

Edition Axel Menges GmbH
Esslinger Straße 24
D-70736 Stuttgart-Fellbach
T +49-0711-5747 59
F +49-0711-5747 84
AxelMenges@aol.com



Stefan Grundmann (Hrsg.)

**Architekturführer Rom – Eine Architekturgeschichte
in 414 Einzeldarstellungen**

396 S. mit 457 Abb., 161,5 x 222 mm, broschiert, deutsch

ISBN 978-3-86905-042-3

Euro 39,00, £ 32,00, US \$ 43,00

Erweiterte und überarbeitete Neuauflage, 2025

Daß Rom zu Recht die »ewige Stadt« genannt wird, haben über die Jahrhunderte hinweg gerade Architekten und Künstler immer wieder erfahren. Ewig ist Rom vor allem deshalb, weil es sich stets verjüngte, stets auf der »Höhe der Zeit« war. Hier entstanden seit mehr als 2000 Jahren die Prägebauten des Abendlands, hier wurde die Geschichte der europäischen Architektur geschrieben.

Der Grundstock wurde bereits in der römischen Antike gelegt, als man erstmals Innenräume bewußt zu gestalten suchte und damit der Raum als etwas eminent Körperhaftes erlebbar wurde. Schon damals begann man auch, die bis heute gültigen Bautypen zu entwickeln und schuf so die Eckpfeiler der späteren abendländischen Architektur. In ihr blieb die Vorrangstellung Roms stets ungebrochen – sei es mit Alt-St. Peter als der ersten mittelalterlichen Basilika oder Neu-St. Peter als dem Bau, an dem Bramante und Michelangelo die Hochrenaissance entwickelten, sei es mit den Werken von Bernini und Borromini, deren luzide und reiche Raumformen den Barock bis hinauf nach Wien, Böhmen und Mainfranken prägen sollten, aber auch mit Bauten der Moderne, die in Rom manche unverhoffte Perle bereithält.

All dies wird nur dann nachvollziehbar, wenn es geschichtlich, d. h. in seiner zeitlichen Abfolge dargestellt wird. Daher wurde für den Führer nicht die übliche topographische, sondern die chronologische Ordnung gewählt. Man wird so nicht in beliebiger Reihenfolge von einem Barockbau zu einem antiken oder einem modernen geführt, sondern man folgt sukzessive der historischen Entwicklung. Jeder Epoche ist eine Einleitung vorangestellt, die deren Leitlinien nachzeichnet. So entsteht eine fortlaufende, reich bebilderte Geschichte der Architektur der Stadt Rom – und damit zugleich auch des gesamten Abendlands. Die praktische Handhabung gewährleisten ein alphabetischer Index und ausführliches Kartenmaterial, das die Wahl eigener Wege durch die Geschichte ermöglicht. Neu in der aktuellen Ausgabe ist ein QR-Code, der gegenüber den Plänen eine genauere Ortsbestimmung erlaubt sowie weitere Angaben zu den besprochenen Werken wie Öffnungszeiten usw. bietet.

Die Autoren sind eine Gruppe von Kunsthistorikern, die vor Jahren Rom gemeinsam erleben durften und die danach getrennte Wege gingen. Stefan Grundmann ist heute Professor an der Humboldt-Universität in Berlin.

»Es gibt zur Zeit keinen besseren Führer zur Architektur Roms als diesen.« (Kurt Forster, ehemals Direktor des Centre Canadien d'Architecture in Montréal, davor Professor für Architekturgeschichte an der ETH Zürich und davor Direktor des Getty Center for the History of Art and the Humanities in Santa Monica.)

Auslieferungen

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
Lidija Eisenbarth
tel. +49-7154-1327-9219
menges@brocom.de
eisenbarth@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

Daß Rom zu Recht die »ewige Stadt« genannt wird, haben über die Jahrhunderte hinweg gerade Architekten und Künstler immer wieder erfahren. Ewig ist Rom vor allem deshalb, weil es sich stets verjüngte, stets auf der »Höhe der Zeit« war. Hier entstanden seit mehr als 2000 Jahren die Prägebauten des Abendlands, hier wurde die Geschichte der europäischen Architektur geschrieben. Der Grundstock wurde bereits in der römischen Antike gelegt, als man erstmals Innenräume bewußt zu gestalten suchte und damit der Raum als etwas eminent Körperhaftes erlebbar wurde. Schon damals begann man auch, die bis heute gültigen Bautypen zu entwickeln, und schuf so die Eckpfeiler der späteren abendländischen Architektur. In ihr blieb die Vorrangstellung Roms stets ungebrochen – sei es mit Alt-St. Peter als der ersten mittelalterlichen Basilika oder Neu-St. Peter als dem Bau, an dem Bramante und Michelangelo die Hochrenaissance entwickelten, sei es mit den Werken von Bernini und Borromini, deren luzide und reiche Raumformen den Barock bis hinauf nach Wien, Böhmen und Mainfranken prägen sollten, aber auch mit Bauten der Moderne, die in Rom manche unverhoffte Perle bereithält. Wenn Louis Kahn, einer der Großen der Architektur des 20. Jahrhunderts, völlig naheliegend bekannte: »My mind is full of Roman greatness«, so gilt dies heute längst nicht mehr nur für damalige Zeiten. Seit drei Jahrzehnten entstehen wieder absolut zentrale Prägebauten in der ewigen Stadt. Von den Museen über die Sakralbauten bis hin zu den großen Musik- und Veranstaltungszentren: Rom hat heute wahre Prägebauten der Gegenwart – von Renzo Piano über Jean Nouvel bis hin zu Zaha Hadid.

039.00 Euro
032.00 £
043.00 US \$ 9

ISBN 978-3-86905-042-3

0 4 3 0 0

7 8 3 8 6 9 1 0 5 0 4 2 3

Menges

Architekturführer Rom

Stefan Grundmann

Erweiterte und überarbeitete Neuauflage 2025

Stefan Grundmann

Architekturführer Rom



Architekturführer Rom

**Eine Architekturgeschichte
in 414 Einzeldarstellungen**

herausgegeben von Stefan Grundmann

mit Beiträgen von
Ulrich Fürst
Antje Günther
Dorothee Heinzelmann
Esther Janowitz
Steffen Krämer
Ilse von zur Mühlen
Antje Scherner
Philipp Zitzlsperger

Edition Axel Menges

© 1997, 2025 Edition Axel Menges
ISBN 978-3-86905-042-3

Zweite, erweiterte Auflage

Alle Rechte vorbehalten, besonders die
der Übersetzung in andere Sprachen.

Reproduktionen: Bild und Text GmbH Baun,
Fellbach
Druck und Bindearbeiten: Graspco CZ, a.s.,
Zlín, Tschechische Republik

Redaktionelle Mitarbeit: Anja Nolte
Lektorat: Nora Krehl-von Mühlendahl
Design: Axel Menges
Layout: Helga Danz, Axel Menges
Umschlagphoto: James Morris

Edition Axel Menges GmbH
Esslinger Straße 24
DE-70736 Fellbach
www.AxelMenges.de
AxelMenges@aol.com

Inhalt

	7	Vorwort
	8	Die Entwicklung der Stadt
A	19	Antike
C	67	Christliche Spätantike und Mittelalter
F	98	Spätmittelalter und Frührenaissance
H	115	Hochrenaissance und Manierismus
B	162	Barock und Rokoko
K	277	Klassizismus und Historismus
M	297	Moderne
	369	Literaturauswahl
	371	Glossar
	374	Römische Kaiser und Päpste
	376	Bautenregister
	381	Künstlerregister
	384	Pläne
	395	Zu den Vorschlägen für Rundgänge
	396	Abbildungsnachweis

UF	Ulrich Fürst
SG	Stefan Grundmann
AG	Antje Günther
DH	Dorothee Heinzelmann
EJ	Esther Janowitz
SK	Steffen Krämer
IM	Ilse von zur Mühlen
AS	Antje Scherner
PZ	Philipp Zitzlsperger

Vorwort

Keine Stadt ist so früh in Reiseführern beschrieben worden wie Rom. Schon 1144 konnten die Pilger auf die berühmten *Mirabilia* zurückgreifen und sich ein Bild von der heiligen Stadt machen. Keine Stadt nahm im berühmtesten deutschsprachigen Führer einen so breiten Raum ein wie Rom. Jacob Burckhardts *Cicerone* von 1855 ist eine einzige Liebeserklärung an die Ewige Stadt. Und keine Stadt eignet sich so gut wie Rom für eine wahre Führung durch die Kunstgeschichte, für einen Führer, der nicht nur punktuell zu jedem Objekt Informationen gibt, sondern eine Kunstgeschichte anhand der Objekte schreibt und aus diesen ein Gesamtbild fügt. Dies hatte seinerzeit Burckhardt getan; dies will der vorliegende Führer wieder versuchen, nachdem diese Möglichkeit seit langem vergessen schien.

Dazu wurde die in Rom zweifelsohne wichtigste Gattung ausgewählt, die Baukunst (wobei auf die bedeutendsten Gemälde und Skulpturen in diesen Bauten durchaus hingewiesen wird). Die Baukunst prägte nämlich die Stadt Rom in fast allen Epochen so stark, daß allein schon die Werke in Rom das Gerüst dieser Geschichte bilden. Rom war die einzige antike Metropole, die nicht mit ihrem Reich unterging, sondern auch in der nachantiken abendländischen Geschichte meist die führende Rolle in Europa spielte. Daher kann eine lückenlose Kette von Bauwerken, in der sich bestimmte Entwicklungen vollzogen haben, geknüpft werden. An jeder Stelle wird auf vorangegangene und nachfolgende Bauten, auf die Herkunft und auf die spätere Wirkungsgeschichte ausführlich hingewiesen. Und an jeder Stelle kann sich der Leser anhand der durchgehenden Bebilderung des Führers von jenen anderen Bauten auch eine gewisse anschauliche Vorstellung machen und, wenn er besonders neugierig ist, den meist nicht sehr weiten Weg zu ihnen einschlagen. Für jede Epoche sind die groben Entwicklungslinien in einem einleitenden Text zusammengestellt, der zu den Werken hinführt, ebenso einige Rundgänge, auf denen man sukzessive ein paar Jahrzehnte von einem Bau zum nächsten geführt wird, wobei man in der Geschichte stetig voranschreitet, ohne jedoch räumlich allzu große Umwege zu gehen (vgl. S. 66, 97, 161, 276 u. 355).

Denn das Ewige in Rom kann nur erfahren, wer sieht, wie in fast allen Epochen die Hauptbauten gerade in Rom entstanden und hier die Architekturgeschichte geschrieben wurde: selbstverständlich in der römischen Antike, in der die Baukunst als Kunst vom umbauten Raum, von Mauern und vielgliedrigen Innenräumen überhaupt erst entstand; sodann mit der frühchristlichen Basilika, die im 4. Jahrhundert in Rom unter Rückgriff auf antik-römische Typen entwickelt und von dort nach ganz Europa getragen wurde, um zur Grundlage für Romanik und Gotik zu werden; später mit Bramante und Michelangelo, die in der Hochrenaissance die Blüte der abendländischen Baukunst

schufen und deren architektonisches Werk fast ausschließlich in Rom steht, und zuletzt nochmals mit Bernini und Borromini, deren Einfluß in nahezu jedem barocken Bauwerk bis spät ins 18. Jahrhundert hinein sehr konkret nachzuweisen ist. Auch im Bereich der faschistischen Architektur war Rom führend sowie in der Architektur der letzten 50 Jahre viel interessanter, als viele es vermuten. Im *Architekturführer Rom* wird diese Abfolge aufgrund eines neuen Konzepts erfahrbar: Geordnet wurden die 414 Bauten chronologisch (nach dem Datum des Entwurfs und Baubeginns, teils nach dem Datum des wichtigsten Teils) und nicht, wie herkömmlich und sehr zufällig, alphabetisch oder topographisch. (Alphabet und Topographie sind über Index und Kartenmaterial ohnehin erschlossen.) So geht man der Geschichte nach, Stufe für Stufe, fast jede bebildert – bis in die jüngsten Tage. SG

Die Entwicklung der Stadt

Heute drängen sich die Charakteristika des natürlichen Untergrunds dem Besucher nicht mehr so markant auf wie in der Antike und noch vor 120 Jahren. Die sieben Hügel der Ewigen Stadt wurden durch Jahrtausende der Bebauung abgeschliffen, ihnen wurden Steilheit und Spitzen genommen. So wirkte der Ausgangspunkt der städtischen Besiedlung, der Palatin, schon seit der kaiserzeitlichen Antike nicht mehr als spitzer Hügel, sondern, da für die hier entstehenden Palastanlagen erhebliche Substruktionen angelegt wurden (A27), als breites Plateau. Steile Hügelgrate, wie der zwischen Kapitol und Quirinalshügel, wurden abgetragen, in diesem Falle, um dem Kaiserforum des Trajan Platz zu machen (A29), und Domenico Fontana, der Architekt und Ingenieur von Sixtus V., hielt es für besonders erwähnenswert, daß bei dessen ausgedehnten urbanistischen Maßnahmen Hügel abgetragen und Täler aufgefüllt wurden.

Ebenso ist der Tiber heute im Stadtbild ungleich weniger präsent als noch im 19. Jh., an dessen Ende die hohen Ufermauern errichtet wurden, um die jährlichen Überschwemmungen zu unterbinden (K10). Dadurch wurden nicht nur manche Bauwerke am Fluß zerstört, sondern wurde vor allem auch der direkte Zugang von der Bebauung des Tiberknies zum Fluß abgeschnitten. Denn die ältere Bebauung lag etwa 5 m unter dem Niveau der Uferstraßen.

Nimmt man die Entwässerung der Sümpfe des Forums hinzu, die schon früh in der Antike durch die Anlage der Cloaca Maxima bewerkstelligt wurde (A1), so sind die drei naturgegebenen Komponenten genannt, welche die städtebauliche Entwicklung vor allem prägten. Dies ist zunächst der Fluß, der Trastevere und den Vatikan vom Rest der Stadt trennt. Dies sind sodann die sieben Hügel, Palatin und Kapitol, die räumlich und von ihrer Bedeutung her im Zentrum stehen, sowie (östlich der beiden im Halbkreis um diese angeordnet, von Süden nach Norden) Aventin, Caelius, Esquilin, Viminal, Quirinal (später noch im Norden der Pincio und in Trastevere der Gianicolo). Dies sind zuletzt auch die Tieflagen, die sich zwischen den Hügeln ausbreiten, vor allem jedoch diejenigen, die sich im sog. Tiberknie zum Tiber hin erstreckt (westlich bzw. nordwestlich des Corso, der antiken Via Lata, des Kapitols und des Palatins).

