Jürgen Kramer, Uwe Horst, Werner Hennings
Schaufenster der Nation

Edition Kulturwissenschaft | Band 251

Jürgen Kramer (Prof. em. Dr.), geb. 1946, lehrte und forschte am Oberstufen-Kolleg des Landes NRW (Bielefeld) (1975-1994), war Professor für Kulturstudien Großbritanniens an der Universität Leipzig (1994-1997) und Professor für British Cultural Studies an der TU Dortmund (1997-2011).
Uwe Horst (Dr. phil.), geb. 1940, arbeitete als Historiker am Oberstufen-Kolleg des Landes NRW (Bielefeld).
Werner Hennings (Prof. em. Dr. phil.), geb. 1943, lehrte und forschte am Oberstufen-Kolleg des Landes NRW (Bielefeld) und an der Fakultät für Soziologie an der Universität Bielefeld in den Bereichen Städtische Räume, Entwicklungsforschung und der Fachdidaktik Humangeographie.

Jürgen Kramer, Uwe Horst, Werner Hennings

Schaufenster der Nation

Symbolische Machtgesten im öffentlichen Raum von London, Paris und Rom im 19. Jahrhundert

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld
© Jürgen Kramer, Uwe Horst, Werner Hennings

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagcredit: London: Admiralitätsbogen, 1913. Trotz sorgfältiger Recherche konnte der Rechteinhaber nicht zweifelsfrei geklärt werden. Wir bitten um Mitteilung an den Verlag.
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5612-1
PDF-ISBN 978-3-8394-5612-5
https://doi.org/10.14361/9783839456125
Buchreihen-ISSN: 2702-8968
Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

1 Einleitung 7
1.1 Nation building 7
1.2 Imperialismus und imperiale Herrschaft 8
1.3 Industrielle Revolution, Warenproduktion und »Konsumtempel« 10
1.4 Neue Formen der Mobilität und die Ausdehnung des Raumes: Vom Platz zur Straße 10
1.5 Galerien, Einkaufsmeilen, Flaneure und Schaufenster 13
1.6 Schaufenster, Monumente und kulturelles Kapital 14
1.7 Symbolisches Kapital 15
1.8 Architektur als Zeichensystem: Einige Ideen zu einer »Theorie narrativer Räume« 16
1.9 Symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten 17
1.10 Architektur als Kunst und Inszenierung von Macht und Herrschaft 17

2 London 19
2.1 Einleitung: Schäbig? Protzig? Uninspiriert? Was war los mit Londons Architektur und städtebaulicher Planung im 19. Jahrhundert? 19
2.2 Regent's Park, Regent Street & Trafalgar Square, Marble Arch 24
2.3 Regent Street 30
2.4 Trafalgar Square & Marble Arch 35
2.5 Nashs Metropolitan Improvements 38
2.6 Whitehall 40
2.7 Bank Junction 51
2.8 Victoria Memorial, the Mall, Admiralty Arch & Buckingham Palace 65
2.9 Ergebnisse: London – ein nur halbherzig dekoriertes Schaufenster 72

3 Paris 75
3.1 Einleitung: Stadtgestaltung zwischen Regimewechsel, Industrieller Revolution und Nationalstaat 75
3.2 Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées : Symbolort nationaler Größe und imperialer Macht 80
3.3 Place de la Bastille/Julisäule : Symbolort der Revolution 94
3.4 Die Opéra Garnier: Symbolort des bourgeoisen Luxus und Vergnügens 106

3.5 Sacré-Coeur: Symbolort der monarchistisch-katholischen Reaktion 122
3.6 Paris – Schaufenster der Nation im Widerstreit politischer Deutungshoheit 137

4 Rom 145
4.1 Einleitung: »Roma capitale« – Renaissance zu imperialer Größe? 145
4.2 Via XX Settembre – von der Porta Pia zur Piazza del Quirinale 153
4.3 Via Nazionale – von der Piazza dell'Esedra
zur Piazza Magnanapoli und dem Kapitol 170
4.4 Via del Corso – von der Piazza del Popolo zur Piazza Venezia 195
4.5 Roma capitale – patriotisches Schaufenster einer frisch geeinten Nation 216

5 Drei Schaufenster der Nation: London, Paris, Rom – Ein Vergleich 223

Bibliographie 237
Einleitung 237
London 238
Paris 240
Rom 244
Vergleich 247

1 Einleitung

Das 19. Jahrhundert und insbesondere seine zweite Hälfte, die den Schwerpunkt unseres Vergleichs der Entwicklungen im öffentlichen Raum der Städte London, Paris und Rom bildet, ist ganz wesentlich durch drei Entwicklungen geprägt: (1) die Herausbildung des modernen Staates als Nation (nation building), (2) die Industrielle Revolution mit einer Ausweitung des Warenangebots und des Konsums (Wirtschaftswachstum) sowie (3) eine Revolutionierung der Mobilität (Beschleunigung). Alle drei Faktoren hatten maßgeblichen Anteil an der städtebaulichen und stadtgestalterischen Entwicklung der öffentlichen Räume in den drei untersuchten Metropolen.

1.1 Nation building

Ausgehend von den Revolutionen in Großbritannien (1649, 1688/89), Amerika (1776) und Frankreich (1789), den nachfolgenden Befreiungskriegen gegen die napoleonische Besatzung und dem zeitgleichen Zerfall früherer gesellschaftlicher Ordnungsstrukturen kam es zunehmend zur Auflösung traditioneller Bindungen (Gottesgnadentum, Ständestaat) und an ihrer Stelle zur Bildung von Zentralstaaten, die nunmehr auf die nationale Loyalität ihrer (Staats-)Bürger (vorwiegend repräsentiert vom ehemaligen 3. Stand) setzten. Der Begriff der Nation beruhte auf einer bestimmten Konstruktion, die sich – außer aus Elementen wie Sprache, Religion, gemeinsame Herkunft und gemeinsames Territorium – aus mythischen und historischen Erzählungen von Schlüsselereignissen der Vergangenheit (invention of tradition, imagined communities)[1] speiste; ihre gemeinsame Funktion war die Herstellung einer Einheit nach innen per Identifikation und die Abgrenzung nach außen per Differenz. Europaweit[2] bildeten sich patriotische und nationalistische

1 Hier waren zumeist Herrscher, Helden und mythische Figuren wie Karl der Große, Roland, Jeanne d'Arc; Hermann, der Cherusker, König Artus, die Nibelungen u.a. von entscheidender Bedeutung.

2 Wir konzentrieren uns auf Europa, aber die Entwicklung war weltweit (vgl. Bayly 2004: 112-120).

Bewegungen mit dem Ziel der Ersetzung von Vielstaatengebilden durch Nationalstaaten, zumeist gepaart mit der Einführung bürgerlich-demokratischer Parlamente unter monarchischer Führung (konstitutionelle Monarchien). Dieser Prozess vollzog sich in drei Phasen:

In Großbritannien verlief dieser Transformationsprozess in mehreren Schüben (1649, 1688) und war zudem von inneren Widersprüchen zwischen den »vier Nationen« (England, Schottland, Irland, Wales) überlagert: Nationalistische Überzeugungen in Schottland, Irland und Wales richteten sich vorwiegend gegen das übermächtige England. Gemeinsame nationalistisch motivierte Bestrebungen der »vier Nationen« gab es immer mal wieder gegenüber Frankreich (insbesondere 1780-1820); nur dem britischen Empire galt die Loyalität aller Britinnen und Briten. In Frankreich war die Revolution die Geburtsstunde des Nationalismus, dessen zentrale Elemente im sozialen und politischen Aufstieg des ehemaligen 3. Standes, der Idee der Volkssouveränität und der durch die Levée en masse (1793) gesicherten Loyalität der Bürger ihren Ausdruck fanden. 1830 erlangte die katholische Bevölkerung des Vereinigten Königreichs der Niederlande durch die belgische Revolution ihre Unabhängigkeit.

Demgegenüber musste der Nationalstaat in Deutschland und Italien (1870/71) erst hergestellt werden, nachdem zuvor allenfalls von (durch sprachliche, historische bzw. mythische Faktoren bestimmten) Kulturnationen die Rede (Herder, Mazzini) gewesen war. In beiden Staaten wirkten die napoleonischen Besatzungen und die folgenden Befreiungskriege zudem als Katalysatoren und Verstärker für die zunehmenden jeweiligen nationalistischen Bestrebungen.

Auf dem Balkan schließlich bildeten sich im Zuge der fortschreitenden Auflösung des Osmanischen Reiches nach dem Russisch-Osmanischen Krieg (1877/78) und dem Berliner Kongress (1878) die Nationalstaaten Rumänien, Bulgarien, Serbien und Montenegro. Griechenland hatte sich schon 1829 die Unabhängigkeit erkämpft, die 1830 im Londoner Protokoll bestätigt wurde. Weitere Nationen auf dem Balkan und in Ost- und Nordeuropa mussten noch bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts (Norwegen) bzw. bis zum Ende des Ersten Weltkriegs auf ihre nationale Unabhängigkeit warten: Finnland, Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, Jugoslawien.

1.2 Imperialismus und imperiale Herrschaft

Das 19. Jahrhundert war nicht nur das Zeitalter der Nationenbildung, sondern auch der Imperien (vgl. Osterhammel 2009: 669); der Begriff des Nationalismus ist deshalb eng verknüpft mit dem des Imperialismus. Die nationalistischen Bestrebungen der beteiligten Staaten in Europa ließen keinen Zweifel daran aufkommen, dass ihre jeweiligen Konkurrenten und Gegner nicht nur »daheim«, sondern auch auf den Märkten weltweit zu finden waren. Die aus diesem Konkurrenzkampf re-

sultierende Sucht nach internationalem Ansehen und das Bestreben, die materiellen, aber auch ideellen Interessen des jeweiligen Landes voranzutreiben, waren ein wesentliches Motiv für die formale In-Besitznahme von Kolonien bzw. die informelle Durchdringung von ökonomisch und/oder politisch schwächeren Staaten. Die auf diese Weise entstehenden »transkolonialen Imperien« (vgl. ebda.: 619ff.) bedurften der ständigen – materiellen wie mentalen – Absicherung und Verteidigung.

Der britische Imperialismus speiste sich seit dem 16./17. Jahrhundert aus der Konkurrenz mit zunächst Spanien und Portugal, später mit den niederländischen Generalstaaten um die Vorherrschaft über die Produkte und Produktionsgebiete der v.a. von Sklaven hergestellten »Kolonialwaren« (Gewürze, Kaffee, Tee, Zucker, später Baumwolle und Tabak) und, zu deren Absicherung, die Beherrschung der Seewege nach Übersee. In einer ersten Phase entstanden britische Kolonialgebiete v.a. in der Karibik und in Nordamerika, dann auch in Asien (Indien) und im Pazifik (Australien, Neuseeland). In einer zweiten Phase wurden weite Teile Afrikas in das Britische Empire eingegliedert.

In Frankreich drückt sich das imperiale Bestreben in seinem Anspruch auf eine Vormachtstellung in Europa und die Gleichstellung mit dem habsburgischen Kaiser und dem russischen Zaren aus: das »premier empire« Napoleons I. und das »second empire« Napoleons III. Der Begriff ›impérial‹ bezieht sich also bis in die 1880er Jahre eher auf die innerfranzösische Herrschaft Frankreichs (mit römischer Prestige-Anleihe!) und auf seine Stellung in Europa. Das erste Kolonialreich Frankreichs erstreckte sich über weite Teile Nordamerikas auf einer Nord-Südachse von der Hudson Bay und den Großen Seen, westlich der Neuenglandstaaten entlang des Mississippi bis zum Golf von Mexiko. Das zweite französische Kolonialreich entstand im Wesentlichen erst nach 1870 in Nord- und Zentralafrika und in Indochina.

Wie von Hobsbawm der Satz stammt, dass der Staat die Nation bildet, und nicht umgekehrt, so stammt von dem Ministerpräsidenten des Königreichs Sardinien-Piemont, Massimo d'Azeglio (Premierminister des Königreichs Italien von 1849-1852), der Ausspruch, dass nun, »da Italien gemacht worden sei, auch der Italiener gemacht werden (müsse)« (zitiert nach Flacke 1998: 201). Italien war damals im Wesentlichen ein Agrarstaat, die Bevölkerung bestand überwiegend aus Analphabeten. Über die neuen (staatlichen, nicht kirchlichen) Schulen wurde den Italienern neben Lesen, Schreiben und Rechnen v.a. ein allgemeines Grundwissen vermittelt, »auf dessen Basis sich erstmals ein historisches Bewusstsein und ein kollektives Identitätsgefühl bilden konnte« (Flacke 1998: ebda.). Der neue in den Schulen vermittelte italienische Patriotismus beruhte auf den militaristischen Idealen der Bewegung des Risorgimento (Wiederauferstehung; gemeint ist das Römische Imperium der Antike). Von zentraler Bedeutung für den italienischen Patriotismus waren die militärischen Erfolge des Königs Vittorio Emanuele II.

bei den Einheitskriegen Italiens. In Anlehnung an den Stellenwert des Römischen Imperiums für die neue italienische Nation und den Patriotismus im Italien des 19. Jahrhunderts bedeutete der Begriff »imperiale« v.a. das Streben nach der Wiedererwerbung von Gebieten des antiken Römischen Reiches.

1.3 Industrielle Revolution, Warenproduktion und »Konsumtempel«

Der zweite große Entwicklungsschub im Europa des 19. Jahrhunderts und insbesondere in seiner zweiten Hälfte war die Industrielle Revolution und die Bildung neuer gesellschaftlicher Klassen und in deren Folge die Ausweitung des Warenangebots und des Konsums. Führend und allen anderen Staaten zeitlich deutlich vorangehend war Großbritannien mit seiner Textilindustrie, später auch seiner metallerzeugenden und -verarbeitenden Industrie schon in der ersten Jahrhunderthälfte; Frankreich und Deutschland folgten in der zweiten Jahrhunderthälfte, während Italien bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend immer noch ein Agrarstaat blieb. Eine Ausnahme bildete der Norden, wo das Eisenbahnnetz schon in den 1860er und 1870er Jahren ausgebaut und die industrielle Entwicklung v.a. zwischen 1895 und 1913 vorangetrieben wurde, während in der Mitte und im Süden Italiens nach wie vor (bis in die 1960er Jahre) die Latifundienwirtschaft als politisch gewollt gestützt wurde.

Eng verknüpft mit der industriellen Entwicklung waren die nun einsetzende massenhafte Produktion von Waren und ihr Absatz insbesondere in den Städten. In den Metropolen und Hauptstädten entstanden »Einkaufsmeilen« und »Konsumtempel«. Innovative, lichtdurchflutete Bauten stellten die sogenannten Galerien dar, in London *Harrods* und *Liberty's*, in Paris *Printemps* und *Galerie Lafayette*, in Mailand *Galleria Vittorio Emanuele II* und in Rom die *Galleria Alberto Sordi* (vgl. Abb. 2).

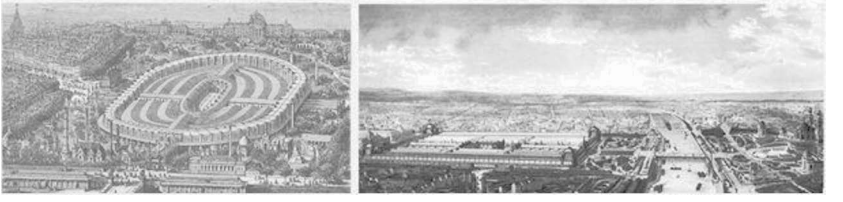
1.4 Neue Formen der Mobilität und die Ausdehnung des Raumes: Vom Platz zur Straße

Eine ganz wesentliche Voraussetzung und die Grundlage sowohl für die Industrialisierung und Warenproduktion als auch für den Warenabsatz und den Konsum war die Weiterentwicklung der Mobilität: Die Erfindung der Dampfmaschine und die Übertragung ihres Prinzips auf schienengestützte Fahrzeuge – Eisenbahnen als »Dampfmaschinen auf Rädern« (Osterhammel 2009: 618) – ermöglichte den Massentransport von Rohstoffen und Waren über große Entfernungen hinweg. Die Erfindung der Herstellung von elektrischem Strom und seine Nutzbarmachung bei ebenfalls schienenbasierten Fahrzeugen innerhalb der Städte (Straßenbahnen) führte dazu, dass die zahlenmäßig exponentiell anwachsende Bevöl-

kerung der auch räumlich nun stark sich ausdehnenden Städte schnell von den neuen Wohnquartieren an der Peripherie in die Zentren und damit zu den Warenhäusern gebracht werden konnten.

Die neue Mobilität hatte auch zur Folge, dass der Raum in der Wahrnehmung und in der Praxis seiner Bewohner »schrumpfte«. Solange der Verkehr wie bisher v.a. auf der Fortbewegung zu Fuß beruhte, stellte der Platz die Einheit eines Ortes dar, nunmehr jedoch verschoben sich die mobilen Aktivitäten auf Bewegungen zwischen zwei Plätzen; das neue Ortsempfinden führte über die Straße von einem Platz zu einem anderen. Die neue Ortswahrnehmung lässt sich gut am Wandel der räumlichen Konzeptionen der Weltausstellungen zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachvollziehen: Während die Weltausstellung in Paris 1867 auf dem Marsfeld noch an einem kompakten, platzähnlichen Ort stattfand, vollzog sie sich elf Jahre später, ebenfalls auf dem Marsfeld, entlang einer Achse von der École Militaire über die Seine hinweg bis zum Palais du Trocadero, wo heute das an dieser Stelle für die Weltausstellung 1937 errichtete Palais de Chaillot steht. Seither fanden keine Weltausstellungen mehr an einem Platz, sondern immer entlang einer Achse statt, die zwei Plätze oder exponierte Bauten miteinander verband (Abb. 1).

Abb. 1: Vom Platz zur zwei Plätze verbindenden Achse – die Weltausstellungen in Paris 1867 (links) und 1878 (rechts)



https://deacademic.com/pictures/dewiki/69/Exposition_universelle_de_1867.png und https://de.wikipedia.org/wiki/Weltausstellung_Paris_1878#/media/Datei:Panorama_des_Palais.JPG

Die Straße als Achse, die zwei Orte, Plätze oder auch nur markante Bauten miteinander verbindet, ist zwar keine Innovation des 19. Jahrhunderts, aber in dieser Zeit wuchs ihre Bedeutung. Im antiken Rom schon führte die Via Appia über 540 km in gerader Linie nach Brundisium, dem heutigen Brindisi, sie verband die römische Metropole mit ihrem wichtigsten Hafen und erlaubte es den Legionen, auf schnellst möglichem Wege in den Süden der Halbinsel und zum »Tor in den Osten« zu gelangen. Ähnliche axiale Verläufe hatten die römischen Heerstraßen, die von Rom aus in den Nordwesten bis nach Gallia Transalpina (Via Aurelia) und nach Nordosten in Richtung Ancona und Ravenna und von dort bis auf den Balkan führten (Via Flaminia). Aber auch innerhalb des antiken Rom gab es schon früh axiale Verbindungen: Die Via sacra auf dem Forum Romanum führte in direkter

Linie vom Sitz des obersten Priesters (Pontifex maximus) zum Ort der obersten Götter (Jupiter und Juno), deren Tempel auf den höchsten Punkten des Kapitols standen. Auf gerader Linie axial verlaufende Straßen hatten also zwei übergeordnete Bedeutungen: Erstens dienten sie dem Militär zur schnellen und reibungslosen Überwindung von Distanzen und zweitens dienten sie kulturellen und gesellschaftlichen Zielen wie der Transparenz religiöser Zusammenhänge und der räumlichen Systematisierung institutioneller Einrichtungen, etwa der Platzierung gesellschaftlich wichtiger Gebäude entlang der Via sacra (Tempel für verschiedene bedeutende Gottheiten, Verwaltungsbauten wie die Basilica Iulia oder die Basilica Aemilia oder das Tabularium). Als dritte Funktion ist schließlich die Legimitation machtpolitischer und herrschaftlicher Ansprüche durch die Platzierung monumentaler Bauten entlang der Straße zu nennen, die die Namen der so Legitimierten tragen: die Tempelbauten für Caesar und den Kaiser Antoninus und seiner Gemahlin Faustina, die Triumphbögen für Augustus und den Septimius Severus oder die Basilica Maxentia.

Axialer Straßenbau zählte auch im Absolutismus zu den wichtigsten Elementen des Städtebaus, Straßenraster entlang gerader Linien gehören zu den einschlägigen Kennzeichen barocker Städte wie Karlsruhe, Mannheim oder Berlin-Friedrichstadt. Im 19. Jahrhundert erfuhr die Straße als Achse eine Renaissance: In Paris ernannte der französische Kaiser Napoleon III. 1853 den Baron Georges Eugène Haussmann zum Präfekten von Paris. Mit umfangreichen städtebaulichen Befugnissen ausgestattet, gestaltete Haussmann die französische Hauptstadt zwischen dem Jahr seiner Ernennung bis zu seinem Ausscheiden 1870 gemäß den Erfordernissen der Industrialisierung und ihrer neuen Mobilitätsansprüche, insbesondere der modernen Straßen- und Schienentechnologie, radikal um, indem er die wichtigsten Verkehrsachsen der Hauptstadt zu monumentalen Sichtachsen ausbaute, eine städtebauliche Gestaltung, die als »Haussmannisierung« begriffliche Gestalt annahm. Wie der Baron in seinen Memoiren schreibt, galt ein wohl nicht unwesentlicher Nebeneffekt dieser monumentalen Achsen auch militärischer Nutzanwendung: freies Schussfeld für die regulären Truppen im Falle befürchteter Revolten aufständischer Bürger; die Revolutionen von 1789, 1830 und 1848 waren noch im öffentlichen Bewusstsein der Herrschenden präsent (vgl. Beyme 1998). Haussmanns Modell machte in der Folgezeit bis ins 20. Jahrhundert hinein Schule; ähnliche monumentale Achsen wurden in Bukarest, Buenos Aires und Brasilia realisiert, Mussolini ließ in Rom die Via della Conciliazione und die Via dei Fori Imperiali bauen, Hitler die monumentale Ost-West-Achse Berlins vom Berliner Schloss über die Straße Unter den Linden und das Brandenburger Tor bis zum Funkturm entwerfen, die von ihm geplante Nord-Süd-Achse sollte von einem neuen Nordbahnhof in Moabit über den Reichstag/Brandenburger Tor und den Potsdamer Platz bis zum Südkreuz führen. In diesen Plänen wurden die o.a. militärischen und legitimatorischen Funktionen von monumentalen Achsen zusammengeführt:

Der Bau monumentaler Achsen vollzieht sich häufig im Kontext von absolutistischen, diktatorischen, autokratischen und imperialen Regimen.

1.5 Galerien, Einkaufsmeilen, Flaneure und Schaufenster

Die Industrialisierung, die industrielle Warenproduktion und der daraus resultierende Konsum in Verbindung mit den neuen Warenhäusern und Galerien hatten noch einen weiteren Effekt, der sich auch in den nun immer schneller aufeinander folgenden Weltausstellungen und Warenmessen zeigte: Die angebotenen Waren sollten Konsumenten anlocken und mussten deshalb in angemessener Form präsentiert werden – dies war die Geburtsstunde des Schaufensters. Das Schaufenster intendierte nicht, die Konsumenten zu einem direkten Kauf der ausgestellten Waren zu animieren, sein Sinn bestand vielmehr darin, v.a. das Angebot hinter dem Schaufenster, im Inneren der Kaufhäuser aufzusuchen, potenzielle Käufer generell zum Aufsuchen der Einkaufsmeilen und Warenhaustempel zu motivieren, ganz losgelöst von etwaigen konkreten Kaufwünschen, als allgemeine Einladung an das Publikum in die Konsumwelt einzutreten. Architektonisch wurde diese auch *window shopping* genannte Animierung durch den Bau von Arkaden und Galerien attraktiv gemacht: Unter einem riesigen Gewölbe von Stahl-Glas-Konstruktionen konnte sich das Publikum, geschützt vor zu viel Sonneneinstrahlung und Niederschlägen von einem Schaufenster zum nächsten bewegen (Abb. 2).

Abbildung 2: Die neuen Einkaufsmeilen des 19. Jahrhunderts: das Liberty's, das Lafayette und die Galleria Vittorio Emanuele

https://www.boymeetsfashion.com/liberty-of-london-a-view-from-the-top/; https://www.getyourguide.de/activity/paris-l16/paris-galeries-lafayette-haussmann-historische-fuehrung-t110503/?utm_force=0; https://www.tripadvisor.de/ShowUserReviews-g187849-d194342-r104398742-Galleria_Vittorio_Emanuele_II-Milan_Lombardy.html

Das Schaufenster ist inhaltlich verknüpft mit dem Begriff des Flaneurs: Ohne jede Eile bewegt sich der Flaneur auf den Einkaufsmeilen zwischen den örtlichen Konsummagneten, auf einer Einkaufsstraße von einem Platz zum nächsten, in London auf der Regent Street, dem Piccadilly Circus und der Oxford Street, in Paris auf der Rue La Fayette und in Rom auf der Via del Corso und der Via Nazionale. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Flanieren in den

Arkaden und Galerien zu einem beliebten Zeitvertreib der aufkommenden Mittelschichten des Bürgertums. Im Gegensatz zu der weitverbreiteten Ansicht, dass v.a. der männliche Flaneur vor den Schaufenstern bummelt, war das *window shopping* doch wohl besonders bei Frauen beliebt, das ihnen einen legitimen Aufenthalt in der Öffentlichkeit ermöglichte – die männlichen Flaneure betrachteten wohl eher die in die Schaufenster schauenden Frauen, wie Rendina und Paradisi feststellen (vgl. 2003: 424):

> Most men mistakenly assume that you look into show windows to find something to buy. Women know better. They enjoy window-shopping for its own sake. Store windows, when you look into them with pleasure-seeking eyes, are strange places full of mental adventure. They contain first clues to dozens of treasure hunts which if you follow them, lead to as many different varieties of treasure. (Marston 1938: 23)

Ähnlich wie Geschäftsleute in ihren Kaufhäusern und Galerien Schaufenster eingerichtet haben, um Schaulustige zu animieren und für ihr Angebot zu interessieren, wollen auch Nationen die Neugierigen anlocken und sie einladen, in die Welt der Nation und des Vaterlandes »einzutreten«, sie motivieren, mehr über die Nation, ihre Geschichte, ihre führenden Personen, Schauplätze und Ziele zu erfahren, um sie schließlich in die Welt der Nation einzubinden. Die einzelnen, im Schaufenster ausgestellten Exponate (Bauwerke, Plätze, Straßen, Denkmäler) stellen gewissermaßen die Lockvögel dar, damit sich ihre Besucher mit dem Ganzen, den leitenden Ideen, den mystischen und historischen Hintergründen der Nation beschäftigen, nicht mit dem Ziel etwas käuflich zu erwerben, sondern sich etwas anzueignen, sich der nationalen Idee anzuschließen, mit ihr eins zu werden, sich mit der Nation zu identifizieren. In ihren Schaufenstern präsentieren die Nationen Exponate in Form von Monumenten, die an nationale, historisch oder mythologisch bedeutsame Persönlichkeiten, Orte oder Ereignisse erinnern sollen.

1.6 Schaufenster, Monumente und kulturelles Kapital

In der Perspektive der Soziologie lassen sich die in den eben vorgestellten Schaufenstern der Nationen ausgestellten Exponate nach Bourdieu als unterschiedliche Sorten von Kapital verstehen. In ihrer materialisierten Form bezeichnet sie Bourdieu als *ökonomisches Kapital*, weil zu ihrer Herstellung finanzielle Ressourcen eingesetzt werden müssen, die sich dann »in ihrem objektivierten Zustand, in Form von kulturellen Gütern, Bildern, Büchern, Lexika, Instrumenten oder Maschinen (und Bauten)« (Bourdieu 2015: 53) in bestimmte Formen materiellen Reichtums (Geld) konvertieren lassen. Zugleich stellen die Exponate als Objekte nach Bourdieu auch *kulturelles Kapital* dar, das in seinem *objektivierten Zustand* unlösbar an das

ökonomische Kapital gebunden ist (ebda.). In diesem Sinne können Güter als kulturelles Kapital »zum Gegenstand materieller Aneignung werden; dies setzt ökonomisches Kapital voraus. Oder sie können symbolisch angeeignet werden, was inkorporiertes Kulturkapital voraussetzt« (ebda.: 59). Als *inkorporiertes Kulturkapital* bezeichnet Bourdieu »ein Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der ›Person‹, zum Habitus geworden ist; aus ›Haben‹ ist ›Sein‹ geworden« (ebda.: 56). Inkorporiertes Kulturkapital wird durch Lernen und Bildung erworben, dazu ist Zeit erforderlich, und »Zeit kostet«, sie muss von ihrem »Investor«, dem Lernenden, persönlich aufgebracht, »investiert« und »verinnerlicht« (inkorporiert) werden (ebda.: 55). Als ein auf diese Weise »verinnerlichtes Kapital« ist es an den Körper dessen gebunden, der es erworben hat, deshalb kann es nicht wie materieller Besitz durch Schenkung, Vererbung, Verkauf oder Tausch »kurzfristig« weitergegeben werden. In einem weiteren Sinn sind die in den Schaufenstern der Nationen präsentierten Exponate nach Bourdieu aber auch Teil des *sozialen Kapitals*, weil sie elementare Bestandteile der »Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen [darstellen], die mit dem Besitz eines dauerhaften (sozialen) Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind« (ebda.: 63). In ihrer Eigenschaft als soziales Kapital haben die Exponate insbesondere die Funktion, dieses soziale Netzwerk zu verstärken und auszubauen, auf folgende Generationen und auch ausländische Besucher auszuweiten. Die vom jeweiligen Exponat ausgehenden Botschaften (z.B. die Botschaft militärischer Stärke und einer seit der Antike anhaltenden glorreichen Größe Roms als Zentrum erst des Römischen Imperiums, dann der katholischen Christenheit und schließlich des Königreichs Italien unter der Führung des Hauses Savoyen-Piemont-Sardinien) werden von den sie besuchenden und betrachtenden Individuen und sozialen Gruppen aufgenommen, internalisiert und untereinander mit dem Ergebnis geteilt, dass letztere durch den Besuch des Schaufensters und die Betrachtung der Exponate entweder (als Italiener) in ihrem nationalen Bewusstsein und Patriotismus gestärkt hervorgehen oder (als ausländische Besucher) die nationale Größe Italiens nunmehr respektieren bzw. bewundern.

1.7 Symbolisches Kapital

Dem ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapital auf einer Metaebene übergeordnet unterscheidet Bourdieu als weitere Kapitalsorte das *symbolische Kapital*, worunter er insbesondere die Möglichkeiten von Individuen und sozialen Gruppen versteht, über die Verfügung und den Einsatz von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital gesellschaftliche Anerkennung und Prestige zu gewinnen, Attribute, die sich wiederum in politische, gesellschaftliche oder ökonomische Privilegien, Positionen und Macht umsetzen lassen. An dieser Stelle kommt dann noch

einmal das inkorporierte Kulturkapital ins Spiel: »Wer über eine bestimmte Kulturkompetenz verfügt, […] gewinnt aufgrund seiner Position in der Verteilungsstruktur des kulturellen Kapitals einen *Seltenheitswert,* aus dem sich Extraprofite ziehen lassen« (ebda.: 57). Die Produzenten der Schaufenster der Nationen und der in ihnen präsentierten Exponate – wie z.B. Architekten und bildende Künstler – haben einen solchen Seltenheitswert, aus dem sie mit der Produktion dieser kulturellen Güter ihre Extraprofite erzielen. Weder als Produzenten noch als Rezipienten sind sie Eigentümer von Produktionsmitteln und wären deshalb nicht zur »Gruppe der Herrschenden«, sondern »zur Gruppe der Beherrschten« zu zählen; andererseits sind die Inhaber von ökonomischem Kapital bei der Herstellung kultureller Güter auf die Inhaber von inkorporiertem Kapital angewiesen; ohne ihre Arbeit lässt sich kein Profit aus kulturellen Gütern ziehen, weshalb »man sie zur Gruppe der Herrschenden zählen (muss)« (ebda.: 60). Als Rezipienten von kulturellen Gütern erzielen die Inhaber inkorporierten Kapitals ihre Profite v.a. durch ihre Fähigkeiten, die mit den Exponaten und den Schaufenstern intendierten Botschaften (symbolisches Kapital) zu kommunizieren. Als Kommunikatoren fällt ihnen die Aufgabe zu, Netzwerke nationaler Werte und Botschaften aufzubauen, zu verstärken und auszubauen (Propaganda, Werbung), auf weitere soziale Gruppen und Milieus und schließlich auch auf folgende Generationen und ausländische Besucher auszuweiten, indem sie die vom jeweiligen Exponat ausgehenden Botschaften dem Publikum möglichst effektiv, anschaulich und eingängig nahebringen.

1.8 Architektur als Zeichensystem: Einige Ideen zu einer »Theorie narrativer Räume«

In kulturwissenschaftlichen Untersuchungen wie der folgenden geht es grundsätzlich darum, Zeichen und Symbole, Texte und Bilder, aber auch materielle Produkte (von der kleinsten Münze bis zum prächtigsten Denkmal und/oder Gebäude) daraufhin zu lesen, was sie für ihre Produzenten (Erbauer) und Rezipienten (Betrachter) bedeuten. In diesem Sinne können auch landschaftliche und städtische Räume (Straßen, Plätze und ihre Gebäude) als Texte betrachtet werden, »die von in gesellschaftliche Prozesse eingebundenen Individuen und Gruppen geschrieben und gelesen werden« können (Knox/Marston 2001: 276). Sie stellen das räumliche »Archiv einer Gesellschaft« (Löw 2001: 18) dar, in dem sich die Kulturen und Erfahrungen der beteiligten Menschen in ihren jeweiligen Kontexten widerspiegeln. Räumliche Texte besitzen – ähnlich wie sprachliche Texte – eine kodierende (platzierende) und eine dekodierende (verstehende) Seite: Wie im sprachlichen Kommunikationsprozess ein Sender sprachliche Zeichen an einen Empfänger übermittelt, so platzieren historische Akteure im Raum (hier: Bauherren und Architekten) an bestimmten Orten signifikante materielle Güter wie Straßen, Plätze und Ge-

bäude (Kodierung),[3] deren – mit Hilfe komplexer Zeichensysteme (der Architektur und der bildenden Künste) geschaffenen – Botschaften von anderen Akteuren (Zeitgenossen oder Nachfahren) entschlüsselt, d.h. gelesen und verstanden werden können (Dekodierung).

1.9 Symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten

Orte schaffen in ihren Botschaften durch ihre historischen Bezüge und die Architektur ihrer Bauten symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten, die Gefühle der Attraktivität, Identität und Zugehörigkeit hervorrufen (vgl. Löw 2001: 228). Atmosphärische Qualitäten von Orten können zu einem »sense of place« führen (Knox/Marston 2001: 284), eine gefühlsbestimmte Ortsbezogenheit bis hin zur »Topophilie« (Löw 2001: 290; Feld/Basso 1996) erzeugen. Eine solche feste Bindung zwischen Menschen und Orten entsteht als Summe menschlicher Empfindungen, indem persönliche Erfahrungen mit symbolhaften Bedeutungen vor Ort verknüpft werden. Emotionale Ortsbezogenheit entsteht in Wahrnehmungsprozessen, die sich aus »Elementen kognitiver Bilder« (Knox/Marston: 286) zusammensetzen, mit deren Hilfe Informationen aus der Umwelt gefiltert und selektiert werden, weil sie prägend für Imagination und Erinnerung sind. Architektur erzeugt Bilder, eine Art Kino im Kopf, narrative Räume legen den Akzent auf »show, don't tell!«

Es sind v.a. die symbolischen Wirkungen und die atmosphärischen Qualitäten von Orten, die diejenigen, die über die entsprechenden materiellen, sozialen und kulturellen Ressourcen (Reichtum, Macht) verfügen, dazu motivieren, Orte zu »Schauplätzen« und auch zu »Schaufenstern« zu inszenieren, räumliche Ordnungen zu schaffen, die »Geschichten« – ihre Geschichten – erzählen (und dadurch narrative Räume schaffen) und die in ihrer symbolischen Wirkung eine Atmosphäre des Staunens, der Faszination und des kulturellen und gesellschaftlichen Halts, der Zugehörigkeit und der Identität vermitteln, wodurch zugleich die bestehenden Macht- und Herrschaftsverhältnisse reproduziert und legitimiert werden können (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 16f).

1.10 Architektur als Kunst und Inszenierung von Macht und Herrschaft

Diese skizzenhaften theoretischen Vorüberlegungen bilden den einen Teil des Hintergrundes für unsere Fragestellung: Durch welche architektonischen und räumli-

3 »Auf diese Weise vermittelt jedes Monument durch seinen Erbauer, die Umstände seiner Errichtung, seinen Standort, seine Architektur und sein Dekor eine stumme, aber für zeitgenössische Betrachter unmissverständliche Botschaft.« (Grandazzi 2019: 16)

chen Botschaften haben London, Paris und Rom im 19. Jahrhundert ihrem Ringen um Macht und Ansehen als Hauptstadt der jeweiligen Nation Ausdruck verliehen? Welche Botschaften und Bedeutungen wohnten den Gebäuden, Straßen und Plätzen inne? Welche »Geschichten« erzählten sie? Welche Gefühle und Stimmungen schlugen sich in ihnen nieder? (vgl. Olsen 1986: 283). Der andere Teil ergibt sich aus Überlegungen, die Eric Hobsbawm dazu angestellt hat, welche funktionalen Anforderungen von Seiten der politischen Macht an Kunst (und also auch an Architektur) gestellt werden können. Kunst sollte demnach

- dem Volk die Überlegenheit und Macht der Herrschenden vor Augen führen, z.B. durch Triumphbögen, Siegessäulen, monumentale architektonische und räumliche Ensembles, die schon durch ihren gigantischen Maßstab und ihren stilistischen Glanz und Pomp beeindrucken,
- Macht als öffentliches Schauspiel inszenieren, Paradeplätze und -straßen entwerfen, die als öffentliche Bühnen für die Inszenierung populärer Schauspiele (Gedenkfeiern, Staatsbesuche, Nationalfeiertage etc.) vor Massen von Zuschauern geeignet sind,
- als Mittel der Volkserziehung und Propaganda dienen, »große« Männer der nationalen Geschichte in einer Art »Freilufttheater« in Statuen und Denkmälern inszenieren (vgl. Hobsbawm 1996).

Aus beiden Perspektiven – sei's von der Architektur oder der Machtpolitik her gedacht – sind Architektur und räumliche Strukturen Träger von Botschaften, deren Inszenierung als Mittel zur Legitimation und Sicherung von Macht und Herrschaft eingesetzt wird – vielleicht umso öfter, je ungesicherter Macht und Herrschaft erscheinen. Ob dies auf London, Paris und Rom in gleichem oder unterschiedlichem Maße zutrifft, sollen die folgenden Analysen zeigen.

2 London

2.1 Einleitung: Schäbig? Protzig? Uninspiriert? Was war los mit Londons Architektur und städtebaulicher Planung im 19. Jahrhundert?

> What messages were buildings, cities, and other works of art expected to transmit? What meaning did they possess, what ideas did they contain? What can a city, in its capacity as a work of art, accomplish? What can art do, apart from existing in its own right? It can tell a story, or many stories. It can establish a mood. It can reinforce selected virtues. It can surprise and delight by unexpected juxtapositions of forms, textures, colors, and movements. It can soothe and reassure by repetition of familiar forms, textures, colors, and movements. It can stand for, or represent, ideas, qualities, institutions. (Olsen 1986: 283)

Von all diesen positiven Charakteristika finden sich, folgen wir Olsen, im 19. Jahrhundert in Paris und Wien viele, in London dagegen erschreckend wenige. Wie ist das zu erklären? Für Henry James war London zwar »the capital of the human race« (James 1981: 8), aber gleichzeitig bejammerte er als Kenner von Paris und Venedig den schäbigen und stillosen Charakter der Stadt (vgl. ebda.: 9-13). Andere kritisierten den Kontrast zwischen den protzigen Bauten für die Eliten und der Armut der Slums (vgl. Picard 2006: 55-71), und fast alle kritischen Beobachter beklagten die mangelnde Inspiration, die in die Konzeption und Realisierung der – öffentlichen wie privaten – Bauten eingegangen war und daher auch für die Betrachter nicht von ihnen ausgehen konnte (vgl. Osterhammel 2009: 461). Aber sind diese Urteile in ihrer Allgemeinheit zutreffend? Mehr noch: Sind die jeweiligen historischen Kontexte vergleichbar?

Im Gegensatz zum 17. Jahrhundert (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 285-288) ist das Großbritannien des 19. Jahrhunderts weniger von Auseinandersetzungen im Inneren und Äußeren geprägt. Zwar belasteten die Napoleonischen Kriege (1803-1815), der Krimkrieg (1853-1856) sowie kleinere und größere Rebellionen in verschiedenen Teilen des Empire das Land, aber seit dem Wiener Kongress (1815) und der durch ihn restaurierten vor-napoleonischen Welt herrschte Großbritanni-

en über die Weltmeere und dehnte sein formales wie informelles Empire ständig aus. Parallel dazu verlief im Inneren nicht nur wirtschaftlich ein insgesamt erfolgreicher, wenngleich nicht ohne soziale Opfer erbrachter Prozess der Industrialisierung (dokumentiert in der 1. Weltausstellung von 1851), sondern auch politisch – durch drei Wahlrechtsreformen (1832, 1867, 1888) – ein für viele Länder vorbildgebender stetiger Demokratisierungsprozess der Gesellschaft. Mit der Krönung Victorias (1837-1901) wurde die Monarchie (als bürgerliche Familie auf dem Thron) zwar politisch nicht gestärkt, aber ideologisch gewissermaßen neu erfunden (vgl. Kramer 2017: 23-25) und damit ein soziales Bindemittel für die gesellschaftlichen Gegensätze im Inneren (soziale Unterschiede) und die vielfältigen Konflikte bei der Expansion des Empire geschaffen (vgl. Cannadine 1992). Als im letzten Drittel des Jahrhunderts die europäischen Konkurrenten (Deutschland, Frankreich) und die Vereinigten Staaten von (Nord-)Amerika industriell aufholten und auch weltpolitisch mehr Geltung beanspruchten, verschärften sich zwar international die Gegensätze (die letztlich zum 1. Weltkrieg führten), ohne allerdings Großbritanniens Vormachtstellung bis zum Ende des Jahrhunderts grundsätzlich in Frage zu stellen.

Der unbestreitbar größte Faktor in der Entwicklung Londons im 19. Jahrhundert war sein unglaublicher Bevölkerungsanstieg: 1801 wurden knapp über eine Million Einwohner von *Greater London* gezählt; 1911 waren es über sieben Millionen (vgl. Clout 1999: 84). Diese Entwicklung erforderte vor allem praktische Maßnahmen, um (1.) verkehrstechnisch den Transport von Menschen und den Umschlag von Gütern innerhalb der Stadt (und über ihre Grenzen hinaus) sicherzustellen. Für die öffentliche Hand standen deshalb Investitionen in Straßen, ihre Neuanlegung, Erweiterung und Verbesserung (Pflaster, Beleuchtung) im Vordergrund; die Mehrzahl der immer dringender notwendigen zusätzlichen Brücken über die Themse wurde durch Aktiengesellschaften finanziert. Zudem mussten (2.) Wege und Mittel für die Entwicklung und Regulierung des sich rapide ausbreitenden öffentlichen Nah- und Fernverkehrs (Bus, Tram, Eisenbahn, U-Bahn) gefunden werden. Sodann wurde es (3.) in der Mitte des Jahrhunderts unabdingbar, ein angemessen belastbares Kanal- und Abwassersystem für die ständig wachsende Stadt zu schaffen. Schließlich ist (4.) in Rechnung zu stellen, dass London bis zur Mitte des Jahrhunderts von nicht weniger als 300 Körperschaften verwaltet wurde (vgl. Hall 1997: 88, Hall 1998: 700-703). Erst 1855 wurde das Metropolitan Board of Works (MBW) gegründet, das nunmehr für öffentliche Bauvorhaben verantwortlich war. 1889 wurde das MBW von dem – nun auch demokratisch legitimierten – London County Council abgelöst.

1766 – einhundert Jahre nach dem großen Brand in der City von London – hatte der Architekt und Bauingenieur John Gwynn eindringlich Londons allgemeinen »failure of urban grandeur« (Porter 1996: 124) beklagt:

> Such a vast city as London ought to have had at least three capital streets which should have run through the whole, and at convenient distances have been intersected by other capital streets at right angles, by which means all the interior streets would have an easy and convenient communication with them. (zit. ebda.: 124)

Die öffentlichen Gebäude (so kritisierte er weiter) hinterließen keine bleibenden Eindrücke, kirchliche Architektur existiere kaum, die königlichen Paläste seien ärmlich, die Straßen relativ schmal, verwinkelt und in schlechtem Zustand. London sei zwar bekannt wegen seines Reichtums und seiner höflichen Umgangsformen – diese stünden aber in seltsamem Gegensatz zu dem Bild, das die Stadt von sich gäbe. Dies sollte sich im 19. Jahrhundert zwar ändern, aber doch nur auf sehr sprunghafte, unkoordinierte Art und Weise.

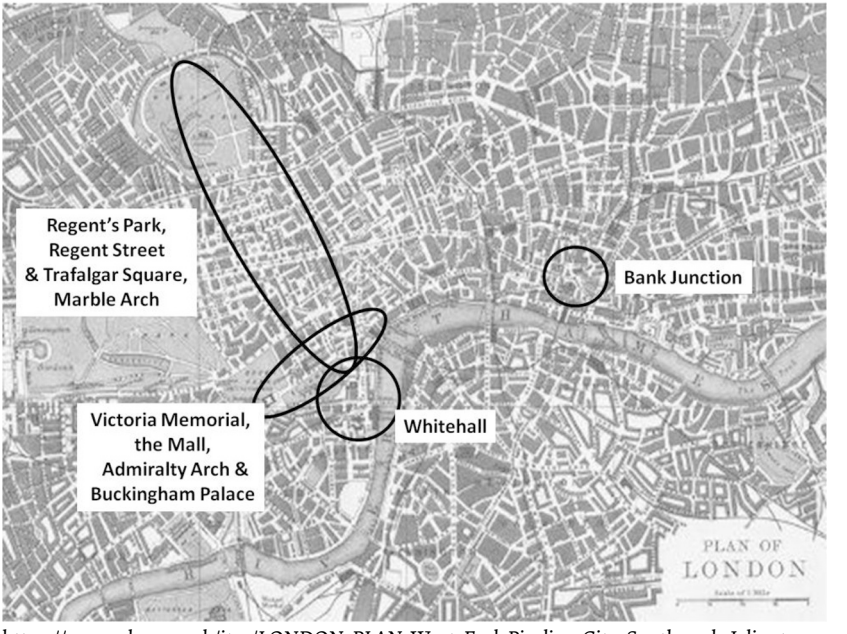
Die Anlage von London war sicherlich zu keinem Zeitpunkt ihrer Geschichte aus einer Perspektive (›aus einem Guss‹) geordnet, sondern eher polyzentrisch organisiert (vgl. Vale 1992: 17-18). Das lag zum einen an den zwei Städten Westminster und der City of London, die erst im Laufe der Jahrhunderte zusammenwuchsen (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 283), zum anderen an der bereits erwähnten dezentralen Administration der verschiedenen Stadtteile (vgl. Port 1999: 101-6). Zum dritten darf nicht vergessen werden, dass das Parlament »seine Aufgaben in Baufragen darin [sah], die Verschwendungssucht des Königs und anderer zu regulieren, und nicht darin, gute Projekte zu erleichtern« (Saint 1992: 64). Stadtplanung erfolgte aus diesem Grunde vor dem Ende des 19. Jahrhunderts kaum je systematisch, sondern war eher eine Daueraufgabe, die – je nach Notwendigkeit und Finanzlage – betrieben wurde.[1]

Gleichwohl wurde London im Laufe des 19. Jahrhunderts zur »Imperial Metropolis« (Schneer 1999), zu einer »im Weltmaßstab *hegemoniale[n]* Stadt« (Osterhammel 2009: 386), die als beherrschende Metropole des Reiches nicht nur »politische Kommandozentrale, Informationssammelpunkt, wirtschaftlich parasitärer Nutznießer asymmetrischer Beziehungen zu ihren verschiedenen Peripherien« war, sondern auch als solche zum »Ausstellungsraum einer versinnbildlichten Herrschaftsideologie« (ebda.: 430) wurde. Als letzterer hat London zwar relativ lange auf »imperiale Monumentalität« (ebda.: 431) verzichtet – wer das größte Empire besitzt, muss es sich (und seinen Besuchern) vielleicht nicht immer wieder vor Augen führen –, sie sich aber im Laufe des Jahrhunderts immer mal wieder gegönnt. Vor diesem Hintergrund sollen die folgenden – teils privat, teils aus öffentlichen

1 »Victorian London was in this respect the very antithesis of Napoleon III's Paris. Never was there anything which could be called a public works program. London was a metropolis which grew by the initiative of landlords and builders, by competitive pressures in business, by religious or humanitarian philanthropy, and, in an almost negligible measure, by the action of the central government.« (Summerson 1976: 15)

Mitteln finanzierten – Bauensembles analysiert und beurteilt werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass privat geplante und finanzierte Bauvorhaben in England wesentlich signifikanter waren als öffentliche – was sich wie selbstverständlich auch auf die soziale Stellung der Architekten auswirkte (vgl. Hitchcock 1977: 97, 247).

Abb. 3.: Die vier untersuchten Ensembles: Regent's Park, Regent Street & Trafalgar Square, Marble Arch/Whitehall & Bank Junction/Victoria Memorial, the Mall, Admiralty Arch & Buckingham Palace



https://www.ebay.co.uk/itm/LONDON-PLAN-West-End-Pimlico-City-Southwark-Islington-Lambeth-JOHNSTON-1900-map-/401293654927

(i) Nach dem Ende der napoleonischen Kriege (1815) erlebte London unter der Regentschaft (1811-1820) und Herrschaft von Georg IV. (1820-1830) einen Bauboom, in dem sich der Monarch (anders als seine Vorgänger) aktiv engagierte. Vor allem die kombinierten – von John Nash konzipierten und im Wesentlichen durchgeführten – Bauvorhaben Regent's Park und Regent Street, die den Park im Norden mit dem Wohnsitz Georgs IV. (Carlton House) in Pall Mall verband, wurden in dieser Zeit begonnen und, auch wenn der Bauboom bereits Mitte der 1820er Jahre wegen einer großen Finanzkrise abflaute, in großen Teilen fertiggestellt (1812-1828). Ebenfalls in diesen Zeitraum fallen der Umbau und die Erweiterung von Buckingham House in den Buckingham Palace für Georg IV. (ab 1820), der Neubau des Briti-

schen Museums (1823-1847) sowie die Konzeption und Entwicklung von Trafalgar Square (ab 1830) mit der Nationalgalerie (ab 1832) und der Nelson-Säule.

(ii) Der 1834 abgebrannte alte Palace of Westminster wurde durch das, was dann Houses of Parliament genannt wurde, 1840-1860 ersetzt. Neben dem Bau des Crystal Palace im Hyde Park für die Great Exhibition (1851) wurden in Whitehall das Ufer der Themse eingefasst (Victoria Embankment, 1864-1870) und im Laufe des Jahrhunderts zahlreiche administrative Bauten in repräsentativem Stil durchgeführt (u.a. Foreign Office, Home Office, India Office).

In der City of London entstand zwischen 1788 und 1830 die Bank of England in völlig neuem Gewande (vgl. Ross & Clark 2011: 172-173), die 1838 abgebrannte Royal Exchange wurde wiederaufgebaut (und 1844 eröffnet) und durch weitere prunkvolle Bauten von Banken und Versicherungen ergänzt. In vieler Hinsicht war London das Herz des britischen Empire: Während in Whitehall die Institutionen von Politik und Verwaltung ihre Sitze hatten, repräsentierte die sog. Bank Junction, an der acht Straßen der City of London auf einem Platz konvergieren, das Geld- und Handelsherz des Empire: Hier standen die Bank of England, die Royal Exchange und das Mansion House (der Sitz des Bürgermeisters).

(iii) Zum Ende des Jahrhunderts wurde noch einmal der entscheidende Versuch unternommen, London als *imperial capital* bzw. *imperial metropolis* auszustatten: Der Triumphbogen des Admiralty Arch (1910) schloss die – auf den Buckingham Palace und das vor ihm befindliche Victoria Monument zulaufende – Prachtstraße The Mall nach Osten ab. Bei feierlichen Anlässen wurde (und wird) dieser Triumphbogen als Durchfahrt vom Palast zum Trafalgar Square und von dort zur Westminster Abbey (und ggfs. zurück) genutzt.

Versucht man, diese – ausgewählten – Bauensembles des 19. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, so fällt als Erstes auf, dass es ganz offensichtlich keinen wie auch immer gearteten (Gesamt-)Plan gab, der ihnen zugrunde lag.[2] Gleichwohl muss man feststellen, dass punktuell von verschiedenen Initiatoren Versuche unternommen wurden, das Stadtbild Londons entsprechend seiner (welt-)politischen Rolle mit Hilfe bürgerlicher Prunk- bzw. Repräsentationsarchitektur (vgl. Osterhammel 2009: 362, 392) zu gestalten. Dass es bei punktuellen Bemühungen blieb (wie beeindruckend sie im Einzelnen auch sein mögen), ist – so die Hypothese – vor allem drei Faktoren geschuldet: (i) der relativen ökonomischen wie politischen Schwäche der Monarchie, (ii) der lange Zeit aufgesplitterten Verwaltung der Stadt und sicherlich auch (iii) der Tatsache, dass London relativ gering im Parlament

2 Das war übrigens auch in Paris nicht der Fall, allerdings hat der relativ kurze Zeitraum, in dem Haussmann seinen Umbau der Stadt realisieren konnte, dazu geführt, es so aussehen zu lassen, als hätte es einen Gesamtplan gegeben.

repräsentiert war,[3] aber viele Entscheidungen für öffentliche Bauten der Zustimmung des Parlaments bedurften.

2.2 Regent's Park, Regent Street & Trafalgar Square, Marble Arch

> This enclosure [Regent's Park], with the New Street [Regent Street] leading to it from Carlton House, will give a sort of glory to the Regent's government, which will be more felt by remote posterity than the victories of Trafalgar and Waterloo, glorious as these are. (Crabb Robinson, zit. in Saunders 1969: 135)

Der Marylebone (bzw. Marybone) Park, später Regent's Park, war Teil der Grundherrschaft Tyburn, die Heinrich VIII. (1491-1547) 1539 als königliches Jagdgebiet erwarb und einhegte. Während des Interregnums (1649-60) wurden die meisten Bäume gefällt, ihr Holz verkauft und das Wild umgesiedelt. Mit der Restauration (1660) gelangte das Land wieder in den Besitz der Krone, die es aber zunächst an Adlige, später auch an Gruppen von wohlhabenden Bürgern verpachtete. 1803 lief der eine dieser Pachtverträge aus, 1811 der andere. Damit ergab sich die Möglichkeit, auf die John Fordyce, der Surveyor General of the Land Revenues of the Crown seit den 1790er Jahren in seinen Berichten für das Schatzamt/Finanzministerium immer wieder hingewiesen hatte: Wenn man Marylebone Park umfassend und konsequent als repräsentative Einheit für eine hochwertige Wohn- und Freizeitkultur entwickelte und an die Innenstadt anbände, könnten höhere (Pacht-)Erträge erzielt werden. Kurz vor seinem Tode (1809) beschrieb Fordyce, was sich als Kernidee für die Entwicklung vom späteren Regent's Park über die Regent Street bis zum Trafalgar Square erweisen sollte:

> Distance is best computed by time; and if means could be found to lessen the time of going from Marybone to the Houses of Parliament, the value of the ground for building would be thereby proportionately increased. The best, and probably upon the whole, the most advantageous way of doing that, would be by opening a great street from Charing-Cross towards a central part of Marylebone Park. (zit. in Saunders 1969: 77)

Zwei Architektenteams bewarben sich um den Auftrag: Thomas Leverton und Thomas Chauwner vom Office of Land Revenue, die seit 1809 zusammenarbeiteten, und John Nash und James Morgan vom Office of Woods and Forests, deren Zusammenarbeit bereits 1806 begonnen hatte. Ihnen wurden sechs Monate Zeit gegeben, vergleichbare Bauprojekte in London, aber auch in Edinburgh und Bath zu prüfen

3 Nach der Wahlrechtsreform von 1832 stellte London 18 von 658 Abgeordneten; nach der nächsten Reform (1867) lediglich vier mehr (Port 1999: 103).

und die notwendigen Baubedingungen im Park für die gewünschte Kombination von architektonischer Anmut, gesundheitlichem Wohlergehen und Profitabilität zu erheben. Während Leverton und Chawner sich relativ schlicht an bereits vorhandenen Londoner Vierteln orientierten – so, als könnte man ein zweites Bloomsbury bauen (vgl. Summerson 1980: 65) –, waren für Morgan und Nash eher die Bauten von John Wood (Vater und Sohn) aus den 1720er Jahren in Bath vorbildlich. Vor allem aber entwickelten Morgan und Nash ihr Bauvorhaben nicht isoliert, sondern in loser Verbindung mit den umliegenden Anwesen.

Die Kommission des Finanzministeriums, die für solche Projekte zuständig war, hielt – vor allem wegen der (wie sie meinte) mangelnden Profitabilität – beide Vorschläge für unzureichend, aber Nashs Plan gefiel dem Prinzregenten (und späteren Georg IV.), der so begeistert war, dass er (so wird berichtet) gesagt haben soll, dieses Vorhaben würde Napoleon in den Schatten stellen (vgl. ebda.: 71). Anders als dies in populären Darstellungen gern kolportiert wird, hat der Prinzregent aber John Nash weder den Auftrag für den Marylebone Park noch für die Neue Straße (s.u.) erteilt.[4] Von 1806 bis 1814 war Nash (wie bereits gesagt) als Architekt beim Office of Woods and Forests angestellt. Als dieses Amt zusammen mit anderen 1814 re-organisiert wurde, verlor Nash seine Stelle, wurde aber vom Prinzregenten, dessen Aufmerksamkeit er mit seinen Plänen für den Park und die Neue Straße erregt hatte (s.o.), mit der Aufsicht über diejenigen königlichen Paläste betraut, die dem Regenten als persönliche Residenzen dienten (vgl. ebda.: 96). Dies betraf zunächst Carlton House, nach 1820 – aus dem Regenten war der König geworden – vor allem Buckingham House, das Georg IV. zu einem Palast ausbauen lassen wollte.

Vergleicht man allerdings Nashs Entwurf für den Marylebone Park vom März 1811 (ebda.: Abb. 22) mit dem, was bis Ende der 1820er Jahre tatsächlich gebaut wurde (ebda.: Abb. 32A, 32B, 33A, 33B), so fällt vor allem auf, dass die ursprünglich geplante Bebauungsdichte um mehr als die Hälfte reduziert und die Bebauung vornehmlich an die Ränder des Geländes gelegt wurde. Man nimmt an, dass diese Veränderung auf eine Intervention des damaligen Premier- und Finanzministers Spencer Perceval (im August 1811) zurückging (vgl. ebda.: 66f.), der sich für den Erhalt eines größeren Anteils der Landschaft aussprach. Nash ist umgehend darauf eingegangen und hat später seine große Zufriedenheit mit der Kombination der gebauten »objects of grandeur, suited to the great extent of the Park which they will surround«, mit der »rural and picturesque scenery of the Park itself« (zit. ebda.: 69; vgl. auch Crook 1992), zum Ausdruck gebracht. Hier war die Idee, die im 19. Jahrhundert noch Furore machen sollte: die Idee einer Gartenstadt, der ›idealen‹ Verbindung von Landschaft und komfortablen Wohneinheiten.

4 Für die Vergabe dieser Aufträge war die bereits erwähnte Kommission des Finanzministeriums zuständig, die ihre Entscheidungen vor dem Parlament verantworten musste.

Die Art und Weise von Nashs Entwurf hat eine Vorgeschichte: Im Englischen gibt es Beispiele für die Verwendung von »picturesque« seit Beginn des 18. Jahrhunderts. Es bedeutet zunächst »visually charming or quaint, as if resembling or suitable for a painting«. Bezieht es sich auf sprachliche Äußerungen, so bedeutet es »strikingly graphic or vivid«; Landschaften und Bauwerken würde man mit diesem Begriff »pleasing or interesting qualities« zuschreiben bzw. sie als »strikingly effective in appearance« bezeichnen (*Webster's* 1989: 1090). Das Pittoreske oder Malerische wurde als ästhetische Kategorie in der Folge des Einflusses von Landschaftsmalern wie Gaspard Poussin (1615-75) und Claude Lorrain (1604-82) entwickelt. Richard Payne Knight veröffentlichte 1794 eine Art Programmschrift des Malerischen *The Landscape, a Didactic Poem*, auf die sein Freund Uvedale Price im selben Jahr mit seinen *Essays on the Picturesque* antwortete. Für Price komplementiert das Malerische die Erfahrungen des Schönen und des Erhabenen: Das Erhabene ist grandios und erschreckend, das Schöne klassisch-harmonisch; das Pittoreske vermittelt zwischen beiden, indem es »›roughness and sudden variation joined to irregularity‹ of form, colour, lighting, and even sound« (Hussey 1983: 14) demonstriert. Ein Jahr später erschien das Buch eines Praktikers, des Landschaftsgärtners Humphry Repton, *Sketches and Hints on Landscape Gardening*.

Zwischen 1795 und 1802 haben Repton und Nash eng zusammengearbeitet – vorwiegend auf dem Lande bei dem Ausbau, Neubau und der Verschönerung von Landsitzen und den entsprechenden Gartenanlagen. Während sich Repton um die Landschaften kümmerte, baute bzw. renovierte Nash die Häuser: ihr Äußeres und Inneres (vgl. Summerson 1993: 449). Aus dieser gemeinsamen Arbeit nahm Nash seine theoretischen wie praktischen Kenntnisse des Malerischen mit und verband sie so gekonnt wie erfolgreich in seinen großen Entwürfen für den Regent's Park und die Regent Street. Auch wenn ein Teil der Gebäude, die noch auf Nashs reduziertem Plan zu sehen sind, nicht gebaut wurde, dauerte der Bau der gesamten Anlage von 1812 bis 1827 – wobei man nicht außer Acht lassen darf, dass auf den Frieden vom 1815, der auf dem Wiener Kongress geschlossen wurde, eine große Wirtschaftskrise (1815-19) folgte, die auch die Bauwirtschaft erfasste und behinderte.

Bevor einige Bauwerke sowie Aspekte der Bauweise vorgestellt werden, bedarf es einer Vorbemerkung zur Anlage des Gesamtprojekts. Wie bereits erwähnt, wurde die ursprünglich avisierte Bebauungsdichte radikal reduziert. Dafür wurde der ›Beitrag‹ der Landschaft gestärkt: Nash ließ nahezu 15 000 Bäume pflanzen, zum Teil sehr geordnet im Kontext der prunkvollen Häuserreihen, zum Teil ›natürlich wild‹ um die Villen[5] herum und an den Ufern des Kanals. Das Ensemble wird er-

5 Von den geplanten 26 wurden acht gebaut; zwei stehen noch.

gänzt durch das Element des Wassers: den See und vor allem den Kanal,[6] der im August 1820 mit großem Pomp eingeweiht wurde. Er sollte sowohl von der Berufsschifffahrt, beispielsweise für die Versorgung der östlich des Parks geplanten Märkte (vgl. Summerson 2010: 206), als auch von Freizeit- und Vergnügungsbooten genutzt werden.

Da die baurechtlichen Gewohnheiten und Gebräuche in Großbritannien stark von denen auf dem Kontinent abweichen, bedarf es zunächst einer kurzen Klarstellung. In Großbritannien gilt das *leasehold system*, d.h. der Besitzer von Grund und Boden verkauft sein Land nicht, sondern verpachtet es für einen gewissen Zeitraum, seit dem 18. Jahrhundert für in der Regel 99 Jahre. Danach erhält er das Recht an dem Grund und Boden *und* allen auf ihm befindlichen Bauten zurück. Wenn die vereinbarte Frist abläuft, kann der Landbesitzer entweder den Pachtvertrag erneuern oder Land und Gebäude zurücknehmen, ggfs. die Gebäude abreißen (lassen) und das Land einem neuen Pächter übergeben (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 309-10). Um also profitabel zu bauen, muss möglichst schnell und billig gebaut und möglichst teuer (weiter-)vermietet werden (vgl. Saint 1992: 69). Fast der gesamte Wohnungsbau in London war in diesem Sinne ein spekulativer »Wohnungsbau auf Mietbasis«, der »ein kompliziertes Beziehungsgeflecht zwischen Grundbesitzern, ihren Vertretern, Grundstückserschließern, Architekten, Bauunternehmern, Handwerkern, Anwälten, Hypothekengläubigern, Grundstücksmaklern, Pächtern und Mietern mit sich brachte« (ebda.: 70). Erschwerend kam hinzu, dass die jeweiligen Verantwortlichkeiten alles andere als klar waren: »Ingenieure, Architekten, ausführende Architekten, ›Baumeister‹ (ein stets schwer zu definierender Begriff) und Handwerker bemühten sich mit allen nur erdenklichen Mitteln um ihre Position auf einem Markt, auf dem sich Umfang und Art der Bauarbeiten dauernd bis zur Unkenntlichkeit veränderten.« (ebda.: 59) Trotz alledem entstanden im London der 1820er Jahre eine große Zahl von Plätzen (*squares*), halbkreisförmigen Häuserreihen (*crescents*) und harmonisch gestalteten Reihenhäusern (*terraces*) (vgl. ebda.: 71).

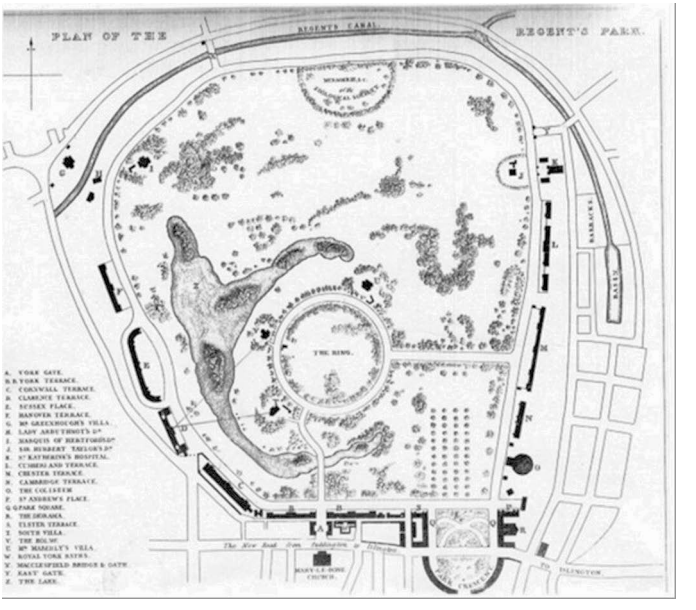
Die Grundstücke für die einzelnen im Marylebone Park geplanten Bauprojekte wurden nicht öffentlich angeboten oder ausgeschrieben, sondern Interessenten wandten sich an die verantwortliche Kommission, die ihrerseits den Antrag auf ein Baugrundstück an Nash weiterleitete. Dieser verhandelte mit dem Bauunternehmer, diskutierte den Entwurf und sprach, wenn eine befriedigende Lösung gefunden wurde, eine Empfehlung an die Kommission aus. Diese legte den Vorschlag dem Finanzministerium vor und erbat eine Vollmacht, das Land verpachten

6 Die beim Ausschachten des Kanals gewonnene Erde wurde zur Produktion von ca. 11 Millionen Ziegelsteinen verwendet, von denen viele in der Neuen Straße (Regent Street) verbaut wurden (vgl. Hobhouse 1975: 38).

zu dürfen. Ein entsprechender Vertrag, der den Pachtpreis festhielt, wurde unterzeichnet. Nash war für die einheitliche oder doch wenigsten stimmige Gestaltung der Häuserkomplexe verantwortlich. Wer immer für ein Haus in einem solchen Ensemble die Verantwortung trug, war an bestimmte Auflagen (wie z.B. regelmäßige Renovierungen und Schönheitsreparaturen) gebunden (vgl. Summerson 1980: 119).

Wie aus dem Plan (Abb. 4) ersichtlich, werden die Süd-, West- und Ostseite des Parks von etwa einem Dutzend mehrstöckiger palastartiger Häuserreihen (*housing terraces*) umrahmt. Das wird schon aus den Namen – Cornwall Terrace, Clarence Terrace usw. – deutlich. Willkürlich verteilt im Park finden sich einzelne Villen (G, H, I, J, T, V, U), die sich wohlhabende Individuen leisten konnten. Die großen Häuserreihen wurden hier und da durch öffentliche Gebäude wie das Diorama (R) und das Coliseum (O) unterbrochen, die der Unterhaltung unterschiedlicher Schichten dienten.

Abb. 4: Regent's Park



Shepherd & Elmes 1978, gegenüber von S. 18

Die Cumberland Terrace (Abb. 5 & 6) ist nach Einschätzung von Experten »the most elaborate, the most ornamented, the most ostentatious and spectacular building in the Park« (Summerson 1980: 124). Obwohl dies nicht belegt werden kann, ist der Grund hierfür wohl die Tatsache, dass genau gegenüber im Park ein Vergnü-

Abb. 5: Cumberland Terrace

Shepherd & Elmes 1978, gegenüber von S. 23

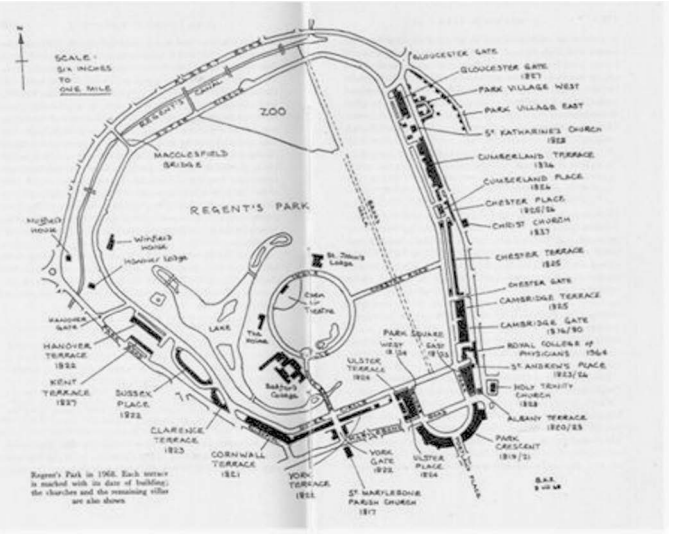
Abb. 6: Das Zentrum der Cumberland Terrace

Shepherd & Elmes 1978, gegenüber von S. 24

gungspavillon für Georg IV. gebaut werden sollte. Die Cumberland Terrace war so etwas wie ein Salut für den König. Sie besteht aus 31 Häusern, die in drei Blöcken zusammengefasst sind. Ionische Säulenreihen, mal vorspringend, mal zurückgesetzt, bestimmen den Gesamteindruck, der mittlere Block ist durch einen Säulenvorbau mit zehn Säulen hervorgehoben, die Seitenblöcke haben jeweils zwei Säulenhallen. Der Gesamteindruck signalisiert nahezu grenzenlose Kraft, prächtigen

Glanz und unangreifbare Herrschaft. Andere Häuserreihen waren zurückhaltender, bescheidener, aber Sussex Place stellte mit 26 Häusern und einer Kolonnade von 56 korinthischen Säulen – das waren 16 mehr als Jacques-Ange Gabriel für seine beiden Paläste auf der Pariser Place de la Concorde gebaut hatte – die größte Anlage des Parks (vgl. Summerson 1980: 120).

Abb. 7: Regent's Park im Jahre 1968



Saunders 1981: 144-145

Die Gestaltung vom Regent's Park unterschied sich fundamental von der anderer Wohnviertel gehobener Qualität: Wo diese oft geometrische Formen (Quadrate, Rechtecke, Kreise, Halb- oder Viertelkreise) als Grundmuster für die schachbrettartige Anlage der Straßen aufwiesen, verband Nash die geometrischen Formen seiner Bauten im Regent's Park mit der Landschaft auf eine Weise, die dem Ideal von *rus in urbe* nahekam. Nash »brought the picturesque to town and […] created the first garden city« (Saunders 1969: 86). Er akzeptierte die Londoner Vorliebe für schmale Reihenhäuser, verkleidete sie aber so mit Ziegeln und Stuck, dass sie aussahen wie Märchenschlösser:

> Any map later than 1820 […] shows that the Regent's Park is unlike all the rest of the capital. Instead of the straight, sedate streets and squares of Marylebone and Bloomsbury or the warrenlike maze of Seven Dials, there are open spaces; the square has widened into a whole park, and the houses, though they are no bigger and little different from those on the neighbouring estates, enjoy far greater

> amenities than their counterparts in other areas of London. […] Nash landscaped a whole small town, and in doing so created a new architectural and social ideal on which architects and town planners have drawn ever since. (ebda.: 87)

Wie ein Blick auf eine Karte von 1968 (Abb. 7) oder auch auf einen modernen Stadtplan zeigt, wurde von diesem Charakter – trotz aller nötigen Renovierungen und Veränderungen – viel ins 20. bzw. 21. Jahrhundert gerettet.

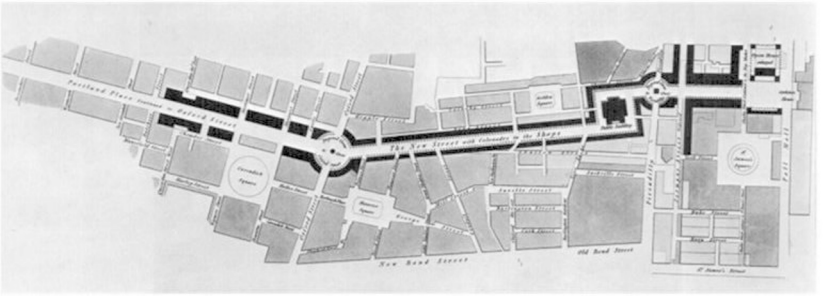
2.3 Regent Street

Wenn man eine so umfangreiche, aber auch luxuriöse Wohnanlage außerhalb des bestehenden Stadtzentrums und relativ fern von den Schaltstellen der Macht konzipiert, muss man auch – wie schon Fordyce wusste (s.o.) – die Frage des problemlosen Zugangs klären, um den politisch oder ökonomisch Mächtigen, die dort wohnen wollten, den Weg zu ihren Wirkungsbereichen (Palast, Parlament, Ministerien) möglichst angenehm zu machen. Selbst ein heutiger Blick auf die Stadtteile Soho, Mayfair und St. James's auf dem Londoner Stadtplan macht schlagartig klar, warum es zumindest einer durchgehenden Straße vom Regierungsviertel (Whitehall) nach Norden zur Oxford Street (und darüber hinaus) dringend bedurfte: Nahezu alle vorhandenen Straßen waren schmal und (bis auf die Wardour Street) keine Durchgangsstraßen. Deshalb war die Idee, vom Carlton House, dem Palast Georgs IV., eine durchgehende Straße bis zum Marylebone Park zu konstruieren, schon Ende des 18. Jahrhunderts diskutiert worden. Sie wurde aber erst parallel mit der Entwicklung des Parkprojekts begonnen und zwischen 1814 und 1819 verwirklicht.

Auch hier gab es mehrere Pläne; der folgende (Abb. 8) ist der erste, den Nash 1812 vorlegte: Er plante die sog. Neue Straße, die 1819 den Namen Regent Street erhielt, nach im Wesentlichen drei Kriterien (vgl. Summerson 1980: 76): Wie nützlich ist sie für die Öffentlichkeit? Welchen Beitrag leistet sie zur Verschönerung der Stadt? Wie realistisch sind die Chancen, einen solchen Plan tatsächlich umzusetzen? Die Antworten auf die beiden ersten Fragen waren unmittelbar einsichtig: Die Straße würde, legte man sie großzügig an, sehr nützlich sein, weil sie ein attraktives Wohngebiet im Norden mit dem West End verbände; sie würde darüber hinaus, plante man entsprechende Bauten, eine attraktive Einkaufsstraße darstellen, die – so hofften die Beteiligten – der Pariser Rue de Rivoli Paroli bieten könnte. Die Straße wäre damit nicht nur eine Straße in der Hauptstadt, sondern sie würde auch wie eine Hauptstadt-Straße – ein *Boulevard*! – aussehen. Ihr hervorstechendes Merkmal würden die vom Oxford Circus bis zum Carlton House reichenden beidseitigen Kolonnaden sein, die nicht nur architektonisch eindrucksvoll, sondern sozial nützlich sein würden:

> Those who have daily intercourse with the Public Establishments in Westminster, may go two-thirds of the way on foot under cover, and those who have nothing to do but walk about and amuse themselves may do so every day in the week, instead of being frequently confined many days together to their Houses by rain. (zit. ebda.: 77-8)

Abb. 8: Plan einer neuen Straße von Charing Cross nach Portland Place (1812)



Summerson 1980: Abb. 24

Monumente bzw. öffentliche Gebäude von Rang (wie auf dem nördlich von Carlton House geplanten Platz) würden das Ansehen der Straße als Prachtstraße steigern. Gleichzeitig würde sie eine soziale Trennlinie zwischen den Straßen und Plätzen des hohen und niederen Adels im Westen (Mayfair) und den schmaleren Häusern und Straßen der Händler und Handwerker im Osten (Soho) ziehen.

Bei der Beantwortung der dritten Frage (Praktikabilität) allerdings sollte sich Nash gehörig verrechnen. Um die Straße konstruieren zu können, mussten 741 Häuser abgerissen werden. 386 befanden sich bereits im Besitz der Krone. Die Gesamtkosten für die Entschädigung der Haus- und Grundstückseigner schätzte Nash 1812 auf rund £400 000. Als 1826 die Endabrechnung vorgelegt wurde, waren diese Kosten auf gut £1 400 000 angestiegen (vgl. ebda.: 79, 87). Diese Kostensteigerungen waren, wie man sich leicht vorstellen kann, nicht die einzigen – die Abwasseranlagen erwiesen sich beispielsweise als wesentlich komplizierter (und damit teurer) als angenommen. Aber die Straße wurde gebaut – das allein war schon eine herausragende Leistung, bei der Nash von zwei Bauherren-Kollegen (Samuel Baxter und James Burton) tatkräftig unterstützt wurde.

Vor allem die Konstruktion des *Quadrant* – der Viertelkreis-Bogen, der anstelle des geplanten Platzes mit öffentlichem Monument eingefügt wurde, um die Regent Street genau von Norden auf Carlton House zulaufen zu lassen – war nicht nur architektonisch, sondern auch ökonomisch und logistisch eine Meisterleistung. Die gerundete Form der Straße machte es – anders als bei einer gerade verlaufen-

den Straße – unmöglich, den Boden für einzelne Grundstücke zu verpachten, so dass dann die jeweiligen Bauherren ihre Gebäude errichten konnten (vgl. ebda.: 85-6). Es musste also eine Gesamtkonzeption gefunden werden, die es erlaubte, nachdem der Bau als ganzer gelungen war, die einzelnen Teile zuzuweisen. Nash wählte ein Verfahren, das seinerzeit nicht unüblich, aber doch wegen der Größe des Vorhabens nicht ungefährlich war. Er überzeugte eine Reihe von Zulieferern, sich als zukünftige Pächter für – je nachdem – ein bis acht zukünftige Häuser zu Verfügung zu stellen. Er kannte diese Leute gut, weil sie mit ihm an diesem und anderen Projekten gearbeitet hatten und weiterhin arbeiteten. Bei ihnen bestellte Nash als Bauherr aller dieser Häuser die nötigen Materialien und Arbeitskräfte – nicht nur für die Häuser im *Quadrant*, sondern auch für andere Projekte, an denen er beteiligt war.

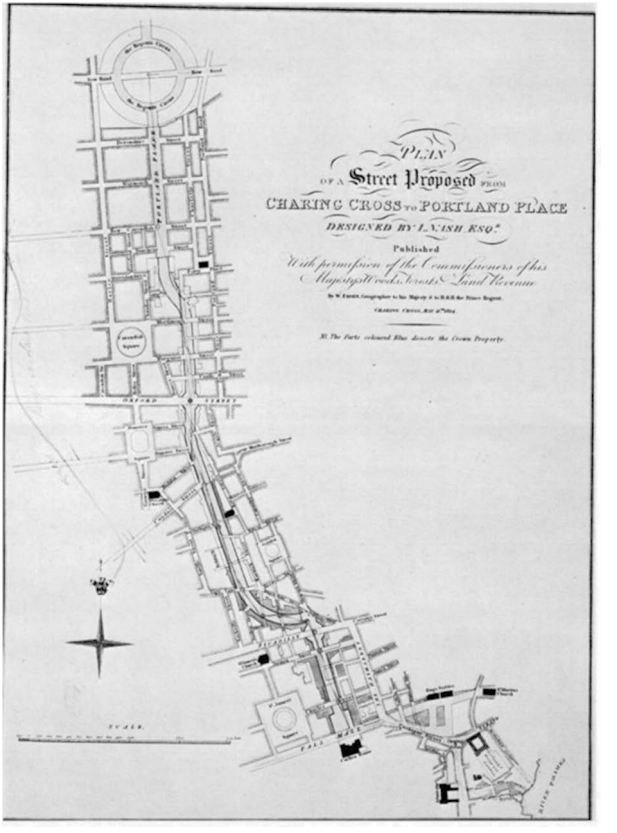
Allerdings bezahlte Nash nicht in bar, sondern die Leistung der Zulieferer wurde gegen den Wert ihres zukünftigen Hauses (bzw. ihrer zukünftigen Häuser) in Rechnung gestellt. Obwohl so wesentlich weniger Geld als üblich floss, ging es nicht ganz ohne und Nash musste seinen Zulieferern von Zeit zu Zeit Vorschüsse zahlen. Das Gebäude war architektonisch ein großer Erfolg und ökonomisch immerhin keine Katastrophe: niemand ging pleite.

