

# Garms, Jorg

---

## Rom in der Neuzeit : Kontinuität und Variable der städtebaulichen Entwicklung

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186), 222-223

---

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## ROM IN DER NEUZEIT — KONTINUITÄT UND VARIABLE DER STÄDTEBAULICHEN ENTWICKLUNG

Die Einzigartigkeit der Stadt Rom ist eines der ältesten und wiederkehrenden Motive europäischer Stadtbeschreibungen. Sie beruht auf einzigartigen Voraussetzungen: der Präsenz der antiken Stadt als ideeller Wert, als Ansammlung großartiger Relikte und als Baumaterial, sowie als vom päpstlichen Rom nicht überschränkter Umfang in den aurelianischen Mauern; weiters aber seit Beginn der Renaissance — die in diesem Fall mit der Wiederaufnahme der Beschäftigung mit der Stadt als Organismus zusammenfällt — bis zum Ende des Renaissancezyklus (d.h. zwischen den Heiligen Jahren von 1450 und 1750) Bewertung, Aufwand und Konsequenz urbanistischer Tätigkeit von ebenso einmaliger Konsequenz. Keine andere europäische Stadt der Neuzeit ist im selben Maße vorrangiges Objekt und Instrument einer Politik: sie soll zunächst den Pilger, später — seit dem 17. Jahrhundert — gleichermaßen den gebildeten Reisenden beeindrucken und damit ideologischen Inhalten zugänglich machen. Zu diesem Zweck werden Mittel aufgewendet, die den Rahmen der Stadt weit überschreiten und eben aus der Gesamtkirche hier konzentriert werden.

Von mittelalterlichen Bauordnungen ausgehend wird bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein ausgefeiltes legistisches Instrumentarium mit dem Ziel der Bevorzugung von repräsentativen Aufgaben entwickelt. Für den selben Zeitraum gilt die Dominanz der Straße, welche die Vorstellung der mittelalterlichen Pilger-Itinerare zwischen den Hauptkirchen verallgemeinert, ins ästhetisch Repräsentative und Rationale hebt\*. Ins Mittelalter reicht endlich die spezielle Bewertung des städtischen Mobiliars zurück, primär antiker Objekte, deren dichteste Konzentration sich im 15.—16. Jahrhundert vom Lateran zum Kapitol verlagert, und im späteren 16. bis 18. Jahrhundert in Obelisken, Säulen und Brunnen ihrer charakteristischen Ausdrucksmittel findet. Im Barock des 17. und frühen 18. Jahrhundert wird dann der Kunstwert — besonders bei Kirchenfassaden — neben dem weiterhin bedeutsamen inhaltlichen entschieden in den Vordergrund gerückt; wichtige Beispiele dafür sind auch reine Schauwände („mostre“) der Brunnen — die andererseits wieder das kaisergleiche Tun der Päpste in der Errichtung von Aquädukten sinnfällig darstellen.

Die Konstanten implizieren gleichzeitig — wie schon bisher deutlich wurde — historische Prozesse des Wandels. Solche ergeben sich auch aus den sukzessiven topographisch-inhaltlichen Verlagerungen der Schwerpunkte urbanistischer Aktivitäten: von St. Peter und dem der Basilika vorgelagerten Borgo, sowie der Verbindung zur Altstadt über den Tiber (Engelsbrücke,) auf die via papalis und die via peregrinorum durch die Altstadt zu Kapitol und Lateran, auf Piazza del Popolo und Corso einerseits, Quirinal und Monti (mit S. Maria Maggiore) andererseits; weiters geschlossenen Einheiten wie Palast und Platz der Farnese (Paul III.), das Viertel Sixtus' V. an den Diokletiansthermen, das Ensemble der Piazza Navona als Forum Pamphilj (Innocenz X.), die Platzgestaltungen Alexander'VII. (Piazza del Popolo, Platz vor S. Maria della Pace etc.); schließlich die abschließende Wiederaufnahme der Ausgestaltung der großen Basiliken mit Fassaden und Vorplätzen, also St. Peter, S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano.