Antike

Die Anfänge

Die Besiedlung Roms begann auf dem Palatin. Hier entstand – laut Varro 753 v. Chr. – die ummauerte Urzelle, die die Römer »Roma Quadrata« nannten. In der Tat fand man eisenzeitliche Hütten, darunter das sog. Haus des Romulus, die auf Grund von Aschenurnen ins 9. Jh. v. Chr. datiert werden können. In der Fo-

rumsenke zu Füßen des Palatins lagen damals ungesunde Sümpfe. Die Stadtgrenze scheint den Verlauf der späteren Via Sacra genommen zu haben, denn diesseits sind auch aus dieser Zeit Gebäude, etwa das Vesta-Heiligtum (A40), bekannt, jenseits hingegen nur Gräber. Um 600 v. Chr. wurde das Forum erstmals gepflastert, vorher also entwässert (durch die neu entstandene Cloaca Maxima). Dies war das Werk der etruskischen Könige, welche die Herrschaft über Rom übernommen hatten (nach der Überlieferung 616 v. Chr.). Wenn also das Tal nunmehr genutzt wurde, so ist zu vermuten, daß die anderen beiden angrenzenden Hügel, der Quirinal und das Kapitol, spätestens zu dieser Zeit auch in die Besiedlung einbezogen wurden. Auf dem Kapitol entstand in der Tat der größte etruskische Tempel (für den Jupiter Optimus Maximus), der freilich erst 509 v. Chr. geweiht wurde. Im gleichen Jahr wurden die fremden Könige vertrieben und die Republik gegründet.

Die republikanische Zeit

In republikanischer Zeit wurde das Forum zum ersten Zentrum monumentaler Baukunst. Zahlreiche Tempel entstanden (im einzelnen A1), mit dem Comitium und der Kurie auch das wohl wichtigste politische Zentrum (A16), zudem Anfang des 2. Jh. v. Chr. die Basiliken als eine spezifische Form des Forumbaus mit Börsen- und Gerichtsfunktion (im einzelnen A11). Und im 1. Jh. v. Chr., unter Sulla, erhielt das Forum mit dem Tabularium (A9) auch eine prachtvollere Schaufassade zum Kapitol hin. Das Kapitol war längst zum kultischen Zentrum geworden, und hinter der genannten Schaufassade verbarg sich das Staatsarchiv. Das republikanische Forum stellte also zu Beginn der Kaiserzeit einen nicht mehr völlig ungeordneten Bereich der monumentalen Baukunst Roms dar. Der Palatin war in dieser Zeit zum bevorzugten Wohngebiet der römischen Oberschicht geworden, wovon das sog. Haus der Livia Zeugnis ablegt. Auch Augustus wurde hier geboren. Später kaufte er sukzessive mehrere Häuser auf und verband sie miteinander. Das vermutlich authentische »Haus des Augustus« entstand.

Die zweite Hauptentwicklung in republikanischer Zeit – neben der Fortentwicklung des Nukleus von Palatin, Forum und Kapitol – lag in der Ausdehnung der Stadt und der Schaffung entsprechender Infrastruktur. Zunächst, schon vor Mitte des 4. Jh., baute man die republikanische Stadtmauer, durch die das sog. Pomerium festgelegt wurde. Damit entstand nicht nur eine Verteidigungsanlage, sondern ein in verschiedener Hinsicht sakrosankter Bereich: Im Pomerium durften keine militärischen Machtbefugnisse ausgeübt werden, keine Begräbnisse stattfinden (vgl. aber A29), keine Tempel für fremde Götter errichtet werden. Wichtig am Verlauf der Mauer ist, daß sie das gesamte Tiberknie (in der Antike »Marsfeld« genannt) ausschloß (ebenso wie das gesamte jenseitige Tiber-

ufer und etwa auch noch den Pincio). Umfaßt waren nur die sieben Hügel. 312 v. Chr. legte Appius Claudius Caecus mit der Aqua Appia und der Via Appia den Grund sowohl für das Netz von Aquädukten, welches die Stadt Rom in puncto Wasserversorgung immer wieder eine einmalige Stellung unter den europäischen Metropolen einnehmen ließ (zum gesamten System vgl. A22), als auch für das System der strahlenförmig angelegten Ausfallstraßen. Eine von diesen, die antike Via Flaminia, später dann, als sich das Stadtgebiet in diese Richtung ausdehnte, die antike Via Lata, ist noch heute deutlich sichtbar, die schnurgerade Via del Corso, welche die Piazza del Popolo und die Piazza Venezia verbindet.

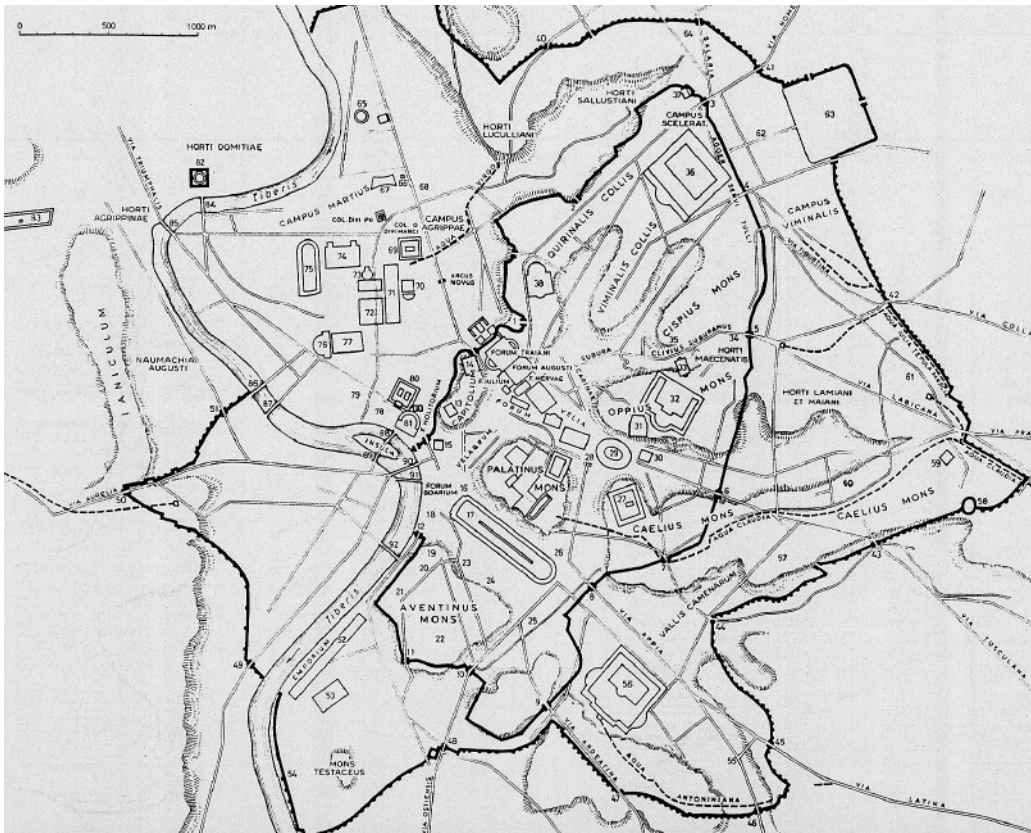
Von der Bebauung aus vorkaiserlicher Zeit (außerhalb von Palatin, Forum und Kapitol) sind nur noch zwei Anlagen in nennenswertem Umfang erhalten, beide zwischen Kapitol bzw. Palatin und Tiber gelegen: die (Fundamente der) Tempelgruppe am Largo Argentina (A3) und die Tempelgruppe am Forum Holitorium sowie vor allem am Forum Boarium (A4, A6, A7), das durch das Velabrum, die zwischen Kapitol und Palatin gelegene Senke, durch die auch die Cloaca Maxima führt, mit dem Forum Romanum verbunden ist. Das Velabrum und das Forum Boarium bilden also den Zugang vom Forum zum Tiber. Das Forum Boarium lag jedoch außerdem inmitten eines zweiten wichtigen Weges, also im Schnittpunkt der für das frühe Rom zentralen Achsen: Nahe dem Forum Boarium führte der Pons Sublicius über den Tiber und mit ihm die Handelsstraße, die sich nach Süden durch das spätere Areal des Circus Maximus fortsetzte (an dessen Ende in die Via Appia mündete) und der Rom seine Entstehung verdankte. Rom war zunächst ein Ort, an dem der Tiber überquert werden konnte. Hier sollen nach der Sage auch Romulus und Remus in ihrem Körbchen gestrandet sein. Und das Forum Boarium, der antike Rindermarkt (heute: Piazza Bocca della Verità) war der Handelsplatz an diesem Übergang. Das Achsenkreuz mit dem Forum Boarium, dem Handelsplatz (und seiner Erstreckung nach Südosten), mit dem Forum Romanum, der monumentalen Zone mit dem politischen Zentrum, mit dem Palatin als der vornehmsten Siedlungsgegend und dem Kapitol als dem kultischen Zentrum war zu Beginn der Kaiserzeit also festlegt.

Die Kaiserzeit

In der Kaiserzeit lag der Schwerpunkt der urbanistischen und architektonischen Entwicklung in den fast zwei Jahrhunderten von Julius Cäsar (in Rom: 48 bis 44 v. Chr.) bis Hadrian (117–138 n. Chr.), also unter der julisch-claudischen Dynastie (Cäsar bis Nero, ermordet 68 n. Chr.), den Flavieren und den frühen Adoptivkaisern (Trajan, 98–117 n. Chr., und Hadrian). Dies gilt zunächst für das Zentrum, das Forum und die angrenzenden Hügel. Besonders intensiv war die Entwick-

lung unter Cäsar und Augustus. Das Forum geht in seinen heute sichtbaren Resten praktisch umfassend auf diese beiden Herrscher, vor allem Cäsar, und ihre Umgestaltungsmaßnahmen zurück, sowohl in der Gesamtanlage als auch in nahezu allen Einzelgebäuden. Das Forum Romanum ist das Forum Cäsars und Augustus' (vgl. im einzelnen A1). Beide eröffneten auch die Serie der Kaiserforen (A13, A20), die sich östlich an das Forum Romanum anschließen und den verbleibenden Raum im Tiefland diesseits der Hügel von Esquilin und Viminal einnahmen. Eine Reihe von Kaiserforen schloß sich an, als letztes und größtes das Trajansforum (A29). Der monumentale Bezirk im Herzen Roms wurde also unter Cäsar und Augustus in seinem Umfang nahezu verdoppelt. Hinzu kam eine qualitative Steigerung. Augustus schrieb in seinen *res gestae*, seinem Lebensbericht, nicht zu Unrecht, daß er eine Stadt aus Lehmhütten empfangen und eine aus Marmor hinterlassen habe. Auch der angrenzende Hügel des Palatin war Gegenstand grundlegender Veränderung. Hier entstand, zunächst unter Tiberius, ungleich größer und bleibender jedoch erst unter Domitian gegen Ende des 1. Jh. n. Chr., der Palastbezirk der römischen Kaiser (A27), der das Modell für den Palastbau des Abendlands bilden sollte.

Zwischen Tiberius und Domitian hatte sich der Schwerpunkt der Bautätigkeit zeitweise ans südliche Ende des Forums verlagert; das monumentale Zentrum begann in diese Richtung vorzudringen. Grund hierfür waren Neros Bestrebungen, seinem Machtanspruch durch den Bau einer riesigen Villa – weit verzweigt, aber noch nicht monumental und blockhaft wie dann der Domitianspalast – Ausdruck zu verleihen. Diese sog. Domus Aurea (A24) zog sich von den Hängen des Esquilin über die südlich an das Forum anschließende Senke des Kolosseums bis zu den Hängen des Palatin. Nero wurde gestürzt, Vespasian als der Stammvater der Flavier war ungleich weniger patrizisch eingestellt, ließ die Villa weitgehend schleifen und an der Stelle des großen Sees in den Gärten einen Bau zur Unterhaltung des Volkes errichten, das Kolosseum (A25). Später setzten die Flavier auf dieses Areal auch noch ihren wichtigsten Triumphbogen (A26). Die Nutzbauten – wie das Kolosseum und später die Thermen – sollten fortan zunehmend den Tempeln und Monumenten den Rang ablaufen und parallel dazu, wenn auch nicht in unmittelbarem Zusammenhang damit, verdrängte der Zementziegelbau immer stärker den Bau aus Haustein. Denn nach dem Brand von Rom unter Nero entstand die sog. Urbs Nova in diesem neuen Material, überwiegend mehrstöckig angelegt, so wie man es vor allem im Palast auf dem Palatin sieht oder in Ostia, das zu diesem Zeitpunkt einen Entwicklungsschub erfuhr. Rom wurde auch baulich zur Geschäftsstadt und zur bevölkerungsreichen Großstadt. Von den drei großen Urbanisten unter den Diktatoren bzw. Kaisern, die sich anschickten, Rom grundlegend umzugestalten, hinterließen die Maßnahmen Sullas ihre Spuren zumindest an einem



Rom zur Zeit des späten Kaiserreichs

markanten Punkt (an der kapitolinischen Schauwand), diejenigen Cäsars (und Augustus') deutlich mehr (am gesamten Forum, in den Kaiserforen und im Marsfeld), diejenigen Neros am wenigsten, weil das meiste überbaut wurde.