Trotz aller Planung konnte die Regent Street nicht als ein schnurgerader *Boulevard* gebaut werden (vgl. Abb. 8); zu viele Widersprüche waren zu bewältigen: Grundstücke konnten nicht erworben werden, für geplante Plätze und öffentliche Gebäude fehlte das Geld, die Interessen der einzelnen Bauherren unterschieden sich stärker als zunächst angenommen. Ein Hotelier wollte eine andere Fassade als jemand, der ein Geschäftshaus bauen wollte; eine Kirche brauchte einen Vorbau, den eine Reihe von Privathäusern nicht brauchte. Und die von Nash geplanten Arkaden: Sie, die die ganze Straße säumen sollten, wurden nur im *Quadrant* gebaut. Für die anderen Bauherren waren sie unattraktiv, weil sie den Geschäften, die hinter ihnen lagen, das Licht nahmen. Selbst die von Nash gebauten Arkaden wurden bereits 1848 abgebaut: 145 Eisensäulen, die auf Steinsockeln standen, wurden demontiert und verkauft (vgl. Tyack 1992: 76-9). Und auch der Ausgangspunkt aller Überlegungen – den Sitz Georgs IV. (Carlton House) mit einem Vergnügungspavillon (vielleicht auch Lustschlösschen) im Regent's Park zu verbinden – sollte nicht lange überdauern: 1820, als Georg IV. König wurde, verlor er das Interesse an Carlton House und beauftragte Nash, Buckingham House (später Buckingham Palace) für ihn herzurichten. So wurde Carlton House (1827-29) abgerissen, um durch Carlton House Terrace (vgl. Pevsner 1973: 570) ersetzt zu werden: wiederum ein luxuriöser Wohn- und Lebensraum mit direktem Zugang zum St. James's Park, der – nunmehr gestaltet – seinerseits mit Carlton House Terrace eine kleine Gartenstadt bildete.

Trotz dieser Einschränkungen muss festgehalten werden, dass die Regent Street (wie schon der Regent's Park) ein Meisterstück des Malerischen darstellte:

The very line of the street was an empirical solution, designed to steer between the Scylla of compensation and the Charybdis of inconvenience. Changing direction at Langham Place and Oxford Circus, and sweeping in a great curve to Piccadilly, the street resigned all formality except where it approached Carlton House at Waterloo Place, in the two circuses themselves, and in the placing of two or three public buildings. For the rest, it was an extemporization, a pictorial succession of architectural incident, moulded by luck and persuasion to the uncertain pattern presented by the disposal of sites in the speculative market. (Summerson 1993: 460)

Abb. 9: Plan der neuen Straße (1814)

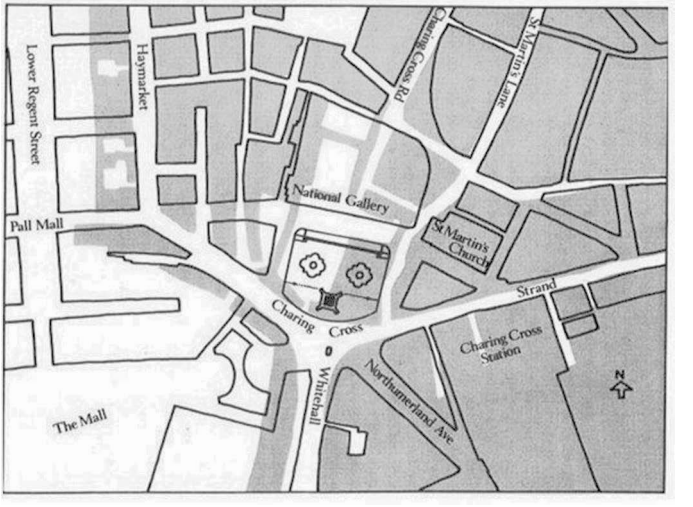


Summerson 1980: Abb. 25

2.4 Trafalgar Square & Marble Arch

Unweit vom ehemaligen Carlton House liegt – am Treffpunkt der heutigen Straßen The Mall, Strand, Cockspur Street und Whitehall – der Trafalgar Square, ein öffentlicher Platz, dessen Name seit Anfang der 1830er Jahre an die Schlacht von Trafalgar (1805) erinnert, in der Großbritannien in den napoleonischen Kriegen Frankreich und Spanien besiegte. Hier lagen ursprünglich die königlichen Stallungen (Royal Mews). Um den erforderlichen Raum für den Platz zu schaffen, musste viel bauliche Substanz abgerissen werden (Abb. 10). Dies war aus mindestens zweierlei Gründen bedauerlich (vgl. Mace 1976: 34): Zum einen wurde dieses Viertel eher von Leuten aus den ärmeren (kleinbürgerlichen) Schichten bewohnt, die auch hier ihre Arbeitsplätze (als Handwerker und Händler) hatten, zum anderen gab es hier eine große Anzahl von Gasthäusern und Cafés, in denen Geschäfte besprochen, politische Fragen und Aktionen diskutiert und vorbereitet wurden. Andererseits entstand so der einzig wirklich große – öffentliche – Platz der Hauptstadt, auf dem sich Menschen zu verschiedensten Anlässen (an den Vorabenden von Wahlen, zu politischen Versammlungen, aber auch zu Silvester) versammeln konnten (vgl. Saunders 1984: 118).

Abb. 10: Charing Cross und Trafalgar Square: Die schwarzen Umrisse zeigen einen über eine Karte (grau) aus dem späten 18. Jahrhundert gelegten modernen Plan



Mace 1976: 30

Nashs ursprünglicher Plan ging von dem Grundsatz aus, dass jede Straße vor der eindrucksvollen Fassade eines architektonischen Meisterwerks enden sollte. Ein solcher Schlusspunkt würde der Straße ein erkennbares Ziel und durch das architektonische Ensemble ein imposantes Gewicht geben. So konzipierte er die beiden Enden der Regent Street (mit Park Crescent und Carlton House Terrace), und so sollte auch die Anfahrt von Westminster auf einem einladenden Platz mit attraktiven Bauwerken enden:

> […] to add to the beauty of the approach from Westminster to Charing Cross, a Square or Crescent, open to and looking down Parliament Street, might be built round the Equestrian Statue [of Charles I] at Charing Cross, which at the same time would enlarge that space, from whence, as before observed, the greatest part of the population of the Metropolis meet and diverge, it could afford a magnificent and beautiful termination of the street from Westminster. The lofty situation of Charing Cross and gradual ascent to it are peculiarly calculated to produce a grand and striking effect. Such a building might be appropriated to additional Offices for Government … or Royal Society, Royal Academy and Antiquarian Society might be placed there (zit.n. Mace 1976: 31, 33).

Nicht erwähnt hat Nash hier, dass mit der Schaffung des Platzes zudem auch der Blick auf die Kirche St. Martin's-in-the-Fields, die James Gibbs 1722-6 gebaut hatte, frei werden würde.

Weder wurden Nashs Vorstellungen von einem Platz, an dem Institutionen der Kunst und Wissenschaften versammelt sein sollten, realisiert, noch hat er seine Vollendung erlebt. Nash starb 1835. Als der Platz am 1. Mai 1844 für die Öffentlichkeit freigegeben wurde, war zumindest die National Gallery, die 1832-8 nach den Plänen von William Wilkins gebaut worden war, fertig. Allerdings hat sie nur wenige Bewunderer: Die symmetrische Front ist – trotz einiger Auflockerungen – eher nichtssagend. Wilkins hatte aber auch nur geringen Spielraum: Er musste die Säulen und Kapitelle, die beim Abriss vom Carlton House übriggeblieben waren, beim Bau der Gallery mit verwenden. Schon bald gab es Pläne, die National Gallery neu zu bauen, die jedoch, da die nötigen Gelder nicht genehmigt wurden, nicht ausgeführt wurden.

Ursprünglich hatte der Platz nach Wilhelm IV., der von 1830-7 König von Großbritannien war, benannt werden sollen. Aber Mitte der 1830er Jahre entstand die Idee, den Platz Trafalgar Square zu nennen. 1840 legte Charles Barry einen Plan für seine Gestaltung vor, der dann auch realisiert wurde. Schon zwei Jahre vorher hatte sich ein Komitee gegründet, das plante, auf dem Platz eine Säule mit einem Standbild von Horatio Nelson, dem Sieger von Trafalgar, zu errichten. Das Monument entstand in Etappen: 1843 waren Säule und Statue fertig, die Reliefs am Fuße der Säule folgten 1854 und die vier Löwen 1868.

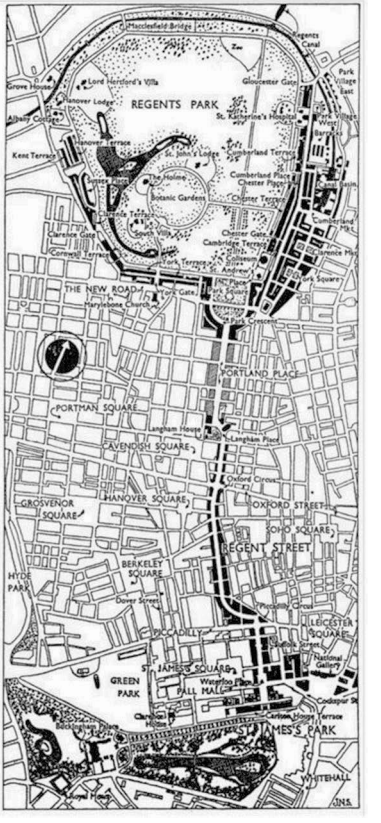
Am südlichen Ende des Platzes (Charing Cross) steht – unter heutigen Bedingungen auf einer Verkehrsinsel – ein Reiterstandbild Karls I., das 1633 begonnen, 1638 fertig gestellt, aber erst 1676 (also lange nach der Restauration der Monarchie) dort aufgestellt werden konnte. Als Reiterstandbild war es wohl das erste seiner Art in London – es hat aber seit der Entstehung des Platzes Gesellschaft bekommen (vgl. ebda.: 26). Nicht immer ist es pfleglich behandelt worden, was einerseits zu Beschädigungen geführt hat und andererseits dazu, dass seine Umgebung wenig einladend war: Das Denkmal diente als Treffpunkt der Armen, war aber auch eine Haltestelle für Kutschen und Sänften und bis 1837 der Platz für den öffentlichen Pranger. All dies änderte sich mit der Umgestaltung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich Trafalgar Square zu *dem* zentralen Platz Londons, dem Herzen des Empire (wie Zeitgenossen meinten) entwickelte, an dem auch die Vertretungen Australiens und Südafrikas lagen. Hier wurden historische Ereignisse gefeiert, es fanden aber auch massenhafte Protestversammlungen (wie die der Chartisten 1848) statt. Im Grunde ist die nationale und internationale Wertschätzung dieses Platzes ein Paradox: Weder finden sich hier eindrucksvolle Bau- oder andere Kunstwerke, noch hat der Platz einen besonderen Erholungswert. Seine unbestrittene Beliebtheit rührt allenfalls aus den vielfältigen, aber eher unbeabsichtigten Möglichkeiten seiner Nutzung.

Am anderen Ende der Mall – als prachtvollen Zugang zu dem von ihm zu renovierenden Buckingham Palace – konzipierte Nash 1827 einen Triumphbogen, der – wie auch der Wellington Arch (erbaut 1826-30 von Decimus Burton) – nach dem Willen von Georg IV. dem Gedenken der britischen Siege in den Kriegen gegen Napoleon dienen sollte. Nash orientierte sich wohl an dem Konstantin-Bogen in Rom (315) und dem Arc de Triomphe du Carrousel (1807-9) in Paris und plante außerdem, den Bogen mit einem Reiterstandbild Georgs IV. zu krönen. (Sein späterer Name – Marble Arch – leitet sich von dem Carrara-Marmor her, mit dem er verkleidet wurde.) Der Bau wurde allerdings mehrfach unterbrochen – zum einen, weil Nash Schwierigkeiten bekam, seine Finanzierung der Palastrenovierung plausibel zu machen, zum anderen starb Georg IV. 1830 und sein Nachfolger William IV. hatte weder ein Interesse am Buckingham Palace noch an dem Triumphbogen. Erst 1832 wurden die Bauarbeiten unter Edward Blore fortgesetzt, der auch mit der weiteren Renovierung des Buckingham Palace betraut wurde, als es darum ging, schnell einen angemessenen Wohnsitz für die neue Königin Victoria (1837) zu finden (vgl. Abb. 32). Im Zuge der Renovierung und Ergänzung des Palastes wurde der Triumphbogen abgebaut und an der nordöstlichen Ecke des Hyde Park 1851 neu errichtet. Das Reiterdenkmal Georgs IV. hatte schon 1847 seinen Platz auf dem Trafalgar Square gefunden. Auch der Wellington Arch wurde umgesetzt: Er steht heute zwischen Green Park und Hyde Park (Constitution Hill). Beide Triumphbögen haben die meiste Zeit ihrer Existenz völlig abseits gestanden – als wäre die Geste des Triumphes etwas Fremdes, Ungehöriges.

2.5 Nashs Metropolitan Improvements

Versucht man Nashs *Metropolitan Improvements* (Abb. 11) zu bilanzieren, so verschlägt es einem – angesichts der Vielzahl der Pläne, Initiativen und tatsächlich ausgeführten Bauten – den Atem. Dabei sind weitere Projekte, die Nash vor allem für Georg IV. realisierte (wie z.B. der Pavillon in Brighton und der Ausbau des Buckingham Palastes), hier noch nicht einmal berücksichtigt. Die Zeitgenossen reagierten ambivalent auf die Gestaltung von Regent's Park und Regent Street – neben enthusiastischer Zustimmung gab es auch weniger wohlwollende Stimmen. Die folgende Kritik ist eher ausgewogen und gut nachvollziehbar:

Abb. 11 : Nashs Metropolitan Improvements



Summerson 2010 : 197

> In his plans for Regent Street, Mr Nash adopted this idea of uniting several dwellings into a single façade, so as to preserve that degree of continuity essential to architectural importance: and, however open to criticism many of these designs may be, he has produced a varied succession of architectural scenery, the aggregate effect of which is picturesque and imposing, – certainly superior to that of any other portion of the metropolis; and, notwithstanding all its defects, far preferable to the naked brick walls that universally form the sides of our old streets.

Worauf diese Beschreibung abzielt, ist der Vorwurf, der Nash immer wieder gemacht worden ist: groß in der Geste zu sein, aber schlampig im Detail gearbeitet zu haben (vgl. Summerson 1993: 460).

> The »Terraces« in the Regent's Park must be considered as a continuation of this design, and, like the street, an improvement upon our usual style of private houses; yet we must also be permitted to say, that although so far commendable, they are by no means the most chaste or elegant specimens of architectural composition. Owing perhaps to the desire of abandoning the petty scale and character of ordinary houses, these buildings are designed in an air of pretension that they cannot support. On a cursory view, they present an idea of palaces, but more minute inspection shows these seemingly spacious edifices to be only clusters of common-sized dwelling-houses. The windows and doors are by far too numerous, and too closely crowded together, – a circumstance sufficiently proving the extreme economy it has been found requisite to employ with regard to space, and making it obvious that the apartments are by no means lofty, nor otherwise on a magnificent scale. There is likewise a sketchiness – if we may so term it – an inconsistency between the affected grandeur of the design, and the poverty, in many instances, of the detail, that excites no small degree of disappointment in the beholder. (Britton & Pugin, zit. in Saunders 1969: 134)

So zutreffend diese Kritik ist – Nash ist nicht ohne Grund als »one of the great masters of architectural theatre« (Harwood & Saint 1991: 110) bezeichnet worden – so darf doch nicht außer Acht gelassen werden, dass ihm nicht nur das erste – für manche auch das letzte – *groß angelegte* städteplanerische Projekt Londons gelungen ist (Summerson 1993: 460), sondern er in ihm auch einen – wenn auch nicht fehlerfreien – Höhepunkt des europäischen Klassizismus *und* den Gipfel malerischen Architekturkönnens erklommen *und* den Entwurf für eine Gartenstadt (und damit eine Blaupause für die zukünftige Bebauung von Stadtrandgebieten) geliefert hat.

2.6 Whitehall

> […] the Foreign Office, as you see it from the bridge, often looks romantic, and the sheet of water it overhangs poetic – suggests an Indian palace bathing its feet in the Ganges. (James 1981: 14)

Wenn irgendjemand das Erbe von John Nash antrat, so war es James Pennethorne (1801-71), ein Neffe von Nashs zweiter Frau, der zunächst bei ihm, später bei Augustus Pugin in die Lehre ging, zwischen 1824 und 1826 den Kontinent bereiste und anschließend Nashs wichtigster Mitarbeiter in seinem Architekturbüro wurde (vgl. Tyack 1992). Zu dieser Zeit ging der Bau von Nashs großen Anlagen (Regent's Park, Regent Street) seinem Ende entgegen: Pennethorne kam gerade richtig, um den Westblock der Carlton House Terrace (1827-33) für Nash zu betreuen. Ob er dabei auch seine Eindrücke aus Rom und Paris mit einbringen konnte, kann man nicht sagen, aber die Zeichnungen könnten von Pennethorne stammen, unterscheiden sie sich in ihrer ausführlichen Sorgfalt doch deutlich von der bei Nash selbst üblichen flüchtigen, bruchstückhaften Praxis. Nach dem Tode Nashs war Pennethorne hauptsächlich mit dem Bau und der Erweiterung von Straßen beschäftigt, ehe er 1843 zum Sachverständigen und Architekten des Office of Woods, Forests, Land Revenues, Works and Buildings bestellt wurde (vgl. ebda.: 53). Die Londoner haben ihm (neben den genannten Infrastrukturmaßnahmen) viel zu verdanken: Er baute nicht nur die Kolonnaden von Nashs Quadrant in der Regent Street zurück und gestaltete die Straßenfront (1848) neu, sondern legte auch drei Parks – Victoria (1845), Kennington (1854) und Battersea (1858) – an. Er entwarf und baute das Museum of Practical Geology (1846-51), das Public Record Office (1851-9), die University of London (1867-70) und vieles mehr (vgl. ebda.: 312-7). Er war der ›Regierungsarchitekt‹, der mit vielen wichtigen Aufgaben betraut wurde, aber die wirklich großen Aufträge für die repräsentativen Bauten wurden an andere vergeben. Das galt nicht nur für den – neuen – Palace of Westminster (den Sitz des britischen Parlaments), der nach dem Brand (1834) von Charles Barry und Augustus Pugin zwischen 1840 und 1860 errichtet wurde (vgl. Port 1976), sondern auch für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Regierungsviertel Whitehall errichteten Public Offices. Insbesondere um die Gestaltung des Außenministeriums (Foreign Office) gab es einen jahrelangen Streit (den sog. *battle of the styles*), über den es sich lohnt, detailliert zu berichten, weil in ihm – neben den üblichen Nickeligkeiten – auch relativ ernsthaft Argumente darüber ausgetauscht wurden, welcher architektonische Stil für öffentliche Gebäude zu wählen sei – die Alternative war: klassizistisch oder neo-gotisch –, wie nationale (und internationale) Größe, Eindrücklichkeit und Wirkungsmacht an ihnen zur Geltung kommen könnten, ob es so etwas wie einen ›nationalen‹ Bau-

stil gäbe (oder geben könne) und – nicht zuletzt – ob ein Stil teurer (bzw. billiger zu haben) sei als der andere.[7]

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts – spätestens nach dem Wiener Kongress und seinen weltpolitischen Folgen – nahmen die außenpolitischen Aufgaben in einem solchen Maß zu, dass die vorhandenen Räumlichkeiten bei weitem nicht mehr ausreichten. Das lag nicht nur an der zunehmend komplizierteren Diplomatie in Europa, sondern auch an der stetigen Ausdehnung des Empire. Insbesondere Henry John Temple, 3rd Viscount Palmerston (1784-1865), der 1830-4, 1835-41 und 1846-51 Außenminister war, drängte darauf, anstelle eines auf mehrere baufällige Gebäude verteilten Außenministeriums ein neu organisiertes und effizientes Amt in *einem* angemessenen Gebäude unterzubringen. Es sollte noch ein paar Jahre dauern, bis James Pennethorne im Juni 1854 vom zuständigen Commissioner[8] aufgefordert wurde, einen entsprechenden Entwurf vorzulegen. Allerdings war noch nicht klar, wie groß das Gebäude werden sollte und welche Grundstücke eventuell noch (zu den bereits im Umkreis der Downing Street vorhandenen) dazugekauft werden müssten. Im November 1854 und im Januar 1855 legte Pennethorne erste Pläne und Skizzen von Außenansichten vor, die zeigen, dass einfache, aber eindrucksvolle neo-klassizistische Formen auch mit dem Bewusstsein ökonomischer Grenzen einhergehen können (vgl. Tyack 1992: 253; Abb. V und 103).

Im Januar 1855 trat allerdings der Premierminister (Lord Aberdeen) wegen der Kritik an seiner Krimpolitik[9] zurück und Palmerston wurde sein Nachfolger. Der Commissioner of Works, William Molesworth, blieb jedoch auf seinem Posten – und Pennethorne arbeitete seine Pläne weiter aus, die er im April 1855 vorlegte. Sie fanden Zustimmung in der Verwaltung, aber Ablehnung im Parlament: Mehrere Parlamentarier befürchteten, die Kosten würden die Berechnungen des Architekten übersteigen. Zwar wurde das Gesetz zum Bau verabschiedet, aber inzwischen

---

7 Die Literatur zu diesem Streit ist relativ umfangreich: Brownlee (1985), Toplis (1987) und Port (1995: 198-210) beschreiben ausführlich die ›Parteien‹ und ihre (soweit erkennbar) ästhetischen Argumente. Morris (1978) und Bremner (2005) betonen den Aspekt der imperialen Metropole, während Porter (2011) die Debatte im Kontext der wichtigsten Diskurse der viktorianischen Gesellschaft in der Mitte des 19. Jahrhunderts analysiert.

8 Am 1. August 1851 wurde der Crown Lands Act Gesetz, mit dem das bis dahin existierende Office of Woods, Forests, Land Revenues, Works and Buildings in zwei Ämter geteilt und reorganisiert wurde: das Office of Woods, Forests and Land Revenues (zuständig für das Management der königlichen Ländereien und Gebäude) und das Office of Works and Public Buildings (verantwortlich für die öffentlichen Gebäude, die nicht zum königlichen Besitz gehörten). Beide Ämter wurden von je einem Commissioner (im Rang einem Minister entsprechend) geführt; der erste wurde vom Monarchen bestellt, der zweite vom Premierminister, der dem Amtsinhaber auch einen Posten im Kabinett gewähren konnte (oder auch nicht). Zur Zusammenarbeit der Ämter mit den Ministerien und dem Parlament vgl. Port 1999: 101-2.

9 Der Krimkrieg dauerte von Mitte Oktober 1853 bis Ende März 1856 (vgl. Gardiner & Wenborn 1995: 210-1; Cannon 1997: 260).

wurden in der Öffentlichkeit Pläne diskutiert, die einen großartigeren Bau, der zudem mehrere Ministerien in sich vereinigen würde, verlangten. Dieser Meinung war auch Benjamin Hall, ein großer Bewunderer der Projekte, mit denen Napoleon III. zu der Zeit Paris veränderte. Hall löste am 21. Juli 1855 William Molesworth als Commissioner of Works ab, ließ Pennethorne zwar noch weitere Zeichnungen anfertigen, entschied aber im April 1856, einen parlamentarischen Ausschuss mit der Diskussion der vorliegenden Dokumente und der Vorbereitung einer – von ihm stark befürworteten – internationalen öffentlichen Ausschreibung des Bauvorhabens zu beauftragen.

Der Ausschuss hörte nicht nur Architektur- und Baufachleute, sondern u.a. auch den Spitzenbeamten des Civil Service, Charles Trevelyan (1807-86) an, der für den ganzen Bereich zwischen dem St. James's Park und der Themse einen Plan entwickelte, der das Banqueting House von Inigo Jones und dessen zeitgleichen Vorstellungen von einem neuen Whitehall Palace (vgl. Barker & Hyde 1982: 12-16) mit einbezog:

> The general effect of the plan would be, that towards the park we should have a beautiful range of public buildings. Towards the river we should have a grand place; on one side a handsome lofty range of public offices, and on the other side the beautiful river with stone quays […]. At one end we should have the ancient Palace of Westminster bringing down our historical associations from the times of the early Saxon kings, and at the other we should have the Palace of Whitehall carrying them on to the revolution […]. I consider that we have a very important national duty to perform in this respect; this city is something more than the mother of arts and eloquence; she is the mother of nations; we are peopling two continents, the Western and the Southern Continent, and we are organising, christianising and civilising large portions of two ancient continents, Africa and Asia; and it is not right that when the inhabitants of those countries come to the metropolis, they should see nothing worthy of its ancient renown. (zit.n. Toplis 1987: 27)

Damit waren allerhöchste Ansprüche für London als Zentrum des Empires formuliert. Großbritanniens stärkste politische Konkurrenten Frankreich und Russland besaßen eindrucksvolle Hauptstädte mit neo-klassizistischen Gebäuden, die zudem in attraktiven Formen angelegt waren. Der initiierte Wettbewerb war der bewusste Versuch, London ein Erscheinungsbild zu geben, das seinem – im Vergleich mit den Konkurrenten – größeren imperialen Status entsprach, der angesichts des zwar gewonnenen, aber doch verlustreichen und deshalb ambivalent erlebten Krimkriegs der Bestätigung bedurfte. Die Weltausstellung in Paris (1855) und die militärische Allianz im Krimkrieg vertiefte zudem die politische Zusammenarbeit zwischen Frankreich und Großbritannien. Die britischen Politiker und Bürokraten sahen in Paris, welche prachtvollen Bauten Napoleon III. für seine Be-

amten im Neuen Louvre bereitstellte. Hier (so war die allgemeine Meinung) durfte Großbritannien nicht zurückstehen – auch wenn sich so fundamentale Veränderungen, wie sie Haussmann in Paris vornahm, schon auf Grund der englischen Eigentumsrechte in London verboten.[10]

Insgesamt wurden 218 Entwürfe eingereicht, die unterschiedlichen architektonischen Konzepten folgten: Neben neo-gotischen Entwürfen fanden sich neoklassizistische, neben solchen, die dem Geschmack der Tudorzeit (1485-1603) verpflichtet waren, gab es andere, die französischen Vorbildern folgten, oder solche, die eklektisch verschiedene Stilarten mischten (vgl. ebda.: 45-55). Obwohl Preise verteilt wurden, wurde nicht gebaut, weil das Parlament zwar eine erste und zweite Lesung durchführte, die dritte aber versäumte: Angeblich oder tatsächlich stand immer wieder Wichtigeres an, so dass der Speaker den Antrag schließlich abwies. Im Oktober 1857 schlug das Finanzministerium vor, zu den Entwürfen von Pennethorne zurückzukehren – was seinerseits einen Sturm der Entrüstung der britischen Architektenvereinigung[11] hervorrief, die ›Verrat‹ an den Kollegen witterte, die sich an der Ausschreibung beteiligt hatten.

Als im Frühjahr 1858 abermals ein parlamentarischer Ausschuss Klarheit bringen sollte, herrschte allerdings eine neue politische Lage: Im Februar 1858 hatte es erneut einen Regierungswechsel gegeben – Palmerston musste nach einer Abstimmungsniederlage zurücktreten –, der (wenn auch nur für ein Jahr) eine konservative Minderheitsregierung ins Amt brachte. Zum Vorsitzenden des Ausschusses wurde Alexander James Beresford Beresford Hope, ein Verfechter des neo-gotischen Stils, gewählt. Der Ausschuss tagte im Sommer 1858 und schaffte in zwei Punkten Klarheit: Zum einen stellte er sich die Frage, ob die Stilunterschiede auch Differenzen in Bezug auf »cheapness, commodiousness of arrangement, or facilities for light and ventilation« bedeuteten, und verneinte dies: »in those respects no material preference exists on either side« (zit. ebda.: 73). Zum anderen empfahl er, den Auftrag an George Gilbert Scott zu vergeben, der einen neo-gotischen Entwurf vorgelegt hatte. Wenn es auch nicht möglich ist, diese Entscheidung des Ausschusses auf die Parteizugehörigkeit seiner Mitglieder zurückzuführen, weil die Zustimmung (wie Ablehnung) für Scott quer durch beide Parteien verlief, mag der Regierungswechsel für Scott von Vorteil gewesen sein. Zudem traute man wohl seiner Professionalität, auch wenn sein Entwurf beim Wettbewerb nur auf Platz 3 gelandet war, mehr als der der anderen Bewerber. Das Finanzministerium stimmte

10 Ein Parlamentarier vertrat die Meinung, so grundlegende Veränderungen wie in Paris könnten nur in einem »despotic powerdom« (zit.n. Toplis 1987: 203) durchgeführt werden.

11 Das Institute of British Architects in London war 1834 von einer Reihe von Architekten gegründet worden. Mit dem Erhalt der Royal Charter (eines königlichen Freibriefs) 1837 wurde ihre professionelle Stellung und ihr öffentliches Ansehen unterstützt.

im November der Entscheidung zu und Ende desselben Monats erteilte der Commissioner of Works, John Manners, der ebenfalls ein Befürworter des neo-gotischen Stils war, Scott den Auftrag.

Im selben Sommer 1858 wurde – als Reaktion auf den Aufstand vom Vorjahr – die Verwaltung Indiens von der East India Company auf die Regierung in London übertragen und Indien zur Kronkolonie erklärt (vgl. Moore 1999: 422-7). Das hatte zur Folge, dass für dieses »Juwel in der Krone« ein Ministerium geschaffen und für dieses auch ein angemessenes Domizil gefunden werden musste. Es bot sich an, die geplanten Gebäude in Whitehall so anzulegen, dass das zukünftige India Office auch seinen – angemessenen – Platz fort finden konnte. Scott könnte (so die herrschende Meinung) diesen Bau ja gleich mit übernehmen … Als dagegen der Surveyor of the East India Company, Matthew Digby Wyatt, der sich übergangen fühlte, Einspruch erhob, wurde er kurzerhand zu Scotts Partner beim Bau des India Office gemacht: Während Scott für den gesamten ›äußeren‹ Eindruck des Gebäudekomplexes verantwortlich sein sollte, oblag Wyatt die Gestaltung des ›inneren‹ India Office. Diese Lösung rief deshalb wenig Protest hervor, weil die Kosten für das India Office nicht vom Parlament genehmigt werden mussten, sondern aus den Einkünften aus der Kolonie bestritten wurden.

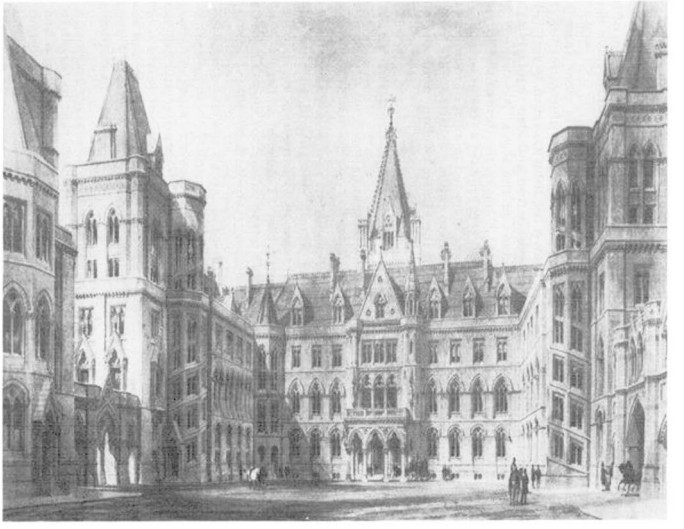
Die Wiederbelebung gotischer Stilelemente, wie sie sich im Hochmittelalter herausgebildet hatten, begann im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (vgl. Bradley 2002). Wenngleich neo-gotische Gebäude eher im kirchlichen Kontext zu finden waren, wurden doch auch Privathäuser, Bibliotheken, Colleges und (zu einem späteren Zeitpunkt) die Royal Courts of Justice (1871-85) in diesem Stil gebaut.[12] Das herausragende Beispiel für einen zeitgenössischen neo-gotischen Bau war der bereits erwähnte Palace of Westminster. Allerdings war er – obwohl noch im Bau – bereits bei vielen in Misskredit geraten: Seine Funktionalität wurde von den Benutzern in Frage gestellt, seine – eher hybride als eindeutig neo-gotische – Ästhetik von Puristen gescholten (vgl. hierzu Port 1976).

Kaum war Scott der Auftrag erteilt, begann in der Presse (auch der Fachpresse) eine Diskussion um seinen neo-gotischen Entwurf (Abb. 12), bei der einige Teilnehmer sogar seine Bestallung nochmal in Frage stellen wollten. Während andere Scotts Entwurf verteidigten, arbeitete diesmal das Parlament zielführend und verabschiedete Anfang April 1859 den Public Offices Extension Act, der Ende des Monats auch tatsächlich Gesetz wurde (vgl. Toplis 1987: 90). Allerdings führten innenpolitische Verwicklungen zu Neuwahlen, die zwar keine veränderten Mehrheiten

12 »[Scott's] main argument was that Gothic, having been used for nineteenth-century churches, should now be considered as the basis of all building types, particularly domestic, although commercial and public buildings were considered. This did not mean a slavish copying of medieval motifs, but rather that the style would provide a basis from which a future architecture would develop, using modern materials and techniques.« (Toplis 1987: 78)

brachten, aber doch im Juni 1859 einen Regierungswechsel bewirkten und Palmerston wieder zum Premierminister machten. Und damit begann die letzte, eigentliche ›Schlacht‹ um die Gestalt des Außenministeriums.

Abb. 12: George Gilbert Scotts neo-gotischer Entwurf des Foreign Office, 1859



Toplis 1987: 93

Schon in der Opposition hatte sich Palmerston kritisch zu Scotts Entwurf geäußert und seine Präferenz für neo-klassizistische Bauten nach italienischen Vorbildern betont; jetzt war sein »arch-opponent« – so Scott über Palmerston – wieder »the autocrat of England« (zit.n. Toplis 1987: 91), der ihn im Juli zu einem Gespräch bat, in dem er ihm mitteilte,

> that he would have nothing to do with this Gothic style, and that though he did not want to disturb my appointment he must insist on my making a design in the Italian style which he felt sure I could do as well as the other (zit. ebda.: 95).

In der Gesprächssituation fühlte sich Scott völlig überrumpelt; ein nachgeschobener langer Brief mit einer Rechtfertigung seines Entwurfs, in dem er alle Kritikpunkte die Ästhetik und Funktionalität betreffend entkräftete, nützte nichts. Auch eine Delegation von Architekten, die Scott unterstützen wollten, konnte Palmerston nicht umstimmen. In einer Parlamentsdebatte wurde der gotische Stil als importiert und barbarisch bezeichnet, mit den Goten und Vandalen assoziiert und als »opposed to liberty and the true interests and prosperity of a Protestant

nation« charakterisiert (zit. ebda.: 100-1). Andere Architekten stellten ihrerseits eine Delegation zusammen, die Palmerston in seiner Ansicht unterstützen – was wiederum die Presse, die zuvor in der Mehrheit gegen Scott argumentiert hatte, nun mehrheitlich auf seine Seite brachte. In der *Times* vom 19. Oktober 1859 erschien ein langer Leserbrief[13] zu der Debatte, der nicht nur mit den Vorurteilen gegenüber dem gotischen Stil aufräumte, sondern ihn auch als vielseitiger, effektiver und weniger teuer empfahl. Er habe nichts mit den Goten und Vandalen zu tun und sei auch keineswegs besonders für Kirchenbauten geeignet: Letzterer Eindruck sei nur entstanden, weil Kirchenbauten in der Regel länger stehenblieben als weltliche Bauten, die öfter durch neuere Bauwerke ersetzt würden. Vor allem aber sei der gotische Stil ein nationaler Stil, der die Engländer allenfalls mit ihren französischen und deutschen ›Verwandten‹ verbinde, aber im Süden Europas kaum zu finden sei. Er habe sich im 13. Jahrhundert herausgebildet

> alongside our laws, language, and political institutions. It comes to us from the age which gave the Great Charter, and founded the House of Commons. It is the native growth of that free Plantagenet England which produced the germs of everything we prize most dearly. It reminds us of the heroes of our infant liberty, the Langtons, Grossetestes, and De Montforts, who bridled the tyranny of king and pope alike. (Freeman 1860: 165)

Obwohl der Brief ein großes und positives Echo fand, sah sich Scott gezwungen, einen Kompromiss anzubieten, bei dem er sich an frühen venezianischen Palästen orientierte (sich also auf italienische Vorbilder einließ), aber sie durch die Nutzung ihrer byzantinischen Elemente in seinem Sinne umformte (Abb. 13). Noch bevor er diese Entwürfe Palmerston zeigen konnte, verstarb der bis dahin zuständige Commissioner und der Premierminister ersetzte ihn durch William Francis Cowper, seinen Stiefsohn.[14] Als Scott schließlich Anfang September 1860 sein letztes Treffen mit Palmerston hatte, teilte dieser ihm unumwunden mit:

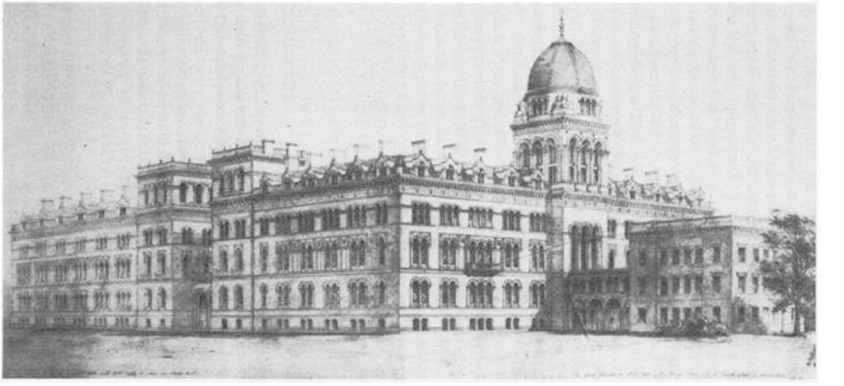
> he did not wish to disturb my position, but that he would have nothing to do with Gothic and as to the style of my recent design it was ›neither one thing nor t'other – a regular mongrel affair – and he would have nothing to do with it‹: That he must insist on my making a design in the ordinary Italian … (zit. ebda.: 123).

---

13 Der Brief war mit »E.A.F.« unterzeichnet. Der Autor war der Historiker und Mitbegründer der *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Edward Augustus Freeman (1823-92). Der Brief wurde mehrfach nachgedruckt, so auch im *Gentleman's Magazine* im Februar 1860. Nach dieser Quelle wird zitiert.

14 Auch wenn es nie bewiesen wurde, gab es immer wieder Gerüchte, Cowper sei der leibliche Sohn von Palmerston, weil dieser eine jahrelange Affäre mit Cowpers Mutter hatte, sie aber erst nach dem Tode ihres Mannes heiraten konnte.

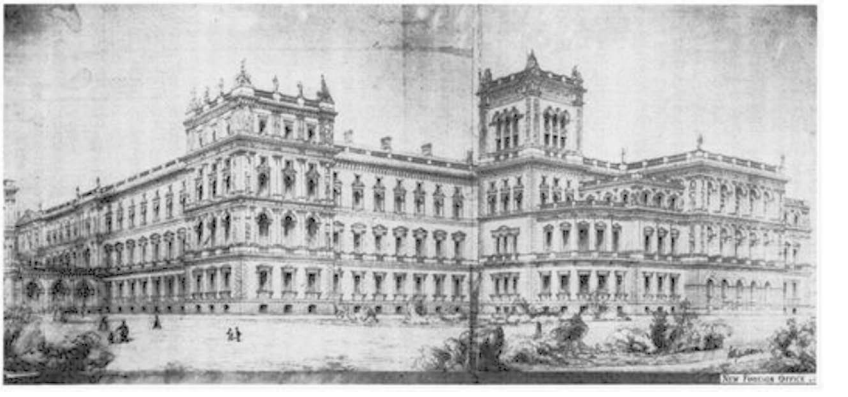
Abb. 13: Scotts byzantinischer Entwurf, 1860



Toplis 1987: 113

Als Palmerston ihm dann noch einen Co-Architekten aufdrücken wollte, kapitulierte Scott und lieferte im April 1861 ein klassisches Design (Abb. 14) ab. Die einen sagten: Na, warum nicht gleich so? und lobten den Entwurf in höchsten Tönen; für die anderen, die ihn lange Zeit treu unterstützt hatten, war Scott ein Verräter.

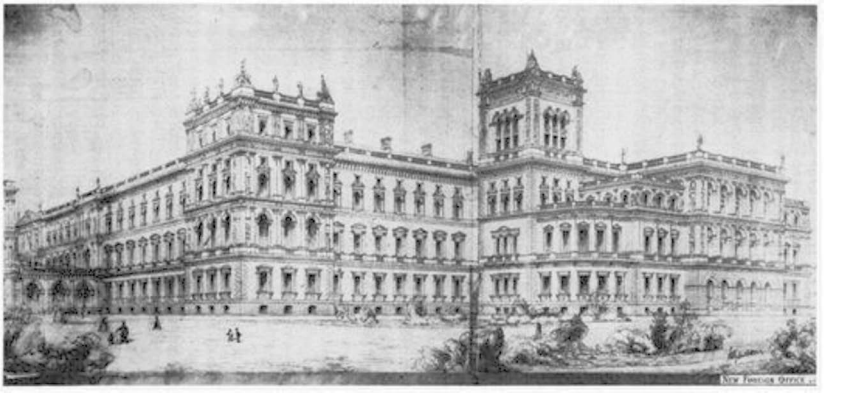
Abb. 14: Scotts klassisches Design, 1861



Toplis 1987: 129

In einer großen parlamentarischen Debatte am 8. Juli 1861 wurden noch einmal alle bekannten Argumente ausgetauscht und rhetorisch ›überhöht‹.[15] Palmerston und die Seinen gewannen die Debatte haushoch (188: 95) und die Public Offices konnten gebaut werden: zunächst das Foreign Office und das India Office (1862-9) und anschließend das Home Office und das Colonial Office (1868-79; Abb. 15).

Abb. 15: Die Front des Außenministeriums zum St. James's Park hin, 1866



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Foreign_and_India_Offices%2C_London%2C_1866_ILN.jpg?1580309881093

Das Resultat war so widersprüchlich, wie man es von einem Gebäude, das einerseits ein beeindruckendes, palastartiges Gebäude, andererseits ein effektiv arbeitender Amtssitz sein sollte, nur erwarten kann (vgl. Broughall 2016). Auch wenn die äußere Form an einen überdimensionierten ›italienischen‹ Palazzo erinnert, finden sich auch viele Elemente, die diesen Bau als einen eklektischen architektonischen Kompromiss ausweisen. Hinzu kommt, dass die Gebäude im Inneren sehr unterschiedlich ausgestaltet wurden: Während das Foreign Office und das (von der Kolonie finanzierte) India Office ausgesprochen üppig und luxuriös ausgestattet wurden (im Foreign Office wurden lediglich 25 % der Grundfläche für Büros verwendet, der Rest diente Repräsentationszwecken), wurden das Home Office und das Colonial Office wie die ›armen Vettern‹ behandelt.

Wenn man sich den letztlich entstandenen Gebäudekomplex anschaut – er steht noch: in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde überlegt, ihn abzureißen; stattdessen wurde er in den 90er Jahren grundlegend renoviert –, fragt man sich, wie ein äußerlich so langweiliges Gebäude – auch wenn sich Henry James an Indien (1981: 14) und James Morris an Venedig (1992: 125) erinnert fühlten –

15 https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1861/jul/08/resolution.

solche Emotionen hervorrufen konnte. Für die Wohlmeinenden war es allenfalls »a reasonably good work of the Italian school«, das jedoch in der Geschichte der englischen Architektur nicht viel gilt (Summerson 1973: 327).[16] Wie also kann man diese Debatte und ihr Resultat verstehen (vgl. Toplis 1987: 200-207; Porter 2011: 135-145)?

Am Anfang stand wohl der Wunsch, ein Gebäude errichten zu lassen, das England bzw. die Nation nicht nur repräsentierte, sondern auch zelebrierte: Es sollte, wie Benjamin Hall meinte, »worthy of the country« (zit.n. Toplis 1987: 203) sein. Aber da begannen schon die Zweifel: Keineswegs alle Verantwortlichen wollten ein Gebäude, das einen besonderen Eindruck machte. Die Beamten sollten solide untergebracht sein; jeglicher Firlefanz dagegen bedeutete nur unnötige Kosten. Natürlich sollte das Gebäude für England repräsentativ sein, aber jeder hatte eine andere Vorstellung von England und der Art und Weise, wie es zu repräsentieren sei. Mit dem Parlament konnte man sich ja identifizieren, weil es die Freiheitsrechte einer sich im 19. Jahrhundert dreimal erweiternden Wählerschaft repräsentierte, aber mit einem Gebäude – sei es auch noch so prächtig –, das lediglich Bürokraten beherbergte?

Vielleicht liegt ja auch die Bedeutung der Debatte in ihrer Unbedeutendheit (vgl. Porter 2011: 111): Sie wurde von einer eher kleinen Gruppe von Politikern, Journalisten, Architekten und Kulturkritikern geführt; die Mehrzahl der Menschen im Lande interessierte sich nicht dafür.[17] Ihnen waren andere Ereignisse wichtiger: England hatte gerade mit einer gehörigen Portion Glück zwei militärische Konflikte überstanden (den Krimkrieg und den Aufstand in Indien), auf dem Kontinent formierten sich neue Nationalstaaten (allen voran: Italien) und in den USA begann im April 1861 der Bürgerkrieg. Von unmittelbarer Bedeutung für das Bauwesen war der Streik der Londoner Bauarbeiter, die 1859 einen 9-Stunden-Arbeitstag erkämpfen wollten. Sie waren zwar letztendlich erfolglos, ihre Aktionen führten aber langfristig zu einer Stärkung der Gewerkschaften.

Die Kontroverse zwischen den beiden Stilarten – neo-gotisch oder neo-klassizistisch (bzw. italienisch) – führte zu keinem begründeten bzw. begründbaren Ergebnis. Beide ›Parteien‹ beriefen sich darauf, ihr jeweils präferierter Stil sei der ›nationale‹ Stil, aber nachweisen ließ sich das nicht: In beiden Fällen waren die Vorbilder bzw. frühsten Formen auf dem Kontinent zu finden. Politisch motivierte Zuschreibungen, die den neo-gotischen Stil mit dem Katholizismus (bzw. der

16 Wie so oft vertritt Nikolaus Pevsner eine abweichende Meinung: Für ihn sind die Government Offices »a most competent piece of High Victorian design«, dessen Fassade zum Park hin er für »eminently picturesque« hält (1973: 547).

17 Im Sommer 1857 veranstaltete die Stadt Manchester die bis dahin größte Kunstausstellung der Welt. Sie dauerte sechs Monate und hatte in dieser Zeit 1,5 Millionen Besucher (Hunt 2019: 190). Porter (2011: 112) schätzt, dass maximal ein Zehntel sich die Entwürfe für das Außenministerium angeschaut haben, die zur gleichen Zeit in der Westminster Hall in London hingen.

Anglican High Church), dem Konservativismus und der Monarchie, den neo-klassischen Stil, der sich seit der Renaissance an italienischen und französischen Vorbildern orientierte, mit liberalen und republikanischen Ideen assoziierten, waren eher Teil des Streits als dass sie ihn beilegten. Das Ergebnis – ein Außenministerium im ›italienischen‹ Stil – war das Ergebnis von Palmerstons Machtpolitik. Man hat am Schluss der Debatte den Eindruck, es sei ihm ziemlich gleichgültig gewesen, ob das Außenministerium eine ansprechende Form aufweist oder nicht: »It may not be a splendid and magnificent piece of architecture, but it is handsome enough for the purpose, and I am quite sure it will be constructed at less cost than any of the other elevations.« (zit.n. Brownlee 1985: 178) Vielleicht spielte für ihn eine Rolle, dass Scott und er verschiedenen Kulturen entstammten (vgl. Jordan 1966: 92), er ihm nicht auf Augenhöhe begegnete, sondern ihn von oben herab behandelte. Scott war für Palmerston kein *gentleman* – er kam aus kleinen Verhältnissen, war das vierte von 13 Kindern eines Pastors und hatte sich hochgearbeitet.[18] Palmerston war Viscount, gehörte also zur Aristokratie.[19] Möglicherweise ahnte Palmerston aber auch, dass er ein Rückzugsgefecht führte: Die Tradition klassizistischen Bauens, wie sie zuletzt John Nash für Georg IV. zelebriert hatte, erfuhr in den Folgejahren eine immer stärkere Konkurrenz durch neo-gotische Bauten, die in ihrer Vielseitigkeit auch die Entwicklungsdynamik des mächtiger (und machtbewusster) werdenden Bürgertums anzeigte. Allerdings gilt dies nicht durchgängig: In den rasant wachsenden Industriestädten Manchester, Liverpool, Leeds, Halifax und Bradford baute das Bürgertum Rathäuser, Gerichtsgebäude und Konzerthallen, die den öffentlichen Gebäuden in London mehr als ebenbürtig waren (vgl. Hunt 2019: 189-251). Die einen wählten den neo-klassizistischen Stil (für das Rathaus in Leeds und die St. George's Hall in Liverpool mit ihren beeindruckenden korinthischen Säulen), die anderen bevorzugten neo-gotische Formen (für die Rathäuser in Bradford und Halifax). In Manchester konnte man gut beobachten, wie eine Stilrichtung die andere ablöste: Das alte Rathaus (erbaut 1822-5 im neo-klassizistischen Stil mit prächtigen ionischen Säulen) wurde bereits vierzig Jahre später durch ein noch üppigeres im neo-gotischen Stil (1868-77) ersetzt.

18 In vielen Beschreibungen der Auseinandersetzung zwischen Scott und Palmerston wird auf die von Scott in seinen Memoiren beschriebene Szene verwiesen, in der er in einem Vorzimmer auf ein Gespräch mit Palmerston wartete, während dieser im Nebenzimmer sein Mittagessen zu sich nahm, um ihn dann, ohne ihn zu empfangen, wegzuschicken (vgl. Brownlee 1985: 174).

19 Allerdings war sein Adelstitel ein irischer – was ihn nicht zu einem Sitz im Londoner House of Lords berechtigte, wohl aber ermöglichte, für das House of Commons zu kandidieren. Vielleicht ist diese Position – dazuzugehören, aber doch nicht ganz – ein mögliches Motiv für Palmerstons aggressive Politik – nicht nur in dieser Debatte, sondern in seiner ganzen politischen Karriere.

2.7 Bank Junction

Während »the battle of the styles« in Westminster tobte, wurden große Teile der City of London, die ja – als selbständige Verwaltungseinheit – von den Entscheidungen des Parlaments unabhängig war, neu gebaut (vgl. Summerson 1973: 315; ders. 1976: 15-21, 52-54; ders. 1977). Es waren vor allem Banken und Versicherungsgesellschaften, die es hier unternahmen, mit großen, beeindruckenden Gebäuden in zentralen, vorteilhaften Lagen potentielle Kunden zu beeindrucken.[20] Dabei bevorzugten diese Institutionen Gebäude im gewohnten italienischen Stil, der als Symbol für Stabilität, Tradition und Sicherheit allgemein akzeptiert war.

Bis zum Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts bestand das Bankenwesen in England und Wales aus drei Komponenten (vgl. Black 2000): der Bank of England, den Londoner Privatbanken und den Banken in der Provinz (›auf dem Lande‹). Die Bank of England war Ende des 17. Jahrhunderts (1694) gegründet worden, um die öffentlichen Finanzen des Landes kontrolliert zu regeln. Durch ihre große Nähe zum englischen Staat[21] konnte die Bank relativ schnell ein Monopol aufbauen, so dass konkurrierende Unternehmen entweder nur sehr kleine Einheiten (mit nicht mehr als sechs Teilhabern) bilden konnten, oder aber sich auf die Provinz (außerhalb des Londoner Großraums) beschränken mussten. Die Privatbanken waren sowohl im West End (für den höheren und niederen Adel) als auch in der City (für die Handelsherren, Kaufleute und Handwerker) vertreten. Die Provinzbanken waren auf ihre Regionen beschränkt, hatten aber i.d.R. Büros in London, über die sie Geschäfte mit der Metropole abwickeln konnten. Erst als der Kollaps von 80 Banken Mitte der 1820er Jahre die Fragilität dieses Systems demonstrierte, wurden die entsprechenden Gesetze geändert und – nach schottischem Vorbild – die Gründung und der Betrieb von *joint-stock banks* (Aktienbanken) ermöglicht. Wenngleich die Bank of England, die um ihre Privilegien fürchtete, und die Privatbanken, die ihre Geschäfte bedroht sahen, sich vehement gegen diese Neuerung wehrten, führte letztere doch in wenig mehr als 20 Jahren (wie zu zeigen sein wird) zu einer Veränderung der Bankenlandschaft und ihrer Kultur.

Die **Bank of England** war das Werk von John Soane, der (bereits bestehende) Gebäude umbaute und die Bank als Konfiguration luftiger, überkuppelter Räume schuf, in denen die Bankgeschäfte getätigt wurden – in jedem Raum ein anderes. Soane baute die Bank in drei Phasen (vgl. Summerson 2010: 167-171): Zwischen 1788 und 1800 entstand das Bank Stock Office und ein erster Teil der Blendmauer, aber auch der Lothbury Court mit dem Triumphbogen, das Consols[22] Office und die

20 »City architecture […] became a matter of competing, prestige-bearing façades.« (Summerson 1976: 315)

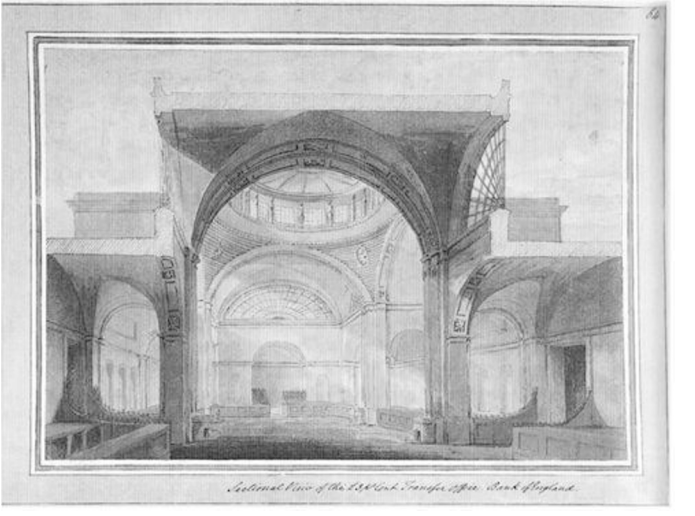
21 Schottland und Irland hatten eigene Bankenwesen.

22 Consols sind Staatsanleihen.

berühmte Rotunda (vgl. Abb. 16, 17). In den folgenden 18 Jahren wurde die Blendmauer um das Gebäude weitergeführt und weitere Geschäftsräume gebaut. In der letzten Phase (1818-1833) entstanden weitere Großräume und die Blendmauer wurde beendet (vgl. auch Black 2000: 355). Die Zeitgenossen waren stark beeindruckt; Shepherd und Elmes schrieben:

> The general character of the entire building […] is that of stability and strength, harmony and apt decoration, and above all, appropriateness, or fitness of means to its ends. It is an irregular rhomboidal figure, measuring about three hundred and sixty-five feet on the south or principal front, four hundred and forty on the western side, four hundred and ten on the northern or Lothbury front, and two hundred and forty-five on the eastern flank, next Bartholomew Lane. This area comprises nine open courts – the rotunda, numerous public offices of spacious dimensions and elegant architecture, a court room, committee room, directors' parlour, an armoury, a printing office, and private apartments for the residence of officers and servants of the establishment. The principal apartments are on the ground floor, and there is no upper story over the chief offices, which are all lighted from above. In the basement story are numerous rooms, and fire-proof vaults for the conservation of bullion, coin, notes, bills and other securities. (1978: 130-131)

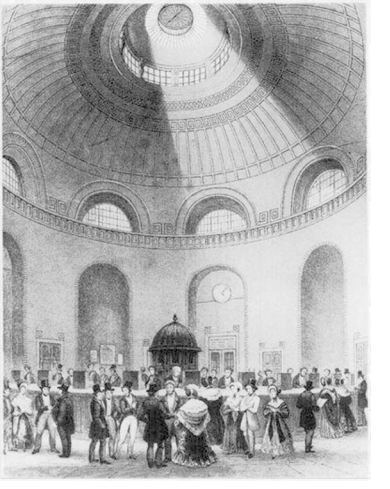
Abb. 16: Bank of England, Consol's Office, 1798-1799



Summerson 2010: 168

Soane hatte die richtige Mischung für das Gebäude gefunden: einerseits streng, mächtig und beeindruckend (aber keineswegs pompös) in der Form, gleichwohl aber lichtdurchflutet und transparent. Die Botschaft war relativ eindeutig: Hier wird sehr solide viel Geld (und damit Macht) verwaltet – und sie wird ehrlich verwaltet; es gibt keine ›dunklen Geschäfte‹. Und im architektonischen Zusammenspiel mit dem Sitz des Bürgermeisters der City of London, dem Mansion House (erbaut 1739-52 von George Dance d. Ä.[23]), und der Royal Exchange bildete sich ein Platz, der an ein antikes Forum erinnerte (vgl. Summerson 1977: 165). Von hier gingen acht Straßen[24] in alle Himmelsrichtungen ab, an denen ihrerseits weitere Banken, Zünfte und Versicherungsgesellschaften ihre Sitze hatten (bzw. immer noch haben).

Abb. 17: Bank of England, Rotunda, 1794-1795



Summerson 2010: 169

Die heute noch existierende, in den 1840er Jahren erbaute **Royal Exchange** ist die dritte ihrer Art in der City of London. Die erste Royal Exchange, von Thomas Gresham (1519-79, Handelsherr, Finanzagent und königlicher Berater) der City of London gestiftet, wurde 1571 von Elisabeth I. eröffnet. Sie fiel dem großen Brand von 1666 zum Opfer, wurde wiederaufgebaut und 1669 neu eröffnet, brannte ihrerseits aber in der Nacht zum 10. Januar 1838 ebenfalls ab. Dass sie möglichst

23 Details zum Mansion House finden sich bei Saunders (1984: 72-73).

24 Threadneedle Street, Cornhill, Lombard Street, King William Street, Queen Victoria Street, Poultry, die in Cheapside übergeht, Princes Street und Mansion House Place.

Abb. 18: Bank of England und Royal Exchange

https://www.magnoliabox.com/products/bank-of-england-and-royal-exchange-london-1237668#

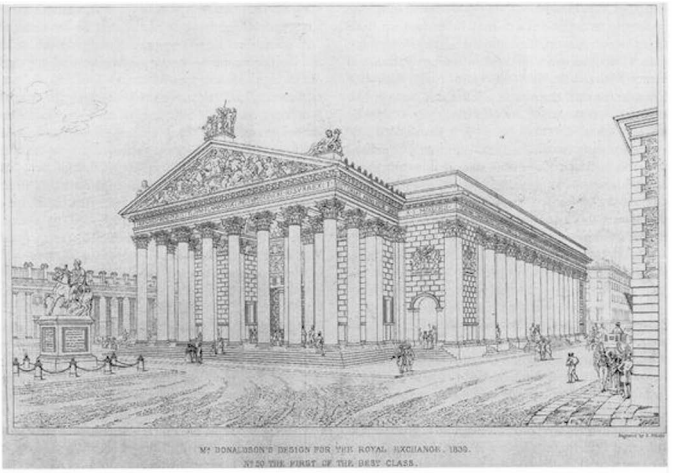
zeitnah wiedererrichtet werden bzw. an ihre Stelle ein Gebäude entstehen würde, das der Rolle Londons als der größten Stadt der Welt angemessen sein müsste, verstand sich für die Zeitgenossen von selbst (vgl. Port: 1997: 279). Allerdings ließ das Tempo der Baubemühungen zu wünschen übrig: Grundsätzliche finanzielle Bedenken konnten u.a. dadurch entkräftet werden, dass die Kosten für den Bau selbst gedeckelt und die unabdingbaren Infrastrukturmaßnahmen (Erweiterung und Verlegung von Straßen, Kanalisation usw.) von der Regierung übernommen wurden. Aber der architektonische Wettbewerb geriet zu einem unbeschreiblichen Fiasko: Die architektonisch attraktivsten Entwürfe wurden mit der Begründung, sie seien zu teuer (bzw. nicht richtig durchgerechnet) bzw. nicht praktikabel abgelehnt; die preiswerteren Varianten wurden als konventionell bis langweilig kritisiert; und einige Entwürfe, die vielleicht beiden Kriterien hätten gerecht werden können, schafften es aus unerfindlichen Gründen erst gar nicht auf die Shortlist. Schließlich erhielt ein mit allen Wassern gewaschener »City slicker« (Port 1997: 301) den Auftrag: William Tite.[25] Tites Entwurf wurde seinerseits kritisiert; er muss-

25 Er gehörte später zu der Gruppe von Architekten, die auf Seiten von Palmerston gegen Scotts Entwürfe für das Foreign Office argumentierte und intrigierte (s.o.).

te insbesondere an der westlichen Eingangshalle eine Reihe von Veränderungen vornehmen.

Wir haben nur die Entwürfe von T.L. Donaldson und C.R. Cockerell, aber sie lassen ahnen, was möglich gewesen wäre: Donaldsons neugriechischer Entwurf

Abb. 19: T.L. Donaldsons Entwurf für die Royal Exchange



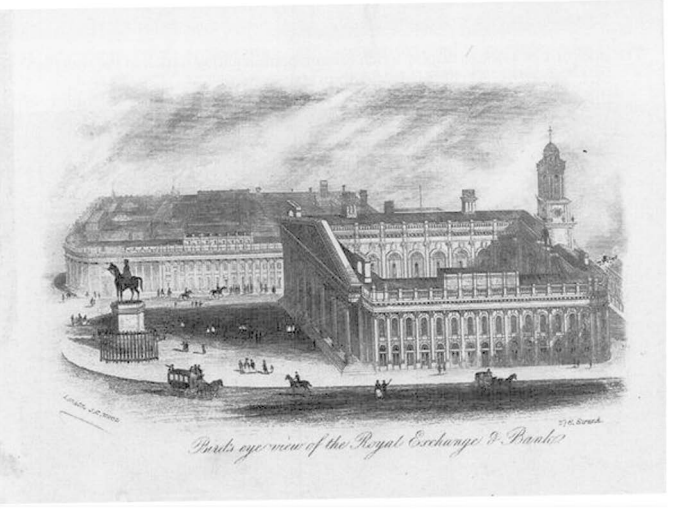
Port 1997: 288

Abb. 20: C.R. Cockerells Entwurf für die Royal Exchange

Port 1997: 292

(Abb. 19) mit seiner aus acht korinthischen Säulen geformten Eingangshalle, dem mächtigen Giebel, dem Bossenwerk der geschlossenen Seitenwände und dem Fries mit maritimen Symbolen verströmt ein solchs Gefühl von maßvoller Würde, wie es *der* Weltstadt des 19. Jahrhunderts gebührt hätte. Cockerells Idee (Abb. 20) war noch grandioser: Sein Entwurf nimmt das Motiv des Triumphbogens auf, reduziert allerdings die Zahl der Säulen auf sechs. Rund um den Bau wechseln sich dorische und korinthische Säulen ab und die vielen Details (Türme, Standbilder, Verzierungen) geben dem Bau etwas Malerisches, dessen Attraktion manche Betrachter an barocke Opulenz erinnern mochte.[26]

Abb. 21: William Tites Entwurf für die Royal Exchange



Port 1997: 299

Den Grundriss von Tites zweigeschossigem Bau (Abb. 21) bildet ein gleichmäßiges Trapez, das 90 m lang ist und dessen Weite sich von 53 m im Osten auf 27 m im Westen verringert. In der Mitte des Gebäudes befand sich ein offener (40 Jahre später überdachter) Innenhof, der von Arkaden gesäumt wurde und jeweils mittig einen Zugang zu den umliegenden Straßen aufwies. Am östlichen Ende des Gebäudes befindet sich zudem ein Turm, dessen Wetterfahne eine vergoldete Heu-

26 Dies könnte auch der Grund sein, worum Cockerells Entwurf vom *Spectator* als »too showy for its purpose, and overstepping the bounds of pure taste« (zit.n. Port 1997: 289) kritisiert wurde.

schrecke – das Wahrzeichen der Gresham-Familie – bildet und wahrscheinlich das einzige Überbleibsel der Vorgänger-Gebäude ist.[27]

Der Giebel über der Säuleneingangshalle trägt das Motto »The Earth is the Lord's, and the fulness thereof« (Psalm 24). Die Botschaft war 1844 allen klar: Die Fülle der Erde war für die Tüchtigen, zu denen sich das britische Handelsimperium und seine Akteure zweifelsohne zählten. Die Figur im Zentrum des Frieses, eine Allegorie des Handels, repräsentierte im Konzert mit den sie umgebenden Gruppen, die sich in Kleidung, Nationalität, sozialer Stellung und Religionszugehörigkeit unterschieden, die Weite und Reichhaltigkeit der britischen Wirtschaftsbeziehungen. Und wenn auch das Standbild des Herzog von Wellington, das zentral vor der Eingangshalle steht, bei seiner Errichtung nicht so sehr dem General als vielmehr dem Politiker gewidmet war, kann man als Betrachter kaum von der militärischen Rolle Wellingtons und seinen Verdiensten um das Empire absehen – zumal es heißt, das Standbild sei aus erbeuteten Kanonen gegossen worden.

Traditionellerweise wurden auf den Stufen der Royal Exchange auch königliche Bekanntmachungen verlesen, der Tod des Monarchen sowie die Thronbesteigung und Aufnahme der Regierungsgeschäfte seines Nachfolgers verkündet. Der Platz selbst spielte zudem immer wieder eine Rolle bei Kriegsbeginn und – vor allem – Friedensschlüssen sowie der Erinnerung an sie (vgl. Abb. 22).

Der *locus classicus* für die Privatbanken in der City of London um 1800 war die Lombard Street – eine der sieben Straßen, die von der Bank Junction abgehen. Diese Straße, die im Herzen des sich entwickelnden Finanzdistrikts der City[28] lag, erhielt ihren Namen wohl von den sich im späten 13. Jahrhundert ansiedelnden Kaufleuten aus den oberitalienischen Stadtstaaten, die die Londoner Magnaten und Monarchen mit Luxusgütern und finanziellen Dienstleistungen versorgten (vgl. Keene 1997: 255). In der Folgezeit siedelten sich hier auch viele Goldschmiede an, die ebenfalls finanzielle Transaktionen (Geldtausch und -verleih) vornahmen.

---

27 Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verlor die Royal Exchange zunehmend ihre ursprüngliche Funktion als Kommunikationszentrum für Geld-, Wirtschafts- und Versicherungsgeschäfte. Mit Beginn des 2. Weltkriegs (1939) wurde der Betrieb als Börse ganz eingestellt und das Gebäude für Kanzleien und Büros genutzt. Auch ein Theater wurde eingebaut. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde immer mal wieder über den Abriss bzw. eine grundlegende Modernisierung gestritten. Mit der sich in den 1980er Jahren durchsetzenden Auffassung, historische Bauten zu erhalten und zu restaurieren, entschied man sich für eine Restauration, setzte aber, ohne den Gesamteindruck stark zu schädigen, zwei Stockwerke (für Büroflächen) auf das ursprüngliche Gebäude. 1991 erfolgte die Einweihung durch Elisabeth II. Zu den Widersprüchen dieses Prozesses vgl. Jacobs (1994).

28 Dieses Gebiet kann man zu Fuß gut in ca. 10 Minuten durchqueren: Es reicht von der Bank of England im Westen bis zur Gracechurch Street im Osten. – Die bei Weitem überzeugendste zeitgenössische Darstellung von Form, Funktion und Wirkweise der Londoner Finanzwelt findet sich in Walter Bagehots *Lombard Street* (1873).

Abb. 22: Armistice Day 1921

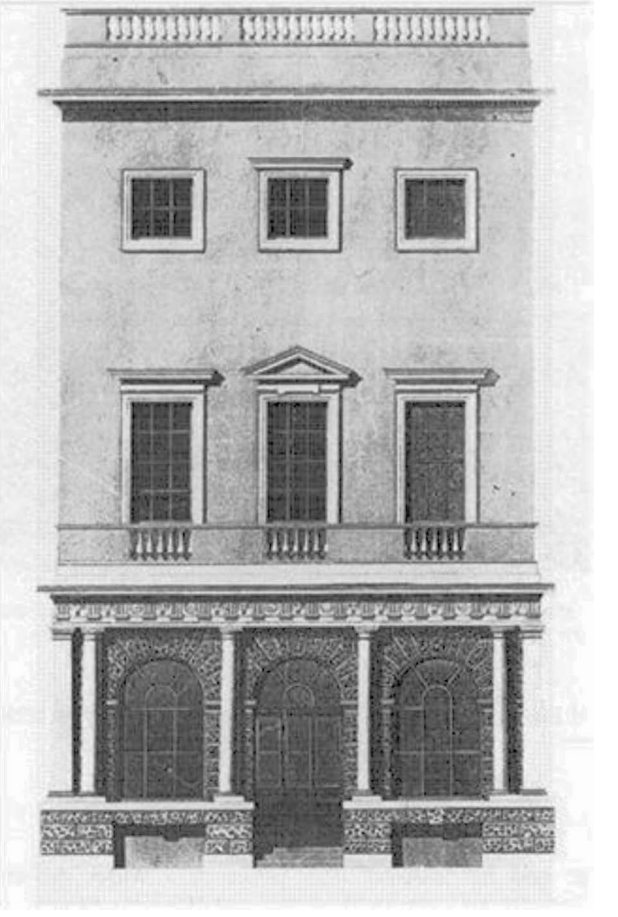
www.ancestraldiscoveries.com/2016/11/1921-armistice-day-commemoration.html

Im Laufe des frühen 18. Jahrhundert wandelten sich diese Goldschmiede in Privat-Bankiers, deren Bank*häuser* den Charakter von zurückhaltender Gediegenheit hatten und neben der Bonität vor allem Diskretion und Besonnenheit signalisierten. Das Bankhaus, das Robert Taylor für Charles Asgill 1757 baute, ist ein gutes Beispiel (Abb. 23).[29]

In seinem Äußeren ähnelt es stark einem normalen Stadthaus, wenn auch die starke klassische Rahmung des Erdgeschosses Tresorräume erahnen lässt und den Geschäftsbereich deutlich vom Wohnbereich im 1. und 2. Stock abhebt. Diese Form war bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts maßgeblich. Sie signalisierte – wie die Blendmauer um die Bank of England – die exklusive und private Welt der Bankgeschäfte, die sich erst mit den ökonomischen Entwicklungen und den sie begleitenden gesetzlichen Reformen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts radikal ändern sollte. Die schrittweise Einführung von Banken in der Form von Aktiengesellschaften kam einer Revolution gleich:

29 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Forschungen von Iain S. Black, insbesondere Black (1996, 2000).

Abb. 23: Charles Asgills Banking-House, Lombard Street, 1804



Black 2000: 358

> The more public form of business organisation, with shareholder interests und the requirements to publish annual reports and account, struck at the heart of the private banker's belief in the superiority of the private form of banking capital; a belief that it was his personal wealth that guaranteed the probity of his banking business. (Black 2000: 354)

Die **London and Westminster Bank** war die erste dieser neuen Bankenform in der Hauptstadt. Sie eröffnete ihre Geschäfte in vorläufigen Räumlichkeiten sowohl im West End als auch in der City und bekundete hiermit (wie auch mit ihrem Namen)

Abb. 24: Die London and Westminster Bank, Lothbury, 1847

Black 2000: 359

ihre geschäftliche Absicht, zwei verschiedene Traditionen des Bankgeschäfts – die Privat- und die Geschäftskunden[30] – miteinander zu verbinden. Obwohl die Bank of England ihr die Eröffnung eines Kontos und die Privatbanken ihr die Mitgliedschaft im London Clearing House (in dem der Zahlungsverkehr zwischen Banken geregelt wurde) verweigerten, konnten sie den Aufstieg und letztendlichen Erfolg der Bank nur be-, nicht verhindern. 1836 benötigte die Bank ein neues Hauptverwaltungsgebäude. Es wurde von C.R. Cockerell und William Tite entworfen und in Lothbury – vis-à-vis der Bank of England – gebaut. Das war deshalb nicht ohne Pikanterie, weil Cockerell der Nachfolger von Soane als Architekt der Bank of England war. Wie auch immer man diesen Sachverhalt interpretiert (vgl. Black 2000: 359) – für die Bank war es von Vorteil, von zwei respektierten Architekten entworfen und gebaut zu werden.[31] Im Dezember 1838 wurde das Gebäude eröffnet (Abb. 24). Die Fassade aus Portland Stone war glatt und nur durch zwei Stützpfeiler an jedem Ende unterbrochen. Eine zeitgenössische Zeitung schrieb:

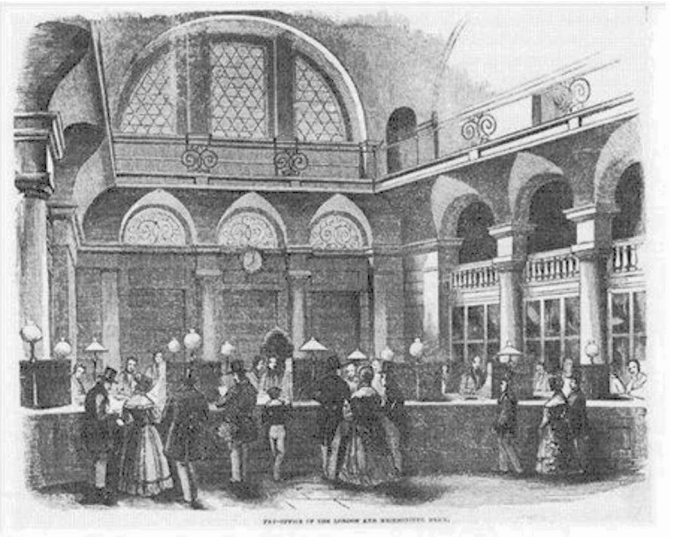
> the entrance front possesses, not only from its extent, but from its architectural treatment, a bold and imposing character. It displays, indeed, no columnar deco-

30 »The ›City‹ symbolized mercantile interests and the importance of trade finance, whilst ›Westminster‹ referred to the long tradition of private deposit banking that the new institution was opening up to a wider middle class market.« (Black 1996: 65)

31 Cockerell war ein sehr guter Architekt; Tite war weniger kreativ, dafür aber gesellschaftlich umtriebiger.

rations, no hundredth edition of an approved portico; but in its composition has much the greater merit of strict appropriateness, simplicity in general forms; such simplicity, we mean, as conduces to unity, together with a perfect expression of purpose; an air of solidity and strength, and a judicious equality of decoration. (zit.n. Black 2000: 360)

Abb. 25: Hauptschalterhalle der London and Westminster Bank, 1845



Black 2000: 261

Mit anderen Worten: Das Gebäude war eine Art Grundsatzerklärung. Die Bank steht für monetäre Stabilität, ökonomische Stärke und Zweckdienlichkeit in der Abwicklung von Geschäften. Dekorationen und Ornamente wurden nur sehr sparsam verwendet: Es finden sich Hermesstäbe, die auf den griechischen Gott des Handels verweisen, und Liktorenbündel als Zeichen von Autorität. Wichtiger sind wohl dagegen die beiden weiblichen Figuren, die auf den Stützpfeilern sitzen: Auch hier schafft die Bank (durch die Architektur) etwas Verbindendes: Die Statue auf dem östlichen Stützpfeiler trägt ein Schild mit dem Wappen der City of London; die Figur auf dem westlichen Pfeiler trägt ein Schild mit den Wappen der City of Westminster. Auch das Innere der Bank (Abb. 25) ließ nicht zu wünschen übrig: Es verband souverän Selbstbewusstsein mit Gediegenheit.

In den folgenden 20 Jahren wurden lediglich weitere sieben Banken gebaut; die Behinderungen der Aktienbanken durch die Privatbanken und die Bank of England zog sich bis in die Mitte der 1850er Jahre hin.

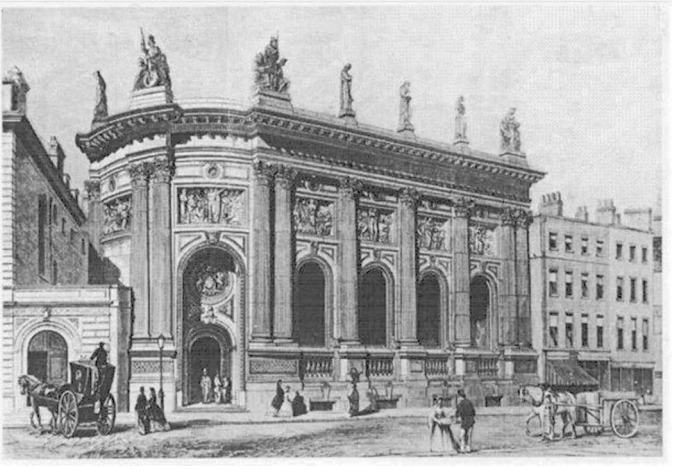
Abb. 26: Die City Bank, Threadneedle Street/Finch Lane, 1900

Black 2000: 363

1856 eröffnete die **City Bank** an der Ecke Threadneedle Street/Finch Lane einen stattlichen Palazzo im italienischen Stil, der sich durch seinen abgerundeten Eckeingang, starkes Bossenwerk im Erdgeschoss und ein weit hervorragendes Gesims am Dach auszeichnete (Abb. 26). Der italienische Stil ermöglichte es nunmehr, einen Reichtum an Detail aufzuwenden und bewusst symbolisches Kapital auszustellen, ohne dass die Banken in den Geruch kamen, keine seriösen Geschäfte zu betreiben. Besonders auffällig sind außerdem die an der Fassade ablesbaren zahlreichen Büroräume. Es ist nicht auszuschließen, dass diese anfänglich an andere Nutzer vermietet wurden, aber auch der Planung von zukünftigen Erweiterungen gedient haben.

Der Bau der Hauptgeschäftsstelle der **National Provincial Bank of England**, die 1866 eröffnet wurde, war ebenfalls ein architektonisches Statement. John Gibson, ein Spezialist für Bankbauten – er hatte die vielbewunderte National Bank of Scotland in Glasgow gebaut – schuf einen kühneren und erhabeneren Bau als die Bank von England: ein einstöckiger Bau mit umlaufenden korinthischen Säulen bis zum Dachgesims (Abb. 27). Die Fassade war einzig und allein der Darstellung der hinter ihr liegenden (Schalter-)Halle gewidmet. Auf dem Sims platzierte er eindrucksvolle Figuren.

Abb. 27: Die National Provincial Bank of England, Bishopsgate, 1866



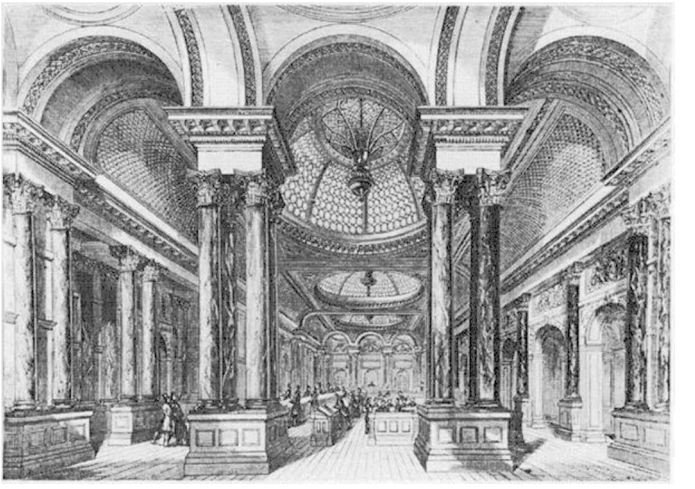
Black 2000: 369

Die Zeitschrift *The Builder* schrieb:

> Commencing from the farthest point on the rounded end of the building, we have Manchester, represented by a female figure, – and having as »supporters, seated, a negro with raw cotton, and a workman with a bale of goods: next we have England, represented by St. George, and supported by Britannia holding a wreath and shield, and by a female figure to represent Navigation: next comes St. David of Wales, with an old harper, and a miner with his pickaxe: the next is a female figure, representing Birmingham, and having the hammer and anvil: then there is a figure with a tazza, emblematic of Newcastle and the pottery districts: next is Dover, with a mortar and shot: and lastly is a fourth group, which represents London, by a female figure with a mural crown, and holding a key, – this figure being supported by one of old Father Thames, and by a female figure, with fruits of the earth, to typify Abundance. (zit.n. Black 2000: 368-369)

Besser ließen sich die landesweite Verbreitung der Bank (*national provincial*) und ihre internationale Ausrichtung kaum darstellen. Zudem befinden sich unterhalb des Gesimses noch Tafelbilder, die den Künsten, den Fabriken, der Wirtschaft, Wissenschaft, Navigation und Landwirtschaft gewidmet sind. Die Schalterhalle (Abb. 28) galt als die größte ihrer Art im Lande, ein deutliches Symbol des stetig wachsenden Reichtums zu Lande und zu Wasser. Es ist wohl nicht von ungefähr, dass der Bau – innen wie außen – an einen Sakralbau erinnert: Hier wurde Mammon ein Tempel errichtet.

Abb. 28: Schalterhalle der National and Provincial Bank of England, 1866



Black 2000: 370

Als Zwischenbilanz lässt sich festhalten: Im Finanzzentrum der City of London, im Kontext der Bank Junction vollzog sich neben den Neubauten der Bank of England und der Royal Exchange in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine radikale Wandlung in der Art und Weise, wie Bankgeschäfte abgewickelt wurden – die sich deutlich an der Architektur der Bankgebäude ablesen lässt. Während die Privatbanken auf den persönlichen Kontakt zu ihren individuellen Kunden Wert legten und deshalb ihre Geschäfte in kleinen, intimen Büros oder Salons vornahmen, setzten die sich entwickelnden Großbanken darauf, größere Mengen von Kunden aus diversen Kontexten in eher bürokratischer Umgebung zu bedienen. Dadurch wurden beispielsweise die Schalterhallen entsprechend wichtiger. Für die neue Klientel erwuchs das Vertrauen in die Banken eher aus dem Ausmaß und Reichtum des Bankgebäudes als aus der persönlichen Beziehung zu dem Bankier. Auch die Form des Zugangs zum Bankgebäude spielte nun eine entscheidende Rolle. Wenn man den noch sorgsam in die Fassade eingefügten Eingang zur London and Westminster Bank mit dem betont rückgebauten Eingang der National Provincial Bank of England vergleicht (bei dem der Rückbau bis ins Dachgesims reicht), wird deutlich, dass hier eine immer größer werdende Zahl von Kunden zum Eintritt animiert werden soll.

2.8 Victoria Memorial, the Mall, Admiralty Arch & Buckingham Palace

Mit der Errichtung des Victoria Memorial vor dem Buckingham Palace, dem Ausbau der Mall als Zufahrt zum Palast und dem östlichen Abschluss der Mall durch den Admiralty Arch erhielt London am Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich auch eine – national wie international – beeindruckende Prachtstraße. Diese Anlage war (inklusive der neuen Fassade für den Buckingham Palace) im Wesentlichen das Werk von Aston Webb, dem vielleicht erfolgreichsten Architekten von öffentlichen Gebäuden (und Anlagen) im England der Jahrhundertwende (vgl. Gray 1985: 374-379; Fleming, Honour & Pevsner 1999: 619).