Die Einheitlichkeit der Entwicklung wird unter Napoleon und im Klassizismus zunächst, dann durch die neue Position Roms als Hauptstadt eines Königreiches

---

\* Gerade, nach den Päpsten benannte Straßenzüge: via Giulia, Alessandrina, Pia, Felice, Sistina etc. 1.

Italien und schließlich durch Mussolinis forcierte Synthese der beiden ersten Roms, des heidnisch-kaiserlichen und des christlich-päpstlichen, im Dritten Rom, gebrochen, Rom nach dem 2. Weltkrieg zunehmend eine Metropole wie andere auch.

*Jorg Garms*

#### DER LOUVRE DES PIERRE LESCOT: EIN KAISERPALAST

Im Jahre 1546 beauftragte der französische König Franz I. den Architekten Pierre Lescot mit dem Neubau des Westflügels des mittelalterlichen Louvre; die Bildhauerarbeiten wurden Jean Goujon übertragen. Nach dem Tode Franz I. wurde der Neubau unter Heinrich II. fortgesetzt und 1555 im wesentlichen vollendet. — Mehrfach ist versucht worden, das ikonographische Programm der Fassadenreliefs und der Innenausstattung des neuen Palastes zu deuten — ohne Erfolg: man hat nicht erkannt, daß der neue Palast als Kaiserpalast konzipiert und gebaut worden ist.

Was hat ein französisches Königsschloß mit einem Kaiserpalast zu tun? Man muß sich daran erinnern, daß es seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts kaum einen französischen König gegeben hat, der nicht mehr oder weniger ernsthaft daran gedacht hätte, zu der eigenen Krone auch die Kaiserkrone aufs Haupt zu setzen. Diese Kaisersehnsucht der französischen Könige war um die Mitte des 16. Jahrhunderts — zur Zeit Heinrichs II. — besonders stark und führte zu Verhandlungen mit den deutschen lutherischen Kurfürsten, die 1551 im Vertrag von Lochau gipfelten: in diesem Vertrag verpflichteten sich jene Kurfürsten, Heinrich II. von Frankreich bei der nächsten Kaiserwahl ihre Stimme zu geben. Die Wahl des französischen Königs, Heinrichs II., zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches schien also in greifbare Nähe gerückt.

Die Entschlüsselung des ikonographischen Programms der Fassade des neuen Louvre setzt die Kenntnis der Bilderschriften der Renaissance voraus, also Hieroglyphik und Emblematik, sowie die Kenntnis der antiken Kaiserikonographie, wie sie durch Münzen und dergleichen überliefert ist. Vor diesem Hintergrund wird es leicht, die Bildzeichen der Fassade zu entziffern. Hier nur das Wichtigste:

Im Giebel des Mittelrisaliten ist inmitten zweier Viktorien eine Kartusche angebracht, in der über einem H (Monogramm von Henri II.) eine Bügelkrone („*couronne fermée à l'impériale*“) erscheint, und diese Zeichen sind umgeben von einer schuppigen Schlange, die sich in den Schwanz beißt. In der Hieroglyphik bedeutet die sich in den Schwanz beißende schuppige Schlange *universum*, die Krone *regnum*: das Ganze ist also ein verschlüsseltes Sinnbild der Weltherrschaft (*règne universel*) des französischen Königs, Heinrichs II.

Was daraus folgt, ist in den Giebeln des rechten und linken Risaliten der Fassade dargestellt. Rechts sitzt eine geflügelte Frau (Viktoria) auf einer Girlande aus Olivenzweigen und hält in der Hand einen Caduceus; die Olivengirlande ist an zwei Armillarsphären befestigt. Wie ein Vergleich mit römischen Kaisermünzen lehrt, handelt es sich um eine Darstellung des Friedens, dem durch die beiden Sphären (Symbole des Universums) die Dimension des Universellen zugeteilt wird: Weltfrieden (*paix universelle*).

Im linken Giebel sehen wir eine Viktoria, die auf einer Blumen- und Früchtegirlande sitzt und in der Hand ein Füllhorn hält; die Girlande ist an zwei Pansköpfen befestigt. Die Viktoria mit dem Füllhorn ist, wie dies wiederum durch den Vergleich mit römischen Kaisermünzen deutlich wird, eine Allegorie der *felicitas*,