Von den sonstigen Gegenden Roms, außerhalb des ursprünglichen Zentrums, wurden vor allem das Marsfeld (Tiberknie) und das Areal des späteren Vatikans Gegenstand signifikanter Veränderungen. Das tief gelegene Marsfeld, das außerhalb der republikanischen Stadtmauer lag, wurde erst unter Augustus bebaut. Es wurde zu einer zweiten monumentalen Zone (neben der des Forums), vor allem durch Augustus und über ein Jahrhundert später nochmals verstärkt durch Hadrian. Augustus legte hier das Mausoleum für fast alle Kaiser des 1. Jh. n. Chr. an (A15), die Ara Pacis (A18) und (durch Agrippa) einen Vorgängerbau des Pantheons. Hadrian ließ das Pantheon (A31) und in diesem Zusammenhang eine ganze Tempelgruppe errichten, die sich vom Corso zum Pantheon zog (A36), außerdem jedoch ein zweites Mausoleum jenseits des Flusses, das durch eine Brücke erschlossen

wurde, die heutige Engelsburg (A33). Auch das Straßennetz des Tiberknies wurde sofort auf diese Brücke bezogen und an sie angebunden. Außer dem Stadion des Domitian (81–96 n. Chr.), dessen Form sich in der Piazza Navona erhalten hat (B61), sind davon heute vor allem noch zwei große Achsen erkennbar. Dies ist zum einen die antike Via Triumphalis (parallel zum Tiber), die Julius II. ebenso wie auf der anderen Tiberseite die antike Verbindungsstraße zwischen Vatikan und Trastevere in seiner Via Giulia und Via della Lungara wiederbeleben sollte, um so erstmals in der beginnenden Neuzeit wieder solche großen Achsen zu gestalten. Die andere antike Straßenachse, die sog. Via Recta, die vom Tiber quer durch das Tiberknie bis fast zur Mark-Aurel-Säule (heute: Piazza Colonna) an der Via Lata (der heutigen Via del Corso) verlief, schneidet ebenfalls noch heute durch das urbane Gewebe, wurde jedoch später nicht verbreitert und wird daher auch kaum mehr wahrgenommen. Die Veränderungen im Areal des Vatikans sind mit dem Hadriansmausoleum bereits zum Teil benannt. Das Areal war besetzt von Kaisergärten und der größten Gräberstadt neben derjenigen an der Via Appia. Daher findet sich in diesen beiden Gebieten noch die Mehrzahl der anti-

ken Grabbauten und Katakomben. Der berühmte Petersplatz-Stich Piranesis trägt noch die Bildunterschrift: »Gärten und Circus Cäsars und Neros«. In der Tat war die Bautätigkeit unter Nero auch im Areal des Vatikans erheblich. Nicht nur errichtete Nero hier einen Zirkus, aus dem der Obelisk des Petersplatzes stammt. Vielmehr geht auch der Borgo, die Kernbebauung des vatikanischen Areals für die einfache Bevölkerung, auf Neros Zeiten zurück, da sich nach dem Brand von 64 n. Chr. hier Obdachlose, die keine Ersatzwohnung erhalten hatten, niederließen. Zumeist kamen diese aus Zentraleuropa, wo Ansiedlungen den Namen einer »Burg« oder »Bourg« (hier nun: »Borgo«) erhielten.

Nach Hadrian, also seit der zweiten Hälfte des 2. Jh. n. Chr., war die Stadtentwicklung gebremst, mit einigen Ausnahmen. Diese betrafen vor allem Septimius Severus und seinen Sohn Caracalla sowie den Soldatenkaiser Aurelian. In der Zeit der Severer, um 200 n. Chr., setzten die Großbauten der Spätantike ein, zunehmend recht weit vom Zentrum entfernt, vor allem die Thermen des Caracalla (A43) und des Diokletian (A46). Unter den Forumsbauten zählt hierzu die Maxentiusbasilika (A50), die bereits Teil des beachtlichen Aufschwungs war, den die Baukunst Anfang des 4. Jh. n. Chr., in konstantinischer Zeit, erlebte, mit dem sich jedoch die städtebaulichen Grundkoordinaten nicht nennenswert änderten. Ebenfalls unter Septimius Severus entstand die vielleicht wichtigste Quelle unserer Kenntnisse über das Stadtbild des antiken Roms, der sog. Marmorstadtplan. Unter Aurelian (270–75 n. Chr.) baute man dann, nachdem die militärische Macht Roms nicht mehr ausreichte, um Feinde von Rom fernzuhalten, die gleichnamige Stadtmauer, welche die ungefähre Ausdehnung des spätantiken Roms wiedergibt und bis nach dem Ersten Weltkrieg stets die äußerste Grenze der Stadt bildete. Sie umfaßt nunmehr das Tiberknie, den Pincio und auch Teile von Trastevere (vgl. A33, A44).

Das mittelalterliche Rom lag vor allem südlich des antiken Stadtkerns, das Rom der Renaissance und des Barock nördlich davon.

Christliche Spätantike und Mittelalter

In der römischen Antike hatte sich eine recht einfache räumliche Verteilung der wichtigsten Bautypen und Wohngebenden herauskristallisiert: Die monumentalen Zentren waren das Forum (bis hin zum Kolosseum) und (weniger dicht bebaut) das Marsfeld (Tiberknie); das Kapitol war vor allem das kultische Zentrum; die sonstigen Hügel nahmen die vornehmen Wohnviertel ein, deren vormals feinstes zum Ort des Kaiserpalasts avancierte; die einfache Bevölkerung wohnte in den verbleibenden, ungesünderen Tieflagen. Außerdem dehnte sich das Stadtgebiet bis zur Aurelianischen Stadtmauer aus. Beides änderte sich grundlegend im christlichen Mittelalter.

Zum einen schrumpfte die Stadt. Einer der wichtigsten Gründe hierfür war die Verlegung der Hauptstadt nach Konstantinopel (330 n. Chr.). Der Bau der Hauptbasiliken hatte vorher begonnen (der Lateranbasilika 313 n. Chr., von Alt-St.-Peter 324 n. Chr.). Verlässliche Zahlen fehlen, doch scheint Rom schon im 5. Jh. nur noch ca. 250 000 bis 500 000 Einwohner gezählt zu haben (gegenüber 600 000 bis 2 000 000 in der Kaiserzeit), ab dem 6. Jh. dann sogar kaum je mehr als 30 000 Einwohner. Denn 537/38 n. Chr. waren bei der Belagerung der (damals byzantinischen) Stadt Rom durch die Ostgoten die Aquädukte zerstört worden, was auch dazu führte, daß die Hügellagen fortan ohne Wasser waren. Relativ verlässlich wird die Zahl im Trecento, also der Zeit des päpstlichen Exils in Avignon, auf 15 000 bis 17 000 Einwohner geschätzt, verschwindend klein im Vergleich etwa mit London, Paris oder auch Venedig. Nur knapp ein Drittel des von der Aurelianischen Mauer umfaßten Areals war auch nur annähernd zusammenhängend besiedelt. Mit der Umschreibung des Siedlungsgebiets ist auch die zweite wichtige Veränderung angesprochen: Relativ bald nach 537/38 n. Chr. verödeten die Hügel und wurden zuletzt fast vollständig gemieden. Allenfalls Söldner wohnten hier, etwa die französischen auf dem Esquilin. Die Siedlungsgebiete befanden sich jetzt in den Tieflagen, der Tiber war zur Lebensader der Stadt geworden. Man erkennt das mittelalterliche Siedlungsgebiet noch gut auf einem Stich von Brambilla von 1590, wenn man die Bebauung innerhalb des Dreistrahs, der von der Piazza del Popolo ausgeht, bis etwa zur Höhe der Engelsburg und der Piazza Colonna wegdenkt. Das Siedlungsgebiet bildete also in etwa ein Oval mit Scheiteln in Engelsburg und Kapitol, wobei eine Schmalseite der ganzen Tiberschleife folgte, die nordöstliche Breitseite durch die Piazza Colonna lief und die südwestliche von der Engelsbrücke den Tiber entlang bis zum Ponte Sisto, dort jenseits des Tibers Trastevere einbeziehend und weiter im Bogen zum Kapitol. Die Hügel des Pincio, Quirinal, Kapitol und Palatin bildeten also (noch 1590) eine Grenze für das Siedlungsgebiet und waren in dieses nicht einbezogen. Bezeichnend ist, daß das Kapitol inzwischen den Namen des Ziegenhügels (Monte Caprino) und das dahinter liegende Forum Romanum den der Kuhwiese (Campo Vaccino) erhalten hatten. Die antiken Hauptorte waren also inzwischen Weideland.

Die Entwicklung des Kirchenbaus belegt diese Entwicklung eindrucksvoll, sowohl die geringere Besiedlung Roms als auch den Rückzug von den Hügeln. Hält man sich die wichtigsten Kirchenbauten des spätantiken Roms aus konstantinischer Zeit, aus der sog. sixtinischen Renaissance (C7–C10) und bedingt auch noch aus der Zeit byzantinischer Herrschaft (C12–C14) vor Augen, so konstatiert man bei allen, daß sie entweder weit entfernt vom Stadtkern, regelmäßig sogar außerhalb der Aurelianischen Mauer, oder aber auf Hügeln erbaut wurden. Daran zeigt sich: Die Stadt war noch groß, und man lebte auf den Hü-

geln. Letzteres gilt allerdings schon nicht mehr für die byzantinische Zeit. Nimmt man Bauten aus, die auf antiken Häusern errichtet (C3, C4) oder die in antik-römische Forumsbauten eingebaut wurden (C11, C12), so gilt dies ausnahmslos. Solch eine Ausnahme empfiehlt sich deshalb, weil Märtyrer durchaus auch den ärmeren Schichten entstammten, deren Häuser sich in den Tieflagen befanden, und es nahe lag, diese Bauten als Ausgangspunkt für Kultstätten zu wählen. Die räumliche Verteilung der Kirchen änderte sich während der zwei dunklen Jahrhunderte nach dem Zusammenbruch des Byzantinischen Reiches in Italien und vor Entstehen der karolingischen Bautengruppe (C15–C21), in der sich ja auch stilistisch das hohe Mittelalter ankündigte und die sich erheblich von der spätantiken unterschied (etwa C20). Die bebaute Fläche in Rom nahm drastisch ab, Kirchenneubauten erfolgten nur noch selten auch nur in der Nähe der Aurelianischen Mauer (etwa C24), meist vielmehr zentrumsnah. Und als im 11. Jh. die Erneuerung der norditalienischen Städte einsetzte, lag Rom im Schlaf. Im Mittelalter entstand keine Kathedrale, die den Vergleich mit solchen der Städte nördlich der Alpen oder Norditaliens ausgehalten hätte. S. Maria in Trastevere (C28), die größte römische Kirche der Zeit, wirkt klein im Vergleich mit jenen. Und die meisten Kirchenneubauten entstanden nicht mehr auf den Hügeln, sondern in den Ebenen (schon seit byzantinischer Zeit). Freilich war häufig der Standort durch ältere Zentren vorgegeben (C 18, C22, C23, C25, C30, C 36), auch Klöster konnten eine andere Lage haben (C34); soweit der Standort jedoch noch gewählt werden konnte, entstand fast kein Neubau mehr auf den Hügeln (etwa C19, C20, C24, C27, C29; Ausnahme: C17). Geschah dies doch einmal, so hielt man es häufig für nötig, diesen Ausnahmefall durch einen Zusatz wie »ai monti« hervorzuheben (etwa C21). Alle großen Kirchenbauten des hohen Mittelalters entstanden in den Niederungen in der Nähe des Tibers, S. Maria in Trastevere (C28), S. Maria in Cosmedin (C26, auf einer byzantinischen Diakonie aufbauend), S. Cecilia (C16) und S. Maria sopra Minerva (C37). Die Lage der Kirchen bildet fast schon ein Datierungskriterium, so signifikant ist der Umbruch zwischen Spätantike und byzantinischer oder karolingischer Zeit.

Außer den Kirchen sind vor allem die Brücken, zwei Straßen und die Papstresidenz für die Grundstruktur der mittelalterlichen Stadt Rom von Bedeutung. Drei Brücken (eine zweigeteilt) blieben im Mittelalter erhalten, die Engelsbrücke im Norden, der Pons Fabricius und der Pons Cestius im Süden, die beide zur Tiberinsel führen und solchermaßen zusammen einen Tiberübergang bilden, sowie, noch weiter südlich gelegen, der Pons Aemilius oder Maior, der 1557 erstmals und 1598 endgültig brach und seitdem als Ponte Rotto bekannt war. Hatte die Engelsbrücke Bedeutung für den Zugang zum Vatikan, so zeigt sich an der Lage der übrigen Brücken, daß der südliche Tiberabschnitt zum Herz des mittelalterlichen Lebens in Rom

geworden war. Von den bedeutenden Kirchenneubauten seit karolingischer Zeit entstanden mit S. Cecilia, S. Maria in Trastevere und S. Maria in Cosmedin auch in der Tat die meisten in dieser (räumlich recht begrenzten) Zone. Insoweit verwundert es auch nicht, daß Kirchenneubauten auf Hügeln noch am ehesten auf den südlichen, dem Aventin und dem Caelius, zu finden sind.

Die Engelsbrücke bildete demgegenüber den Zugang zum Vatikan. Von ihr gingen denn auch die beiden wichtigsten Straßenzüge aus, die ganz im Dienst des Pilger- und Prozessionswesens standen und den Vatikan mit den wichtigen Zentren verbanden. Beide durchliefen sie in Längsrichtung das ovale Siedlungsgebiet: die Via Papalis, etwas weiter nördlich gelegen, von der Engelsbrücke zur heutigen Piazza S. Pantaleo mit dem Palazzo Farnesina ai Baullari (H22), von dort bis zu Il Gesù (B1) mit demselben Verlauf wie der heutige Corso Vittorio Emanuele, vom Vorplatz von Il Gesù dann abzweigend zum Kapitol; und die Via Peregrinorum, die von der Engelsbrücke durch die heutige Via dei Banchi Vecchi zum späteren Palazzo Farnese (H25) und zum Marcellustheater (A17) und von dort weiter zum Lateran führte.

Letzterer war die eigentliche Papstresidenz und seit karolingischer Zeit auch mit einem Palast ausgestattet (vgl. C15), der ganz der Idee einer Renovatio antik-römischer Größe, hier antik-römischer Kaiserpaläste, verpflichtet war und die Palastbauten des Abendlands nachhaltig beeinflussen sollte. Für das Stadtbild des mittelalterlichen Roms ist jedoch wichtig, daß er eher noch weiter vom Zentrum entfernt war als der Vatikan, wo allein Alt-St.-Peter (und die Engelsburg) Bauten von monumentalen Maßen darstellten und eine große Residenz fehlte. Die Residenz des Papstes befand sich also weit außerhalb des Siedlungsgebiets. Zwar bereitete Nikolaus III. 1277 mit dem Bau der Passettomauern, die das Kerngebiet des Vatikans mit der Engelsburg verbanden, eine Verlegung der Residenz in den Vatikan vor; diese erfolgte jedoch erst genau hundert Jahre später, nachdem die Päpste den Großteil der Zwischenzeit im »Exil« in Avignon verbracht hatten.