Als Webb, der zuvor u.a. das Imperial College of Science (South Kensington) erbaut und die Renovierung und Erweiterung des Victoria and Albert Museum vorgenommen hatte, im Jahre 1901 den Auftrag erhielt, die Verbindung zwischen Buckingham Palace und Trafalgar Square zu gestalten, musste er sich – abgesehen von üblichen Problemen wie Konkurrenz, Finanzierung u. ä. m. – vor allem mit zwei Problemen (bzw. Vorgaben) auseinandersetzen: Zum einen sollte vor dem Buckingham Palace ein Monument zu Ehren von Queen Victoria platziert werden, mit dessen Gestaltung bereits der Bildhauer Thomas Brock beauftragt war. Dieses Monument galt es zu integrieren. Zum anderen geht The Mall, die südlich am Trafalgar Square vorbeiführt, nicht schnurgerade in die Straße Strand über: Am Ende von The Mall musste also eine Lösung gefunden werden, die die Richtungsänderung möglichst unauffällig machte. Für beide Probleme fand Webb angemessene Lösungen.

Webbs Entwurf sah einen großen Halbkreis vor dem Buckingham Palace vor, in dessen Zentrum das **Queen Victoria Memorial** stehen und dessen äußerer Rand von Kolonnaden gebildet werden sollte (vgl. Abb. 29). Vom Buckingham Palace blickt man über das Memorial The Mall entlang zum Trafalgar Square.[32] Als Thomas Brock den Auftrag für das Memorial ein Jahr zuvor erhalten hatte, hatte er Eduard VII. vorausgesagt, dass der Bau zehn Jahre dauern würde. Er sollte recht behalten: Das Monument wurde im Mai 1911 eingeweiht. Es ist 25 m hoch und besteht aus Carrara Marmor (Abb. 30).

An der Ostseite des zentralen Pfeilers (in der Abb. rechts) befindet sich eine sitzende Victoria im Ornat, die ein Zepter als Zeichen ihrer nationalen Macht und die Weltkugel, die den imperialen Anspruch symbolisiert, in ihren Händen hält. An der Westseite (dem Palast zugewandt, in Abb. links) sitzt eine Mutterfigur mit Kindern (die Königin als Mutter der Nation, aber auch der Kolonien[33]); an den

32 Auf dem Entwurf von 1901 ist der Admiralty Arch noch nicht zu sehen, weil er erst später geplant wurde.

33 Wo im Deutschen vom »Vaterland« die Rede ist, wird im Englischen eher »mother country« gebraucht.

Abb. 29: Entwurf von Aston Webb für das Victoria Memorial und die Mall

Stamp 1978: 323

anderen Seiten befinden sich »Wahrheit« (mit Spiegel) und »Gerechtigkeit« (mit Schwert). Auf den gerundeten Giebeln über den Brunnen sitzen »Wissenschaft und Kunst« und »See- und Landmacht«; auf den Sockeln zwischen den Wasserbassins finden sich »Industrie«, »Landwirtschaft«, »Krieg« und »Frieden« – alle Figuren in heroischer Größe und Pose. Gekrönt wird das Monument von einer vergoldeten geflügelten Victoria-Allegorie und ihrer Weltkugel, die von ebenfalls vergoldeten Figuren (»Mut« und »Treue«) gestützt wird (vgl. Gray 1985: 124-125).

Die Einweihung des Denkmals geriet in jeder Hinsicht zu einem nationalen Schauspiel (Abb. 31; vgl. Rausch 2006: 412-422). Nicht nur waren Honoratioren aus dem Empire erschienen, sondern auch der deutsche Kaiser Wilhelm II., ein Enkel von Victoria, nahm an der Einweihung an prominenter Stelle teil.[34] Anders als bei anderen Monumenten, die zu Ehren Victorias errichtet worden waren, stand bei diesem nicht so sehr ihre Person als vielmehr ihre Funktion als Königin und Empress of India, als Herrscherin über das größte Empire, das die Welt bis dahin gesehen hatte, im Vordergrund. Das wurde nicht nur in den Figuren des Monuments deutlich, sondern auch in der Art und Weise, wie dieses Monument architektonisch in seinen Kontext eingebettet wurde.

Hierbei ist vorrangig der Ausbau von **The Mall** zu einer Art via triumphalis zu nennen. Ursprünglich hatte Karl II. die Mall unmittelbar nach der Restauration der Monarchie (1660) als Allee im Zusammenhang mit seinen Ideen zum St. James's Park anlegen lassen. Aston Webb baute diese Allee zu einer Prozessionsstraße aus, die – ca. 20 Meter breit und knapp einen Kilometer lang – zwar nicht Pariser, Berliner oder St. Petersburger Ausmaße hat(te), sich aber des Vergleichs auch nicht unbedingt schämen muss(te). Vor allem, so schrieb eine Zeitgenossin

34 Die wegen der deutschen Rüstungs- und Großmachtpolitik angespannten Beziehungen zwischen Deutschland und Großbritannien hatten sich kurz entspannt und Wilhelm II. weilte zu einem Staatsbesuch in London. Die 2. Marokko-Krise entstand erst Anfang Juli 1911durch die deutsche militärische Aktion »Panthersprung«.

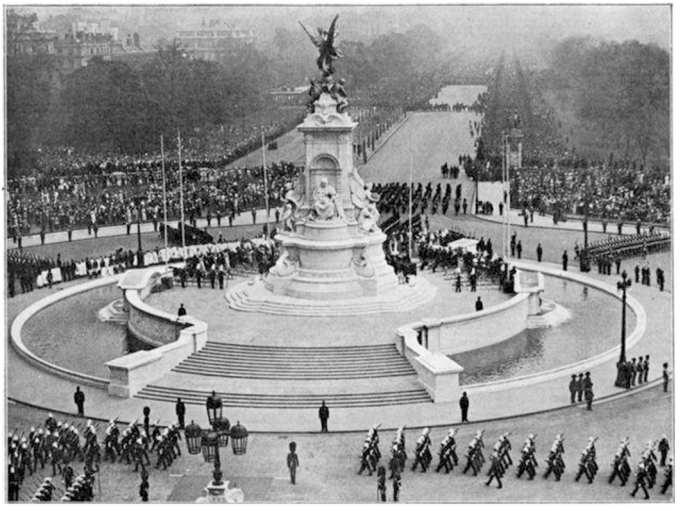
Abb. 30: Queen Victoria Memorial

https://en.wikipedia.org/wiki/Victoria_Memorial
,_London#/media/File:Victoria_Memorial,_The_Mall,_London.jpg

(Spielmann 1905), wurde eine in England rare Konstellation geschaffen: »bringing a fine road straight up to the great feature to be viewed« (ebda.: 419).[35] Dies wurde durch Webbs Gestaltung nun gleich doppelt möglich: Der Blick vom Buckingham Palace führte über das Victoria Memorial die Mall entlang zum Admiralty Arch und umgekehrt vom Admiralty Arch die Mall entlang zum Memorial und dem dahinter

35 John Nash hatte ja, wie wir oben gesehen haben, mit seiner Gestaltung der Regent Street vergleichbare Versuche unternommen – mit gemischten Resultaten.

Abb. 31: Die Enthüllung des Queen Victoria Memorials (1911)



https://en.wikipedia.org/wiki/Victoria_Memorial
,_London#/media/File:Inauguration_du_Monument_de_la_reine_Victoria.jpg

liegenden königlichen Palast. An dem einen Ende lag ein signifikantes Regierungsgebäude, das zudem die Seemacht des Landes ins Zentrum des Bewusstseins der Betrachter rückte, an dem anderen Ende der – zumindest äußerlich erneuerte (s.u.) – Palast des Monarchen.

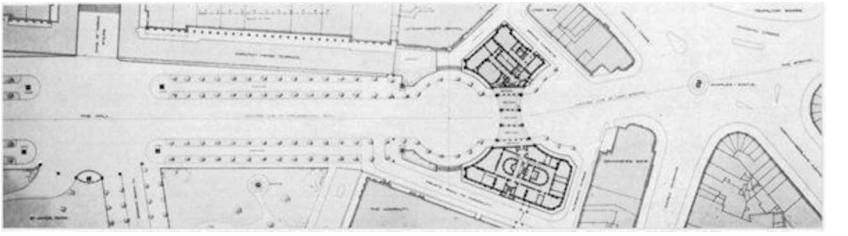
Spielmanns Analyse wirft einen bezeichnenden Blick auf einen Aspekt der britischen Mentalität, der sich ganz offensichtlich auch in der städtischen Architektur ausdrückte:

> Although abroad everyone recognises this simple and, one would think, this obvious truth, in England it is consistently ignored even to the present day. Abroad, the road leads up to the monument, or palace, or view; in England, as Wren pointed out, we approach them sideways. You cannot drive straight up to Whitehall, to the Mansion House, the Bank [of England], or to the Houses of Parliament (at least you could not when they were built), to Somerset House, the British Museum, and see them from any approaching roadway without turning your head. […] even the recently erected Law Courts and the Albert Memorial are passed by sideways on the road, and you look at them, as it were, with one eye. (ebda.)

Es sieht so aus, als sei es Webb gelungen, diese Form des ›verschämten‹ Hinsehens, die wohl am ehesten mit einem *understatement* verglichen werden kann, auf eine Art

und Weise zu überwinden, die die Menschen seiner Zeit überzeugte.[36] Dazu mag beigetragen haben, dass Webb nicht versuchte, die Glanz und die Pracht anderer Metropolen zu übertreffen, sondern ihnen allenfalls auf Augenhöhe zu begegnen.

Abb. 32: Bauplan des Admiralty Arch



Stamp 1978: 323

Abb. 33: Admiralty Arch

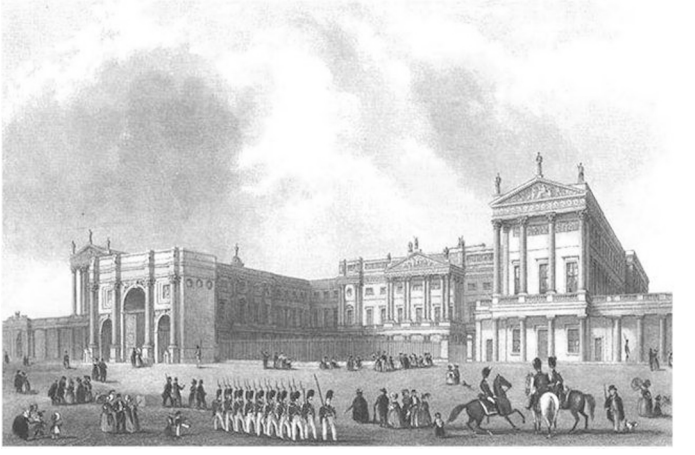
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Admiralty_Arch,_London,_England_-_June_2009.jpg

Nördlich der Mall liegt der Green Park, der St. James's Palace, das Marlborough House und am nord-östlichen Ende die Carlton House Terrace. Süd-östlich von der Mall liegen der St. James's Park (dahinter sind die Regierungsgebäude von Whitehall sichtbar) und die Horse Guards Parade, wo alljährlich im Juni die Militärparade

36 Ann Saunders bezeichnet die Mall allerdings in ihrem substantiellen Überblickswerk *The Art and Architecture of London* als »the most un-English thoroughfare to find in London« (1984: 145).

zu Ehren des Geburtstags des Monarchen stattfindet.[37] Vor dem Ausbau der Mall gab es keine direkte Route zwischen dem Palast und Trafalgar Square, lediglich eine kleine, gewundene Straße (Spring Gardens). Mit dem Bau des **Admiralty Arch** versorgte Webb einerseits das Marineamt mit bitter benötigten Räumlichkeiten, andererseits gelang es ihm, die Achsenverschiebung zwischen der Mall und dem Strand zu kaschieren. Die bogenförmigen Fassaden der Triumphbögen beeindrucken zum einen durch ihre schlichte, aber mächtige Struktur. Zum anderen gelang es Webb, durch geschickt differierende Rundungen der konkaven Bögen die nötige Richtungsänderung zu verbergen, wie man aus dem Bauplan ersehen kann (Abb. 32). Der Bau selbst weist eine weitere Asymmetrie auf: Nähert man sich ihm von der Mall, so sieht man, dass der rechte Flügel des Gebäudes ein Stockwerk mehr als das linke hat (Abb. 33). Mit der lateinischen Inschrift widmen dankbare Bürger das Gebäude ihrer Königin Victoria.[38] Die Skulpturen »Schifffahrt« (links) und »Schießwesen« (Gunnery) (rechts) stammen – wie auch das Victoria Memorial – von Thomas Brock.

Abb. 34: Buckingham Palace, ca. 1837



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Buckingham_Palace_engraved_by_J.Woods_after_Hablot_Browne_%26_R.Garland_publ_1837_edited.jpg

Am anderen Ende der Mall steht der **Buckingham Palace** – wobei »Palast« eigentlich eine Übertreibung ist. Seitdem der Whitehall Palace 1698 abgebrannt war,

37 Diese Zeremonie (»Trooping the Colour«: den Truppen die Farbe der Fahne zeigen) stammt aus dem 17. Jahrhundert und wird seit Beginn des 18. Jahrhunderts öffentlich durchgeführt.

38 ANNO DECIMO EDWARDI SEPTIMI REGIS VICTORIÆ REGINÆ CIVES GRATISSIMI MDCCCCX.

Abb. 35: Buckingham Palace, ca. 1851

https://en.wikipedia.org/wiki/Buckingham_Palace#/media/File:1910_Buckingham_Palace.png

Abb. 36: Buckingham Palace mit der 1913 von Webb erneuerte Ostfassade

https://en.wikipedia.org/wiki/Buckingham_Palace#/media/File:Buckingham_Palace_from_side,_London,_UK_-_Diliff.jpg

gab es keine Palast-Tradition mehr in der britischen Hauptstadt. Der St. James's Palace bot – im Vergleich mit anderen europäischen Herrscherhäusern – nur eine sehr bescheidene Unterkunft. Buckingham House – schon der Name erinnert eher an einen Landsitz als an einen städtischen Palast – wurde von John Nash für Georg IV. hergerichtet, aber da der König vor der Fertigstellung verstarb, erst später

fertiggestellt (Abb. 34). Als die Familie von Königin Victoria, die von 1837 bis 1901 regierte, wuchs, wurde eine Erweiterung nötig (Abb. 35), deren (zur Mall gewandte) Ostfassade allerdings sehr schnell unter Witterungsbedingungen verfiel und 1913 ersetzt wurde. Diese Arbeit ließ Aston Webb im Schnellverfahren durchführen: Es wurde Tag und Nacht gearbeitet und die neue Fassade aus Portland Stone, die den Palast auch heute noch ziert (Abb. 36), stand innerhalb von drei Monaten.

2.9 Ergebnisse: London – ein nur halbherzig dekoriertes Schaufenster

Die obigen Überlegungen waren geleitet von der Frage, ob und wenn ja, in welchem Maße London im 19. Jahrhundert ein »Schaufenster« der britischen Nation war, genauer: durch welche architektonischen und räumlichen Botschaften es seinem nationalen und internationalen Anspruch im Ringen um Macht und Ansehen als Hauptstadt Großbritanniens und Zentrum des britischen Empires Ausdruck verlieh. Im Inneren des Landes befand es sich hierbei durchaus in Konkurrenz mit Edinburgh und Dublin, aber vor allem mit den aufstrebenden Industriestädten Manchester, Leeds, Liverpool, Bradford und Glasgow, in denen das sozial aufsteigende Bürgertum sich Repräsentationsbauten leistete, die mit denjenigen der Metropole nicht nur mithalten konnten, sondern sie gelegentlich auch an Attraktivität übertrafen.

London hat – wie bereits ausgeführt – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts darunter gelitten, dass keine einheitliche städtische Verwaltung existierte, sondern die Zuständigkeiten für die Planung und Durchführung sowohl von Infrastrukturmaßnahmen (Verkehrsmittel, Straßen, Kanalisation u.a. m.) als auch von öffentlichen Bauten bei vielen verschiedenen Instanzen lag, die sich in Hinblick auf die Ziele und Kosten der Maßnahmen einigen mussten. Bei Regierungsgebäuden kam hinzu, dass das Parlament i.d.R. zustimmen musste – was auf Grund der schwachen Repräsentation der Stadt im Parlament außerordentlich schwer war. Ein grundsätzliches Problem lag außerdem im Bodenrecht begründet, dass nur in Ausnahmefällen einen wirklichen Verkauf erlaubte, i.d.R. aber eine Form des Erbpachtrechts (99 Jahre) vorsah. Das veranlasste Investoren, so zu bauen, dass sich die Pacht möglichst schnell rentierte – ästhetische Ansprüche waren oft zweitrangig –, weil die Pächter, wenn die Pacht zu Ende war, alles, was sie auf dem gepachteten Land hatten bauen lassen, verloren, wenn sie nicht die u.U. erhöhte Pacht verlängerten. Vor diesem Hintergrund sind die untersuchten Bauprojekte zu bewerten:

(1) Die Gestaltung der Wohnanlagen im **Regent's Park**, die Konstruktion der **Regent Street** von eben dort bis zum Wohnsitz des Prinzregenten (Carlton House) war eine künstlerisch anspruchsvolle und logistisch mehr als herausfordernde Leistung, deren erfolgreicher Abschluss ohne die große kaufmännischen, organisatorischen und künstlerischen Energien von John Nash undenkbar gewesen wäre. Auch

wenn die Zeitgenossen ambivalent auf dieses Projekt reagiert haben: Es war das erste wirklich große – und im Großen und Ganzen erfolgreiche – städteplanerische Projekt in London. Es verhalf der Stadt zu ihrem ersten – auch ästhetisch ansprechenden – Boulevard, der sich mit denen des Kontinents messen konnte. Die Wohnanlagen im Regent's Park waren Blaupausen für spätere Gartenstädte. Neben der Leistung Nashs hat sicherlich das Engagement des Prinzregenten und späteren Königs Georg IV. zum Erfolg dieses Projekts beigetragen. Zwar hat er das Projekt nicht finanzieren (lassen) können, aber dadurch, dass zwei große königliche Pachten zu einem günstigen Zeitpunkt (1803, 1811) frei wurden, konnten die entsprechenden Pläne entwickelt und Investoren gefunden werden. Und das Parlament konnte sich dem Begehren des Königs, finanzielle Mittel bereitzustellen, nicht völlig verweigern.

(2) Am Bau der Government Offices in **Whitehall** kann man erkennen, wie verschieden die Wirkung öffentlicher Bauwerke eingeschätzt wurde. Wo die einen sich einen repräsentativen Palast wünschten, der auch nützlichen Funktionen dienen sollte, argumentierten die anderen, Staatsbeamte sollten zwar angemessen, aber keineswegs luxuriös untergebracht sein. (Hier spielte das Sparinteresse des Parlaments eine entscheidende Rolle.) Dass sich in diesem Zusammenhang eine Debatte über nationale Baustile entwickelte, erscheint eher als sonderbarer Zufall – zumal die Debatte zu keinem erkennbaren Ergebnis führte. Dass der Bau im neoklassizistischen Stil erfolgte, war eine einsame politische Entscheidung von Lord Palmerston. Sie hat nicht dazu beigetragen, dass das Gebäude besonders wertgeschätzt wird – weder von Experten noch von Laien.

Die Situation rund um die **Bank Junction** war eine völlig andere. Zum einen befindet sich die Bank Junction in der City of London: Es galten – insbesondere im Hinblick auf Planungsentscheidungen – andere Regeln als in Whitehall. Zum anderen sind die Gebäude, um die es hier geht, Banken, die ihre Gebäude selbst finanziert haben und deshalb auch ohne größere Einschränkungen im Hinblick auf ihre spezifischen Bedürfnisse konzipieren und konstruieren lassen konnten. So konnte das ökonomische Herz des Empire im wörtlichen wie metaphorischen Sinne glanzvoller schlagen als das politische.

(3) Die Neukonzeption der **Mall** von Aston Webb mit ihren Endpunkten – dem **Admiralty Arch** im Osten und dem **Buckingham Palace** im Westen (und davor das Victoria Memorial) (1900-1913) – ist wohl nicht so umfangreich und auch nicht so komplex gewesen wie das städteplanerische Projekt von John Nash ein Jahrhundert vorher, aber sie war langfristig wirkungsvoller. Die Anlage besteht in ihrer ursprünglichen Form immer noch, wenn auch in Teilen mit unterschiedlichen Funktionen,[39] während die Regent Street bereits hundert Jahre nach ihrer Entstehung

39 Der Admiralty Arch wird nicht mehr als Regierungsgebäude genutzt, sondern derzeit zu einem Hotel umgebaut (geplante Eröffnung 2022).

völlig überbaut war. Die Mall dient auch immer noch Prozessionen zum Buckingham Palace bzw. von ihm nach Whitehall. Mittlerweile ist die asphaltierte Straßendecke rot gefärbt, damit sie aussieht wie ein Teppich, über den sich die jeweilige ›Prozession‹ bewegt. London hat seine offizielle Prachtstraße, etwas schmaler als die Champs-Élysées, aber wer misst das schon nach, wenn die Königin darüberfährt?

3 Paris

3.1 Einleitung: Stadtgestaltung zwischen Regimewechsel, Industrieller Revolution und Nationalstaat

Keine Epoche der Pariser – und der französischen – Geschichte hat einen so raschen, häufigen und zeitweise gewalttätigen Wechsel der Regime erlebt wie das ›lange‹ 19. Jahrhundert: Nach der Großen Revolution, die den Absolutismus beseitigt, und der 1. Republik (ab 1792) schwang sich 1804 Napoleon (I.) zum Kaiser der Franzosen auf, musste jedoch 1814 der Restauration der beiden Bourbonenkönige weichen. Von der Revolution 1830 hinweggefegt etablierte sich jetzt die konstitutionelle Monarchie des Bürgerkönigs Louis Philippe, sie endete in der Februarrevolution 1848 und brachte die 2. Republik hervor, die allerdings bereits 1851 durch den Staatsstreich des Neffen Napoleons (Louis Napoleon) beseitigt wurde. Nur ein Jahr später wurde er, bestätigt durch ein überwältigendes Plebiszit, als Napoleon III. ›Kaiser der Franzosen durch die Gnade Gottes und den Willen der Nation‹. Dieses 2. Kaiserreich währte bis 1870 und wich nach der Niederlage im deutsch-französischen Krieg und dem Kommune-Aufstand der 3. Republik (ab 1870) (vgl. Haupt 2014: 256ff; Tacke 2014: 314ff).

Eng verbunden und gegenseitig bedingt mit diesem Wechsel der Regime sind die säkularen, ökonomischen und sozialen Umwälzungen der Industriellen Revolution: Sie führen wie in den anderen europäischen Staaten zu einem fundamentalen Wandel von Wirtschaft und Gesellschaft und bringen neue soziale Schichten/Klassen hervor, die sich politisch wirksam artikulieren: In Frankreich stehen sich – grob gerastert – eine republikanisch-laizistisch orientierte Bourgeoisie und eine (allerdings hart unterdrückte) Arbeiterschaft konservativen (monarchistisch-katholisch orientierten) Kräften gegenüber. Sie alle verbindet – trotz aller Gegensätze und Schattierungen – das mit der Revolution von 1789 aufkommende Nationalgefühl, das in der Idee des Nationalstaats größten Einfluss auf Politik und Gesellschaft ausübt.

Diese herrschaftlichen Wechsellagen und sozialen und ökonomischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts schlagen sich in der räumlichen Gestaltung, im Aus-

bau von Paris und in seinen architektonischen Ensembles nieder. Die folgenden Punkte skizzieren thesenartig die allgemeinen Entwicklungslinien:

1. Die relativ kurze Dauer einzelner Regime führt zu betonter Kontinuität: Tradition wird als Legitimation eingesetzt, d.h. der Rückgriff auf ›klassische‹ Ausdrucksformen suggeriert politische Stabilität und Permanenz. Im gesamten Zeitraum dominiert deshalb bei öffentlichen Bauten und Monumenten in Paris der Klassizismus bzw. Neo-Klassizismus (Madeleine-Kirche/Ruhmestempel, Palais Bourbon-Fassade, Gare d'Orsay). Neue Stilformen, wie Art Nouveau, werden weitgehend als ›unfranzösisch‹, als der nationalen Tradition fremd abgelehnt (außer: Metro-Eingänge) (vgl. Sutcliffe 1993: 117ff; Van Zanten 1992: 87ff).

2. Der kurzen Dauer geschuldet ist auch die Tatsache, dass vielfach vorhandene Monumente/Gebäude/Plätze durch geringfügige Veränderungen/Umwidmungen/Namensänderungen Botschaften neuen Inhalts transportieren: Das Panthéon, ursprünglich eine Kirche, wird im Zeitraum dreimal säkularisiert (1791/1831/1885: ›aux grandes hommes‹ der Nation) und erhält politisch unterschiedlich gefärbte Giebelfelder; die nach der Zerstörung des Reiterstandbilds Ludwigs XIV. auf der Place Vendôme errichtete Säule (Colonne de la Grande Armée) wechselt mehrfach die Napoleon-Figur (römischer Imperator/Petit Caporal) (vgl. Van Zanten 1992: 105ff).

3. Dreh-und Angelpunkt der Stadtgestaltung im 19. Jahrhundert ist das 2. Kaiserreich: Napoleon III. und sein Präfekt Haussmann sind Schöpfer des ›Neuen Paris‹, sie betreiben den radikalen Umbau des noch weitgehend mittelalterlichen Zentrums, bedienen sich dabei früherer Planungen, ihre Projekte dominieren noch den Ausbau in der 3. Republik. Paris soll – als Schaufenster der Nation – neues Rom und damit europäische Hauptstadt werden: Die monumentale Repräsentation symbolisiert den imperialen Machtanspruch des 2. Kaiserreichs. Vorbild ist die spätabsolutistische Stadtgestaltung, gewendet zum Neo-Klassizismus im gigantischen Maßstab: Symmetrie/Axialität/gerade Straßenführung mit Perspektive auf Monumente/Plätze, realisiert durch brutalste ›percées‹ und ›Ausweidungen‹ (Ile de la Cité) (vgl. Jordan 1996; Sutcliffe 1993: 83ff).

4. Die ›feudale‹ Dominanz in der zentralen Stadtgestaltung wird im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die (seit ca. 1840 beginnende) Industrialisierung und die sie tragende Bourgeoisie zunehmend verdrängt: (Kopf-)Bahnhöfe und Eisenbahnlinien prägen neben den Boulevards das Kommunikationsnetz und ermöglichen die rasche und kapitalheckende Zirkulation von Menschen und Gütern (vgl. Harvey 2006: 107ff; Lavedan 1975: 451). Der Eiffelturm und die verschiedenen Weltausstellungsbauten symbolisieren den nationalen Aufschwung und den industriell-technischen Fortschritt, die Garnier-Oper, Boulevards, Luxushotels und Kaufhäuser sind Orte bourgeoiser Repräsentation und Bedürfnisse. Zugleich werden die ›classes dangereuses‹ und Industrieanlagen aus dem Zentrum in die (östlichen) Außenbezirke verdrängt.

5. Symbolische Geographie: Im Laufe des Jahrhunderts, begleitet von einem rasanten Bevölkerungswachstum, bildet sich immer stärker eine Ost-West-Polarisierung heraus, deren Grenze die Nord-Süd-Achse von Boulevard Sébastopol/Saint Michel bildet (vgl. Agulhon 1992). Im Osten befinden sich die populären Viertel der Arbeiterschaft, der republikanisch-demokratisch gesinnten Intellektuellen und der Geschäftswelt, nur hier gab es 1848 Barrikaden. Der Westen ist dominiert von einer z.T. royalistisch-imperial orientierten, dem jeweiligen Regime und Militär gegenüber loyalen Bourgeoisie: In der »Blutigen Woche« (Mai 1871) wird der Kommune-Aufstand von Westen aufgerollt. Dieser sozialen Differenzierung entspricht die Platzierung symbolisch bedeutender und stets national gefärbter Monumente im Ostteil: Juli-Säule auf der Place de la Bastille (Liberté, Grab der Revolutionsopfer 1830/48), Panthéon (›große Männer‹: Voltaire bis Jean Moulin), Republikstatuen (Place de la République, Place de la Nation), Mur des Fédérés (Père Lachaise) – und im Westteil: Invalides (Grab Napoleons), Arc de Triomphe und Vendôme-Säule (Glorifizierung Napoleons und der französische Armee).

6. Die konkrete Ausgestaltung architektonischer Ensembles, öffentlicher Gebäude/Monumente und ganzer Quartiere wird außer von den jeweiligen Auftraggebern auch beeinflusst durch die führenden Architekten, ihre Schulen (École des Beaux Arts: Neo-Klassizismus als vorherrschendes Paradigma) und die städtische Bauadministration: Schlichte und schmucklose Fassadenvorgaben sind kostengünstig, bilden eine Folie/Rahmung der offiziellen Monumentalbauten (Oper, Place de l'Étoile) und erzeugen gigantische Fluchtlinien, moderne Stahlkonstruktionen werden durch klassizistische, aus Stein errichtete Fassaden kaschiert (Gare de l'Est/du Nord/d'Orsay).

Die Stadtgestaltung von Paris im 19.Jahrhundert ist fundamental geprägt von der ›Haussmannisierung‹, die der Metropole bis heute ihren Stempel als Schaufenster der Nation aufdrückt; dieser Bedeutung entsprechend konzentrieren sich Forschung und Literatur auf das 2. Kaiserreich. Die geplante Untersuchung geht allerdings davon aus, dass für die Fragestellung nach den architektonisch-urbanistischen Botschaften und Bedeutungszuschreibungen gerade der Wechsel der Regime und – als Folge der Industriellen Revolution – der wachsende Einfluss neuer politisch, sozial und ökonomisch einflussreicher Kräfte auf die Stadtgestaltung aufgrund ihrer unterschiedlichen Intentionen besonders aufschlussreich sein können. Denn im 19. Jahrhundert findet eine deutliche Auffächerung der politisch wirksamen Kräfte statt, wie sie weiter oben bereits angesprochen wurde. Sie kämpfen – mit unterschiedlichem Erfolg – um ihren Platz in der Stadt, ihren sichtbaren Anteil im Schaufenster der Nation und damit um den Einfluss auf die Stadtgestaltung, indem sie bestimmten räumlichen Anordnungen und architektonischen Ensembles ihre Botschaften einschreiben. Diese Arrangements lassen sich als ›räumliche Texte‹ lesen – sowohl von der Seite des Spacing und der damit verbundenen Inten-

tionen als auch von Seiten der Syntheseleistung im Sinne einer Rezeptions- und Akzeptanzanalyse. Zur Untersuchung dieses Ansatzes sollen folgenden Fragen bearbeitet werden:

- Welche Kontinuitäten architektonischer und räumlicher Arrangements werden in der Stadtgestaltung sichtbar, welche Brüche und Transformationen in den eingeschriebenen Botschaften lassen sich erkennen?
- Wie manifestieren sich architektonisch und räumlich die unterschiedlichen/kontrastiven politischen, nationalen und sozioökonomischen Einflüsse des Jahrhunderts?
- Welcher Formen und Ausdrucksmittel bedienen sich die verschiedenen politischen und sozialen Kräfte bei der Vermittlung ihrer Botschaften?
- Gibt es bevorzugte Orte oder Räume in der Stadt, die von bestimmten politischen bzw. sozialen Kräften favorisiert werden, welche Ursachen haben diese Präferenzen?
- Wie sieht die Rezeption und Akzeptanz der Einwohner und Besucher von Paris im Hinblick auf die Um- und Neugestaltung der Stadt aus?

Die Auswahl der untersuchten Ensembles zielt darauf ab, exemplarisch die kontrastiven Botschaften und die mit ihnen verbundenen politischen und sozialen Kräfte im 19. Jahrhundert vorzustellen. Als Beispiele werden dazu zwei Kontrastpaare herangezogen: Auf der vorrangig politischen Ebene die gegensätzlichen Ensembles von Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées und Place de la Bastille/Julisäule und auf der vorrangig sozialen Ebene die Ensembles der Opéra Garnier und der Sühnekirche Sacré-Coeur auf dem Montmartre-Hügel.

1. Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées : Symbolort nationaler Größe und imperialer Macht

Die Place de l'Étoile (heute Place Charles de Gaulle) mit dem Strahlenkranz von 12 Straßen und dem monumentalen Arc als Glorifizierung Napoleons I. und seiner Armee erscheinen als nationales Symbol der Größe Frankreichs und seines imperialen Anspruchs. Das Ensemble von Arc und Champs-Élysées ist bis heute maßgebliche zeremonielle Paradestraße (14. Juli, 1885 Begräbnis Victor Hugo, 1944 de Gaulle, 1940 Hitler…); die Lage im Westen der Stadt entspricht der symbolischen Geographie (s.o.). Dieses Ensemble repräsentiert wohl am besten die Funktion des Schaufensters der Nation. Zwischen der Place de l'Étoile und der Place de la Bastille verläuft die traditionelle Hauptachse der Stadt, die zusammen mit der Nord-Südachse (Boulevard Sébastopol/St. Michel) Cardo und Decumanus evoziert und damit den Bezug zum Vorbild Rom herstellt; genau in der Mitte liegt der

Louvre, immer noch symbolisches Machtzentrum, das Napoleon III. deshalb auch vollendete.

2. Place de la Bastille/Julisäule : Symbolort der Revolution

Die Place de la Bastille in unmittelbarer Nähe zu den traditionellen Arbeitervierteln symbolisiert das revolutionäre, republikanische Frankreich : Der Platz an der Stelle des absolutistischen Staatsgefängnisses, mit dessen Zerstörung die Große Revolution begann, wurde von Napoleon I. mit einem neutralisierenden Elefanten-Brunnen (ursprünglich war dieser für den Étoile geplant und der Arc an der Bastille!) ausgestattet. 1840 ließ Louis Philippe an seiner Stelle die Juli/Freiheitssäule in Erinnerung an die Juli-Revolution errichten, in deren Sockel liegen rund 700 Opfer der 1830/1848-Revolutionen. Bis heute sind Platz und Säule Sammelpunkt republikanisch/demokratisch/revolutionärer Demonstrationen; von der um embellissement bemühten Stadtgestaltung im 19. Jahrhundert wurde der Platz allerdings – im Vergleich zum Étoile – gänzlich vernachlässigt.

3. Opéra Garnier: Symbolort des bourgeoisen Luxus und Vergnügens

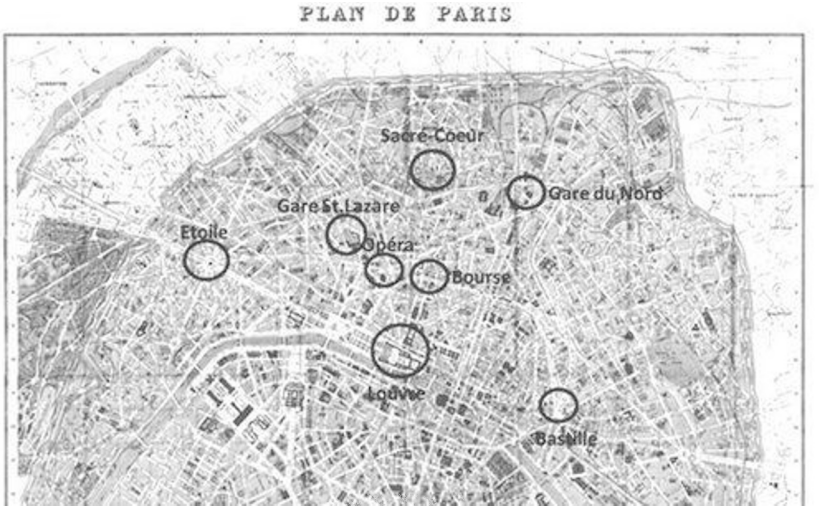
Die von Garnier 1862-1875 errichtete Oper ist das wichtigste/kostspieligste Bauwerk des 2. Kaiserreichs, sie bildet den Mittelpunkt des ›Neuen Paris‹ und liegt im Zentrum des Amüsier- und Luxusbetriebs (exklusive Geschäfte, Banken, Clubs und Hotels). Die klassizistisch-neo-barocke Fassade mit einer Säulen-Kolossalordnung erinnert an vorrevolutionäre Bauten/Zeiten der absolutistischen Monarchie, das berühmte überdimensionierte Treppenhaus (Sinnbild der autoritär-demokratischen Politik, da Zugang für ›alle‹) und die prachtvollste/goldstrotzende Innenausstattung bedienen das bourgeoise Repräsentationsbedürfnis – das gesamte Gebäude symbolisiert das bürgerliche Selbstbewusstsein und den Geist der Belle Époque (ca. 1870-1914). Die modernste Konstruktionstechnik (Eisen/Stahl) wird verkleidet mit klassischen Baumaterialien (Kalkstein), die schlichten/einheitlichen Fassaden der umgebenden Häuserfluchten heben das solitäre Bauwerk hervor, das am Ende des Boulevard de l'Opéra (vormals Boulevard Napoléon !) liegt und so zum prachtvollen Fluchtpunkt zwischen Louvre und Oper wird.

4. Sacré-Coeur: Symbolort der monarchistisch-katholischen Reaktion

Nach der Niederlage im deutsch-französischen Krieg, dem Ende des 2. Kaiserreichs und dem Aufstand der Kommune war Frankreich tief gespalten. Die konservativen Kräfte, die in den Provinzen und im (national-gallikanischen) Katholizismus eine breite Basis besaßen, sahen die Ursache für diese Situation in der politisch-ökonomischen Entwicklung seit der Großen Revolution. Die

militärische Niederlage verstanden sie als Strafe Gottes, eine Rettung Frankreichs war nur durch Sühne für die moralischen Verfehlungen (Paris als Zentrum der kapitalistisch-sündig-gottlosen Welt) möglich. Mit der alles überragenden weißen (=makellos-reinen) Kirche Sacré-Cœur wurde unter Führung des Pariser Erzbischofs ein nationales Sühnedenkmal errichtet, das Paris real und symbolisch dominierte: » Gallia poenitens » (Inschrift im Inneren). Die Herz-Jesu-Verehrung der Kirche geht auf das 17. Jahrhundert zurück, bereits Ludwig XIV. sollte mit ihr Frankreichs Rettung erbitten und Ludwig XVI./Marie Antoinette erhofften durch sie Trost vor der Hinrichtung: Sacré-Cœur symbolisiert das monarchistisch-katholische Frankreich. Als Wallfahrtsort konzipiert führt der aus der Ebene ansteigende Prozessionsweg vom ›sündigen‹ Viertel der Theater und Vergnügungsstätten (Moulin Rouge) hinauf zum Ort der bußfertigen Reue.

Abb.37: Plan von Paris (1892) Die vier untersuchten Ensembles: Étoile/Champs-Élysées, Bastille, Opéra/Boulevard de l'Opéra, Sacré-Coeur und wichtige Bezugspunkte



https://www.laboiteverte.fr/historique-des-plans-de-paris/

3.2 Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées : Symbolort nationaler Größe und imperialer Macht

Ein Aufschrei ging durch Frankreich, als am 1. Dezember 2018 Demonstranten der gilets jaunes von den Champs-Élysées aus auf den Arc de Triomphe zustürmten,

Abb. 38: Das beschädigte Antlitz der Marianne

Süddeutsche Zeitung, 4.12.2018

den Bogen mit Parolen besprühten, ins Innere vordrangen und u.a. das Antlitz der Frauengestalt im Abguss der *Marseillaise* beschädigten – jener Allegorie des Genius der Freiheit aus dem berühmtesten Hochrelief des Bauwerks (vgl. *Le Monde*, 4.12.2018; *Süddeutsche Zeitung*, 4.12.2018). Dass der Triumphbogen Napoleons I. zum Ziel wütender Bürger wurde, zeigt einmal mehr, welche Bedeutung diesem Bauwerk zugemessen wird: Es ist *das* Symbol nationaler Größe und (militärisch-staatlicher) Macht Frankreichs – und deshalb zuweilen Hassobjekt, meist jedoch bevorzugter Ort patriotischer Verehrung. Seit seiner Entstehung haben die wechselnden Regime Frankreichs daher auch versucht, die Deutungshoheit über dieses Bauwerk zu gewinnen, es für ihre Botschaften als »instrument de propaganda« (Rouge-Ducos 2008: 335) in Dienst zu nehmen.

3.2.1 Die Wahl des Ortes

Bereits im Ancien Régime galt die ›butte de Chaillot‹, die Anhöhe im Westen der Stadt, als idealer Platz eines dynastischen Monuments. Denn mit der Anlage einer Promenade in perspektivischer Fortsetzung der Zentralallee der Tuileriengärten hatte der königliche Gartenarchitekt André Le Nôtre seit 1667 eine grandio-

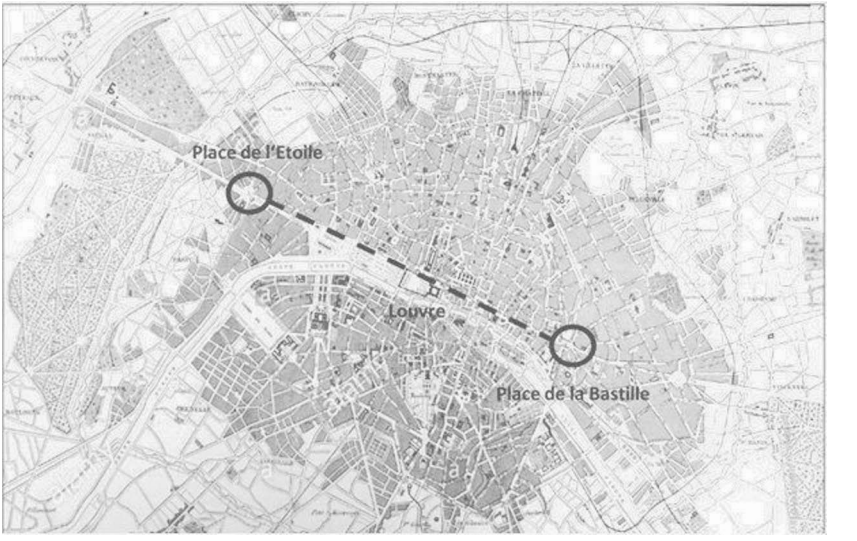
se Schauachse vom königlichen Schloss bis zu jener Anhöhe geschaffen, die nach Plänen des 18. Jahrhunderts von einem weiteren Schloss oder einem riesigen Elefantenbrunnen mit einer Statue Ludwigs XV. gekrönt sein sollte. Dieses Ensemble ist der Ursprung der (seit 1789 so bezeichneten) Avenue des Champs-Élysées und der Place de l'Étoile, der heutigen Place Charles de Gaulle (vgl. Rouge-Ducos 2008: 23ff). Die rund 2 km lange, prachtvolle Perspektive war es dann auch, die Napoleon schließlich davon überzeugte, den Triumphbogen nicht etwa auf der Place de la Bastille, sondern an ihrem aktuellen Ort errichten zu lassen. Denn erst die enorme Distanz und das – trotz Abflachung der Anhöhe 1768/74 um fünf Meter – leicht ansteigende Gelände erzeugten jene imperiale Ausstrahlung, mit der das gigantische Monument einem Solitär gleich auf den Betrachter wirkt. Die 70 Meter breite Prachtstraße der Champs-Élysées stellte zudem eine Sichtverbindung zwischen Triumphbogen und Tuilerienschloss her (Ansicht bei Benevolo 1983: 846), die den Zusammenhang vom kaiserlichen Bewohner der Residenz und militärischem Ruhm als Fundament der grande nation evozierte. In östlicher – allerdings leicht verschwenkter (vgl. Seidl 1997: 138f) – Verlängerung dieser Achse, die allerdings erst durch die Abrissmaßnahmen Haussmanns geöffnet wurde, liegt der Louvre, bis zum Bau von Versailles das traditionelle Herrschaftszentrum der französischen Monarchie. So symbolisiert die gesamte Achse gleichsam das politische Programm Napoleons, indem sie den Ort dynastischer Herrschaftstradition mit dem steingewordenen Anspruch eines neuen Imperiums auf der Basis militärischer Erfolge topographisch verknüpft.

Napoleons Innenminister de Champagny, der schon früh den heutigen Standort des Triumphbogens gegen alle Alternativen favorisierte, hatte in einem Bericht an den Kaiser die symbolische Bedeutung dieses Ensembles überzeugend dargelegt:

> Dieser Platz gehört in gewisser Weise zu den schönsten in Paris, da er an einer Promenade, den Champs-Élysées, anschließt. Ein Triumphbogen würde auf die majestätischste und malerischste Weise den herrlichen Ausblick bekrönen, den man vom kaiserlichen Schloss aus, den Tuilerien, hat […] Man muss sich aber klarmachen, dass dieser Bogen […] für diesen Platz beinahe kolossale Ausmaße erfordern würde, […] denn Monumente dieser Art wirken besonders auf große Entfernungen […] Ferner, wenn man den Palast Eurer Majestät als das Zentrum von Paris ansieht, sowie Paris als das Zentrum des Reiches, so würde das Monument vom Mittelpunkt der Hauptstadt aus gesehen werden. (zit.n. Gaethgens 1974: 32).

In den 1830er Jahren entstand dann mit der Anlage der Place de la Concorde und der Errichtung des Luxor-Obelisken das Ensemble eines von zwei Plätzen begrenzten Boulevards – ein Modell, das wie ein Vorgriff auf die Stadtgestaltung Haussmanns wirkt, zumal die Fluchtlinien jeweils in einem eindrucksvollen Herrschaftsmonument enden. 1836 wurde das Geschenk des ägyptischen Vizekönigs in Anwesen-

Abb. 39: Der Kernbereich der historischen Achse: Place de l'Étoile – Louvre; die Verlängerung zur Place de la Bastille verläuft nicht ganz so gradlinig, setzt aber den Louvre als traditionellen Herrschaftssitz ins Zentrum



https://www.alamy.de/19-jahrhundert-karte-von-paris-mit-dem-fluss-seine-dargestellt-datiert-1880-image225044274.html

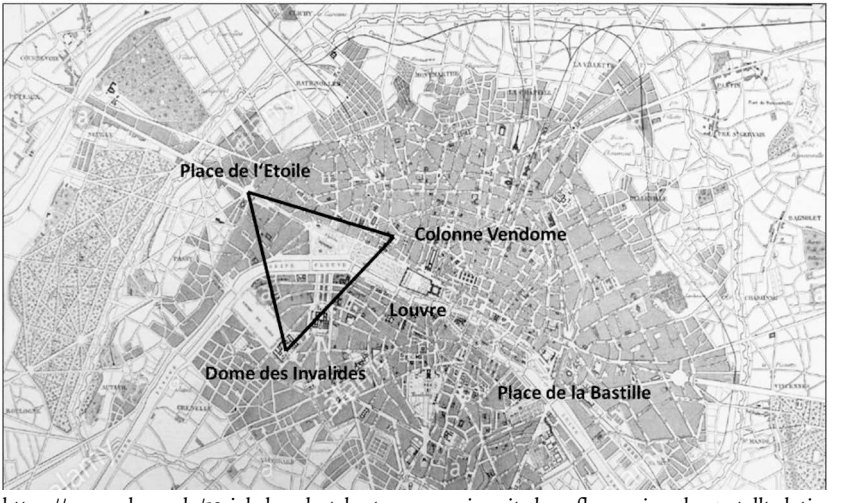
heit Louis Philippes errichtet – ein politisch neutrales, weder für Royalisten noch für Republikaner anstößiges Monument, das zugleich den französischen Orientanspruch signalisierte. Der für die Platzanlage verantwortliche Architekt Hittorff ergänzte den Obelisken durch zwei Brunnen, die – wie der Name des Platzes – die nationale Einheit beschwören sollten, indem acht Statuen französischer Städte und ein das Pariser Stadtwappen symbolisierender Schiffsrumpf sie umgaben. Die Place de l'Étoile am anderen Ende des Ensembles erhielt unter Napoleon III. ebenfalls eine völlige Neugestaltung: Jetzt entstand die namensgebende Struktur der zwölf vom Platz ausgehenden Straßen, in den jeweiligen Zwischenräumen ließ Hittorff zwölf Stadtpalais mit identischen Fassaden errichten (Abb. 40).

Mit 240 Metern Durchmesser ist der Platz einer der größten und prächtigsten von Paris, die meist nach ehemaligen Militärs benannten Straßen betonen die ursprüngliche Bedeutung des im Zentrum errichteten Triumphbogens. Mit der Vendôme-Säule und dem Invalidenkomplex, der Grabstätte Napoleons, zusammen bilden diese drei Bauensembles ein »triangle national-militaire-impérial« (Agulhon 1992: 883), das den Charakter des Westens von Paris bestimmt – im Gegensatz zum ›republikanischen‹ Osten mit dem Panthéon und der Place de la Bastille.

Abb. 40 : Vue de la Place de l'Étoile, projetée d'après un dessin de M. Wibaille, architecte 1857

www.futura-sciences.com

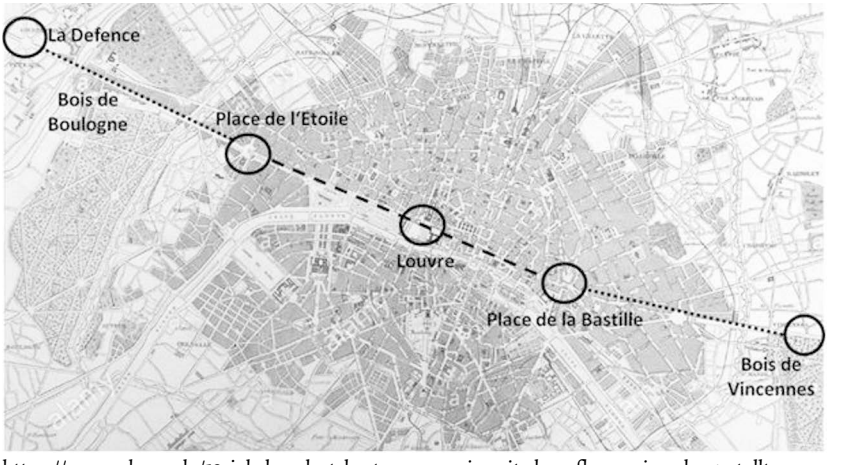
Abb. 41: Das ›national-militärisch-imperiale Dreieck‹ im Westen von Paris Zentrum



https://www.alamy.de/19-jahrhundert-karte-von-paris-mit-dem-fluss-seine-dargestellt-datiert-1880-image225044274.html

Das Ensemble der beiden Plätze und der sie verbindenden Prachtstraße sind darüber hinaus Teil der großen historischen Achse vom Louvre in westliche Richtung, die heute durch die Ausdehnung bis La Défense eine grandiose Erweiterung und Perspektive gefunden hat (vgl. Karte bei Köngeter 1931: 63; Van Zanten 1992: 98). Vom Louvre in östlicher Richtung setzte sich diese Achse – freilich nicht ganz so gradlinig – fort bis zur Place de la Bastille und weiter über die Place du Trône (heute Place de la Nation) bis nach Vincennes, wo sich seit dem Mittelalter eine königliche Residenz befand. Seit dem 19. Jahrhundert bildet dieses Ensemble um die Champs-Élysées denn auch den Schauplatz bedeutender gesellschaftlicher und politischer Ereignisse – vom bombastischen Trauerzug anlässlich der Rückkehr Napoleons (15. Dezember 1840) über die von de Gaulle angeführte Siegesparade nach der Befreiung von Paris (26. August 1944) bis zur Schlussetappe der Tour de France (seit 1975). Der Élysée-Palast, seit 1873 offizieller Sitz des französischen Staatspräsidenten, die anlässlich der Weltausstellung 1900 errichteten Ausstellungshallen des Grand und Petit Palais, luxuriöse Geschäfte und Restaurants, Repräsentanzen großer Banken und Handelsgesellschaften unterstreichen die zentrale Bedeutung des Ensembles bis heute – obwohl die Exklusivität in den letzten Jahren durchaus gelitten hat (vgl. Karte bei Pozzo di Borgo 1997: 38).

Abb. 42: Die erweiterte historische Achse: La Défense/Bois de Boulonge – Place de l'Étoile – Louvre – Place de la Bastille – Vincennes; an den jeweiligen Endpunkten lagen königliche Schlösser



https://www.alamy.de/19-jahrhundert-karte-von-paris-mit-dem-fluss-seine-dargestellt-datiert-1880-image225044274.html

3.2.2 Die wechselvolle Baugeschichte

Mit der Entscheidung Napoleons am 9. Mai 1806 für die Platzierung des Triumphbogens an seinem heutigen Standort beginnt eine äußerst komplexe Baugeschichte, die erst 1836, also 15 Jahre nach dem Tod des Kaisers, mit der feierlichen Einweihung ihre Vollendung findet. Zwar bleibt die ursprüngliche Vorstellung des Kaisers einer auf Distanz wirkenden Triumphalarchitektur, geprägt von seiner Vorliebe für »simplicité et des grandes masses« (Rouge-Ducos 2008: 92), im Kern erhalten. Aber die wechselnden Regime (Bourbonen, Louis Philippe) und die unterschiedlichen Architekten und beratenden Kommissionen mit ihren z.T. kontroversen stilistischen Intentionen führten zwischenzeitlich immer wieder zu massiven Streitigkeiten und zu zahllosen Alternativvorschlägen, die die äußere Gestalt und die intendierten Botschaften dieses so prominenten Monuments betrafen. Dieses »größte und bedeutendste Bauwerk des Kaisers« (Gaethgens 1974: 12) war zudem Bestandteil eines umfassenden Plans für die Ausgestaltung von Paris zur schönsten Stadt der Welt – ein Plan, mit dem Napoleon nicht nur seinen imperialen Machtanspruch demonstrieren, sondern auch seine bourbonischen Vorgänger, allen voran Ludwig XIV., übertrumpfen wollte (vgl. Pinon 1999: 142). In den wenigen Jahren seiner Herrschaft gelang davon manches, wie die Vendôme-Säule, der Carrousel-Triumphbogen (Vorbild für Nashs Marble Arch) und die antikisierende Vorderfront des Palais-Bourbon, anderes wurde begonnen, wie die Madeleine und die Rue Rivoli, oder auch nie realisiert, wie der Plan für einen gigantischen Kaiser-Palast auf den Chaillothügel (vgl. Sutcliffe 1993: 68ff).

Die rasante, fast überstürzte Bautätigkeit kennzeichnet auch den Beginn des Triumphbogens: Zwei Tage nach der Platz-Entscheidung (11. Mai 1806) wurden die Architekten Jean-François-Thérèse Chalgrin, der bereits im Ancien Régime tätig war und schon 1800/1801 ein ähnliches Projekt vorgestellt hatte, und Jean-Arnaud Raymond ohne das übliche Ausschreibungsverfahren mit dem Bau beauftragt. Bereits zwei Monate später fand am Geburtstag des Kaisers (15. August) die Grundsteinlegung statt – ohne dass es präzise Entwurfspläne gegeben hätte! Erst im März 1809 gab es dann endgültige Pläne. Auf der Grundlage dieser Entwürfe ließ Chalgrin, von 1808 bis zu seinem Tod 1811 allein verantwortlicher Architekt, für die Hochzeit Napoleons mit Marie-Louise von Habsburg (April 1810) ein originalgetreues Provisorium herstellen. Zu diesem Zeitpunkt waren die für die gewaltigen Massen des geplanten Monuments notwendigen Fundamente allerdings erst so weit gediehen, dass sie das Niveau des umliegenden Erdbodens erreicht hatten. In kürzester Zeit errichteten 500 Arbeiter aus Holzbalken und bemalten Leinenwänden ein rund 45 Meter hohes Modell. Es entsprach – mit wenigen Abweichungen – dem Triumphbogen, wie er bei der Einweihung 1836 aussah (vgl. Muratori-Philip 2007: 5f; Rouge-Ducos 2008: 95ff).

Dass den Entwürfen des kaiserlichen Triumphbogens römische Vorbilder zu Grunde lagen, entsprach dem imperialen Anspruch seines Auftraggebers, der allerdings die traditionellen Dimensionen sprengte, indem er – auch wegen der beabsichtigten Fernwirkung – die drei- bis vierfache Größe im Vergleich zu den antiken Bögen anordnete. In zwei weiteren Aspekten entschied der Kaiser ebenfalls über die künftige Gestaltung: So gab es bei den antiken Vorbildern Bauwerke mit einem, vor allem aber mit drei Bögen, wobei der mittlere und größere allein dem Imperator vorbehalten war. Die Entscheidung für einen einzigen Bogen – entgegen der vorherrschenden römischen und von Napoleon favorisierten Tradition – basierte nach längeren Diskussionen im Wesentlichen auf dem Argument, dass ein einziger Bogen dem revolutionären Geist der Gleichheit und Einigkeit entspräche. Die zweite Entscheidung fand ebenfalls in Auseinandersetzung mit den antiken Vorbildern statt, deren Bögen von vorgelagerten oder auch freistehenden Säulen flankiert waren. Auch hier entschied sich Napoleon nach Beratung mit seinem Hofbaumeister Fontaine gegen das klassische Vorbild, denn die Wirkung der schlichten Größe des Bogens würden vorgelagerte Säulen nur beeinträchtigen, die zudem aus der prospektiven Entfernung kaum sichtbar wären (vgl. Gaethgens 1974: 40f, Rouge-Ducos 2008: 81ff). Eine weitere Abweichung von klassischen Vorbildern sind die niedrigeren Bögen an den beiden Schmalseiten des Bauwerks, sie sind vor allem dem Kreuzungscharakter des Standortes geschuldet. Das geplante Skulpturen- und Reliefprogramm mit Darstellungen zu militärischen Siegen, innenpolitischen Erfolgen (Gesetzgebung, Handel, Industrie, Wissenschaft etc.) und der imperialen Ausdehnung des Kaiserreichs stand in gewissem Gegensatz zu der Botschaft des einzigen Bogens – es gelangte in der Spätphase des Kaiserreichs auch nicht mehr zur Ausführung, zumal die Arbeiten nach dem Russlandfeldzug 1812 stockten und das Bauwerk insgesamt nur eine Höhe von ungefähr 6 Metern erreicht hatte (vgl. Rouge-Ducos 2008: 111ff).

Mit der Rückkehr der Bourbonen im Jahre 1814 blieb der begonnene Bogen zunächst als Ruine stehen, die Zeiten imperialer Triumphe schienen der Vergangenheit anzugehören – ebenso wie der den Bourbonen verhasste, von der Revolution emporgetragene Usurpator. Während der Architekt Bernard Poyet den Abriss vorschlug, sahen andere Pläne auf der Anhöhe einen Wasserturm vor oder eine Statue Ludwigs IX., des Heiligen. Doch 1823 wendete sich das Blatt: Am 9. Oktober beauftragte Ludwig XVIII. den Architekten Jean-Nicolas Huyot mit der Fertigstellung des Triumphbogens – allerdings mit einem veränderten Bildprogramm. Wenige Wochen zuvor hatte nämlich Louis-Antoine de Bourbon, Herzog von Angoulême und Neffe Ludwigs XVIII. mit seiner Pyrenäen-Armee in der Schlacht von Trocadero die spanischen Revolutionäre besiegt und König Ferdinand VII. befreit. Damit errang die innenpolitisch geschwächte Bourbonendynastie einen militärischen Sieg, den sie zugleich nutzte, indem sie das an die Revolutionskriege erinnernde Monument umwidmete zu einem Triumphbogen zu Ehren des Siegers über die

Revolution. Die historische Parallele ist unübersehbar: So wie die Bourbonen nur durch die Unterstützung der europäischen absolutistischen Mächte wiederum auf den Thron gelangt waren, hatte nun die wiedererstandene französische Monarchie dem spanischen König zur Rückkehr verholfen. Der Triumphbogen wurde so zu einem »contre-mémoire napoléonienne« (Rouge-Ducos 2008: 124).

Entgegen dem expliziten Auftrag, den Bogen mit einem veränderten Skulpturenprogramm des bourbonischen Sieges, ansonsten aber entsprechend den ursprünglichen Entwürfen Chalgrins fertigzustellen, versuchte Huyot – als Anhänger klassischer Vorbilder –, das Bauwerk wiederum mit vorgelagerten Säulen auszustatten. Das führte zwischenzeitlich (1825-1828) zu seiner Entlassung, Kommissionsaufträgen und alternativen Entwürfen. Bei der erneuten Berufung Huyots war der große Bogen geschlossen und die Arbeiten an Gesims und Attika begannen, die napoleonischen Bienenembleme wurden durch die bourbonische Lilie ersetzt, das Bildprogramm feierte den siegreichen Spanienfeldzug und verherrlichte die bourbonische Monarchie. Die Attika sollte von einer Figurenreihe der französischen Städte gekrönt werden – ähnlich der späteren Statuenreihe im Monumento Vittorio Emanuele in Rom.

Die Julirevolution 1830 beendete abrupt dieses ikonographische Spanien-Programm, zwei Jahre später wurde Huyot aus politischen Gründen, aber auch weil ihm finanzielle Unregelmäßigkeiten vorgeworfen wurden, entlassen, an seine Stelle trat Guillaume-Abel Blouet, der den Bogen bis 1836 vollendete. Treibende Kraft war dabei der Arbeits- und dann Innenminister Adolphe Thiers: Er ließ 1833 von der Kammer die notwendige Finanzierung bewilligen, beauftragte mit dem neuen Programm insgesamt 22 Bildhauer und betonte so den volksnahen Charakter des nationalen Bauwerks. Alle Reliefs und Friese glorifizieren – wie in den ursprünglichen Entwürfen – die ersten Jahre der Revolution, das Kaiserreich mit Napoleon und die siegreichen Feldzüge; sie verkünden damit die politische Ideologie der Julimonarchie unter dem Bürgerkönig Louis Philippe, der republikanische Forderungen mit der konstitutionellen Monarchie versöhnen musste. Wie schwierig eine solche Politik war, zeigte sich nicht erst in der Revolution 1848, sondern bereits bei der feierlichen Einweihung des Triumphbogens am 28. Juli 1836, dem Jahrestag der ›Trois Glorieuses‹ (der Revolution 1830). An dieser Feier nahm der Monarch nicht teil, weil er Attentatsversuche befürchtete (vgl. Rouge-Ducos 2008: 191ff).

3.2.3 Imperiales Monument – republikanische Annäherung

Betrachtet man den Arc de Triomphe als Beispiel einer »neuen Ikonographie der Macht«, die im Rückgriff auf traditionelle Formen aktuelle Repräsentationsbedürfnisse eines imperialen Herrschers erfüllte, dann stellt sich die Frage, wie dieses Monument im Laufe seiner Geschichte nicht nur bedeutender Bestandteil des

nationalen Erbes, sondern zu einem zentralen republikanischen Symbol werden konnte, dessen sich ganz unterschiedliche politische Strömungen immer wieder zu bemächtigen suchten (vgl. Rouge-Ducos 2008: 15ff).

Napoleon selbst dachte zu Beginn seines unvergleichlichen Aufstiegs keineswegs an die triumphale Selbstdarstellung späterer Jahre. Als er, damals noch Erster Konsul der Republik, nach der siegreichen Schlacht von Marengo im Juni 1800 nach Paris zurückkehren wollte, schrieb er seinem Bruder und Innenminister Lucien Bonaparte: »J'arriverai à Paris à l'improviste. Mon intention est de n'avoir ni arcs de triomphe ni aucune espèce de cérémonie […] Je ne connais pas d'autre triomphe que la satisfaction publique.« Als Kaiser hatte sich diese Einstellung dann schnell geändert, denn nun sollten insgesamt vier Triumphbögen die Hauptstadt schmücken: »Les hommes ne sont grands que par les monuments qu'ils laissent.« (zit.n. Gaethgens 1974: 11). Mit dem bereits erwähnten Bauprogramm, zu dem die Bögen gehörten, setzte Napoleon diese Maxime ins Werk. Neben der Glorifizierung seiner Herrschaft sollten damit auch langfristige Maßnahmen der Arbeitsbeschaffung verbunden sein, denn erst der soziale Friede im Inneren ermöglichte eine erfolgreiche Kriegsführung (vgl. Gaethgens 1974: 54f; Rouge-Ducos 2008: 56f).

Welche Bedeutung gerade Triumphbögen für die politische Propaganda besitzen konnten, hatte der zeitgenössische Architekturtheoretiker Jean-Nicolas-Louis Durand in seinem 1802/05 erschienenen Lehrbuch beschrieben: »Der Triumphbogen ist ein Monument, dessen Teile die Seele des Betrachters erheben, erwärmen sollen, indem er ihm das Bild einer gloriosen Tat in Erinnerung ruft.« (zit.n. Gaethgens 1974: 52). Um solche Empfindungen hervorzurufen, waren die enorme Dimension, die Schlichtheit und die reine Masse des Bauwerks in den Augen Napoleons entscheidend – ganz im Sinne des utopischen Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée, zu dessen Schülern Durand und auch Chalgrin, der erste Architekt des Triumphbogens, gehörten. Denn diese Kolossalarchitektur sollte in ihrer Monumentalität die auf Ewigkeit angelegte Herrschaft und damit die Größe ihres Erbauers selbst evozieren (vgl. Rouge-Ducos 2008: 100ff). War die Dimension des Bogens von Baubeginn an kaum umstritten, so tobte um das plastische Programm aufgrund der wechselnden Regime ein jahrzehntelanger erbitterter Streit – bis unter der Julimonarchie Louis Philippes auf Initiative seines Innenministers Thiers das endgültige Programm in Auftrag gegeben wurde. Innerhalb von drei Jahren (1833-36) entstand so ein umfangreiches Ensemble von hauptsächlich vier Hochreliefs mit allegorischen Figuren, sechs kleineren Reliefs mit konkreten historischen Szenen und einem umlaufenden Figurenfries (vgl. Lentz 2017: 236f).

Vier Hochreliefs: Die beiden Reliefs im unteren Bereich der Pfeiler der Ostseite, also der prominenten Schauseite zu den Champs-Élysées, demonstrieren die vom Bürgerkönig intendierten Botschaften am deutlichsten. Auf der rechten Seite neben dem großen Bogen befindet sich das von François Rude geschaffene Relief *Der Aufbruch der Freiwilligen* oder *Die Marseillaise*, auf der linken Seite *Der Triumph Na-*

poleons von Jean-Pierre Cortot. Das erste Relief bezieht sich auf ein entscheidendes Moment der Französischen Revolution, als die Gesetzgebende Nationalversammlung 1792 die Aushebung von 200.000 Männern angeordnet hatte, um die feindlichen Truppen der Preußen und Österreicher abzuwehren. Im revolutionären Überschwang dieser Situation erklang, von den Marseiller Freiwilligen gesungen, das 1795 zur Nationalhymne erhobene Kampflied: Über den im Aufbruch begriffenen Kriegern ruft der Genius der Freiheit zum Kampf auf, dem gallischen Hahn folgend. In Valmy und Jemappes errangen kurz darauf diese Revolutionsheere ihre ersten Siege – an beiden Schlachten hatte Louis Philippe teilgenommen.

Abb. 43 und 44: J.P. Cortot, Der Triumph Napoleons und F. Rude, Der Aufbruch der Freiwilligen/Die Marseillaise

https://de.wikipedia.org/wiki/JeaPierre_Cortot/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Marseillaise_by_François_Rude,_Arc_de_Triomphe

Die Marseillaise glorifiziert so die in der Massenkonskription aufscheinende und in der Julimonarchie jedoch durchaus brüchige Einheit der Nation. Sie verknüpft darüber hinaus jene revolutionären Ereignisse von 1792 mit der Julirevolution 1830 – eine Verbindung, die die konstitutionelle Monarchie des Bürgerkönigs gegenüber der republikanischen Opposition legitimieren sollte (vgl. Fernandès u.a. 2005: 29f; Rouge-Ducos 2008: 202ff, 346f).

Das zweite Relief, *Der Triumph Napoleons*, stellt den Kaiser in antiker Tracht auf dem Höhepunkt seiner Macht im Jahre 1810 dar, von einer Viktoria bekränzt, mit der Rechten eine eroberte Stadt schützend, während Clio die ruhmreichen Taten auf einer Tafel verewigt. Über ihm schwebt – ein Pendant zum Genius Rudes – eine

geflügelte Allegorie des guten Leumunds mit einer imperialen Adlerstandarte (vgl. Fernandès u.a. 2005: 31; Muratori-Philip 2007: 22). Das Erbe der Revolution und der Ruhm Napoleons bildeten die entscheidende Legitimationsbasis der Julimonarchie – in der der Stadt und der königlichen Residenz zugewandten Schauseite des Triumphbogens hat Louis Philippe dies manifestiert.

Weniger spektakulär dagegen sind die beiden Pendants, die großen Reliefs im unteren Bereich der Pfeiler an der Westseite des Triumphbogens, die der auf die Stadt zuschreitende Besucher erblickt: *Der Widerstand* von Antoine Etex repräsentiert die Situation im Jahr 1814, als Frankreich unter Opfern gegen die österreich-russische Invasion aufbegehrte – eine Glorifizierung dieser Ereignisse und zugleich eine Mahnung, dass, ähnlich der Bedrohung von 1792, nur die innere Einheit die Nation gegen äußere Feinde schützen könne (vgl. Muratori-Philip 2007: 25; Rouge-Ducos 2008: 220). *Der Frieden* von Antoine Etex thematisiert die Situation Frankreichs nach dem Pariser Vertrag (1815): Im Schutz der Göttin Minerva steckt ein Krieger das Schwert in die Scheide und alle friedlichen Tätigkeiten – Landwirtschaft und Familie sind stellvertretend dargestellt – können wieder aufgenommen werden.

Diese vier auf dem riesigen Triumphbogen vor allem ins Auge fallenden Hochreliefs mit einer Größe von jeweils fast zwölf Metern umfassen die heroische Epoche zwischen 1792 und 1815, sie konkretisieren als Allegorien mit historischem Bezug für den Betrachter in symbolischen Bildern die Huldigung von Revolution, siegreichen Kriegen und Napoleon, die der Bogen selbst lediglich in abstrakter Form vermitteln kann und als deren Erbe und Sachwalter sich der Bürgerkönig hier präsentiert. Diese Reliefs sind im Übrigen die einzigen im klassisch-antiken Stil und suggerieren so eine überzeitliche Erhöhung.

Sechs kleinere Reliefs: Sie befinden sich im oberen Bereich der Pfeiler auf den jeweils zwei Front- und Schmalseiten. Im Gegensatz zu den vier allegorischen Darstellungen der Hochreliefs zeigen sie konkrete historische Ereignisse. Sie sind für den Betrachter wegen der Höhe wesentlich schwieriger zu lesen und thematisieren mit einer Ausnahme entscheidende Schlachten der napoleonischen Kriegszüge. Dabei sind zahlreiche Akteure – alle in zeitgenössischer Kleidung – entweder durch ihre naturgetreue Darstellung oder durch ihre Taten identifizierbar: Eine Hommage an die Nation und ihre patriotischen Kriegshelden, allen voran Napoleon. Auf der Ostseite, also zu den Champs-Élysées, sieht man *Das Begräbnis von General Marceau*, der mit 27 Jahren in der Schlacht von Altenkirchen fiel. Dieses im Kontext der übrigen Reliefs erstaunliche Sujet geht auf Louis Philippe persönlich zurück, der das junge Revolutionsopfer würdigen wollte. Daneben befindet sich *Die Schlacht von Aboukir* in Erinnerung an Napoleons grandiosen Überraschungscoup von 1799 gegen Mustapha Pascha – ein Sieg, der den Weg zum Staatsstreich vom 18. Brumaire (9. November 1799) ebnete und den Ersten Konsul zum Alleinherrscher machte. Auf der Westseite sieht man *Die Überquerung der Brücke von Arcole,*

die den angeblich legendären Handstreich Napoleons während des Italienfeldzuges 1796 festhält – eine Legende, die den tatsächlichen Sieger, General Augereau, in den Hintergrund treten lässt. *Die Einnahme von Alexandria* schildert die Eroberung General Klebers 1798 während der ägyptischen Expedition, die insgesamt zwar ein militärischer Fehlschlag war, aber in der Reihe der kleineren Reliefs erstaunlicher Weise gleich zweimal auftaucht: Diese Expedition hatte erheblich zum Ruhm Napoleons beigetragen und die imperialen Ansprüche gegenüber England demonstriert. An den beiden Schmalseiten ist im Norden mit *Der Schlacht von Austerlitz* Napoleons wohl glänzendster militärischer Erfolg am 2. Dezember 1805, genau ein Jahr nach der Kaiserkrönung, festgehalten. An der südlichen Schmalseite erinnert die *Schlacht von Jemmapes* an die Teilnahme des späteren Königs Louis Philippe (vgl. Fernandès 2005: 35ff; Muratori-Philip 2007: 26ff)

Umlaufender Figurenfries: Über diesen sechs Reliefs verläuft am Hauptgesims um das gesamte Bauwerk herum ein Figurenfries: *Der Aufbruch* und *Die Rückkehr der Heere*. Er zeigt neben den verschiedenen Waffengattungen die Rückkehr der siegreichen Armeen aus Italien und Ägypten; um den Altar des Vaterlandes versammelt sind 40 große Persönlichkeiten der Revolution und des Kaiserreichs namentlich dargestellt, darunter neben dem Duc de Chartres, dem späteren Louis Philippe auch moderate Politiker der frühen Revolutionsphase, wie beispielsweise Mirabeau, der – als Adliger! – Vertreter des Dritten Standes war und in enger Verbindung zu Ludwig XVI. stand – wiederum ein Zeichen, in welcher politischen Tradition der Bürgerkönig gesehen werden wollte.

Darüber hinaus sind an den Innenseiten des Bogens (allerdings erst nach 1836) 128 (siegreiche) Schlachtenorte nach Himmelsrichtungen geordnet und die Namen von 660 Generälen, Admirälen und weiteren Militärs eingraviert – bereits ein Zeitgenosse sprach deshalb von einem »Panthéon de la France guerrière« (zit.n. Rouge-Ducos 2008: 229; vgl. Fernandès 2005: 44ff; Lentz 2017: 237; Muratori-Philip 2007: 36ff).

Die zahlreichen Akteure auf den Reliefs und den Friesen lassen bereits erkennen, dass der Triumphbogen neben der fundamentalen und vorrangigen Huldigung Napoleons als eine weitere Botschaft die Würdigung der Nation als eines Volkes in Waffen vermittelt. Diese vorsichtige ›Republikanisierung‹ mit militärischer Einfärbung entspricht durchaus den Intentionen Louis Philippes, sie lässt sich darüber hinaus für das 19. Jahrhundert deutlich an den unterschiedlichen, aber nie zu einem endgültigen Resultat gelangenden Plänen einer Bekrönung des Bogens ablesen. Eine 1838 angefertigte Allegorie des siegreichen Frankreichs mit der Verfassung im Arm wird allerdings 1840 anlässlich der feierlichen Rückkehr der Asche Napoleons gegen eine Figur des Kaisers ausgewechselt. Im Revolutionsjahr 1848 sollte dann eine – nie realisierte – Freiheitsstatue den Bogen krönen und erst 1885 wird für kurze Zeit ein weiteres Gipsmodell mit einer Allegorie der Republik, deren Triumphwagen Anarchie und Despotismus zermalmt, erstellt. Nach

Abb. 45 : Duc de Chartres, der spätere Louis Pilippe

Rouge-Ducos 2008 : 227

dem 1. Weltkrieg belegt die Inschrift zur Erinnerung an die Ausrufung der Republik (4. September 1870) am Boden des Triumphbogens die republikanische Aneignung – dies gilt ebenso für die Errichtung des Grabmals des unbekannten Soldaten als Friedensmahnmal (vgl. Fernandès 2005: 14f; Rouge-Ducos 2008: 235ff, 265f, 263, 295f) So nähert sich das ursprünglich vor allem Napoleon und seinen siegreichen Armeen gewidmete Monument im Laufe eines Jahrhunderts einem republikanischen Symbol an. Seine Bedeutung wird durch herausragende nationale Ereignisse wie etwa den Trauerzug Victor Hugos 1885 und die Siegesfeiern nach den beiden Weltkriegen noch erhöht, aber auch ganz weltliche Ereignisse wie die Feiern zur französischen Fußball-Weltmeisterschaft 1998 und zahlreiche politische Demonstrationen des gesamten politischen Spektrums popularisieren den Triumphbogen weiterhin (vgl. Lentz 2017: 238f, 244f). Und auch seine Bedeutung unter urbanistischen Gesichtspunkten ist seit der Errichtung ungebrochen: Im Zusammenhang mit den Champs-Élysées und der Place de la Concorde bildet der Arc de Triomphe den einzigartigen und unverwechselbaren Fluchtpunkt eines Ensembles, das bis heute seine machtvolle Ausstrahlung bewahrt. Die Fortsetzung der Fluchtlinie bis La Défense und die Wiederholung des Bogens in der Grande Arche unterstreichen diese Tradition für die Hauptstadt der grande nation. Das gesamte, etwa 8 km lange Ensemble wird damit zum gewichtigen Element des Schaufensters der Nation.

Abb. 46: Nach der Befreiung von Paris marschiert de Gaulle am 26. August 1944 mit u.a. A. Parodi, G. Bidault, General Leclerc vom Arc de Triomphe die Champs-Élysées hinunter

Robert Doisneau; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Liberation_of_Paris,_25_-_26_August_1944_HU66477.jpg

3.3 Place de la Bastille/Julisäule : Symbolort der Revolution

Am 16. Juli 1789, nur zwei Tage nach dem Sturm auf das Staatsgefängnis, erhielt Pierre-Francois Palloy (vgl. Blais 2004: 24ff; Lüsebrink & Reichardt 1990: 135ff), einer der größten Bauunternehmer von Paris, den Auftrag des Stadtregiments zum Abbruch der Bastille – ein Vorhaben, das bereits seit einigen Jahren diskutiert wurde, da Nützlichkeit und Kosten in eklatantem Missverhältnis zueinander standen: Die aufgebrachte Volksmenge, die vor allem Pulver gesucht hatte für die bereits eroberten Waffen aus dem Hôtel des Invalides, befreite lediglich sieben, noch dazu keineswegs politische Gefangene. Dennoch galt – und gilt – die Bastille aufgrund ihrer langen Geschichte, der insgesamt rund 6000 Gefangenen seit den Tagen Richelieus und einiger berühmter Insassen (Bassompierre, de Sade, Voltaire etc.) als Symbol des absolutistischen Despotismus, ihre Zerstörung als Sieg über das An-

cien Régime und Beginn einer neuen Epoche in der französischen und der europäischen Geschichte. Wenige Orte in Paris sind deshalb so geschichtsträchtig und symbolgeladen wie die Place de la Bastille – und kaum ein Platz spiegelt so deutlich die ambivalente Revolutionsrezeption der wechselnden politischen Kräfte im Frankreich des ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert wider. »La place de la Bastille est une caisse de résonnance pour les orientations divergentes de la France en construction« (Bocher 2012 : 182).

3.3.1 Französische Revolution : Von der Place royale zur Place de la Liberté

Noch während der zweijährigen Abbrucharbeiten, an denen zeitweise bis zu 500 Arbeiter beschäftigt waren, begann eine lebhafte Diskussion darüber, wie das nunmehr freie Areal angemessen gestaltet werden könnte. Die unterschiedlichen Vorschläge, die nicht mehr dem Monarchen, sondern der neugewählten Nationalversammlung (Constituante) und der Pariser Stadtregierung (Commune) vorgelegt wurden, folgten dabei dem Rhythmus der fortschreitenden Revolution. So zeichneten sich die ersten Pläne (bis 1791) dadurch aus, dass sie auf einer neu zu schaffenden Place royale ein symbolisches Bauwerk, z.T. unter Einschluss verbliebener Reste der Bastille, errichten wollten, das die Einheit von König und Volk und den Sieg über den Despotismus repräsentierte (vgl. Bocher 2012: 182ff; Lüsebrink&Reichardt 1990: 185ff). Mehrere Vorschläge, die auch im Rahmen eines Ideenwettbewerbs im Palais Royal öffentlich ausgestellt waren, sahen dabei sogar die zentrale Errichtung einer Säule vor, die von der Figur Ludwigs XVI. gekrönt war – Pläne wie sie ganz ähnlich Linguet und Corbet bereits vor 1789 vorgestellt hatten. Damit entsprachen diese von den neuen politischen Institutionen getragenen und öffentlich diskutierten Ideen der ersten Phase der Revolution, während der der König – mehr oder weniger genötigt – am 17. Juli 1789 vor dem Pariser Rathaus die Trikolore angelegt hatte. Er trug damit die Farben der künftigen Nationalfahne, die sich aus dem Rot und Blau der Stadt Paris und dem Weiß der Bourbonenlilie zusammensetzt.

Mit dem in Varennes gescheiterten Fluchtversuch des Königs (21. Juni 1791), seiner fortgesetzten Vetopolitik und der Kriegserklärung an Österreich (20.4.1792) häuften sich die Anzeichen, dass Ludwig XVI. nicht mehr als »roi bienfaiteur et libérateur« (Bocher 2012: 186) gesehen werden konnte – die jetzt entstehenden Pläne für die Platzgestaltung spiegelten diesen Wandel: Am 16. Juni 1792 wählte die Gesetzgebende Nationalversammlung (Legislative) unter verschiedenen Vorschlägen den Entwurf Palloys aus. Er sah keinen Königsplatz mehr vor, sondern eine Place de la Liberté, in deren Mitte auf einem felsartigen Fundament aus Steinen der Bastille sich eine Nachbildung des Gefängnisses erhob, die wiederum als Basis einer Siegessäule diente, gekrönt von einer Freiheitsstatue. In ihrer Rechten hielt sie eine Lanze mit einer phrygischen Mütze, dem revolutionären Erkennungszeichen der

Jakobiner. Bei der Grundsteinlegung am 14. Juli 1792 fügte Palloy unter anderem die Erklärung der Menschenrechte und ein Exemplar der Verfassung von 1791 hinzu. Für die Zeitgenossen enthielt dieses Ensemble zeitgenössischer Ikonographie eine klare Botschaft: Die über den Despotismus triumphierende Natur war das Fundament der Freiheit, die durch Verfassung und Menschenrechte gesichert und durch die revolutionäre Macht geschützt wurde.

Doch die Radikalisierung der Revolution, markiert durch den Sturm auf die Tuilerien, die Absetzung und Hinrichtung des Königs (21. Januar 1793) und die Ausrufung der Republik (22. September 1792), verhinderte den Weiterbau von Platz und Freiheitssäule. Der neugewählte Nationalkonvent (Convention nationale) ließ das Exemplar der nun überholten Verfassung der konstitutionellen Monarchie entfernen und – nach dem erneuten Revolutionsschub (Sturz der Gironde) – anstelle des Palloyprojekts die aus Gips geformte Fontaine de la Régénération errichten (Abb. 47). An dieser 15 Meter hohen Isisstatue, aus deren Brüste Wasser floss, feierten die Vertreter des Konvents am Jahrestag des Tuilerienssturms (10. August 1793) das Fest der kurz zuvor proklamierten Einheit und Unteilbarkeit der Republik. Gemeinsam tranken Konventsmitglieder und Abgesandte der Departements das Wasser aus dem Brunnen – ein symbolischer Akt der nationalen Erneuerung, der angesichts der krisengeschüttelten Lage die republikanische Kampfbereitschaft verkünden sollte. Nach dem Sieg der Thermidorianer und unter dem Direktorium (1794-1799) verfiel der Brunnen, bis er 1802 abgerissen wurde (vgl. Histoires de Paris). Durch den raschen Wandel der politischen Entwicklungen während der Revolutionsjahre hatte ein dauerhafter Konsens über eine Platzgestaltung des nationalen Gedenkorts keine Chance.