Solange der Papst im Lateran residierte, war auch das Volk von Rom seiner politischen und militärischen Macht weniger ausgesetzt als ab dem Augenblick, da ihm (vom Vatikan aus) die Engelsburg zur Verfügung stand. Als mit S. Maria in Aracoeli (C36) nochmals eine große Kirche (ausnahmsweise) auf der Spitze eines der Hügel entstand, da bildete sie (und vor allem die zu ihr führende Freitreppe) auch ein Symbol für das Bürgertum der Stadt. Gegründet worden war die Kommune von Rom 1143/44. Zahlreiche Geschlechtertürme entstanden daher in der Innenstadt (wie in anderen italienischen Städten), neben der Torre delle Milizie (C35) diejenigen der Frangipani (im Kolosseum und auf dem Bogen Janus Quadrifrons, A51), der Colonna im Mausoleum des Augustus (A15) und der Orsini auf dem Marcellustheater (A17). Die Ausbildung

einer starken Kommune (und entsprechender Stadtstrukturen) wurde jedoch vom Papsttum seit der Rückkehr von Avignon verhindert. Rom entwickelte sich anders fort als sonstige Städte in Italien.

Spätmittelalter und Frührenaissance

1377 wurde die päpstliche Residenz von Avignon nach Rom zurückverlegt, nunmehr nicht wieder in die mittelalterliche Residenz im Lateran, sondern (überwiegend) in den Vatikan. In der Tat war nicht das mittelalterliche Zentrum Roms Ausgangspunkt der neuen urbanistischen Entwicklung, sondern der Vatikan. Der Vatikanische Palast war durch die Verbindung mit der Engelsburg, die Passettomauern, deutlich sicherer als der Lateran oder die Stadt, was später einige Päpste, vor allem Clemens VII. 1527 bei der Plünderung Roms (Sacco di Roma), durchaus schätzen lernten. Zudem war die Stadt von der Engelsburg aus machtvoll zu beherrschen. Mit dieser Ausrichtung der Gesamtplanung rückte die Engelsbrücke ins Zentrum urbanistischer Überlegungen, sie war der eigentliche Zugang der Papststadt zur Stadt Rom. Der erste, der den Plan faßte, den Vatikan und Rom zu ähnlicher Größe zu führen wie das antike Rom, war Nikolaus V. (1447–55). Zu seiner Zeit lebten schon wieder etwa 40.000 Menschen in der Stadt. Er hatte den (neben Brunelleschi) bedeutendsten Architekten der Frührenaissance, Alberti, nach Rom gerufen. Dieser schrieb hier auch sein Architekturtraktat *De re aedificatoria* und plante eine Vatikanstadt mit allen Einrichtungen, mit Gärten, Theater und einer Großkapelle. Zudem ging er an die Vergrößerung, allerdings noch nicht an den Neubau von Alt-St.-Peter (H7). Außerdem war die Renovierung aller nutzbaren öffentlichen Gebäude geplant, vor allem jedoch der vierzig wichtigsten Kirchen. Nikolaus V. verstarb zu früh. Immerhin war mit dem Cortile dei Pappagalli der Nukleus der späteren Palasttrakte des Vatikans entstanden (F1), und einer der Nachfolger von Nikolaus, Sixtus IV., verwirklichte den Plan der (nunmehr nach ihm benannten) Großkapelle im Vatikan (F13). Unter diesem Papst, der den Titel des »restaurator urbis suae« erhielt, entstanden außerdem die großen Frührenaissancekirchen (F7, F14, F16), erste Straßendurchbrüche und auch mit dem Ponte Sisto eine erste Brücke zwischen Engelsbrücke und denen am unteren Tiberlauf (im Süden). Zudem wurden ab Nikolaus V. mit dem Palazzo Venezia (F5) und dem Palazzo della Cancelleria (F19), der wohl nach Plänen Albertis gebaut wurde, die ersten monumentalen Paläste seit der Antike und der karolingischen Zeit in Rom errichtet. Der Bau des Palazzo Venezia unter Paul II. markiert zudem zum ersten Mal wieder eine Hinwendung zum antik-römischen Zentrum (zwischen Kapitol, Forum Romanum und Kaiserforen), wohin die Papstresidenz für einige Jahre verlegt wurde (vgl. F5).

Hochrenaissance und Manierismus

In großem Maßstab Früchte getragen haben Albertis Ideen jedoch erst unter Julius II. (1503–13). Sein Architekt Bramante schuf jetzt in der Tat, im Maßstab eines antiken Kaisergartens oder Stadions, die Gärten des Belvederehofs, mit denen eine ganze Landschaft gestaltet und erschlossen wurde (H6). Er errichtete auch eine weithin sichtbare, offen und »extrovertiert« gestaltete Palastfront für den Vatikan (H11). Vor allem jedoch ging er an den Neubau von St. Peter, dessen Einwirkung auf das Stadtbild freilich so lange noch nicht allzu intensiv ausfiel, als Alt-St.-Peter mit seinem rechteckigen Vorhof erhalten blieb. Damals war auch die wichtigste Zugangsstraße, der Borgo Alessandrino, so benannt nach Alexander VI. (1492–1503), auf den Palast, nicht auf die Kirche ausgerichtet. Der Borgo Alessandrino wurde mit seiner geradlinigen Führung nicht nur Vorbild für weitere solcher Straßachsen, sondern auch Ausgangspunkt der ersten ehrgeizigen Fortentwicklung: Julius II. hatte die Idee, den Tiber zum Zentrum eines ersten Straßen- und Achsensystems zu machen. Dazu ließ er weitgehend parallel zum Tiber und beidseitig die Via Giulia (aufbauend auf der antiken Via Triumphalis) bzw. die Via della Lungara anlegen, die von der Via Alessandrina im Norden und entsprechend im Süden von der vom Ponte Sisto aus nach Trastevere führenden Via dei Pettinari nahezu orthogonal geschnitten wurden. So entstand ein gestrecktes, von Norden nach Süden ausgerichtetes Straßenrechteck mit den beiden neuen Straßen als Längsseiten. Die Via Giulia war als prachtvoller Prospekt geplant, gerahmt von Renaissancepalästen, von denen jedoch wichtige, so etwa der Palazzo dei Tribunali von Bramante, unvollendet blieben.

Der Nachfolger Julius' II., Leo X. (1513–21), ließ die Via Leonina (heute: della Ripetta) anlegen, eine ähnlich geradlinige Achse von der Via Recta (und damit indirekt von der Engelsbrücke) zur Piazza del Popolo. Von der Piazza aus gesehen, handelt es sich um die rechter Hand gelegene der drei großen Straßachsen, die hier ihren Ausgang nehmen. Die mittlere bildet die antike Via Lata, heute die Via del Corso. Linker Hand folgte die Via del Babuino unter Paul III. (1534–49). Der Norden Roms, im Dreieck zwischen Engelsburg (A33), Piazza del Popolo und Piazza Colonna, ja sogar SS. Trinità ai Monti (H44), war nunmehr also weiträumig erschlossen. Und in der Tat lag der Zugewinn an Siedlungsgebiet im ganzen 16. Jh. im Vergleich zu demjenigen des Mittelalters vor allem in diesem gesamten Areal. Dies zeigt noch der Stich von Brambilla von 1590 (dem Todesjahr des großen Urbanisten Sixtus V.). Paul III. vollendete zudem den stadtseitigen Platz vor der Engelsbrücke, die sog. Platea Pontis, indem er die Via Trinitatis zur Via Giulia durchbrechen ließ, diese frühe Renaissancestraße also an die Engelsbrücke anband und zugleich das System strahlenförmig von ihr ausgehender Straßen vollendete. Es waren die ersten beiden dieser sternförmigen Anlagen in der Hochre-

naissance, die tatsächlich realisiert wurden. Das Gebiet in der unmittelbaren Umgebung hatte auch deswegen besondere Bedeutung erlangt, weil hier gegenüber von der Engelsburg als der päpstlichen Schatzkammer die Bankengegend entstanden war, insbesondere auch die Zecca, die Münze (H23), an der deswegen so benannten Via dei Banchi Vecchi. Unter Paul III. ging man auch andernorts an die Gestaltung der ersten Renaissanceplätze in Rom, vor dem Palazzo Farnese (H25) ebenso wie auf dem Kapitol, wo sofort der Inbegriff einer monumentalen und einheitlichen Platzgestaltung der frühen Neuzeit entstand (H27). Pius IV. führte das Werk langer, gerader Straßenachsen fort, nunmehr jedoch deutlich weiter im Südosten, dem zweiten Gebiet, in das hinein sich die Stadt (über das mittelalterliche Siedlungsgebiet hinausgehend) ausdehnen sollte. Er legte die Via Pia (die heutige Via XX Settembre) an, nunmehr ausgehend vom Quirinal, d. h. einem weiteren Papstpalast, dessen Vorplatz zudem (mit den kurz vorher aufgefundenen Dioskuren) eine besondere antike Aura besaß. Außerdem gab Michelangelo – und dies war neu – der Straße mit der Gestaltung der Porta Pia einen deutlichen Zielpunkt, in dem die Idee der (sich kreuzenden) Wege und Stadtstrukturen einen sehr intensiven bildhaften Ausdruck erhielt (H43).

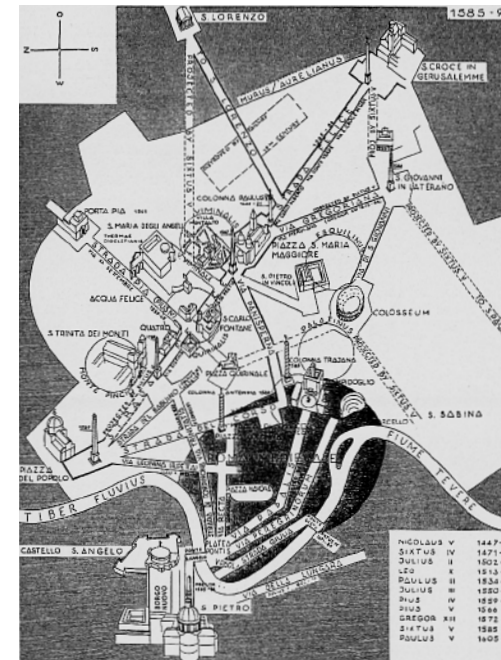
Rom in einem Stich von A. Brambilla, 1590



Barock und Rokoko

Das Werk von Sixtus V.

Als Sixtus V. (1585–90) sein großes urbanistisches Werk anging, war also vieles bereits gedacht: das Konzept langer gerader Straßenzüge ebenso wie deren Zusammenstellung zu strahlenförmigen Systemen, die Ausrichtung von Straßen auf ein Monument als Blickfang am Straßenende, jedoch auch die Bildung von einheitlichen, monumentalen Plätzen. Dennoch übertraf Sixtus V. in seinen Bemühungen seine Vorgänger an Konsequenz und gilt daher als der größte Urbanist des 16. Jh. Vor ihm waren meist kürzere, noch vereinzelte Achsen entstanden. Ansätze zu einem System bestanden zwar, unter Sixtus V. wurde jedoch erstmals die ganze Stadt urbanistisch durchdacht, und dies bedeutete eine Erschließung vor allem des Südens und des Ostens mit einem Straßennetz. Sixtus V. wollte für diese Gebiete einen ähnlichen Siedlungsaufschwung vorbereiten, wie er im früheren 16. Jh. im Norden stattgefunden hatte. Denn noch immer waren fast zwei Drittel des Gebiets innerhalb der Aurelianischen Mauer unbesiedelt, und dies waren zudem überwiegend die gesünderen Hügellagen. Sixtus V. ließ also Achsen in die ländlich geprägten Gegenden jenseits des Kapitols legen. Giedion hat das urbanistische Werk Sixtus V. meisterhaft beschrieben und



Die Planung des barocken Roms von Sixtus V

graphisch dargestellt. Begonnen hat Sixtus V. sofort mit der ersten, 4 km langen Achse, die quer durch die ganze Metropole führte, vom extremen Norden bis in den äußersten Südosten, von der Piazza del Popolo bis S. Croce in Gerusalemme (B134), durch sehr hügeliges Gelände, schnurgerade, die sog. Strada Felice (heute Via Sistina usw., im nördlichsten Teilstück nie vollendet). Wie konsequent (und kompromißlos) diese auch durch städtische Gegenden gelegt wurde, zeigt sehr gut in seiner Schrägstellung einer der Hauptpaläste an dieser Straße, der Palazzo Barberini (B45). Auf dieses urbanistische Meisterwerk waren Sixtus V. und sein Architekt, Domenico Fontana, auch besonders stolz, und Fontana betonte, daß es Sixtus V. gewesen sei, der Hügel abgetragen und Täler gefüllt und so aus Rom eine Stadt der sanfteren Wellen gemacht habe. Die großartige Leistung Sixtus' V. war jedoch nicht einmal so sehr diese eine Straße, mit der er begann, sondern die Gleichzeitigkeit seiner Projekte, daß er an vielen Stellen ansetzte. Lange, während seines »Exils« in einem Weinberg nahe S. Maria Maggiore, hatte er unter seinem Gegner, Gregor XIII. (1572–83), über diesen Plan, die Teilstücke zu einem umfassenden Netz zu verbinden, nachdenken können. Hinter diesem Gesamtkonzept standen wohl auch ikonographische Überlegungen, Sixtus wollte Rom zu einem »einzigem Heiligtum« (Pastor), die wichtigsten Kirchen gut erreichbar machen. Dies ist jedoch nur die eine Seite. Seine Pläne waren nicht wie die von Nikolaus V. und

Julius II., die bereits an Systemen gebaut hatten, auf eine Hauptkirche, etwa St. Peter, bezogen. Es war also nicht mehr die alte Similitudo-Idee, nach der die irdische Stadt als Abbild des Gottesstaats gebaut werden sollte, die seinem Konzept zugrunde lag. Auch dachte er nicht mehr in den humanistisch inspirierten Idealstadtkonzepten der Hochrenaissance mit ihren sternförmigen Anlagen. Die (im Grundsatz ebenfalls sternförmige) Anlage der Straßen um S. Maria Maggiore wäre mißverstanden, wollte man sie noch mit solchen Konzepten erklären. Vielmehr zerschlug Sixtus V. geradezu das Konzept der mauerumgrenzten, sternförmigen Idealstadt der Hochrenaissance. Denn es ging ihm, obwohl sein Konzept auch kirchenbezogen war, primär wohl um ein funktionsbezogenes (nicht etwa ein ästhetisch geleitetes) Gesamtkonzept einer Stadterschließung. Und damit war er der erste, der den Grund für die moderne Stadtanlage gelegt hatte.

Dieses Konzept einer Stadtanlage wurde flankiert von einer Reihe besonderer Maßnahmen. Sixtus V. nahm die neu entstandene Tradition der Vorplätze vor Hauptgebäuden auf und machte »Platz« etwa vor dem Quirinalspalast und dem Lateranpalast, ansatzweise auch schon auf der Piazza Colonna (alle freilich künstlerisch wenig beeindruckend gestaltet). Sodann ließ er Obelisken als Blickfänger an den Enden der Achsen oder exponierten Stellen errichten – und dies betraf dann auch den dritten Papstpalast, den Vatikan. Vier dieser Obelisken ließ er aufstellen, neben dem vatikanischen noch den am Lateran, bei S. Maria Maggiore und auf der Piazza del Popolo (außerdem noch die Mark-Aurel- und die Trajanssäule). Der vatikanische Obelisk war der erste und größte. Mit ihm leitete Sixtus V. zugleich auch für den Vatikan, der in seinen Gesamtüberlegungen so sehr an den Rand gerückt zu sein scheint, eine neue Achsenbildung ein. Denn der Obelisk war nunmehr auf St. Peter selbst und nicht mehr auf den Palast bezogen. Und immerhin wurde unter Sixtus V. auch der Bau selbst mit der Einwölbung der Kuppel (in nur 22 Monaten) vorläufig fertiggestellt. Zur neuen Achsenbestimmung paßte es, daß auch Sixtus V. wieder den Plan faßte, die mittlere, auf St. Peter zuführende Häuserreihe des Borgo, die sog. Spina del Borgo, abzureißen – wie vor ihm Nikolaus V. mit Alberti sowie Julius II., später Carlo Fontana (1694), Morelli (1776), Napoleon (1811), Pius IX. (1850) und der Generalbebauungsplan von 1881, bis die Idee zuletzt im Faschismus und danach (1936–50) mit der Via della Conciliazione verwirklicht wurde. Als weitere flankierende Maßnahme führte Sixtus V. auch die Wasserleitungen, die seit Alexander Severus (222 bis 35 n. Chr.) zerstört darnieder gelegen hatten, wieder nicht nur in die Täler, sondern auch auf die Hügel. Und die Schauffront der Acqua Felice (B18), das war den Zeitgenossen bereits bewußt, war zwar von schlechtem Geschmack, wirkt jedoch ungemein stolz in der Mosesgestalt, mit geradezu biblischem Sendungsbewußtsein. Auch die Fontana di Trevi erhielt damals das Wasser der Acqua Vergine (der antiken Aqua Virgo)

nie zum üppigen Zierat, auch wenn sich die Einzelformen ändern oder die Giebel alternieren. Alles ist auf monumentale Ruhe gestimmt, auf Festigkeit und eine selbstverständlich-sichere Ordnung im Ganzen.

Zweierlei veränderte Michelangelo an dieser Front: Die Fenstergruppe über dem Portal erhielt keine Giebel, dafür aber Säulen und Pilaster in dichter Ballung, so daß diese Ehrenloge durch die gedrungene Massierung der Motive und das Wappen ein besonderer Blickfang wird. Daß außerdem das dritte Stockwerk erhöht und ihm ein ausladendes, schweres Kranzgesims aufgesetzt wurde, bedeutet materiell nur wenig, für die Wirkung aber viel: Der Bau erhält eine freie, hohe Stirn und einen weiteren, machtvoll zusammenfassenden Akzent in der Höhe. So ließ sich das Monumentale des Sangallo-Projekts noch einmal steigern und überbieten.

Die Durchfahrt hinter der einfachen Keilsteinfassade des Portals ist eine Architektur von eigenem Rang. Sie scheint nur deshalb dreischiffig angelegt worden zu sein, um den Ornat einer satten antiken Gliederungskunst entfalten zu können: zwei Kolonnaden mit stämmigen, dicht gereihten dorischen Säulen und ein plastisches Wandrelief mit Halbsäulen und Nischen an den Seiten – all das mit Macht zusammengefaßt und gebändigt durch das große Motiv des kassettierten Tonnengewölbes über der Durchfahrt.

So stimmt der Architekt auf den Innenhof ein, dessen Typus und Gliederung damals im Grunde genommen nichts Neues waren. Sangallo legte ihn als großes, regelmäßiges Quadrat an, was offenbar dem Ideal der Hochrenaissance entsprach, und er gliederte die beiden unteren Stockwerke der umlaufenden Loggien mit dem bewährten Tabularium-Motiv (vgl. A9, F5). Und dennoch gelang ihm ein Hauptwerk der Hochrenaissance. Zum einen war es ihm wie in einem Lehrbuch um Perfektion im Detail zu tun, was sich in vielen Einzelpunkten studieren läßt: so etwa im vorkragenden, unverkröpften Gebälk, das die Horizontale wieder kräftig betont, in der Pracht der ionischen Ordnung mit ihrem Girlandenfries oder aber im stimmigen Verhältnis der Pfeilerarkaden, ihrer Kämpfer und des Bogenprofils zu den Säulen und dem Gebälk. Ein Meisterstück ist auch die Lösung des Eckproblems: Das L-förmige Mauerstück in der Ecke gliederte er mit einer vollen Halbsäule auf jeder Seite und setzte in den Winkel die Kante eines Pilasterpfeilers. Diese Lösung vereinbart ein völlig stimmiges Aufbausystem mit der anschaulichen Qualität von Festigkeit und konzentrierter Kraft. Und gerade in der Gewichtung der Elemente, in ihrem vollendet ausgewogenen Verhältnis zueinander, erweist sich, daß Sangallo mehr war als ein nur auf das »Richtige« bedachter Akademiker, was auch der Vergleich mit den anderen römischen Beispielen bestätigt. Gemessen am Palazzo Venezia (F5) zeigt sich nicht nur die Verbesserung im Detail, so etwa der Verzicht auf die Aufsockelung der Säulen, sondern auch eine überlegene Kraft und Sicherheit in der Durchformung, die sich nun wirklich mit dem im-

perialen Rom messen kann: Gegenüber dem Kolosseum (A25) ist die Masse der Pfeilerarkaden reduziert und die Säule aufgewertet, so daß die Kombination von Pfeiler und Säule an Kraft und Prägnanz gewonnen hat.

Noch mehr als die Fassade veränderte Michelangelo den Hof. Er schloß die Arkaden des zweiten Stockwerks an zwei Seiten, was im 19. Jh. auch an den beiden anderen geschah. Und das Obergeschoß legte er als Fensterfront mit Pilastergliederung an. Diese Pilaster mit ihren breiten Rücklagen sind nur im anschaulichen Gewicht mit Sangallos Halbsäulen zu vergleichen, gehören aber einer ganz anderen Gestaltungsweise an und bilden auch ein neues Thema: Gegen die Einförmigkeit der Stockwerke stellte Michelangelo eine konsequente Entwicklung: von Sangallos Tabularium-Motiv unten zur geschlossenen Fensterwand mit Pilastergliederung oben; vom Gliederbau der Stützen zum stark geschichteten Wandrelief; vom Ebenmaß der runden Bogenöffnungen zu den kantigen, gewichtigen Formen der Fensterrahmen. Die Harmonie der Hochrenaissance entwickelte sich auf diese Weise zu dem, was Michelangelo immer suchte: das Gegenüber einander gedrängter plastischer Kräfte. UF

H26 S. Spirito in Sassia

Borgo di S. Spirito (Plan III 1/A–2/A)
1538–45, 1590

Antonio da Sangallo d. J.
Nachdem das älteste Hospital Roms (vgl. F8) und auch ein Kirchturm unter Sixtus IV. neu erbaut worden waren, entstand die dazugehörige Kirche erst unter Paul III. 1538–45 nach einem Entwurf von A. da Sangallo d. J. Auf Antonio geht wohl auch die Fassade zurück, die erst 1590 unter Sixtus V. zur Ausführung gelangte.

Das Innere bietet eine flache, mit Kassetten eingedeckte Variante des Saalraums mit Abseiten (vgl. H44, B1), die hier als Folge von Konchen den Hauptraum begleiten. Bedeutender ist die Fassade. Sie knüpft zwar an einen in Rom seit dem späten 15. Jh. gängigen Typus an, die Querschnittsfassade mit doppelstöckiger Pilasterordnung, Voluten und Dreiecksgiebel (vgl. F7), hebt ihn aber auf ein neues baukünstlerisches Niveau.

Die Pilasterordnung wird bei S. Spirito zum beherrschenden Moment, das die Fassade wirklich in die Form bringt und als geordnetes Kontinuum die Bauteile unterscheidet: An die drei rhythmisierten Travéen der Mitte schließt sich unten vor den Abseiten je eine seitliche Travée an. Die Proportion der Ordnung bewirkt den straffen Zug, die stolze und ragende Erscheinung, die durch ein zusätzliches vertikales Element – eine Bahn aus Rahmen, Mauernische und Rahmen – noch gesteigert wird. Meisterhaft ist auch das Detail: Die Höhlungen der Nischen geben der Fassade eine gewisse Substanz, nehmen ihr die Brettartige Flachheit; wie federnde Spangen wirken die vermittelnden Voluten über den Seitentravéen. Sangallo



H26 S. Spirito in Sassia

gab also nicht nur das Musterbeispiel für den wichtigsten römischen Fassadentypus der Neuzeit, sondern setzte auch in der Qualität der Durchformung und vor allem der Gliederung neue Maßstäbe. UF

H27 Campidoglio (Kapitol)

Piazza del Campidoglio (Plan V 1/B)
beg. 1538
Michelangelo Buonarroti

Der kleinste Hügel Roms, das Kapitol, war zugleich der wichtigste, religiöse und politische Zentrum des antiken Rom. Der heutige Platz liegt im antiken Asylum, der Senke zwischen den zwei Hügelkuppen, auf denen der Jupitertempel bzw. Vorgängerbauten von S. Maria in Aracoeli standen. Hier endeten die antiken Triumphzüge, und hier befand sich das Staatsarchiv (A9). Obwohl die Stadt geschrumpft war und nur noch das Tiberknie füllte, wählte sich die Bürgerschaft von Rom den Hügel im 12. Jh. wieder als Sitz der Konservatoren (Exekutive) und Senatoren (Judikative). Ihre Urteile unterlagen freilich seit 1485 der Revision durch päpstliche Gerichte.

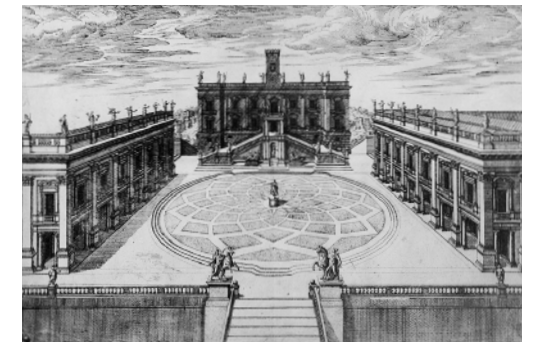
Als Karl V. 1536 Rom besuchte, standen auf dem noch ungepflasterten Areal an der Stelle des heutigen Konservatoren- und Senatorenpalasts teils recht verwinkelte und unregelmäßige Vorläuferbauten aus dem 12. und 15. Jh. Linker Hand fiel der Blick auf die höher

liegende Kirche S. Maria in Aracoeli (C36). Der Zug Karls V. durch die Stadt (vgl. A35, A52) sollte auf dem Kapitol enden. Das Projekt scheiterte. Wohl aus diesem Grunde ging Paul III. an die Neugestaltung des Ortes. Zuerst ließ er 1538 die einzige erhaltene antike Reiterstatue, das Standbild Mark Aurels, vom Lateran hierher transferieren. Die Gesamtleitung erhielt Michelangelo. Dies war sein erster großer Architekturauftrag in Rom, und das zu einer Zeit, da sein Gegner, Antonio da Sangallo d. J., der Günstling Pauls III., noch lebte.

Michelangelos Projekt ist in Dupéracs berühmtem Stich von 1569 festgehalten. Die vollkommene Regularisierung sticht ins Auge. Es spricht für die ungewöhnliche Qualität des Projekts, daß es auch und vor allem nach dem Tod des Meisters ohne nennenswerte Abstriche realisiert wurde – angesichts seiner Größe ein einmaliger Fall in der Architekturgeschichte. Zuerst entstand der neue Konservatorenpalast rechts (H30), zuletzt sein Pendant links, der Palazzo Nuovo (Museo Capitolino) von Girolamo und Carlo Rainaldi (1644–55). Dieser war ohne konkrete Nutzfunktion. Er diente allein dem Ziel, Symmetrie zu schaffen und zu verhindern, daß S. Maria in Aracoeli als über dem Platz aufragend empfunden wurde. Den Senatorenpalast in der Mitte errichteten Giacomo della Porta und Girolamo Rainaldi (1582–1605). Dabei wurde ein älterer Bau, der selbst auf das antike Tabularium (A9) aufgesockelt worden war, nur ummantelt. Seine Türme sind noch in den Seitenwänden zu erkennen. Die Fassade ist gegliedert durch links und rechts hervortretende Risalite und drei Geschosse, eines in Rustika und darüber zwei zusammengefaßt durch eine große Pilasterordnung. Ein Balustradengesims schließt den Bau ab. Den Glockenturm fügte Martino Longhi d. Ä. hinzu (1578–82) – als Antwort auf einen geplanten Portikus am Gipfel der Treppe.