Abb. 47: Die Fontaine de la Régénération 1793

www.histoires-de-paris.fr/fontaine-de-la-regeneration

3.3.2 Napoleon I.: Vom Triumphbogen zum Elefantenbrunnen

Erst Napoleon Bonaparte, seit 2. Dezember 1804 Kaiser der Franzosen, fand im Rahmen seiner Pläne, die Paris in ein neues Rom verwandeln sollten, eine neue Funktion und entsprechende Gestaltung für den historischen Platz und die auf ihn zuführenden Straßen (vgl. Blais 2004: 28, 38f; Rouge-Ducos 2008: 55ff; Gaehtgens 1974: 21ff). So plante er mehrere Triumphbögen, von denen einer auf der zu einem großen Rundplatz umgestalteten Place de la Bastille den Fluchtpunkt der vom Louvre nach Osten führenden Prachtstraße bilden sollte. Die am 18. Februar 1806 angeordnete Platzierung des Triumphbogens zu Ehren der Grande Armée enthielt außer dem urbanistischen Aspekt allerdings noch weitere Beweggründe Napoleons: So war der östliche Zugang zur Stadt der traditionelle Einzugsort der siegreichen Armeen und bereits Ludwig XIV., mit dem sich der Kaiser zunehmend verglich, hatte auf der Place du Trône einen ähnlichen, aber nie vollendeten Bogen und eine gleichfalls nicht realisierte Prachtstraße von Vincennes ausgehend geplant – Napoleon würde nun Bogen und voie triomphale vollenden. Indem der Kaiser den Ausgangspunkt der Revolution, als deren Bewahrer und Vollender er sich verstand, mit seinem imperialen Triumphbogen besetzte, negierte er die Sansculottentradition und verwies zugleich auf sein machtvolles Genie, Frankreich nach den revolutionären Wirren wieder zu neuer Stärke geführt zu haben.

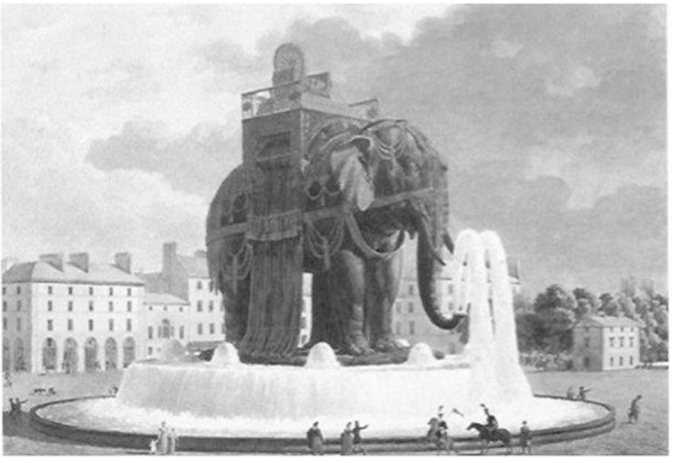
Doch die stadtplanerischen und propagandistischen Motive waren schon nach weiteren drei Monaten überholt: Napoleons Innenminister Champagny, der den späteren und endgültigen Standort, die Place de l'Étoile, favorisierte, überzeugte den Kaiser, dass die Place de la Bastille für einen Triumphbogen ungeeignet sei, da er weder eine angemessene Perspektive noch eine würdige Größe für das monumentale Bauwerk bieten würde. Napoleon reagierte umgehend am 9. Mai 1806 :

> […] après toutes les difficultés qu'il y a à placer l'Arc de triomphe sur la place de la Bastille, je consens qu'il soit placé du côté de la grille de Chaillot, à l'Étoile, sauf à remplacer l'Arc de triomphe sur la place de la Bastille par une belle fontaine […]« (zit.n. Rouge-Ducos 2008: 74).

Zwei Jahre später, am Tag der Kaiserkrönung (2. Dezember), wurde nach Plänen des Architekten Alavoine der Grundstein gelegt für einen monumentalen, ca. 20 Meter hohen Elefanten, der aus der Bronze der in den napoleonischen Kriegen eroberter Kanonen gegossen werden sollte und aus dessen Rüssel sich das Wasser in den umgebenden Brunnen ergießen würde (vgl. Beauhaire et al. 2014: 16ff; Bocher 2012: 192f; Gaethgens 1974: 25ff; Reader 2011: 42f).

Erstaunt eine solche Brunnenform zunächst, war der Elefant nach Napoleons Ägyptenkampagne als Allegorie für Weisheit und Stärke durchaus präsent, zumal

Abb. 48: Jean Antoine Alavoine, Elefantenprojekt, Aquarell 19. Jh. Musée du Louvre



www.colonne-de-juillet.fr/Explorer/Histoire-de-la-place-de-la-Bastille

bereits 1758 F. Ribart, im Rückgriff auf eine bis in die Antike zurückreichende Bildsprache, zu Ehren Ludwigs XV. eine solche Monumentalskulptur am Ort der späteren Place de l'Étoile vorgeschlagen hatte. Auch die Assoziation mit den großen Feldherren Alexander und Hannibal hatte Napoleon wohl überzeugt, dass der neue Gestaltungsvorschlag der Place de la Bastille – allein schon durch die schiere Größe – durchaus eine angemessene Präsentation seiner imperialen Macht darstellte, die zugleich den revolutionären Nimbus des Platzes entschärfte. Doch auch dieser Plan scheiterte: Lediglich ein aus Holz und Gips gefertigtes Modell in Originalgröße fristete bis 1846 am Ort der heutigen Oper ein zunehmend desolates Dasein, in Erinnerung vor allem durch Victor Hugo, der den Elefanten zur Wohnstätte Gavroches erhob, des revolutionären Straßenjungen in *Les Misérables*. Der allmählich zerfallende, von Ratten heimgesuchten Torso symbolisiert nicht nur den Niedergang der imperialen Ambitionen Napoleons, sondern verweist zugleich auf die Verdrängung und künftige Vernachlässigung des Platzes als revolutionärer Gedenkort, der – im populären Osten der Stadt gelegen – im Gegensatz zum Aufschwung und Ausbau der westlichen Viertel von Paris nie eine umfassende Gestaltung erfahren hat. Die begonnenen Fundamentarbeiten waren nach Napoleons Sturz sofort eingestellt worden. Die zurückgekehrten Bourbonen suchten die Erinnerung an die Revolution und den – in ihren Augen – Usurpator zu tilgen, indem sie zunächst den revolutionsgeprägten Ort in Place Saint-Antoine umbenannten, das Elefantenmodell seinem Schicksal überließen und schließlich als neuen Mittelpunkt des

Platzes unter anderem eine Allegorie der Stadt Paris oder ein Standbild Ludwig XVIII. vorschlugen (vgl. Blais 2004: 45). Mit der erneuten Revolution 1830 waren auch diese Pläne hinfällig.

3.3.3 Julimonarchie: La Colonne de Juillet

Als Karl X. in konsequenter Fortsetzung seiner reaktionären Politik mit den Juliordonnanzen die Abgeordnetenkammer auflösen und die Pressefreiheit weiter einschränken wollte, entlud sich die explosive Stimmung in den ›Trois Glorieuses‹, den drei revolutionären Tagen (27. bis 29. Juli 1830), die die Bourbonenherrschaft endgültig hinwegfegte. Die im Zuge der Industrialisierung entstehende Arbeiterschaft, zusammen mit Handwerkern und Studenten, hatte bei drückender Julihitze in den Barrikadenkämpfen und mit der Erstürmung der Tuilerien die Voraussetzung dafür geschaffen, dass das liberale Bürgertum die von ihr aus innen- und außenpolitischen Gründen favorisierte konstitutionelle Monarchie etablieren konnte. Von Adolphe Thiers protegiert ernannte die Kammer am 9. August den Herzog von Orleans zum König der Franzosen – und nicht mehr König von Frankreich! Die prekäre Installation des »Bürgerkönigs« verweist auf die schwierige Position des neuen Herrschers, der zwischen den republikanisch-revolutionären und royalistisch-konservativen Kräften vermitteln musste – ein Balanceakt, der mit der Februar-Revolution 1848 scheiterte. Gleich zu Beginn seiner Herrschaft musste Louis Philippe deshalb zur Stabilisierung der Herrschaft Zeichen seiner volkstümlichen und zugleich das »juste milieu« befriedenden Politik setzten: So überreichte er der neu aufgestellten Nationalgarde in einem Festakt auf dem Marsfeld Trikoloren mit der Aufschrift »Liberté, Égalité, Ordre public – 27, 28, 29 juillet 1830«. Die Wiedereinführung der von Karl X. aufgelösten Nationalgarde, die 1789 zum Schutz der Bürger geschaffen worden war, und die zu einem Ordnungsruf abgewandelte Revolutionsparole waren deutliche ordnungspolitische Signale. Die Wahl des Ortes (Marsfeld), wo zum Jahrestag des Sturms auf die Bastille 1790 das große Fest der Föderierten stattgefunden hatte, verwies auf die Tradition, in der Louis Philippe gesehen werden wollte (vgl. von Münchhausen 2007: 111f).

Ebenfalls im ersten Jahr seiner Herrschaft verpflichtete sich der Bürgerkönig per Gesetz zur Errichtung eines Monuments für die Opfer der ›Trois Glorieuses‹, dessen Platzierung rasch entschieden war – so wie es die Pairskammer formulierte: »La place de la Bastille nous a paru l'emplacement le plus convenable pour l'érection d'un monument, comme destiné à rappeler les deux mémorables époques du triomphe de la liberté francaise, 1789 et 1830.« (zit.n. La Colonne de Juillet). Die Zeitgenossen – selbst die Mitglieder des konservativen Oberhauses – sahen also die Revolution, der Louis Philippe seinen Aufstieg verdankte, im Zusammenhang mit der ersten großen Umwälzung. Doch – so wird sich zeigen – das erst 1840 fertiggestellte Monument des Bürgerkönigs lässt eine deutliche Distanzierung von

einer allzu engen Verbindung beider Revolutionen erkennen und betont vor allem den Aspekt der Freiheit. Am 27. Juli 1831, dem ersten Jahrestag der ›Trois Glorieuses‹, legte der Monarch den Grundstein für die Julisäule im Rundbassin der noch existierenden Reste des Elefantenmonuments (vgl. Blais 2004: 44ff; Bocher 2012: 194f; Lüsebrink&Reichardt 1990: 239ff; Reader 2011: 44f). Das für den Festakt provisorisch hergestellte Sieges-Denkmal, das in zeitgenössischen Radierungen überliefert ist, zeigte allerdings noch beide Revolutionen in direktem Zusammenhang: Über einer Reliefdarstellung des Bastillesturms erschien in großen Lettern die Zahl 1830 und das Wort ›Liberté‹, gekrönt von kriegerischen Trophäen – ein Hinweis auf die noch revolutionsgewogenen Anfangsjahre der Julimonarchie. Die Bauarbeiten an der eigentlichen Säule verzögerten sich mehrere Jahre, sodass sie erst zum zehnten Jahrestag, am 28. Juli 1840, mit großem Pomp eingeweiht werden konnte. Die Überreste von 504 Opfern der Julirevolution wurden in feierlicher Zeremonie in die Gewölbe unter dem Säulenfundament überführt, begleitet von den Klängen der von Berlioz selbst dirigierten ›Symphonie funèbre et triomphale‹, deren letzte Worte (»Changez nobles guerriers tous vos lauriers pour des palmes immortelles«; zit.n. Reader 2011: 45) eine eher antirevolutionäre Färbung erkennen lassen. Dass sich die politische Situation geändert hatte, lässt sich auch daran erkennen, dass Louis Philippe an dieser Festlichkeit nicht teilnahm – verschiedentlich hatte es bereits Attentate auf den Monarchen gegeben.

Die von dem bereits für das Elefantenmonument verantwortlichen Architekten Jean-Antoine Alavoine entworfene und von seinem Nachfolger Joseph-Louis Duc fertiggestellte Säule manifestiert die politisch schwierige Balance der Julimonarchie und ihres Königs. Victor Hugo beschrieb sie denn auch als »le monument manqué d'une révolution avortée« (zit.n. Reader 2011: 44). Mit der Wahl des Ortes stellte sich Louis Philippe zwar in die revolutionäre Tradition, zugleich aber vermied er – im Gegensatz zu dem genannten Provisorium – jeden Bezug zu dem Volksaufstand 1789, denn die Säule ist ganz dem Andenken an die Opfer der ›Trois Glorieuses‹ gewidmet, deren Namen auf dem Säulenschaft eingraviert sind: »À la gloire des citoyens français qui s'armèrent et combattirent pour la défense des libertés publiques dans les mémorables journées des 27, 28 29 juillet 1830.« (zit.n. Colonne de Juillet) heißt es auf der Widmungstafel des Sockels, dasselbe Datum erscheint in großen Lettern nochmals auf der Rückseite. Die Revolution von 1830 war also – so die Botschaft – das Werk der (seit 1789 als *citoyen* angesprochenen) loyalen Staatsbürger, ihr Ziel die bürgerlichen Freiheiten, keinesfalls weitergehende politische oder soziale Veränderungen. Die Statue auf der Spitze der Säule unterstreicht diese Fokussierung auf die Freiheit.

Verglichen mit der 1792 von der Legislative befürworteten weiblichen Figur mit Lanze und phrygischer Mütze stellt sie ein »gezähmtes« Revolutionssymbol dar: Die von Auguste Dumont geschaffene Skulptur ›Genie der Freiheit‹, eine etwa vier Meter hohe vergoldete Bronzefigur, hält in der Rechten eine (Freiheits-)Fackel und

Abb. 49: Auguste Dumont, Genie der Freiheit

https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_de_Juillet

in der Linken zerbrochene Ketten. Diese männliche Freiheitsfigur ist zudem ungewöhnlich angesichts der geläufigen ikonographischen Tradition, wie sie etwa das bekannte Gemälde von Eugène Delacroix (›Le 28 juillet 1830: la Liberté guidant le peuple‹) zeigt.

Ein weibliches Symbol hätte möglicherweise eine allzu große Revolutionsnähe und Republikassoziation evozieren können. Neben weiteren gängigen Symbolen wie den Löwen als Sinnbild der Stärke und dem gallischen Hahn, der seit 1789 als Feldzeichen und Nationalemblem die bourbonische Lilie ersetzte, fällt die häufige Darstellung der ›Croix de Juillet‹ auf, ein Verdienstkreuz, das Louis Philippe in Erinnerung an die ›Trois Glorieuses‹ verlieh und mit dem ein Treuegelöbnis auf den Monarchen verbunden war. Schließlich ist zu den Botschaften des Monuments noch zu erwähnen, dass die Gestaltung der Säule der korinthischen Ordnung folgt,

Abb. 50: Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk

https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Freiheit_f%C3%BChrt_das_Volk#/media/Datei:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

einer Form, die im Absolutismus vorrangig königliche Bauten schmückte – wie man an den berühmten Kolonnaden an der Ostseite des Louvre sehen kann. Fasst man die unterschiedlichen Einzelbeobachtungen zusammen, dann erweist sich die Julisäule als eine aus Stein und Bronze gebaute Botschaft der konstitutionellen Monarchie, die sich mit der revolutionären Tradition der Bastille arrangiert und den schwierigen Versuch unternimmt, die unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Strömungen in einem Monument zu vereinigen, das zu Ehren ihres (revolutionären!) Ursprungs errichtet wurde.

3.3.4 2. Republik und 2. Kaiserreich: Zwischen Gedenkort und Verdrängung

War die Julimonarchie durch eine Revolution entstanden, so endete sie mit einem erneuten Aufstand im Februar 1848. Die wachsende Enttäuschung des Bürgertums über die Abkehr des von ihnen gestützten Bürgerkönigs vom Liberalismus, die durch Agrar- und Wirtschaftskrise hart getroffene Arbeiterschaft, Skandale und Korruption in den höchsten Kreisen hatten zum Sturz des Monarchen geführt. Die Place de la Bastille und die Julisäule als Gedenkort der Revolution waren Zeugen dieses Umsturzes: Am 26. Februar wurde hier die 2. Republik proklamiert und we-

nige Tage später geleitete eine unüberschaubare Volksmenge 196 Opfer der Kämpfe von der Madeleine zur Place de la Bastille, wo sie in den Gewölben der Säule neben den Toten der Julirevolution von 1830 beigesetzt wurden. In der gleichen Zeit zerrte die Volksmenge den Thron des Bürgerkönigs aus den Tuilerien, um ihn am Fuß der Julisäule zu verbrennen (vgl. Blais 2004: 49f; Stern 1848/1985: 174).

Abb.51: Verbrennung des Throns des Bürgerkönigs am 24./27. Februar 1848 (Gallica)

In der neu gewählten Verfassungsgebenden Nationalversammlung dominierten die Konservativen, die mit der Auflösung der Nationalwerkstätten den blutig niedergeschlagenen Aufstand vom 22. bis 26. Juni auslösten. Wenige Monate später (10. Dezember 1848) wurde Louis Napoleon, der Neffe Napoleon I., mit großer Mehrheit zum Präsidenten gewählt, doch schon drei Jahre später, am 2. Dezember 1851, dem Jahrestag des Siegs von Austerlitz und der Kaiserkrönung Napoleons I., beseitigte er in einem lange vorbereiteten Staatsstreich die Republik. Im folgenden Jahr ließ er sich zum Kaiser der Franzosen ausrufen, gestützt auf ein Plebiszit von rund 7,8 Mio Ja- zu ca. 250.000 Nein-Stimmen.

Der plebiszitäre Charakter des erneuerten Kaisertums verlangte fortwährend innen- und außenpolitische Erfolge – ein gewichtiges Argument für den Umbau von Paris zur imperialen Hauptstadt. In dieser Planung Haussmanns und des Kaisers hatte die Place de la Bastille allerdings keinen Platz, die latente Revolutionsgefahr und alle Erinnerungen an frühere Volksaufstände galt es zu verdrängen: Im Gegensatz zur Place de l'Étoile, in deren Mitte der Triumphbogen des ersten Kaisers stand und die jetzt durch einen Strahlenkranz von 12 Straßen ein imperiales

Gepräge erhielt, blieb die Place de la Bastille unverändert, als östlicher Zugang zur Stadt nachgerade vernachlässigt. Lediglich zwei der neuen Prachtstraßen mündeten auf dem Platz, ohne seine Gestaltung zu berühren: So entstand mit dem Boulevard Richard Lenoir, der den Canal du Martin überdeckte, eine auch strategisch wichtige Verbindung für die Beherrschung des traditionell unruhigen Faubourg Saint Antoine. Auf der gegenüberliegenden Platzseite mündet der Boulevard Henri IV, dessen Planung zu einem Konflikt zwischen Haussmann und seinem Auftraggeber geführt hatte. Um das vom Präfekten fast obsessiv favorisierte Fluchtlinienedesign – hier das zwischen Pantheon und Julisäule – zu realisieren, musste der Pont Sully, die Seinequerung, diagonal und nicht im rechten Winkel über den Fluss führen, ein Vorschlag, den der Kaiser anfangs missbilligte (vgl. Jordan 1996: 208, 214f, 222; Pinkney 1958: 29). Die Place de la Bastille blieb damit im 2. Kaiserreich vor allem ein staubiger Verkehrsknotenpunkt, die 1859 errichtete Gare de la Bastille an der Ostseite unterstrich diese Funktion. Erst während der Kommune rückte der Platz wieder in den Blick: So versuchten Anhänger der Kommune – neben der verhassten Vendôme-Säule – vergeblich die Julisäule zu zerstören, indem sie ein Boot, beladen mit Explosiv- und Brennmaterial, in den unter der Säule verlaufenden Canal du Martin lenkten. Während der ›Semaine sanglante‹ (22.-29. Mai1871) kämpften sich die Truppen der Regierung Adolphe Thiers von Westen kommend gegen die aufständischen Zentren im Osten der Stadt vor. An der Place de la Bastille, dem Zugang zu den populären Vierteln und damit zugleich der Trennlinie zwischen bürgerlichen und volkstümlichen Quartieren (Marais und Faubourg Saint Antoine), schlug ihnen an den Barrikaden besonders heftiger Widerstand entgegen (vgl. Blais 2004: 52f, 63).

3.3.5 3. und 5. Republik: Symbolischer Wallfahrtsort und nationaler Bedeutungsverlust

Seit den Tagen der 3. Republik ist es vergleichsweise ruhig geworden um die Place de la Bastille: »les gouvernements républicains aimeraient oublier l'une de leurs origines« (Blais 2004: 54). Da an diesem Platz mit der Julisäule bereits ein Erinnerungsmonument errichtet worden war, konnte die Stadt zu Ehren der in den 1880er Jahren zunehmend gefestigten Republik Statuen dort errichten lassen, wo keine allzu große Nähe zu den revolutionären Ursprüngen des republikanischen Frankreichs bestand – 1883 auf der Place du Château d'Eau, die kurz zuvor zur Place de la République geworden war, und 1889 – zunächst als Gipsskulptur – auf der Place de la Nation (vgl. Rausch 2006: 356ff; Reader 2011: 76): Diese räumliche Distanz entspricht der (anfänglichen und stets partiellen) politischen Reserve der 3. Republik gegenüber allzu revolutionären Ideen. Die stärkste Veränderung erfuhr die Place de la Bastille durch den Bau der Opéra Bastille, eine klare Botschaft Mitterands, des ersten sozialistischen Präsidenten der 5. Republik, mit dem er ein volkstüm-

liches Gegengewicht zur bourgeoisen Opéra Garnier schaffen und zugleich seine durchaus funktionalisierte Verbundenheit mit der revolutionären Tradition nach den Jahren der konservativen Präsidenten akzentuieren wollte – allerdings ist es eine »opéra qui tourne le dos à la place« (Blais 2004: 92).

Abb. 52: Die Julisäule und die Opéra Bastille

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:P1160484_Paris_IV-XI-XII_place-de-la-Bastille_rwk.jpg

Die feierliche Eröffnung fand am 13. Juli 1989, am Vorabend des Bicentenaire statt. Im Gegensatz zu diesem Bekenntnis zur historischen Bedeutung des Platzes kann man jedoch eine allmähliche Entfernung, wenn nicht sogar Entfremdung vom Ursprungsort der Revolution auf der nationalen Ebene konstatieren – ein Zeichen für die ambivalente und nach wie vor umstrittene Deutung des Beginns des modernen Frankreichs: Als sich die 3. Republik nach langen Kontroversen 1880 dazu durchgerungen hatte, den 14. Juli zum Nationalfeiertag zu erheben, fanden die zentralen Feierlichkeiten ausgerechnet auf dem Hippodrome de Longchamp im großbürgerlichen 16. Arrondissement statt und seit der Siegesfeier 1919 bildet die Prachtstraße der Champs-Élysées den Rahmen für die Militärparade – fern vom Ausgangspunkt der Revolution und fern von allzu revolutionären Assoziationen (vgl. Nationalfeiertag [Frankreich]). Die Vichy-Regierung, unterstützt von der traditionell eher royalistisch-antirepublikanischen katholischen Kirche, reduzierte während der Okkupation alle Zeremonien. Gleichwohl ist die Place de la Bastille bis heute symbolischer Wallfahrtsort aller oppositionellen und linken Manifestationen als wahrer Gedenkort der Revolution. Die bis heute amorphe Platzgestaltung, die als Verkehrsknotenpunkt durch die Kreuzung dreier Metro- und mehrerer Buslini-

en geprägt ist, belegt einmal mehr den sozio-topographischen Ost-West-Gegensatz von Paris (vgl. Agulhon 1992) und zugleich die gouvernementale Revolutionsdistanz: Die Place de la Bastille fand in keinem der wechselnden Regime seit der Revolution die städteplanerische Aufmerksamkeit, wie sie vielen anderen Plätzen und Straßenzüge – vor allem unter Napoleon III. und Haussmann – zuteil wurde. Die kontinuierlichen Bemühungen um embellissement von Paris – sei es unter monarchischen, imperialen oder republikanischen Vorzeichen – hatten keine Realisierungschancen für die Place de la Bastille. Zum (offiziellen) Schaufenster der Nation scheint der Platz nicht beizutragen – trotz seines symbolischen Gewichts. An das Staatsgefängnis des Ancien Régime erinnern lediglich eine Plakette und die im Straßenpflaster eingelassenen Umrisse der Bastille.

3.4 Die Opéra Garnier: Symbolort des bourgeoisen Luxus und Vergnügens

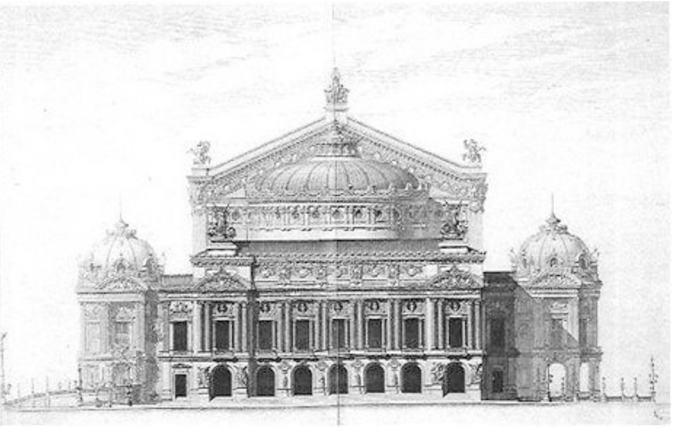
Am Abend des 14. Januar 1858 verübte der italienische Nationalist Felice Orsini am Eingang der Salle Lepeletier ein Bombenattentat auf Napoleon III.; während das Kaiserpaar unverletzt blieb, starben acht Menschen und über 150 wurden verletzt (vgl. Hülk 2019: 168ff). Dieser Anschlag veranlasste den Präfekten Haussmann nun endlich den lange geplanten Bau eines neuen Opernhauses ins Werk zu setzen, das sowohl den Repräsentationswünschen der Epoche als auch den kaiserlichen Sicherheitsbedürfnissen entsprach:

> Au Paris agrandi, aéré, assaini, transformé avec la plus clair prévoyance des besoins sociaux et en même temps avec magnificence par le gouvernement impérial […] il fallait une salle d'opéra digne de la grandeur, du luxe et des arts du Paris nouveau

schrieb der Journalist Ernest Chesneau anlässlich der Eröffnung der Oper am 5. Januar 1875 (zit.n. Mead 1991: 4). Die Oper ist in der Tat das kostspieligste, größte und wichtigste Bauwerk im Rahmen der imperialen Neugestaltung von Paris unter dem Präfekten Haussmann. Sie ist der prachtvolle, goldstrotzende Mittelpunkt des ›Neuen Paris‹, Zentrum eines Viertels von Vergnügen, Luxus und Kommerz, das das bürgerliche Selbstbewusstsein der Epoche und den Geist der (nachfolgenden) Belle Époque spiegelt (vgl. Jordan 1996: 226f; Mead 1991: 57; Van Zanten 1992: 11ff). Sie ist »une sorte de cathédrale mondaine de la civilisation«, wie Th. Gautier bereits 1863 schrieb (zit.n. Fontaine 2018: 66), und damit ein Widerpart zu Sacré-Coeur, der von der katholischen Reaktion nach dem Ende des Kaiserreichs errichteten Sühnekirche auf dem Montmartre. Diese Kirche sollte nach den zeitweiligen Plänen ihres Initiators sogar an die Stelle der Oper treten, die ein »Monument des

Lasters und der Gottlosigkeit« sei (zit.n. Harvey 2006: 332; Dauss 2007: 245; s. auch den Abschnitt zu Sacré-Coeur).

Abb. 53: Gesamtansicht der neuen Oper



Garnier, 1880, Bd.1, Tafeln 1 u. 2

3.4.1 Die Wahl des Ortes: Das neue Zentrum von Paris

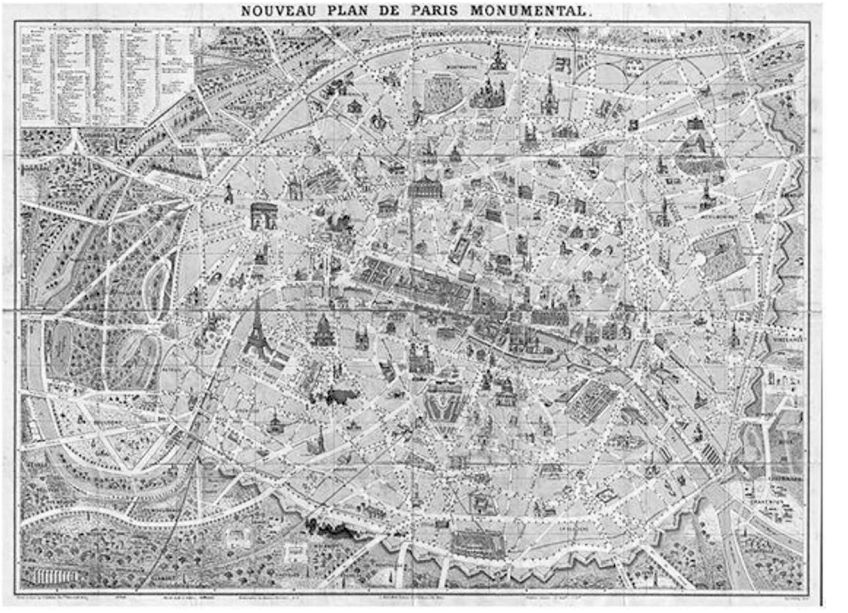
Der grundstürzende Umbau des Quartiers um die neu zu errichtende Oper bildete »Haussmanns wichtigstes Einzelprojekt«, in dem »sich alle Elemente seines Stadtbildes« versammelten (Jordan 1996: 224). Diese Elemente sollen als Rahmenbedingung zur Erinnerung stichwortartig vorgestellt werden: Ohne (sieht man von dem legendären, quellenmäßig ungesicherten Plan Napoleons III. ab) einen Gesamtplan, jedoch in drei aufeinanderfolgenden Transformationsschritten (3 réseaux) entstanden hier und im gesamten Paris durch den Abriss von rund 20.000 und den (Um-)Bau von über 40.000 Häusern zahlreiche neue Straßen, Straßenerweiterungen und -durchbrüche (vgl. Jordan 1996: 311). Sie führten – wie vielfach beschrieben – zur Beseitigung der berüchtigten, von den Choleraepidemien 1832 und 1849 heimgesuchten Elendsquartiere, sorgten für eine raschere Zirkulation von Waren und Menschen samt Anschluss an die entstehenden Kopfbahnhöfe und die für die Lebensmittelversorgung zentralen Hallen, ermöglichten die Anlage verschiedener Parks, verbesserten die hygienischen Verhältnisse dank Wasserversorgung und Kanalisation und konnten schließlich auch zu einer rascheren Truppenbewegung in der notorisch revolutionären Stadt genutzt werden (vgl. Pinon 1999: 190ff; Hall 1995: 41ff; Van Zanten 1992: 198ff). Waren damit durchaus Saint-Simonistische Ideen realisiert und Interessen der kapitalistisch orientierten Bourgoisie erfüllt,

ging es dabei aber stets auch um die Ausgestaltung der Hauptstadt zur imperialen Metropole, sodass Axialität und gerade Straßenführung mit Fluchtpunkten auf imposante Bauwerke zu einer dem Klassizismus geschuldeten geradezu obsessiven Maxime Haussmanns wurden (vgl. Benjamin 1982: 57) – wie die erst nach 1870 fertiggestellte Avenue de l'Opéra zwischen Louvre und Oper zeigt. Bereits vor dem 2. Kaiserreich gab es einschlägige Planungen und Ansätze zur Sanierung und zum Ausbau von Paris, aber erst die kaiserlichen Ambitionen in Verbindung mit dem tatkräftigen Präfekten führten zur Realisierung der hochfliegenden Pläne eines neuen Rom als Zentrum Europas (vgl. Jordan 1996: 26ff). Die exorbitanten Ausgaben für die notwendigen Enteignungen und Bauvorhaben finanzierte Haussmann vor dem Hintergrund mäßiger städtischer Einnahmen (v.a. der *octroi*, der Pariser Stadtzoll) durch ein System von Anleihen, staatlichen Subventionen und zunehmend fragwürdigen Wechselgeschäften, das schließlich im Januar 1870 – wie ein Menetekel vor dem Zusammenbruch des 2. Kaiserreichs – zu seinem Sturz führte: Der Schuldendienst der Stadt Paris fraß 1870 44 % des jährlichen Haushaltsbudgets (vgl. Jordan 1996: 256). Das juristische Instrumentarium zum großflächigen Umbau stellten vor allem zwei Gesetze von 1841 und 1852 bereit: So konnten bei Feststellung der utilité publique Grundstücke enteignet werden und nach dem Gesetz von 1852 betraf das sogar ganze Parzellen bei hygienebedingtem Sanierungsbedarf (vgl. Hall 1997: 72ff; Pinon 1999: 195ff; Van Zanten 1992: 19ff).

Seit den 1840er Jahren wurde in Paris der Neubau eines Opernhauses diskutiert, das zugleich für die (imperiale) Hauptstadt und die bourgeoisen sowie auch die aristokratischen Repräsentationsbedürfnisse als angemessen erachtet wurde. Denn die 1821 – neben einer Reihe kleinerer Theater und Spielstätten – nur innerhalb eines Jahres errichtete Salle Lepeletier galt als unzureichendes Provisorium. Im dichtbebauten Paris war allerdings für ein derart großes Bauwerk nur schwer ein geeignetes und repräsentatives Areal zu finden. Bereits 1846 legte der Architekt Charles Rohault de Fleury eine Liste mit neun möglichen Alternativen vor, darunter so verschiedene Orte wie die Champs-Élysées, die Place Vendôme und die Place de la Concorde, aber auch schon den endgültigen und vom Präfekten Haussmann favorisierten Standort nördlich des Boulevard des Capucines (vgl. Girveau 2010: 107). Alle Vorschläge charakterisiert nicht zufällig die Nähe zu den Boulevards des rechten Seineufers, die nach der Umwandlung der ehemaligen Befestigungsanlagen unter Ludwig XIV. im 18. Jahrhundert zur bevorzugten Flanier- und Promenadenmeile der wohlhabenden Pariser geworden waren. Hier siedelten sich mondäne Cafés, elegante Hotels und Vergnügungsetablissements an, deren Besucher auch aus den neuen, im 19. Jahrhundert entstehenden Vierteln der nord-westlichen Ausdehnung von Paris Richtung Parc Monceau kamen. Hier plante Haussmann denn auch das Zentrum des ›Neuen Paris‹ mit der neuen Oper als Herzstück.

Die Begründung der Entscheidungskommission vom 8. Juni 1860 für den von ihm vorgeschlagenen Standort spiegelt diesen Sachverhalt: »[…] le project placant

Abb. 54: Das Opernviertel im Zentrum der Stadt, im Dreieck Tuilerien/Louvre-Gare Saint Lazare-Börse 1890



https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/Paris-guilmin-1890

l'Opéra au centre de Paris, dans le Quartier le plus riche, le plus vivant, et près de Boulevard, présente sous ce rapport, les meilleurs conditions« (zit.n. Mead 1991 : 57). Für ›beste Konditionen‹ sprach der von Haussmann favorisierte Bauplatz auch, weil er wegen des unsicheren Untergrunds am ehemaligen Befestigungsgürtel relativ günstig erworben werden konnte. Neben den genannten Argumenten für die Platzwahl waren noch weitere Motive bedeutsam. So lag die neue Oper in der Nähe der Tuilerien, der Residenz Napoleons III., nahe der vornehmen Plätze Vendôme und Concorde sowie in Reichweite zum Louvre, zu dem die geplante Avenue Napoléon (nachmals Avenue de l'Opéra) eine prachtvolle Sichtachse herstellen sollte, die zugleich die herrschaftliche Nähe suggerierte (vgl. ebda.: 54ff). Die Zentralität des Viertels wurde darüber hinaus durch die Nähe zum verkehrsreichsten Kopfbahnhof, der Gare Saint Lazare, hervorgehoben und erhielt einen zusätzlichen Schub durch die Eingemeindung der bisherigen Vorstädte zum 1.1.1860. Mit der Wahl des Ortes befriedigte Haussmann also nicht nur die Bedürfnisse der tonangebenden Gesellschaftsschichten und Aspekte der Stadtplanung, sondern auch politische Ambitionen – verstand sich der auf fortwährende Zustimmung angewiesene

Herrscher des plebiszitären Kaisertums doch als dem Fortschritt und der Moderne zugewandter Regent und Förderer der Künste und Wissenschaften.

3.4.2 Komplexe Planung und langwierige Baugeschichte

Die geplante Konstruktion der neuen Oper, lang erwartet, diskutiert und von höchster gesellschaftlicher Bedeutung, evozierte beträchtliche Emotionen, die sich in zahlreichen Alternativentwürfen und theoretischen Erörterungen niederschlugen. Ihre Realisierung war darüber hinaus durch bürokratische Komplexität und Zuständigkeitsfragen erschwert: Napoleon III., der Stadtrat von Paris, verschiedene Ministerien und Kommissionen (wie der Conseil des Bâtiments Civils), die Deputiertenkammer (entscheidend für die Finanzierung) beeinflussten das Procedere. Und schließlich führte die Größe des gigantischen Vorhabens selbst, die Unterbrechung durch Krieg, Kommune und Regimewechsel (1870/71) zu einer mehr als fünfzehnjährigen Bauzeit.

Bereits zwei Monate nach dem Attentatsversuch erwirkte Haussmann im März 1858 auf der Grundlage eines provisorischen Planungsentwurfs von Rohault de Fleury in einem Vertrag zwischen der Stadt und dem Staat Finanzmittel zum Erwerb des künftigen vom Präfekten favorisierten Bauplatzes. Angesichts der Vielzahl von Gegenentwürfen und streitbaren Publikationen brachte erst das Votum der Kommission vom 8. Juni 1860 die von Haussmann erwünschte Entscheidung, die der Stadtrat von Paris billigte und die durch Napoleons III. Dekret der utilité publique vom 29. September 1860 endgültig abgesichert wurde. Rohault de Fleury, der weitere und sehr konkrete Entwürfe in Abstimmung mit Haussmann ausgearbeitet hatte, betrachtete sich als aussichtsreicher Bewerber für die Auftragserteilung des künftigen Opernbaus. Doch es kam ganz anders, denn das Kaiserpaar favorisierte den bekannten Architekten und Restaurator historischer Ensembles Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, der in Anbetracht der Bedeutung des Bauwerks selbstbewusst für einen öffentlichen Wettbewerb eintrat. Napoleon III., stets um ein liberales Image bemüht, und der neue Staatsminister Graf Walewski griffen diesen Gedanken auf: Am 29. Dezember 1860 erschien im *Moniteur Universel* die entsprechende Ausschreibung. Innerhalb nur eines Monats – so war die knappe Frist – wurden 171 Ideenskizzen eingereicht, ein Beleg für die öffentliche Bedeutung, die dem Bauvorhaben zugemessen wurde. Erst in einem zweiten Wettbewerb der Finalisten des ersten entschied sich die Kommission überraschend für den jungen, noch weithin unbekannten Charles Garnier, der allerdings 1848 mit dem begehrten Prix de Rome ausgezeichnet worden war. Nachdem Walewski ihn umgehend zum verantwortlichen Architekten der Oper ernannt hatte, entwickelte Garnier mit seinem Arbeitsstab in mehreren Schritten unter der Aufsicht des Conseil des Bâtiments Civils den endgültigen, von der Ursprungskonzeption abweichenden Plan

für die Oper, sodass am 21. Juli 1862 der Grundstein gelegt werden konnte (vgl. Mead 1991: 54ff, 135ff).

Abb. 55 : Der künftige Bauplatz : Georges-Eugène Haussmann, Plan de l'Emplacement Projeté et de ses abords, 14. April 1860 (AN): Die dunkelgrauen Flächen sind abzureißende Bauten

Van Zanten 1995: 60

Da der künftige Bauplatz dicht besiedelt war, hatten bereits die Enteignung und der Abriss der vorhandenen Häuser begonnen (Abb. 55). Bei der Ausschachtung der Baugrube stellte sich heraus, dass ein eiszeitlicher unterirdischer Seitenarm der Seine umfangreiche und kostenträchtige Abdichtungsarbeiten notwendig machte – der Ursprung der Legende vom unterirdischen See und dem Phantom der Oper und zugleich der Beginn fortlaufender Diskussion um die Finanzierung.

Nach drei Jahren Bauzeit waren die Außenwände und die 16 Säulen der Fassadenfront errichtet, am 15. August 1867 – dem Geburtstag Napoleons I.! – fand anlässlich der Weltausstellung die feierliche Enthüllung der Fassade statt. Im folgenden Jahr sorgte die eiserne Dachkonstruktion für den Schutz des Bauwerks, das insgesamt den Eindruck eines massiven Steingebäudes hinterließ, obwohl Garnier aus Gründen der bei Opernhäusern notorischen Brandgefahr und aus technischer Notwendigkeit im Kern eine moderne, allerdings kaschierte Eisenkonstruktion für das Bauwerks gewählt hatte. Garnier, moderner Technik aufgeschlossen, war selbst davon überzeugt, dass künstlerisch wertvolle und ästhetisch befriedigende Bauwerke nur aus Stein erstellt werden konnten und folgte damit der vorherrschenden Auffassung der Zeit von Architektur. Denn Eisen war der Stoff von Nutzbauten wie Fabriken und Bahnhöfe, Inbegriff von Industrie und Fortschritt. Noble Gebäude hingegen, mit denen Zivilisation und Kultur assoziiert wurden, mussten dem Zeitgeist entsprechend aus Stein erbaut werden (vgl. Fontaine 2018: 164f; Mead 1991: 156).

Während der Belagerung von Paris im deutsch-französischen Krieg 1870/71 und in der Zeit des Aufstands der Kommune ruhte die Baustelle, zeitweise diente das unfertige Gebäude als Krankenhaus, Warenlager und Kaserne. Die 3. Republik unter Präsident Thiers haderte zunächst mit dem Symbolbau des 2. Kaiserreichs: So wurde – unter Protest von Garnier – der Pavillon de l'Empereur, der aus Sicherheitsgründen separat gestaltete Zugang für den Kaiser samt Aufenthaltsräumen in eine Bibliothek umgewandelt und die imperialen Symbole (z.B. Adler) entfernt bzw. nicht vollendet. Doch nach der Einweihung am 5. Januar 1875 urteilte Albert de Lasalle in *Le Monde Illustré*:

> La France peut donc être fière du spectacle qu'elle a donné mardi à l'Europe, et qui est aussi un triomphe pour nôtre chère ville de Paris.Une telle fête chez un peuple qui mourait de la famine il y a quatre ans, c'est plus qu'une consolation pour son orgueil, c'est le commencement de renaissance. (zit.n. Mead 1991: 194)

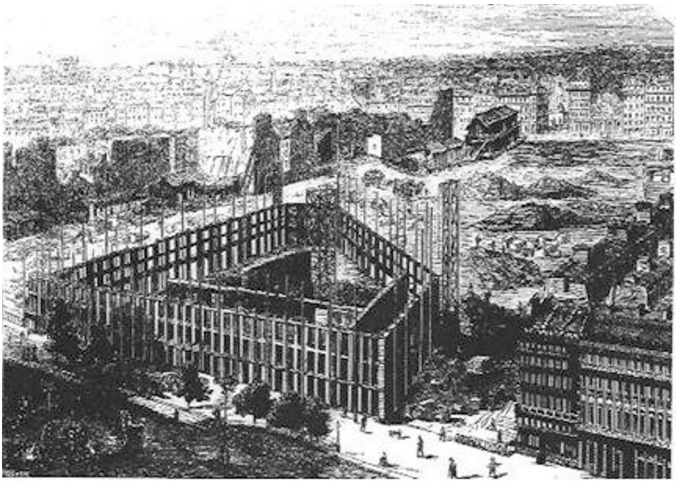
In der Tat hatte sich die Republik mit der Wahl des royalistisch gesinnten Präsidenten MacMahon und seiner Politik des ›ordre moral‹ (einer konservativ-klerikalen Politik) rasch mit der neuen Oper ausgesöhnt, hatte – trotz der 5 Mrd. Franc Kriegsentschädigung an das deutsche Kaiserreich – die jährlichen Finanzmittel zur Fertigstellung bereitgestellt und sah in dem repräsentativen Bauwerk ein Zeichen nationaler Wiedergeburt (vgl. Mead 1991: 142ff)

Denn wenn sich die Staatsform auch geändert hatte, so waren die tonangebenden und politisch dominierenden Gesellschaftsschichten dieselben geblieben: Zur feierlichen Eröffnung waren neben dem Staatspräsidenten Marschall MacMahon der spanische König Alfons XII. und dessen Mutter Isabelle sowie ›tout Paris‹, d.h. die Aristokratie und die reiche Bourgeoisie erschienen. Dem Schöpfer des Bauwerks, dem aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Charles Garnier, bot der zuständige Minister der schönen Künste zur Einweihungszeremonie – gegen die Bezahlung von 120 Franc! – eine zweitrangige Loge an; immerhin hatte der Präsident ihn mit dem von Napoleon I. gestifteten Orden der Ehrenlegion ausgezeichnet (vgl. Girveau 2010: 235).

Das gesamte Viertel um die künftige Oper war bereits seit den 1850er Jahren im Umbruch: Bereits in diesen Jahren hatten u.a. die Gebrüder Pereire in spekulativer Absicht umfangreiche, noch sehr günstige Grundstückskäufe getätigt, gegenüber dem künftigen Opernhaus ließen sie das luxuriöse Hotel de la Paix errichten, das innerhalb der Rekordzeit von 14 Monaten, noch vor Baubeginn der Oper, fertiggestellt wurde (Abb. 56). Zahlreiche Häuserblocks, ganze Straßenfluchten entstanden in unmittelbarer Umgebung des prestigeträchtigen Bauwerks, sie beherbergten vornehme Clubs, luxuriöse Geschäfte, Versicherungen und elegante Kaufhäuser, waren also ganz auf das wohlhabende Publikum des Viertels ausgerichtet.

Die Oper, das kostspieligste Bauwerk der Epoche, verschlang 36 Mio Franc und hatte (bis 1869) durch Unfälle zehn Tote und über 300 Verletzte zu beklagen (vgl.

Abb. 56 : Bau des Hotels de la Paix : Le Monde illustré, 31 août 1861



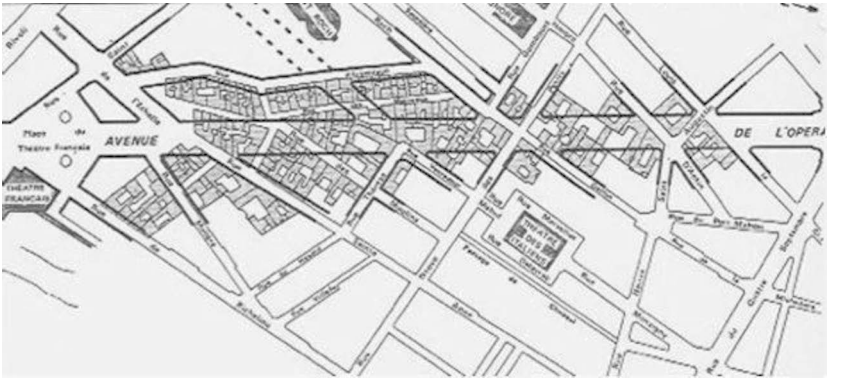
Girveau 2010 : 110

Abb. 57: Grande Coupole der Credit Lyonnais, erbaut 1879-83 von William Bowens van der Boijen

http://paris1900.lartnouveau.com/paris02/le_credit_lyonnais

Mead 1991: 163, 197). Während die Oper ein Staatsauftrag war, finanzierten private Investoren die umgebenden Straßen und deren Gebäude. Sie unterlagen dabei strengen Bauvorschriften, sodass einheitliche und zugleich zurückhaltende Fassadenfronten der Häuserblocks mit exakten Fluchtlinien entstanden, die das neobarock-klassizistische Zentrum der Oper umso stärker betonten. In der Ausgestaltung des Inneren der Häuser waren die Bauherren allerdings frei – eine von ihnen extensiv genutzte Möglichkeit, um den Wünschen der interessierten Klientel entgegenzukommen. So entfalteten sich hinter oft bescheidenen Fassaden im Inneren und in den Innenhöfen Luxus und Eleganz von ungeahnter Pracht, wie sie beispielsweise der exklusivste Treffpunkt von Paris, der Jockey Club, und die Niederlassung der Crédit Lyonnais boten. Denn das Zentrum des ›Neuen Paris‹ war zu einer der attraktivsten Adressen der Stadt geworden, wo sich – wie bereits erwähnt – gehobener Kommerz und elegantes Vergnügen trafen. Die Folgen waren exorbitant steigende Bodenpreise und Mieten, sodass sich die Immobilien zu wahren Goldgruben für die Investoren entwickelten (vgl. Jordan 1996: 227, Van Zanten 1992: 10ff).

Abb. 58 : Planung der Avenue de l'Empereur/l'Opéra 1868-78



L'avenue de l'Opéra et les expropriations que son percement a entrainé : Pinon 1999 : 203

Um die künftige Oper waren vier Straßen geplant, die das Bauwerk rautenförmig umschließen sollten: Es erschien damit äußerst eingeengt zwischen den umliegenden Häuserblöcken. Umso wichtiger war es deshalb, eine großzügige Annäherung zu gestalten, die der dem Gebäude zugedachten Bedeutung entsprach. Diese repräsentative Perspektive wurde durch die Erweiterung des Platzes vor der Oper und die Planung einer direkt auf die Opernfassade zulaufenden Straße geschaffen. Die Avenue Napoléon (heute Avenue de l'Opera) ist ein Musterbeispiel der rücksichtslosen Baumaßnahmen Haussmanns, denn sie stellte eine symboli-

sche und axial verlaufende Verbindung zwischen dem Louvre und der neuen Oper dadurch her, dass sie mitten durch ein dicht bebautes Quartier geschnitten wurde (Abb. 58). Der 1868 begonnene Ausbau der zunächst 22, dann 30 Meter breiten Prachtstraße wurde allerdings erst 1878 vollendet, eine Verzögerung, die Krieg, Regimewechsel und der Abtragung der *butte des Moulin* geschuldet war (vgl. Steinhauser 1969: 48f; Van Zanten 1992: 26).

3.4.3 Der Gang durch die Oper: ein imperiales und bourgeoises Monument

Napoleon III. hatte sich den Weg zur Kaiserwürde durch einen Staatsstreich, zwei erfolgreiche Volksabstimmungen (1851, 1852) und die anfänglich brutale Unterdrückung jeglicher Opposition gebahnt, sein plebiszitäres Regime war deshalb in der Folge auf rasche und spektakuläre Erfolge angewiesen. Innenpolitisch gehörte dazu in erster Linie die Umgestaltung von Paris zur imperialen Metropole und – in diesem Rahmen – die Errichtung der neuen Oper, initiiert vom Kaiser als repräsentativer Schauplatz des 2. Kaiserreichs und der Selbstdarstellung der tonangebenden Gesellschaftsschichten von Aristokratie und Bourgeoisie.

Die Fassade: Es ist deshalb kein Zufall, dass die Fassade der Oper als Schauseite vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Anhängern der Klassik und der Romantik zum meist diskutierten Teil des gesamten Bauwerks wurde, das neben hymnischen Elogen auch harsche Kritik hervorrief: »Mon Dieu. Que c'est lourd!« stöhnte der beamtete Bauingeneur C.A. Oppermann anlässlich der Enthüllung der Fassade 1867 und ein Journalist schrieb gar: »C'est la toilette de la poissarde [Marktweib] qui ferait son entrée dans le monde!« (zit.n. Bresler 1995: 135 und Fontaine 2018: 42), während Zola über den »bâtard opulent« spöttelte (zit.n. Hülk 2019: 230). Auch heute noch wirkt die Fassade ausgesprochen wuchtig und überladen, ist aber als zeitgenössischer Ausdruck der Initiatoren und ihrer Botschaften zu lesen.

Insgesamt gliedert sich die Fassade horizontal in drei Zonen: Den massiven Sockel, die großzügige Kolonnaden-Galerie und die ausladende Attika (vgl. Fontaine 2018: 42ff; Steinhauser 1969: 143ff). Darüber erhebt sich – noch einmal überragt vom 60 m hohen Bühnengiebel – die Dachkonstruktion, deren Gestalt an eine Krone erinnert, wie sie ähnlich zwischenzeitlich als Abschluss des Arc de Triomphe geplant war. Dieser Verweis auf Napoleon I., dessen populäre und zustimmungsfördernde Tradition sein Neffe gezielt nutzte, findet sich noch an anderer, prominenter Stelle der Fassade – in der Attika (Abb. 59): So liest man dort in den fünf Medaillons jeweils den vergoldeten Buchstaben N (Napoleon) und in den Zwischenräumen vier Mal das E (Empereur), letzteres besonders hervorgehoben durch die Platzierung über den Doppelsäulen der Loggia, unterlegt mit der antiken Kaiserfarbe Porphyr und überragt von der imperialen Krone – alles natürlich auf Napoleon III. bezogen.

Den propagandistischen Schlussstein bildet folgerichtig die feierliche Enthüllung der Fassade am 15. August 1867, dem Tag der Geburt Napoleons I.

Abb. 59: Die Fassade Napoleons III.: N und E, Ausschnitt der Fassade: Doppelsäulen der Loggia und Attika mit Kaiseremblem

Fontaine 2018: 39

Die aktuelle Form der Attika geht auf eine Intervention des Kaisers zurück, der – im Gegensatz zu Garniers leichterer Version einer Balustrade – eine massive Ausgestaltung mit fortlaufenden Basreliefs und einer (allerdings nie ausgeführten) imperialen Quadriga anordnete. Dieser Eingriff Napoleons III. belegt einmal mehr sein intensives Interesse an der neuen Oper, denn er ließ, da Zeichnungen ihm nicht genügten, ein maßstabgetreues Modell anfertigen und überzeugte sich vom Fortgang der Arbeiten durch den Besuch der Baustelle Die Erhöhung der Attika geschah allerdings auch, weil die bereits erstellten Gebäude der Umgebung – allen voran das Grand Hôtel de la Paix – die Fassade des jetzt erst errichteten Opernhauses zu überragen drohten und damit zu befürchten war, dass die zugedachte Dominanz der Oper verlorenging (vgl. Girveau 2010: 235; Mead 1991: 150f).

Die Fassadengestaltung evoziert aber nicht nur die kaiserliche Tradition, die Napoleon III. funktionalisierte, sie nimmt auch die königliche der Bourbonen auf,

denn die Säulenordnung der Loggia steht in direktem Bezug zur Perraultschen Gestaltung der Ostfassade des Louvre unter Ludwig XIV. um 1670. Wie dort verwendet Garnier korinthische Doppelsäulen, eine Ordnung, die nach der klassischen Architektenlehre herrschaftlichen Bauwerken vorbehalten war. Darüber hinaus finden sich an verschiedenen Partien der Oper, konzentriert am Pavillon de l'Empereur, weitere klassische Herrschaftssymbole wie Adler und Krone.

Abb. 60: Die Allegorien von Architektur und Industrie im Giebelfeld des linken Risalits

Fontaine 2018: 39

Die gesamte Fassade schmücken Skulpturen der in der Oper vertretenen Kunstgattungen (wie etwa Gesang, Musik) und Büsten bedeutender Komponisten, darunter Mozart an zentraler Stelle. Sie sollen zusammen mit der Polychromie der unterschiedlichen Marmorapplikationen von dem festlichen Hochamt künden, das die Besucher im Inneren erleben werden: »L'opéra est non seulement le temple du plaisir, c'est aussi et surtout le temple de l'art […]« bekennt Garnier selbst (zit.n. Steinhauser 1969: 159). Drei 7,5 m hohe Skulpturen jeweils auf den beiden Eckrisaliten (vergoldete Harmonie und Poesie) bzw. auf dem Giebel des Bühnenhauses, an der höchsten Stelle des Operngebäudes (Apoll erhebt eine Leier) krönen das Bauwerk. Bewegt sich der Skulpturenschmuck damit im traditionell-klassischen Rahmen antiker Allegorien, sprengt die Ausgestaltung im westlichen Risalit diesen Rahmen. Dort schmücken zwei weibliche Figuren, gekennzeichnet durch Beschriftung und Attribute als »Architektur« und »Industrie« das Giebelfeld: Zirkel, Spindel und Hammer erinnern daran, dass das Baugewerbe, die Textil- und Eisenindustrie die Grundlage des Reichtums mancher Opernbesucher darstellten. Ebendiese Besucher skandalisierten allerdings eine andere Skulptur in der So-

ckelzone (»La Danse«), die durch einen Tintenanschlag beschädigt wurde, da sie offenbar den bourgeoisen Moralvorstellungen »too fleshy and erotic« (Mead 199: 190) war. Napoleon III. selbst setzte sich für die Entfernung der Figurengruppe ein, nur der Fall des 2. Kaiserreichs bewahrte sie davor (vgl. Hülk 2019: 310f; Mead 1991: 188ff).

Abb. 61 : La Danse – Skandal-Skulptur von Jean-Baptiste Carpeaux, 1869, erneuert 1964

Fontaine 2018 : 77

Das Treppenhaus: Hatten die Besucher das Vestibül durchschritten, eröffnete sich ihnen, wie ein Zeitgenosse hymnisch pries, »un rève de mille et une nuit réalisé« – das berühmte Treppenhaus oder passender le grand escalier (vgl. Fontaine 2018: 126ff; Steinhauser 1969: 120ff, das Zitat nach Steinhauser 106).

Denn der deutsche Ausdruck birgt eine viel zu nüchterne Assoziation für diese von riesigen Kandelabern erleuchtete, von Gold und farbigem Marmor glänzende Halle von 30 m Höhe, höher als der Zuschauerraum oder gar das Foyer. Dieses prachtvoll stucküberladene Herzstück der Oper war gesellschaftlicher Mittelpunkt von Sehen und Gesehen-Werden, wurde zur Bühne vor der Bühne und diente so der Selbstdarstellung von ›tout Paris‹. Die aus weißem Marmor errichtete Treppe unterstützt durch ihre Form diese Funktion, indem sie zunächst in großer Breite zu einem geräumigen Absatz führt und sich dann nach rechts und links verzweigt. So boten sich, zusammen mit den umlaufenden Balustraden, zahlreiche Gelegenheiten der Begegnung und gegenseitigen Be(ob)achtung. Und noch eine

Abb. 62: Große Freitreppe, Stich von Riquois und Sulpis

Garnier, 1880, Bd.2, Tafel 8

weitere Funktion erfüllte das Treppenhaus, die sichtbare Sozialdistinktion der Eliten im Sinne der »autoritär-demokratischen Politik des Bonapartismus« (Jordan 1996: 230): Alle Besucher gingen zunächst gemeinsam die große Treppe hinauf; während dann die Besitzer der teuersten Billetts mit wenigen Schritten ihre Plätze erreichten, mussten alle anderen, je nach Kartenpreisen, weiter hinaufsteigen. Über dem riesigen Treppenhaus wölben sich vier großflächige Gemälde (je 15x5 Meter), die bis auf eines wiederum der klassischen Bildtradition der Künste (Apoll, Minerva, Orpheus) folgen. Auf dem vierten sieht man dagegen eine allegorische Darstellung der gewappneten Stadt Paris, die ein Modell der neuen Oper aus den Händen von Architektur, Malerei und Bildhauerei empfängt. Diese eher republikanisch anmutende und im Kontext ungewöhnliche Szene entstand allerdings erst 1874.

Der Zuschauerraum: Hatten die Besucher das Treppenhaus durchschritten traten sie in den hufeisenförmigen, ganz in Rot und Gold ausgeschlagenen Zuschauerraum, der mit 2156 Plätzen als größter Saal der Epoche galt (vgl. Fontaine 2018: 160ff). Auch hier war neben dem Bühnengeschehen die gesellschaftliche Selbstdarstellung entscheidend: Die über das Halbrund von 180° hinausgehende Hufeisenform garantierte beste Sicht auf den gesamten Zuschauerraum, schränkte aber von manchen Plätzen den Blick auf die Bühne erheblich ein. Darüber hinaus besa-

ßen die besseren Logen der Abonnenten hinter den eigentlichen Zuschauerplätzen kleine, persönlich eingerichtete Salons, in denen ganz intim Besucher empfangen werden konnten. Denn gerade für die Damen der höheren Gesellschaft galt es als unschicklich sich im Foyer aufzuhalten. Am linken westlichen Hufeisenende, direkt neben der Bühne schloss sich die Kaiserloge an, war also nicht mittig platziert, weil so ein direkter Zugang vom Pavillon de l'Empereur über die herrschaftlichen Privaträume sicherstellte, dass ein Attentatsversuch wie an der Salle Le Peletier sich nicht wiederholen konnte. Die weitausladende und pompös mit herrschaftlichen Symbolen geschmückte Doppelrampe an der Westseite des Operngebäudes sorgte im Übrigen dafür, dass der Kaiser, auf den im Laufe seiner Regentschaft insgesamt acht Anschläge verübt wurden, mit seiner Kutsche direkt in den Pavillon einfahren konnte. Als Pendant entstand auf der Ostseite der Oper ein exklusiver Zugang für die Abonnenten, die Privilegierten der Pariser Gesellschaft, für die der Opernbesuch als obligates Statussymbol galt.

Das Große Foyer schließlich entfaltet noch einmal die überbordende Pracht des klassizistisch-barocken Stils von Garnier, der die gesamte Oper charakterisiert (vgl. Fontaine 2018: 224ff). Als Vorbild und durchaus beabsichtigte Assoziation ist hier der berühmte Spiegelsaal von Versailles zu nennen: Die großzügige Dimension, die Spiegel und Lüster, die Promenadenfunktion und die Gliederung in drei ineinander übergehende Räume – alles weckt Erinnerungen an die Residenz Ludwigs XIV. Die riesigen – insgesamt 370 qm! – Deckengemälde zeigen hier allerdings, anders als in Versailles, die bereits bekannten Motive der klassischen Götterwelt und Allegorien der darstellenden Künste in einer Überfülle, die einen Kritiker zu der Frage provozierte: »Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?« (Fontaine 2018: 236) Zeichnet sich hier eine gewisse Distanzierung zum vorherrschenden Geschmack des Opernpublikums in der Belle Époque ab, so galten die 1871/74 entstandenen farbenfrohen und vitalen Darstellungen auch als Symbol der nationalen Erneuerung nach den gerade erlittenen Katastrophen. Dazu passt auch, dass der Darstellung der Muse Kalliope ein Zitat Virgils beigegeben ist (»O passi graviora, dabit deus his quoque finem« – Oh erlittene Leiden, denen ein Gott auch ein Ende bereiten wird) und Paul Baudry, der Maler der Deckengemälde, dieser wohl einzigen politisch-aktuellen Anspielung ursprünglich hatte hinzufügen wollen »Alsace« – als Mahnung für die verlorene Provinz (vgl. Fontaine 2018: 247). Aus ganz anderer Richtung kam die Kritik an der Darstellung des Traums der Heiligen Cecilie, der Patronin der Kirchenmusik, der Sänger und Musiker, die neben David und Saul im antiken Götterhimmel der Oper das einzige christliche Motiv ist. Darüber empörte sich ein katholischer Geistlicher, der sich gegen die Vereinnahmung der Heiligen in diesem Tempel vermuteter Ausschweifung verwahrte – eine Argumentation, die an die Motive für den Bau der Sühnekirche Sacré-Coeur erinnert.

Als Charles Garnier sein Opernprojekt Napoleon III. in den Tuilerien vorstellte, fragte ihn indigniert die Kaiserin Eugénie, die Viollet-le-Duc favorisierte, was für

Abb. 63 : Le Grand Foyer

Fontaine 2018 : 226

ein Stil das sei. Worauf Garnier entrüstet entgegnete : »C'est du Napoléon III ! Et vous vous plaignez !« Ob sich diese oft erzählte Szene tatsächlich so abgespielt hat, ist unsicher, denn erst 40 Jahre später schilderte Garniers Witwe Louise sie in den biographischen Notizen (Fontaine 2018: 38). Gleichwohl trifft sie einen entscheidenden Punkt, da Garnier ganz unterschiedliche Elemente herrschaftlicher Architektur aus Renaissance, Klassik und Barock übernimmt und damit den Anspruch Napoleons III. erfüllt ein repräsentatives Monument zu schaffen, das als Ausdruck seines auf – angebliche – Kontinuität gegründeten Regimes verstanden werden sollte (vgl. Sutcliffe 1993: 99). Die Oper wird so zum Bestandteil des populistischen Bauprogramms des Kaisers, das zum einen eine moderne Saint-Simonistisch orientierte Politik mit Krankenhäusern, Schulen, Markthallen, Sanierungsmaßnahmen etc. zur sozialen Befriedung verfolgt, zum anderen aber eine imperiale Metropole mit repräsentativen Bauwerken plant, die über die systemstabilisierende

Funktion hinaus Bourgeoisie und Aristokratie zufrieden stellt (vgl. Steinhauser 1969: 158f). Denn in einer Epoche des Aufschwungs von Industrie und Kommerz kommt der Oper ein besonderer gesellschaftlicher Stellenwert zu, die nicht nur als außeralltägliche Gegenwelt eines sublimen Vergnügens erscheint, sondern auch als Schauplatz der privilegierten Schichten und ihrer Selbstdarstellung dient. Kritische Stimmen, wie sie in der Zeitschrift *Le Gaulois* 1874 zu lesen waren, sahen in der Oper denn auch »une bonbonnière pour la richesse et l'aristocratie de Paris«, eine zutreffende Beschreibung – zumindest was das Publikum anging (zit.n. Steinhauser 1969: 105). Schärfste Kritik kam darüber hinaus von der katholischen Reaktion, die mit dem Bau von Sacré-Coeur auf dem Montmartre-Hügel ein weithin sichtbares Zeichen gegen das angeblich in Sünde und Gottlosigkeit gefallene Frankreich setzen wollte: Der Initiator dieser Sühnekirche plante zeitweilig sogar sie an die Stelle der Oper zu setzen, dieses in seinen Augen »skandalöse Monument der Extravaganz, Unanständigkeit und des schlechten Geschmacks« (zit.n. Harvey 2006: 332; Dauss 2007: 245).

3.5 Sacré-Coeur: Symbolort der monarchistisch-katholischen Reaktion

3.5.1 Die Genese eines katholischen Gelübdes zur Rettung Frankreichs

Alexandre Legentil, im 2. Kaiserreich reich gewordener Tuchhändler aus Paris, floh im Herbst 1870 mit seiner Familie vor den herannahenden preußischen Truppen nach Poitiers (vgl. Jonas 2000: 153ff). Verlustreiche Schlachten mit zahllosen Opfern, Furcht vor der Okkupation, panische Flucht aus dem bedrohten Paris – wie viele seiner gläubigen Landsleute verstand der streng katholische Legentil, unterstützt von seinem Schwager Hubert Rohault de Fleury, diese Katastrophen des deutsch-französischen Kriegs als unausweichliche Folge kollektiver moralischer Verfehlungen der französischen Nation. Sie erforderten zwingend bußfertige Sühneaktionen. Getragen von dieser verbreiteten opferbereiten Hingabe entschloss sich Legentil, beraten von seinem jesuitischen Beichtvater, zu dem Gelübde eine Herz-Jesu-Kirche in Paris erbauen zu lassen, wenn seine Heimatstadt von den Feinden verschont bleiben würde. Die tatkräftige Unterstützung Legentils durch den Bischof von Poitiers führte dazu, das Gelübde als voeu national auf ganz Frankreich auszudehnen und in der endgültigen Fassung im Januar 1871 in millionenfacher Auflage zu verbreiten:

> Angesichts des Unglücks, das Frankreich tief betrübt und des vielleicht noch größeren drohenden Unglücks; angesichts des gottlosen Attentats, begangen in Rom gegen die Rechte der Kirche und den Heiligen Stuhl und die geheiligte Person des

> Stellvertreters Jesu Christi; demütigen wir uns vor Gott und – verbunden in unserer Liebe zur Kirche und unserem Vaterland – gestehen ein, dass wir schuldig wurden und zu Recht bestraft worden sind. Und um Abbitte zu leisten von unseren Sünden und von der unendlichen Barmherzigkeit des Heiligen Herzens Unseres Herrn Jesus Christus Vergebung unserer Verfehlungen zu erlangen wie auch den außerordentlichen Beistand, der allein den Papst aus seiner Gefangenschaft befreien kann, und um dem Unglück Frankreichs ein Ende zu machen, geloben wir zur Errichtung einer heiligen Stätte, geweiht dem Heiligen Herz Jesu, beizutragen.(zit.n. Benoist 1988b: 200; Übersetzung: U.H.)

Dieser Text enthält im Kern den historischen Begründungsrahmen und die grundlegenden Vorstellungen, die zum Bau der Pariser Sacré-Coeur-Kirche und der ihr zugedachten Bedeutung als Schlüsselsymbol der Gegenrevolution geführt haben. Er spiegelt das katholische Narrativ des moralischen Niedergangs Frankreichs wider, das hier mit knappen Stichworten zusammengefasst sei: Es beginnt mit der Französischen Revolution, der Gottlosigkeit und dem Königsmord, thematisiert dann die Modernisierung durch die Industrialisierung und die damit verbundene Säkularisierung, die Materialismus und Dekadenz des 2. Kaiserreichs hervorbrachten. Schließlich versagte Frankreich im Rahmen der italienischen Einigung dem Papst 1860/70 die traditionelle Unterstützung, was zum Verlust des Kirchenstaats und der säkularen Herrschaft über Rom führte. Diese Erzählung gipfelt in der Deutung der aktuellen Katastrophen von deutsch-französischem Krieg und Kommune im année terrible (Juni 1870 bis Mai 1871) als Ausdruck göttlicher Strafen für das Fehlverhalten des sündenbeladenen, unmoralischen und laizistischen Frankreichs, das nur durch opferbereite Buße erlöst und letztlich zur intendierten christlichen Monarchie zurückgeführt werden kann (vgl. Jonas 1995; Jonas 2000: 148ff).

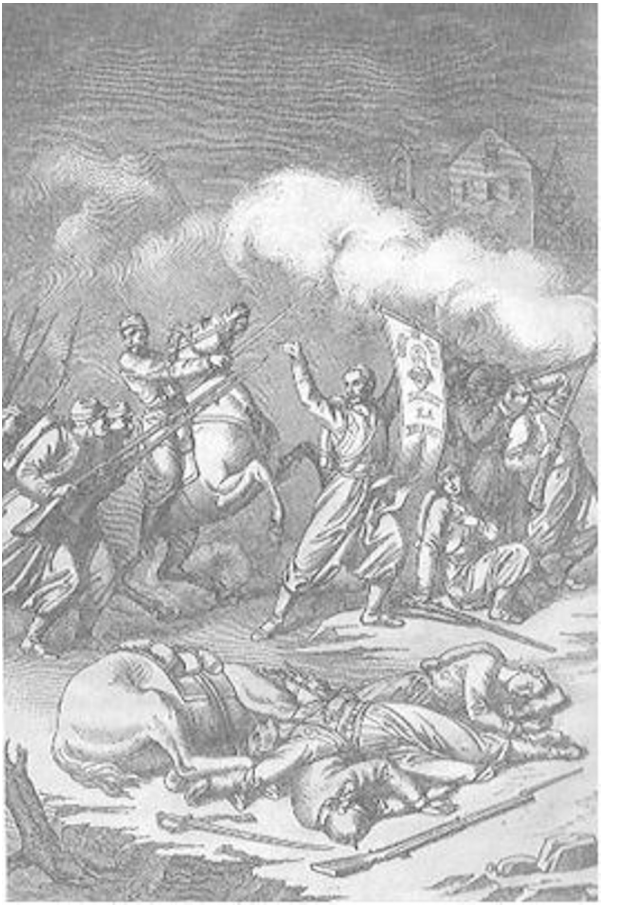
Diese zu Sühne und Opfer bereite Haltung findet sich ausgeprägt in der Tradition der Herz-Jesu-Verehrung, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts – im Rahmen einer Hinwendung zu empfindsameren Formen der Religionspraxis (z.B. Marienverehrung in Lourdes) – enormen Aufschwung erfuhr (vgl. Fouilloux 2017: 300; Jonas 2000: 159ff; Schlager 201: 92ff). Sie geht zurück auf die Herz-Jesu-Visionen der Salesianerin Marguerite-Marie Alacoque des Klosters in Paray-le-Monial in den Jahren 1673/75, die u.a. die Aufforderungen zur Verbreitung der Herz-Jesu-Devotion und zur Sühne für die unzureichende Verehrung Gottes enthielten – Aufforderungen, in die die Nonne ganz Frankreich einbeziehen wollte mit einem allerdings ohne Resonanz gebliebenem Brief an Ludwig XIV. Mit der Herz-Jesu-Weihe der Marseiller Diözese während der glimpflich verlaufenen Pestepidemie 1720/22 festigte und verbreitete sich der Ruf dieser Devotionsform als Schutzschirm. Im Vendée-Aufstand (1793) der königstreuen Katholiken gegen die Revolution erfuhr sie dann ihre antirevolutionär-monarchistische Ausformung: Die Aufständischen hatten an ihren Jacken das Herz-Jesu-Emblem befestigt. In

Abb. 64 : Katholische Propaganda 1 : »Sacratissimo Cordi Jesu, Gallia poenitens ac devota« (Messager du Sacré-Coeur 39, Jan. 1881)

Jonas 2000 : 199

dieser Tradition stand auch die angebliche Herz-Jesu-Weihe Ludwigs XVI. und Marie-Antoinettes (1792), um aus der Gefangenschaft befreit zu werden. Und wiederum in der Vendée-Tradition standen, mit dem gleichen Emblem und dem gleichen Geist ausgestattet, die sog. zouaves pontifiques, Freiwillige, benannt nach den ursprünglich aus der Kabylei stammenden, als besonders tapfer geltenden Kämpfern. Sie waren auf den Hilferuf des Papstes in den 1860er Jahren zur Verteidigung des Kirchenstaates nach Italien geeilt. Ihr Anführer, Athanase de Charette, war der Enkel eines berühmten Vendée-Generals. Nach der Eroberung Roms durch italienische Truppen kehrten sie nach Frankreich zurück und warfen sich in einem taktisch sinnlosen Angriff unter der Führung des monarchistischen Generals de Sonis den preußischen Truppen bei Loigny (2. Dezember 1870) entgegen. Die Attacke endete in einem schrecklichen Blutbad für die Angreifer, aber fortan galten die Gefallenen als Märyrer, als Blutopfer, die – in einer rituellen Reinigung – für Frankreich und den katholischen Glauben ihr Leben gegeben

Abb. 65: Katholische Propaganda 2:Die zouaves pontifiques mit dem Herz-Jesu-Banner in der Schlacht von Loigny (Messager du Sacré-Coeur 40, Juli 1881)



Jonas 2000: 166

hatten (Abb. 65). In diesem aktualisierten Traditionszusammenhang – 1864 hatte Pius IX. Marguerite-Maria Alacoque seliggesprochen und den Herz-Jesu-Kult auf die gesamte Kirche ausgedehnt – entfaltete der voeu national durchschlagende Wirkung: Mit einem Brief vom 18. Januar 1872 an Legentil übernahm der Pariser Erzbischof Guibert das Vorhaben, eine »église votive monumentale pour réparer les fautes de la France vaincue« zu errichten (zit.n. Fouilloux 2017: 302) – eine Entscheidung, die dem Erzbischof nach dem Aufstand der Kommune und seiner

blutigen Niederschlagung in der ›semaine sanglante‹ (21.-28. Mai 1871) umso dringlicher erscheinen musste, da in dieser Woche über 20.000 Kommunarden starben und sein Vorgänger als Geisel erschossen worden war (vgl. Jonas 2000: 176; Harvey 2006: 330; von Münchhausen 2015: 347ff).

3.5.2 Die Wahl des Ortes: christliche Tradition und symbolische Dominanz

Die butte Montmartre stand nicht von vornherein als Platz für die Errichtung der Sacré-Coeur-Kirche fest, auch über den Trocadero/Chaillot-Hügel, einen Platz in der rue de Belleville und sogar über die Kirche Sainte Geneviève wurden diskutiert. Legentil selbst schlug vor, die unfertige Opéra Garnier abzureißen, dieses – in seinen Augen – Symbol des dekadenten und verachteten 2. Kaiserreichs. Ausschlaggebend für die Wahl des vom Erzbischof favorisierten Montmartre-Hügels war natürlich die durchaus auch symbolisch zu verstehende absolute Dominanz dieser höchsten Erhebung im Pariser Stadtraum, gleichsam als Schutz und Mahnung vor neuerlichem Fehlverhalten:

> Dieses Gotteshaus errichtet als ein allgemeiner Akt der Reue und der Heilung […] wird mitten unter uns stehen als Protest gegen andere Monumente und Werke der Kunst, die zur Verherrlichung von Verderbtheit und Gottlosigkeit errichtet wurden.« (zit.n. Harvey 2006: 332; Übersetzung: U.H.)

schrieb Guibert an Legentil und Rohault de Fleury mit einem klaren Seitenhieb auf säkulare Bauwerke wie die Oper, die in der Ära Haussmann entstanden waren. Sacré-Coeur ist zudem das markanteste Beispiel des allgemeinen Rechristianisierungsprogramms des Erzbischofs, zu dem der Bau neuer Pfarrkirchen und soziale Einrichtungen in der explosionsartig angewachsenen Hauptstadt gehörte. Für den Montmartre-Hügel sprachen über die einzigartige Sichtbarkeit hinaus noch weitere Gründe: So wird der Name – in einer allerdings umstrittenen Etymologie – als *mont des martyrs* gelesen, als Ort des Martyrium des Heiligen Dionysius (St. Denis), des ersten Bischofs von Paris, und seiner Gefährten. An ihrem Hinrichtungsort gründeten die Benediktiner ein Kloster, das in der Revolution abgerissen wurde. Darüber hinaus – für den Erzbischof ein gewichtiges Argument – hatte 1534 auf dem Montmartre-Hügel Ignatius von Loyola den Jesuitenorden gegründet. Und schließlich – am 18. März 1871 waren dort im Kampf um die Herausgabe der Kanonen an die Regierung Thiers zwei Generäle von den Kommunarden erschossen worden. So verbinden sich auf dem Montmartre-Hügel aktuelle und historische Heilsgeschichte zu einem Ort von höchster Symbolkraft. Das zunächst wenig bebaute Gebiet mit Weinbergen und Mühlen um den Montmartre-Hügel war erst 1860 im Rahmen der Stadterweiterung als 18. Arrondissement eingemeindet worden. Zuvor lag es also außerhalb der Pariser Zollgrenze, war deshalb ein viel besuchter Ort für günstigen (Alkohol-)Konsum und niedrige Grundstückspreise –

eine Nachbarschaft zunehmender Kontraste, denn rasch stieg die Einwohnerzahl, und aus dem ländlichen Ambiente erwuchs ein buntes Gemisch aus Arbeitermilieu mit ›roter‹ Tradition, aus Bohème und Amüsement (vgl. Dauss 2007: 237ff; Jonas 2000: 182ff; Fouilloux 2017: 302).

3.5.3 40 Jahre Baugeschichte – ein nationales Monument?

Die Wahlen zur Assemblée Nationale im Februar 1871 hatten zu einer klaren, der Provinz geschuldeten monarchistischen Mehrheit mit deutlich restaurativen Absichten geführt. Im Gegensatz dazu war Paris überwiegend republikanisch gesinnt – ein Gegensatz, der neben den massiven sozialen Konflikten eine der Ursachen für den Aufstand der Kommune war. Als dann 1873 der erzkonservativ-royalistisch gesinnte MacMahon Thiers im Präsidentenamt ablöste, begannen mit der Regierung de Broglies die Jahre der sog. ordre moral, jener Phase bis 1877, die bestimmt war von einer antirepublikanisch-klerikal ausgerichteten Politik. In dieser Zeit war es kein Problem, im Parlament am 24. Juli 1873 mit 393:164 Stimmen die utilité publique für das künftige Baugelände von Sacré-Coeur zu dekretieren und damit Guibert zu ermöglichen, die notwendigen Enteignungen bzw. Grundstücksankäufe vornehmen zu lassen (vgl. Pelletier 2019: 114f).

Abb. 66: Ein heidnischer Bau? Sacré-Coeur: Ansicht von Süden mit der Zugangsrampe

https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_du_Sacré-Coeur

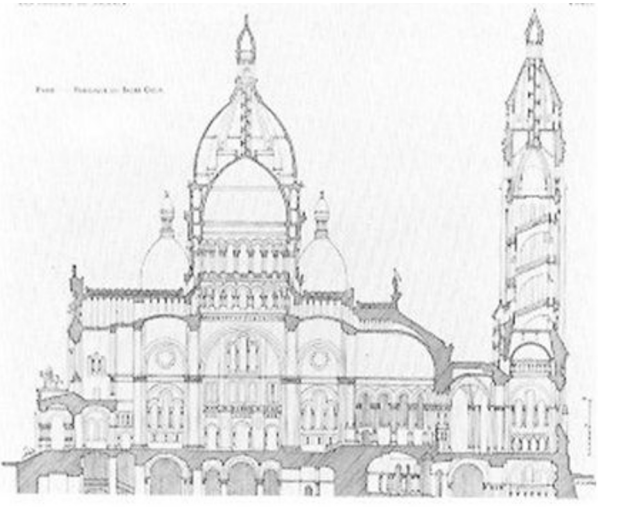
In der Nationalversammlung hatte es dennoch heftige Debatten gegeben: Während monarchistische Abgeordnete der Provinz die Sühnekirche u.a. als gebotene Antwort auf den Aufstand der Kommune erklärten, sah ein radikaler Republikaner, Abgeordneter aus Paris, den Bau von Sacré-Coeur als Triumph der Kirche über die Revolution. Im folgenden Jahr fand dann ein öffentlicher Wettbewerb statt, zu dem 78 Projekte eingereicht wurden und aus dem Paul Abadie als Sieger hervorging. Sein Entwurf löste anfangs einen Sturm der Entrüstung aus, der in dem Vorwurf gipfelte, es handele sich um eine Moschee mit einem Minarett, einen gänzlich heidnischen Bau. Der für Nordfrankreich ungewöhnliche romano-byzantinische Stil des Entwurfs widersprach den patriotisch gefärbten Vorstellungen, die einzig die Gotik, weil angeblich genuin katholisch und französisch, als passend für das nationale Bauwerk ansahen.