Diese Treppe ist der einzige Teil der Gestaltung, der noch zu Lebzeiten Michelangelos entstand (1541–54). In der Frührenaissance hatte die Bauaufgabe – etwa bei Alberti – in geringem Ansehen gestanden. Ab 1500 hatte es zwar doppelläufige Treppen in der Gartenar-

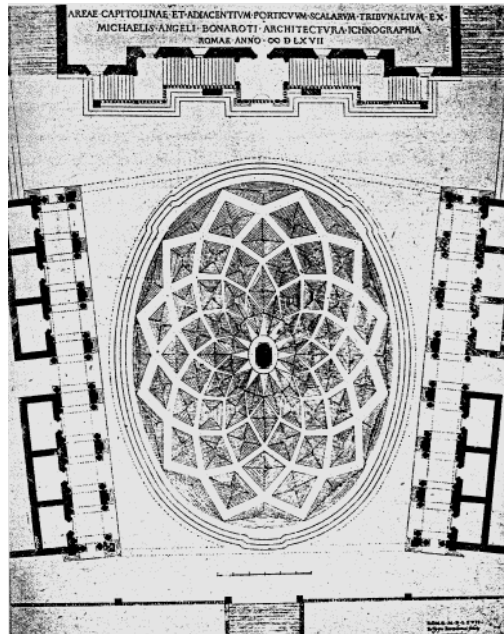
H27 Campidoglio (Kapitol)



chitektur gegeben (H6), noch nicht jedoch im Palastbau, wo sie im Barock zu dem wichtigsten Ort des Zeremoniells und zur wohl zentralen Bauaufgabe avancierten. Michelangelo schuf hierfür die Inkunabel. Am konkreten Ort vereinte die doppelläufige Treppe drei Vorteile: Die Treppe nahm wenig Platz ein, sie führte direkt zum Haupteingang im Piano nobile, und der Brunnen unten mit antiken Statuen (Nil, Roma und Tiber) konnte erhalten werden. Der am Scheitel geplante Portikus hätte kaiserlich-päpstlichen Ansprüchen genügt.

Renaissancearchitekten wie Filarete und F. di Giorgio zeichneten Idealstädte, keiner erhielt jedoch die Chance zu einer umfassend neuen Platzgestaltung – am ehesten noch Albertis Schüler Rosselino in Pienza. So konnte Michelangelo das Idealbild eines Platzes für die nächsten Jahrhunderte schaffen. Seitdem erhielt die Cour d'honneur, der Eingangsbereich eines Palastes, die U-Form mit zwei niedrigeren flankierenden Bauten, einem höheren Hauptbau und mit einer Symmetrieachse. Auf deren Ausbildung legte Michelangelo großen Wert, obwohl er zunächst nur den Auftrag erhalten hatte, für das unregelmäßig bebaute Areal einen stadtseitigen Zugang zu schaffen: die sog. Cordona. Nur in einem Punkt wich der spätere Schloßbau von Michelangelos Lösung ab: Bei Michelangelo bilden die drei Teile noch drei unverbundene Baukörper. Dennoch sah auch er sie als zusammengehörig, als die drei Wände für ein »Platztheater«. Daher nämlich weisen die Fassaden nur zum Platz und reichen nur um zwei Achsen um die Ecken. Michelangelo fand also den klassischen Ausgleich zwischen Autonomie der Einzelkörper und Synthese des Ganzen. Auch in der griechischen Klassik hatten die Bauten noch ihre Autonomie gewahrt (Akropolis), wuchsen aber dann im Barock der Antike, dem Hellenismus, zu Komplexen zusammen.

Zwei Formen auf dem Platz verdienen besondere Beachtung: die Trapez- und die Ovalform. Der Platz verjüngt sich zur Zugangsrampe hin, ist also trapezoid. Der spitze Winkel zwischen Konservatoren- und Senatorenpalast war in den älteren Bauten, die übernommen wurden, angelegt. Michelangelo scheute jedoch auch einen Teilabriß nicht, wenn ihm, wie in St. Peter, eine bestehende Lösung ästhetisch widerstrebt. Die Trapezform ist nicht ohne Vorbilder. Meist wird auf Rosselinos Platzgestaltung in Pienza verwiesen, wo freilich die orthogonale Musterung des Platzes stört. Für Michelangelo, der die Antike noch »lebte«, war es auch sicherlich ungleich wichtiger, daß jenseits des Kapitols dieselbe Platzform in der Antike unterhalb des Tabulariums und mit diesem als Hauptgebäude bestanden hatte (A1). Er transferierte also die antike Form nur auf die andere, die Stadtseite des Kapitols – und diese Umpolung ist ohnehin eine der Grundideen der Platzgestaltung. Zudem befriedigte die Platzform wohl sein ästhetisches Empfinden. Sie wirkt der perspektiven Verkürzung entgegen (und Michelangelo baute oft »gegen« die Sehgewohnheiten).



H27 Campidoglio (Kapitol)

Sie läßt dadurch das Hauptgebäude höher, schmaler, beeindruckender erscheinen. Aus diesem Grunde übernahm auch Bernini diese Form beim nächsten Bau eines Hauptplatzes in Rom (B80). Diese Platzform gibt zudem dem Betrachter, der über die Rampe heraufsteigt und den Platz erreicht, stärker das Gefühl, in einen Raum, der sich hinter ihm schließt, aufgenommen und eingeschlossen zu sein.

Im Zentrum des Platzes ist ein Oval eingetieft, zu dem zwei Stufen führen. Das Oval ist, sieht man von Kleinbauten ab, das erste gebaute der Neuzeit. Wenig später führte es Vignola in den Kirchenbau ein (H34). Der Reiz dieser Form lag für beide darin, daß mit ihr zugleich die Zentralachse und die Mitte des Platzes betont werden konnten. Beim Kapitol als dem Erstlingswerk bedeutet dies: Die Gestaltung konnte gleichzeitig auf den Senatorenpalast und die Reiterstatue bezogen werden, letzteres betont durch die Musterung des Platzes.

Das Zusammenwirken von Oval- und Trapezform sagt viel über Michelangelos Stilempfinden aus. Stufen und Muster zeichnen das Oval als besonderen Bereich aus. Michelangelo duldet auch nicht, daß, wie heute, Wege in dieses Oval einschneiden. Dem Betrachter wurde so Scheu vor diesem Bereich vermittelt, den man, da er gewölbt ist, überzeugend dahingehend interpretiert, daß anschaulich ein Stück Erdkugel freigelegt werden sollte – das Kapitol als Nabel der Welt. Auf dem Weg zum Senatorenpalast wurde der Betrachter also ganz nahe an die flankie-

renden Paläste herangeführt. Die geraden Wege wurden verstellt, der Betrachter wurde, wie so oft bei Michelangelo, dem Gefühl einer teils bedrückend empfundenen Enge ausgesetzt. Gerade insoweit modifizierte della Porta das Konzept. Er wählte ein – Anfang des 20. Jh. wieder entferntes – Strahlenmuster und ließ Wege ins Oval einschneiden, entschied sich also für eine barock-strömende Gestaltung des Platzes.

Mit der Gestaltung des wichtigsten Platzes in Rom intendierten Auftraggeber und Künstler natürlich auch konkrete Aussagen. Paul III. ließ sein Wappen am Sockel der antiken Kaiserstatue anbringen. Anschaulich sollte damit der Platz des Bürgertums erobert und seine Macht gebrochen werden. Michelangelo, selbst glühender Verfechter bürgerlicher Ideen, setzte jedoch eine erhebliche Erweiterung des Gestaltungsprogramms durch. Die päpstliche Aussage ging in einer umfassenderen auf.

Von den zwei Weihinschriften lobt die eine die Wiederersterung des antiken Roms und ist nach dem Jahr seiner Gründung datiert, die zweite setzt dem die Anrufung Christi entgegen und ist nach seiner Geburt datiert. Während man bis zum 16. Jh. das Kapitol vom Forum, auf Wegen seitlich des Tabulariums erreichte, schuf Michelangelo den Hauptzugang stadtseitig und richtete so das Kapitol neu aus. Der Senatorenpalast war ohnehin schon auf das antike Tabularium aufgesockelt. Die Aussage ist eindeutig: Der antik-heidnische Platz sollte neu geehrt, jedoch umgekehrt, zur christlichen Stadt hin, ausgerichtet werden. So erschien er jetzt zugleich als antiker Temenos (heiliger Bezirk) und als Endpunkt eines Pilgerwegs. Sein Muster mit der Zwölfzahl konnte auf den antiken Kosmos, die Tierkreiszeichen, anspielen, aber auch auf die zwölf Apostel. Damit hat man in dem Platz den Höhe- und Endpunkt der Hochrenaissance zu sehen, denn die Verherrlichung der Antike als eines Vorläufers des Christentums stellt spezifisch humanistisches Gedankengut dar. SG

Lit.: H. Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom – Idee und Gestalt*, München 1954; H. Thies, *Michelangelo – Das Kapitol*, München 1982.

H28 Palazzo dei Pupazzi

Via dei Banchi Vecchi 22 (Plan IV 1/B)
um 1540

Giulio Mazzoni (?)

Der Palast war Wohnsitz des Mailänder Goldschmieds Pietro Crivelli. Der für einen Handwerker recht anspruchsvolle Bau wurde später von Sixtus V. als Kardinalsresidenz übernommen. In die enge Häuserzeile eingefügt, hatte die Fassade zunächst nur drei Achsen und wurde erst später durch eine vierte erweitert, wobei die alte Kantenrustika erhalten blieb.

Die architektonische Gliederung, ursprünglich drei Stockwerke über rustiziertem Sockelgeschoß mit Läden, ist eher uninteressant. Die Fassade lebt von der reichen Stuckdekoration, die Giulio Mazzoni, dem

Schöpfer der eleganten Stuckfassade des Palazzo Spada (H32), zugeschrieben wird. Der Dekor aus Festons, Fruchtgehängen und Masken sowie Putten, Satyrn und Trophäen (auf die der Name »dei Pupazzi« zurückgehen könnte) füllt die schmalen Flächen zwischen den Fenstern. Im dritten Stockwerk sind zwei Relieffelder mit szenischen Bildern eingelassen. Dargestellt ist Karl V., der Paul III. die Füße küßt, und Paul III., der die beiden Gegner Karl V. und Franz I. versöhnt. Diese Thematik paßt ebenso wenig an das Haus eines Goldschmieds wie die großen Papstwappen im Fries unter den Adikulafenstern. Dieser Schmuck, der die Vormachtstellung des Papsttums zum Inhalt hat, ist vermutlich erst entstanden, als Sixtus V. das Haus als Kardinalssitz umfunktionierte. Das würde auch erklären, weshalb sich der Stuck an der Fassade nicht besser entfalten kann. In der Tradition der stuckierten Palastfassade stehend, die Raffael mit dem Palazzo Branconio dell'Aquila in Rom begründet hatte, bietet der Palazzo dei Pupazzi ein gutes Beispiel für eine wichtige Alternative zum Sangalostil der 40er Jahre. EJ

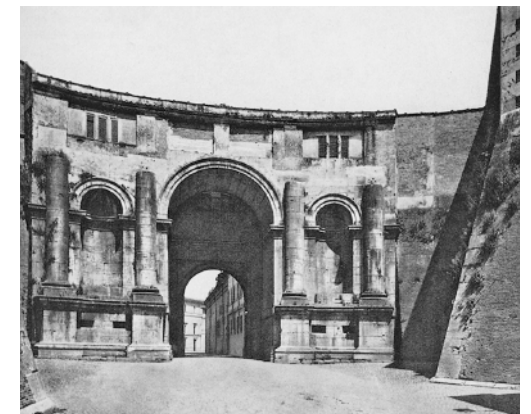
H29 Porta S. Spirito

Via de' Penitenzieri (Plan III 1/A)
1543–44

Antonio da Sangallo d. J.

Paul III. ließ 1543–44 im Zuge von Befestigungsarbeiten des Borgo Leonino den südlichen Zugang, die alte Porta Saxorum, erneuern. Leitender Architekt dieser Befestigungsarbeiten war Antonio da Sangallo d. J., der ebenfalls mit dem Neubau der benachbarten Kirche des Hospitals S. Spirito (F8, H26) beauftragt war. Obwohl das Tor nicht vollendet wurde und später einen notdürftigen oberen Abschluß erhielt, sind dennoch die angestrebte Monumentalität und der Anspruch der Anlage unverkennbar. Die aus Travertin bestehende Torfassade erhebt sich über einer segmentbogenförmigen Grundrißlinie. In Anlehnung an

H29 Porta S. Spirito





H30 Palazzo dei Conservatori

antike Triumphbogenarchitektur gliedert sich die Fassade in drei Travéen, deren mittlere von dem hoch geöffneten Torbogen eingenommen wird, während die seitlichen kleinere Rundnischen über hohem Sockel aufnehmen. Kräftige, unkannelierte Dreiviertelsäulen über vorspringenden Piedestalen trennen die Abschnitte voneinander und durchstoßen ein horizontal durchlaufendes Gesims, das als Auflager sowohl für den Torbogen als auch für die Nischenkalotten dient und den Baukörper fest zusammenschließt; so ergibt sich eine Variante des Tabularium-Motivs (A9). Als vorgesehener oberer Abschluß sind ein einheitliches Gebälk sowie eine darüber liegende Attikazone anzunehmen. Charakteristisch ist die besonders plastische und raumhaltige Gliederung und Wirkung des Tores, die durch die Grundform des Segmentbogens, eine monumentale Säulenordnung und die Nischen mit ihren sich konvex vorwölbenden Sockeln erzielt wird. Somit verkörpert die Porta S. Spirito mit der engen Anlehnung an die Form antiker Triumphbögen zwar die Vorstellungen der Hochrenaissance, scheint jedoch in ihrer plastischen Formensprache wesentliche Züge barocker Architektur vorwegzunehmen. DH

H30 Palazzo dei Conservatori

Piazza del Campidoglio (Plan V 1/B)
beg. 1544, 1563–75

Michelangelo Buonarroti

Als erster Neubau auf dem Kapitol (H27) entstand der Konservatorenpalast. Sieht man vom Mittelfenster ab, hielt sich Giacomo della Porta bei der Ausführung (1563–75) streng an Michelangelos Pläne.

Eine kolossale korinthische Pilasterordnung mit hohem Gebälk und weit ausladendem Gesims gliedert den Bau. Sieben Travéen entstehen. Eine statuenbekrönte Balustrade schließt den Bau ab. Pilaster und Gebälk haben eine Rücklage, die wie ein Rahmen umläuft. Die Wand selbst, in der die Fenster sitzen, tritt um eine weitere Schicht zurück. Im Erdgeschoß ist in die kolossale Pilasterordnung eine ionische Säulenordnung mit eigenem Gebälk eingestellt.