Doch Abadie, der viele Jahre Diözesanarchitekt in Südwestfrankreich gewesen war und u.a. die vorbildgebende Kathedrale St. Front in Périgueux im vergleichbaren Stil restauriert hatte, konnte auf andere stilverwandte Beispiele im Midi verweisen, allen voran auf die Mitte des 19. Jahrhunderts von Vaudoyer errichtete Kathedrale Notre Dame de la Major in Marseille. Dieser Stil zeigt eine Nähe zu frühchristlichen Kirchen (Hagia Sophia in Konstantinopel, die Kathedrale in Rusafah, Nordsyrien) und damit zu den Ursprüngen des Christentums, knüpft also an eine Epoche an, in der die Christenheit noch nicht von Schisma und Konfessionalisierung zerrissen war, sondern geschlossen unter der Vorherrschaft Roms stand. Die französische Kirche, die sich seit Chlodwigs Taufe (496) immer als bevorrechtigte ›fille ainée‹, als älteste Tochter Roms verstand, konnte angesichts der als säkulare Bedrohung empfundenen Lage den Entwurf von Abadie als markanten Ausdruck dieser Tradition sehen. Ein wesentlich banaleres Argument sprach zudem gegen ein gotisches Bauwerk: Der knapp bemessene Platz auf der Spitze des Montmartre-Hügels von ca. 90 auf 50 Meter ließ keine große gotische Konstruktion mit einem typischen Längsschiff und anschließendem Chor zu. Außerdem versprach der von mehreren Kuppeln gekrönte Bau mit seiner kompakten Silhouette eine eindrucksvolle Fernwirkung.

Die feierliche Grundsteinlegung am 16. Juni 1875 fand unter Leitung Guiberts in Anwesenheit zahlreicher Bischöfe, von über 200 Parlamentsabgeordneten, dem päpstlichen Nuntius und einer Abteilung der zouaves pontifiques unter Führung ihres Generals de Charette statt. Das Arrangement dieser Feier repräsentierte damit die klerikal-monarchistische Atmosphäre der sog. ordre moral, d.h. der rechtskonservativen Regierungskoalition: In katholischen Kreisen wurde die Feier denn auch als Begräbnis der Prinzipien von 1789 interpretiert – eine Assoziation, die der antirepublikanische Erzbischof allerdings offiziell ablehnte. Die ersten Bauarbeiten am Fundament stießen schnell auf ungeahnte Schwierigkeiten, da der Untergrund durch den intensiven unterirdischen Gipsabbau völlig untauglich war. Während der nächsten beiden Jahre wurden mit hohen Kosten 83 gemauerte Pfei-

ler von über 30 Metern Länge in den unsicheren Grund versenkt, erst dann begann der eigentliche Kirchenbau: 1881 konnten in der St.-Martins-Kapelle, zehn Jahre später im fertiggestellten Innenraum die ersten Messen gefeiert werden, 1900 erhob sich die mächtige Zentralkuppel und bis 1914 war der Campanile, der Glockenturm, errichtet. Die für August 1914 geplante feierliche Einweihung fand – wegen des 1. Weltkriegs – erst 1919 statt und das große, die byzantinische Bautradition aufgreifende Mosaik im Chorraum entstand zwischen 1921 und 1923. Die Terrassen und die prächtige Rampe, auf der Pilger und Besucher emporsteigen, folgten in den 1930er Jahren. Während der langen Baugeschichte wechselten sich nach dem Tod Abadies 1884 vier weitere Architekten ab, eine Tatsache, die zu einer Reihe von baulichen Veränderungen führte, deren augenscheinlichste die deutliche Erhöhung der Zentralkuppel und die Angleichung des Campanile an dieses Niveau war (vgl. Benoist 1988b: 200 ff; Dauss 2007: 308ff; Fouilloux 2017: 303ff; Harvey 2006: 333ff; Jonas 2000: 185ff; van der Meer 1988: 252f).

Abb. 67: Längsschnitt von M. Despres: Die doppelschalige Zentralkuppel, umgeben von den 4 Neben-Kuppeln, dem Portalvorbau mit den Reiterstatuen, dem erhöhten Chorraum, der Krypta und dem Campanile



Laroche 1988c: 245

3.5.4 Der Streit um Sacré-Coeur – Katholizismus versus Laizismus

Während der gesamten Bauzeit – und darüber hinaus – gab es immer wieder Vorstöße, das gesamte Vorhaben zu verhindern: Der Streit um Sacré-Coeur spiegelt wie in einem Brennglas die Auseinandersetzung der tief gespaltenen 3. Republik zwischen katholischem Kampf um Rechristianisierung und republikanisch-laizistischer Politik. Mit dem republikanischen Umschwung Ende der 1870er Jahre wurde die Assemblée Nationale zum Schauplatz wiederholter Anträge. Sie zielten darauf ab, den Bau einzustellen, die utilité publique für die Sühnekirche aufzuheben oder sogar den Abriss zu fordern. Der Deputierte Georges Clemenceau beispielsweise, zeitweise Bürgermeister des Montmartre-Arrondissements, erreichte mit 261:199 Stimmen 1882 die Aufhebung der utilité publique, deren Umsetzung allerdings an Geschäftsordnungsfragen scheiterte, zwei weitere Versuche 1891 und 1897 waren ebenfalls erfolglos. Der radikale Republikaner Clemenceau sah die aufklärerischen und revolutionären Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Gefahr, während Erzbischof Guibert von einem wahren Friedenstempel sprach.

Aber auch außerhalb des Parlaments tobte der Streit um den Kirchenbau: So plante der Pariser Stadtrat, direkt vor der Kirche Sacré-Coeur auf städtischem Grund eine ähnliche Freiheitsstatue zu errichten, wie sie Frankreich den USA als Geschenk übergeben hatte. Nachdem dieser Plan gescheitert war, wurde ein anderer 1905 realisiert: In Anwesenheit von 25.000 Menschen wurde – wiederum direkt vor der Kirche – ein Denkmal für den Chevalier de la Barre eingeweiht (vgl. Rausch 2006: 558f). Der junge Freidenker, bekannt durch Voltaires vehemente Verteidigung, war 1766 als Opfer eines religiös motivierten Justizmordes gefoltert, enthauptet und verbrannt worden. Auch um dieses Denkmal gab es Streit: 1926 platzierte man es auf der Place Nadar abseits der Kirche, 1941 ließ die Vichy-Regierung es – wie viele andere Metallstatuen – einschmelzen und erst 2001 sorgte eine Barre-Gesellschaft für eine erneute Aufstellung auf dem seitlichen Platz (vgl. Montmartre, la statue du chevalier de La Barre). Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das Viertel um Montmartre zum Zentrum des kommerziellen Amüsements (z.B. Moulin Rouge) und Treffpunkt der Pariser Bohème (z.B. Kabarett Chat Noir) entwickelt – ganz im Kontrast zum Geist der Sühnekirche: Das unmittelbare Nebeneinander von frommen Pilgern, weltlichen Freuden zugewandten Besuchern, Freigeistern und überzeugten Atheisten führte zu manchen Friktionen. So war es nicht erstaunlich, dass Sacré-Coeur zur Zielscheibe scharfer Kritik wurde. Emile Zola etwa stilisierte in einem seiner Romane einen ehemaligen Priester zum Bombenleger gegen das verhasste Bauwerk. Zeichner und Grafiker wie Théophile-Alexandre Steinlen oder Eugène Ogé schufen beißende Anklagen. Das republikanische Journal *La Lanterne* beispielsweise erschien 1902 mit einem von Ogé geschaffenen Titelblatt: Ein Priester in Gestalt eines Vampirs be-

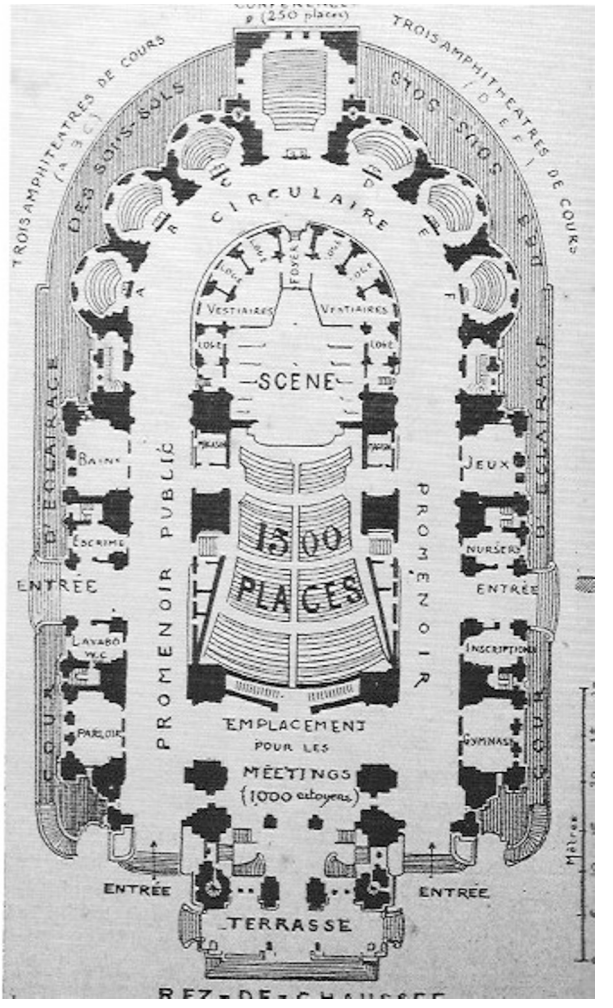
Abb.68 : Eugène Ogé, Voila l'ennemi

https://high.org/collections/la-lanterne-journal-republicain-anti-clerical-voila-lennemi

herrscht Sacré-Coeur; der Text: »Le cléricalisme voilà l'ennemie« entstammt einer Rede Gambettas vom 4.Mai 1877 in der Deputiertenkammer (Abb. 68). Gustave Téry entwickelte einen Plan zum Umbau der Kirche in ein Volkshaus mit großem Theater (Abb. 69) (vgl. Fouilloux 2017: 306f; Harvey 2006: 337; Jonas 2001: 111ff.; Pelletier 2019: 117).

Doch auch auf katholischer Seite fand eine intensive Mobilisierung statt, für deren traditionelle Form der Wallfahrt Sacré-Coeur als typische Pilgerkirche mit einem weiträumigen Umgang und zahlreichen Kapellen im Chor und in der Krypta konzipiert war. In dieser katholischen Massenbewegung spiegeln sich die national-

Abb. 69: Les Cordicoles



Téry 1902: 333

religiösen Intentionen des voeu national wider. Zahllose Pilger aus ganz Frankreich strömten – außer nach Lourdes – zu diesem Zentrum neuzeitlicher Wallfahrt, im Refrain ihrer Lieder hieß es: »Gott, rette Rom und Frankreich im Namen des Herzen Jesu!« (zit.n.: Jonas 2000: 219; Übersetzung: U.H.). Unter gleicher Anrufung forderten sie aus einem Pilgerzug heraus einen König und schwenkten dazu weiße Tücher, die Farbe der Bourbonen. Mit den Pilgern kamen die Spenden, bis zum

1. Weltkrieg insgesamt rund 40 Mio. Franc, organisiert nach modernsten Methoden des fund-raising: Gläubige konnten je nach Vermögen größere oder kleinere Steine mit ihren Initialen stiften, konnten Zettel mit Gebeten in Säulenzwischenräume versenken. Auf besonderen Sparkarten (carte de Sacré-Coeur) vermerkten Gläubige ihre regelmäßigen Spendenbeiträge und das monatliche *Bulletin de l'oeuvre du voeu national au Sacré-Coeur de Jésus* informierte das katholische Frankreich über die Pariser Bauentwicklung, die Geschichte der Herz-Jesu-Bewegung und ähnliche Themen. Als der Eiffelturm, dieser in manchen katholischen Augen neue Turmbau zu Babel, der wachsenden Kirche am Himmel über Paris Konkurrenz machte, war diese für drei Jahre nachts von einem leuchtenden Kreuz gekrönt (vgl. Jonas 2000: 204ff; Jonas 2001: 102ff).

Unter dem wachsenden republikanischen Einfluss vollzog die Nationalversammlung 1905 die Trennung von Kirche und Staat, was u.a. dazu führte, dass nach der Revolution 1789 erworbene bzw. erbaute Kirchen den jeweiligen Kommunen übereignet wurden, Sacré-Coeur also in städtischen Besitz unter Zusicherung der katholischen Kultausübung überging. Der Abriss des nahezu vollendeten Bauwerks stand nun nicht mehr zur Debatte – ganz abgesehen von den enormen Kosten einer Entschädigung. Dieses Arrangement spiegelt eine Entwicklung, in deren Verlauf die Wogen der Empörung sich langsam glätteten. Dazu trug auch die moderate Haltung Papst Leos XIII. bei, der den Herz-Jesu-Kult öffnete für Versöhnung und soziale Gerechtigkeit. Die Vorstellung von der Errettung Frankreichs durch die Herz-Jesu-Verehrung lebte allerdings auch weiterhin fort: So weihte Kardinal Suhard, Erzbischof von Paris, am 1. Juni 1940 Frankreich den Herzen Jesu und Marias, mitten im ›Blitzkrieg‹ der deutschen Wehrmacht gegen Frankreich und in Anwesenheit des französischen Präsidenten Albert Lebrun und zahlreicher, keineswegs alles gläubiger Minister. Nach dem 2. Weltkrieg flammte immer wieder der Protest gegen das in den Augen radikaler Liberaler anstößige Monument auf: So erinnerte Ernest Pignon 1971 zur 100jährigen Wiederkehr des Kommuneaufstands mit einer Foto-Installation auf den Treppen von Sacré-Coeur an die Massaker an den Kommunarden (Loyer 1992: 450), eine Bombenexplosion beschädigte 1976 eine der Kuppeln der Kirche und die Besetzung der Kirche durch verfolgte linke Demonstranten wurde durch polizeiliche Räumung beendet. Im 21. Jahrhundert ist die Sühnekirche zwar nach wie vor Ziel der Pilger, doch überwiegend zur touristischen Fotokulisse mit bester Aussicht auf die Stadt geworden (vgl. Fouilloux 2017: 308f; Jonas 2000: 223, 235f; Harvey 2006: 338f; Basilique du Sacré-Coeur de Montmartre).

3.5.5 Ein Gang durch Sacré-Coeur – Herz-Jesu-Devotion und Nationalmonument

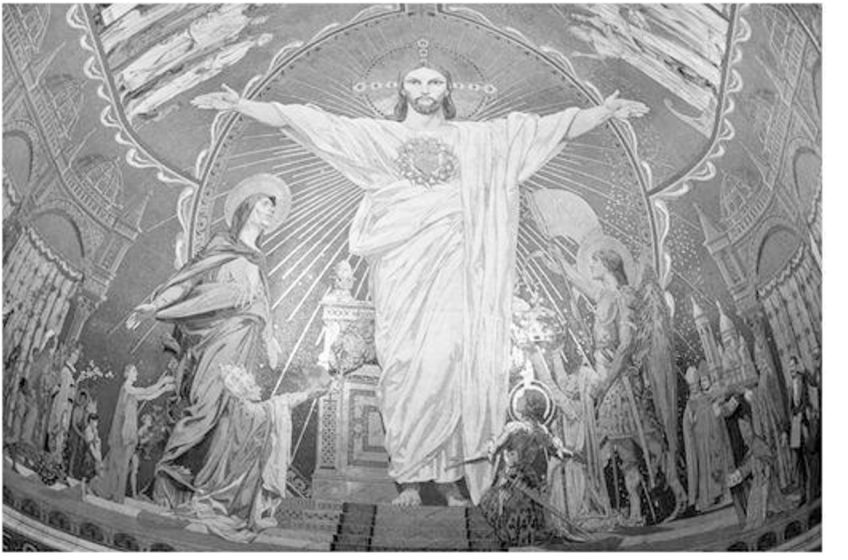
Ob neugieriger Tourist oder frommer Pilger, wer zur Kirche Sacré-Coeur gelangen will, muss steil hinaufsteigen, aus dem sündhaft-profanen Vergnügungsviertel so legendärer Etablissements wie dem Moulin Rouge empor zum geweiht-heiligen Gipfel mit der im makellosen Weiß erstrahlenden Sühnekirche. Die axial zur Kirche angelegte prachtvolle Treppen-Terrassen-Architektur unterstreicht diese symbolträchtige Annäherung an das ganz auf Fernwirkung angelegte Bauwerk (Abb. 66). So folgt die Anlage nicht der bei Kirchenbauten üblichen Ostwest-Orientierung, sondern ist in Nordsüd-Richtung erbaut, sodass sich die Schauseite der Stadt zuwendet und der Blick aus dem Zentrum auf die Komposition von Zentral- und Nebenkuppeln fällt (vgl. Dauss 2007: 272, 291; Laroche 1988b: 212). Die visuelle Dominanz von Sacré-Coeur wird aufgrund ihrer kompakten Silhouette und der gleißenden Erscheinung kaum geschmälert durch den zeitgleich zur Weltausstellung 1889 errichteten und fast doppelt so hohen Eiffelturm. Beide Bauwerke stehen sich kontrastiv gegenüber: säkulares Monument von Stolz und Fortschritt – rückwärtsgewandtes Denkmal nationalreligiöser Sühne und Reue (vgl. Andia 1995: 19f; Jonas 2000: 198f; Laroche 1988a: 189).

Auf dem engen Vorplatz überwältigt den Besucher der massive Baukörper mit einer Kuppelhöhe von 84 Metern, der Blick geht auf die beiden Reiterstatuen am rechten und linken Rand des Portalvorbaus. Ursprünglich sollten hier Skulpturen St. Martins und des Heiligen Georg stehen, sie wurden aber ersetzt durch den Heiligen Ludwig und die Nationalheilige Jeanne d'Arc. Zusammen mit der im zentralen Giebelfeld aufgestellten Herz-Jesu-Gestalt verkünden sie die Botschaft einer »Nationalhistorie als Heilsgeschichte«, des Ideals der christlichen Monarchie, wie sie die Initiatoren des voeu national und weite Kreise des katholischen Frankreichs erträumten (Zitat: Dauss 2007: 252; vgl. Laroche 1988c: 231). Im Eingangsbereich steht eine Skulptur Marguerite Marie Alacoques, der Initiatorin der französischen Herz-Jesu-Bewegung, begleitet von einem Textauszug des Briefs, der die Aufforderung für die Errichtung eines Ortes der Verehrung für das erniedrigte Herz-Jesu enthält (vgl. Harvey 2006: 313). Dieser Aufforderung folgt Sacré-Coeur mit ihren charakteristischen Zügen einer Wallfahrtskirche: Außer der Höhenlage sind dies vor allem der weiträumige Chorumgang und die zahlreichen Kapellen, die – nach dem Grundprinzip eines kreuzförmigen Zentralbaus – angeordnet sind um das Schiff mit der zentralen Kuppel und dem ungefähr gleich großen Chor mit Altar. Betritt man die Kirche ist der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem blendenden Weiß des Äußeren und dem gedämpften Licht im Inneren auffällig. Die Eigenart des für den Bau verwendeten Travertinsteins aus den Steinbrüchen bei Château Landon (nahe Fontainebleau), der sonst in Paris nur noch für den Arc de Triomphe verwendet wurde, führt aufgrund chemischer Prozesse dazu, dass die strahlende Helligkeit

sich stets erneuert (vgl. Dauss 2007: 272; Jonas 2000: 226). Aus dem schlichten und halbdunklen Schiff tritt man in den von Kerzen und dem bunten Mosaik erhellten Altarraum – eine manichäische Konzeption der Religion der Sünde: Für den gläubigen Pilger symbolisiert dieser Wechsel den Übergang von der Sphäre der leidenden Kirche in Finsternis und Unglück hinauf zur Erlösung verheißenden Feier der Eucharistie (vgl. Loyer 1992: 471).

Von den Kapellen in der Krypta fallen wegen ihrer politischen Stoßrichtung zwei besonders ins Auge: Die Kapelle des *Jésus Enseignant* verweist auf den Kampf der katholischen Kirche um den Einfluss auf das Erziehungswesen im laizistischen Frankreich. So hielt Rohault de Fleury, einer der Initiatoren des voeu national, »die törichte Erfindung eines Schulunterrichts ohne Gott« für eine der Hauptsünden Frankreichs. Und eine zweite Kapelle war *Jésus-Ouvrier* geweiht, zu deren Errichtung katholische Arbeiter beitrugen – eine Tatsache, die Legentil begrüßte, weil er dies als ihren Protest bewertete gegen die »grässliche Gottlosigkeit, in die ein Großteil der arbeitenden Klasse gerade fällt«. Die wachsende Arbeiterbewegung musste Legentil, selbst führendes Mitglied in der *Société de Saint-Vincent-de-Paul*, einer Organisation der katholischen Sozialbewegung, als besondere Bedrohung seines christlichen Engagements sehen (zit.n. Harvey 2006: 236; Übersetzung: U.H.).

Abb. 70: Triumph des Sacré-Coeur: Das Mosaik im halbrunden Chor nimmt die Stilelemente der romano-byzantinischen Architektur auf



https://www.fotocommunity.de/photo/deckengemaelde-in-der-basilika-sacre-coeur

Abb. 71: Initiatoren und Gegner von Sacré-Coeur

www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/ephemera/basilique-du-sacre-coeur

»L'idéologie qui sous-tend le Voeu national est ici exposée sans ambages [Umschweife]« – erst hier, im großen Mosaik des Chorraums, wird also die Botschaft des »militantisme politico-religieux« enfaltet (zit.n. Laroche 1988c: 248). Das zwischen 1921 und 1923 entstandene riesige Mosaik in der byzantinischen Tradition erzählt in Bildern die Geschichte vom Sacré-Coeur (Abb. 70). Die zentrale, an byzantinische Pantokrator-Darstellungen erinnernde Figur des segnenden Jesus mit dem dargebotenen Herz wird zur Rechten und Linken flankiert von zwei übereinander angeordneten Sphären, die obere, himmlische ist bevölkert von den Heiligen der katholischen Kirche. In der unteren, irdischen finden sich zur Linken französische Heilige und Päpste, zur Rechten werden historische Schlüsselszenen geboten; sie sind für die intendierten Botschaften von besonderer Bedeutung. Auf dem ersten Bild weiht der über einem Pestopfer kniende Bischof von Marseille seine Stadt dem Herzen Jesu, im zweiten Bild nimmt – Opfer der Revolution! – Ludwig XVI. mit seiner Familie diese Weihe für ganz Frankreich vor; erst im dritten Bild folgen die Initiatoren und Unterstützer von Sacré-Coeur: Erzbischof Guibert präsentiert ein Modell der Sühnekirche, der kniende Legentil ist begleitet von Rohault de Fleury, der den Text des voeu national in Händen hält. Neben ihm steht Emile Keller, monarchistischer Deputierter, der als Berichterstatter das Sacré-Coeur-Projekt in der Assemblée Nationale vertrat. An seiner Seite stehen mit gezogenen Säbeln die

Generäle de Sonis und Charette, Anführer der zouaves pontifiques und der blutigen Attacke von Loigny.

Auf der linken, kirchlichen Seite stehen neben dem der Moderne aufgeschlossenen Papst Leo XIII., der die Herz-Jesu-Verehrung förderte, Papst Clemens XIII., antiaufklärerischer Jesuitenförderer, der die Diderot-Enzyklopädie auf den Index setzte, und Pius IX., der das Unfehlbarkeitsdogma verkündete. Ganz am rechten Rand des Mosaiks fällt eine Figur durch ihre abweisende Haltung auf: Sie verharrt nicht in Adorationshaltung, steht abgewandt von der zentralen Christusgestalt, lehnt mit gekreuzten Armen und übereinandergeschlagenen Beinen nachgerade lässig an einer Säule, ist gekleidet mit einer phrygischen Mütze und gestreiften Hosen – unschwer zu deuten, dass es sich um einen Sansculotten handelt (vgl. Jonas 2000: 224ff; Laroche1988c: 248). Diese Figur repräsentiert nicht nur die Französische Revolution, sie verkörpert all das, was der französische Katholizismus des 19. Jahrhunderts ablehnte und als säkulare Entwicklung der Nation mit der Herz-Jesu-Bewegung bekämpfte.

Das Mosaik in seiner Gesamtheit deutet die Geschichte der ›fille ainée‹ als eine Historie, die abgesichert, gerechtfertigt und gestützt wird durch die lange Tradition der Heiligen der katholischen Kirche, es wird damit zum Abbild der Glaubensinhalte dieser Kirche und ihrer Botschaften: »Sacré-Coeur is the key monument of modern French Catholicism.« (Jonas 2000: 229). Das am unteren Rand des Mosaiks verlaufende Spruchband enthält dazu die Kernaussage: Sacratissimo cordi Jesu Gallia poenitens et devota et gratia (Dem allerheiligsten Herzen Jesu das büßende, reuige Frankreich, treu ergeben und dankbar), die zum Ausgangspunkt des strahlenden Monuments am Pariser Himmel wurde.

3.6 Paris – Schaufenster der Nation im Widerstreit politischer Deutungshoheit

Als Ernest Renan 1882 an der Sorbonne in seinem berühmten Vortrag der Frage nachging »Qu'est-ce qu'une nation?«, da hatten sich die Wogen im Streit um die nationale Selbstvergewisserung Frankreichs zwar nicht gelegt (vgl. François/Schulze 1998: 17). Aber nach den wiederholten Regimewechseln von Revolution und Republik, von (konstitutioneller) Monarchie und (Premier/Second) Empire im Laufe des 19. Jahrhunderts war doch eine gewisse politische Stabilisierung eingetreten, die sich auch auf die Ausformung des nationalen Selbstverständnisses auswirkte: Die 3. Republik hatte sich mit der Verabschiedung der Verfassungsgesetzte (1875), dem republikanischen Wahlsieg (1877) und dem Rücktritt des erzkonservativ-royalistischen Präsidenten MacMahon (1879) gegen die monarchistischen Bestrebungen der Anfangsjahre durchgesetzt. Im darauffolgenden Jahr (1880) verabschiedete die republikanische Abgeordnetenkammer mehrere Gesetze, mit denen sie die bis

heute gültigen Nationalsymbole dekretierte: Der 14. Juli wurde Nationalfeiertag, die Marseillaise Nationalhymne und die Trikolore Nationalflagge. Damit war ein (symbolischer) Schlusspunkt gesetzt unter eine politische Debatte, die das gesamte 19. Jahrhundert bestimmte, nämlich die Auseinandersetzung um das Verhältnis der jeweiligen Regime und der sie tragenden politischen und sozialen Kräfte zur Französischen Revolution. Grob gesprochen standen sich dabei zwei nationale Narrative gegenüber: Republikaner und Liberale verstanden sich als Erben der Revolution und bezogen ihre nationale Identifikation ganz wesentlich auf den mit ihr einhergehenden Veränderungen, Monarchisten und Katholiken als Vertreter der ordre moral dagegen lehnten die revolutionären Prinzipien ab. Nach 1880 dominierte die republikanisch gefärbte Form des modernen Nationalismus auch weiterhin das politische Geschehen der 3. Republik, erfuhr allerdings in den Jahren ihrer schwersten Krisen vor dem 1. Weltkrieg (Boulanger-Krise, Dreyfus-Affäre) eine durchaus antirepublikanisch-autoritäre und antisemitische Komponente.

Für die Frage nach der Ausgestaltung von Paris als Schaufenster der Nation ist diese politische Spaltung in gegensätzliche Lager von erheblicher Bedeutung, denn sie prägte vor dem Hintergrund der wechselnden Regime mit – um im Bild zu bleiben – ihren Exponaten in unterschiedlicher Weise die Hauptstadt, um so den jeweils nationalen Deutungsanspruch zu manifestieren. Im Gegensatz zu den beiden anderen untersuchten Kapitalen London und Rom, deren Entwicklung nicht durch Regimewechsel gekennzeichnet war, ist deshalb – so die These – für Paris anzunehmen, dass hier in stärkerem Umfang widersprüchliche und kontrastive Gestaltungsintentionen zu erkennen sind, deren Botschaften sich in konkreten Bauwerken und Ensembles eingeschrieben haben.

Aber zurück zu Renan: Neben den Elementen wie Sprache, Religion, Territorium etc. gehören für ihn zur Beschreibung einer Nation »der gemeinsame Besitz eines reichen Erbes an Erinnerungen« und »das gegenwärtige Einvernehmen, der Wunsch, zusammenzuleben« (zit.n. François/Schulze 1998: 17). Die Funktion des Erinnerungsschatzes ist die Einigung nach innen und die Abgrenzung nach außen. Zu diesen identitätsstiftenden Erinnerungen der Nation zählen in Frankreich beispielsweise die Taufe Chlodwigs (496), vorrangig als Gründungs- und Legitimationsmythos monarchistisch-katholischer Kreise, aber auch – nach der Niederlage 1870 – im liberal-republikanischen Milieu als Schlachtensieger gegen die Alemannen. Der Gestalt der Jeanne d'Arc als Retterin Frankreichs gegen die englische Invasion (1429) können sich ebenfalls beide Lager des 19. Jahrhunderts bedienen, indem sie la pucelle als einfaches Bauernmädchen aus dem Volk oder als von Gott inspirierte Jungfrau stilisieren. Diese ambivalente Aneignung historischer Narrative gilt in ganz besonderem Maße für die Französische Revolution als epochenstrukturierendes Ereignis des 19. Jahrhunderts: So bezogen sich Liberale und Republikaner vorrangig auf die Anfangsphase mit Ballhausschwur und Bastillesturm, während

monarchistisch-klerikale Vertreter die Hinrichtung der Königsfamilie und die so genannte Schreckensherrschaft 1793/94 (*terreur*) hervorhoben (vgl. Trom 1998: 129ff).

Schauen wir jetzt auf die vier exemplarisch untersuchten Ensembles in ihrer Bedeutung für die Ausgestaltung von Paris als Schaufenster der Nation, dann fällt der Blick zunächst auf die **Place de la Bastille**, da dieses Beispiel wie ein Seismograph die Gestaltungsintentionen unterschiedlicher Regime im Laufe des 19. Jahrhunderts erkennen lässt und damit auch ihr Verhältnis zur Revolution als Ursprung der modernen französischen Nation. Die symbolische Bedeutung des Platzes erforderte – als Leerstelle nach dem Abbruch des Staatsgefängnisses – geradezu zwingend eine Neugestaltung. Deren Botschaften folgten denn auch dem Rhythmus der Revolution und der folgenden Regime: Anfangs (1791), vor der Flucht des Königs, bestand sogar der (nicht ausgeführte) Plan für eine Place royale mit einer Statue Ludwigs XVI., die rasch (1792) dem Bau einer Place de la Liberté samt Freiheitsstatue wich und im Jahr darauf von einer Fontaine de la Régénération ersetzt wurde, als Krieg und Aufstände die nationale Einheit und Erneuerung bedrohten. Erst Napoleon nahm sich wieder der Platzgestaltung an: In seinem Plan, Paris zum neuen Rom auszubauen, besaß die historische Achse (d.h. die vom Louvre in westliche und östliche Richtung ausgehenden Straßenzüge) als Bestandteil des symbolisches Straßenkreuzes von Cardo und Decumanus zentrale Bedeutung (vgl. weiter unten). Auf der am östlichen Straßenzug gelegenen Place de la Bastille, am ehemaligen Stadtrand, plante er zunächst dem römischen Vorbild folgend einen Triumphbogen, der dann aber auf der Place de l'Étoile realisiert und durch einen riesigen Elefantenbrunnen am Platz des ehemaligen Staatsgefängnisses ersetzt wurde. Mit der schieren Größe dieses Machtsymbols präsentierte der Kaiser zwar seinen imperialen Anspruch, demonstrierte aber zugleich das von ihm bereits 1799 verkündete Ende der Revolution. In der Phase der Restauration (1814-1830) suchten die zurückgekehrten Bourbonenkönige, die Erinnerung an die Revolution zu verdrängen, indem sie den Bastilleort nun Place Saint Antoine tauften und dort eine Statue Ludwig XVIII. planten.

Der ›Bürgerkönig‹ Louis Philippe (1830-1848) verdankte seine Herrschaft der Julirevolution. Diese prekäre Konstruktion einer Monarchie revolutionären Ursprungs spiegelt sich in der Gestaltung der Place de la Bastille wider, auf der der König ein Monument für die Opfer der Revolution von 1830 errichten ließ: Diese Julisäule blendet die Revolution von 1789, in der ein König hingerichtet wurde, völlig aus und bezieht sich nur auf die Erhebung, der Louis Philippe seine Herrschaft verdankte. Die Gipfelfigur auf der Säule stellt eine kettenbrechende Freiheit in einer Version dar, die ganz ohne die revolutionären Attribute wie der phrygischen Mütze auskommt: Am Ort des revolutionären Ursprungs Frankreichs wird also einer »gezähmten« Revolution gehuldigt, die – entsprechend der ersten Phase – über die Freiheit hinaus keine regimesprengenden Forderungen stellte. Die Intention Napoleons III. und seines Präfekten Haussmann Paris zum imperialen

Schaufenster der Nation auszubauen, ließ die Place de la Bastille – im Gegensatz zu vielen anderen Plätzen – bezeichnenderweise gänzlich unberücksichtigt und unverändert. Gleiches gilt für die 3. Republik, die zwei andere Plätze mit Monumenten der Republik ausstattete. Erst Mitterand, der erste sozialistische Präsident der 5. Republik, wertete den Platz mit dem Bau der Volksoper auf.

Das zweite untersuchte Ensemble (**Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées**) stellt dagegen seit seiner Entstehung bis in unsere Tage ein Kernelement des Schaufensters der Nation dar. Zugleich ist dieses Ensemble das westliche Ende des Decumanus, der geradlinig verlaufenden Hauptstraße, die in römischen Städten Nord- und Südhälfte trennte und die seit dem Mittelalter in Paris die königlichen Jagdschlösser und -reviere am östlichen und westlichen Stadtrand mit der Louvre-Residenz verband: Diese historische Ost-Westachse zwischen Bois de Vincennes und Bois de Boulonge mit den Zwischenstationen Bastille/Louvre/Étoile verbindet damit die symbolträchtigen Plätze Bastille und Étoile zu einer – freilich kontrastiven – historischen und gestalterischen Einheit. Angetrieben von der Idee, Paris zur prachtvollsten Stadt der Welt auszubauen, führten die Planungen Napoleons I. und stärker noch die tatsächlichen Ausführungen unter Napoleon III. zu einer Ausgestaltung der Hauptstadt, die in Frankreich mit den Begriffen ›imperial‹ und mit den entsprechenden Regimen als (Premier/Second) Empire bezeichnet werden. In der Erhebung Napoleons I. zum Kaiser der Franzosen drückt sich allerdings v.a. der Anspruch auf dynastische Absicherung, die angestrebte Vormachtstellung in Europa und die Gleichstellung mit dem habsburgischen Kaiser und dem russischen Zaren aus. Das Second Empire Napoleons III. erhebt – nach dem 1815-Rückschlag für Frankreich – erneut diesen Anspruch. Dagegen entsteht das französische (zweite) Kolonialreich im Wesentlichen erst nach 1870, also nach dem Ende des Second Empire. Die genannten Begriffe beziehen sich daher bis in die 1870er Jahre eher auf die innerfranzösische Herrschaft und auf Frankreichs Stellung in Europa – jeweils mit dem Anspruch römisches Erbe anzutreten (vgl. Fisch 2002: 72ff).

Die 70 m breite, fast 2 km lange Prachtavenue der Champs-Élysées wird im Westen begrenzt vom Arc de Triomphe und dem sternförmigen Place de l'Étoile (heute Place Charles de Gaulle), im Osten von der Place de la Concorde mit dem Obelisken und in der Verlängerung vom Tuilerienschloss (bis 1871) und dem Louvre. Damit gilt dieses Ensemble als *das* klassische Modell einer repräsentativen Prachtstraße: Anfang und Ende bilden bedeutsame Bauwerke und Monumente; rechts und links liegen der Präsidentenpalast und die Ausstellungshallen der Weltausstellung (Grand/Petit Palais), im Straßenverlauf reihen sich Luxusgeschäfte, exklusive Restaurants, Repräsentanzen weltbedeutender Firmen aneinander. Als Teil der historischen Achse genießt die Avenue den Nimbus ehrwürdiger Kontinuität, ist zugleich aber Musterbeispiel des 19. Jahrhunderts einer zukunftweisenden Stadt-

gestaltung, die nicht mehr vorrangig Plätze, sondern Straßen als Inbegriff moderner Mobilität präferiert.

Bis heute sind die Champs-Élysées daher repräsentativster Ort großer nationaler Ereignisse von der Siegesparade de Gaulles 1944 über die Militärparade am 14. Juli bis zur Schlussetappe der Tour de France. Allerdings ist die ursprüngliche Exklusivität dem populär-touristischen Ansturm mit allen kommerziellen Folgen gewichen. Die axiale Verlängerung bis La Defense mit der gigantischen Wiederholung des Bogenmotivs unterstreicht die weltläufige Atmosphäre der französischen Metropole.

Der Arc de Triomphe, erbaut am ehemaligen westlichen Stadtausgang und erst 1836 vollendet, symbolisiert in seiner gigantischen Monumentalität die durch die Revolution errungene nationale Größe und militärisch-staatliche Macht. Napoleons I. Intention, mit dem Verweis auf das römische Vorbild ein neues Empire zu errichten und Paris zum neuen Rom zu verwandeln, finden hier ihren Stein gewordenen Ausdruck. Die Platzierung auf dem erhöhten Fluchtpunkt der butte de Chaillot schafft eine Perspektive, die das Monument aus der Distanz einem Solitär gleich erscheinen lässt. Haussmann hat diese axiale Perspektive beinahe obsessiv in seinem Stadtumbau übernommen, indem er bedeutende Straßen immer auf Monumente oder repräsentative Bauwerken hin ausrichtete – ein Charakteristikum, das ganz wesentlich zum Flair von Paris als Schaufenster der Nation beitrug. Erweitert man die Perspektive unter Rückgriff auf die o.g. Ost-Westachse und nimmt zur Place de l'Étoile und den Champs-Élysées auch die im Osten gelegene Place de la Bastille in den Blick, wird stadtgestalterisch ein Widerspruch deutlich, der die historischen Ereignisse symbolisch auf den Kopf stellt: So betont das nationale Symbol des Arc de Triomphe zwar die Bedeutung der Revolution, befindet sich aber weit entfernt vom Ort des tatsächlichen historischen Ursprungs, der Place de la Bastille. Das um die Place de l'Étoile angesiedelte großbürgerliche Milieu war keineswegs das revolutionäre Subjekt Frankreichs, das vielmehr im Umkreis der Place de la Bastille unter Arbeitern und Handwerkern in den östlichen Stadtbezirken zu finden war. Auch hier erweist sich die symbolische Geographie von Paris: bourgeoiser Westen – proletarischer Osten (vgl. Agulhon1992).

Eine Hauptstadt ohne prestigeprächtige Nationaloper ist (nicht nur) im Europa des 19. Jahrhunderts undenkbar. Das dritte Ensemble, die **Opéra Garnier**, ist dafür ein exemplarischer Beleg: Entstanden im Kontext der imperialen Neugestaltung von Paris während des Second Empire, aber erst 1875 eingeweiht, war sie das kostspieligste und wichtigste Bauwerk im luxuriösen Zentrum des ›Neuen Paris‹. Haussmann platzierte es im epochebestimmenden Spannungsfeld zwischen den herrschaftlichen Bauten von Louvre/Tuilerien, mobilitätsfördernder Gare Saint Lazare und kapitalistischer Börse. Hier, im neuen Mittelpunkt von Vergnügen, Luxus und Kommerz, siedelten sich vornehme Clubs, prestigeträchtige Bankfilialen, teure Geschäfte und Hotels an. Sie befriedigten die weltlichen Bedürfnisse einer Elite

von Bourgeoisie und Aristokratie, die in der zentral gelegenen Oper das sublime Vergnügen einer außeralltäglichen Gegenwelt genossen. Mit der Avenue de l'Opéra (ursprünglich Avenue Napoléon) zwischen Oper und Louvre, die wiederum dem Haussmannschen Straßenkonzept von Axialität und Perspektivität genügt, waren Oper und traditionelles Herrschaftszentrum symbolisch miteinander verbunden.

Garniers Bauwerk, dessen klassizistisch-barocker Mischstil auch zeitgenössische Kritik auf sich zog, strahlt unverkennbar die Intentionen seines Auftraggebers aus, der sich einen eigenen, gegen Attentate gesicherten Zugang mit dem Pavillon de l'Empereur errichten ließ. So erinnert die Dachform an eine Krone, die Säulenordnung der Loggia nimmt Bezug auf die unter Ludwig XIV. entstandene Ostfront des Louvre und der Spiegelsaal von Versailles gilt als Vorbild des prächtigen Grand Foyer. Sieht man diese architektonischen Anleihen zusammen mit den die Attika zierenden Buchstaben N (Napoléon) und E (Empereur) und die Enthüllung der Fassade am 15. August 1867, dem Geburtstag Napoleons I., können keine Zweifel aufkommen, in welcher Tradition Napoleon III. gesehen werden wollte. Die äußere Pracht setzt sich im Inneren fort: Dort funktionierte das berühmte Treppenhaus als Ort der Selbstdarstellung privilegierter Besucher, wie dies ebenso der auf dieses Bedürfnis speziell konstruierte Zuschauerraum tat.

Nach dem Sturz des Second Empire sah die 3. Republik unter dem monarchistischen Einfluss der ersten Jahre keine Probleme das imperiale Schaustück zu vollenden, schließlich hatten sich die dominierenden gesellschaftlichen Schichten nicht verändert. Und die feierliche Eröffnung 1875 in Anwesenheit von Bourgeoisie und gekrönten Häuptern galt – nach militärischer Niederlage und Kommune – als Symbol der nationalen Wiedergeburt.

Im vierten Ensemble, der Wallfahrtskirche **Sacré-Coeur** auf dem Montmartre-Hügel, manifestiert sich das anfangs genannte nationale Narrativ der monarchistisch-katholischen Kräfte. Für sie ist die Katastrophe von 1870/71 Folge der moralischen Verfehlungen der Nation, die zu Säkularisierung, Entchristlichung und allgemeiner Dekadenz spätestens seit der königsmordenden und antichristlichen Französischen Revolution geführt hat. Dass Heilung nur von bußfertiger Reue zu erhoffen sei, veranlasste den frommen Laien Alexandre Legentil während der Belagerung von Paris im Herbst 1870 zu einem Gelübde in der Tradition der Herz-Jesu-Devotion aufzurufen, das rasch zum voeu national wurde mit dem Ziel, eine Sacré-Coeur-Kirche als Sühnekirche in der Hauptstadt zu errichten. Ein geeigneter Ort dafür war mit dem von christlicher Tradition geprägten Montmartre-Hügel bald gefunden, nachdem zeitweilig der Plan bestand, sie anstelle der unfertigen Oper zu errichten – in den Augen Legentils ein Symbol des dekadenten und verachteten Second Empire. Gegen die Baupläne richtete sich von Anfang an bis in unsere Tage scharfer Protest: Liberal-republikanische Kräfte versuchten den Bau insgesamt zu verhindern oder doch zumindest durch Gegenaktionen zu stören, um so das Schaufenster der Nation frei zu halten von – ihrer Meinung nach – reaktio-

nären Symbolen. Doch das Schlüsselsymbol der Gegenrevolution entstand gegen allen Widerstand auf der höchsten Erhebung innerhalb der Stadt, weithin sichtbar, in makellos strahlendem Weiß, von symbolischer Dominanz – und es gehört zweifellos zum Schaufenster der Nation.

Der Anstieg zur Wallfahrtskirche über die weitausladenden Rampen glich für den bußfertigen Pilger einer Prozession aus der sündigen Niederung des bekannten Vergnügungsviertels um Moulin Rouge zum heilsverheißenden Gipfel der Sühnekirche. Ihr romano-byzantinische Stil des Architekten Abadie führte zunächst zu heftigen Protesten, da für dieses von der gesamten katholischen Nation durch Spenden ermöglichte Bauwerk nur der angeblich einzig genuin französische Stil der Gotik angemessen gewesen wäre. Vor Eintritt in die Kirche erblickt der Pilger zwei Reiterskulpturen auf dem Portalvorbau: Ludwig der Heilige und Jeanne d'Arc, zusammen mit der im Giebelfeld aufgestellten Herz-Jesu-Figur signalisieren sie das Ideal der christlichen Monarchie, den erwünschten Gleichklang von National- und Heilsgeschichte. In der Kirche zieht das riesige, erst 1921/23 entstandene Mosaik alle Blicke auf sich. Es erzählt die Geschichte von Sacré-Coeur, umgeben von den Heiligen der Kirche. Am Mosaikrand und abgewandt vom christlichen Geschehen steht ein Sansculotte mit abweisend-verschränkten Armen: Symbol der Revolution und aller Ideen, gegen die Sacré-Coeur errichtet wurde.

Im Gegensatz zu den beiden ersten Ensembles, der Place de la Bastille und der Place de l'Étoile, lässt sich *zwischen* den beiden anderen Orten, Opéra Garnier und Sacré-Coeur keine axiale Straßenverbindung herstellen. Eine solche Achse konnte auch nicht gewollt oder gar geplant werden – zu gegensätzlich waren Ideologie und Wertvorstellungen beider Ensembles als das eine symbolische Verbindung möglich gewesen wäre. Gleichwohl lässt sich für beide Ensembles *jeweils einzeln* das Prinzip der axialen Verbindung erkennen: Von der Oper über die Avenue de l'Opéra zum Louvre wird symbolisch der Bezug Herrschaft – aristokratisch-bourgeoise Elite hergestellt. Und die ansteigende Rampe vom kommerziellen Vergnügungsviertel zur Sühnekirche weist den Weg zu Buße und erhofftem Heil.

Schon in der Französischen Revolution war Paris Schaufenster der Nation, stand gar im Zentrum des europäischen Interesses. Napoleon I. suchte seiner Hauptstadt die imperiale Ausstattung zu geben, die dann vom Bürgerkönig fortgesetzt und unter Napoleon III. und Haussmann in vollem Umfang realisiert wurde. Die 3. Republik setzte diese Politik fort. In diesem historischen Kontext sind die hier untersuchten Ensembles oder Schaustücke einzuordnen: Die Place de la Bastille als Symbolort der Revolution blieb ein »Aschenputtel« im Stadtbild, umso strahlender leuchten die imperialen Ensembles der Macht um Arc de Triomphe und Champs-Élysées und die Opéra Garnier als Ort der Selbstdarstellung der bourgeois-aristokratischen Gesellschaft des Second Empire. Abgehoben in makellosem Weiß dominiert Sacré-Coeur, das Symbol katholisch-monarchistischer Reaktion, die sündhaft-laizistische Stadt. Es ist kein Zufall, dass alle Ensembles –

außer der Place de la Bastille – im Westteil der Hauptstadt liegen: Die symbolische Geographie verweist auf die Osthälfte als Ort der Unruhen und Aufstände im Milieu der Arbeiterviertel, wohingegen das national-militärisch-imperiale Dreieck von Vendôme-Säule, Place de l'Étoile/Arc de Triomphe, Dôme des Invalides den Westteil beherrscht.

4 Rom

4.1 Einleitung: »Roma capitale« – Renaissance zu imperialer Größe?

> Le città sono un insieme di tante cose : di memoria, di desideri, di segni, di un linguaggio ; le città sono luoghi di scambio […] ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi.
> Städte sind ein Ensemble vieler Dinge: Erinnerungen, Wünsche, sprachliche Zeichen; Städte sind Orte des Tausches, […] aber getauscht werden nicht nur Waren, es werden Worte, Wünsche, Erinnerungen getauscht.
> *(Calvino 2006: X, Übersetzung: W.H.)*.

Mit der Eroberung Roms durch die Truppen Vittorio Emanuele II, des Königs von Italien, endete am 20. September 1870 die schon seit Mitte des sechsten Jahrhunderts fast ununterbrochen bestehende Herrschaft der Päpste über die Stadt, und es begann mit der Ernennung Roms zur Hauptstadt des neuen Königreichs Italien unter der Herrschaft des Hauses Sardinien-Piemont nach 1870 ein schneller Ausbau. Das Wachstum der Stadt ist auf dem damaligen Masterplan (Piano Regolatore) von 1873 (vgl. Insolera 1959; Kostof 1973) übersichtlich nachzuvollziehen: Die starke Zunahme der bebauten Fläche Roms erlaubte eine Verdoppelung der Bevölkerung innerhalb von nur gut 30 Jahren von ca. 245.000 im Jahr 1871 auf 460.000 im Jahr 1901 und auf 540.000 Einwohner im Jahr 1911 (vgl. Sanfilippo 1992: 61). Zeitgleich erfolgte ein qualitativer Ausbau der Stadt zu einem Schaufenster der noch jungen, aufstrebenden Nation, mit dem die neue Hauptstadt – für alle im Inland und im Ausland sichtbar – zu den führenden Nationen der anderen europäischen Hegemonialmächte Großbritannien, Frankreich, Österreich-Ungarn und Deutschland aufschließen wollte: neue, repräsentative Boulevards, Avenuen, Plätze und Parks

sowie zahlreiche ebenfalls neue und repräsentative Gebäude an exponierter Stelle sowohl für Wohnzwecke v.a. für das gehobene Bürgertum als auch für den städtischen Handel, die Stadtverwaltung und die Institutionen der neuen nationalen Regierung.

Die Etablierung Roms als Hauptstadt Italiens verläuft wirtschaftlich parallel mit der Hochphase der Industrialisierung in Europa, politisch mit dem imperialistischen Streben in Großbritannien, Frankreich, Deutschland und Italien nach kolonialem Besitz und dem Kampf um die hegemoniale Vormachtstellung in Europa. Dieses Streben fand architektonisch im Bau von monumentalen Bauten ihren Ausdruck, geplant und gebaut in einem Macht und Herrschaft signalisierenden und symbolisierenden Stil des Historismus, insbesondere der Neorenaissance.

> Die dominante Architektur des Italiens dieser Epoche stammte aus der Hochrenaissance, die in Rom von Sangallo, Michelangelo und Vignola perfektioniert worden war. Dies war keine plötzliche Rückkehr zur Vergangenheit. In einer gewissen Beziehung war das sechzehnte Jahrhundert in Italien nie gestorben […](Auch wenn das moderne Italien sich in seinen Zielen politisch als Nachfolger des antiken Imperiums verortete) sah es sich architektonisch eher in der Tradition des Italiens des Humanismus als der des imperialen Roms (Meeks 1966: 287, Übersetzung W.H.).

Mit dem technischen Fortschritt der Industrialisierung vollzog sich in diesem Zeitraum im öffentlichen Raum ein Wandel. Die Erfindung der Eisenbahn und der Tram, später des Automobils, beschleunigte das öffentliche Leben insbesondere in den Städten, der öffentliche Raum wurde zunehmend mobil, die bisher eher durch Statik und Langsamkeit gekennzeichneten Bewegungsabläufe der städtischen Bewohner dynamisierten sich mehr und mehr: Ruhe und Langsamkeit wichen Bewegung und Beschleunigung. Während in den vormodernen (vormobilen) Städten der Platz die unbestrittene repräsentative räumliche Kategorie darstellte, wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend die Straße als eine zwei Orte (Plätze) verbindende Lokalität zu einem gleichwertigen, wenn nicht wichtigeren städtebaulichen Element des öffentlichen Raumes:

> Cambia […] il ruolo dello spazio pubblico, […] non (è) piu il luogo della vita quotidiana, rimane solo un luogo di passaggio, […] di spostamento: Die Rolle des öffentlichen Raumes verändert sich, […] er ist nicht mehr der Ort des öffentlichen Lebens, des Treffpunkts, sondern nur ein Ort des Übergangs, der Fortbewegung (Cassetti o.J.: 128, Übersetzung W.H.).

Nunmehr ist die repräsentative Straße, die zwei ebenso repräsentative Plätze miteinander verbindet, die neue städtebauliche Einheit: ein Ort, ein bauliches und räumliches Ensemble, eine neue Kategorie des öffentlichen Raums.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Rom schon rund 2.600 Jahre alt und hatte im Laufe seiner Entwicklung alle Höhen und Tiefen erlebt. In den Blütezeiten des römischen Imperiums wohnten in der Stadt schon einmal mehr als eine Million Einwohner, im Mittelalter war die Einwohnerzahl auf nur 20.000 geschrumpft, weite Teile der ehemaligen antiken Stadt waren unbewohnt (disabitato), nur die Gegend im Tiberknie auf dem Marsfeld war bewohnt (abitato), weil die Einwohner sich hier mit Wasser versorgen konnten. Auf dem Höhepunkt der päpstlichen Macht im 17. Jahrhundert betrug die Einwohnerzahl immer noch nicht mehr als 150.000 und 200 Jahre später, am Ende des Kirchenstaates 1870 auch nur 230.000 (vgl. Sanfilippo 1992: 61). Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht einmal die Hälfte der Fläche der antiken Stadt innerhalb der antiken Mauern bebaut. Für die zusätzlichen 230.000 Einwohner, die Rom im Jahr 1901 hatte, musste schnell Wohnraum geschaffen werden: für das gehobene Bürgertum beim Pincio und entlang der alten Via Nomentana, für das mittlere Bürgertum auf dem Quirinal, dem Esquilin und den Tiberwiesen nahe dem Vatikan und für die einfachen Milieus in Trastevere, im Testaccio und im Ostiense (vgl. Cassetti o.J.: 127).

Wie groß auch immer die Stadt war, mit Ausnahme des Spätmittelalters war Rom stets ein Ort mit repräsentativer Architektur und einer räumlichen Ordnung, deren Bauten und Strukturen die jeweils Herrschenden beim Volk und in der Welt legitimieren und stützen sollten.

> Jeder, der in Rom, und sei es auch nur für kurze Zeit, Macht ausübte, war vom Ehrgeiz getrieben, sich mit städtebaulichen Maßnahmen oder einem Monument dem urbanen Raum einzuschreiben, woran er im Übrigen von der Bevölkerung auch gemessen wurde. […] Denn die Stadt ist der Ort, an dem die Macht sich unablässig durch Bauten zu manifestieren sucht, die ihre Legitimität nachweisen und erhöhen. Als Schauplatz realen Lebens wie als Vision, als Zentrum von immer größerer Anziehungskraft und als einzigartiger Sammelpunkt von Menschen, Reichtümern, Ideen und eben Monumenten lockt Rom die Welt an, absorbiert, schluckt und verschlingt sie, um auf diese Weise seiner fortwährenden Verwandlung neue Nahrung zu geben. […] Doch diese Monumente sind keine Orte ohne Leben, gemeinsam bilden sie vielmehr eine Art großer Bühne. Sie sind die neuralgischen Plätze, die Dreh- und Angelpunkte jenes symbolischen Gesamtkonstrukts der antiken Stadt, in der Raum und Zeit eine subtile Verbindung eingehen. Jahrhundert um Jahrhundert, Krieg um Krieg, Monument um Monument haben diejenigen, die sich selbst als Römer bezeichneten – und deren Reihen unablässig durch Neuankömmlinge verstärkt wurden –, den Fortschritt ihrer Eroberungen in den öffentlichen Raum der Stadt eingeschrieben, der so zu einer Art steinernem Denkmal wurde, von dem sie ihre Geschichte ablesen und vor dem sie eine kollektive Identität zelebrieren konnten, die gleichermaßen auf Eroberung wie auf Assimilation beruht. Auf diese Weise vermittelt jedes Mo-

> nument durch seinen Erbauer, die Umstände seiner Errichtung, seinen Standort, seine Architektur und sein Dekor eine stumme, aber für zeitgenössische Betrachter unmissverständliche Botschaft. Und diese Botschaft gilt es nun in einer Form urbaner Semiotik zu entschlüsseln, und zwar mithilfe aller verfügbaren Quellen […] (Grandazzi 2019: 15f).

Sowohl von der antiken Stadt (»das erste Rom«) als auch der päpstlichen Stadt (»das zweite Rom«) waren zu Beginn der königlichen Herrschaft über die Stadt (Roma capitale, »das dritte Rom«[1]) noch viele jener antiken, päpstlichen monumentalen und repräsentativen Bauten bzw. ihre eindrucksvollen Ruinen vorhanden. Vom imperialen Rom stand noch fast vollständig die Aurelianische Mauer, das monumentale Zentrum mit dem Kapitol, dem Forum Romanum und dem Palatin, verstreut über die Stadt waren die erhaltenen antiken Gebäude des Marcellustheaters, des Pantheons, der Mausoleen des Augustus und des Hadrian, in Ruinen erhalten das Theater des Pompeius, das Stadion des Domitian, die Thermen des Caracalla und des Diocletian, verschiedene antike Brücken und Aquädukte (vgl. Benevolo 1971: 9). Die Bauten der römisch-katholischen Kirche, die Rom als Bühne nicht nur der Stadt (urbs), sondern der ganzen Welt (orbis) und seine Machthaber und Herrscher, die Päpste, als legitime Nachfolger der Imperatoren des antiken Römischen Reiches zeigen wollten, sind nicht weniger eindrucksvoll: die christlichen Basiliken der Spät- und Postantike (S. Pietro, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, S. Croce, S. Clemente, S. Sabina, S. Maria in Trastevere, S. Paolo, S. Lorenzo, die päpstlichen Bauten nach dem Ende des Schisma (das vatikanische Ensemble um S. Pietro, die neuen barocken Basiliken (S. Carlo al Corso, S. Andrea delle Valle, del Gesù, di S. Ignazio, S. Agnese u.v.a.), die päpstlichen Paläste der Renaissance und des Barock (Farnese, Chigi, Borghese, Pamphilj, Barberini, Quirinale etc.), die neuen Plätze (Campidoglio, Navona, Popolo, Colonna, Spagna) sowie Villen (Farnesina, Medici, Ludovisi, Borghese, Pamphilj,Sciarra; Benevolo ebd.).[2]

Die Stadt als das Schaufenster der Nation war das Ziel des Königreichs Italien am Ende des 19. Jahrhunderts: Legitimation und Stabilisierung von Macht und Herrschaft anhand von monumentalen Bauten, der Versuch »to articulate the imperial identities of antiquity together with the contemperary imperial pretentions of a modern Italian kingdom«, (Atkinson & Cosgrove 1998: 40), »a nation-making

1 Diese Abfolge folgt der italienischen Tradition; außerhalb Italiens wird unter dem »ersten Rom« zwar auch das Imperium Romanum, unter dem »zweiten Rom« jedoch eher Byzanz und unter dem »dritten Rom« Moskau verstanden.

2 Nicht alle der antiken und päpstlichen Bauten und Monumente, die einst an den ausgewählten Beispielorten der Roma capitale standen, waren 1870 noch vorhanden; einige harrten noch ihrer Entdeckung und Ausgrabung, von anderen fehlte jede Kenntnis ihrer ehemaligen Existenz, bei vielen wusste man aber durchaus von ihrer einstigen Lage und Bedeutung.

project to frame a new and national identity« (ebda.: 41). Während einer Debatte im italienischen Parlament über die Finanzierung der nationalen architektonischen Vorhaben in Rom im Jahr 1881 erklärte Francesco Crispi, Premierminister des Königreichs von 1887-1896 und von 1887-1891 auch Innen- und Außenminister:

> Wer immer diese großartige Stadt betritt, findet die Synthese zweier großer Epochen vor, eine wunderbarer als die andere. Die Monumente, die diese Epochen zelebrieren, sind der Stolz der Welt, und für die Italiener sind sie eine gewaltige Erinnerung an ihre Pflicht […] Es ist für uns notwendig, in Rom Monumente der Zivilisation zu errichten und zu verstärken, damit die Nachwelt sagen kann, wir waren ebenso groß wie unsere Vorväter (Chabod 1965, Bd. 1: 297, Übersetzung W.H.).

Der Umbau Roms zur Hauptstadt Italiens war zu einer patriotischen Aufgabe geworden. Tobia zitiert aus einer Debatte im Abgeordnetenhaus:

> Si, Roma è divenuta la casa della nazione […], il popolo romano si è fuso colla nazione e con essa si è trasfigurato. Roma si è trasfigurata nella capitale del regno italiano; non è piu il municipio, non è piu il patriziato, non è piu la teocrazia, è la nazione, è l'Italia – Ja, Rom ist das Haus der Nation geworden […] Das Volk Roms hat sich mit der Nation verschmolzen und mit ihr verändert. Rom hat sich in die Hauptstadt des Königreichs Italien verändert; es ist nicht mehr das Rathaus, nicht mehr das Patriziat, nicht mehr die Theokratie, es ist die Nation, es ist Italien. (Tobia 1998: 24, Übersetzung W.H.)

In den Kontext des italienischen Patriotismus gehört ein kleiner Exkurs über die Außenpolitik des jungen Königreiches, weil dieser Patriotismus zusammen mit seinen außenpolitischen Zielen einen wichtigen Akzent auch in der Stadtgestaltung der Hauptstadt setzte. Italiens Außenpolitik war schon zu Zeiten des Königreichs Piemont-Sardinien auf Expansion ausgerichtet, dies umso mehr seit der Eroberung Roms. Diese auf weitere Eroberungen ausgerichtete Politik manifestierte sich auch in den Bauten von Roma capitale, den Bauvorhaben des modernen Rom am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vor allen Dingen bei den Denkmälern, der Straßenführung und den Straßennamen. Die Via Nazionale etwa führte vom Bahnhof Roma Termini und den größten öffentlichen Bädern der antiken Welt, den Thermen des Diocletian, auf ihrem Weg ins Zentrum Roms in gerader Linie zur Via XXIV Maggio (Kriegseintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg 1915) oder in die Via IV Novembre (Ende des für Italien siegreichen Kriegsendes 1918) und in deren Verlängerung zum Monumento a Vittorio Emanuele II an der Piazza Venezia, tatsächlich eher ein mit Kriegs- und Siegessymbolen überladenes Denkmal des Patriotismus (vgl. dazu im Einzelnen die Kapitel über die Via XX Settembre, die Via Nazionale und der Piazza Venezia mit dem Monumento a Vittorio Emanuele II). Eine Karte des mediterranen Raumes zeigt, welche Territorien auf dem Balkan,

in der Ägäis, in Kleinasien, Ost- und Nordafrika von Italien beansprucht, zeitweise besetzt und längerfristig ins Königreich eingegliedert worden sind; mit Ausnahme Ostafrikas alles Gebiete des ehemaligen Römischen Reiches (Abb. 72).

Abb. 72: Angestrebte und erreichte Expansionen des Königreichs Italien

https://de.wikipedia.org/wiki/Italienische_Kolonien#/media/Datei:Italian_Fascist_Empire.png

Im Einzelnen erhob Italien in der Zeit zwischen 1870 und 1911 auf dem Balkan Ansprüche auf Istrien und Dalmatien, in der Ägäis auf Rhodos, in Ostafrika auf Somalia und Eritrea, in Nordafrika auf Tunesien, Libyen und Teile Ägyptens. Die Karte zeigt, welche Ansprüche verwirklicht (schwarz) und welche zeitlich verschoben und im Verlauf des Ersten und Zweiten Weltkriegs zeitweise erworben (anthrazit) wurden.

In einer ersten Phase von Gebietsforderungen konzentrierte sich das Königreich auf den Balkan und begab sich da in Konkurrenz zu Österreich-Ungarn, das sich gemäß den Statuten des Berliner Kongresses 1878 nach der Niederlage des Osmanischen Reiches gegen Russland einen Teil der osmanischen Provinzen auf dem Balkan (Bosnien-Herzegowina und das Sandschak) einverleibte, zunächst nur als administratives Mandatsgebiet, dem 1908 aber die Annexion folgte, während Italien sich bei seinen Forderungen auf Gebiete auf dem Balkan auf alte territoriale Ansprüche nicht nur aus dem Römischen Reich, sondern auch auf die Besitzungen der Republik Venedig zwischen 1500 und 1800 bezog (vgl. Chabod 1965, Bd. 2: 727). In einer zweiten Phase von Gebietsansprüchen wandte sich Italien (auf den Spuren des Römischen Reiches) in den 1880er Jahren Afrika zu: Trotz massenhafter Besiedlung durch italienische Auswanderer gaben die Franzosen Tunesien (das ehemalige

antike Karthago) nicht preis, boten den Italienern dann aber einige Jahre später als Kompensation Tripolitanien an, den Teil des heutigen Libyens westlich der Großen Syrte um Tripolis, 1911 okkupierte Italien auch das östlich daran anschließende Gebiet der Cyrenaika. Ende der 1880er Jahre besetzte Italien schließlich in Ostafrika Eritrea und Teile des Somalilandes. Während des Faschismus verfügte Italien dann tatsächlich, wenn auch nur für einen Zeitraum von wenigen Jahren, über weite Teile des ehemaligen antiken Römischen Reiches (vgl. Abb. 72).

Nun war Italien keineswegs der einzige Staat in Europa und Nordamerika, der nach kolonialem Besitz strebte, Imperialismus und hegemoniales Machtstreben waren allgemeine Merkmale des Wettbewerbs unter den Nationen.

> Fast alle Staaten wurden vom Verlangen nach Kolonien ergriffen und wollten England nacheifern, das damals sein über ein Viertel der Erde ausgedehntes Kolonialreich ordnete, festigte und immer noch weiter ausbreitete. Frankreich vergrößerte sein Kolonialreich von einer Million auf etwa zwölf Millionen Quadratkilometer mit fünfzig Millionen Einwohnern. Deutschland, das bis 1884 noch keine Kolonien besessen hatte, errang durch Erwerbungen in Afrika und Ozeanien und von einem Hafen im Fernen Osten den dritten Platz unter den Kolonialmächten (Croce 1935: 339).
>
> Bei dem Berliner Kongress sah [man], wie alle europäischen Mächte zu ihrem militärischen und wirtschaftlichen Vorteil Gebiete besetzten und nur Italien mit leeren Händen dastand […] (in der Zeitschrift) ›Pro Patria‹ und im ›Italia degli Italiani‹ (schrieb ein Autor namens Matteo Renato Imbriani) gegen das ›Berliner Verbrechen‹, er schilderte die ›Schande Italiens‹, er forderte ›Blut‹, um sie wegzuwaschen (Croce 1928: 119), (eine Forderung, die in Nord- und Ostafrika erste Erfolge noch Ende des 19. Jahrhunderts zeitigte:) »Italien besetzte Eritrea und später auch Tripolis« (Croce 1935: 339).

In der städtebaulichen Entwicklung Roms sah sich die Administration mit dem Problem konfrontiert, wie sich angesichts des umfangreichen Baubestandes aus der Antike bis Postantike, der Renaissance und dem Barock die Stadt verändern ließ, ohne sie zu zerstören, das Alte in den neuen Organismus zu integrieren – eine Herausforderung, die das neue Italien nach Ansicht vieler nicht bestanden hat:

> […] sofort begann man zu zerstören, die Stadt in einer dem Zufall geschuldeten und ungeordneten Weise zu verändern und zu vergrößern […] das Ziel, mit den Resten des historischen Stadtorganismus und den hinzu gefügten Einfügungen ein städtisches Ganzes zu schaffen, das zugleich das antike Ansehen und ihren Zauber sowie das moderne, funktionale Rüstzeug besäße, [ist gescheitert] […] tatsächlich wurde nur ein scheinbares Ganzes geschaffen, voller gegenwärtiger

und potenzieller Widersprüche (Benevolo 1971: 32 und 78; vgl. auch Birindelli 1978 und, schon 1875, Boito).

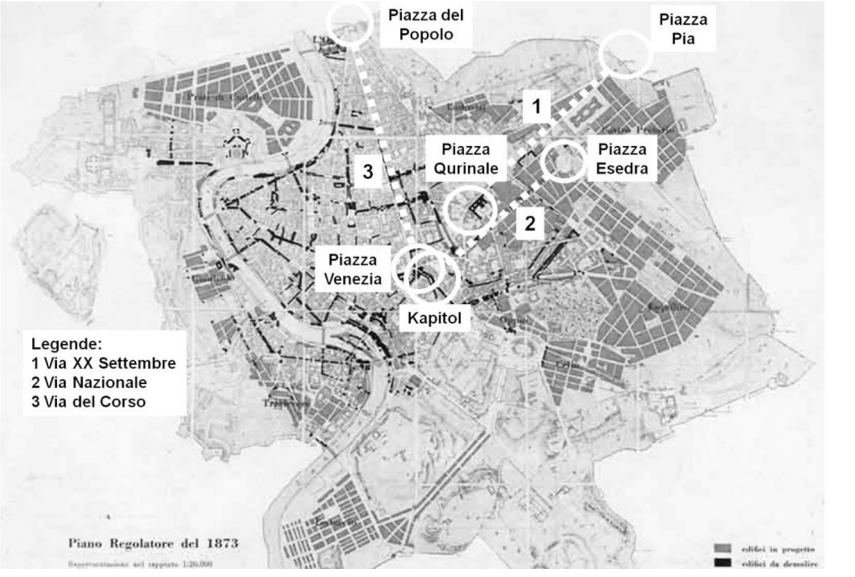
Die vorliegenden Abschnitte des Buches zur städtebaulichen Entwicklung des öffentlichen Raumes im Rom des fin de siècle stellen sich die folgenden Fragen: Wie hat sich Macht und Herrschaft in der neuen Hauptstadt Rom des jungen Königreichs Italien in den letzten 30 Jahren des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts baulich und räumlich manifestiert, welche Ziele haben die neue gesellschaftliche Klasse und ihre Machthaber mit ihren Bauvorhaben konkret verfolgt, welcher spezifischer Formen haben sie sich dabei bedient, an welchen Orten sind sie primär tätig geworden, in welcher Beziehung stehen die einzelnen neuen Bauprojekte zu ihren Vorgängerprojekten aus anderen Zeiten der Stadtgeschichte, welche Botschaften gehen von der jeweiligen Architektur und den jeweiligen räumlichen Strukturen aus, wie war ihre Rezeption und Akzeptanz bei Volk und Besuchern?

Drei repräsentative öffentliche Orte im neuen Rom, die am Ende des 19. Jahrhundert gebaut, überplant oder als Entwurf geplant wurden, sollen im folgenden vorgestellt werden; sie alle stellen Schaufenster der neuen Nation dar, als Wohn- und Geschäftsgebiete des aufstrebenden Bürgertums, als repräsentative Bauten der neuen städtischen und nationalen Regierungen und als Schaubühnen und Schaufenster des neuen öffentlichen Raums auf Straßen und Plätzen sowie in Parks; alle stehen zueinander in wechselseitiger Beziehung mit unterschiedlichen Akzentuierungen. Abb. 73 zeigt den ersten Bebauungsplan (Piano Regolatore, 1873) des königlichen Roms innerhalb der von der Aurelianischen Mauer umgrenzten Stadt. Die städtebaulichen Vorhaben dieses ersten Plans umfassen v.a. die bis dahin unbebauten Gebiete (disabitato): erstens, im Nordwesten der Stadt, im Umfeld des Vatikans, die Niederungen des Tiber (Prati, die Wiesen), zweitens die nordöstlich und südwestlich des Bahnhofs Termini gelegenen Gebiete, die v.a. als Regierungsviertel gedacht waren, und drittens die umfangreichen Flächen südöstlich des Bahnhofs, die für das Bürgertum vorgesehenen Quartiere um die Piazza Vittorio Emanuele. Zwei der drei ausgewählten repräsentativen Orte königlicher Bautätigkeit befinden sich im nordöstlichen disabitato (Regierungsviertel), das dritte verläuft mitten durch das postantike Rom des abitato. Alle drei bilden städtebauliche Ensembles, die als »Schaufenster der Nation« geplant waren.

1) Die Via XX Settembre verbindet die Porta und Piazza Pia, den Ort, an dem die königlichen Truppen am 20. September 1870 eine Bresche in die Stadtmauer geschlagen und von wo aus sie die Eroberung der Stadt vollzogen haben, mit der Piazza Montecavallo, heute: Piazza del Quirinale, Standort des Palazzo Quirinale, in dem Jahrhunderte lang die Päpste und nun seit 1870 die neuen Herrscher, die Könige von Italien residierten.

2) Die Via Nazionale verbindet die Piazza Esedra, heute Piazza Repubblica (und zugleich den neuen Hauptbahnhof Roma Termini, der die Stadt mit anderen Städten in Italien und in Europa vernetzt), in gerader Linie mit dem Stadtzentrum, der Piazza Venezia und dem »Monumento a Vittorio Emanuele II« vor dem Kapitol, dem antiken wie neuen Zentrum der Stadt.
3) Die Via del Corso verbindet die bereits seit der Antike bzw. dem Mittelalter bestehenden Plätze Piazza del Popolo (nördliches Stadttor) und Piazza Venezia und den Kapitolshügel, Zentrum des antiken und modernen Rom.

Abb. 73: Piano regolatore 1873, drei Schaufenster der Nation



Kostof 1973: 42, bearbeitet von W.H.

4.2 Via XX Settembre – von der Porta Pia zur Piazza del Quirinale

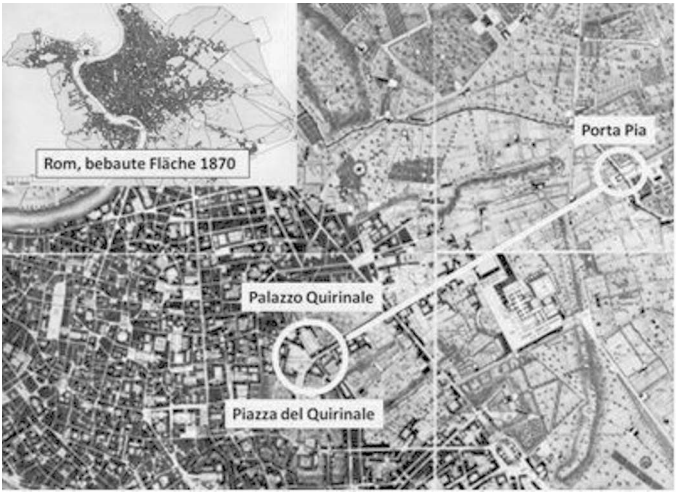
Die Vereinigung der verschiedenen italienischen Teilstaaten im Zuge des Risorgimento zum Königreich Italien unter der Führung des Hauses Piemont-Sardinien lag dank des militärischen Engagements von Giuseppe Garibaldi bei den Befreiungskriegen gegen Österreich und der Eroberung des Königreichs beider Sizilien unter der Herrschaft der Bourbonen schon zehn Jahre zurück, als am 20. September 1870 die Sturmtruppen von Vittorio Emmanuele II, König von Italien, an der

Porta Pia im Osten Roms eine Bresche in die antike Stadtmauer schlugen, die Stadt eroberten und die fast 1.500 Jahre andauernde Herrschaft der Päpste über die Stadt beendeten. Nachdem nunmehr auch der Kirchenstaat und die Stadt Rom das Territorium des neuen Königreichs komplettierten, stand der Ausrufung Roms zur Hauptstadt Italiens nichts mehr im Wege. Die Straße, die von der Bresche an der Porta Pia ins Zentrum der Stadt führt, wurde schon zehn Tage nach der Einnahme der Stadt umbenannt, die Via Pia heißt seither Via XX Settembre. Nach und nach wurde die bisher eher untergeordnete Straße zu einem Standort wichtiger Institutionen, v.a. vieler Ministerien der neuen Macht ausgebaut. Bis heute ist die Via XX Settembre ein zentraler Ort der exekutiven nationalen Gewalt.

4.2.1 Konzept, Idee und Baugeschichte des Ortes

Als die Bersaglieri, Schützen der königlichen Truppen, die Bresche an der Porta Pia stürmten, drangen sie zwar auf städtisches, jedoch weitgehend unbebautes Gebiet vor. Im September 1870 waren etwa zwei Drittel der städtischen Flächen des antiken Rom in der Folge des mittelalterlichen Bevölkerungsschwundes immer noch unbewohnt, Flächen, die 2.000 Jahre zuvor, mit Ausnahme eines Gartengebietes auf dem Esquilin, schon einmal dicht bebaut waren (Abb. 74, links oben).

Abb. 74: Rom, Via XX Settembre zwischen Piazza Montecavallo und Porta Pia 1870



Benevolo 1971: 11, 13; bearbeitet von W.H.

Die Straße gab es da schon seit mehr als 2.000 Jahren, in gerader Linie verlief sie unter dem Namen Alta Semita, später als Via Nomentana, von Nordost nach Südwest über den Quirinal von der Porta Collina (heute Porta Pia) parallel zur nahen Servianischen Stadtmauer (gebaut um 350 v.C.) in Richtung Kapitol (Abb. 74). Der schnurgerade Verlauf der Straße und die Tatsache, dass sie 1870 weitgehend unbebaut war, ließ es der königlichen Verwaltung leicht erscheinen, die Bebauung ohne planerischen Mehraufwand voranzutreiben. Schwierigkeiten ergaben sich aber beim Bau der Ministerien, weil sich auf den dafür vorgesehenen Grundstücken Klöster und Kirchen befanden, die man zwar leicht enteignen konnte, bei denen man aber trotzdem auf nicht unerheblichem Widerstand seitens der kirchlichen Behörden traf. Ein wesentlicher Ausbau der Straße über ihre vorherigen Ausmaße hinausgehend, d.h. eine deutliche Verbreiterung der Straße wie bei den Boulevards in Paris, wurde angesichts der damaligen Verkehrsdichte und der noch fehlenden Automobilisierung der Stadt nicht für nötig erachtet. Partielle Verbreiterungen wurden nur vor einigen Ministerien vorgenommen. Abb. 75 zeigt die Straße an der Kreuzung mit der Via Quattro Fontane wenige Jahre nach der Eroberung der Stadt. Die Straßenbreite vermittelt nicht den Eindruck einer repräsentativen Straße mit den wichtigsten Ministerien der Nation.

Abb. 75: Kreuzung der Via XX Settembre mit der Via Quattro Fontane

Sanfilippo 1992: 81

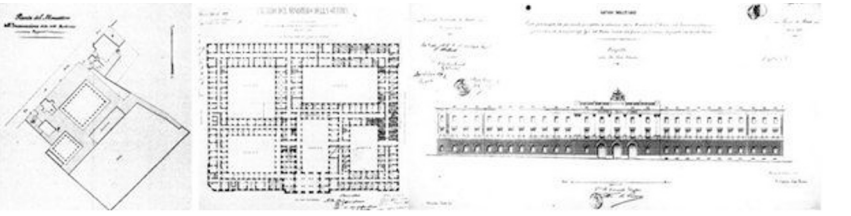
Ursprünglich vom langjährigen Parlamentsmitglied und zeitweisen Finanzminister Quintino Sella als »nationalstaatliche[r] Achse« der neuen Hauptstadt gedacht und geplant (Steidl 2008: 44), wurde die Via XX Settembre schon bald in

der ihr zunächst zugedachten nationalstaatlichen Bedeutung zurückgestuft, weil sie im Hinterland der Porta Pia nur wenige Kilometer weiter führte und dort nur einige kleinere Provinzorte mit der Stadt verband. Die Via XX Settembre wurde deshalb bald nicht mehr als »nationalstaatliche Achse«, sondern als »Straße der Exekutive« konzipiert, vergleichbar mit Whitehall in London und der Wilhelmstraße in Berlin. Eine genuin nationalstaatliche Achse wurde stattdessen später nur wenige hundert Meter entfernt südlich und parallel zur Via XX Settembre mit der Via Nazionale gebaut, die Rom über den Bahnhof Roma Termini durch die Eisenbahn mit allen Teilen Italiens und Europas verband (vgl. Steidl 2011: 42; vgl. Kapitel 4.3).

Schon in den frühen 1870er Jahren begann man an der Via XX Settembre auf den ausgedehnten Freiflächen v.a. im östlichen Abschnitt der Straße mit dem Bau von fünf wichtigen Ministerien des Königreiches Italien, von denen einige bereits zehn Jahren nach der Eroberung der Stadt fertig waren (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 1339, Steidl 2011: 44-48). Das Kriegsministerium besteht aus drei Gebäuden, das wichtigste ist der Sitz des Generalstabs des Heeres (Ministero della Guerra: Palazzo dell'Esercito), heute das Verteidigungsministerium, es liegt in unmittelbarer Nähe zum Königspalast (Palazzo del Quirinale). Die Generalstäbe der Marine und der Luftwaffe befinden sich an anderen Standorten der Stadt. Die Arbeiten an dem Hauptgebäude des Palazzo del Esercito begannen 1876 und waren, mit Ausnahme kleinerer Arbeiten, acht Jahre später beendet. Die Planungsarbeiten zogen sich schon deshalb in die Länge, weil sich auf dem vorgesehenen Standort zwei Klöster und zwei kleinere Kirchen befanden (Abb. 76). Nach längeren Debatten und Verhandlungen mit dem Vatikan wurde entschieden, das Ministerium in die Gebäude der Klöster und Kirchen aufgehen zu lassen (vgl. Ferrara 1985: 139). Für die geplante Ausweitung der Straße vor dem Ministerium und für die Errichtung einer repräsentativen Fassade mussten allerdings Teile der Kirchen und die an der Straße liegende Reihe der Zellen abgerissen werden. Um alle Teile des Ministeriums unter einem Dach zu vereinen, wurden in einem letzten Bauabschnitt die rückwärtigen Teile der Klöster bebaut, in denen sich die Klostergärten befanden (vgl. Ferrara 1985: 14f, Abb. 76).

Das heutige Ministerium für Landwirtschaft, Ernährung und Forsten (Ministero delle Politiche Agricole Alimentari e Forestali) war zum Zeitpunkt seiner Entstehung eines der bedeutendsten Ministerien Italiens, denn unter seinem damaligen Namen umfasste es die politische Leitung aller drei ökonomischen Sektoren: primär (Landwirtschaft), sekundär (Industrie) und tertiär (Handel). Das Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio war praktisch ein Ministerium für die gesamte nationale Wirtschaft. Die Arbeiten zogen sich in die Länge, erstens weil auch hier zunächst einmal ein Kloster enteignet (1873) und den vielfachen Einsprüchen des Karmeliterordens Rechnung getragen werden musste (vgl. Norante & Cipolla 1985: 147), und zweitens, weil immer wieder Veränderungen an den Bauplänen vor-

Abb. 76: Kloster S. Teresa (Grundriss, links) und das Kriegsministerium Palazzo dell'Esercito (Grundriss und Fassade, Mitte und rechts)



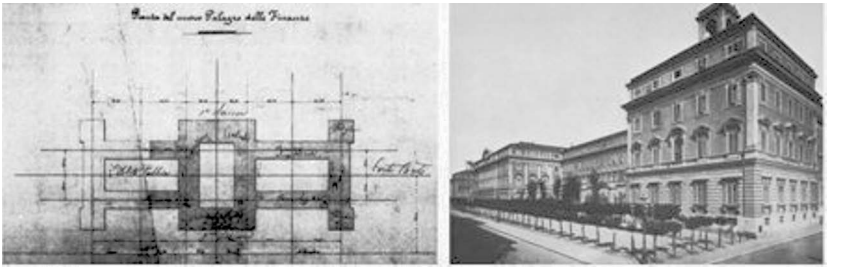
Ferrara 1985: 137, 145, 143

genommen wurden u.a. weil während der Bauarbeiten Archäologen auf Reste der (denkmalgeschützten) Servianischen Stadtmauer gestoßen waren (ebda.: 153), so dass das Gebäude erst mehr als 35 Jahre nach Planungsbeginn im Jahr 1909 fertig gestellt wurde (ebda.: 156). Im nächsten Straßenabschnitt, jedoch etwas zurückgesetzt an der Via Flavia, befindet sich das Ministerium für Arbeit und Soziales (Ministero del lavoro e delle politiche sociale), das bis 1920 noch eine Abteilung des Agrarministeriums war.

Gegenüber vom Arbeitsministerium liegt der ausgedehnte Komplex des Finanzministeriums (Ministero delle Finanze, heute Ministero dell'Economia e delle Finanze; Abb. 77). Das Finanzministerium war nicht nur das erste, sondern räumlich auch das bei weitem größte Ministerium des Königreichs, das in seiner neuen Hauptstadt fertiggestellt wurde, 300 Meter lang und 120 Meter breit; im Vergleich dazu betragen die Maße des Kriegsministeriums 150 X 120 Meter und die des Agrarministeriums 100 X 60 Meter. Im September 1871 beschlossen die Regierungskommission und der Ministerrat den Bau des neuen Gebäudes und seinen Standort in der Nähe der Porta Pia (vgl. Santangeli 1985: 125f) und beauftragten den Bauunternehmer und Ingenieur Tatti und den Architekten Canevari mit den notwendigen Arbeiten der Planung und Bauausführung (ebda.: 127). Ein Jahr später lag der Entwurf des Architekten mit Kostenplan (6,4 Mio. Lire) vor (ebda.: 128f). Der Bau verzögerte sich wegen archäologischer Funde (ebda.: 133); u.a. stieß man hier auf ein Grab, mutmaßlich das einer Vestalin, der wegen Verfehlungen im Amt eine Mitschuld an der desaströsen Niederlage Roms gegen das karthagische Heer Hannibals bei Cannae zugeschrieben und die an diesem Ort lebendig begraben wurde (vgl. Grandazzi 2019: 367f).

Der ursprünglich vorgegebene Zeitrahmen von 24 Monaten konnte also nicht eingehalten werden, aber der erste Bauabschnitt war trotzdem schon vier Jahre später (1876) fertig, der zweite 1881. Trotz noch nicht abgeschlossener Arbeiten wurde das Ministerium bereits im September 1877 eröffnet (ebda.: 134).

Abb. 77: Gebäudekomplex des Ministeriums für Wirtschaft und Finanzen in der Via XX Settembre (links der Plan des Architekten, Santangeli 1985: 129; rechts ein Foto des Gebäudes aus den 1880er Jahren)



Accasto 1971: 59

Am Piazzale di Porta Pia schließlich, jedoch außerhalb der antiken Stadtmauer, befindet sich das Ministerium für Infrastrukturen und Verkehr (Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti). Abb. 78 zeigt die Lage der Ministerien an der Via XX Settembre, eine räumliche Anhäufung exekutiver Gewalt, einer Gewalt, die durch die monumentale Architektur, ihre räumliche Nähe und die schiere Größe der ministerialen Gebäude unterstrichen wird.

4.2.2 Der Ort und seine Geschichte: symbolische Wirkungen, atmosphärische Qualitäten

Die Entscheidung, die Via XX Settembre zu einem Ort der nationalen exekutiven Gewalt des neuen Italiens auszubauen, ist sicherlich nicht zufällig getroffen worden, denn hier manifestiert sich auf eindrucksvolle Weise anhand verschiedener herausragender Bauten die Jahrtausende alte Geschichte Roms. An der Via XX Settembre und, in ihrer Verlängerung, der Via del Quirinale, standen und stehen teilweise noch heute repräsentative Gebäude des Römischen Reiches ebenso wie architektonische Glanzlichter des päpstlichen Roms aus den Zeiten des Höhepunkts päpstlicher Macht und Herrschaft in der Renaissance und im Barock. Das königliche Rom des ausgehenden 19. Jahrhunderts wollte an diesen historischen und architektonischen Glanz anknüpfen. Das »dritte Rom« schließt architektonisch und räumlich an das »erste Rom« der Antike und das »zweite Rom« der Päpste an: eine Achse der neuen königlichen Macht.

Am Anfang dieser Achse steht der Ort der gewaltsamen Eroberung und Inbesitznahme, die Bresche, die von den königlichen Truppen in die antike Stadtmauer an der Porta Pia geschlagen worden war. Hier wurde die fast 1.500 Jahre andauernde Herrschaft der Päpste über Rom gebrochen, an der Piazza Montecavallo (heute

Abbildung 78: Lage der Ministerien an der Via XX Settembre (eigener Entwurf nach einem Luftbild in: Benevolo 1971: 69)

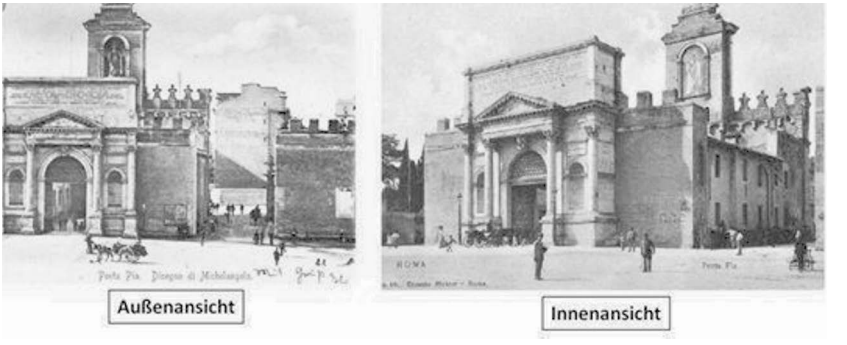
Piazza del Quirinale) wurde der amtierende Papst Pius IX. aus seiner Residenz, dem Palazzo del Quirinale, vertrieben. Der wurde nunmehr Amtssitz des neuen Herrschers Vittorio Emanuele II aus dem Haus Savoyen-Piemont, König von Italien. Die Straße zwischen der Porta Pia und dem Piazzale Montecavallo war zwar verkehrstechnisch eine untergeordnete Straße, weil sie nur die nähere Umgebung östlich von Rom erschloss, architektonisch aber wurde sie zu einer monumentalen Achse der neuen staatlichen Ordnung. Die Umbenennung der Straße von Via Pia in Via XX Settembre unterstreicht mit dem Datum des Sieges den (gewaltsamen) Übergang von der alten päpstlichen in die neue königliche Ordnung.

Im antiken republikanischen Rom hieß die Straße Alta Semita, sie existierte schon in prähistorischen Zeiten und war Teil der »Salzroute« (Via salaria), auf der Salz in die Stadt gebracht und hier weiter nach Osten transportiert wurde (vgl. Richardson 1992: 5), später hieß sie dann Via Nomentana (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 1337). Im republikanischen antiken Rom befand sich am damaligen Stadt-

rand die Porta Collina, ein Stadttor in der Servianischen Mauer. Im imperialen Rom, im 3. Jahrhundert n.C. befand sich hier die Porta Nomentana, ein Stadttor in der vom Kaiser Aurelian errichteten neuen Aurelianischen Stadtmauer, das seinerseits im 16. Jahrhundert durch eine neue, Porta Pia genannte Pforte ersetzt wurde. Namensgeber des neuen Stadttors war Papst Pius IV., der 1561 einen Auftrag an den Architekten, Bildhauer und Maler Michelangelo Buonarotti vergab, das alte Stadttor durch ein neues, repräsentativeres zu ersetzen, das den Eingang in die Stadt und den Durchgang zur päpstlichen Residenz des Palazzo del Quirinale würdiger gestalten sollte. Michelangelo legte dem Papst drei Entwürfe vor, gemäß Vasari alle extravagant und außerordentlich schön (»tutti stravaganti e bellissimi«; der sparsame Papst optierte für die »pragmatischste« Lösung (Mac Dougall 1960: 97). Vier Jahre später war der Bau vollendet.

Der Patriotismus der Gründerjahre des Königreichs Italien ist heute Geschichte, deshalb finden nur noch wenige auswärtige Besucher zu diesem Stadttor; trotz der geschichtsträchtigen Ereignisse im September 1870 sind für Touristen nun ganz offensichtlich andere historische Orte attraktiver. Am Ende des 19. und auch am Anfang des 20. Jahrhunderts war das noch völlig anders, da waren der Ort der Eroberung Roms und seine symbolische Bedeutung für die Vollendung der nationalen Einigung Italiens im kollektiven Gedächtnis noch so präsent, dass sogar Post- und Ansichtskarten von der Porta Pia gedruckt und verschickt wurden – die Porta Pia war ein nationaler Gedächtnis- und Wallfahrtsort. Heute finden sich solche Ansichtskarten nur noch auf Trödelmärkten (Abb. 79).

Abb. 79: Porta Pia auf Postkarten: links nach einer Skizze von Michelangelo, rechts in einer Ansicht um 1900

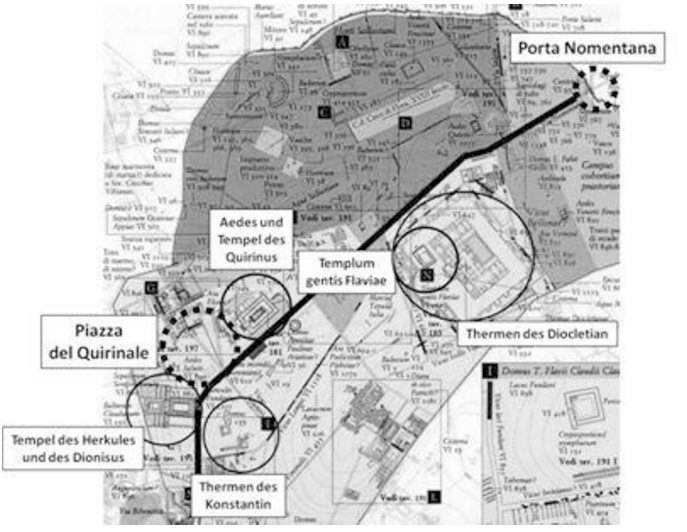


Acasto 1971: 39

Am anderen Ende der Straße und in ihrer Verlängerung, der Via del Quirinale, gelangt man auf geradem Wege ca. 1,5 km stadteinwärts zur Piazza del Quirina-

le, die in der Antike noch eine unbebaute Fläche zwischen prominenten und z.T. monumentalen Bauten war (Abb.: 80).

Abb. 80: Via Nomentana zwischen der Porta Nomentana und dem Quirinalhügel am Anfang des 4. Jahrhunderts n.C.



Carandini 2013: Tafel. 190; bearbeitetvon W.H.

Etwa 100 m nordöstlich der heutigen Piazza del Quirinale, auf dem höchsten Punkt des Quirinalhügels, stand in der Antike ein der Gottheit Quirinus gewidmeter Tempel, der Aedes Quirini, 293 v.C. erstmals geweiht, nach einem Blitzeinschlag bald darauf zerstört und erst 49-16 v.C. im Auftrag Caesars und des Augustus wieder aufgebaut (vgl. Davies 2017: 284 ff und Fishwick 1993: 58) Weder der Quirinustempel noch die Tempel für Herkules und Dionisus hatten 1870 noch Bestand; ihre Existenz war den Planern der Via del XX Settembre unbekannt. Nicht zu übersehen waren hingegen die prominenten Bauten der Thermen des Diocletian und der Palazzo del Quirinale. Der Quirinalhügel war zur Zeit der Gründung Roms das Siedlungsgebiet der Sabiner, Quirinus wird abgeleitet von »quiris«, die sabinische Bezeichnung der Lanze: Quirinus war so schon in vorrömischer (sabinischer) Zeit als hohe Gottheit des Krieges bekannt, vergleichbar mit dem römischen Mars; später wurde unter dem Namen Quirinus häufig auch der Gründer der Stadt, Romulus, verstanden (vgl. Preller 1881: 369f). Die Bedeutung des Quirinus als gesamtrömische Gottheit wird dadurch unterstrichen, dass noch Jahrhunderte später Caesar und Augustus den Tempel renovierten und vergrößerten:

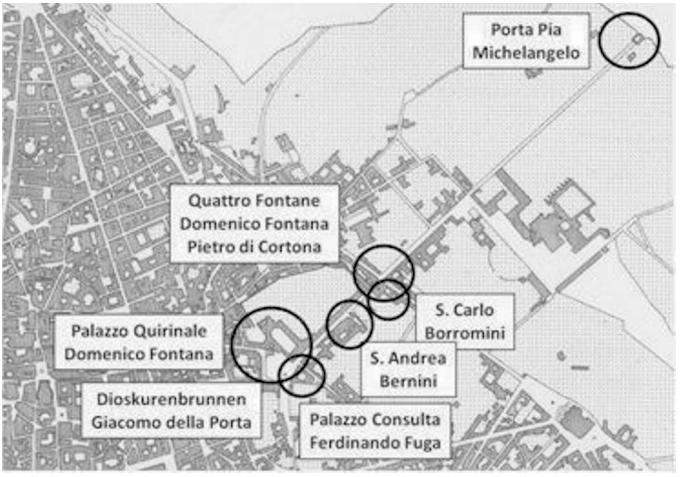
> Fortan umgab eine Portikus das Ganze und verwandelte den Tempelbezirk in einen idealen Aussichtspunkt auf das grandiose Panorama der Stadt. Wer den Gipfel des Tempels betrachtete, verstand sogleich die implizite Botschaft, die hier vermittelt wurde: Ein Romulus (oder eher sein Genius), der Augustus erstaunlich ähnelte, wurde von den Göttern Mars und Quirinus empfangen, während auf der anderen Seite des Tympanons Herkules von Merkur geführt wurde. So wurden die beiden Heroen gefeiert, denen die Urbs ihre Existenz verdankte: Herkules […] und Romulus […]. Und den Besuchern des imposanten Tempels war klar, dass sein Wiedererbauer die Reinkarnation des einen wie des anderen war (Grandazzi 2019: 593f).

Zu Ehren des Quirinus wurden alljährlich Mitte Februar Kultfeste gefeiert zum Gedenken an den Bund der drei Tribus, die Mitte des 8. Jahrhunderts v.C. Rom als politische Einheit begründeten (vgl. Grandazzi 2019: 88f). Die Ausmaße und der Grundriss des Tempels wurden von dem römischen Archäologen Andrea Carandini mit einem Radargerät ermittelt, das die Fundamente von Gebäuden bis in die oberen Bodenschichten (1-2m tief) hinein aufspüren kann (vgl. Carandini 2013, Bd. 1: 452). Der Grundriss des 115 X 150 Meter großen Tempels ist in seiner Größe etwa vergleichbar mit dem Forum Iulium (vgl. Carandini 2013, Bd. 2: Tafel 181; vgl. auch Abb. 97 in Kap. 4.3.2).

Südlich des heutigen Platzes, am westlichen Rand des Hügels, standen zunächst der Tempel Serapidis, später die Tempel des Herkules und Dionysus (vgl. Carandini 2013, Bd. 2: Tafel 190 und 193). Am Anfang des 4. Jahrhunderts n.C. wurden gegenüber, an der östlichen Seite des Hügelrandes und auf der anderen Seite der Via Nomentana, die Thermen des Konstantin errichtet. Die Bedeutung der Via Nomentana wurde auch durch den Templum gentis Flaviae unterstrichen, den der flavische Kaiser Domitian zwischen 89 und 95 n.C. errichten ließ. Der Tempel wurde später Teil der sich östlich anschließenden Thermen des Diocletian, der um 300 erbauten und größten Bäderanlage des kaiserlichen Roms, die mit ihrer südwestlichen Seite ebenfalls an der Via Nomentana lagen (Abb. 80; vgl. Carandini 2013, Bd. 2: Tafel 190 und 195).

Auch wenn einige der antiken Bauten und ihre Lage in den folgenden Jahrhunderten nicht mehr bekannt waren, der Ort, an dem sich in der Antike der Aedes Quirini und die Templa Herculis et Dionysi befanden, war auch im zweiten Rom städtebaulich attraktiv und gefiel den Päpsten, die im 16. und 17. Jahrhundert im westlichen Bereich der Via Pia einige repräsentative Bauten errichten ließen. Die Wertschätzung des Ortes durch die Päpste lässt sich nicht zuletzt an den Namen der von ihnen beauftragten Architekten erkennen, Michelangelo, Pietro di Cortona, Domenico Fontana, Giacomo della Porta, Francesco Borromini und Gian Lorenzo Bernini sind die berühmtesten Baumeister ihrer Zeit (Abb. 81).

Abb. 81: Päpstliche Bauten zwischen Porta Pia und der Piazza Montecavallo im 16. und 17. Jahrhundert (eigener Entwurf auf der Grundlage der Karte in Benevolo 1971: 11)



Im Jahr 1574 wurde hier im Auftrag von Papst Gregor XIII. nach den Plänen von Domenico Fontana mit dem Bau einer Sommerresidenz für die Päpste begonnen, die Bauarbeiten wurden erst fast 200 Jahre später, nach zahlreichen Unterbrechungen und architektonischen Veränderungen beendet (1740). Papst Clemens XII. war der erste päpstliche Bewohner, von 1870 bis 1946 war der Palast die Residenz der Könige von Italien, Vittorio Emmanuele war sein erster königlicher Bewohner. Seit 1946 per Volksabstimmung Italien zur Republik wurde, ist der Palazzo del Quirinale Sitz der italienischen Staatspräsidenten (vgl. Höcker 2012: 132). Seither werden Palast und Platz im Volksmund kurz »il colle«, der Hügel, genannt. Das Zentrum Roms, das Forum Romanum, die Kaiserfora und das Kapitol, alles in Sichtweite und nur wenige hundert Meter entfernt.

Neben dem Palast wird der Platz visuell dominiert vom Dioskurenbrunnen, der Ende des 16. Jahrhunderts von Giacomo della Porta im Auftrag von Papst Sixtus V. entworfen wurde. Die fast sechs Meter hohen Figuren stellen das Zwillingspaar Castor und Polydeukes (Pollux) dar, der Mythologie zu Folge in der gleichen Nacht von ihrer Mutter Leda empfangen, aber von unterschiedlichen Vätern gezeugt (Zeus und Tyndareus, König von Sparta). Beide wurden von Zeus im Sternbild der Zwillinge unsterblich gemacht (vgl. Ranke-Graves 1965: 222-224). Seit ihrem gemäß der Legende überlieferten entscheidenden Eingreifen bei der dann für Rom siegreichen Schlacht gegen den Latinerbund am See Regillus Iacus (500 v.C.)

gelten sie als Schutzgötter der Stadt (vgl. Preller 1881, Bd.2: 301). Auf dem Forum Romanum wurde zu ihren Ehren ein Tempel errichtet, und an der Treppe der von Michelangelo entworfenen Piazza Campidoglio bewachen die Dioskuren seit dem 16. Jahrhundert den Zugang zum Kapitol (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 69f). Die Skulpturen des Dioskurenbrunnens auf der Piazza Montecavallo sind Kopien griechischer Originale aus dem 5. Jahrhundert v. C. und wurden wohl erst gegen Ende des weströmischen Reiches angefertigt (vgl. Höcker 2012: 132). Der das Ensemble vervollständigende Obelisk stammt ursprünglich vom Eingang des Mausoleums des Augustus und wurde Ende des 18. Jahrhunderts (1786) im Auftrag von Papst Pius VI. in den Brunnen eingearbeitet (Abb. 82). Mit der Aufstellung des Obelisken reihte sich die Piazza Montecavallo in das Netz schnurgerader Straßen und Sichtachsen ein, das Papst Sixtus V. in den 1590er Jahren initiiert hatte, indem er auf den für die Gläubigen bedeutsamen Plätzen Roms antike Obelisken aufstellen ließ, die von weit her sichtbar waren und den Pilgern die Orientierung zum Aufsuchen der heiligen Stätten erleichtern sollten.

Abb. 82: Palazzo und Piazza del Quirinale mit den Dioskuren in einer Verdute Piranesis

Galleria Trincia: www.pierotrincia.it/it/2585/Piazza-di-Monte-Cavallo-(Quirinale)---Friedrich---Piranesi.html

Auf der anderen Seite der Via del Quirinale, gegenüber dem Quirinalpalast und dem Dioskurenbrunnen ließ Papst Clemens XII. vom Architekten Ferdinando Fuga den Palazzo Fabbrica della Sagra Consulta bauen (1732-1737), bis heute kurz »Consulta« genannt. Das Gebäude diente als Sitz der »SacraCongregazionedellaConsul

ta«, dem päpstlichen Gerichtshof und Staatsrat. 1870 wurde es Sitz des Kronprinzen und späteren Königs Umberto I, ab 1874 bis 1924 Sitz des Außenministeriums, danach bis 1953 Sitz des Kolonialministeriums. Seither ist es Sitz des italienischen Verfassungsgerichts.

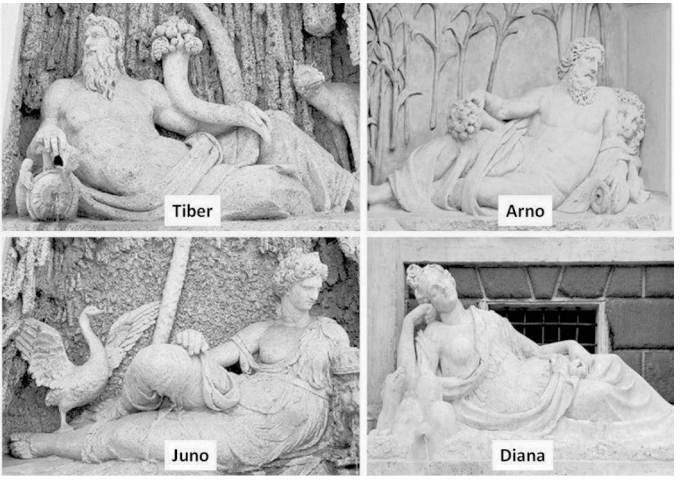
Im späten 16. Jahrhundert wurden der Straße noch weitere architektonische Kostbarkeiten hinzugefügt: Ebenfalls im Auftrag von Sixtus V. errichteten die Architekten Domenico Fontana und Pietro da Cortona eine vierteilige Brunnenanlage, an jeder Ecke der Kreuzung der Via Pia mit der Via delle Quattro Fontane eine (Abb. 83). Die Brunnen sind vier Gottheiten gewidmet: den Flussgöttern Arno und Tiber sowie den römischen Göttinnen Diana und Juno. Die Figur des durch Florenz fließenden Arno verweist symbolisch auf die Freundschaft, die im 16. Jahrhundert zwischen Rom und Florenz bestand, weil zwei Päpste dieser Zeit der damaligen florentinischen Herrscherdynastie der Medici entstammten, Leo X. (1513-1521) und Clemens VII. (1523-1534). Der Tiber galt in Rom als Gottheit (vgl. Grandazzi 2019: 109), dem Flussgott Tiberinus wurde 292 v.C. ein Tempel auf der Tiberinsel gebaut (vgl. ebda.: 309). Die Gottheit verweist symbolisch auf die Bedeutung, die der Fluss für die Stadt hat, die vom Tiber durchflossen wird (vgl. Appuhn-Radtke 2003): Der Tiber ist ein Ort, an dem sich bereits vor 4.000 Jahren wichtige Wege kreuzten und Handelswege an der Furt über den Fluss führten (vgl. Grandazzi 2019: 109f). Der symbolische Verweis auf die Göttin Diana zielt nicht so sehr auf ihre primäre mythologische Bedeutung als Göttin der Jagd, sondern eher auf ihre Nebenrolle als Göttin des Mondes und daher der Fruchtbarkeit (vgl. Preller 1881, Bd. 1: 313f), symbolisiert durch ihre nackte Brust, die neben ihr dargestellten Früchte (Feigen) und das aus einem Felsen entspringende Quellwasser. Juno schließlich ist hier nicht nur als die oberste Göttin und Gattin von Jupiter (Juno Regina) dargestellt, sondern v.a. als Schutzpatronin von Rom (vgl. Preller 1881, Bd.1: 284f; Granger 1962: 17f und 22f; Ranke-Graves 1965, Bd.1: 42f und 46f). Die neben der Statue abgebildeten Gänse verweisen auf die rituelle Bedeutung, die Gänse im antiken Rom hatten: Sie galten als heilige Tiere der Juno und hatten ihren Platz in ihrem Tempel auf dem Kapitol. Livius berichtet, dass 390 v.C. diese Gänse mit ihrem lauten Schnattern die Wächter auf dem Hügel vor den sich annähernden keltischen Feinden gewarnt haben sollen (vgl. Livius 1991: 262f).

Ganz in der Nähe der Quattro Fontane liegen zwei von den berühmtesten Architekten des 17. Jahrhunderts erbaute kleine barocke Kirchen (Abb. 84). Direkt an die Brunnen angrenzend befindet sich San Carlo alle Quattro Fontane, zwischen 1638 und 1677 von Francesco Borromini im Auftrag des Trinitari-Ordens als Teil des Konvents der Santissima Trinità erbaut.

Etwas weiter stadteinwärts entstand im Auftrag des Kardinals Camillo Pamphilj, ein Neffe des Papstes Innozenz X., nach Plänen von Gian Lorenzo Bernini zwischen 1658 und 1670 Sant Andrea al Quirinale. Die Kirche liegt zwischen zwei Parkanlagen und gegenüber dem Schlosspark des Palazzo del Quirinale, dem Giar-

dino del Quirinale, sie wurde zusammen mit dem Palazzo 1870 für das Königshaus requiriert und diente dann bis 1946 den Königen von Italien als Hofkapelle.

Abb.83: Le Quattro Fontane



https://it.wikipedia.org/wiki/Quattro_Fontane

Abb. 84: Die Kirchen San Carlo alle Quattro Fontane und Sant'Andrea al Quirinale (zeitgenössische Stiche unbekannter Künstler)

S. Carlo alle Quattro Fontane

S. Andrea al Quirinale

4.2.3 Die Via XX Settembre und Via del Quirinale – eine Achse der politischen und militärischen Macht

Jeder, der in Rom […] Macht ausübte, war vom Ehrgeiz getrieben, sich mit einer städtebaulichen Maßnahme oder einem Monument dem urbanen Raum ein-

zuschreiben, woran er im Übrigen von der Bevölkerung auch gemessen wurde (Grandazzi 2019: 15).

Für den König von Italien, Vittorio Emanuele II, galt dies in dem Moment umso mehr, als Rom 1870 die neue Hauptstadt des jungen Königreichs wurde. Die Straße, die von der Porta Pia, dem Ort, wo die königlichen Sturmtruppen die entscheidende Bresche in die Stadtmauer geschlagen hatten, die zur Einnahme der Stadt führte, bis zur Piazza del Quirinale, wo die Residenz der Päpste stand, hatte einen übergeordnete symbolischen Rang.

Sowohl in ihren räumlichen Setzungen als auch in der architektonischen Gestaltung der zwischen 1870 und 1915 errichteten monumentalen Gebäude ist die Via XX Settembre eine Demonstration der neuen Macht. Der Umbau der Straße am Ende des 19. Jahrhunderts war der Versuch, in der Sprache der Architektur und durch räumliche Setzungen auf historischem Grund die königliche Herrschaft über Italien und das »dritte Rom« zu legitimieren, eine Herrschaft zu begründen, die in ihrem Rang der ehemaligen Metropole des Römischen Reiches und dem späteren Mittelpunkte des katholisch-christlichen Abendlandes ebenbürtig erscheinen sollte.

Abb. 85: Porta Pia und Palazzo Quirinale heute (eigene Bilder)

Die Porta Pia empfängt die Besucher nicht nur mit einer Gedenktafel an der Stelle, wo einst die Bresche geschlagen wurde, sondern auch mit einem Denkmal, das einen durch die Bresche vorwärtsstürmenden Schützen darstellt und das unmittelbar vor dem Stadttor aufgestellt worden ist (Abb. 85, links), eine Erinnerung an die Eroberung der Stadt durch die königlichen Truppen. Nachdem die Besucher das Stadttor durchschritten haben, müssen sie bei ihrem Gang stadteinwärts eine Reihe von monumentalen Gebäuden passieren, die die Straße an beiden Seiten säumen und die in der Enge der Straße in ihrer baulichen Mächtigkeit noch einmal betont werden. Die im Stil der Neorenaissance errichteten Ministerien versuchen durch ihre Architektur symbolisch an die Größe und das Ansehen der Stadt anzuschließen, die sie als Metropole des römischen Reiches und als Hauptstadt der

herrschenden Weltmacht in der Antike hatte: »Tutto deve essere su scala monumentale, perché la Terza Roma non deve sfigurare nei confronti dei monumenti papalini e imperiali« – Alles muss monumentale Ausmaße annehmen, weil das Dritte Rom keine schlechte Figur machen darf im Vergleich mit den päpstlichen und imperialen Monumenten (Sanfilippo 1992: 46; Übersetzung: W.H.).

Das Rom der Päpste reklamierte im 16. und 17. Jahrhundert als Hauptstadt der (katholischen) Christenheit einen hegemonialen Herrschaftsanspruch, zwar nicht militärisch, sondern religiös begründet. Sie verstand sich als eine weit über Europa alle damals bekannten Erdteile umfassende religiöse Macht, die im Bund mit den Kaisern des Heiligen Römischen Reiches globale Herrschaftsansprüche stellte. Die architektonischen Anknüpfungen der Bauten des päpstlichen Roms entstanden hier in der Renaissance und im Barock auf der Grundlage der Schriften Vitruvs, der unbestrittenen Autorität in Sachen Architektur im Römischen Reich, als solche erwecken sie den Eindruck einer machtpolitischer Nähe zum römischen Imperium, eine Nähe, die nicht zuletzt mit den Setzungen ihrer Bauten unterstrichen wurde: im unmittelbaren räumlichen Kontext der antiken Tempel und Thermen des römischen Imperiums oder gar auf ihren Fundamenten, ebenda, wo nach 1870 auch das Königreich Italien seine Ministerien an der Via XX Settembre, ehemals Via Pia, errichtete.

Auch die Umnutzung des Quirinalpalastes am Ende der Achse zwischen der Porta Pia und der Piazza del Quirinale stellte symbolisch einen Anschluss an die Herrschaftsansprüche der Oberhäupter der katholischen Kirche dar. Denn der Palast war nach dem Einzug des Nationalstaates in Rom als Königsresidenz requiriert worden, ein Akt symbolischer Aneignung eines ehemals päpstlichen Ortes. Bereits im November 1870 traf die italienische Regierung den Entschluss, der verdeutlichten sollte, dass die weltliche Herrschaft in Rom (und die hegemonialen Ansprüche der Päpste) endgültig auf den Nationalstaat (und seine königlichen Herrscher) übergegangen sei. Der Palast war (nämlich) insbesondere im Zeitraum von 1846-1848 mehr als nur die päpstliche Sommerresidenz gewesen. Pius IX. hatte sich dort bei mehreren Anlässen in seiner Doppelfunktion als ›papa-re‹ von der römischen Bevölkerung feiern lassen und somit einen privilegierten Ort der Ausübung seiner weltlichen Macht geschaffen (Steidl 2008: 45). Die Inbesitznahme der einstigen päpstlichen Residenz am Ende der Achse als Amtssitz für die Könige von Italien demonstriert unmissverständlich den Herrschaftsanspruch der neuen Macht, des dritten Rom (Abb. 85, rechts). Die Architektur und die räumlichen Setzungen an der Via XX Settembre sprechen eine deutliche Sprache – Roma capitale, facciamola di nuovo grande! Machen wir Rom auf's Neue groß!

Die Via XX Settembre und die Via del Quirinale mit den sie begrenzenden Plätzen sind nicht, wie zunächst beabsichtigt, zu der dominanten nationalen Achse geworden; in den von Ravaglioli (1995 a, b) vorgestellten »großen Orten des Empfangs« (i grandi luoghi dell'accoglienza di Roma capitale) ist sie nicht verzeichnet.

Heute besuchen nur noch wenige Touristen den Ort, an dem das Königreich Italien vor 150 Jahren durch Architektur, Monumente und räumliche Inbesitznahme seine nationalen und hegemonialen Macht- und Herrschaftsansprüche demonstriert hat; zwischen 1870 und 1920 war dies jedoch durchaus anders. Die Via XX Settembre wurde damals als »eine wesentliche Denkmalsachse« (Steidl 2008: 48) des schon so lange herbeigesehnten Nationalstaats Italien verstanden, und Besucher aus ganz Italien strömten in Massen herbei und bestaunten die Straße zwischen der Porta Pia und der Piazza del Quirinale als ein erstes neues Schaufenster der Nation, Zurschaustellung herrschaftlicher Architektur. Zum 25. Jahrestag der Erstürmung der Bresche z.B. wurde eine Demonstration für Zigtausende organisiert, die einem Pilgerzug gleich von der Porta del Popolo über den Corso zum Kapitol und von dort über die Via Nazionale und die Piazza dell'Esedra zur Porta Pia führte (vgl. Tobia 1998: 122).

Wenn man Olsens Definition zugrunde legt, was Kunst (Architektur) kann, außer selbstreferenziell zu sein (vgl. dazu die Ausführungen in der allgemeinen Einleitung, Kapitel 1.10), dann erzählt die Via XX Settembre mit den beiden sie einrahmenden Plätzen die Geschichte eines neuen, vereinten und siegreichen Italiens, eines Italiens, das patriotische Stimmungen aufbauen und vaterländische Gefühle verstärken kann. Auch wenn damals die Existenz und die Lage des Quirinustempels noch nicht bekannt waren – im Nachhinein fügt sich der antike Bau nur allzu gut symbolisch in das patriotische Gefüge der neuen Via XX Settembre. Das Neben- bzw. Übereinander der neuen ministerialen Gebäude mit antiken imperialen monumentalen Bauten (wie z.B. dem Tempel für den schon in vorrömischen Zeiten verehrten Kriegsgott Quirinus schräg gegenüber dem neuen Kriegsministerium des Königreichs Italien) ist ebenso geeignet bei Patrioten Gefühle des Erstaunens und Entzückens hervorzurufen, wie der Einzug des Königs in die päpstliche Residenz des Palazzo del Quirinale in der Lage ist, Gefühle der Befriedigung und der Überlegenheit, wenn nicht des Triumphes zu unterhalten. Das Denkmal für die Bersaglieri an der Porta Pia wie das Denkmal für die beiden Dioskuren vor dem Palazzo del Quirinale am anderen Ende der Straße stehen für den Mut und die Siegesgewissheit des italienischen Heeres bzw. der römischen Legionen. Die architektonische Sprache der neuen Ministerien erinnert Bewohner und Besucher Roms mit der ständigen Wiederholung ihrer seit der Renaissance und dem Barock vertrauten Formen und Strukturen und ihrer monumentalen Größe an die ruhmreiche Vergangenheit der Stadt und des Landes im Römischen Reich und im Heiligen Römischen Reich; sie versichern die Betrachter der Unsterblichkeit imperialer Größe, Macht und Herrschaft, in ihren Formen und Strukturen knüpfen sie an historische Bauten und ihre Nutzung an – Roma aeterna.

4.3 Via Nazionale – von der Piazza dell'Esedra zur Piazza Magnanapoli und dem Kapitol

Die Ernennung Roms zur Hauptstadt Italiens erforderte städtebauliche Entscheidungen, die am Ende des 19. Jahrhunderts einen entschlossenen Übergang vom eher rückständigen und verschlafenen päpstlichen Regime hin zu einem modernen Staat Rechnung tragen und den Herausforderungen der geänderten wirtschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen (Entwicklung der Technologie, Wachstum der Produktivität, Industrialisierung, Wirtschaftswachstum, Veränderungen in der Mobilität, Bevölkerungswachstum) gerecht werden würden.

> Il treno ha cambiato completamente l'approccio a Roma. Col treno si arriva alla stazione Termini e piazza dell'esedra, in poco tempo diventa il nuovo ingresso monumentale nella Roma capitale d'Italia. – Die Eisenbahn hat den Zugang zur Stadt Rom vollständig verändert. Mit der Bahn kommt man am Bahnhof Termini und der Piazza dell'Esedra an. In kurzer Zeit wird die Piazza das neue monumentale Eingangstor Roms, Hauptstadt von Italien. (Sanfilippo 1992: 46; Übersetzung: W.H.)

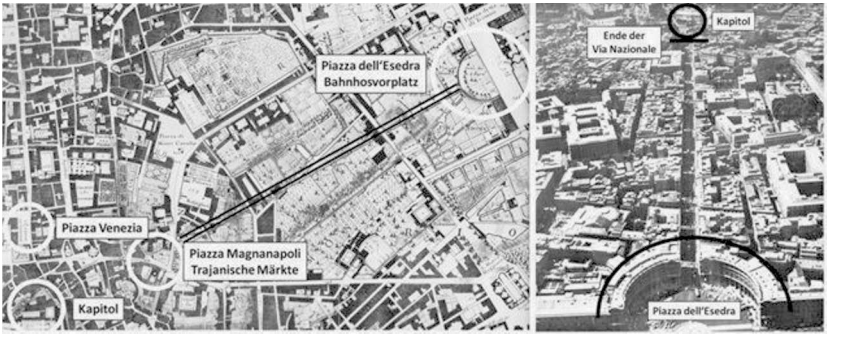
Bisher betrat man Jahrhunderte, Jahrtausende lang die Stadt zu Fuß, zu Pferd und mit der Kutsche durch Stadttore in der antiken Stadtmauer: In der Antike, als der Herrschaftsbereich des Römischen Reiches die Provinzen rund um das Mittelmeer umfasste, waren die Haupteingänge in die Stadt im Süden: die Porta Appia und Porta Sebastiano (Via Appia antica von und zum Hafen Brundisium) sowie die Porta Ostiensis (von und zum Hafen Ostia); im Norden ging es durch die Porta Flaminia (Via Cassia und Via Aurelia) von und nach Gallien und Germanien.

Die verkehrstechnischen Veränderungen erforderten den Bau einer völlig neuen Straße, der Via Nazionale, die den Bahnhof (und die Welt) mit dem Zentrum (der Stadt) verbinden sollte. Diese Straße ging aus von der Piazza dell'Esedra, die über eine weite Freifläche mit dem Bahnhofsvorplatz eine Raumeinheit mit dem Bahnhof bildete, und führte in gerader Linie zu der Piazza Magnanapoli. Trotz der Ruinen der antiken Märke des Trajan und des steilen Gefälles hinunter zu den Kaiserforen wurde zunächst eine Verlängerung der Straße bis zur Piazza Venezia am nördlichen Hang des Kapitols ins Auge gefasst (vgl. Sanfilippo 1992: 46, und Benevolo 1971: 69; vgl. Abb. 86). Vor allem auf dem Luftbild ist gut zu erkennen, dass die Trasse der Via Nazionale eigentlich erst auf dem Kapitol ihr ideelles Ende findet. Heute ist in der Verlängerung der Achse der Via Nazionale über die trajanischen Märkte hinaus zumindest eine fußläufige Schneise durch das Forum des Trajan vorhanden, ein öffentlicher Raum, den man betreten kann. Auf die ideelle Verlängerung der Via Nazionale bis zum Kapitol wird weiter unten noch zurückzukommen sein, wenn es um die symbolischen Wirkungen und atmosphärischen

Qualitäten der Via Nazionale im Kontext der Bauten des imperialen und des päpstliche Roms geht.

Die Planungen und die Bebauung des Quartiers im Tal zwischen dem Viminal und dem Quirinal zu beiden Seiten der Trasse der Via Nazionale ist verbunden mit der Person des Monsignore Francesco Saverio de Merode, belgischer Herkunft und im Vatikan Erzbischof und zeitweise Minister am päpstlichen Hof. De Merode gehörte schon im pästlichen Rom zu den Modernisierern. Nach dem Ende seiner politischen Karriere widmete er sich dem Städtebau, seine Vision ist, zusammenfassend formuliert, als städtebauliche Forderung bekannt geworden: Rom nach dem Vorbild des französischen Präfekten und Stadtplaners Georges Eugène Haussmann umzubauen, »haussmanniser Rome«. Haussmann gestaltete bekanntlich im Regime des Kaisers Napleon III. Paris radikal um, indem er die Stadt mit schnurgeraden Boulevards und Avenuen wie Schneisen überzog.

Abb. 86: Via Nazionale zwischen Piazza dell'Esedra, Piazza Magnanapoli und Kapitol (eigener Entwurf nach Sanfilippo 1992: 26, links, und Benevolo 1971: 69, rechts)



4.3.1 Konzept, Idee und Baugeschichte des Ortes

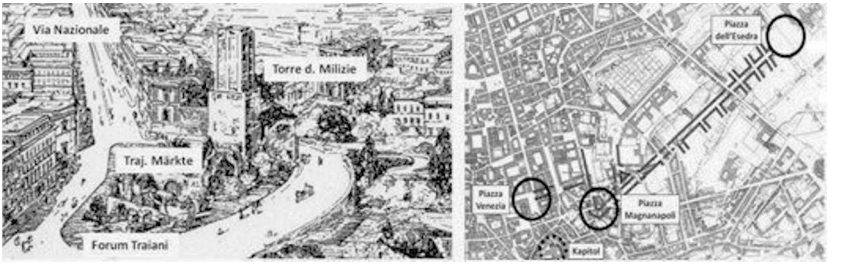
Das postantike Rom ist immer durch eine bipolare Struktur geprägt gewesen, im frühen Mittelalter durch die Polarität zwischen Vatikan und Lateran, im Mittelalter die zwischen Kapitol und Vatikan und nach dem 16./17. Jahrhundert die zwischen Quirinal und Vatikan. Die Via Nazionale war als erster Abschnitt einer Straßenachse geplant, die vom Bahnhof Termini ausgeht und über die Via Nazionale, Piazza Venezia, Corso und Ponte Vittorio Emmanuele zum Borgo und zur Piazza und Basilica San Pietro führt – eine Achse, die die traditionellen Bipolaritäten der Stadt in die moderne Polarität der Hauptstadt Italiens hinüberführt (vgl. Sanfilippo 1992: 48).

Der erste Bebauungsplan für Roma capitale, il piano regolatore von 1873, existierte nur auf dem Papier und ist nie als Gesetz in Kraft getreten; in der Folge hatte die Bodenspekulation freien Lauf. Bis zum zweiten Bebauungsplan 1883 erhöhten sich die Bodenpreise in Rom durchschnittlich um 200 bis 300 %, an der Trasse für die Via Nazionale stiegen die Quadratmeterpreise von 0,20 Lire (1870) auf 10 Lire (1885), das ist das 50fache des ursprünglichen Preises (vgl. Sanfilippo 1992: 83). Die neue Achse zwischen Bahnhofsvorplatz und dem Zentrum Roms wurde sofort in Angriff genommen. De Merode, der noch im päpstlichen Rom die gesamten Flächen im sog. Tal S. Vitale gekauft hatte, überließ der Stadt Rom noch 1870 die für den Bau der Straße vorgesehenen Flächen von den Thermen des Diocletian bis zur Via della Consulta, nur 250 Meter vom vorgesehenen Ende der Trasse vor den trajanischen Märkten (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 892). Wenig später wird mit der Bebauung des Quartiers zu beiden Seiten der Trasse begonnen, ohne dass eine Entscheidung gefallen war, wie die Straße weiter ins Zentrum verlaufen sollte (vgl. Steidl 2011: 43). Die Bauarbeiten erfolgten abschnittsweise, zunächst bis zur Via Torino, dann weiter zur Via Firenze bis zur Via Napoli, am Ende des 19. Jahrhunderts war die Straße bis zur Via del Quirinale, heute Via XXIV Maggio, fertig und eine Verbindung zwischen Bahnhof und der königlichen Residenz hergestellt (vgl. Sanfilippo 1992: 83). Von nun an konnte Staatsbesuch auf angemessenen Wegen vom Bahnhof zum italienischen Staatsoberhaupt geführt werden.

So einfach sich der Bau der Via Nazionale bis zu den trajanischen Märkten gestaltete, weil die zu bebauenden Flächen weitgehend noch unbebaut waren, so schwierig erwies sich die weitere Anbindung ans Zentrum, zum einen weil es bei den trajanischen Märkten topographische Hindernisse (steiler Abhang) gab, zum anderen weil die ursprünglich vorgesehene Trasse über zahlreiche antike Bauten bzw. Ruinen führte, die als Denkmal für schutzwürdig galten. Frühe Entwürfe sahen eine direkte Achse zwischen der Piazza dell'Esedra und dem Kapitol an der Piazza Venezia vor: der Ingenieur Luigi Gabet, Mitglied einer kommunalen Kommission zur Trassenführung der Via Nazionale, plante 1874 eine Trasse über die trajanischen Märkte und Teile des trajanischen Forums hinweg, ein Plan, der noch 1919 von Marcello Piacentini weiter verfolgt wurde (vgl. Benevolo 1971: 85, Birindelli 1978: 53; Abb. 87, links): Am heutigen Largo Magnanapoli macht die Straße einen Bogen um die Torre delle Milizie und über das trajanische Forum bis zu der Stelle am Kapitol, wo später das Monumento a Vittorio Emanuele II gebaut wurde (vgl. Kapitel 4.4). Von den zahlreichen Entwürfen, die im Laufe der 1880er Jahre diskutiert wurden, setzte sich schließlich eine Trassenführung durch, die eine Verbindung der Via Nazionale über die Via Quattro Novembre mit der Piazza Venezia herstellt und damit über die Via del Plebiscito direkt in den Corso Vittorio Emmanuele, der Hauptachse im westlichen Teil des römischen Straßennetzes, ermöglichte, ohne zu sehr in die antike Bausubstanz einzugreifen (vgl. Sanfilippo 1992: 86, Steidl 2011: 43, Tafuri 1959, Abb. 87, rechts). Im Kreuzungsbereich der

Nord-Süd-Achse (Via del Corso) mit der Ost-West-Achse (Via Nazionale-Corso Vittorio Emmanuele) wurde so eine städtebaulich begründete Stadtmitte geschaffen, die an die in der Antike das Stadtzentrum markierenden Achsen Cardo (N-S) und Decumanus (W-O) anschließt (vgl. dazu auch Kap. 4.4.1 und Abb. 116).

Abb. 87: Anschluss der Via Nazionale an die Piazza Venezia



Birindelli 1978: 53; Accasto 1971: 186 und Tafuri 1959: Abb. 12; bearbeitet von W.H.

Im Unterschied zu den meisten anderen Verkehrsadern Roms, die schon seit Jahrhunderten angelegt und keineswegs für die neue Mobilität ausgelegt waren, wurde die Via Nazionale in ihren Dimensionen (22 Meter von einer Seite zur anderen) großzügig geplant und gebaut, beiderseits durch Schatten spendende Bäume flankiert und so der Straße den Charakter eines Boulevards verliehen, mit fünf Meter breiten Bürgersteigen und einer Fahrbahnbreite, auf der nebeneinander und in beide Richtungen Fuhrwerke und Trams verkehren konnten (vgl. Lucchini 1993: 51; vgl. auch Abb. 87, links).

Abb. 88: Via Nazionale, Teatro Elyseo e St. Paul

Accasto u.a. 1971: 157, Briefmarke, Sanfilippo 1992: 84

Schon in den 1870er Jahren begann man entlang der Straße mit der Errichtung repräsentativer Bauten, »sempre alla ricerca alla monumentale« immer auf der Suche nach Monumentalität (Sanfilippo 1992: 57). 1873 wurde im Auftrag der amerikanischen Gemeinde unter der Leitung des Architekten George E. Street mit

dem Bau der monumentalen neoromanisch-neogotischen Kirche St. Paul begonnen, die Bauarbeiten waren 1880 beendet (vgl. Rendina & Paradisi 2003:893, Abb. 88, rechts).

Von 1878-1882 wurde vom Architekten Pio Piacentini neben der Kirche San Vitale der Palazzo delle Esposizioni gebaut, das erste öffentliche Gebäude im Roma capitale. Der Palazzo war mit einer breiten Treppe ausgestattet, die hinauf zu einem Eingangstor führte, das zu beiden Seiten von klassizistischen Säulen gesäumt war, ein Ensemble, das einem antiken Triumphbogen ähnlich sah. Das Portal war reich mit Statuen dekoriert; zum ersten Mal im nachantiken Rom ein Dekor, der keine Engel oder Heiligen zeigte; über dem Portal thront die Figur der Gloria als Ruhm der Kunst, die vom Frieden und dem Fleiß gestützt wird; auf den vier das Portal flankierenden Säulen sind symbolisch die Figuren der Architektur, der Skulptur, Malerei und des Industriedesign dargestellt; auf der Balustrade schließlich werden die Skulpturen von zwölf italienischen Künstlern der Vergangenheit gezeigt (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 893, vgl. Abb. 89).

Abb. 89 : Palazzo delle Esposizioni

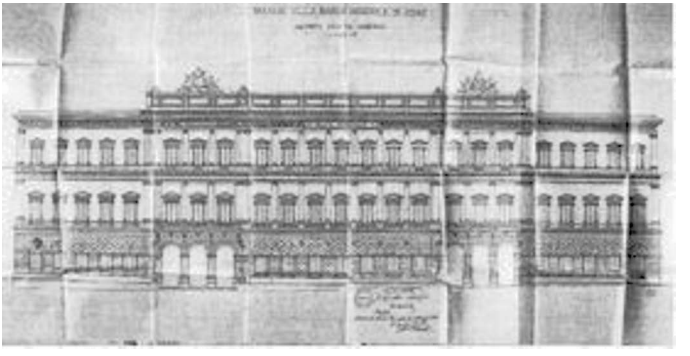
Lucchini 1995 : 68

Hotels, Theater, Geschäfte für den gehobenen Bedarf, Warenhäuser, Cafés und Bars säumten die Straße. Der Druck, der von den ständig wachsenden geschäftlichen Aktivitäten und Konsumgewohnheiten ausging, veränderte auch die architektonischen Entwürfe für die Geschäftsgebäude: Portale, Fenster und Auslagen wurden erweitert und verglast (vgl. Lucchini 1993: 54). 1900 wurden z.B. die Magazzini Piatti und das Teatro Elyseo eröffnet, beide mit modernsten Materialien

(Stahlbeton) erbaut, die Magazzini dienten als Salon, Café und Restaurant (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 893f, Abb. 88, Mitte).

Den glanzvollen Schlusspunkt setzte am Ende der Via Nazionale und gegenüber dem Teatro Elyseo das Gebäude der Banca d'Italia, der Nationalbank Italiens. 1886 erhielt der Architekt Gaetano Koch, der sich im Ideenwettbewerb gegen seinen Konkurrenten Pio Piacentini durchgesetzt hatte, den Auftrag, die Banca d'Italia zu bauen; das Gebäude, das zwischen 1888 und 1892 fertiggestellt wurde, wird deshalb auch Palazzo Koch genannt. Der massive, ca. 120 X 60 Meter messende dreistöckige und streng symmetrisch gehaltene Komplex ist im Straßenraum etwas zurückgesetzt und durchgehend im Stil der Neorenaissance verfasst. Zwei in der Fassade hervorstehende Portale mit jeweils drei Türen bilden den Zugang, darüber erheben sich ebenfalls von der Gebäudefront abgehobene Fassaden, die durch dorische und korinthische Säulen akzentuiert und auf dem Dach jeweils durch Skulpturengruppen dekoriert sind (vgl. Manfredi 2015: 137ff, Pasquarelli 1984: 314; Abb. 90).

Abb. 90: Banca d'Italia oder: Palazzo Koch, Architektenzeichnung im Original



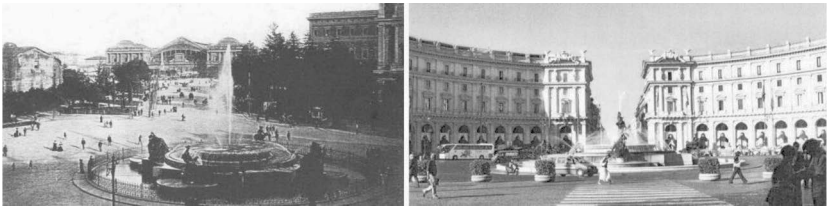
Manfredi 2015: 145

Nach einem weiteren Architektenwettbewerb erhielt Gaetano Koch 1885 auch den Auftrag, den Eingangsbereich an der Piazza dell'Esedra in die Via Nazionale zu gestalten. Koch nahm die am Platz vorgefundene Situation eines Halbkreises vor den Ruinen der antiken Thermen des Diocletian auf und entwarf zu beiden Seiten des Mündungsbereiches der Via Nazionale zwei viergeschossige identische und symmetrisch angelegte Bauten, die sich in den Halbkreis harmonisch einfügten (Abb. 91). Koch orientiert sich mit seinem Entwurf an Lösungen, die schon 200 Jahre vorher Stadtbaumeister in Frankreich für die Gestaltung königlicher Plätze gefunden hatten: die Place Royale in Nancy und die Place Louis XV, heute Place de

la Concorde in Paris. In der Mitte des Platzes, genau im Kreuzungsbereich der drei in den Platz mündenden Straßen, fügte er einen Brunnen ein (vgl. Manfredi 2015: 121f). Der so geschaffene monumentale Eingangsbereich vom Bahnhof Termini in die Stadt wird durch die im Halbkreis die Gebäude im Erdgeschoss begleitende »Portico-Galleria« sowie durch reich ausgeschmückte Fassaden unterstrichen und durch Statuen im und über dem obersten Geschoss gekrönt (vgl. Pasquarelli 1984: 303).

> Das Ensemble des Platzes mit seinem Brunnen […] in der Mitte, [urteilt Hitchcock über die architektonische Leistung von Gaetano Koch], stellt das großartigste Beispiel akademischer urbanistischer Inspiration im späten 19. Jahrhundert dar. Darüber hinaus fügt sich die Platzgestaltung auf nobelste Weise in den Komplex der Thermen des Diokletian und des neuen Bahnhofs ein; zwischen diesen beiden Monumenten scheint die Piazza die antike mit der neuen Welt der architektonischen Physiognomie Roms zusammenzufassen (Hitchcock 1971: 204; Übersetzung: W.H.).

Abb. 91: Piazza dell'Esedra: Ansicht mit Bahnhofsplatz (links, Cassetti o.J.: 116), rechts Eingangsportal in Via Nazionale

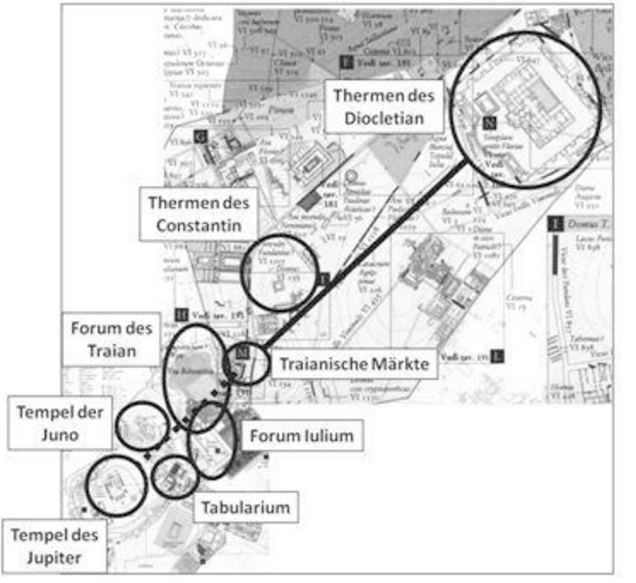


Manfredi 2015: 123 und 124

4.3.2 Der Ort und seine Geschichte: symbolische Wirkungen, atmosphärische Qualitäten

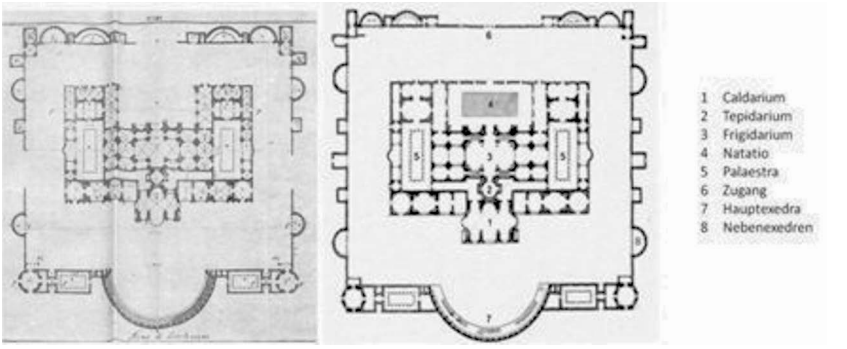
Wie überall in Rom besitzt auch der Ort, auf dem die Trasse der Via Nazionale liegt, eine antike Vergangenheit, die auf den Ort zurückstrahlt und ihn mit symbolischen Gehalten und atmosphärischen Qualitäten auflädt. Dies gilt umso mehr, wenn man die Trasse über das letztlich realisierte Ende hinaus ins Zentrum der Stadt verlängert, so wie es die Planungen zunächst vorsahen: Ausgehend von den Thermen des Diocletian gelangt man der Luftlinie folgend zum Kapitol und trifft hier punktgenau auf den Jupitertempel (Abb. 92).

Abb. 92: Die Trasse der Via Nazionale in der Antike (eigener Entwurf nach Karten von Carandini 2013: Tafel 180 und 40)



Am Ausgangspunkt der Via Nazionale und an der Piazza dell'Esedra liegend befindet sich der ausgedehnte Komplex der Thermen des Diocletian, die der Kaiser zwischen 298 und 306 in nur 8 Jahren von geschätzt 40.000 Sklaven errichten ließ. Das fast quadratische Ensemble misst 380 X 370 Meter, war für rund 3.000 Badegäste ausgelegt und nach Größe und Ausstattung das luxuriöseste aller römischen Thermen mit einem breiten Angebot zur sportlichen Betätigung, Massagebetrieb, Ärzten, Barbieren und Kosmetikern (Palaestra). Es war eingebettet in einen großzügigen Park und einer hohen, durch viele Portiken und Exedren strukturierten Außenmauer (Abb. 93; vgl. Höcker 2012: 136f). Der dem Platz seinen Namen gebende Begriff »esedra« leitet sich von lat. exedra ab, halbkreisförmiger Anbau. In der Antike wurde die Exedra häufig als Nische zur Platzierung von Statuen und Skulpturen genutzt, wie z.B. in der Hauptexedra des Forums des Augustus mit der Statue des Mars im Zentrum. Im postantiken Christentum wandelte sich die Exedra in die Apsis des Altarraums, häufig auch Sitz des Chores, des Presbyteriums und des Bischofs. Der halbkreisförmige Bau des Gaetano Koch ruht mit seinen Portiken und Laubengängen exakt auf den Fundamenten der ehemaligen Hauptexedra der Thermen des Diocletian.

Abb. 93: Thermen des Diocletian, nach einer Originalzeichnung von Palladio (1797: Tafel XI) und Höcker (2012: 138)

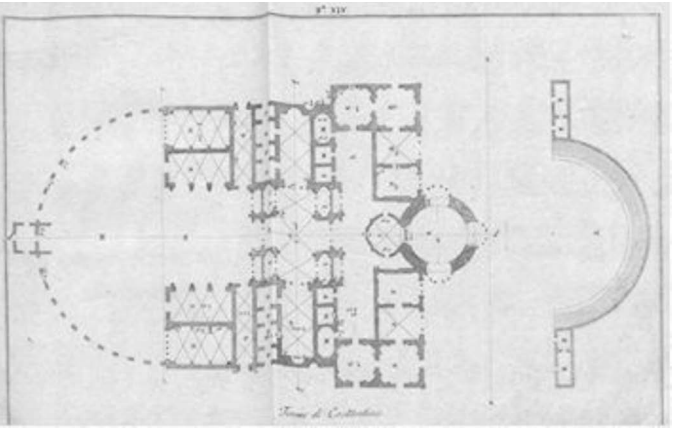


In seinem dritten Buch über die antiken Gebäude in Rom beschreibt Sebastiano Serlio die Thermen des Konstantin (1544: 92f), und auch Andrea Palladio kommentiert und zeichnet die archäologischen Reste des Komplexes (1797: 51-54), erbaut zu Beginn des vierten Jahrhunderts. Errichtet wurden sie einst da, wo auf der westlichen Seite der heutigen Via Nazionale jetzt der Palazzo Pallavicini Rospigliosi steht, weiter nördlich erstreckte sich der Komplex bis zum heutigen Palazzo della Consulta an der Piazza del Quirinale. Auch wenn die antiken Thermen des Konstantin nicht mehr sichtbar waren, ihr einstiger Standort allein sollte zum Renommee der neuen Straße beitragen, denn die Existenz und Lage der Bäder des großen Kaisers war den Planern der Via Nazionale und auch dem gebildeten Teil der Bevölkerung Roms aus den Schriften des Serlio und Palladio bekannt. In der Antike trafen sich hier die Via Nomentana und der Vicus Longus und ließen für den Bau der Thermen nur ein räumlich eingeschränktes Terrain übrig, die Thermen sind deshalb bei weitem nicht so großzügig ausgefallen wie die Thermen des Diocletian. Am Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die Überreste der Bäderanlage für den Neubau des vom Kardinal Scipione Borghese in Auftrag gegebenen Palazzo Pallavicini Rospigliosi zerstört und beseitigt, nicht ohne dass die renommierten Architekten Serlio und Palladio noch Skizzen machen konnten, die uns heute als Quelle über die Anlage dienen (Abb. 94).

Die Thermen des antiken Roms stehen symbolisch für die kulturelle und gesellschaftliche Größe der Hauptstadt der damaligen Welt, für den luxuriösen Lebensstil seiner Bewohner.

Weniger als 100 Meter weiter stadteinwärts, am Ende der Via Nazionale, trifft man auf die trajanischen Märkte (Abb. 95), die in den steilen Abhang oberhalb des Trajanforums eingebaut wurden, um das stark abschüssige Gelände vor dem Ab-

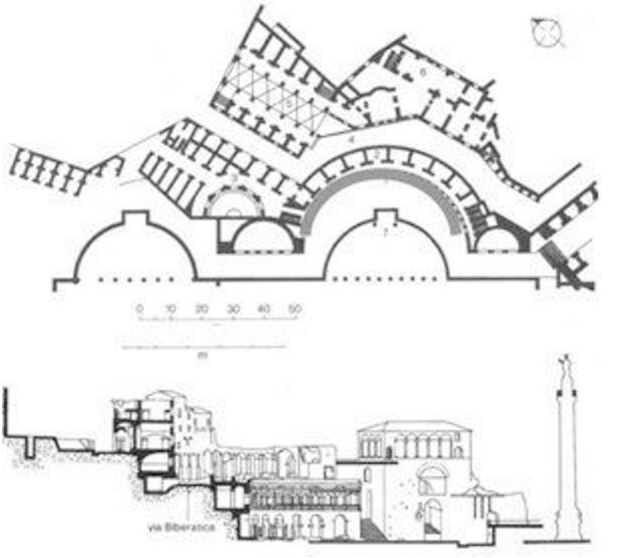
Abb.94: Die Thermen des Konstantin nach einer Originalzeichnung von Palladio (1797: Tafel XIV)



sturz auf das Forum zu schützen. Die Fassade des Baukomplexes ist als Exedra angelegt, die architektonisch, wenngleich sie weit kleiner ausfällt, doch einen Gegenpol zu der gewaltigen Exedra der Thermen des Diocletian bildet. Die Märkte des Trajan dienten als Lager und Geschäfte für den Groß- und Einzelhandel; von hier aus wurde der oberhalb liegende und dicht besiedelte Stadtteil der subura mit Lebensmitteln und Getränken nicht nur aus der Region, sondern aus allen Teilen Italiens und des Reiches versorgt (vgl. Coarelli 2013:148). In ihrer Ausstattung und ihrem Warenangebot sind die trajanischen Märkte der Antike wohl vergleichbar etwa mit Les Halles im Paris des 19. und 20. Jahrhunderts, vielleicht auch mit den großen Gallerien der Moderne, wie z.B. den im 19. Jahrhundert in Paris, Wien und Mailand entstandenen glasüberdeckten Einkaufskomplexen. Symbolisch repräsentieren die trajanischen Märkte die ökonomische Größe des Imperiums, sie sind ein Spiegelbild für den wirtschaftlichen Wohlstand, dessen seine Bewohner teilhaftig geworden sind.

Direkt an die trajanischen Märkte anschließend und in sie integriert befindet sich das Trajanforum, das letzte und größte der Kaiserforen. Zu sehen war vom einstigen Forum in den 1880er Jahren nur die Siegessäule, die Fundamente und Reste des Gebäudes wurden erst später ausgegraben. In seinem Grundriss und seiner Struktur ähnelt es dem Augustusforum, mit 300 Metern Länge und 185 Metern Breite ist es aber deutlich größer als sein Vorbild (130 X 120, Meneghini 2015: 34); es wurde zwischen 107 und 113 n.C. erbaut (Abb. 96). Der Komplex besteht aus drei Teilen, im Süden den offenen Platz mit seitlichen Portiken und an beiden Seiten angefügten Exedren, nach Norden hin anschließend eine Basilika, 120 Meter lang

Abb. 95: Die Märkte des Trajan



Coarelli 2013: 147

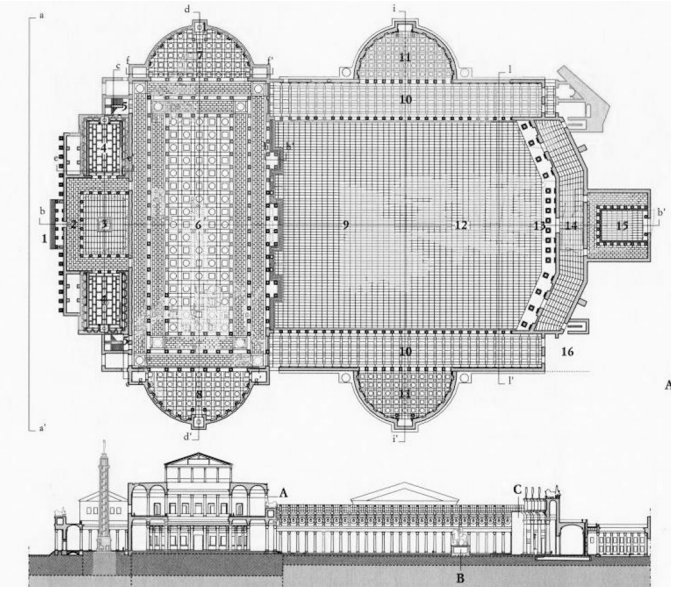
und 60 Meter breit, mit zwei Exedren auf der westlichen und östlichen Seite, die größte je in Rom errichtete Basilika, Ort für Gerichts- und Geschäftsverhandlungen. Das Nordende bestand aus zwei Bibliotheken, dazwischen ein offener Platz, in dessen Mitte sich die Siegessäule des Trajan erhebt, die in umlaufenden Reliefs über die Siege des Imperators berichtet. Über der Eingangstür ins Innere der Säule steht die Inschrift:

> Senat und Volk von Rom (haben) dieses Monument dem Imperator Caesar Nerva Traianus Augustus, Sohn des vergöttlichten Nerva, dem Bezwinger der Daker, dem obersten Staatspriester, dem Inhaber der tribunizischen Amtsgewalt zum siebzehnten Mal, dem siegreichen Feldherrn zum sechsten Mal, dem Konsul zum sechsten Mal, dem Vater des Vaterlandes (geweiht), um zu zeigen, von welcher Höhe Berg und Gelände für solche großen Baumaßnahmen abgetragen worden sind (Coarelli 2013:142f).

Wie alle Kaiserforen steht auch und besonders das Forum des Trajan symbolisch für die militärische Stärke und die politische Größe des Imperiums, das Römische Reich hatte unter seiner Führung dank seiner Eroberungen in Armenien, Mesopotamien und vor allem des Dakerreiches seine größte territoriale Ausdehnung.

Die Kaiserforen symbolisieren die Macht, die damals von Rom ausging und zur Herrschaft über die Welt führte.

Abb. 96: Das Forum des Trajan

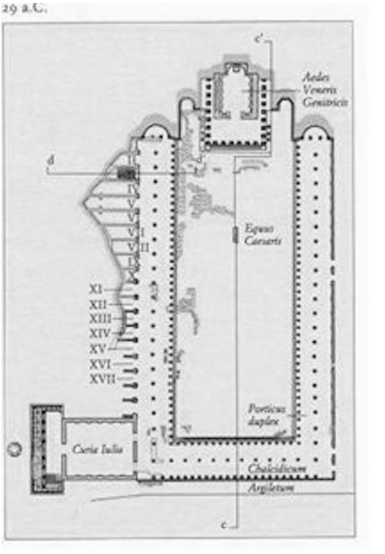


Carandini 2013, Bd. 2, Tafel 52

Dies gilt auch für das Forum Iulium, das von der gedachten und ursprünglich geplanten Trasse der Via Nazionale westlich tangiert wird (vgl. Abb. 92 und 97). Der Bau des Forums wurde durch Caesar 46 v.C. begonnen und durch seinen Adoptivsohn Octavian (den späteren Kaiser Augustus) fertig gestellt. Das Forum des Julius Caesar ist das erste der Kaiserforen, die alle außerhalb des Forum Romanum errichtet wurden; bis dahin war der öffentliche Raum Roms, das Forum Romanum eben, republikanisch geprägt. Mit Caesar und dem Bau seines Forums endete die Republik und die Exklusivität des alten Forums. Symbolisch lässt sich der Zeitenwechsel von der Republik zum Imperium daran ablesen, dass Caesar das Gebäude für den Senat, die Curia Cornelia, abreißen und deutlich verkleinert und nur noch als Anhängsel zu seinem Forum wieder aufbauen ließ: Treffend hat die neue Curia das Suffix Iulia, ein Senatsgebäude von Caesars Gnaden eben. Mit seinen Ausmaßen von 160 X 50 Metern ist das Forum Iulium das kleinste der Kaiserforen. Sein weites, offenes Atrium ist an drei Seiten von überdachten Portiken gesäumt, an der Stirnseite des Forums befindet sich der Tempel der Venus Genetrix. In der römischen Mythologie ist Venus die Göttin der Liebe, vergleichbar der griechischen

Aphrodite, in Rom hat sie aber auch schon früh die Bedeutung der Concordia, der Vereinigung und Verbündung (vgl. Preller 1881, Bd.1: 434). Der Legende nach war sie die Mutter des Aeneas, des späteren Gründers der Stadt Rom. In der Legende heißt es, dass Venus ihren Sohn Aeneas und seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja führte, so vor den Griechen rettete und beide schließlich an den Tiber führte, dort, wo später die Stadt Rom entstand (ebda.: 437). Venus wurde deshalb in Rom als Venus Victrix und Venus Generix verehrt, Stammmutter des römischen Volkes und von Caesar als Stammmutter der Julier reklamiert (ebda.: 443). Durch die Errichtung (seines) der Venus Genetrix geweihten Tempels wurde das Forum gleichsam zu einem Familienheiligtum und darüber hinaus zur Schaubühne für die Auftritte des Diktators. So empfing er dort z.B. im Jahr 44 v.C. den Senat, wobei er auf dem Stuhl vor dem Tempel (ante aedem) sitzen blieb, anstatt wie üblich zum Zeichen der Ehrerbietung aufzustehen (vgl. Meneghini 2015: 20): Das Forum Iulium steht symbolisch für die Manifestation imperialer Macht und Herrschaft.

Abb. 97: Das Forum Iulium

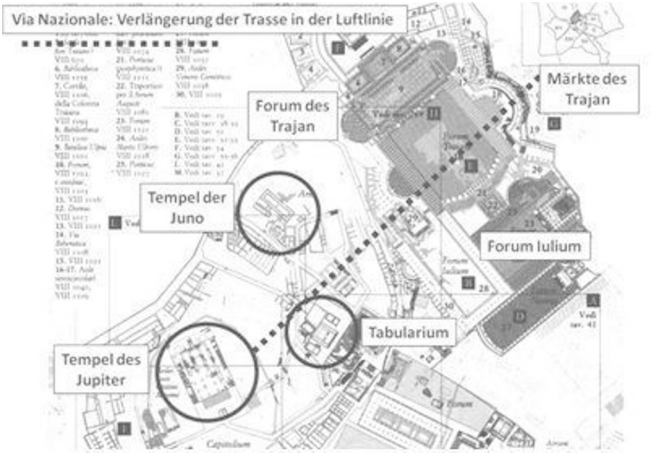


Carandini 2013, Bd. 2: Tafel 28

Die gedanklich in der Luftlinie verlängerte Trasse der Via Nazionale endet auf dem Kapitol, dem Ort der sieben Hügel, der seit etwa 500 v.C. Capitolium genannt wurde, von caput, Haupt, worunter man nicht nur verstand, dass der Hügel das Haupt der Stadt, sondern auch ihrer Umgebung war. Diese Umgebung war als relational anzusehen, immer als das Territorium, das der Kontrolle der Stadt unterlag;

das konnte schließlich die gesamte damals bekannte Welt bedeuten: urbs et orbis eben (vgl. Grandazzi 2019: 154). Seit dieser Zeit war das Kapitol auch der Ort für die Tempel der höchsten Götter (Abb. 98). Der Hügel des Kapitols erhebt sich deutlich über das umliegende Terrain, die auf dem Hügel liegenden Gebäude sind daher klar von überall her sichtbar (Abb. 99). Das Forum Romanum, Zentrum des öffentlichen Lebens in Rom, war durch den Verlauf der Via sacra, die von der Regia, dem Sitz des Pontifex maximus, des obersten Priesters, auf direktem Wege zum Hügel führte, eindeutig auf das Kapitol ausgerichtet. Der Tempel der Juno, 343 v.C. gegründet, befindet sich an dem Ort, der zu frühesten Zeiten der Stadt Standort für die Burg (Arx) war. Der Tempel ist der obersten Göttin, Gattin des Jupiter, gewidmet. Da sich in unmittelbarer Nähe die Münzprägestelle Roms befand, erhielt die Göttin den Namen »Iuno moneta« (vgl. Coarelli 2013: 30).

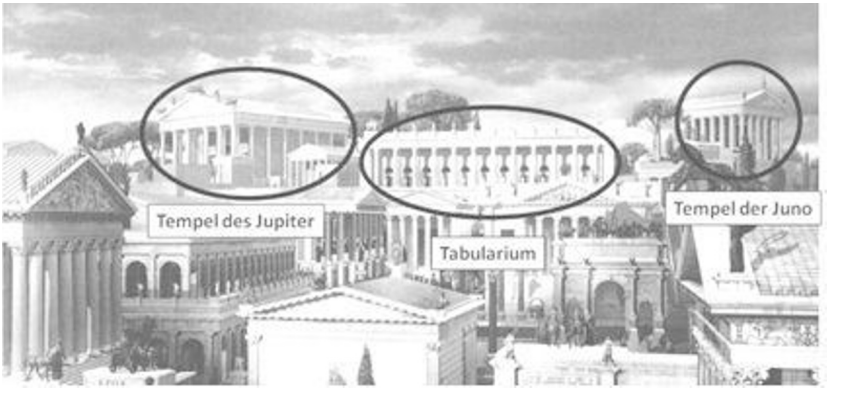
Abb. 98: Das Kapitol im Kontext der verlängerten Via Nazionale (eigener Entwurf nach Carandini 2013, Bd. 2: Tafel.14)



Südwestlich des Tempels der Juno, in der Senke zwischen den beiden Hügeln des Kapitols liegend und auf der anderen Seite der gedachten Trasse, befindet sich das wichtigste Verwaltungsgebäude der Stadt und des Reiches, das Tabularium. Der Name leitet sich von den Dokumenten ab, die dort archiviert wurden: tabulae publicae, als Staatsarchiv wurde es zwischen 78 und 65 v.C. errichtet (vgl. Coarelli 2013: 31ff). Das Tabularium symbolisiert im antiken Rom die institutionalisierte Identität Roms, urbs et orbis (Abb. 98 und 99).

Am Ende der gedachten Trasse, auf dem höchsten Punkt des Kapitols, gelangt man zu den Resten des Tempels für Jupiter, dem höchsten der römischen Götter, die zentrale heilige Stätte des römischen Staatskults. Erstmals im 6. Jahrhundert

Abb. 99: Blick über das Forum Romanum auf das Kapitol, Rekonstruktion (eigener Entwurf nach Gorsky & Packer 2017: Abb. 1.13)



v.C. erbaut, wurde der Tempel im Laufe der Zeit immer wieder vergrößert und monumentaler errichtet. Der kapitolinische Jupiter wurde mit den Beinamen optimus maximus bedacht, nicht etwa nur in der Bedeutung von der Beste und Größte, sondern derjenige, der Reichtümer (opes) und Macht im Sinne von Zuwachs an Territorium (maximus) verschafft (vgl. Grandazzi 2019: 153f). Nach Preller (1881, Bd. 1: 185) leitet sich Jupiter von Diovis oder Jovis ab und bedeutet »lichter Himmel, Tageshelle, ätherischer Glanz des Lichtes, der vom Himmel ausgeht«, ausgestattet mit »dem Alles durchdringenden und belebenden Lichte, der furchtbaren Gewalt des Blitzes, dem befruchtenden sättigenden Regen«, Eigenschaften, die der Vorstellung der Menschen von der Natur der Götter am nächsten kam. Hier und auf dem vorgelagerten Ort des Kapitols befand sich der institutionalisierte Schauplatz einiger der bedeutendsten römischen Staatszeremonien: der Auspizien, die der Beamte vor dem Aufbruch zu einem Feldzug einholte, der feierlichen Opfer siegreicher Feldherren zum Abschluss der Triumphzüge usw. Im Inneren des Tempels wurden die Sibyllinischen Bücher aufbewahrt, die in Krisenzeiten von einem eigens dafür eingerichteten Priesterkollegium konsultiert wurden (vgl. Coarelli 2013: 26). Auf dem Dach in der Mitte des Tempels stand eine Quadriga mit Jupiter als Lenker (vgl. Grandazzi 2019: 152, 311) und neben dem Tempel wurde im Jahr 305 eine Kolossalstatue des Herkules aufgestellt, Gottvater und Mensch gewordener Gottsohn vereint auf dem Kapitol (ebda.). Ebenfalls neben dem Jupitertempel stand ein Tempel für Ops, Göttin der überreichen Ernte (ebda.: 333). In all seinen Symbolen steht der Jupitertempel für die Überlegenheit des römischen Staatskults, der Schutz des obersten Gottes Roms gilt als Garantie für die Weltherrschaft des Reiches.

Die Trasse der Via Nazionale und ihre gedachte Verlängerung bis zum Kapitol tangiert und überquert wie beschrieben bedeutsame Orte der römischen Antike und der päpstlichen Stadt, luxuriöse Thermen, großzügig angelegte Märkte, monumentale Foren sowie gewaltige und großartige Tempel, christliche Basiliken und Villen der Kurie – das königliche Rom knüpft mit der Bezugnahme auf Kultstätten des Imperiums und der Päpste längs der Via Nazionale symbolisch an die ruhmreiche Vergangenheit des tausendjährigen antiken Reiches an: die hier tangierten Bauten der Vergangenheit spiegeln kulturellen Glanz und luxuriösen Lebensstil (Thermen), wirtschaftlichen Wohlstand und Überfluss (trajanische Märkte), militärische und politische Stärke, überlegene Macht und Herrschaft (Foren des Trajan und des Caesar), die Absicherung von Macht und Herrschaft durch göttlichen Schutz (Tempel der Venus Genetrix, der Juno und des Jupiter) sowie die Identität von Staat und Volk wider (Tabularium). Die Via Nazionale zeugt vom Willen des neuen Königreichs Italien, den Glanz und die Größe seines antiken Vorgängerreiches im neuen Italien wieder erstehen zu lassen. Das »dritte Rom«, Roma capitale, sollte auf den Fundamenten des »ersten Rom«, des Roma imperiale, errichtet werden, dem alten Glanz und der alten Größe ebenbürtig.

Ganz ähnlich hatten einige Jahrhunderte zuvor schon die Herrscher des »zweiten Rom«, des Roma papale, gedacht. Nach rund tausend Jahren des Niedergangs der Stadt, in der Postantike und im Mittelalter, waren die Päpste offenbar in einem stillen Konsens übereingekommen, Rom als Zentrum der Christenheit erstrahlen zu lassen. Anders als das dritte, das königliche Rom, das sich darauf beschränkte, die Trasse seiner Paradestraße Via Nazionale an den antiken Kultstätten vorbei oder über sie hinweg zu führen, ergriff das zweite, das päpstliche Rom, von den antiken Stätten Besitz, setzte sich in sie hinein oder überbaute sie gar. Die auf der Grundlage der Romkarte von Giovanni Battista Falda markierten Bauten entlang der Trasse der späteren Via Nazionale geben einen Eindruck von der päpstlich-klerikalen Inbesitznahme und Überplanung der antiken Kultstätten (Abb. 100).

Dies geschieht z. B. auf besonders eindrucksvolle Weise am Eingangsportal der Via Nazionale: Der Karthäuserorden, der 1560 die Überreste der Thermen des Diocletian von Papst Paul IV. geschenkt bekommen hatte, ließ schon im Jahr darauf die Bäderanlage nach einem Entwurf von Michelangelo zur Kirche Santa Maria degli Angeli umbauen (Abb. 101). Michelangelos Bau griff nur minimal in die Architektur des antiken Bauwerks ein: Der Eingang wurde von der Nord- auf die Südseite an die heutige Piazza verlegt, man betritt die Kirche jetzt an der Stelle des ehemaligen Caldariums durch eine Portikus, die wiederum in eine Vorhalle führt, wo sich in der Antike das Tepidarium befand. Das eigentliche Kircheninnere nimmt den Raum ein, wo einst das Frigidarium seinen Platz hatte. Durch die Verlängerung des Längsschiffs in den ehemaligen Bereich des Schwimmbeckens erhält die Kirche schließlich ihren Grundriss in Form eines orthodoxen Kreuzes (vgl. Höcker 2012: 137).

Abb. 100: Die Trasse der Via Nazionale im 17. Jahrhundert (eigener Entwurf auf der Karte von Falda, in: Bogen & Thürlemann 2009: 123)

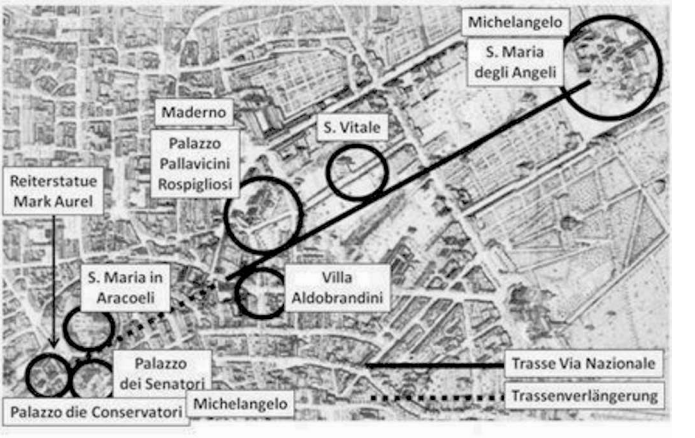
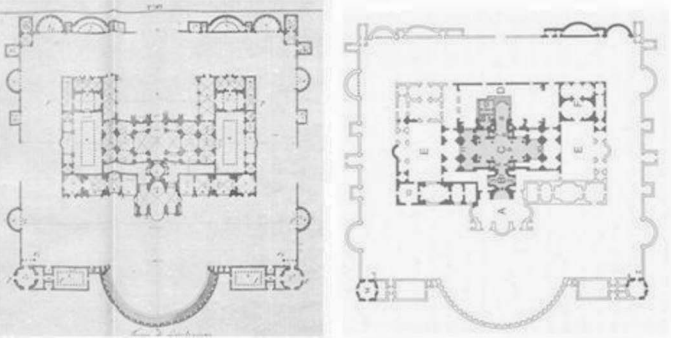


Abb. 101: Der Umbau der Thermen des Diocletian (links) in die Kirche S. Maria degli Angeli durch Michelangelo (rechts) (Palladio (1797: Tafel XI) und Höcker (2012: 138)



Auf halber Strecke der Trasse zwischen der Piazza dell'Esedra und dem Kapitol befindet sich die Kirche San Vitale, noch zu Zeiten des Römischen Reiches Anfang des 5. Jahrhunderts im Auftrag von Papst Innozenz I. an der »viel benützten Straße« Vicus Longus »in einem dicht bevölkerten Wohnviertel« erbaut (Krautheimer 1987: 45).