Die kolossale Ordnung gab es schon vor Michelangelo. Alberti verwendete sie für die Fassade von

S. Andrea in Mantua (ab 1470), später A. da Sangallo d. J. auch für den Palastbau (H23). Beide verfolgten damit allerdings noch das Ziel, die Form des antiken Triumphbogens zu einem Fassadentyp fortzuentwickeln. Erst Michelangelo setzte die kolossale Ordnung gänzlich eigenständig ein, erst er nutzte ihre Gestaltungschancen in umfassender Weise. Dies betrifft schon die Größe: Die kolossale Ordnung überspannt, anders als etwa bei Sangallo, den ganzen Bau. Dies betrifft jedoch vor allem die Art ihres Einsatzes: Sie steht in viel engerer Beziehung zu allen anderen Teilen des Baus als in den früheren Beispielen.

Ungemein konsequent und dicht ist zunächst die Durchformung der Wand als Fläche. Architrav und Gesims der kleinen Ordnung überschneiden die genannten Rücklagen der kolossalen Ordnung, zugleich sind sie an dieser Stelle verkröpft und werden selbst von der kolossalen Ordnung überschritten. Beide Ordnungen sind dadurch anschaulich miteinander verwoben und bilden ein Raster. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die Rücklagen der Pilaster die Pfeiler verbergen. So wurde der Bau anschaulich zum reinen Gliederbau: Allein die Pilaster, Säulen und Architrave erscheinen als tragend, die verbleibenden Wandstücke als nur füllend. Keine Fassade zuvor war in all ihren Einzelteilen dermaßen verkettet, gleichermaßen in der Vertikalen und in der Horizontalen. Angelegt war dieses Prinzip schon in Michelangelos Frühwerk (H13). Wieder aufgenommen und bis in die dritte Dimension durchgeführt hat er es am Außenbau von St. Peter (H31). Die Verkettung von großer und kleiner Ordnung, wie man sie am Konservatorenpalast findet, bildet – neben der rhythmischen Travée (vgl. H6, H7, F19) – für die Fassadengliederung die wichtigste Erfindung der Hochrenaissance. Ohne sie wären Palladio und die Barockarchitektur undenkbar.

Ungemein fest ist auch die dritte Dimension in die Wand als Fläche eingearbeitet. Der Bau wird in seiner Tiefe spürbar und thematisiert. Hier wirkt sich wiederum die enge Verkettung von großer und kleiner Ordnung aus. Denn wie die große Ordnung die Wand dominiert, so schafft die kleine eingestellte Ordnung Tiefe. Dazu gab Michelangelo den zwei in die Wand eingestellten Säulen an der Rückwand des Ganges zwei weitere als Pendants. Diese vier Säulen verknüpfte er jeweils durch Architrav und flache Wölbung, so daß im Erdgeschoß eine Abfolge von Baldachinen entstand. Daß Michelangelo in der kleinen Ordnung Tiefe thematisieren wollte, zeigt sich auch an einem wegweisenden Detail: Das klassische ionische Kapitell mit flacher Front modifizierte er, drehte die Voluten heraus und stellte sie diagonal.

Außergewöhnlich ist das offene Erdgeschoß. Ein solches hatte zwar schon der Bau aus dem frühen 16. Jh., vor den Michelangelo die Fassade blendete (er ersetzte nur die Folge von Arkaturen durch eine von waagerechten Gebälken, die er wegen ihrer Flachheit und ihres antiken Aussehens bevorzugte). Seit Alberti gab man jedoch das Erdgeschoß von Palästen fest

und geschlossen. Auch in den 20er und 30er Jahren des 16. Jh. brach man in den geschlossenen Block nur stückweise Öffnungen (vgl. H24). Michelangelo intendierte wohl etwas anderes: Die Folge von Öffnungen ist typisch für Innenhöfe, das Kapitoll sollte als solcher erscheinen.

Diese Folge trägt auch sonst erheblich zur Gesamtwirkung des Platzes bei. Sie betont die Zentralachse, die zum Senatorenpalast führt, stärker, als dies bei flankierenden Palästen mit jeweils betonter Mitte möglich gewesen wäre. Die Kolossalordnung faßt die Bauten zu großen horizontalen Blöcken zusammen und läßt sie dadurch tendenziell flacher erscheinen als zweigeschossige Bauten. Auch dadurch wird der Senatorenpalast hervorgehoben. Zugleich bildet die Kolossalordnung das stärkste Gegengewicht zu den horizontal verlaufenden Bewegungszügen, die in die Tiefe des Platzes führen. SG

H31 St. Peter: Konchen und Außenbau

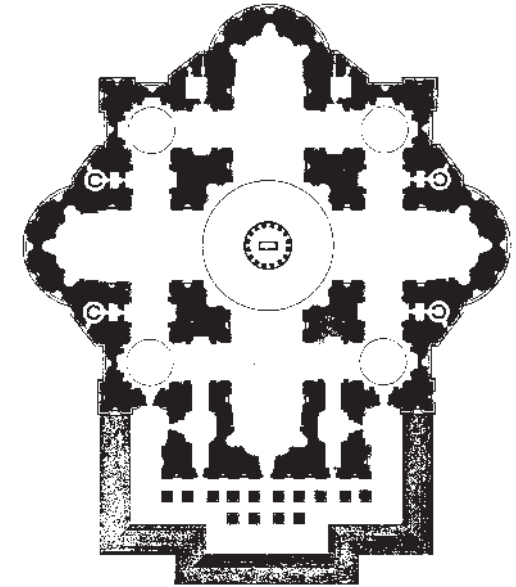
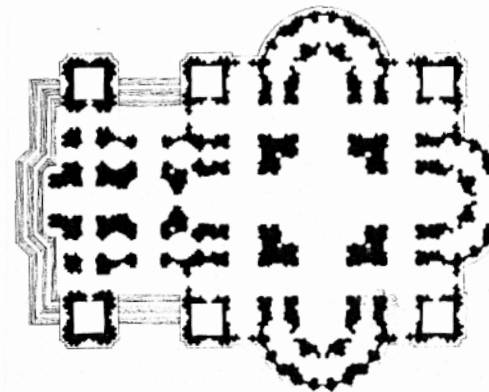
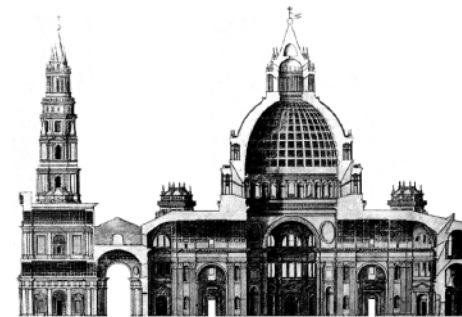
Città del Vaticano (Plan III 1/A)

1546–93

Michelangelo Buonarroti mit Giacomo della Porta

Nach dem Tod Bramantes folgten diesem als Baumeister von St. Peter stets nur seine Schüler, Raffael, Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo, Baldassare Peruzzi,

H31 St. Peter: Konchen und Außenbau. Entwurf von Sangallo



H31 St. Peter: Konchen und Außenbau. Entwurf von Michelangelo

Antonio da Sangallo d. J. und 1546 noch für einige wenige Monate Giulio Romano. Erst als der letzte Schüler von Bramante gestorben war, wurde der Weg frei für Michelangelo, welcher das Werk in kongenialer und stimmiger Weise zum Abschluß brachte. Nimmt man das später hinzugekommene Langhaus von Carlo Maderno aus (B34), so ist das Gebäude in seiner heutigen Gestalt (abgesehen vom höher gelegten Fußboden) allein das Werk Bramantes (im Kern, H7) und Michelangelos.

Spuren hinterließen sonst noch am ehesten Raffael und Sangallo. Unter Raffael und danach zeigte sich die Unsicherheit, die Bramantes Tod hervorrief, an der Unzahl von Entwürfen, mit und ohne Einbeziehung des Rosselino-Chors, mit und ohne Umgang um jede der Konchen, teils Zentralbau-, teils Langhauspläne. Peruzzi entwickelte eine neue Form der Zeichnung, die Grund- und Aufriß vereinte und die Isometrie vorwog. Raffael installierte einen ausführenden Adjutanten, weil die Bauhütte allein durch die erhöhte Komplexität der Pläne überfordert war. Sangallo, der 1529–40 auf Grund der geringen finanziellen Mittel von nur 17 620 Dukaten wenig bewirkte, verwendete 1540–46 die in diesen Jahren vorhandenen 162 000 Dukaten für die Höherlegung des Bodens um 3,2 m und ein Holzmodell. So verschwand Bramantes hohe Aufsockelung der Pilaster, die dem Besucher den Eindruck vermittelte, von unten in den Bau und seine Ordnung hineinzusehen. Schon Raffael war davon in der Chigi-Kapelle abgerückt (H12), und Serlio schrieb: »Auf dem Boden ruhende Säulen sind ungleich schön-



M77 Chiesa di Dio Padre Misericordioso (Chiesa del Giubileo)

nige Jahre zuvor ebenfalls am Rand von Rom entstanden war (M72).

Meier schuf eine Barke – die katholische Kirche als Schiff, eine alte Metapher, die zum Beispiel in Rom in Giotto's Navicella in Alt St. Peter präsent ist. Meiers Barke ist umgeben von Hochhäusern, mit drei Segeln aus weißem Stein, rund und »voller Wind«, wie eine Folge von drei Muscheln. »Hinter« diesem Mast befindet sich eine hohe weiße Wand, die den Kirchensaal umschließt, lang, schlicht und präzise und die runden Formen auf der anderen Seite ergänzend, wie der Mast für die Segel. »Hinter« diesem Mast, der ebenfalls weiß, aber massiver ist, befindet sich der freistehende Glockenturm (Campanile), ein uritalienisches Motiv. Insgesamt ein dynamisches, leichtes, prägnant gegliedertes und anmutiges Gebäude. Damit wirkt der Bau – obwohl Kirchenbau! – doch stilistisch nahe verwandt denjenigen Bauten, die Meier in Anlehnung an die »weißen« Villen der frühen Moderne der 20er Jahre, etwa der Villa Savoye von Le Corbusier, schuf, so mit seinem Frankfurter Kunstgewerbemuseum.

Wie in einem ähnlichen Gebäude von Meier, dem Stadthaus in Ulm, ist der Innenraum durch eine Öffnung zum Himmel hin gekennzeichnet, wiederum mit einer geneigten Decke aus Glas (die in Ulm den hohen Turm des Münsters einrahmt). In der Tat ist der Innenraum lichtdurchflutet und wirkt mit seinen Öffnungen, leichten Gliederungen und schlanken Formen fast wie das weiße, moderne Gegenstück zu spätgotischen Kapellen (die in Rom so selten sind). Der Innenraum gliedert sich in einen größeren Hauptsaal – zwischen der glatten Wand und dem inneren »Segel« – und eine kleinere Kapelle, die zwischen dem inneren und dem äußeren »Segel« liegt. Vor einer der Öffnungen befindet sich das Kreuz über einem einfachen Altar, am Westende. Denn diese kleine Kirche ist nach Westen (in Richtung Rom) ausgerichtet – eines der sehr seltenen Beispiele neben dem Petersdom, wo das Grab des Apostels diese Ausrichtung vorgab. SG

M78 Museo dell'Ara Pacis

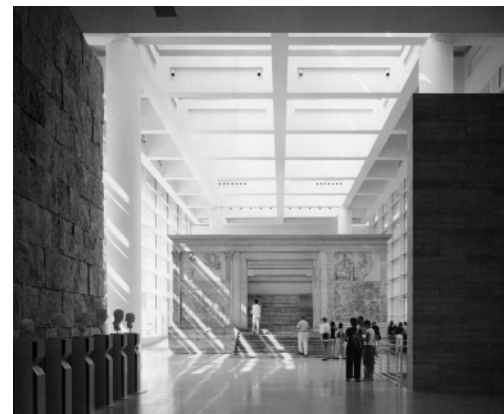
Lungotevere in Augusta (Plan IV 1/A = A18)
2000–06

Richard Meier

Nachdem Meier bereits an der Jubiläumskirche am Stadtrand von Rom gearbeitet hatte, wurde er mit einem Museum an einem der Brennpunkte Roms beauftragt, genauer gesagt: Er sollte einen Rahmen für die Ara Pacis entwerfen, diesen Altar der Größe des spätrepublikanischen/ frühkaiserlichen (antiken) Roms (A18).

Mussolini hatte bereits einen solchen Rahmen angelegt, allerdings durch die Schaffung eines (faschistischen) Platzraumes. Meier hat den Glaskasten, der die Ara Pacis vor den Witterungseinflüssen schützt(e), in eine geschlossene Konstruktion, einen Kubus, ein echtes Museum integriert – auch wenn dieses Museum nach wie vor kaum mehr als den Altar beherbergt. Der Altar ist durch die gläsernen Seitenwände der Struktur noch teilweise sichtbar. Einige wichtige Merkmale des Altars selbst spiegeln sich in der neuen Architektur wider, wie der Sockel, die langen, niedrigen Wände und Linien, das Rechteck, die horizontale

M78 Museo dell'Ara Pacis



kubische Form und die großen rechteckigen Öffnungen in den Wänden. Meier nimmt damit mehrfach Bezug auf die Ara Pacis und ihre architektonischen Merkmale. Meiers Vorliebe für die weiße Farbe hilft dabei, aber dennoch ist der Altar jetzt im Museum versteckt. Dieses herausragende Beispiel für die heroische Periode der römischen Geschichte, für schlichte Schönheit, ist jetzt nicht mehr wirklich im öffentlichen Raum fühlbar. Meiers Gebäude ist zwar leicht und sehr einfach, aber im Vergleich zum Altar wirkt es kompliziert und von übertriebener Größe. Daher ist es nicht verwunderlich, daß die Römer es weiterhin kritisieren und die Arbeiten an ihm verzögerten. Dieses Gebäude wird als nicht der römischen Schönheit entsprechend angesehen, die Barockkirchen auf der anderen Seite des Platzes »verschwinden«. Andererseits habe ich zuvor nie so viele Besucher um den Altar herum gesehen wie heute. SG

M79 Chiesa del Santo Volto di Gesù alla Magliana

Via della Magliana 162 (Plan G2 2/B)

2003–06

Piero Sartogo, Nathalie Grenon

Die Kirche wird – wie wenige Jahre zuvor die Chiesa del Giubileo als »Barke« (M77) – Träger von Bedeutung, Geschichte. Hier nun geht es um einen Aufstieg zu Licht, Liebe und Paradies, dem Angesicht Gottes. Das italienisch-kanadische Architektenduo gibt einen Baukomplex in der Großform einer Kugel. Diese wird dann schräg scharf zerschnitten (von außen Kubus, Keil und Hemisphäre – geometrischen Grundformen). Die rechte Kugelhälfte ist Gemeindeganzraum, die linke, wichtigere die Kirche selbst. Dazwischen öffnet sich dadurch ein schmaler Korridor – der Schnitt –, der ein schlankes, gestrecktes Kreuz rahmt, in der Ferne, in die Lüfte erhoben, es gleichsam »verheißt«. Und dennoch erscheint der Außenbau etwas nackt und steril, wie eine karge moderne Moschee oder gar ein Atommeiler. Dies ist so trotz der klaren Bedeutungssprache, diese ist noch gesteigert und noch zwingender im Innenraum.

Erhebung, Verheißung – nun jedoch ganz nah, im fortissimo, die Gemeinde umfassend ergreifend – ist auch das Thema der Kirche. Wieder ist manches in Sichtbeton gehalten, dazu viel heller, glatter, cremefarbener Hausteine, alles Feste damit auch »Ton in Ton«. Alles überwölbend und dominierend dann gegenüber die Riesenscheibe aus Glas, die den Blick ins Licht, in den Himmel, das Paradies lenkt (die Gegenmauer, konkav, soll störende spätere Bauten darüber ausblenden). Die vorderen Reihen sehen den vollen Lichtkreis, die hinteren einen Teil und Verheißung von mehr. Also Entmaterialisierung, Lösung aus der gebauten Materie hinten und unten, Spiritualität. Dies ist die Architektur gewordene Verkörperung der Vision des Hieronymus Bosch: des Lichtkegels in seinem »Aufstieg in das himmlische Paradies« (aus der Tafel der vier Jenseits-Darstellungen), durch den die Gläubigen ins Paradies aufgesogen, buchstäblich erhoben wer-



M79 Chiesa del Santo Volto di Gesù alla Magliana

den. Licht, Lichtherlichkeit als die ultimative Verbilligung von Menschenglück, Paradies und Erlösung. Selbst Jesus am Kreuz schwebt wie eine Taube, der Heilige Geist, solchermaßen auch in der Anschauung »dreieinig«. SG

M80 MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo

Via Guido Reni 4 A (Plan I 2/B)

1998/99, 2003–10

Zaha Hadid

Die irakisch-angloamerikanische Stararchitektin – eine der Größten um die Jahrtausendwende – schuf auf römischem Boden dasjenige Werk, das unter ihren realisierten Bauten wohl als erstes – von Aufgabe, Durchführung und Pathos her – die Aura von Weltarchitektur atmet. Schon die Ausschreibung (1998/99) sprengte alle Dimensionen: 247 Einreichungen, unter den letzten fünfzehn internationale Stars wie Rem Koolhaas, Jean Nouvel und Stefano Boeri. In der Tat galt Zaha Hadid lange als der Star der Entwürfe, international als Architekturikone gefeiert, jedoch im ersten Jahrzehnt praktisch nie realisiert. Früh aus sehr wohlhabenden Verhältnissen nach London übersiedelt, war sie Absolventin der Mathematik, dann Architektin und seit 1990 hatte sie ihr eigenes Büro. In den 1990er Jahren, allem in der zweiten Hälfte, entstehen dann mehrere Bauten, die mit Autos, Fliegen, Zügen, Bewegung, Technik zu tun haben – alles naheliegend angesichts ihres von Dynamik, Rasan und Fließ geprägten Stils. Hierher zählen Weil am Rhein (Vitra Fire Station), Straßburg (Hohenheim-Nord Flughafen), Innsbruck (Bergisel-Schanze), Wolfsburg (VW Phaeton Science), Leipzig (BMW), daneben in dieser Phase nur noch ein mittelgroßes Privatmuseum (Rosenthal) und zwei kleinere Labor- und Brückenbauten in Kirkcaldy und Zaragoza. Erst mit der Millenniumwende werden die Entwürfe für Kunst und »Ewigkeit«, etwa Museen, Realität. Unter ihnen ist das MAXXI die Königin (zeitgleich Glasgow Riverside Museum, Gu-



M80 MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo

angzhou Opera, dann Ann Arbor Michigan Museum, zudem Stadien und Wolkenkratzer). MAXXI ist wohl »das Meisterwerk« der 2016 jung verstorbenen Architektin, jedenfalls derjenige Bau, der das ewige Thema von Fließen und Dynamik wie sehr wenige andere für diese »erhabene« Bauaufgabe fruchtbar macht. Die Bauausführung erfolgte zügig, mit Abstrichen nur bei Bibliothek und Dokumentationszentrum.

Zaha Hadids Bau entstand auf dem Gelände einer Kaserne. Der Haupttrakt derselben liegt straßenseitig, bildet formal das Zentrum und nimmt Cafeteria, Toiletten und Garderobe auf, ist jedoch im Eindruck nahezu irrelevant. Denn alles wird rechts an ihm vorbei zur Hauptansicht des Hadid-Baus kanalisiert. Dessen Außenbau wirkt noch recht klassisch-modern mit der machtvoll geschwungenen, massiven Schale aus Sichtbeton oben und der Reihe von schlanken Pilotis, die diese leicht in die Lüfte hebt. Letztere sind auf ei-

ner Gerade geführt, schräg zur geschwungenen Betonwand darüber. Nach innen zu, zum geschossübergreifenden Vestibül schließt eine durchgehende Flucht aus Glas alles ab. Das wirkt vertraut. Bauten der Moderne kommen in den Sinn, etwa Ronchamp oder die Villa Savoye – gewölbter Sichtbeton, Erhebung auf Pilotis, Glas, Verbindung von innen und außen. Schon dies alles ist eindrucksvoll und klar. Oben wird der Außenbau abgeschlossen durch ein überkragendes Kopfstück mit querrrechteckiger Front. Diese Glasfront erscheint wie ein Querschnitt durch diesen nach hinten sichtlich noch viel länger gezogenen, ebenfalls querrrechteckigen, jedoch sich schlauchartig schlängelnden Trakt oder Korridor, den vorne, am »Schnitt«, ein riesiges Fenster, wie ein Aquariumglas, ganz übergreift und schließt. Hier klingt an, was erst im Innenraum, im großen Vestibül, verständlich wird und im physischen Empfinden erfaßt werden kann. Denn dieser schlauchartige Trakt ist einer von vielen vergleichbar schlauchartig geformten Korridoren, die alle im Vestibül ihren Ausgang nehmen. Die einzige Ausnahme bildet dieser eine, der auf der gegenüberliegenden (linken) Seite des alten straßenseitigen Kasernenmittelbaus (auf dessen Dach) ansetzt, im obersten Geschoß verläuft, den anderen »entgegenfließt« und in diesem aquariumartigen Großfenster mündet. So wird schon hier, vielleicht zunächst nicht einmal ganz erfassbar, der Bau insgesamt verschränkt, indem er von links und von rechts des alten, straßenseitigen Kasernenmitteltrakts, auf verschiedenen Geschoßebenen, seine ondulierenden Ausstellungskorridore »aussendet«, wobei am Ende alle wieder zusammengeführt und verschränkt werden.

Tritt man von Zaha Hadids bereits mächtigem Außenbau ins Vestibül, eröffnet sich die Hauptidee in einem Blick, alle Geschosse übergreifend, zugleich bis weit in die hinteren Tiefen der ondulierenden Ausstellungskorridore offen und die Blicke führend. Dies ist ein Vestibül der Superlative, ein Klangwunder der Formen. Bisher so nicht gekannte Fluidität von Formen, Materialien, des ganzen Museums! Von diesem Groß-Vestibül nimmt alles seinen Ausgang, das Fließen, die Dynamik, die strömende Bewegung. Eine Vielzahl von parallel zueinander angelegten, ondulierenden Ausstellungskorridoren strömt von hier aus, vier Galerien im besonderen, der fünften, bereits erwähnten, im obersten Geschoß entgegenlaufend. Alle vier ondulieren, verschränken sich, laufen auseinander, lassen Lücken zwischen sich, Blicke bis zum Pflaster am Boden draußen, so daß brückenartige Läufe entstehen. Schrauben sich anschaulich in die Raumhöhen hinein, in die Ferne, abhebend. Und sie verschlingen sich nicht nur jeweils horizontal, sondern auch vertikal, sind über lange, den bildlichen Eindruck prägende Treppenläufe verbunden, laufen von einer Etage in die andere. Alles wie ein Wald von »Medusenhaaren und -schlangen«, die am Vestibül als ihrem Kopf, dem Medusenkopf, angebunden erscheinen. Solch ein Meer an Bewegung, ausströmend nach links und

nach rechts, vielfach potenziert und über die Etagen verbunden, verschmelzend, geht über alles zuvor Bekannte hinaus. Das Museum als Strom, der die Betrachter treibt und mitreißt. Dabei wirkt alles zugleich weich und angenehm. Ein Museum zum Verweilen, noch unterstrichen durch die eleganten, lang gezogenen Couch-Möbel. Liquide Räume, Dynamik auf die Spitze getrieben. Von Ferne vergleichbar erscheint dies den großen Treppenhäusern in den Palästen des Spätbarock, die ganze Hallen füllen, etwa der Würzburger Residenz, oder auch den Carceri eines Piranesi. Nicht mehr das Einzelexponat steht im Vordergrund, sondern das Gesamterlebnis (so auch in typischer Weise die Ausstellungen). Der Fluß, die Verschränkung, alles ist einer großen, strömenden Gesamtidee eingeordnet. Und das Museum besetzt schnell auch insofern den Platz als »primus inter pares«, als es sich als Heimstatt für den neu ins Leben gerufenen italienischen Architekturpreis anbietet (und seitdem blieb).

Den gigantischen Eindruck trägt auch zentral die einheitliche, klare Ästhetik. Sie ist schon im Vestibül allgegenwärtig – und dann auf allen Etagen, in der ganzen Länge des Baus, der Korridore, die über das Eck weit nach hinten, auf die andere Seite des Straßengevierts laufen (dort die Heimstatt für den Architekturpreis). Ein ganzer, geradezu urbaner Raum wird erschlossen. Den Rahmen bildet der bereits angesprochene Sichtbeton als ondulierende Wand bzw. Wände (und die Glasfront nach außen). Wiederaufgenommen erscheint diese ondulierende Sichtbetonwand auch ganz innen, gegen den alten Kasernen trakt hin. In diesen Rahmen – zwischen beide langgestreckten, selbst ondulierenden Sichtbetonwänden – sind die genannten schwingenden (vier) Ausstellungskorridore eingeschrieben. Diese sind nun ganz in nur zwei – gänzlich anderen, »aufregenderen«, stilischen – (Ausdrucks-)Farben gehalten. Die Läufe und ihre Brüstungen (alles weit überwiegend Metall) sind ganz in schwarz gehalten, ihre Böden, Stufen, die horizontalen Flächen und Abdeckungen hingegen ganz in weiß, meist Neonlicht hinter Milchglas. So entsteht ein reich gegliedertes, einheitliches Gesamtbild, in langen Läufen über die Etagen und nach links und nach rechts laufend. Im Großraum des Vestibüls, der die ganze Höhe überspannt wird mit schlanken, schwebenden Rundstangen in tiefem Rot eine dritte Farbe zur zusätzlichen Gliederung der Weite und Höhe eingesetzt – wie große Ausrufezeichen und Bindestriche zwischen den Welten. SG

M81 MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma

Via Nizza (Plan II 2/D)

2000/01, 2003–10

Odil Decq

Ebenfalls nach internationaler, jedoch deutlich kleinerer Ausschreibung als beim MAXXI (2000/01) und ebenfalls im Kontext eines älteren Gebäudebestands



M81 MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma

(hier der Großbrauerei Peroni) entstand ab Millenniumwende der Neubau und die Neugestaltung für das Museo d'Arte Contemporanea di Roma, MACRO. Gebaut wurde es für Exponate seit den 1960ern bis heute, in Ergänzung zum Stammhaus (K23). Durchsetzen konnte sich Odil Decq, die wohl führende französische Kontext- und Konzeptarchitektin.

Hier gibt es eine sehr spezifische, mehrfache Aufgabe und Kontextschaffung. Zentral sind zwei Dimensionen. Das ist – erste Dimension – die dezidierte Verbindung moderner Architektur mit altem Baubestand – das Wechselspiel. Mehrfach schon ist diese Dimension zuvor in Rom zu finden (M63, M69, auch M78, M80), noch nie jedoch so intensiv durchgeführt wie im MACRO. Auch international, etwa in Deutschland, bildet sie ein Großthema der letzten Dekaden. Beispiele finden sich in der Gestaltung mit modernen Prägebauten des klassizistischen Bautensembles am Hallenser Universitätsplatz von Gernot Schulz oder in der Gestaltung des Neuen Museums, James-Simon-Galerie und Umgebung von David Chipperfield in Berlin. Odil Decq fand bereits eine 1999 abgeschlossene moderne Umgestaltung der beiden langen, parallelen Flügelbauten der Peroni-Brauerei vor, die verbunden worden waren durch ein hohes Glas-Giebedach auf Stahlträgern: durchlaufend, wie ein Mansarddach gebrochen, durch Quertrakte erweitert zum Kreuz. Darunter entstand dadurch eine große Galerie, die beide Flügelbauten erschließt und deren Fußboden in der (Kreuz-)Mitte weit geöffnet ist. Durch diese Öffnung erschließt diese Galerie – logistisch und durch Sichtöffnung – eindrucksvoll auch die weiten, komplexen, neu gestalteten Räumlichkeiten in den Untergeschossen.

Erschließung und Überformung des alten Baubestandes, jetzt jedoch viel dezidierter moderne Architekturschaffung, unternimmt auch Decq im von ihr gestalteten, (weitestgehend) quadratischen Kopfbau (mit Anräumen ein Trapez). Dieser verband schon zuvor und verbindet noch heute beide Flügelbauten. Sehr originell ist bereits die Anbindung. Denn Odil Decq führte von der (älteren) Galerie Treppen nach unten