> Während des größeren Teils des 4. Jahrhunderts war Eleganz nicht das vordringlichste Anliegen der römischen Gemeinden […]. Dennoch unterschieden sich die neuen Basiliken in fundamentaler Weise von jedem […] Gemeindezentrum, (die) unauffällig […] in der Nachbarschaft verschwinden sollten. Im Gegensatz dazu proklamierten die neuen Basiliken nachdrücklich den neuen Status der etablierten Kirche. Sie beanspruchten denselben Rang wie die öffentlichen Monumentalbauten […]. Sie waren groß, sie waren auffällig, und sie erhoben sich hoch über ihre Umgebung (Krautheimer 1987: 46, Abb. 31).

Ihren Namen hat die Kirche in Anlehnung an den frühchristlichen Märtyrer Vitalis bekommen, der bei den neronischen Christenverfolgungen im Jahr 60 n.C. in Mailand gefoltert und verbrannt oder lebendig vergraben worden sein soll. Bekannter ist die gut 100 Jahre später erbaute Kirche San Vitale in Ravenna wegen ihrer berühmten byzantinischen Mosaiken, auf denen auch der Märtyrer abgebildet ist. Ravenna war zu Beginn des 5. Jahrhunderts Hauptstadt des Weströmischen Reiches, auch nach der Eroberung durch die Ostgoten und später durch Byzanz. San Vitale ist die wohl größte und schönste Kirche der Stadt, ungleich größer und prächtiger als San Vitale in Rom (Abb. 102).

Abb. 102: San Vitale (Rom) in einer Rekonstruktion und der Märtyrer Vitalis, Mosaik in San Vitalis (Ravenna)

Krautheimer 1987: 46 und eigenes Bild

Gut 300 Meter weiter stadteinwärts liegt der Palazzo Pallavicini Rospigliosi, dort, wo sich bis dahin die Ruinen der Thermen des Konstantin befunden hatten (Abb. 103). Der Palast ist ein typischer Nepotenbau, 1605 von Kardinal Scipione Borghese, einem Neffen des Papstes Paul V., in Auftrag gegeben und von den Architekten Flaminio Ponzio und Carlo Maderno vollständig mit Baumaterialien aus den Überresten der Konstantinthermen errichtet; alle Steine und Säulen bestehen aus Marmor (Abb. 28). Der Palazzo ist äußerst aufwendig und luxuriös mit Fresken

ausgeschmückt und beherbergt heute eine reiche Sammlung berühmter Skulpturen und Gemälde (vgl. Cresti & Rendina 1998:264-273).

Abb. 103: Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Stich von Giuseppe Vasi

Galleria Trincia: www.pierotrincia.it/it/805/Giuseppe-Vasi---Palazzo-Rospigliosi.html

Schräg gegenüber und fast schon an der Piazza Magnanapoli liegt die Villa Aldobrandini, auch sie ein Nepotenbau, Anfang des 17. Jahrhunderts von Pietro Aldobrandini in Auftrag gegeben, einem Neffen von Papst Clemens VIII. Wie der Palazzo Pallavicini Rospigliosi wurde auch die Villa Aldobrandini auf den Ruinen eines antiken Gebäudes aus dem 2. Jahrhundert n.C. errichtet; wie der Palazzo Pallavicini Rospigliosi ist die Villa Aldobrandini reich mit Fresken und Skulpturen dekoriert. Der Glanz, der von der Familienresidenz und seinen Parkanlagen ausgeht, wurde im 18. Jahrhundert von einem bewundernden Beobachter festgehalten (vgl. Palmieri 1857: 188, Abb. 104).

Der Endpunkt der (verlängerten) Trasse der Via Nazionale liegt auf der Hügelspitze des Kapitols, hier befinden sich drei Gebäude und eine Statue, die im Zusammenhang mit den Planungen des »dritten Roms«, Roma capitale, von Bedeutung sind (Abb. 100). Als erstes berührt die Trasse die Kirche Santa Maria in Aracoeli, im 6. Jahrhundert zu Zeiten von Papst Gregorius dem Großen gegründet und im 12. und 13. Jahrhundert erweitert und vergrößert, nachdem das Kapitol Standort für das Rathaus der Stadt geworden war (Abb. 104, links). Zahlreiche Päpste wirkten in der Folgezeit an der weiteren Ausgestaltung und Verschönerung der Kirche mit u.a. Leo X., Paul III., Sixtus V. und Gregor XIII. (vgl. Krautheimer 1987: 193, 221, 224f, 233ff). Die hohe päpstliche Aufmerksamkeit, die der Kirche zu Teil wurde, ist dem Umstand geschuldet, dass an dieser Stelle im antiken Rom der

Tempel der Juno stand, höchste Gottheit Roms und Gattin des Jupiter: Es galt, den heidnischen Tempel abzureißen, den Ort symbolisch zu reinigen und durch die Errichtung einer der Jungfrau Maria gewidmeten christlichen Kirche neu zu weihen. Die Namensgebung ist keinesfalls zufälliger Natur: Nicht nur wird die nach christlichem Glauben am meisten verehrte weibliche Persönlichkeit der heidnischen Göttermutter entgegengesetzt, der Legende nach ist die Gründung der Kirche sogar durch heidnischen Glauben belegt. Gemäß einer Weissagung der tiburtinischen Sybille sollte Kaiser Augustus am Tempel der Juno einen Altar für eine ihm noch unbekannte Gottheit errichten, die größer sei als er und von der die Rettung der Welt ausgehen würde (vgl. Nersinger 2005: 153ff).

Abb. 104: Santa Maria in Aracoeli (links) und die Piazza del Campidoglio in einem Stich von Piranesi 1751: rechts der Konservatorenpalast, in der Mitte im Hintergrund der Senatorenpalast und links davon, dem Konservatorenpalast gegenüber, der Neue Palast.

Galleria Trincia: www.pierotrincia.it/it/584/GB-Piranesi---Campidoglio-e-Ara-Coeli.html

Auf dem Stich von Piranesi sind auch die beiden anderen Bauten zu sehen, an deren Stelle im antiken Rom einst der Jupitertempel und das Tabularium gestanden hatten. Im christlichen Rom war für den Tempel des obersten römischen Gottes natürlich kein Platz mehr, er wurde abgerissen und an seiner Stelle wurde im Mittelalter der sogenannte Konservatorenpalast gebaut, Sitz der städtischen Magistratur, deren Mitglieder zusammen mit den Senatoren, die im Senatorenpalast ihren Sitz hatten, die Stadt verwalteten. Während der Konservatorenpalast nur

an seinem südwestlichen Ende noch auf den Fundamenten des Jupitertempels ruht (Abb. 104, rechts) besteht das gesamte Fundament und Untergeschoss des Senatorenpalastes (Abb. 104, Mitte) aus den erhaltenen Gebäudeteilen des Tabulariums. Beide Paläste wurden im 16. Jahrhundert nach Plänen von Michelangelo Buonarotti völlig überarbeitet und v.a. durch Giacomo della Porta nach Zeichnungen von Michelangelo mit einer neuen Fassade und einer sogenannten Doppelrampentreppe ausgestattet; der Senatorenpalast erhielt zudem einen neuen, symmetrisch zu Platz, Achse und Palast verlaufenden Zugang mit den Dioskuren als Wächtern. Michelangelo entwarf auch gegenüber dem Konservatorenpalast ein neues Gebäude, diesem völlig identisch wie ein Spiegelbild, den Neuen Palast, der dem Ensemble auf dem Kapitol eine harmonische, auf strenger Symmetrie beruhende Gestalt verlieh. Auch der Platz selber wurde neu gestaltet, in seinen trapezoiden Grundriss wurde ein Oval eingefügt, in dessen Mitte eine antike bronzene Reiterstatue steht, die den römischen Kaiser Mark Aurel darstellt (Abb. 105, vgl. dazu ausführlicher: Hennings, Horst & Kramer 2016: 56-76).

Abb. 105: Antike Reiterstatue des Mark Aurel (eigenes Bild)

Mit der Figur und dem Namen Mark Aurel verbindet sich die Erinnerung an die einstige Größe Roms, denn er war der letzte Kaiser, zu dessen Herrschaft und Lebzeiten das Imperium seine größte territoriale Ausdehnung besaß; Mark Aurel ist in Folge seiner Amts- und Lebensführung nicht nur Symbol für politische und militärische Macht, sondern auch für Gesetz gebende und Recht sprechende

> Gerechtigkeit, für philosophische Werte wie Weisheit, Selbstgenügsamkeit und Freiheit von Leidenschaften (Stoa) sowie, in ökonomischer und sozialer Hinsicht, für Prosperität und Teilhabe.
>
> Für das Christentum erschien Mark Aurel als führender Vertreter der stoischen Philosophie sowohl in kosmologischer als auch in ethischer Sicht von Interesse, den Stoikern und namentlich Mark Aurel galt die Weisheit als oberstes menschliches Ziel und Inbegriff eines glücklichen Daseins; Selbsterkenntnis und das Streben nach Selbstvervollkommnung waren die Ziel führenden Prinzipien menschlicher Verhaltensweisen, Gewohnheiten und Haltungen. Das unablässige Streben nach Selbstformung war auf Seelenruhe und Freiheit von Leidenschaften gerichtet, Selbstgenügsamkeit und Askese galten als unabdingbare Voraussetzungen – Werte und Ziele der Lebensführung, die auch im Christentum von hoher Bedeutung waren und sind (ebda.: 68).

Mit der Neugestaltung des Kapitols nach den Plänen Michelangelos wurde eine radikale Wendung in der Ausrichtung des Platzes und in seiner Einbindung in den städtischen Kontext vollzogen: »Heute kann man sich das Kapitol nur schwer in irgendeiner anderen als der von Michelangelo endgültig festgelegten Form vorstellen […]« (Krautheimer 1987: 312). Aber während in der Antike das Kapitol eindeutig in Richtung Osten an das Forum Romanum angeschlossen war, weil die Via sacra von den Standorten der Sitze des Pontifex maximus (Regia) und seiner Priesterinnen, den Vestalinnen (Tempel der Vesta), in gerader Linie axial auf das Kapitol zulief (Abb. 106, links), erfuhr diese Achse seit der Christianisierung Roms im 4. Jahrhundert n.C. eine erste Überlagerung, denn schon der erste christliche Kaiser Roms, Konstantin, legte mit dem Bau der beiden großen päpstlichen Basiliken San Pietro und San Giovanni in Laterano das Fundament für eine neue, nunmehr christlich geprägte axiale Einbindung des Kapitols, in gerader Linie führt diese Achse von der Basilika San Giovanni im Südosten nach San Pietro im Nordwesten der Stadt, mit dem Kapitol exakt in der Mitte. Das Christentum nahm damit symbolisch den angestammten Sitz der alten römischen Götter auf dem Kapitol gewissermaßen ›in die Zange‹ (Abb. 106, Mitte).

Die Neugestaltung und -ausrichtung des Kapitolplatzes durch Michelangelo ging nun noch einen Schritt weiter: Die neue Achse vollzog gegenüber der alten antiken Achse eine Drehung um exakt 180° und führte so direkt zu den päpstlichen Palästen im Vatikan (Abb. 106, rechts). Diese Linie setzt damit auch die Reiterstatue des Mark Aurel in eine neue Beziehung zu den Päpsten. Der über alle Zeiten hinweg beliebte römische Kaiser bewegt sich auf das Zentrum der christlichen Welt zu, Reiter und Pferd sind nach dorthin unterwegs, die Hand des Reiters ist zum Gruß (der Päpste) erhoben (Abb. 105).

Abb. 106: Die axialen Einbindungen des Kapitols zu Zeiten des ersten Roms (Republik und Imperium in der Antike, links) und des zweiten Roms (Papstherrschaft in Postantike und Mittelalter, Mitte sowie in der Neuzeit, rechts)

eigener Entwurf auf der Grundlage von Putzger 1929: 40, Krautheimer 1987: Abb. 1 und Stier 1971: 55

4.3.3 Die Via Nazionale zwischen der Piazza Esedra und dem Kapitol – ein Ort der Inszenierung kontinuierlicher römischer Größe, Identität und Hegemonie

Die historischen Bezüge und Anknüpfungen der Straße und ihrer Bauten an das antike und das päpstliche Rom zielt gewollt auf symbolische Wirkungen und erzeugt atmosphärische Qualitäten, die der Straße eine Aura der Attraktivität, Identität und Zugehörigkeit verleihen, ein Gefühl, Teil eines historischen Ganzen zu sein, ein Ganzes, das im Jahr 1870 bereits seit 2.623 Jahren existierte und das über Jahrhunderte hinweg die Welt beherrschte und ihr Zentrum darstellte: Roma caput mundi. Die kognitiven Bilder etwa der antiken Thermen und Kaiserforen, der antiken Tempel und Statuen, die die Trasse ebenso säumen wie die christlichen, der Jungfrau Maria gewidmeten Basiliken sowie die Bilder der Palazzi und Villen der Renaissance und des Barock rufen Emotionen hervor, die prägend für die Erinnerung und Imagination sind: »magic places« bewirken einen »sence of place«, indem persönliche Erfahrungen mit symbolhaften Bedeutungen vor Ort verknüpft werden. Die Via Nazionale inszeniert sich zu einem Schauplatz, auf dem das erste (imperiale) Rom und das zweite (papale) Rom eine Symbiose mit dem dritten (königlichen) Rom eingehen, ein »narrativer Raum«, der vom Traum einer erneuten Herrschaft über die Welt erzählt, nunmehr durch das königliche Rom.

Als solcher ist die Via Nazionale mit ihren Plätzen das neue offizielle Eingangstor nach Rom (vgl. Sanfilippo 1992: 87), »un luogo dell'accoglienza« (Ravaglioli 1995a, b), ein Ort des Empfangs par excellence: Am Anfang und am Ende der Trasse der Via Nazionale werden die Besucher mit monumentalen Bauten der Jahrtausende alten Geschichte Roms konfrontiert; sie erfahren die Größe des ersten, zweiten und dritten Roms auf der kurzen Distanz der knapp eineinhalb Kilometer langen Strecke gewissermaßen im Zeit- und Raumraffer: Vom Bahnhof Roma Termini aus

wurden die Besucher an den größten Bädern Roms (Thermen des Diocletian) und Michelangelos Meisterwerk (der in diese Thermen hinein gebauten Kirche S. Maria degli Angeli) vorbei über die Piazza dell'Esedra in die Via Nazionale geführt, vorbei an den Palästen und Villen der päpstlichen Renaissance, den klassizistischen und in Neorenaissance errichteten Bauten des jungen Königreichs Italien direkt auf die Kaiserforen und das Kapitol zu, in Sichtweite des wiederum von Michelangelo neu gefassten Platzes auf dem Kapitol, Zentrum des imperialen Roms, und dem Monumento a Vittorio Emanuele II, dem Vollender der Einheit Italiens, um dann an der Piazza Magnanapoli über die Via XXIV Maggio auf den Palazzo del Quirinale zuzusteuern, den Sitz des Königs von Italien. Auch die Namen der Straßen, die am Ende der Via Nazionale weiterführen, sind hoch emotional und symbolisch aufgeladen: Die Via XXIV Maggio führt zum Palast des Staatsoberhaupts, am 24. Mai 1915 trat Italien in den Ersten Weltkrieg gegen Österreich-Ungarn ein, der am 4. November 1918 mit großen territorialen Gewinnen im Norden (Südtirol) siegreich beendet wurde. Die Straße, die vom Ende der Via Nazionale zur Piazza Venezia und zum Kapitol führt, trägt diesen Namen. Die Via Nazionale lässt der Nation symbolisch eigentlich nur zwei Wege offen: über die Via XXIV Maggio in die »Grande Guerra«, den Großen Krieg, und Via del IV Novembre in den Sieg, den Triumph. Am Ende dieser Straße des Sieges, am Nordhang des Kapitols, steht das Monumento a Vittorio Emanuele II, ein Denkmal, das nur vordergründig dem Monarchen gewidmet ist, tatsächlich aber in all seinen Symbolen eher auf Krieg, Sieg und Triumph verweist (vgl. dazu ausführlicher Kapitel 4.4.1).

Berühmt sind die triumphalen Empfänge und Fahrten von Kaiser Wilhelm II. (1888, 1893 und 1903) und König Eduard VII. (1903) von der Piazza dell'Esedra zum Palazzo del Quirinale (Abb. 107). Die Reise des englischen Königs ist insofern historisch von größter Bedeutung, weil Eduard von Rom weiter nach Paris reiste, wo er mit dem französischen Präsidenten Loubet den Zweibund zwischen England und Frankreich begründete, die »entente cordiale«. Es spricht einiges dafür, dass Eduards Besuch bereits die Grundlagen für den Abfall Italiens vom Dreibund und zum Beitritt Italiens zur Entente 1915 schuf, ein Schritt in Richtung hegemonialer Macht (vgl. Farrer 2012: 77f und 91): Das Ziel Italiens, möglichst viele Territorien des ehemaligen Römischen Reich wieder in das Königreich einzugliedern, konnte nicht im Bündnis mit Österreich-Ungarn erreicht werden, sondern nur gegen die Doppelmonarchie. Nachdem Italien 1859 die Lombardei und 1860 Venetien von den Österreichern erobert hatte, sollten bei der nächsten kriegerischen Auseinandersetzung zwischen den beiden Ländern die österreichischen Territorien auf dem Balkan folgen: Slowenien, Kroatien, Dalmatien sowie die 1878 besetzten Bosnien-Herzegowina und das zwischen Montenegro und Serbien gelegene Sandschak, zuvor zum Osmanischen Reich gehörende Gebiete.

Die Via Nazionale und die sie einrahmenden Plätze erzählen den Besuchern die Geschichte Roms als Hauptstadt des Königreichs Italien im letzten Drittel des

Abb. 107: Empfang von Kaiser Wilhelm II. (1888, links) und König Eduard VII. (1903, rechts), Piazza dell'Esedra

Sanfilippo 1992: 103

19. Jahrhunderts. Vom Bahnhof kommend werden sie an der Piazza dell'Esedra im neuen monumentalen Eingangsportal der Stadt empfangen und über die Achse der Via Nazionale ins Zentrum der Macht geführt, entweder über die Via XXIV Maggio zur königlichen Residenz oder über die Via IV Novembre zur Piazza Venezia, zum Kapitol und zum Monumento a Vittorio Emanuele an dessen Nordhang. Im Verlauf der Trasse werden durch den Anblick der herrschaftlichen Architektur der neuen Gebäude (Gaetano Kochs Exedra an der gleichnamigen Piazza, der Palazzo delle Esposizioni, die Banca d'Italia) Stimmungen aufgebaut, die durch das Über- und Nebeneinander der neuen Bauten mit solchen aus dem antiken Imperium und dem päpstlichen Rom verstärkt werden und mit ihren Formen und Strukturen Staunen und Bewunderung hervorrufen sollen (Thermen des Diocletian mit Michelangelos Basilika S. Maria degli Angeli, Märkte des Trajan, Trajanforum, Forum Iulium, Tempel für Jupiter und Juno, Basilika S. Maria in Ara Coeli, Michelangelos Piazza del Campidoglio). Die Dichte und Wiederholung dieser Bauten, Formen und Strukturen gibt den Einwohnern Roms wie ihren Besuchern ein Gefühl der Absicherung im Glauben an die Ideen, Qualitäten und Institutionen des neuen Reiches, das augenscheinlich, unübersehbar und scheinbar überzeugend in ihren Bauten auf den antiken und abendländischen Werten, Tugenden und Erfolgen ruht.

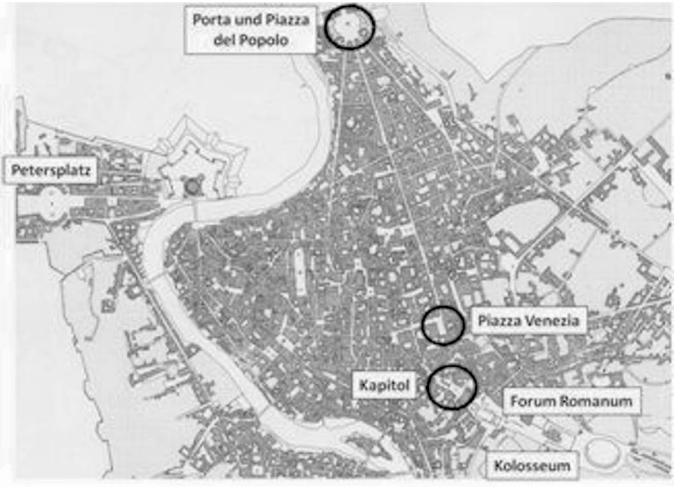
Heute ist die Via Nazionale weit entfernt davon eine Empfangsmeile von Rom zu sein, der motorisierte Individualverkehr hat die einstige Aura vollständig zerstört, die Straße ist heruntergekommen: Öffentliche Verkehrsmittel wie einst die Tram sind zu Gunsten emissionsintensiver Busse verschwunden, zu Fuß lässt sich die Straße wegen der Abgase und des Lärms kaum noch begehen, geschweige denn lädt sie zum Flanieren ein, die einstigen kleineren vielfältigen Geschäfte sind einigen großen Kaufläden niederen Niveaus gewichen, Hotels, Bars, Restaurants und Theater sucht man vergebens, als bürgerliches Wohnquartier ist der Ort aufgegeben worden: Das einstige »Schaufenster der Nation«, der »luogo di accoglienza«

(Ort des Empfangs) par excellence, hat sich längst in einen »luogo ributtante« (abstoßender Ort) verwandelt. Die Via Nazionale bietet heute keinen Anknüpfungspunkt mehr an den Glanz und die Größe des Roms der Antike und der Päpste und kann auch nicht mehr für das heutige Rom und Italien repräsentativ sein, es sei denn als Symbol des Niedergangs.

4.4 Via del Corso – von der Piazza del Popolo zur Piazza Venezia

Die Via del Corso zerteilt das Marsfeld in einen westlichen, dem Tiber zugewandten, und einen östlichen, dem Pincio und Quirinal zugewandten Teil und verläuft in gerader Linie von der Porta und Piazza del Popolo im Norden über knapp zwei Kilometer nach Süden ins Zentrum der Stadt an der Piazza Venezia und dem Nordabhang des Kapitols. Im Unterschied zur Via Nazionale, die einen völlig neuen Zugang zum Zentrum Roms erforderte, existierte die Via del Corso zwar unter anderem Namen, aber doch am gleichen Ort schon seit 2.500 oder mehr Jahren. Als Via Flaminia führte sie die antiken Überlandstraßen der Via Cassia und der Via Aurelia am Tiber zusammen und die Besucher Roms von dort aus auf geradem Wege ins Herz der Stadt, zum Kapitol, dem Forum Romanum und den Kaiserforen (Abb. 108). Vom Ende des Imperiums an bis zum Bau der Eisenbahn und dem Bahnhof Roma Termini war die Via del Corso die Hauptzugangsstraße ins Zentrum Roms: Die Mehrzahl der Besucher, nicht zuletzt die weltlichen Herrscher Europas und die hohen kirchlichen Würdenträger, kamen aus dem Norden, aus Frankreich, England und dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation. Der Teil des ehemaligen Imperiums südlich des Mittelmeers war in islamischer Hand und hatte seine einstige Bedeutung für Rom weitgehend verloren. In der Antike hieß die Via del Corso im nördlichen Abschnitt, zwischen der Piazza del Popolo und der Piazza Colonna, Via Flaminia, südlich davon bis zur Piazza Venezia, Via Lata. Via del Corso heißt sie erst seit 1466; namensgebend waren die Pferderennen, die hier über Jahrhunderte stattfanden: corse dei berberi oder barberi (Rennen der Berber[pferde]). Dass die Straße vor 1870 zweifellos die wichtigste Straße Roms war, lässt sich schon daran erkennen, dass sie das »abitato«, das damals bewohnte Rom, der Länge nach von Norden bis Süden vollständig durchquerte und erschloss. Als weiterer Indikator ihrer Bedeutung kann gelten, dass sie schließlich, auch im Ausland, nur noch abkürzend »Corso« genannt wurde, obwohl es in dem Quartier in der Mitte des Marsfeldes noch einige andere Straßen dieses Namens gab – traditionell wurde in Italien die Hauptstraße einer Stadt eben Corso genannt (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 424).

Abb. 108: Die Trasse der Via del Corso von der Porta und Piazza del Popolo bis zur Piazza Venezia und dem Kapitol



eigener Entwurf auf Grundlage der Karte Rom um 1870; Benevolo 1971: 11

4.4.1 Konzept, Idee und Baugeschichte des Ortes

Die Via del Corso war aber nicht nur die Hauptstraße Roms, sie war auch die schönste »per l'eleganza delle fabbriche, per la richezza dei palazzi […] ed il diporto del lusso e delle feste«, wie die Kommission zur Verbesserung des ersten Bebauungsplanes Roms 1873 feststellte (zit.n. Giovanetti & Pasquali 1984: 369). Aber gerade wegen der Schönheit der Bauten und Paläste erschien ein baulicher Eingriff in die Substanz der Straße unerlässlich: Der Corso wurde als zu eng erachtet, weil, so dimensioniert, die Paläste in ihrem Glanz und ihrer Monumentalität gar nicht richtig bewundert werden könnten, die Enge der Straße ließ es unmöglich erscheinen, sie in Gänze zu betrachten (ebda.). Schon im Rom der Päpste hatte es Erweiterungen und Beseitigungen von Hindernissen im Straßenverlauf gegeben, v.a. anlässlich des Triumphzuges für Kaiser Karl V. (1536) zur Feier seines Sieges bei Tunis über das osmanische Heer. Es folgten über die Jahrhunderte immer wieder neue Ansätze, von denen aber keiner wirklich die Enge der Straße beseitigen konnte. Für eine radikalere Lösung wäre denn auch ein Abriss einiger der Palazzi unerlässlich gewesen, die im 19. Jahrhundert von Besuchern wie Stendhal und Goethe gerühmt wurden, Paläste, deren Prächtigkeit wegen Stendhal u.a. dem Corso seine Enge verziehen (vgl. ebda.: 374). In Anlehnung an diese Sichtweise entschied die o.g. Kommission 1873 im Grundsatz, dass die Verkehrstüchtigkeit des Corso (»la

viabilità) sich baulichen Umständen (»circostanze edilizie«) unterzuordnen habe, da nämlich, wo sich bauliche Schönheit und Einzigartigkeit nicht reproduzieren lasse (ebda.: 376). Die im Piano Regolatore von 1873 ursprünglich vorgesehene Erweiterung des Corso auf durchgängig 18 Meter Breite wurde also nicht vollzogen, sondern nur gelegentliche Aufweitungen (»slargamenti occasionali«); eine weiträumigere Erweiterung wurde nur im mittleren Abschnitt der Straße zwischen dem Palazzo Marignoli und dem Palazzo Sciarra vorgenommen (ebda.: 377). Abb. 109 zeigt den Blick in die Via del Corso am Anfang des 20. Jahrhunderts von der Piazza Colonna aus gesehen in Richtung Norden: links der Palazzo Chigi, gegenüber auf der rechten Seite das Kaufhaus »Alle Città d'Italia«. Im Vordergrund ist die Straße bis zur Via delle Convertite aufgeweitet, danach verbleibt sie bis zur Piazza del Popolo verengt. Im Zuge dieser Straßenausweitung mussten die Fronten einiger Palazzi zurückgenommen und die Fassaden z.T. neu gestaltet werden wie z.B. beim Palazzo Marignoli, dem Kaufhaus »Alle Città d'Italia« und dem Palazzo Theodori: Die neue architektonische Gestaltung lehnt sich an die Architektur Roms im 16. Jahrhundert an – angeglichen und angemessen zur modernen Nutzung: Neo-Renaissance (ebda.: 373; vgl. Abb. 109, rechts der Neorenaissancebau des Kaufhauses »Alle Città d'Italia« und gegenüber (links) die Renaissancefassade des Palazzo Chigi).

Abb. 109: Via del Corso Anfang des 20. Jahrhunderts

Roma Capitale 1984, Bd. 12: 46

Seit Jahrhunderten schon hatten die Bürger der Stadt das Recht, die Eingänge und Höfe der Paläste an der Via del Corso zu durchqueren, sie gewissermaßen

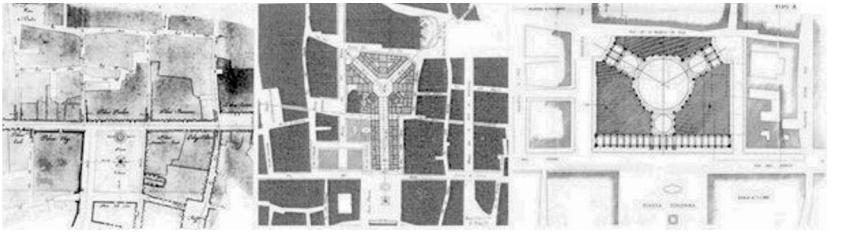
als seitliche Verbindungswege zu benutzen, auch bei so renommierten Palästen vornehmer und reicher Familien wie die Palazzi Doria Pamphilj, Simonetti, Chigi, Theodoli und manchen anderen. Dieses Wegerecht durch die Innenhöfe umfasste auch die Benutzung des Wassers der in den Innenhöfen befindlichen Brunnen; die Rechte waren durch Regeln der Maestri delle strade, der Straßenaufsichts- und Straßenbaubehörde garantiert. Nach 1831 jedoch wurde dieses alte Wegerecht sukzessive aufgehoben, nach 1870 jedoch schien die Tradition wieder aufzuleben, und zwar in Gestalt der neuen Einkaufshäuser und Gallerien (vgl. Giovanetti & Pasquali 1984: 377): Die Galleria Colonna wurde nicht zuletzt der Trasse wegen gebaut, die das Trevi-Quartier fußläufig durch die Galleria hindurch mit dem Pantheon verbinden sollte (ebda.: 378; vgl. auch Abb. 110).

Die Galleria Colonna befindet sich an der Piazza Colonna an der Seite des Corso, die dem Platz gegenüber liegt. An dieser Stelle stand der Palazzo Piombino, der 1884 abgerissen wurde, weil er der Straßenerweiterung und der Neuordnung des Platzes im Wege stand. Die Galleria del Corso sollte den alten Palazzo Piombino durch einen herausragenden Bau ersetzen, ein Gebäude, das dem bürgerlichen Zentrum der neuen Hauptstadt an der Via del Corso einen modernen Akzent verleihen sollte (vgl. Giovanetti 1984: 382). Überhaupt konzentrierte sich die architektonische Neugestaltung des Corso auf den Bereich an und um die Piazza Colonna, ungefähr auf halber Strecke zwischen der Piazza del Popolo und der Piazza Venezia gelegen. Abb. 110 zeigt den Baubestand um 1870 (links) und die Entwürfe für das neue Gebäude von Mazzanti (Mitte, 1884) und Deserti (rechts, 1894). Die Planungen für die Neugestaltung des Corso an der Piazza Colonna sind exemplarisch für die gesamte Erneuerung und Modernisierung der Straße: Erste Entwürfe liegen erst 1884 vor, der Entwurf von Carbone, der schließlich realisiert wurde, datiert von 1914, die von der Kommission verlangten Änderungen wurden 1915 genehmigt, 45 Jahre nach der Ausrufung Roms als Hauptstadt Italiens – da war das Königreich schon auf Seiten der Entente in den Ersten Weltkrieg eingetreten. Alle Entwürfe sehen an der Stelle des alten Palazzo Piombino eine Passage, eine Galleria vor, die die östlich des Corso gelegenen Quartiere (Trevi) fußläufig mit den westlich davon gelegenen (Pantheon) verbinden sollte. Das Projekt Mazzanti stellte eine Maximallösung vor, der südöstliche Zugang endet genau am Platz vor dem Trevibrunnen: das sind fast 200 Meter fußläufige Passage in der Galleria (Abb. 110, Mitte). Dahinter stand auch der Anspruch, mit der Galleria einen zentralen Treffpunkt zu präsentieren, großzügig und majestätisch, wo die Bürger sich zu jeder Tageszeit versammeln und flanieren können, wo elegante und geräumige Geschäfte in vollem Glanz ihre reiche Ware ausstellen, »[…] ein Gebäude, das in seinen Ausmaßen und Proportionen das gigantische Vorbild von Mailand übertreffen sollte« (Giovanetti 1984: 383, Übersetzung W.H.).

Das zehn Jahre später von Deserti (Abb. 110, rechts) vorgestellte Projekt nimmt sich schon viel bescheidener aus und redimensioniert die für die Galleria vorgese-

hene Fläche um die Hälfte, die fußläufige Passage in Richtung Trevibrunnen beträgt nur knapp ein Drittel der einst von Mazzanti ins Auge gefassten Lösung. Stattdessen sieht der Entwurf aber in der Mitte der Galleria eine Glas überdeckte Kuppel als repräsentativen Bürgertreff vor.

Abb. 110: Bestandsplan und Entwürfe für eine Galleria am Corso/Piazza Colonna



Giovanetti 1984: 380, 383, 384

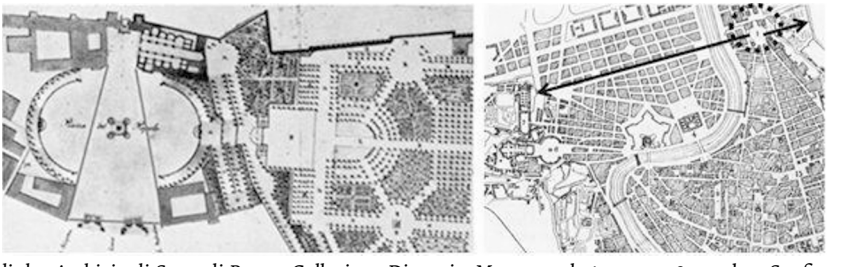
Der schließlich 1914/1915 genehmigte Entwurf für die Galleria Colonna sieht zwei Passagen vor, durch die Passanten das Kaufhaus fußläufig unter einem Glasdach in Richtung Südosten (Trevibrunnen) und Nordosten (Via del Tritone) durchqueren können. Architektonisch hält sich der Bau außen streng an Vorbilder der Renaissance, seine symmetrische Fassade fällt durch eine dreitorige, Loggia ähnliche Portiko mit zu beiden Seiten angegliederten Säulenreihen auf (Abb. 111, links). Innen gleicht der Bau Vorbildern wie der Einkaufspassage Galleria Vittorio Emanuele am Dom in Mailand und anderen ähnlichen Passagen in den Metropolen Europas (Abb. 111, rechts). Die Via del Corso um die Piazza Colonna mit der Galleria und den Warenhäusern wird zum bevorzugten Standort des Einzelhandels, seine Passanten sind die Flaneure der Jahrhundertwende, für sie wird die Straße in diesem Abschnitt auch zum Treffpunkt in den damals zahlreichen Cafés und Restaurants des Quartiers.

Abb. 111: Das genehmigte Projekt von Dario Carbone

Giovanetti 1984: 393 und eigenes Bild

Am nördlichen Ende des Corso befinden sich die Porta del Popolo und die Piazza del Popolo, von hier aus betraten alle Besucher aus den nördlichen Provinzen und Ländern Europas die Stadt. Die hier Mitte des 17. Jahrhunderts von Gianlorenzo Bernini im Auftrag von Papst Alexander VII. geschaffene Gestaltung des Stadttores und des Platzes schien schon Anfang des 19. Jahrhunderts nicht mehr zeitgemäß, zu eng gefasst zu sein, zwischen 1816 und 1824 wurde der Platz deshalb nach einem Entwurf des römischen Architekten Giuseppe Valadier neu gestaltet: Die alte, trapezförmige Piazza wurde durch »die Ansätze zweier Halbkreise erweitert […]. Die Grundfigur des Platzes ist nun ein querliegendes, gestrecktes Oval« (Jöchner 2010: 159). Die neue Platzfigur verändert nicht nur die räumliche Weite, sondern auch die Axialität: Die alte trapezförmige Platzgestalt verlieh dem nördlichen Stadtzugang eine eindeutige Nord-Süd-Ausrichtung. Dies bleibt zwar durch die lineare Abfolge von Stadttor, dem Obelisken in der Platzmitte und der ins Zentrum führenden Via del Corso zwischen den beiden Zwillingskirchen erhalten, sie wird aber durch das querliegende Oval der neuen Platzfigur durch eine West-Ost-Achse ergänzt, die nach Osten hin den Pincio in die Eingangsstruktur der Stadt einbezieht. Diese Achse führt von der Piazza aus mit einer Straße in Serpentinen zum Piazzale Napoleone auf den Hügel und verläuft von dort aus geradeaus weiter in den Park hinein (Abb. 112, links). Nach Westen hin wird, ausgehend von der Platzmitte eine Achse bis zum Vatikan, dem Zentrum des katholischen Glaubens, etabliert. Der Stadtplan von 1902 dokumentiert die neue Achse zwischen der Piazza del Popolo und dem Vatikan über die neue Brücke Ponte Regina Margherita (Ehefrau von Umberto I (1878-1900) und Königin von Italien) über den Tiber und den Bau der Via Cola di Rienzo – eine schnurgerade Verbindung, die vom nördlichen Stadtzugang direkt auf die päpstlichen Paläste im Vatikan zuläuft (Abb. 112, rechts).

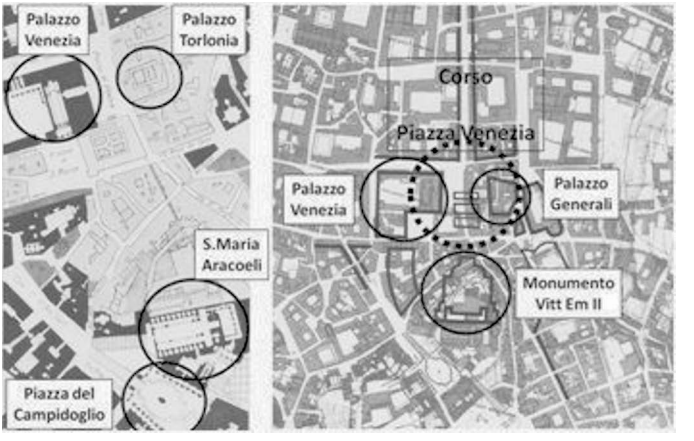
Abb. 112: Die Neugestaltung der Piazza del Popolo durch Valadier und Pianta di Roma von 1902



links: Archivio di Stato di Roma, Collezione Disegni e Mappe, ord. 620, cart. 89; rechts: Sanfilippo 1992: 59

Am südlichen Ende des Corso gelangt man über die Piazza Venezia auf direktem Wege zum Kapitol. Die Planungen zur Restrukturierung der Piazza Venezia und des Nordhangs des Kapitols stehen in engem Zusammenhang mit den Überlegungen zu einem Nationalen Denkmal. Im Januar 1878 starb König Vittorio Emanuele II und es herrschte schnell Einigkeit darüber, dem Vollender der Einheit Italiens und Eroberer von Rom, dem »Vater des Vaterlandes« zu Ehren ein Denkmal zu errichten. Nach zwei internationalen Ausschreibungen wurde im Dezember 1884 die Entscheidung für den Entwurf Giuseppe Sacconis getroffen, Standort des Monuments sollte das Südende einer neuen Piazza Venezia am Nordhang des Kapitols sein, in engster Nachbarschaft mit der Basilica Santa Maria in Aracoeli, Michelangelos Piazza del Campidoglio, den Foren für Trajan und Caesar sowie dem Forum Romanum. Um das Denkmal für den »Vater des Vaterlandes« zu bauen, musste das gesamte Areal zwischen dem Südende der Via del Corso und dem Nordhang des Kapitols einschließlich der alten Piazza Venezia vollständig neu geordnet und gestaltet werden. Die Bauarbeiten begannen 1885 und wurden endgültig erst nach 45 Jahren 1930 abgeschlossen.

Abb. 113: Die Region um die Piazza Venezia: Bestandsplan und zu überplanende Gebäude



Kostof 1973: 56 und Edizioni d'Italia 1993: 78; bearbeitet von W.H.

Abb. 113 zeigt, dass die zu überplanende Fläche zum großen Teil dicht bebaut war. Im Zuge der Neugestaltung (vorgesehen war eine Verdopplung der Platzfläche) und der Errichtung des Denkmals mussten daher viele Gebäude abgerissen bzw. in ihrem Bestand verändert werden. Am Nordhang des Kapitols waren dies v.a. das zur Basilika gehörende Kloster S. Maria in Aracoeli und der Turm, den Papst Paul III. zu Verteidigungszwecken hatte bauen lassen, ähnlich der Engels-

burg östlich des Vatikans, ein päpstliches Refugium in Zeiten der Belagerung (vgl. Kostof 1973: 58). Auf der Ostseite des Platzes stand der Palazzo Torlonia der Neugestaltung im Wege, ein Gebäude, das nach der Meinung von Stendhal eine Aura von Eleganz und Anmut ausstrahlte (»spettacolo di grazia e eleganza«) und das ebenfalls nach Stendhal seinesgleichen in ganz Europa vergeblich sucht, zu finden weder in königlichen noch in kaiserlichen Räumen (zit.n. Lotti 1977: 83).

Der Gewinner des Wettbewerbs für das Denkmal Giuseppe Sacconi starb 1905, bevor die Arbeiten abgeschlossen werden konnten. Mit der Supervision der restlichen Arbeiten wurde ein Dreierteam der renommierten Architekten Piacentini, Koch und Manfredi beauftragt (vgl. Kostof 1973: 58). Deren Planungen sahen an der Ostseite der Piazza Venezia die Errichtung eines Gebäudes vor, den Palazzo delle Generali für die gleichnamige Versicherungsgesellschaft, ein Gebäude, das in seinen Ausmaßen und in seiner Architektur dem alten Palazzo Venezia sehr nahe kommt. Die Fläche des bis dahin eher schmalen und rechtwinkligen Platzes sollte auf die Größe eines Quadrates verdoppelt werden. Die Via del Corso mündete im Norden des Platzes nun genau mittig in die neue Platzfigur ein, während im Süden ebenfalls mittig zum Platz das neue Denkmal unterhalb des Kapitols seinen Standort gefunden hatte, so dass der Platz und die ihn umgebenden, bilateral uniformen Gebäude zu einer symmetrisch angelegten Einheit fanden (Abb. 114).

Abb. 114: Die neu gestaltete Piazza Venezia, links vom Corso aus gesehen (Skizze des Architekten, im Hintergrund das Monumento Vittorio Emanuele: Edizioni d'Italia 1993: 11) und rechts vom Monumento aus gesehen (Fotografie Anfang des 20. Jahrhunderts: ebda.: 150)

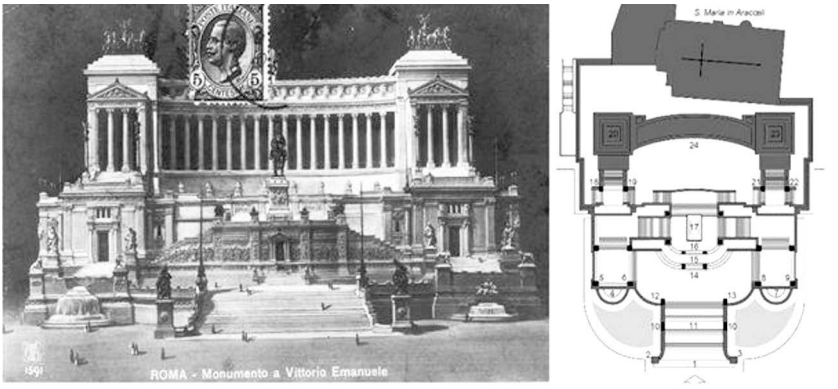
Das 1911 eingeweihte Denkmal ist symbolisch hoch aufgeladen durch vier übereinander gelagerte Funktionsschichten: Es erinnert an den König, es feiert die Vereinigung Italiens, es ehrt das italienische Militär, indem es dem Unbekannten Soldaten ein Grab gibt, und es unterhält in seinem Inneren die Ewige Flamme im Gedenken an alle für die Nation Gefallenen (vgl. Atkinson & Cosgrove 1998: 28). An diesem Schlüsselpunkt des urbanen Raumes am Fuße des Kapitols ist Rom durch alle Zeiten hindurch präsent: das antike Imperium als Zentrum der antiken Welt, das Rom der Päpste als spirituelles Zentrum des Christentums und das neue liberale Rom des 19. Jahrhunderts und des Post-Risorgimento als Zentrum des moder-

nen Italiens mit ebenfalls hegemonialen und imperialen Ansprüchen. Dazu später mehr, zunächst einmal geht es nur um die architektonische Konstruktion.

Atkinson und Cosgrove sehen das Ensemble als eine Art Akropolis, andere eher eine Nachbildung des Pergamonaltars. Das Denkmal aus weißem Marmor baut sich auf drei Ebenen auf, zu denen Treppen hinaufführen (Abb. 115, links). Die Zugangstreppe zur unteren Ebene wird flankiert von allegorischen Figuren (vgl.im folgenden die Nummerierung auf Abb. 115, rechts), dem Gedanken (2) und der Tat (3), zwei in der Mitte gegenüber postierten Löwen (10), am oberen Ende und beidseits der Treppe dem Sieg (12, 13). Auf der untersten Ebene gelangt man geradewegs zum Eingang des Altars für den Unbekannten Soldaten, die Dea Roma, seit jeher die mythische Göttin Roms, steht direkt hinter dem Altar. An der Balustrade an der Stirnseite dieser unteren Ebene stehen auf Sockeln vier allegorische Figuren, die italienische Tugenden repräsentieren sollen: Kraft (5), Einigkeit (6), Opferbereitschaft (8) und Recht (9). Die zweite Ebene gehört der Erinnerung an den verstorbenen König, dessen Reiterstatue (17) die Figur der Dea Roma überragt. Die dritte Ebene schließlich wird von einer Portiko aus acht massiven Säulen eingenommen, die sich hoch über die Skyline Roms erheben. Auf einem Fries am Säulendach thronen sechzehn Toga tragende Figuren, die die sechzehn Regionen des Königreichs Italien repräsentieren (24), vierzehn bedeutende italienische Städte sind symbolisch auf Figuren an der Balustrade vor dem Reiterdenkmal platziert (16). Über dem gesamten Komplex schwebt zweifach die Figur der Viktoria, vergöttlicht und Lorbeer schwingend lenkt sie zwei Quadrigen, die über den seitlichen Flügelpavillons angebracht sind (20, 23). An der Basis des Monuments schließlich sind an den Seiten der Aufgangstreppe zwei Brunnen gesetzt, die das adriatische (4) und das tyrrhenische Meer (7) darstellen und die der italienischen Halbinsel ihren räumlichen Rahmen geben – mare nostrum (vgl. Atkinson & Cosgrove 1998: 33).

Mit der Neugestaltung der Piazza Venezia und dem Bau der Straßen Via Nazionale östlich der Piazza und Corso Vittorio Emanuele westlich des Platzes verfügte Rom in seinem Zentrum über das klassische Straßenkreuz, das für die antike römische Stadt kennzeichnend ist, über das das antike Rom jedoch nie verfügt hatte: Von Osten her geht die Via Nazionale an der Piazza Venezia in den Corso Vittorio Emanuele über, zusammen bilden sie die Ost-West-Achse, den Decumanus. Von Norden her führt die Via del Corso zur Piazza Venezia, in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ließ Mussolini die dazu gehörenden Südtrassen bauen, die Via del Impero, die über die Kaiserforen hinweg zum Kolosseum und weiter zur Via Appia antica führt, und westlich der Piazza Venezia auf einer zweiten Trasse die Via del Mare in Richtung Ostia. Zusammen bilden diese drei Straßen die Nord-Süd-Achse, den Cardo. Abb. 116 zeigt links den Stadtgrundriss von Lucca zu römischer Zeit mit Cardo und Decumanus und an deren Kreuzungspunkt in der Stadtmitte das Forum. Was in einer Stadt wie Lucca wegen seiner Lage in der Ebene leicht zu verwirklichen war, ist in Rom wegen seiner Lage zwischen und auf den sieben

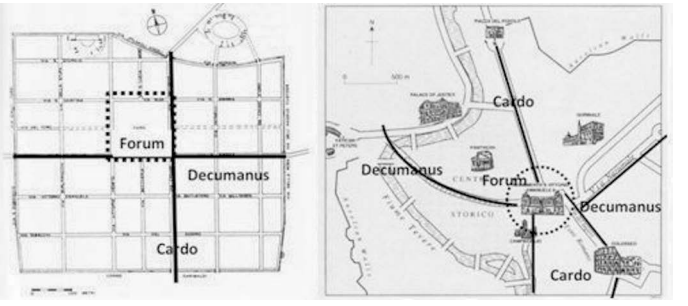
Abb. 115: Das Denkmal für Vittorio Emanuele II



links: Gedenkpostkarte, Sanfilippo 1992: 91; rechts: Grundriss: Ricci 2014, Abb. 5

Hügel ungleich schwerer zu realisieren. Ein quadratisches Straßenmuster ist hier ausgeschlossen, die Hauptachsen der Stadt können nur in der Ebene einen geraden Verlauf nehmen, und im Zentrum Roms ist schon wegen der Enge der Bebauung um das Kapitol herum kein Zusammentreffen übergeordneter und breiter Straßen möglich.

Abb. 116: Cardo und Decumanus als klassische NS- und WO-Achsen mit dem Forum (Zentrum) am Kreuzungspunkt: Lucca in der Antike (links, Lorenz 1987: 107) und Rom am Anfang des 20. Jahrhunderts (rechts, Atkinson & Cosgrove 1998: 34); bearbeitet von W.H.



Mit dem Bau bzw. Ausbau der o.g. Straßen war Rom am Anfang des 20. Jahrhunderts autogerecht geworden und mit der Neugestaltung der Piazza Venezia hatte Mussolini sein Forum für die Massenveranstaltungen seines »fascio« im Zentrum Roms.

4.4.2 Der Ort und seine Geschichte: symbolische Wirkungen, atmosphärische Qualitäten

In den vorangehenden Kapiteln ist schon dargelegt worden, dass es nahezu unmöglich ist, in dieser 2.700 Jahre alten und räumlich kompakten Stadt einen Ort zu finden, der historisch nicht berührt und durch antike und/oder päpstliche Bauten geprägt worden wäre; dies ist auch bei der Via del Corso und den sie begrenzenden Plätzen nicht anders (vgl. dazu ausführlicher Hennings, Horst & Kramer 2016: 64-70; 82-86; 116-119).

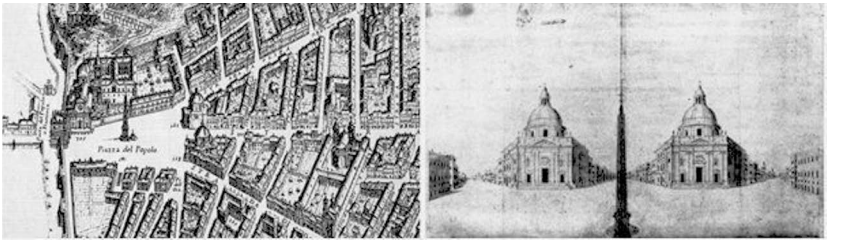
Der Piazza del Popolo im Norden der Via del Corso z.B. wird nachgesagt, dass sich hier einst das Grabmal Neros befand, des Kaisers, von der gesamten Christenheit gehasst als Inbegriff der Christenverfolgung. Für Christen war der Ort wegen dieses Grabmals magisch aufgeladen; Nero galt als das Symbol des Bösen, sein Dämon wurde als Bedrohung insbesondere für alle christlichen Pilger begriffen, die zur Wallfahrt an die heiligen Stätten Roms hier durch die Porta del Popolo die Stadt betraten, ein böses Omen. Der Legende nach stand hier im Mittelalter ein riesiger Nussbaum, Aufenthaltsort von bösen Geistern. Papst Paschalis II. ließ daher den Baum fällen und an seiner Stelle 1099 eine Kapelle errichten, die später zu einer Kirche erweitert wurde: S. Maria del Popolo. Mit dem Fällen des Baumes und der Entfernung aller Wurzeln wurde so der Ort vom Bösen und seinen Geistern befreit und durch die Weihung positiv aufgeladen (vgl. Ciucci 1974: 8). Ähnliches hatte mit dem antiken ägyptischen Obelisken zu geschehen, den Papst Sixtus V. 1589 für die Pilger zur weithin sichtbaren Kennzeichnung einer der sieben Prinzipalkirchen auf der Piazza del Popolo errichten ließ. Der Obelisk stammt aus dem Jahr 1220 v.C. und war ursprünglich dem Pharao Ramses II. gewidmet und von Augustus nach seinem Sieg über seinen Rivalen Antonius nach Rom geholt worden. Obelisken galten im antiken Ägypten als steinerne Strahlen des Sonnengottes und symbolisierten eine Verbindung zwischen der irdischen und der göttlichen Welt. Natürlich konnte das antike und heidnische Monument, das ursprünglich dem Kaiser Augustus und der Sonne geweiht war (vgl. Bartels 2012: 123), nicht kommentarlos auf dem Platz aufgestellt werden; wie der vom bösen Geist des heidnischen Kaisers Nero besessene Ort musste auch der heidnische Obelisk von seiner dämonischen Aufladung befreit werden (ebda.: 125).

ANTE SACRAM ILLIUS AEDEM AUGUSTIOR LAETIORQ (ue) SURGO CUIUS EX UTERO VIRGINALI AUG (usto) IMPERANTE SOL IUSTITIAE EXORTUS EST	Vor dem heiligen Gotteshaus derer (der Maria) rage ich erhabener und freudiger auf, aus deren jungfräulichem Leib, während Augustus herrschte, die Sonne der Gerechtigkeit aufgegangen ist.

Der Einzug der zum Katholizismus konvertierten Königin Christina von Schweden, Tochter von Gustav II. Adolf, etwa 120 Jahre nach dem Triumphzug von Karl V., war die Initialzündung für eine grundlegende Neugestaltung des Platzes am nördlichen Eingang zur Stadt, umso mehr, als dieses Ereignis zusammenfiel mit der Wahl eines neuen Papstes, Alexander VII. Fabio Chigi, der als einer der baufreudigsten Päpste der Neuzeit in die Geschichte einging. Schon vor seiner Wahl hatte Kardinal Fabio Chigi die neben dem Stadttor liegende Kirche S. Maria del Popolo restaurieren lassen; die Ankunft der schwedischen Königin veranlasste ihn, seinen bevorzugten Baumeister Gianlorenzo Bernini mit der Überarbeitung des inneren Bereichs des Stadttores zu beauftragen. Bernini ersetzte das einer Ruine ähnelnde Tor durch eine neue Attika mit den für das Barock charakteristischen Bögen und Schwingungen, gekrönt durch das Familienwappen der Chigi, sechs turmförmig angeordnete Hügel (Symbole der von den Chigi gegründeten Sieneser Bank »monti dei paschi«) mit aufgesetztem Stern, und dem für die Königin und künftig allen von Norden ankommenden Besuchern der Stadt gewidmeten Gruß: »Felice Faustoque Ingressui«, ein »glück- und segensreicher Eintritt«. Die Neugestaltung des Stadttores war für den baufreudigen Papst nur ein Anfang, denn schon im nächsten Jahr begannen Überlegungen, den gesamten Platzbereich zwischen Tor und dem »tridente«, den Straßen Via die Ripetta, Via del Corso und Via del Babuino, grundsätzlich neu zu fassen. Mit den Planungen zur Realisierung des Projekts wurde Carlo Rainaldi betraut, die Konkretisierung der architektonischen Gestaltung erfolgte aber unter dem Einfluss von Bernini und Carlo Fontana, einem Mitarbeiter von Rainaldi. Letzterer verfasste 1662 einen Entwurf (Abb. 117, rechts), der dann 1673 zur Ausführung gelangte und 1678 abgeschlossen war, elf Jahre nach dem Tod von Alexander VII.: S. Maria dei Miracoli unter der Leitung von Rainaldi, während der Bau von S. Maria di Montesanto Bernini und C. Fontana anvertraut wurde. Damit hatte die Piazza del Popolo ihre intendierte Form erhalten: ein länglicher, trapezförmiger, an seinen Seiten klar gefasster Platz, der sich von seiner schmalsten Stelle am Stadttor fächerförmig bis zu den Zwillingskirchen und dem »tridente« der Via del Babuino, der Via del Corso und der Via di Ripetta öffnet (Abb. 117, links).

Etwa auf halbem Wege der Via del Corso in Richtung der Piazza Venezia befindet sich die Piazza Colonna, so genannt, weil sich in ihrer Mitte die zu Ehren des Kaisers Marc Aurel errichtete Siegessäule erhebt. Im 16. und 17. Jahrhundert war die Piazza Colonna vor allem als repräsentativer Standort für die Sitze des hohen Adels und Klerus beliebt, also ein eher durch private Nutzung geprägter Raum.

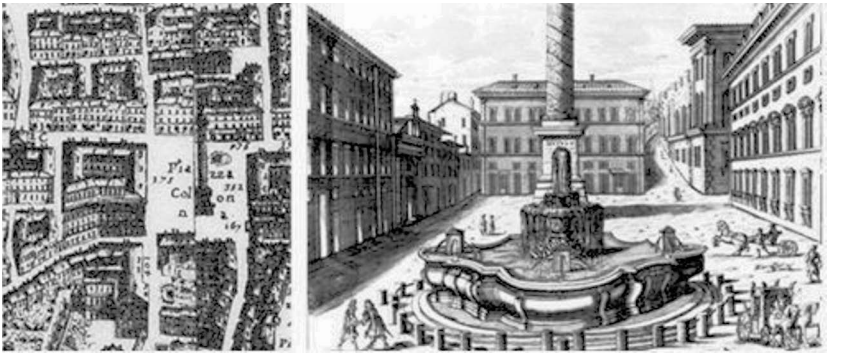
Abb. 117: Piazza del Popolo im Plan Falda (1676) und der Entwurf für die Zwillingskirchen von C. Fontana (1662)



Krautheimer 1985: 122

Hier wurden u.a. die Stadtpalais für die päpstlichen Familien Aldobrandini (Clemens VIII., 1592-1605), Ludovisi (Gregor XV. 1621-1623) und Chigi (Alexander VII., 1655-1667) errichtet. Die Geschichte der Neukonzeption und Gestaltung der Piazza Colonna und seiner anliegenden Gebäude verbindet sich insbesondere mit Papst Alexander VII. (Chigi) und seinem bevorzugten Architekten Gianlorenzo Bernini. Das Aussehen des Platzes nach seiner Fertigstellung wird im Ausschnitt der von Falda 1676 erstellten maßstabsgetreuen Karte und einer zeitgenössischen Vedute wiedergegeben (Abb. 118).

Abb. 118: Piazza Colonna auf der Romkarte von Falda (1676) und einer zeitgenössischen Vedute aus dem Jahr 1690 von G.T. Vergelli



Krautheimer 1985: 21

Neben der Säule des Marc Aurel waren und sind es bis heute die den Platz säumenden und ihn begrenzenden Palazzi, die die quadratische Form und die Gestaltung der Piazza Colonna bestimmen und ihm sein Gesicht geben:

- im Westen der Palazzo Ludovisi, später Palazzo Wedekind, heute Il Tempo
- im Süden der Palazzo Bufalo-Ferraidi
- im Osten der Palazzo Giustini-Spada, heute Galleria Colonna und
- im Norden schließlich der Palazzo Chigi, vormals Aldobrandini.

Was machte die Piazza Colonna so attraktiv für drei Päpste, Clemens VIII. Aldobrandini, Gregor XV. Ludovisi und Alexander VII. Chigi, die den Platz als Standort für ihre Stadtresidenzen und Palais erwählten? Wie fast immer kann bei der Standortwahl im neuzeitlichen Rom die Lösung in der Geschichte des antiken Rom gefunden werden: Die Piazza Colonna ist in erster Linie mit dem Namen des Kaisers Marc Aurel konnotiert, der Platz ist nicht nur der Standort für seine Siegessäule, sondern wahrscheinlich auch der Ort, an dem einst der Tempel zu seinen Ehren stand, Templum divi Marci Aurelii, für den Kaiser und Gott (vgl. Carandini 2012, Bd.2: Tafel 245). Ob die Päpste von dem antiken Standort des Tempels wussten, ist nicht bekannt, wenn ja, wäre ihr Motiv für die Wahl des Ortes unmittelbar einleuchtend: eine Stadtresidenz, die gleichermaßen imperiale und göttliche Macht anklingen lässt; ein Haus für den neuzeitlichen Pontifex maximus auf den Fundamenten des antiken (heidnischen) Vorgängers, eines Kaisers, der sich wegen seiner Philosophie (Stoa) gut mit dem Christentum vereinbaren ließ. Ein Heide war er aber trotzdem, und Christenverfolgungen hatte es auch zu Zeiten von Marc Aurel gegeben. Auf der Spitze der Säule wurde deshalb eine Figur des Apostels Paulus platziert, an ihrem Sockel wird die Umdeutung und christliche Anpassung in der folgenden Inschrift sichtbar (vgl. Bartels 2012: 113):

TRIUMPHALIS ET SACRA NUNC SUM CHRISTI VERE PIUM DISCIPULUM FERENS QUI PER CRUCIS PRAEDICATIONEM DE ROMANIS BARBARISQ (ue) TRIUMPHAVIT	Triumphal und heilig bin ich jetzt, da ich Christus' wahrhaft gläubigen Schüler trage, der durch des Kreuzes Verkündigung über Römer und Barbaren triumphiert hat.

Schon lange vor der Zeit Marc Aurels war der Platz mit seiner Siegessäule ein politischer Ort gewesen, ein Ort, an dem über Macht und Herrschaft entschieden wurde. An der Stelle, wo heute der Palazzo Chigi steht und auf dem davor liegenden Platz soll sich der Ort der septa befunden haben, wo sich im republikanischen Rom Patrizier und Plebejer versammelten, um ihre politischen Rechte auszuüben und über die Geschicke des Staates abzustimmen (vgl. Carandini 2012, Bd. 2: ebda.). Von hier aus wurde und wird bis heute Weltpolitik betrieben. Ende des 17. Jahrhunderts wurde der Palazzo zum Sitz der Botschaft Spaniens in Rom, 1878 Sitz der Botschaft Österreich-Ungarns, beides Hegemonialmächte zu ihrer Zeit; von 1916 bis 1922 residierte hier das italienische Kolonialministerium, von 1922 bis 1961 das Außenministerium, seither ist der Palazzo Chigi Sitz des italienischen Ministerpräsidenten. Unmittelbar westlich angrenzend, auf dem Mons citorium oder Mons citatorius, befindet sich heute das Abgeordnetenhaus der Republik Italien, der Palazzo di Montecitorio. Der Name leitet sich wahrscheinlich aus dem lateinischen »citare« (aufrufen, einladen, sprechen) ab: der Hügel, auf dem man zu Versammlungen aufruft und auf Versammlungen Reden hält und debattiert.

Auf halbem Wege zwischen dem Pantheon und dem Mausoleum des Augustus, aber etwas östlich versetzt an der antiken Via Flaminia, stand der Friedensaltar des Augustus, Ara pacis, der Pax romana. Seine Errichtung wurde im Jahr 13 v.C. gelobt und vier Jahre später geweiht. Im Tatenbericht des Augustus heißt es dazu:

> Als ich aus Spanien und Gallien, nachdem ich in diesen Provinzen siegreiche Taten vollbracht hatte, im Konsulatsjahr des Tiberius Nero und Publius Quintilius [Varus] nach Rom zurückkehrte, beschloss der Senat zum Dank für meine Rückkehr einen Altar des Augustusfriedens zu weihen, und zwar beim Marsfeld, wo die Beamten, die Priester und die Vestalinnen jedes Jahr auf Geheiß des Senats ein Opfer darbringen sollten (Augustus, Abschnitt 12).

Vor allem im südlichen Abschnitt des Corso befinden sich einige architektonisch herausragende Paläste, alle in der Renaissance und im Barock zumeist von Nepoten errichtet (vgl. dazu im folgenden: Rendina & Paradisi 2003: 426-429): Palazzo Salviati von Carlo Rainaldi im Auftrag des Herzogs von Nevers, Neffe des Kardinals Mazzarin, errichtet; Palazzo Sciarra-Colonna vom mailändischen Architekten Flaminio Ponzio für einen Zweig der Sciarra-Familie errichtet, der auch Papst Martin V. angehörte; Palazzo Fiano im Auftrag von Papst Eugen IV. für die Titularkardinäle der nahe gelegenen Kirche S. Lorenzo in Lucina erbaut; der Palazzo Rondanini, vom Architekten Gabriele Valvassori für den Marchese Giuseppe Rondanini entworfen; und schließlich der Palazzo Doria Pamphilj. Ursprünglich im Besitz der päpstlichen Familien della Rovere und Aldobrandini, gelangte er über eine Heirat in den Besitz von Olimpia Pamphilij, Schwägerin von Papst Innozenz X. Wiederum

per Heirat ging der Palast am Ende des 17. Jahrhunderts ins Eigentum der Familie der Nachkommen des genuesischen Admirals Andrea Doria über.

Vom Palazzo Doria Pamphilj sind es nur noch wenige Schritte bis zur Piazza Venezia, die die Via del Corso im Süden begrenzt. Ursprünglich hieß der Platz San Marco, weil der venezianische Kardinal Pietro Barbo, der spätere Papst Paul II. hier 1455 einen kleinen, später erweiterten Palast für seine Titularkirche San Marco bauen ließ, den Palazzo S. Marco. Gut hundert Jahre später gelangte der Palast durch eine Schenkung des Papstes Pius IV. in den Besitz der Republik Venedig, die hier ihre Botschafter am apostolischen Stuhl residieren ließ; der Palast hieß nunmehr Palazzo Venezia, dabei blieb es, auch als Ende des 18. Jahrhunderts der Palast in österreichischen Besitz überging, nachdem die Republik Venedig 1798 an Österreich gefallen war. Der Platz verdankt seine Namen also immer dem ihn prägenden Palast, zunächst Piazza S. Marco, dann Piazza Venezia (vgl. ebda.: 332f).

4.4.3 Die Via del Corso zwischen Piazza del Popolo und Piazza Venezia – ein Ort des Empfangs, aber auch der Inszenierung der Roma aeterna

Die Via del Corso ist für alle Besucher aus dem Norden zu allen Zeiten der direkte Zugang zum Stadtzentrum gewesen. Von hier aus betraten die gotischen und langobardischen Könige, die fränkischen und deutschen Könige und Kaiser die Stadt. Legendär ist der Einzug von Christina, Königin von Schweden, Tochter von Gustav II. Adolf, dem Schrecken der kaiserlichen und katholischen Heere im Dreißigjährigen Krieg, die zum katholischen Glauben übertrat und nach ihrem Thronverzicht im Jahr 1655 nach Rom zog.

Die Via del Corso ist aber auch immer eine volksnahe Straße gewesen. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein glich die Straße einem Basar: Kleinhandel jeder Art blühte in kleinen Läden, v.a. aber auf Bänkchen und Tischchen (banchetti mobili): Metzger, spezielle Händler von Innereien, Leber, Ziegenfleisch, Geflügel und Backwaren, aber auch von Modeartikeln, Konfektionsware, Seide, Büchern, Antiquitäten und Schmuck. Übrig blieben schließlich nur letztere, nachdem ein päpstliches Edikt die fliegenden Stände untersagt hatte (vgl. ebda.: 424). Auch bis in die Zeiten von Roma capitale hielten sich die volkstümlichen Pferderennen, le corse dei barberi, verboten erst nach einem tödlichen Unfall, der sich im Beisein der Königin Margherita ereignete. Volksnah schließlich waren auch die Karnevalszüge, die Jahrhunderte lang auf dem Corso ausgetragen wurden. Rendina und Paradisi berichten sogar von sportlichen Rennen: Jugendliche, Erwachsene, Alte, Krüppel, Verwachsene und auch Prostituierte (corsa delle puttane zu Zeiten von Leo X.) nahmen daran teil, letztere allerdings nicht auf dem Corso, sondern im Borgo Nuovo östlich vom Petersplatz im Vatikan (vgl. ebda.: 425). Die Via del Corso war eine bunte, abwechslungsreiche und anregende Straße, attraktiv auch für Künstler und Literaten, auch Goethe wohnte hier 1786-1788 zusammen mit dem Maler Johann H.

W. Tischbein in einem Haus mit der Nummer 20. Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Straße im Zuge ihrer Modernisierung (vgl. die Passagen um den Bau der Galleria Colonna im Kapitel 4.4.1) in eine Meile von Warenhäusern, Einzelhandelsgeschäften und Cafés verwandelt. Die Straße auf der Höhe der Galleria Colonna wurde zum »Gravitationspunkt der Hinzugezogenen: Politiker, Unternehmer, Geschäftsleute«, die sich im Umfeld einer zunehmenden Anzahl von Boutiquen in zahlreichen Cafés auf den verschiedenen Seiten der Piazza trafen: Treffpunkt der gehobenen sozialen Schichten Roms, geprägt von den eleganten Sitten und Gebräuchen des nördlichen Italiens (vgl. Ravaglioli 1995a: 31). Flaneure aller Art hielten sich hier stundenlang auf, im Straßenbild dominierten jetzt Gehröcke und Zylinder, Gruppen von jungen Leuten, Offiziere, Studenten, reiche Nichtstuer (»gruppi di giovani, ufficiali, studenti, ricchi nullafacenti«) bewunderten vom damals angesagten Café Aragno nahe der Piazza Colonna das Défilé schöner Damen in prunkvollen Gewändern, eine inzwischen untergegangene Welt, heute ersetzt durch den sich nur langsam fortbewegenden und lärmigen Parcours übelriechender Automobile (vgl. Rendina & Paradisi 2003: 424).

Die Via del Corso betritt man, von Norden kommend, über die Porta del Popolo und die gleichnamige Piazza. Von hier aus bot sich den Besuchern ein Blick auf die Stadt wie im Theater: Der Platz selbst war als Theaterbühne konzipiert, das Bild der Stadt dahinter wie eine Kulisse, mit dem Unterschied zum Theater, dass man hier tatsächlich in die Kulisse eintrat, Eingang Via del Corso in der Mitte der Bühne, Via del Babuino im Osten, Via di Ripetta im Westen. Abb. 119 zeigt, wie im 16. und 17. Jahrhundert Städte inszeniert wurden: Links und in der Mitte sehen wir Abbildungen aus dem 1545 publizierten Standardwerk über Architektur und Städtebau »Il primo e secondo libro d'architettura« von Sebastiano Serlio, als Architekt und Architekturlehrmeister in der Renaissance ähnlich renommiert wie in der römischen Antike Vitruv, das linke Bild zeigt die klassische geometrische Form der Bühne, das Trapez. Das Bild in der Mitte stellt das ideale Bühnenbild für die Tragödie dar: eine betretbare Kulisse, eine Bühne als Straße inmitten eines vom Adel geprägten baulichen Milieus, Gebäude, die in ihrem Rang, ihrer Größe und Ausstattung diesem Milieu angemessen sind – prachtvoll, prunkvoll, herrschaftlich. Die Stadt wird zur Bühne, die Bühne ist die Stadt.

> From the renaissance on, town planning had been interwoven with stage design. An ideal city, hard to build in the real world, was easily constructed in canvas and wood on the stage […]. Reality and fiction intertwine. The stage is a piazza in the city; conversely, real piazza, buildings and streets are teatri, showpieces, in which modern buildings and ancient monuments reflect the glories of ancient and contemporary Rome (Krautheimer 1985: 114 und 117).

Das von Serlio abgebildete ideale Bühnenbild für die Tragödie könnte von der Via del Corso und seinen Palazzi, Kirchen und dem Triumphbogen inspiriert sein,

denn solche und ähnliche Bauten säumten im 16. und 17. Jahrhundert tatsächlich die Straße. Das rechte Bild der Abb. 119 schließlich hat Bernini tatsächlich nach dem Modell von Serlio (Mitte) speziell für die Piazza del Popolo und den Corso entworfen: Platz und Straße als Bühne (vgl. dazu ausführlicher Hennings, Horst & Kramer 2016: 15-46 und 109-124).

Abb. 119: Die Stadt als Bühne – Piazza del Popolo und Via del Corso

Serlio 1545: 66 und 69; Krautheimer 1985: 124

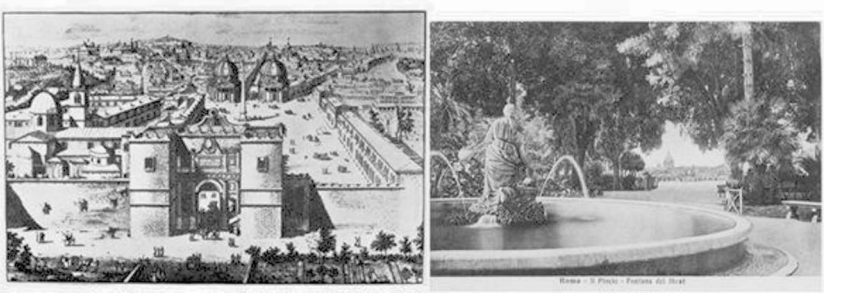
Die Piazza del Popolo als Bühne hat ihre Grundlage in der Figur des Platzes, dem Trapez, das Carlo Rainaldo durch die seitlichen Begrenzungen und Einfassungen geschaffen hatte (Abb. 117, links). Valadiers Aufweitung der Piazza zerstörte diese Theaterbühne, auch wenn er mit den beiden Eckgebäuden an beiden Seiten der Zwillingskirchen die südlichen Außenpunkte der ehemaligen Trapezfigur andeutete. Die neue, querliegende Platzfigur verwandelte den Platz von einer Bühne in einen Zuschauerraum, so wie dies für Theater im Italien des 19. Jahrhunderts üblich war: das Trapez als Bühne, das Oval für die Zuschauer. Der Petersplatz liefert dafür die Vorlage, das Trapez der Piazza retta direkt vor der Basilika ist die Bühne, hier tritt der Papst mit den höheren Würdenträgern der Kurie auf; das von Berninis Kolonnaden gesäumte Oval der Piazza obliqua dient als Zuschauerraum, von hier aus verfolgen die Gläubigen die Zeremonien und empfangen den päpstlichen Segen (vgl. ebda.: 46). Auf dem Oval der Piazza del Popolo wurden zu bestimmten Gelegenheiten Tribünen für Zuschauer aufgebaut: anlässlich der Pferderennen, des Karnevals und heute für Konzerte (vgl. Ravaglioli 1995a: 17).

Mit der Ersetzung des Trapezes durch das querliegende Oval hat der Platz aber nicht nur Qualität eingebüßt, sondern zugleich eine neue Qualität gewonnen, eine Qualität, die durch die Mittelachse des Platzes und ihre Verlängerung zum Pincio hinauf erreicht wird. Die Platzerweiterung und Achsenverschiebung ist ein weiterer Beleg dafür, dass sich im 19. Jahrhundert die Wahrnehmung und Gestaltung des öffentlichen Raumes verändert: Der öffentliche Raum wurde zunehmend mobil, die bisher eher durch Statik und Langsamkeit gekennzeichneten Bewegungsabläufe der städtischen Bewohner dynamisierten sich mehr und mehr: Ruhe und Langsamkeit wichen Bewegung und Beschleunigung, der Platz (Punkt) wurde ersetzt durch eine Strecke (Linie). Die Einbeziehung des Pincio in die Platzanlage, v.a. durch die Plattform auf der dreigeschossigen Loggia mit der mehrstufigen

Brunnenanlage und der Figur der Dea Roma eröffnet eine neue Nutzung (Abb. 112, rechts):

> Die Bebauung als horizontale Aussichtsplattform bot das adäquate Blicksystem für die auf der anderen Tiberseite gelegene Peterskirche: nicht ein fester Standpunkt, sondern die Bewegung entlang der Hügelkante. Im Blick und im Spaziergang über den Platz verknüpfte sich dieser mit einem Stadtganzen, das von hier aus nun erstmals als Panorama erfahrbar wurde […]: dem Blick auf die Stadt und ihr geheiligtes Zentrum. Die Querachse etablierte dabei ein Bezugssystem, das Zeit als kulturelle Tiefendimension auslotete: die christliche Tradition (St. Peter), das alte Ägypten (Obelisk) und die Exedren (Antike, Kolonnaden St. Peter) […]. Valadier hatte den Platz zum Chronotopos werden lassen (Jöchner 2010:162).

Abb. 120: Blicke von der Piazza del Popolo auf die Stadt: Vedute von L. Cruyl (1664; Ciucci: 74) und Postkarte (Ende 19. Jahrhundert; Assel & Jäger 2018)



Einen Chronotopos mit ähnlichem Anspruch mögen auch die Städteplaner für die Neugestaltung der Piazza Venezia und Sacconi bei seinem Entwurf zum Monumento a Vittorio Emanuele II im Sinn gehabt haben: zeitliche Kontinuität über die Jahrtausende im vereinten Raum der italischen Kernlande des römischen Imperiums. Der Standort des Denkmals nimmt als Referenz das Kapitol als das traditionelle Zentrum der Stadt, des Reichs und des Erdkreises, urbs et orbis: das Kapitol (caput) als Haupt nicht nur der Stadt, sondern von allem, was die Stadt umgibt: das konnte dann schon mal die ganze Welt bedeuten, ein symbolischer Hinweis auf die hegemonialen und imperialen Ansprüche Roms zu allen Zeiten. Dort auf dem Kapitol standen im Römischen Reich die Tempel für die höchsten Götter und das Tabularium, dort ließ Papst Paul III. Alessandro Farnese 1536 Michelangelo seinen Plan für die Neugestaltung des Kapitols im Sinne einer Hauptstadt der christlichen Welt entwerfen (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 56-76). »L'Italia era nell'obbligo[…] di elevare la terza Roma vicino alle due prime«, heißt es in La Lettura, einer Monatsbeilage des *Corriere della Sera* (April 1904: 113f): Italien stand in der Pflicht,

das dritte Rom in nächster Nähe zu den beiden ersten zu errichten. Das Denkmal für den König steht also für die vermeintlich ungebrochene Einheit Italiens seit der Antike bis zu seiner Wiedergeburt als moderner Nationalstaat. Die mehrfach auftretende Figur der Viktoria und der Dea Roma sind im Ensemble der Anlage die Figuren, denen symbolisch die größte Bedeutung zukommt: die Viktoria, weil sie »nirgend so heimisch geworden (war) als in dieser letzten Welt- und Hauptstadt des Altertums, welche den Sieg und das Glück ein für alle Mal an sich gefesselt zu haben schien« (Preller 1881, Bd. 2: 246), die Dea Roma,

> immer kriegerisch, bald mehr der Minerva bald der Amazone ähnlich, übrigens in den verschiedensten Stellungen, stehend auf ein Schild gestützt, auf Waffen sitzend, […] in Begleitung der Siegesgöttin, […] die personificirte Heroine der Stadt (ebda.: 355).

»L'altare della patria«, der Altar des Vaterlandes ist dem »Vater des Vaterlandes« gewidmet, ein Titel, der als Inschrift am Scheiterhaufen mit der Leiche Caesars stand, der unweit vom Kapitol auf dem Forum Romanum eingeäschert wurde: »parenti patriae«, dem Vater des Vaterlandes. Der Standort ist angelehnt an den augusteischen »ara in coeli«, den Himmelsaltar, der sich direkt an das Monumento angrenzend auf dem höchsten Punkt des Kapitols befand, wo später die Basilika S. Maria in ara coeli erbaut wurde. Die im Grabmal des unbekannten Soldaten brennende »ewige Flamme« verweist symbolisch auf das von den Vestalinnen seit etwa 500 v.C. gehütete »ewige Feuer« (vgl. Grandazzi 2019: 92). Die Anleihen und Verweise auf das erste (tausendjährige) Rom und das zweite (ebenfalls tausendjährige) Rom sind offensichtlich, im Zentrum der Anlage (Abb.115) stehen die Figuren der Dea Roma und der Reiterstatue, beide ganz ähnlich dargestellt wie die von Michelangelo auf der Piazza del Campidoglio aufgestellten antiken Skulpturen und umgeben von einer halbkreisförmigen, von korinthischen Säulen getragenen Portiko, Symbolik herrschaftlicher Architektur. Selbst die Haltung und die Ausrichtung der Reiterstatue des Vittorio Emanuele gleichen dem von Michelangelo arrangierten Vorbild auf der Piazza del Campidoglio: Die Statue des Marc Aurel ist auf den Petersplatz ausgerichtet, der Kaiser und heidnische Pontifex Maximus grüßt symbolisch seinen christlichen Nachfolger. Die Statue des Vittorio Emanuele reitet und schaut geradeaus über die Via del Corso und die Porta del Popolo nach Nordwesten, nach Savoyen-Piemont, woher die Könige des modernen Italiens stammen. Die über dem Ensemble schwebenden Figuren der Quadriga verweisen auf die Figur der Viktoria, Symbol des Sieges, den die »ewige Stadt« seit jeher als Wert verkörpert. Nominal ist das Monument ein Denkmal für den König, tatsächlich aber ist es doch eher ein Denkmal für ein Königreich und ein Land, das seine Entstehung und Expansion einer Serie siegreicher Kriege verdankt, indem es die Schwächen der durch internationale Konflikte gehandicapten jeweiligen Gegner auszunutzen verstand. Innerhalb von knapp zehn Jahren eroberte das Haus Piemont-Sardinien in Krie-

gen gegen Österreich-Ungarn die Herzogtümer der Lombardei, Parma, Modena, Toskana und das Königreich beider Sizilien (alle Gebiete der Halbinsel südlich des Kirchenstaates und Sizilien; 1859/60) sowie Venetien (1866). Alle Figuren des Monuments bedienen wie in einem Theater der Erinnerung ein mythisch-poetisches Narrativ der italienischen Einheit, zusammengehalten durch den König, siegreiche Kriege und den geographischen Raum der Halbinsel, »a memory theater that prompts a mythopoetic narrative of Italian unity linked to the geographical spaces of the peninsula« (Atkinson & Cosgrove 1998: 33).

Das Monument war als Denkmal der erneuerten Größe Roms gedacht, im Volk wegen seiner kolossalen Monstrosität (»a pompous, overweening structure, too big, too white […] and altogether too boastful«) jedoch zu allen Zeiten rhetorisch der Lächerlichkeit preisgegeben: »The Wedding Cake«, und »The False Teeth«. Die Rom von der deutschen Besatzung befreienden amerikanischen Truppen tauften das Denkmal »The Typewriter« (ebda.: 28 und 29).

Die Via del Corso war bis zur Eroberung Roms eine volksnahe Straße und, zusammen mit der Piazza del Popolo, »un luogo d'accoglienza« par excellence, der schon von Weitem auf den imperialen und heiligen Charakter der ewigen und apostolischen Stadt vorbereitete (vgl. Ravaglioli 1995a: 14). Mit dem Bau der Piazza dell'Esedra in Verbindung mit dem Bahnhof Roma Termini und der ins Zentrum Roms führenden Via Nazionale hatten der Platz und die Straße praktisch die Funktion eines Empfangsorts verloren (vgl. ebda.: 17). Stattdessen wurden sie zu einem gehobenen Ort des Bürgertums, mit einem das Queroval der Piazza verlängernden gepflegten Park auf dem Pincio und einem Angebot an Warenhäusern, Boutiquen und Cafés im Mittelabschnitt der Via del Corso, bevölkert von den oberen und mittleren sozialen Milieus der Stadt: Schaufenster der Flaneure. Die das Südende des Corso begrenzende Piazza Venezia schließlich sollte mit dem Monumento a Vittorio Emanuele II »il Foro della nuova Italia« werden (Ravagglioli 1995b: 15), tatsächlich hat es sich aber eher in ein »Erinnerungstheater« gewandelt (Atkinson & Cosgrove 1998: 31), ein Schaufenster patriotischen Größenwahns und der Verherrlichung des Krieges, zur Schau gestellter nationaler Ideologie ewiger römischer Größe, Heldenhaftigkeit und Herrschaft.

Die Via del Corso ist nach 1870 einschließlich der beiden sie einrahmenden Plätze einerseits von einem eher volksnahen Ort zu einem Ort für das Bürgertum geworden, andererseits erzählt der Ort aber nicht eine, sondern mehrere Geschichten. Die Piazza del Popolo erzählt die Geschichte eines Theaters, einer Bühne für die Besucher der Stadt: Seit dem 17. Jahrhundert sahen sie sich, kaum hatten sie das Stadttor durchquert, einer Theaterbühne gegenüber, die Piazza präsentierte Rom mit den von ihr ausgehenden Straßen des »tridente« als Bühne. Die von Valadier entworfene Erweiterung des Platzes transformiert die Bühne in den Zuschauerraum, ein Ort, der nunmehr nicht mehr vorrangig von Reisenden aus Europas Mitte und Norden, sondern vom Bürgertum Roms frequentiert wird. Dieses Bür-

gertum beherrscht auch die Via del Corso, insbesondere im Straßenabschnitt beiderseits der Piazza Colonna. Die Geschichte der Piazza Venezia wird vollständig dominiert durch das »Vittoriano« und erzählt von den seit Jahrtausenden siegreichen Kriegen der Stadt und der drei Epochen, von der Kontinuität und der Größe der Stadt von der Antike bis zur Gegenwart, die »Drei Rom« als Zeichen der »Ewigen Stadt«.

Alle drei Teilräume bauen, darauf basierend, Stimmungen auf und verstärken sie, weil es überall zu einem Neben- und Übereinander von Formen und Strukturen, von Bauten und Orten aller ›Drei Rom‹ kommt, eine Wiederholung dadurch immer vertrauterer Formen und Strukturen, die den Römern versichern: all dies repräsentiert seit ewigen Zeiten römische Macht, römischen Ruhm und römische Größe.

4.5 Roma capitale – patriotisches Schaufenster einer frisch geeinten Nation

Fast tausendfünfhundert Jahre, von der Postantike bis Mitte des 19. Jahrhunderts, glich die italienische Halbinsel politisch einem patch work, dann erst gelang im Risorgimento (Wiederauferstehung) unter der Führung des Hauses Piemont-Sardinien die Vereinigung der fünf Teilgebiete zu einem neuen Königreich Italien. Als letzter Baustein wurde im September 1870 der Nation der Kirchenstaat hinzugefügt und Rom zur Hauptstadt ernannt.

Das Rom, das das neue Königreich bei der Eroberung der Stadt vorfand, war durch monumentale Bauten der beiden vorausgehenden Reiche bzw. Epochen gekennzeichnet, Bauten des »ersten« (antiken) Römischen Reiches und denen der »zweiten« (christlich-päpstlichen) Epoche. Das »dritte« (königliche) Rom setzte sich zum Ziel, seine Macht und Herrschaft anhand von ähnlich monumentalen Bauten neu zu fassen, zu legitimieren und zu stabilisieren – »a nation-making project to frame a new and national identity« (Atkinson & Cosgrove 1998: 41).

> Wer immer diese großartige Stadt betritt, findet die Synthese zweier großer Epochen vor, eine wunderbarer als die andere. Die Monumente, die diese Epochen zelebrieren, sind der Stolz der Welt, und für die Italiener sind sie eine gewaltige Erinnerung an ihre Pflicht […]. Es ist für uns notwendig, in Rom Monumente der Zivilisation zu errichten und zu verstärken, damit die Nachwelt sagen kann, wir waren ebenso groß wie unsere Vorväter (Francesco Crispi, Premierminister Italiens 1881, zit.n. Chabod 1965, Bd. 1: 297, Übersetzung W.H.).

Der Ausbau Roms zur Hauptstadt erfolgte auf der Grundlage des zweiten Masterplans (»Piano regolatore«, 1882), der in den 1880er und 1890er Jahren weitgehend unter der Führung der liberalen Partei und dem Ministerpräsidenten Francesco

Crispi, einem Bismarckbewunderer, umgesetzt wurde. Crispi setzte v.a. auf eine Politik des nationalen Prestiges, militärischer Aufrüstung und einer imperialistisch ausgerichteten Außenpolitik. Bezogen auf die Bautätigkeiten in Rom bedeuteten diese politischen Ziele die Durchsetzung eines nationalen monumentalen Baustils (Neorenaissance, teilweise klassizistisch durchsetzt), der Realisierung von Prestigeprojekten im öffentlichen Raum (Straßen und Plätze im Rahmen eines patriotischen Programms: Via Nazionale, Via XX Settembre, Monumento a Vittorio Emanuele II am Fuße des Kapitols). Alle Bauprojekte bezogen sich mehr oder weniger stark auf die o.a. ruhmreiche Vergangenheit der beiden dem Königreich vorangehenden Versionen Roms, der des Imperiums und der der Päpste. Der bauliche Bezug auf die monumentale Vergangenheit Roms fiel den Architekten und Baumeistern des Königreichs nicht schwer, denn: »Jeder, der in Rom, und sei es auch nur für kurze Zeit, Macht ausübte, war (immer schon) vom Ehrgeiz getrieben, sich mit städtebaulichen Maßnahmen oder einem Monument dem urbanen Raum einzuschreiben, woran er im Übrigen von der Bevölkerung auch gemessen wurde« (Grandazzi 2019: 15f). Mit dekorativen symbolischen Hinweisen auf einen Dreiklang und die Kontinuität von römischer Macht im Imperium, dem päpstlichen Glanz v.a. seit der Renaissance und dem neuen Königreich Italien wurde nicht gespart. Alle Bauten wurden mit Symbolen überhäuft, Skulpturen und Reliefs bezogen sich eindeutig auf die ungebrochene und ewige Größe Roms, seinen Prunk und Ruhm – Roma caput mundi, Roma aeterna.

Das patriotische Bauprogramm der neuen Hauptstadt Italiens zeigt sich exemplarisch an drei architektonischen und städtebaulichen Ensembles, die die Qualitäten und Werte der Nation anhand von baulichen Exponaten wie in Schaufenstern präsentieren.

Die **Via XX Settembre** erzählt die Geschichte der Eroberung Roms, den Sieg der Truppen des Königs Vittorio Emanuele II über die Verteidiger des päpstlichen Roms am 20. September 1870 und die Wiederauferstehung der Größe, des Glanzes, der Stärke und der Macht des imperialen Rom im neuen Königreich Italien. Die Straße, die zum Zeitpunkt der Eroberung noch nach Papst Pius IV. Via Pia genannt wurde, führt vom Stadttor der Porta Pia zur Residenz der Päpste, dem Palazzo del Quirinale. Das Ensemble des Ortes, die beiden Plätze (Piazza Pia und Piazza del Quirinale) mit den sie prägenden Bauten und die Straße, die sie verbindet, haben für die neue Nation eine herausragende Bedeutung: An der Porta Pia schlugen die Bersaglieri, die Sturmtruppen des Königs, am 20. September die entscheidende Bresche, über die die Eroberer in die Stadt vordrangen und in kurzer Zeit auf der schnurgeraden Via Pia bis zur päpstlichen Residenz gelangten und sie besetzten. Schon zehn Tage später wurden die Schweizer Garden des Papstes aus der Residenz vertrieben und der Palast zum Sitz der Könige Italiens ernannt, die Straße mit dem päpstlichen Namen wurde zur Erinnerung an den Tag des Sieges umbenannt in Via XX Settembre. Um die Macht der neuen Herrscher zu demonstrieren,

wurde die Straße zum Standort wichtiger Ministerien der Nation ausgebaut: das Kriegsministerium, das Ministerio della Guerra, ein gewaltiger Komplex aus drei Gebäuden, alle in nächster Nähe zum königlichen Amtssitz, dem Palazzo del Quirinale; das Ministerio dell'Agricoltura Industria e Commercio, das damals noch alle drei ökonomischen Sektoren unter einem Dach vereinigte (heute: Ministero delle Politiche Agricole Alimentari e Forestali); dann das Ministerium für Arbeit und Soziales (Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociale); der monumentale Komplex des Finanzministeriums (Ministero delle Finanze, heute Ministero dell'Economia e delle Finanze, das bei weitem größte Ministerium des Königreichs. Außerhalb der antiken Stadtmauer schließlich, am Piazzale di Porta Pia, befindet sich das Ministerium für Infrastrukturen und Verkehr (Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti). Sieben Gebäude nationaler Ministerien, dazu der Amtssitz des Staatsoberhaupts – die Via XX Settembre ist die Straße der exekutiven Gewalt, einer Gewalt, die durch die monumentale Architektur, die räumliche Nähe und die schiere Größe der ministerialen Gebäude zusätzlich betont und unterstrichen wird.

Auf der symbolischen Ebene wird die Bedeutung der Straße und ihrer Bauten noch verstärkt durch Reste oder noch vorhandene prestigeträchtige Bauten des imperialen und päpstlichen Rom. Im antiken republikanischen Rom hieß die Straße Alta Semita, sie war Teil der »Salzroute« (Via salaria), die spätere Via Nomentana. Die Porta Collina, das Stadttor in der Servianischen Mauer, wurde im imperialen Rom in Porta Nomentana umbenannt und ihrerseits im 16. Jahrhundert durch eine neue, von Michelangelo Buonarotti gestaltete Porta Pia ersetzt. Um den Platz vor dem Palazzo del Quirinale herum standen im antiken Rom mehrere repräsentative Gebäude: der Tempel Serapidis, später die Tempel des Herkules und Dionysus, gegenüber die Thermen des Konstantin und der Tempel der Flavier als Teil der Thermen des Diocletian. Passend zu der architektonisch demonstrierten Macht der neuen Nation stand im Park des Quirinalpalastes und schräg gegenüber vom Kriegsminsterium in der Antike ein der sabinischen Gottheit Quirinus, wie Mars ein Gott des Krieges, gewidmeter Tempel, der so bedeutend war, dass er nach Blitzeinschlag im Auftrag Caesars und des Augustus wieder aufgebaut wurde. Auch wenn man im 19. Jahrhundert die genaue Lage dieses Tempels nicht kannte, war seine Existenz im Kontext des Ortes aber doch bekannt, denn der Hügel und der Palast wurden zu allen Zeiten nach dem Gott benannt: Colle e Palazzo Quirinale.

In der Renaissance und im Barock ließen Päpste die päpstliche Residenz und einen repräsentativen Platz mit einer Brunnenanlage bauen, in die die Reiterfiguren der Dioskuren eingearbeitet waren, der Mythologie zu Folge Schutzgötter Roms. Eine im 16. Jahrhundert entworfene vierteilige Brunnenanlage an der Kreuzung der Via Pia mit der Via delle Quattro Fontane ist vier antiken Gottheiten gewidmet: den Flussgöttern Arno und Tiber sowie den römischen Göttinnen Diana und Juno. Ganz in der Nähe der Quattro Fontane liegen noch zwei von den berühmtes-

ten Architekten des 17. Jahrhunderts erbaute kleine barocke Kirchen: San Carlo alle Quattro Fontane (Francesco Borromini) und Sant‹ Andrea al Quirinale (Gian Lorenzo Bernini), bis 1946 dann von den Königen Italiens als Hofkapelle genutzt. Die Via XX Settembre und die Via del Quirinale mit den sie begrenzenden Plätzen sind nicht, wie zunächst beabsichtigt, zu der dominanten nationalen Achse geworden, trotz der monumentalen Architektur ihrer Ministerien und der Nähe zu bedeutenden Bauten des imperialen und päpstlichen Roms. Wohl aber erzählt die Via XX Settembre mit den beiden sie einrahmenden Plätzen die Geschichte eines neuen, vereinten und siegreichen Italiens, eines Italiens, das patriotische Stimmungen aufbauen und vaterländische Gefühle verstärken will. Das Neben- bzw. Übereinander der neuen ministerialen Gebäude mit antiken imperialen bzw. päpstlichen monumentalen Bauten ist ebenso geeignet bei Patrioten Gefühle des Staunens und Entzückens hervorzurufen, wie der Einzug des Königs in die päpstliche Residenz des Palazzo del Quirinale in der Lage ist, Gefühle der Befriedigung und der nationalen Überlegenheit, wenn nicht des Triumphes zu unterhalten angesichts der Unsterblichkeit imperialer Größe, Macht und Herrschaft.

Während die Via XX Settembre als Straße, wenn auch unter wechselnden Namen, schon seit der Antike existierte, erforderte die Realisierung der Planungen für die **Via Nazionale** einen kompletten Neubau durch bis dahin fast unbebautes Gebiet. Die Straße war als neuer Zugang sowohl zum Zentrum Roms als auch zum Palast des Staatsoberhauptes gedacht, weil der traditionelle Zugang von der Porta del Popolo über die Via del Corso nicht mehr den Anforderungen an die modernen Verkehrsmittel entsprach. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts betrat man die Stadt zu Fuß, zu Pferd oder mit der Kutsche, nun aber führte die Eisenbahn im Nordosten durch die Stadtmauer bis in die antike Stadt hinein: Noch unter päpstlicher Administration wurde mit dem Bau eines Bahnhofs begonnen, die Stazione Termini wurde 1874 fertiggestellt. Die Via Nazionale führte vom Bahnhof über den Bahnhofsvorplatz und die Piazza dell'Esedra von den antiken Thermen des Diocletian in gerader Linie bis zu den Märkten des Trajan, in der Luftlinie endet die Trasse über die Kaiserforen des Caesar und Trajan hinweg im Zentrum der antiken und der modernen Stadt, auf den höchsten Punkten des Kapitols, dort wo einst die Tempel für die höchsten römischen Gottheiten, Juno und Jupiter, gestanden hatten. Diese direkte und gerade Trasse wurde am Ende nicht realisiert, weil das Gefälle bei den trajanischen Märkten doch zu stark war, als Planung wurde das Projekt jedoch durchaus über Jahre verfolgt. Die Via Nazionale, nomen est omen, war als Ort des nationalen Prestiges gedacht, entsprechend wurde die Straße baulich gestaltet: Das Entrée bildet die Piazza dell'Esedra, heute Piazza Repubblica, mit einer halbkreisförmigen Bebauung auf den Fundamenten der ehemaligen kolossalen Hauptexedra der Thermen des Diocletian, weiter stadteinwärts folgt eine Reihe prestigeträchtiger Bauten: die Kirche St. Paul, der Palazzo delle Esposizioni, das Teatro Elyseo, die Banca d'Italia sowie viele Geschäfte des gehobenen Bedarfs,

Bars und Cafés. An der Straße und den sie begrenzenden Plätzen stehen einige monumentale antike Bauten, die auf der symbolischen Ebene die Bedeutung des Ortes erhöhen und zugleich die historische Nähe des »dritten « mit dem »ersten« und »zweiten Rom«, die historische Kontinuität der ewigen Stadt herstellen: Am Eingangsportal befindet sich die in die Thermen des Diocletian von Michelangelo hineingebaute Kirche S. Maria degli Angeli. Am unteren Ende der Straße stehen zwei Renaissancepalais, der Palazzo Pallavicini-Rospigliosi des Kardinals Scipione Borghese, eines Neffen von Papst Paul V., und gegenüber der Nepotenbau der Villa Aldobrandini, eines Neffen von Papst Clemens VIII. Beide Gebäude wurden auf den Ruinen monumentaler antiker Bauten errichtet, die für die Neubauten abgerissen wurden, darunter die Thermen des Konstantin. Die Straße endet vor den Märkten des Trajan, in der Verlängerung ihrer Trasse liegen aber noch architektonische Kleinodien der Antike und der Renaissance: das größte der Kaiserforen (Trajan) und das als erstes errichtete Kaiserforum (Caesar). Auf dem Gipfel des Kapitols schließlich befanden sich die Tempel für die höchsten antiken Götter Juno und Jupiter sowie das Tabularium. Die beiden letztere wurden im 16. Jahrhundert von Michelangelo architektonisch völlig neu gestaltet und in die neue Piazza del Campidoglio mit der Reiterstatue des Marc Aurel integriert. Auf den Fundamenten des Junotempels wurde schon im frühen Christentum die Kirche S. Maria in Aracoeli errichtet. Die kognitiven Bilder etwa der antiken Thermen und Kaiserforen, der antiken Tempel und Statuen, die die Trasse ebenso säumen wie die christlichen, der Jungfrau Maria gewidmeten Basiliken sowie die Bilder der Palazzi und Villen der Renaissance und des Barock rufen bei den Passanten Emotionen hervor, die prägend für die Erinnerung und Imagination sind: »magic places« bewirken einen »sence of place«, indem persönliche Erfahrungen mit symbolhaften Bedeutungen vor Ort verknüpft werden. Die Via Nazionale inszeniert sich zu einem Schauplatz, auf dem das erste (imperiale) Rom und das zweite (päpstliche) Rom eine Symbiose mit dem dritten (königlichen) Rom eingehen, ein »narrativer Raum«, der vom Traum einer erneuten Herrschaft über die Welt erzählt, nunmehr durch das königliche Rom.

Die **Via del Corso** existierte wie die Via XX Settembre im Unterschied zur Via Nazionale zwar unter anderem Namen, aber doch am gleichen Ort schon seit 2.500 oder mehr Jahren. Als Via Flaminia führte sie die antiken Überlandstraßen der Via Cassia und der Via Aurelia am Tiber zusammen und die Besucher Roms von dort aus auf geradem Wege ins Herz der Stadt, zum Kapitol, dem Forum Romanum und den Kaiserforen. Die Via del Corso war aber nicht nur die Hauptstraße Roms, sie galt auch – laut der Kommission zur Verbesserung des ersten Bebauungsplanes Roms 1873 – als die schönste »per l'eleganza delle fabbriche, per la richezza dei palazzi […] ed il diporto del lusso e delle feste« (zit.n. Giovanetti & Pasquali 1984: 369). Der Ausbau und die Neugestaltung der Straße und der sie zu beiden Seiten begrenzenden Plätze (Piazza del Popolo und Piazza Venezia) trugen zum Reich-

tum und der Eleganz der Palazzi ebenso bei wie der zur Schau getragenen Luxus und die Feste zum Vergnügen des Publikums: Die beiden Plätze an den Enden der Straße und die Piazza Colonna in der Mitte zwischen ihnen wurden zeitgemäß völlig neu gestaltet und erhielten zum Teil eine neue repräsentative Bebauung, die den Orten eine Aura der Harmonie und der Extravaganz verlieh. Neubauten von Geschäften, Galerien, Cafés, Bars lockten das gehobene Bürgertum und Flaneure beiderlei Geschlechts an; diese Neubauten und der aus Symmetriegründen an der Piazza Venezia errichtete, in Analogie zum Palazzo di Venezia entworfene Palazzo der Assicurazioni Generali verliehen nicht nur der Piazza Venezia, sondern dem gesamten Ensemble der Straße mit ihren Plätzen eine repräsentative Erscheinung.

Wie viele Straßen und Plätze Roms sind auch die Via del Corso und ihre Plätze reich an symbolischem Dekor sowohl aus imperialen als auch aus päpstlichen Zeiten: Gleich neben dem Stadttor an der Piazza del Popolo steht die auf den Fundamenten des Grabes für Kaiser Nero errichtete Basilica S. Maria del Popolo, in der Mitte des Platzes erhebt sich der von Augustus nach Rom gebrachte Obelisk des Pharaos Ramses II. aus dem Jahr 1220 v.C., um 1600 von Papst Sixtus V. hierher verlegt. Im Auftrag von Papst Alexander VII. inszenierte Carlo Rainaldi den Platz im 17. Jahrhundert zu einem Ort des Empfangs, auf der die Besucher die Stadt wie im Theater als eine Bühne wahrnahmen. Die Zwillingskirchen S. Maria dei Miracoli (Rainaldi) und S. Maria di Montesanto (Bernini und Carlo Fontana) gaben architektonisch den Rahmen vor, von dem aus sich dann das Stadtinnere über die Straßen des »tridente« erschloss. »The stage is a piazza in the city; conversely, real piazza, buildings and streets are teatri, showpieces, in which modern buildings and ancient monuments reflect the glories of ancient and contemporary Rome« urteilt der Kunsthistoriker Richard Krautheimer (1985: 117).

Auch die auf halbem Wege zum Kapitol an der Via del Corso gelegene Piazza Colonna ist reich an symbolischen Bauten: in ihrer Mitte die Siegessäule aus dem 2. Jahrhundert für Marc Aurel, an der nördlichen Platzecke der Palazzo Chigi, einst Stadtpalais von Papst Alexander VII., heute Sitz des italienischen Premierministers. Entlang der Via del Corso reihen sich viele Palazzi der Renaissance und des Barock: Palazzo Salviati, Palazzo Sciarra-Colonna, Palazzo Fiano, Palazzo Rondanini und der Palazzo Doria Pamphilj, um nur die wichtigsten zu nennen. An der Piazza Venezia schließlich steht der von Papst Paul II. im 15. Jahrhundert errichtete Palazzo San Marco (heute Palazzo Venezia) mit der Titularkirche San Marco.

Am meisten jedoch fällt der monumentale Bau des Denkmals für den König Vittorio Emanuele am Fuß des Kapitols ins Auge. Symbolisch bedienen alle Figuren des Monuments wie in einem Theater der Erinnerung ein mythisch-poetisches Narrativ der italienischen Einheit, zusammengehalten durch den König und seine siegreichen Kriege – »a memory theater that prompts a mythopoetic narrative of Italian unity linked to the geographical spaces of the peninsula« (Atkinson & Cosgrove 1998: 31): Dieses Erinnerungstheater umfasst vor allen Dingen die mehrfach

auftretende Figur der Viktoria (»nirgend so heimisch geworden als in dieser letzten Welt- und Hauptstadt des Altertums, welche den Sieg und das Glück ein für alle Mal an sich gefesselt zu haben schien«) und der Dea Roma (»immer kriegerisch, bald mehr der Minerva bald der Amazone ähnlich, übrigens in den verschiedensten Stellungen, stehend auf ein Schild gestützt, auf Waffen sitzend, […] in Begleitung der Siegesgöttin, […] die personificirte Heroine der Stadt«; (Preller 1881, Bd. 2: 246 und 355), »L'altare della patria«, der Altar des Vaterlandes, ein Titel, der als Inschrift schon am Scheiterhaufen mit der Leiche Caesars stand, die im Grabmal des unbekannten Soldaten brennende »ewige Flamme«, die symbolisch auf das von den Vestalinnen seit etwa 500 v.C. gehütete »ewige Feuer« verweist (Grandazzi 2019: 92).

Das Monument war als Denkmal der erneuerten Größe Roms gedacht, im Volk wegen seiner kolossalen Monstrosität (»a pompous, overweening structure, too big, too white […] and altogether too boastful«) jedoch zu allen Zeiten rhetorisch der Lächerlichkeit preisgegeben: »The Wedding Cake«, und »The False Teeth« hieß das »Vittoriano« im Volksmund. Die Rom von der deutschen Besatzung befreienden amerikanischen Truppen tauften das Denkmal »The Typewriter«. Die Piazza Venezia sollte mit dem Monumento a Vittorio Emanuele II »il Foro della nuova Italia« werden (Ravagglioli 1995b: 15), tatsächlich hat es sich aber eher in ein »Erinnerungstheater« gewandelt (Atkinson & Cosgrove 1998: 31): ein Schaufenster patriotischen Größenwahns und der Verherrlichung des Krieges, zur Schau gestellter nationaler Ideologie ewiger römischer Größe, Heldenhaftigkeit und Herrschaft.

5 Drei Schaufenster der Nation: London, Paris, Rom – Ein Vergleich

Die europäischen Hauptstädte des 19. Jahrhunderts unterlagen im Wesentlichen, wenn auch zeitversetzt, vergleichbaren säkularen Trends, die sich auf die Ausgestaltung der Metropolen fundamental auswirkten. Unter diesen Trends ist – mit Blick auf die vorliegende Untersuchung – (i) allen voran die Herausbildung des modernen Nationalstaats zu nennen, der neue Zentralitätsfunktionen erforderte und den Anspruch auf nationale Repräsentanz nach innen (gegenüber den Bürgern) und außen (gegenüber den anderen Nationen) erzwang; beides manifestierte sich in neuen Bauten und Monumenten. Die Industrielle Revolution (ii) prägte ebenso grundstürzend die (Haupt)städte: Die mit den neuen Produktionsstätten häufig einhergehende soziale Ost-West-Entmischung, das explosionsartige Bevölkerungswachstum und die Ausweitung des Warenangebots und Konsums in Warenhäusern und Galerien sind hier wesentliche Aspekte. Als weiterer säkularer Trend ist (iii) die Revolutionierung der Mobilität zu bewerten, die den raschen Massentransport von Menschen, Rohstoffen und Waren ermöglichte und mit den neuen Verkehrsmitteln (Eisenbahn, Metro, Straßenbahn) die Stadtgestalt, insbesondere die Straßenführung entscheidend veränderte.

Trotz dieser gemeinsamen Entwicklungstendenzen lassen sich in der Ausgestaltung der drei untersuchten Metropolen als Schaufenster der Nation deutliche Unterschiede feststellen. Sie beziehen sich auf die Entstehungszeiten, auf historische Referenzen/Narrative, die Intensität und den Umfang – um im Bild zu bleiben – der Exponate in London, Paris und Rom. Will man eine grobe Charakterisierung vornehmen, dann kann man sagen, dass **Paris** mit der fundamentalen Umgestaltung unter Napoleon III. und seinem Präfekten Haussmann um die Mitte des 19. Jahrhunderts und den sich anschließenden verschiedenen Weltausstellungen auf dem Marsfeld und an den Champs-Élysées geradezu ein modellhaftes Muster einer Metropole als Schaufenster der Nation darstellt. Dies gilt auch, wenn man berücksichtigt, dass – über das ganze Jahrhundert hinweg – mit den häufigen Regimewechseln und dem unterschiedlichen Einfluss kontrastiver politischer Kräfte Exponate mit kontroversen Botschaften entstanden. Betrachtet man hingegen **London**, dann erstaunt die Zurückhaltung, mit der die Ausgestaltung der Hauptstadt

geschah – sieht man einmal von der Planung und Realisierung der Weltausstellung 1851 ab. Das Zentrums des größten Empires aller Zeiten übte sich in einer Bescheidenheit, die Paris gänzlich fremd war: Prächtige Boulevards, axiale Straßenfluchten mit markanten Bauwerken oder repräsentative Monumente sind vergleichsweise selten. **Rom** schließlich gilt mit der späten nationalen Einigung und Ernennung zur Hauptstadt 1870 als Nachzügler. Umso intensiver war das Bemühen des ›dritten‹ (königlichen), an das ›erste‹ (römische) und ›zweite‹ (päpstliche) Rom anzuknüpfen, indem historische Magistralen und Bauten – z.T. ganz konkret – zum Fundament der Exponate des Schaufensters der neuen Hauptstadt wurden oder neue Prestigebauten und Monumente das patriotisch-national gefärbte Programm verkündeten.

Diese Differenzen in der Ausgestaltung als Schaufenster der Nation gehen in den drei untersuchten Metropolen auf verschiedenste Ursachen zurück. Zwar bildeten im Ringen um Macht und Ansehen der Hauptstädte überall der Nationalismus und der mit ihm verbundene Imperialismus die entscheidenden ideologischen Grundlagen, doch ihre Ausformung war auf Grund der je eigenen historischen Entwicklung durchaus unterschiedlich. So gilt in Frankreich die Revolution von 1789 als Geburtsstunde der modernen Nation, zugleich aber spaltete diese Revolution die französische Gesellschaft in (liberal-republikanische) Befürworter der Republik und ihre (royalistisch-katholischen) Gegner und prägte die politische Auseinandersetzung des Jahrhunderts – eine Tatsache, die dazu führte, dass beispielsweise die hell strahlende und ganz **Paris** dominierende Hügelkirche Sacré-Coeur als Botschaft des konservativ-katholischen Frankreichs heftig umstritten war (und ist), aber doch als Exponat im Schaufenster der Nation einen markanten Platz einnimmt. Dass die monarchistischen Regime im Laufe des 19. Jahrhunderts (Ludwig XVIII., Karl X., Louis Philippe, Napoleon III.) das Erbe der Revolution ablehnten (Bourbonen) bzw. nur zögerlich und selektiv akzeptierten, zeigt sich am Umgang mit dem Ursprungsort der Revolution: Die Place de la Bastille bleibt auch unter Haussmanns prachtvoller Ausgestaltung von Paris als imperialer Metropole ein Unort, ein ungestalteter und staubiger Verkehrsknotenpunkt; ihr einziger Schmuck, die Julisäule Louis Philippes, erinnert dezidiert nur an die Revolution von 1830, der der König seine Herrschaft verdankte, nicht aber an die hier mit der Erstürmung der Bastille 1789 eingeleitete Revolution, die das Königtum stürzte. Im Vergleich zur Revolution spielt der Imperialismus im politischen Geschehen Frankreichs bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts – trotz Krimkrieg und Mexikoexpedition – eine eher untergeordnete Rolle, er taucht in den Bezeichnungen des Premier und Second Empire vor allem als Anspruch auf die Vormachtstellung in Europa auf: Der von Napoleon I. veranlasste Arc de Triomphe ist Ausdruck dieser Bestrebungen, die durch die prachtvolle Anlage der Place de l'Étoile mit dem Strahlenkranz von 12 Straßen unter Haussmanns Regie noch betont wird.

Rom, die neue Hauptstadt der erst 1870 geeinten italienischen Nation, die aus sechs Teilgebieten entstand, kann wie keine der untersuchten Metropolen auf einen unerschöpflichen Fundus an nationalen und vor allem imperialen Traditionen zurückgreifen. Mit Hilfe dieses reichen Arsenals an antiken und päpstlich-christlichen Bauwerken und Monumenten wird die Gestaltung des Schaufensters der Nation zu einem patriotischen Bauprogramm, das in der symbolischen Verknüpfung mit der glorreichen Vergangenheit die nationalen und imperialen Ambitionen des ›dritten‹ (königlichen) Rom als verpflichtende Aufgabe, als Fortsetzung der ruhmreichen Geschichte erscheinen lässt. Die Gestaltung der Via XX Settembre erzählt diese Geschichte mit aktuellem Bezug exemplarisch: Der ursprüngliche (päpstliche) Straßenname Via Pia wird ersetzt durch das Datum, an dem die königlichen Sturmtruppen in die Stadt eindrangen und bis zur päpstlichen Residenz, dem Quirinalpalast, vordrangen, wo alsbald der König residierte – die Vollendung der nationalen Einigung unter Führung des Monarchen. Die nationale Bedeutung der Straße, an der wichtige Ministerien entstehen, wird symbolisch noch dadurch erhöht, dass sie gesäumt ist von Resten oder prestigeträchtigen Bauten des imperialen und päpstlichen Rom. Diese Symbiose evoziert beim patriotischen Betrachter Gefühle des Staunens, der Faszination, gar des Triumphs der nationalen Überlegenheit. Eine vergleichbare Symbiose lässt sich angesichts der neuen, in unbebautem Gelände angelegten Via Nazionale feststellen, die zugleich das moderne Rom repräsentiert, indem es vom Bahnhof Termini einen zeitgemäßen Zugang ins Stadtzentrum schafft. Höhepunkt des nationalen Narrativs ist allerdings ein gänzlich modernes Monument, das Denkmal für Vittorio Emanuele am Fuß des Kapitols, das in mythisch-poetischer Form die italienische Einheit beschwört. Alle drei Orte, Straßen, Plätze und Bauten, sprechen bis auf wenige Ausnahmen architektonisch einen einheitlichen nationalen Baustil und sind geradezu überladen mit symbolischen Bezügen zur ewigen Größe Roms (s.u.).

London konnte für die Ausgestaltung des Schaufensters der Nation nicht auf einen vergleichbaren Traditionsschatz zurückgreifen, zumal es in dem seit dem 16. Jahrhundert sukzessive entstandenen ›Vereinigten Königreich von Großbritannien‹, das aus vier Nationen (England, Schottland, Wales, Irland) bestand, neben starken zentralisierenden Kräften durchaus widersprüchliche Nationalgefühle gab. Sie waren deshalb einer im gesamtnationalen Sinne repräsentativen Ausgestaltung von London nicht gerade günstig. Für konservative Briten war der Nationalismus eng verknüpft mit dem Imperialismus als Mittel nationaler Größe, während die bis zum 1. Weltkrieg dominierenden liberalen Kräfte, die Befürworter des Freihandels, Nationalismus und Imperialismus eher ablehnten – ebenfalls keine idealen Voraussetzungen für die Ausgestaltung des nationalen Schaufensters. Es kommt hinzu, dass – anders als im Frankreich Napoleons III. – neben einer (ökonomisch wie politisch) schwachen Monarchie weder eine einheitliche Stadtverwaltung noch eine starke Vertretung der Hauptstadt im Parlament existierte, sodass Planung,

Durchführung und Finanzierung etwa von Straßen oder öffentlichen Gebäuden große Hürden überwinden mussten. Schließlich trug auch das englische Bodenrecht (meist eine auf 99 Jahre begrenzte Erbpacht) dazu bei, eher kostengünstig als dauerhaft und repräsentativ zu bauen. Das Ergebnis dieser unterschiedlichen Restriktionen für die Ausgestaltung Londons als Schaufenster der Nation zeigt sich beispielsweise im Vergleich der Government Offices in Whitehall mit der Bank Junction in der City of London: Während sich bei den Ministerien das Sparinteresse des Parlaments erkennen lässt, beeindrucken die privat finanzierten Bankgebäude durch repräsentative Fassaden und Innenräume. Und außer der zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Regent Street gab es nur noch – gegen Ende des Jahrhunderts – mit der Mall eine zweite repräsentative Straße, die den Vergleich etwa mit den Pariser Boulevards aufnehmen konnte.

Die gewachsene Bedeutung von Straßen im Kontext der Revolutionierung der Mobilität bedeutete nicht nur eine raschere Bewegung von Menschen und Waren, sie war zugleich Ausgangspunkt der Neugestaltung der städtischen Infrastruktur, mit der stets auch das Ziel eines repräsentativen Ausbaus verbunden war. Diese Neu- bzw. Umgestaltung geschah in den drei untersuchten Metropolen in unterschiedlichem Umfang und mit mehr oder minder deutlichem Fokus auf die Ausgestaltung als Schaufenster der Nation. Denn axiale Straßenfluchten, monumentale Schauachsen mit bedeutenden Bauwerken und möglichst repräsentativen Endpunkten in Form von Denkmälern oder Gebäuden demonstrieren machtpolitische bzw. herrschaftliche Ansprüche – und dies bereits in der römischen Antike und wiederum verstärkt seit dem Absolutismus, im 19. Jahrhundert und in den faschistischen Regimen des 20. Jahrhunderts in Berlin und Rom.

Paris bietet hier wiederum ein beispielhaftes Modell: In keiner der untersuchten Hauptstädte fand die Neugestaltung in solchem Umfang – man ist versucht zu sagen: mit solcher Brutalität – statt: Haussmann rühmte sich, zwischen 1853 und 1870 den Neubau von 175 km neuer Straßen, den Abriss von rund 20.000 Häusern und den (Um)bau von über 40.000 Gebäuden veranlasst zu haben. Möglich war dies nur, weil – anders als dies etwa in London geschah – Stadt und Staat diesem auch finanziellen Kraftakt zustimmten und weil Napoleon III. diese Umwandlung forcierte. Das noch weitgehend mittelalterliche Paris mit unbeschreiblichen Elendsvierteln und hygienisch schlimmsten Zuständen verwandelte sich so in die imperiale Metropole par excellence. Mit geradezu obsessiver Beharrlichkeit ließ Haussmann die berüchtigten ›percées‹ durchführen: Die Avenue de l'Opéra (ursprünglich Av. Napoléon; erst nach 1870 fertiggestellt) wurde durch dichtbebaute Quartiere geschlagen, um eine Sichtachse – und eine symbolische Verbindung – zwischen dem traditionellen Herrschaftssitz (Louvre) und der neuen Oper zu schaffen, dem Prunkstück kaiserlichen Bauwillens und dem Treffpunkt von Bourgeoisie und Aristokratie. Die wohl imperialste Anmutung und *das* klassische Modell einer Prachtstraße bietet das bereits vor Haussmann entstandene Ensemble

von Champs-Élysées, Arc de Triomphe und Place de la Concorde (bzw. in der Verlängerung: Tuilerien/Louvre): Begrenzt von bedeutenden kaiserlichen und königlichen Bauten entfaltet die 70 m breite und fast 2 km lange Avenue, gesäumt von Luxusgeschäften, exklusiven Restaurants und repräsentativen Unternehmen, vom Präsidentenpalast (seit 1873) und den Weltausstellungshallen (Grand/Petit Palais) ein weltstädtisches Flair, das das Ensemble zu einem Kernelement des Schaufensters der Nation erhebt. Als Teil der historischen Achse zwischen dem Louvre und den ehemals königlichen Jagdschlössern im (westlichen) Bois de Boulonge und im (östlichen) Bois de Vincennes genießen die Champs-Élysées zudem den Nimbus ehrwürdiger Kontinuität, und die moderne Verlängerung bis nach La Défense mit der gigantischen Wiederholung des Triumphbogens erhöht nochmals die zentrale Bedeutung dieser Avenue: Vom Trauerzug mit den sterblichen Überresten Napoleons I. (1840) und Victor Hugos (1885) über das Defilee de Gaulles nach der Befreiung von Paris (26.8.1944) und die jährliche Parade zum Nationalfeiertag (14. Juli) bis zur Schlussetappe der Tour de France – für große nationale Ereignisse bietet nur die Avenue des Champs-Élysées die angemessene Bühne.

Als **Rom** 1870 Hauptstadt des neuen Nationalstaats wurde, war es im Gegensatz zu Paris und erst recht zur Millionenstadt London eine vergleichsweise kleine Stadt mit rund 250.000 Einwohnern – eine Zahl, die sich allerdings in den nächsten 30 Jahren verdoppelte und die zusammen mit den neuen Zentralitätsaufgaben zu zahlreichen öffentlichen Neubauten, aber auch zu vielen Wohn- und Geschäftsgebäuden führte. Die offensichtliche Anstrengung der jungen Nation auch in der Stadtgestaltung zu den großen europäischen Hauptstädten aufzuschließen, erzeugte zusammen mit den gewachsenen Mobilitätsanforderungen einen enormen Bedarf an Straßen und Plätzen, aber auch an repräsentativen Boulevards oder Avenuen. Sie folgen häufig den bereits in der Epoche des ›ersten‹ (imperialen) oder ›zweiten‹ (päpstlichen) Rom ausgelegten Trassen, waren aber manchmal auch völlige Neuschöpfungen. Um eine solche Innovation handelt es sich bei der Via Nazionale, deren emblematischer Name für die moderne Hauptstadt und ihr Selbstverständnis steht, die neu erstandene Nation des ›dritten‹ (königlichen) Rom mit den vorangegangenen Epochen zu verbinden und so den nationalen Anspruch auf erneute Macht und Größe im europäischen Konzert zu verkünden. Denn die – anders als im Paris der Haussmannschen ›percées‹ – in fast unbebautem Gelände angelegte Straße verbindet mit ihren Endpunkten den modernen, bereits unter päpstlicher Herrschaft begonnenen Kopfbahnhof, Stazione Termini, in gerader Sichtachse mit dem Kapitol, dem politisch-religiösen Machtzentrum des antiken Rom. Allerdings endet die Via Nazionale zwar im Ergebnis am Fuß des Kapitols, aber nur über den Umweg der verschwenkten Via IV Novembre (Ende des für Italien siegreichen Ersten Weltkriegs) und nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, in direkter Linie am Denkmal für Vittorio Emanuele, das aber dennoch dank der bestehenden Sichtachse zum symbolischen Fluchtpunkt des siegreichen Kampfes um die nationale

Einheit wird und zugleich einmal mehr die Verbindung des neuen mit dem alten Rom betont. Als Entree fungiert in Bahnhofsnähe die Piazza dell'Esedra mit einem eindrucksvollen halbkreisförmigen Ensemble, erbaut auf den Ruinen der Thermen des Diocletian. Stadteinwärts folgen ähnlich wie an den Champs-Élysées repräsentative moderne Bauten (Banken, Luxusgeschäfte, ein Theater und ein Ausstellungspalast, Cafés etc.), sie stehen im Wechsel mit zwei Palästen und einer Kirche der Renaissance – meist errichtet auf den Ruinen antiker Thermen und Kaiserforen: Gleich einem Substrat bildet so das ›erste‹ Rom das Fundament für die neu erstandene Nation: Die Via Nazionale als Ort des nationalen Prestige wird so zum narrativen Raum, der den Traum erneuerter Herrschaft durch das königliche Rom erzählt. Das dritte untersuchte Straßenensemble, die Hauptstraße Via del Corso, folgt wiederum einer antiken Trasse (Via Flaminia) und entspricht dem bereits genannten Schema einer repräsentativen Straße mit bedeutenden Endpunkten: Hier sind es die Piazza del Popolo und die Piazza Venezia, die zusammen mit bedeutenden modernen Bauwerken, insbesondere verschiedenen Kaufhäusern und Galerien, sowie zahlreichen Palazzi der Renaissance und des Barock das reiche symbolische Dekor imperialer und päpstlicher Provenienz ausbreiten und die Via del Corso zur eleganten Flaniermeile des königlichen Roms machen.

Nach dem großen Brand von 1666 fand in **London** aus vielen Gründen keine grundlegend neue Stadtgestaltung statt (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 326-331), sodass verwinkelte und enge Straßen in schlechtem Zustand – ähnlich wie in Paris – die wachsende Mobilität behinderten. Mit dem Wirken John Nashs entstand zwischen 1812 und 1827 das wohl erste große stadtplanerische Projekt der Metropole – Regent's Park und Regent Street – und verlieh ihr damit jedenfalls ansatzweise jenen Glanz, der Londons Weltmachtstellung repräsentieren konnte. Weitere Einzelbauten ergänzten im gleichen Zeitraum diese zaghafte Ausgestaltung zum Schaufenster der Nation: So erhielt der Buckingham Palace seine heutige Gestalt, das British Museum wurde erbaut und der Trafalgar Square mit der Nelson-Säule und der National Gallery und der National Portrait Gallery entstand. Vom Buckingham Palace und dem später vor ihm platzierten Queen Victoria Memorial führt eine schnurgerade sechsspurige Straße (The Mall) zum Triumphbogen des Admiralty Arch und von dort weiter zur Nelson-Säule auf dem Trafalgar Square, ein für London eher seltenes Beispiel einer repräsentativen axialen Verbindung, eine britische Version der via triumphalis. Nicht weit vom Admiralty Arch und der Horse Guards Parade trifft die (oben erwähnte) Regent Street auf die Carlton House Terrace, auf deren Rückseite die Mall liegt.

Die tatkräftige Energie Nashs traf bei dem umfassenden Projekt – ein Glücksfall – mit dem Engagement des Prinzregenten (dem späteren König George IV.) und zwei gerade freigewordenen königlichen Pachten zusammen: Mit dem Ensemble von Regent's Park und Regent Street setzte Nash am Anfang des 19. Jahrhunderts – erstmals für London – das moderne Modell einer Prachtstraße mit jeweils ab-

schließenden prominenten Bauwerken (Carlton House, Wohnsitz des Prinzregenten) bzw. Platzanlagen (Regent Park) um. Am Anfang stand die Planung des Parks mit repräsentativen Wohnensembles des gehobenen Bürgertums, den Nash mit der Anpflanzung von 15.000 Bäumen zu einer pittoresken Landschaft verwandelte – Vorbild späterer Gartenstädte. Die Regent Street stellte mit ihren attraktiven Einkaufsmöglichkeiten die notwendige und angenehme Verbindung zwischen dem exklusiven Wohnquartier und den Tätigkeitsorten ihrer Bewohner im Westend (Parlament, Ministerien etc.) her. Auch hier mussten, wie später unter Haussmann in Paris, für die neue Prachtstraße zahlreiche Häuser abgerissen werden, dennoch gelang es nicht, eine durchgehend geradlinige Straße zu errichten: Am *Quadrant* verschwenkte die Straße, um dann direkt auf Carlton House zuzulaufen. Verglichen mit der eine Generation später erfolgten Umgestaltung von Paris mutet Nashs Ensemble wie ein bescheidener Vorgänger an.

Wie in den aufgeführten Orten der drei Metropolen bereits ausführlich beschrieben, beeindruckten die Exponate der »Schaufenster der Nation« nicht nur in der Führung ihrer Straßen und der Anlage ihrer Plätze, sie verbreiteten ihren Glanz auch in der architektonischen Monumentalität und Eleganz. Dabei ist es von besonderem Interesse, im Vergleich der Frage nachzugehen, ob und inwieweit es so etwas wie nationale Baustile gegeben hat. Für das **Roma** capitale des 19. Jahrhunderts lässt sich diese Frage ohne Zweifel bejahen: Fast alle zwischen 1870 und 1900 entstandenen Bauten wurden im Stil der Neorenaissance errichtet: Ministerien, Banken, Geschäftshäuser, Museen und Theater, nur wenige setzten klassizistische Akzente. Die Entscheidung der Bauherren für die Neorenaissance bediente gleich zwei Referenzpunkte des königlichen Rom, den Verweis auf das imperiale *und* zugleich auf das päpstliche Vorgängerregime. Zeitgleich mit der Regierung des ersten Kaisers des Imperium Romanum Augustus schrieb Vitruv zwischen 33 und 20 v.C. seine »Zehn Bücher über die Architektur«, *De architectura decem libri*, in denen er die Prinzipien, Regeln und Kategorien festlegte, die er Architekten und Baumeistern als Regeln empfahl und die er aus den Schriften der griechischen Philosophen Pythagoras und Platon ableitete: Festigkeit (firmitas), Nützlichkeit (utilitas) und Schönheit (venustas), architektonisch zu erreichen über die Einhaltung von Proportionen (symmetria), Maß (ordinatio, z.B. Kreis und Quadrat als ideale Figuren der Geometrie) und anmutiges Aussehen (eurythmia). Im päpstlichen Rom des 15. und 16. Jahrhunderts kamen Architekturtheoretiker wie Alberti, Serlio und Palladio auf die antiken Bauregeln zurück. Die Paläste, Kirchen und Plätze dieser Zeit künden von der Wiedergeburt der Antike, ihrer Renaissance, eine Hochzeit päpstlicher Bautätigkeit im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts. Wiederum 400 Jahre später knüpften auch die königlichen Architekten und Bauherren mit ihrem nunmehr Neorenaissance genannten Baustil also sowohl an den baulichen Glanz des ›ersten‹ wie auch des ›zweiten‹ Rom an.

»Das ist der Stil Napoleons III.« entgegnete der Architekt Charles Garnier entrüstet auf die indignierte Frage der Kaiserin Eugénie nach dem Stil der neuen Oper von **Paris**. Mit dieser eher dynastischen Stil-Zuschreibung charakterisierte Garnier allerdings nur zum Teil den im 19. Jahrhundert vorherrschenden (nationalen) Baustil, wie er sich in öffentlichen Gebäuden präsentierte. Vor dem Hintergrund der mehrfach wechselnden politischen Regime Frankreichs, die keine der anderen untersuchten Metropolen erlebte, war die Betonung von Kontinuität und Tradition der jeweiligen Herrschaft ein wesentliches Element der Legitimation. So verwundert es nicht, dass im gesamten 19. Jahrhundert unter den unterschiedlichsten Regimen der klassizistische Stil, der bereits gegen Ende des Ancien Regime vorherrschte, als architektonischer Ausdruck von politischer Stabilität und Permanenz dominierte: Vom Arc de Triomphe über die Madeleine-Kirche und das Palais Bourbon bis zur Opéra Garnier lässt sich diese Tradition verfolgen. Sie wird noch gefördert durch den immensen Umfang der staatlichen Bauaufträge und durch die dominierende Rolle der École des Beaux-Arts, deren Absolventen viele der Staatsaufträge ausführten. Bezeichnenderweise ist die höchste Auszeichnung der École der *Prix de Rome*, ein Stipendium für einen Romaufenthalt zum Studium der antiken Klassik – wie es auch Garnier erhielt. Er verwendete allerdings für den opulenten Opernbau darüber hinaus barocke und Renaissance-Elemente und prägte damit auch den eklektizistischen Stil des Second Empire. Dass der klassizistische Baustil keineswegs unwidersprochen als nationaler Stil akzeptiert war, zeigt sich auch an der Diskussion um Sacré-Coeur, in der die gesellschaftlich-politische Spaltung des 19. Jahrhunderts aufscheint: Als einzig angemessen für das nationale Symbol sei der gotische Stil, weil nur er genuin katholisch und damit national sei. Von einem eindeutig nationalen Baustil wie in Italien kann deshalb für Frankreich nur bedingt gesprochen werden.

Im Falle von **London** fällt die Antwort auf die Frage nach einem nationalen Baustil noch ambivalenter aus: Wie oben gezeigt wurde, gab es eine – sehr begrenzte, wenn auch heftige – Debatte darüber, ob es einen nationalen Baustil gäbe, aber diese Debatte führte zu keinem Ergebnis. Für die einen war es der – wie auch immer differenziert zu bestimmende – gotische Stil, für die anderen war es der ›klassische‹ (sich an griechisch-römischen Vorbildern orientierende) Stil. Als Ergebnis lässt sich allenfalls festhalten, dass es diese Debatte gegeben hat, dass also ein Bedürfnis nach der Klärung dieser Frage bestanden haben muss. Es liegt nahe zu vermuten, dass dieses Bedürfnis, auch einen nationalen Baustil haben zu wollen und mit ihm international ein zusätzlich auszeichnendes Merkmal vorweisen zu können, der Konkurrenz mit den anderen europäischen Nationalstaaten geschuldet war – beweisen lässt sich das allerdings nicht.

Bauten, Gebäude, Denkmäler und der öffentliche Raum (Straßen, Plätze, Parks und Gärten) beeindrucken aber nicht nur aufgrund ihres Baustils, sondern auch wegen ihrer reichen Symbolik.

> Nationen verfügen in der Regel über kollektive Symbole, Sinn-Bilder, deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen […] Bedeutung ergibt […] Nationale Identitäten entstehen dadurch, daß sich die empirischen Individuen eines Sprachgebiets (bzw. eines Sprach- und/oder Staatsgebiets) massenhaft als Subjekte von Nationalsymbolen ›angerufen‹ fühlen, sich mit ihnen identifizieren und sie bei alltäglichen Handlungen applizieren. (Link & Gerhard 1991: 18, 32f)

Elias Canetti beschreibt, wie es zu derartigen National- oder Massensymbolen kommt:

> Der Angehörige einer Nation sieht immer sich selbst auf seine Weise verkleidet, in starrer Beziehung zu einem bestimmten Massensymbol, das seiner Nation das Wichtigste geworden ist. In dessen regelmäßiger Wiederkehr, in dessen Auftauchen, wenn es der Augenblick erfordert, liegt die Kontinuität des Nationalgefühls. Mit ihm und ihm allein verändert sich das Selbstbewußtsein einer Nation. (Canetti 1981: 187)

Den Deutschen schrieb Canetti den Wald als nationales Symbol zu, den Engländern das Meer und den Franzosen die Marianne, Symbol der französischen Revolution. Die Italiener verfügten seiner Meinung nach über keine nationalen Symbole, eine Meinung, die dem Befund vor Ort im ›dritten Rom‹ nicht standhält. Die nationale Symbolik des ›dritten Rom‹ lässt sich gleich an drei Symbolkomplexen festmachen: Erstens beziehen sich die Bauten des königlichen Rom fast immer auf prominente Orte, Bauten und Monumente v.a. des imperialen, aber auch des päpstlichen Rom als Zeichen der Kontinuität historischer Größe: Alle hier vorgestellten architektonischen und räumlichen Ensembles erheben sich auf den Fundamenten historischer Orte und Gebäude oder sind, im Fall von Straßen und Plätzen, gesäumt von antiken und päpstlichen Vorgängerbauten. Zweitens erinnern immer wiederkehrende Straßennamen an militärische Siege im Verlauf des Risorgimento und der Kriege um die Einheit Italiens (z.B. XX Settembre, XXV Maggio, IV Novembre). Im dritten Symbolkomplex steht die Person des Königs, der die Einheit Italiens in mehreren siegreichen Feldzügen innerhalb eines Jahrzehnts bewerkstelligte, im Zentrum.

Es wird zwar immer wieder behauptet, dass die Italiener vielfach nationalen Angelegenheiten scheinbar gleichgültig gegenüberstehen, nach der Eroberung Roms hatte sich die Bevölkerung Beobachtern zufolge jedoch »in einen kollektiven Rausch gestürzt: Innerhalb kürzester Zeit wurde der gesamte öffentliche Raum mit nationalen Symbolen dekoriert. Päpstliche Wappen wurden von vielen Häusern, teils unter Zwang, entfernt« (Borutta 1999: 487), und mehrfach wurden prozessionsartige Umzüge auf der Via del Corso und der Via XX Settembre veranstaltet, bei denen Figuren des Monarchen »wie eine sakrale Figur« – gewissermaßen als Monstranz – mitgeführt wurden (ebda.: 488). Bereits Ende September 1870 empfahl eine Kommission der Stadt Rom »zur Mehrung des symbolischen Kapitals«

und »der künstlichen Herstellung einer historischen Kontinuität« (ebda.: 492 und 494) den Einzug des Königs und seines Heeres »nach dem Muster eines antiken Triumphes […] über die Via Sacra, Kolosseum, Forum Romanum und die Triumphbögen von Konstantin, Titus und Septimus Severus zum alten Königshügel, dem Kapitol zu führen« (ebda.: 493).

Wegen einer Überschwemmung des Marsfeldes durch den Tiber Ende 1870 fiel der geplante Triumphzug buchstäblich ins Wasser. Vittorio Emanuele II kam nur zu einem Kurzbesuch, die Inszenierung seiner Person zum nationalen Leitsymbol setzte sich aber durch: Nach seinem Tod 1878 wurde der König im Pantheon beigesetzt, die Wahl dieses antiken Sakralbaus unterstrich die religiöse Dimension des Kultes und die symbolische Anknüpfung an imperiale Traditionen. Zeitgleich wurde der Bau eines monumentalen Denkmals für den König beschlossen und Wettbewerbe zur Entscheidungsfindung über die Architektur und den Ort des Monuments ausgelobt. Entwürfe eines ersten Wettbewerbs sahen die Errichtung eines Triumphbogens vor, in einem zweiten Wettbewerb setzte sich dann ein Entwurf durch, der zwar als pompöser Prunkbau gedacht war, vom Volk aber nur schlicht »il Vittoriano« genannt wurde. Das Monumento a Vittorio Emanuele II wurde schließlich am Fuße des Kapitols gebaut, im Zentrum des imperialen wie des königlichen, nicht jedoch des päpstlichen Rom, da wo sich Cardo und Decumanus treffen. Auf drei Ebenen formiert sich ein symbolisches Ensemble aus allegorischen Figuren, ein Mischkomplex königlicher, antiker und militärischer Symbole, mit der Dea Roma und dem Grab für den Unbekannten Soldaten mit der Ewigen Flamme gewissermaßen als Fundament. Darüber in der Mitte des Monuments erhebt sich die Reiterstatue des Königs, Vittorio Emanuele II, symbolisch umgeben von antiken Göttern und italienischen Tugenden, Stärken und Attributen, gesäumt von italienischen Gewässern und gestützt von Säulen mit den Regionen und Städten des Königreiches, das Ganze gekrönt von Quadrigen mit Viktoria, der Göttin des Sieges.

Wenn heute der Eiffelturm oft symbolisch für Frankreich oder gar für **Paris** steht, so ist unter politischen Aspekten doch der Arc de Triomphe *das* Symbol nationaler Größe und Macht für die Franzosen, ein »Massensymbol« im Sinne Canettis. Patriotische Festakte und zuweilen auch nationaler Protest konzentrieren sich deshalb bis heute um dieses Monument Napoleons I. Für den Kaiser stand der Triumphbogen zunächst für den imperialen und dynastischen Anspruch seiner usurpierten Herrschaft, die sich der glorreichen römischen Tradition versicherte. Im Ensemble von Champs-Élysées, Place de la Concorde, Tuilerien und Louvre – und damit als Teil der mit nationalen Reminiszenzen aufgeladenen historischen Achse einer via triumphalis – gelangte er schnell zum zentralen Schauplatz nationaler Institutionen und Zeremonien, zum symbolischen Ort französischer Selbstvergewisserung: Auf halbem Wege zwischen Louvre und dem Arc de Triomphe liegt das Palais de l'Elysée, einst Residenz von Ludwig XV. und seiner Maitresse Madame de

Poisson, besser bekannt als Madame Pompadur, zeitweise auch Residenz von Napoleon Bonaparte und der Kaiserin Joséphine, seit 1873 jedoch endgültig Sitz der Präsidenten der französischen Republik. Auch die bereits weiter oben genannten großen Aufmärsche bzw. Defilees anlässlich ganz Frankreich bewegender Ereignisse belegen diese Bedeutung. Ähnlich wie im Denkmal für Vittorio Emanuele II in Rom steht zunächst auch im Triumphbogen der militärisch siegreiche Herrscher als Garant der Nation im Zentrum: Das linksseitige, stadteinwärts gerichtete Hochrelief demonstriert den Triumph des Kaisers als Feldherr, aber auch als Beschützer der Städte. Mit dem zweiten (rechtsseitigen) Relief, dem ›Aufbruch der Freiwilligen‹ (oder die ›Marseillaise‹), also der Levée en masse gegen die äußeren Feinde, und den weiteren Reliefs und Skulpturen, den Inschriften mit siegreichen Schlachtenorten und zahllosen Namen verdienter Militärs wird der glorreiche Ursprung des modernen Frankreichs durch Revolution und Volkskrieg thematisiert. Diese Wandlung vom imperialen Monument zum republikanischen Symbol eines wehrhaften Volkes in Waffen wird abgeschlossen durch das 1920 eingeweihte Grab des Unbekannten Soldaten und die Ewige Flamme.

Ein ganz anderes und wohl das nationale Symbol mit der größten Verbreitung ist die Figur der Marianne, seine Entstehung geht ebenfalls auf die Französische Revolution zurück, den Ursprung der modernen französischen Nation. Die Frauengestalt personifiziert die Freiheit und zugleich die Republik, wie sie emblematisch im 1831 entstandenen Gemälde von Eugène Delacroix erscheint. Ihre Büste – nach politischer Ausrichtung mit oder ohne die revolutionäre phrygische Mütze – steht in praktisch allen französischen Bürgermeisterämtern, sie ziert Münzen und Briefmarken, ihre Gestalt findet sich in zahlreichen Denkmälern. Der Ursprung des Namens ist allerdings ungeklärt: Vermutlich geht er auf die Zusammenziehung von Maria und Anne, der heiligsten und im ländlichen Frankreich am weitesten verbreiteten weiblichen katholischen Vornamen zurück. Auf diese Weise konnte die enge Bindung auch der konservativen *France profonde* an Nation und Republik bewerkstelligt werden: Im Bild der Marianne versammelt sich die französische Nation über die politisch-sozialen Gräben hinweg – ein wahres Massensymbol (Agulhon 1996: 17ff).

Wenn – wie bereits oben erwähnt – Elias Canetti den Engländern das Meer als nationales Symbol zuordnet (1981: 187-188), so lässt sich seine Präsentation und Zelebration an der Mall sehr gut demonstrieren. Die sechsspurige Straße führt vom Buckingham Palace und dem vor ihm platzierten Queen Victoria Memorial schnurgerade zum Triumphbogen des Admiralty Arch und von dort weiter zur Nelson-Säule auf dem Trafalgar Square. Dies ist zum einen ein für London eher seltenes Beispiel einer repräsentativen axialen Verbindung (eine englische Version der via triumphalis), die zum anderen in besonderem Maße mit nationalen Symbolen ausgestattet ist. Auf der symbolischen Ebene könnte man das Ensemble als eine räumlich-architektonische Interpretation der Hymne »Britannia, rule

the waves« betrachten, denn die Mall verbindet auf direktem Wege den Palast des Monarchen mit dem Triumphbogen (einem Gebäude der Admiralität) und der dahinter auf dem Trafalgar Square platzierten Gedenksäule für Admiral Nelson, den Sieger über die vereinigten und zahlenmäßig überlegenen Flotten Spaniens und Frankreichs bei Kap Trafalgar (1805). Sowohl das Victoria Memorial als auch der Admiralty Arch weisen zudem – wie oben detailliert erläutert wurde – eine Reihe von Skulpturen auf, die den Bogen zwischen Mutterland und Kolonien, Handel und Verkehr, Nationalstolz und imperialer Herrschaft spannen und dadurch den Machtanspruch des britischen Empires demonstrieren.

Abschließend sei auf die in unserer Einleitung aufgeworfene Frage zurückgekommen, ob und gegebenenfalls inwieweit die von uns untersuchten Ensembles Träger von Botschaften sind, deren Inszenierung das Ansehen der jeweiligen Metropole beförderten und dadurch zur Legitimation und Sicherung ihres Anspruchs auf Macht und Herrschaft beitrugen; ob m.a.W. durch sie die Metropolen zu »Schaufenstern« ihrer Nationen wurden, in denen national überzeugende und international konkurrenzfähige Narrative der Selbstvergewisserung ausgestellt wurden. Als Maßstab zur Beantwortung dieser Frage ziehen wir die Stichworte heran, die wir, Olsen und Hobsbawm zitierend, am Ende der Einleitung vorgestellt haben.

Unserer Meinung nach wurde mehr als deutlich, dass alle von uns beschriebenen Bauten und Orte der drei Metropolen entsprechende Narrative ihrer Nationen formulieren. Nicht nur herausgehobene Monumente wie die Gedenksäule für Admiral Nelson und das Queen Victoria Memorial in London, der Arc de Triomphe am Ende der Champs-Elysées in Paris und das Monumento a Vittorio Emanuele II am Fuße des Kapitols in Rom verfolgen das Ziel, patriotische ›Stimmungen auf(zu)bauen‹ und ›ausgewählte‹, angestrebte ›Wirkungen‹ (wie z.B. bestimmte ›Tugenden‹) zu intensivieren. Die Geschichten, die die in den Schaufenstern präsentierten Exponate auf den Straßen, Plätzen und Bauten erzählen, rufen bei den Betrachtern wohl zumindest Erstaunen und bei den patriotisch Gesinnten ganz sicherlich auch Entzücken hervor: Gefühle und Emotionen, die durch die ganz unerwarteten Nebeneinanderstellungen und Abfolgen von spezifischen Formen, Strukturen, Farben und Bewegungen verstärkt werden. Diese Formen, Strukturen, Farben und Bewegungen werden durch ständige Wiederholungen den Menschen immer vertrauter, sie beruhigen (oder vielleicht sogar begeistern) die Patrioten und geben ihnen die Sicherheit, dass die Dinge, die sie sehen und bestaunen, »für die Ideen, Qualitäten und Institutionen stehen, die sie repräsentieren« und für die ihre Betrachter sie bewundern (Olsen 1986: 283). Und sie überzeugen vielleicht langfristig auch jene, für die so etwas wie ›nationale Größe‹ eine bis dahin unbekannte oder weniger geschätzte Kategorie war …

Vergegenwärtigt man sich die symbolischen Wirkungen der Orte und Bauten in den Schaufenstern der drei Nationen, wird schnell deutlich, dass sie alle aus-

nahmslos auch die von Hobsbawm (s.o. Einleitung) genannten drei Anforderungen erfüllen, die von Seiten der »Macht« an die Kunst gestellt werden:

Die Architektur und die räumlichen Anordnungen stellen bei allen vorgestellten Ensembles (wenn auch unterschiedlich stark ausgeprägt) eine Überlegenheit und Dominanz zur Schau, die sich in der Monumentalität von Achsen und Sichtbeziehungen, den Symmetrien und Proportionen der Plätze, den gigantischen Triumphbögen und Siegessäulen und ihrem unverkennbaren Glanz und Pomp, bisweilen auch Schwulst widerspiegelt. Die Metropolen zeigen in ihren Schaufenstern stellvertretend für die gesamte Nation (wiederum: in unterschiedlichem Ausmaß) die demonstrative Überlegenheit und Macht der Herrschenden bzw. der führenden gesellschaftlichen Klasse.

Straßen und Plätze, Bauten und Monumente werden als Paradeplätze und -straßen inszeniert, die die Macht der Herrschenden und ihrer Nationen als öffentliches Schauspiel zelebrieren, in dem die Volksmassen als Zuschauer und Komparsen zugleich dienen. In der Architektur der Monumente offenbart sich geradezu ein »Statuenwahn«, ein »Freilufttheater«, das sogenannte große Männer der nationalen Geschichte, zuweilen (wie in London und Paris) auch Frauen, zu Helden (bzw. Heldinnen) stilisiert und verherrlicht und damit das Denkmal zum Mittel der Volkserziehung und Propaganda werden lässt.

Bibliographie

Einleitung

Bayly, C. A. (2004), *The Birth of the Modern World*, 1780-1914, Oxford.

Beyme, K. von (1998), »Erziehung zum Untertan. Erhebung und Einschüchterung in der Architektur«, in: ders., *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a.M., 239-255.

Bourdieu, P. (2015), »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht* (Schriften zu Politik & Kultur 1), hg. von Margareta Steinrück, Hamburg, 49-79.

Feld, S. & Basso, K. H. (1996), *Senses of Place*, Santa Fe.

Flacke, M., Hg., (1998), *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Deutsches Historisches Museums (Begleitband), Berlin.

Grandazzi, A. (2019), *Urbs. Roms Weg zur Weltmetropole*, Darmstadt.

Hennings, W., Horst, U. & Kramer, J. (2016), *Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert*, Bielefeld.

Hobsbawm, E. (1996), »Einführung«, in: *Kunst und Macht. XXIII. Kunstausstellung des Europarates*, Deutsches Historisches Museum (Begleitband), Berlin, o. S.

Knox, P. & Marston, S. (2001), *Humangeographie*, Heidelberg.

Löw, M. (2001), *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.

Marston, W. M. (1938), »You might as well enjoy it«, *The Rotarian*, LIII: 3, 22-25.

Olsen, D. F. (1986), *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, New Haven – London.

Osterhammel, J. (2011), *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München.

Osterwold, K. (1974), »Das Schaufenster als Massenmedium. Einkaufsstätte, Schaufenster, Architektur und Städtebau«, in: Württembergischer Kunstverein, Hg.: *Schaufenster* [Ausstellungskatalog], Stuttgart, Bd. I, 6-10.

Quast, P. (1974), »Schaufenstergestalter in der Lehrabschlußprüfung«, in: Württembergischer Kunstverein, Hg., *Schaufenster* [Ausstellungskatalog], Stuttgart, Bd. II, 73-81.

Rendina, C. & Paradisi, D. (2003), *La grande guida delle strade di Roma*, Roma.

London

Bagehot, W. (1873), *Lombard Street*, London.
Barker, F. & Hyde, R. (1982), *London. As it Might Have Been*, London.
Black, I. S. (1996), »Symbolic Capital. The London and Westminster Bank Headquarters, 1836-38«, *Landscape Research*, 21:1, 55-72.
Black, I. S. (2000), »Spaces of Capital. Bank Office Building in the City of London, 1830-1870«, *Journal of Historical Geography*, 26:3, 351-375.
Bradley, S. (2002), »The Englishness of Gothic. Theories and Interpretations from William Gilpin to J. H. Parker«, *Architectural History*, 45, 325-346.
Bremner, G. A. (2005), »Nation and Empire in the Government Architecture of Mid-Victorian London. The Foreign and India Office Reconsidered«, *The Historical Journal*, 48:3, 703-742.
Broughall, Q. J. (2016), »›[A] […] drawing room for the nation‹. Life and Work in the Foreign Office Building, 1868-1901«, https://www.academia.edu/29701241/_A_drawing_room_for_the_nation_life_and_work_in_the_Foreign_Office_Building_1868-1901; 23 Januar 2020.
Brownlee, D. B. (1985), »That ›Regular Mongrel Affair‹. G.G. Scott's Design for the Government Offices«, *Architectural History*, 28, 159-182; 184-197.
Cannadine, D. (1992), »The Context, Performance and Meaning of Ritual. The British Monarchy and the ›Invention of Tradition‹, c. 1820-1977«, in: E. J. Hobsbawm & T. Ranger, Hg., *The Invention of Tradition* ([1]1983), Cambridge, 101-164.
Cannon, J., Hg. (1997), *The Oxford Companion to British History*, Oxford – New York.
Clout, H., Hg. (1999), *The Times History of London*, London.
Crook, J. M. (1992), »Die Erneuerung der Hauptstadt – John Nash und das ›Malerische‹«, in: *Metropole London*, 77-96.
Fleming, J., Honour, H. & Pevsner, N. ([5]1999), *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, London.
F[reeman], E. A. (1860), »Gothic or Classic? – A Plain Statement of the Question«, *The Gentleman's Magazine*, 208, 162-165.
Gardiner, J. & Wenborn, N., Hg. (1995), *The History Today Companion to British History*, London.
Gray, A. S. (1985), *Edwardian Architecture. A Biographical Dictionary*, London.
Hall, P. (1998), *Cities in Civilization. Culture, Innovation, and Urban Order*, London.
Hall, T. (1997), *Planning Europe's Capital Cities. Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, London.
Harwood, E. & Saint, A. (1991), *London*, London.
Hennings, W., Horst, U. & Kramer, J. (2016), *Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert*, Bielefeld.
Hitchcock, H.-R. (1977), *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries* ([1]1958), New Haven, CT – London.

Hobhouse, H. (1975), *A History of Regent Street*, London.
Hunt, T. (2019), *Building Jerusalem. The Rise and Fall of the Victorian City*, o. O.
Hussey, C. (1983), *The Picturesque. Studies in a Point of View* ([1]1927), London.
Jacobs, J. M. (1994), »The Battle of Bank Junction. The Contested Iconography of Capital«, in: Corbridge, S. Hg., *Money, Power and Space*, Oxford, 356-382.
James, H. (1981), *English Hours*, Oxford.
Jordan, R. F. (1966), *Victorian Architecture*, Harmondsworth.
Keene, D. (1997), »The Setting of the Royal Exchange. Continuity and Change in the Financial District of the City of London, 1300-1871«, in: Saunders 1997: 253-271.
Kramer, J. (2017), »›Mystic in Its Claims‹ and ›Occult in Its Mode of Action‹? Reflections on the Popular Appeal of the British Monarchy«, in: Pankratz, A. & Viol, C.-U., Hg., *(Un)Making the Monarchy*, Heidelberg, 21-40.
Mace, R. (1976), *Trafalgar Square. Emblem of Empire*, London.
Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt 1800-1840 (1992), Kulturstiftung Ruhr, Recklinghausen.
Moore, R. J. (1999), »Imperial India, 1858-1914«, in: Louis, W. R., Hg., *The Oxford History of the British Empire*, Bd. III: *The Nineteenth Century*, hg. von Andrew Porter, Oxford – New York, 422-46.
Morris, E. K. (1978), »Symbols of Empire. Architectural Style and the Government Offices Competition«, *Journal of Architectural Education*, 32:2, 8-13.
Morris, J. (1992), *Pax Britannica. The Climax of the Empire*, London.
Olsen, D. J. (1986), *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, New Haven, CT – London.
Osterhammel, J. (2009), *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München.
Pevsner, N. (1973), *London. The Cities of London and Westminster* ([1]1957), rev. Fassung: Bridget Cherry, Harmondsworth.
Picard, L. (2006), *Victorian London. The Life of a City 1840-1870*, London.
Port, M. H., Hg. (1976), *The Houses of Parliament*, New Haven, CT – London.
Port, M. H. (1995), *Imperial London. Civil Government Building in London 1850-1915*, New Haven, CT – London.
Port, M. H. (1997), »Destruction, Competition and Rebuilding. The Royal Exchange, 1838-1884«, in: Saunders 1997: 279-305.
Port, M. H. (1999), »Government and the Metropolitan Image. Ministers, Parliament and the Concept of a Capital City, 1840-1915«, in: Arnold, D., Hg., *The Metropolis and Its Image. Constructing Identities for London, c. 1750-1950*, Oxford – Malden, MA, 101-126.
Porter, B. (2011), *The Battle of the Styles. Society, Culture and the Design of the New Foreign Office, 1855-1861*, London.
Porter, R. (1996), *London. A Social History* ([1]1994), London.

Rausch, H. (2006), *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914*, München.
Ross, C. & Clark, J. (2011), *London. The Illustrated History*, London.
Saint, A. (1992), »Die Baukunst in der ersten Industriemetropole«, in: *Metropole London*, 51-76.
Saunders, A. (1969), *Regent's Park. A Study of the Development of the Area from 1086 to the Present Day*, New York.
Saunders, A. (1981), *Regent's Park. A Study of the Development of the Area from 1086 to the Present Day*, 2. rev. Aufl., London.
Saunders, A. (1984), *The Art and Architecture of London. An Illustrated Guide*, Oxford.
Saunders, A., Hg. (1997), *The Royal Exchange*, London.
Schneer, J. (1999), *London 1900. The Imperial Metropolis*, New Haven, MA – London.
Shepherd, T. H. & Elmes, J. (1978), *Metropolitan Improvements or London in the Nineteenth Century, Being a Series of Views in the British Metropolis & its Vicinity* ([1]1827-31), New York.
Spielmann, M. (1905), »The Queen Victoria Memorial as Compared with Other Royal Memorials Abroad«, *Journal of the Society of Arts*, 53, 409-424.
Stamp, G. (1978), »London 1900«, *Architectural Design*, 5-6, 303-383.
Summerson, J. (1973), »London, the Artifact«, in: Dyos, H. J. & Wolff, M., Hg., *The Victorian City. Images and Realities*, Bd. I, London – Boston, 311-332.
Summerson, J. (1976), *The Architecture of Victorian London*, Charlottesville, VA.
Summerson, J. (1977), »The Victorian Rebuilding of the City of London«, *London Journal*, 3, 163-185.
Summerson, J. (1980), *The Life and Work of John Nash, Architect*, London – Boston – Sydney.
Summerson, J. (1993), *Architecture in Britain 1530 to 1830*, New Haven – London.
Summerson, J. (2010), *Georgian London*, hg. von Howard Colvin, New Haven – London.
Toplis, I. (1987), *The Foreign Office. An Architectural History*, London – New York.
Tyack, G. (1992), *Sir James Pennethorne and the Making of Victorian London*, Cambridge.
Vale, L. J. (1992), *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven – London.
Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language (1989), New York.

Paris

Agulhon, M., Hg., (1983), *Histoire de la France urbaine,* Bd. IV: *La ville de l'age industriel. Le cycle Haussmann,* Paris.
Agulhon, M. (1992), »Paris: la traverse d'est en ouest«, in: Nora, P., Hg., *Les Lieux de mémoire,* Bd. III:3, Paris, 870-909.

Agulhon, M. (1996), »Von der Republik zum Vaterland. Die Gesichter der Marianne«, in: von Plessen, M.-L., Hg., *Marianne und Germania 1789-1889,* Berlin, 17-22.

de Andia, B. (1995), »Un bel objet architectural«, in: Benoist, J., Hg., *Le Sacré-Coeur de Montmartre. Un voeu national,* Paris, 13-28.

Basilique du Sacré-Coeur de Montmartre. www.sacre-coeur-montmartre.com; 25.11.2020.

Beauhaire, M., Béjanin, M. & Naudeix, H. (2014), *L'éléphant de Napoléon,* Arles.

Benevolo, L. (1983), *Die Geschichte der Stadt,* Frankfurt a.M.

Benevolo, L. (1999), *Die Stadt in der europäischen Geschichte,* München.

Benjamin, W. (1982), »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, in: ders., *Gesammelte Schriften,* Bd.5, Frankfurt a.M., 45-59.

Benoist, J. (1988a), »Une basilique synthètique«, in: Laroche, C., Hg., *Paul Abadie, architecte 1812-1884,* Paris, 190-199.

Benoist, J. (1988b), »Le voeu national au Coeur du Christ«, in: Laroche, C., Hg., *Paul Abadie, architecte 1812-1884,* Paris, 200-210.

Benoist, J., Hg. (1995), *Le Sacré-Coeur de Montmartre. Un voeu national,* Paris.

Blais, J.-P. (2004), *A la Bastille…voyages autour d'une place,* Paris.

Bocher, H. (2012), *Démolir la Bastille. L'édification d'un lieu de mémoire,* Paris.

Bresler, H. (1995), »L'apothéose d'un projet beaux-arts«, in: Loyer, F. & Châtelet, A.-M., Hg., *Autour de l'Opéra,* Paris, 131-149.

Colonne de Juillet. https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_de_Juillet; 25.11.2020.

Dauss, M. (2007), *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871-1918),* Dresden.

Dauss, M. (2014), »Architektur und Urbanismus in Paris im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts«, in: Schleper, T., Hg., *Aggression und Avantgarde,* Essen – Köln, 273-282.

Fernandès, D., Plum, G. & Rouge-Ducos, I. (2005), *Der Triumphbogen am Place de l'Étoile,* Paris.

Fisch, J. (2002), *Europa zwischen Wachstum und Gleichheit 1850-1914,* Stuttgart, 57-75.

Fontaine, G. (2018), *L'Opéra de Charles Garnier. Une oeuvre d'Art total,* Paris.

Fouilloux, E. (2017), »Le Sacré-Coeur«, in: Wieviorka, O. & Winock, M., Hg., *Les lieux de l'histoire de France,* Paris, 297-310.

François, E. & Schulze, H. (1998), »Das emotionale Fundament der Nationen«, in: Flacke, M., Hg., *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama,* Berlin, 17-32,

Gaehtgens, T. (1974), *Napoleons Arc de Triomphe,* Göttingen.

Garnier, C. (1880), *Le Nouvel Opéra de Paris* (Tafeln), 2 Bde., Paris.

Girveau, B. (2010), *Charles Garnier, un architecte pour un empire,* Paris.

Hall, T. (1995), »Paris – Napoleon III. – Haussmann«, in: Fehl, G. & Rodriguez-Lores, J., Hg., *Stadt-Umbau. Die planmäßige Erneuerung europäischer Großstädte zwischen Wiener Kongreß und Weimarer Republik,* Basel, 40-55.

Hall, T. (1997), *Planning Europe's Capital Cities. Aspects of nineteenth-Century Urban Development,* London, 55-83.

Haupt, H.-G. (2014), »Von der Französischen Revolution bis zum Ende der Julimonarchie (1789-1848)«, in: Hinrichs, E. (Hg.), *Geschichte Frankreichs,* Stuttgart, 256-313.

Hancock, C. (1999), »Capitale de plaisir. The Remaking of Imperial Paris«, in: Driver, F. & Gilbert, D., Hg., *Imperial Cities,* Manchester, 64-77.

Harvey, D. (2006), *Paris, Capital of Modernity,* New York.

Hinrichs, E., Hg., (2014), *Geschichte Frankreichs,* Stuttgart.

Histoires de Paris. La fontaine de la régénération. www.histoires-de-paris.fr/fontaine-de-la-regeneration; 25.11.2020.

Hülk, W. (2019), *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand,* Hamburg.

Jonas, R. A. (1995), »L'année terrible, 1870-1871«, in: Benoist, J., Hg., *Le Sacré-Coeur de Montmartre. Un voeu national,* Paris, 31-42.

Jonas, R. A. (2000), *France and the Cult of the Sacred Heart,* Berkeley – Los Angeles – London.

Jonas, R. A. (2001), »Sacred Tourism and the Secular Pilgrimage«, in: Weisberg, G. P., Hg., *Montmartre and the Making of Mass Culture,* New Brunswick, NJ – London, 94-119.

Jordan, D. P. (1996), *Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt,* Frankfurt a.M.

Jordan, D. P. (2004), »Haussmann and Haussmannisation: the Legacy for Paris«, *French Historical Studies,* 27:1, 87-113

Köngeter, W. (1931), *Die Ost-West-Achse von Paris. Ihr Werden und ihre Schönheit,* Stuttgart [Diss. TH Stuttgart].

La colonne de Juillet, nécropole révolutionaire et républicaine. www.des-gens.net/La-colonne-de-Juillet-necropole-revolutionaire-et-republicaine; 25.11.2020.

Laroche, C. (1988a), »Le Sacré-Coeur de Montmartre«, in: ders., Hg., *Paul Abadie, architecte 1812-1884,* Paris, 189.

Laroche, C. (1988b), »Le concours de 1874«, in: ders., Hg., *Paul Abadie, architecte 1812-1884,* Paris, 211-227.

Laroche, C. (1988c), »L'Anatomie d'une chimère«, in: ders., Hg., *Paul Abadie, architecte 1812-1884,* Paris, 228-251.

Lavedan, P. (1975), *Histoire de l'Urbanisme à Paris* (Nouvelle Histoire de Paris 6), Paris.

Lentz, T. (2017), »L' Arc de triomphe, un vivant lieu de mémoire«, in: Wieviorka, O. & Winock, M. Hg., *Les lieux de l'histoire de France,* Paris, 231-246.

Loyer, F. (1992), »Le Sacré-Coeur de Montmartre«, in: Nora, P., Hg., *Les lieux de mémoire,* Bd. III:3, Paris, 450-473.

Loyer, F. & Châtelet, A.-M., Hg. (1995), *Autour de l'Opéra,* Paris.

Lüsebrink, H.-J. & Reichardt, R. (1990), *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit,* Frankfurt a.M.

van der Meer, Nele (1988), »Chronologie«, in: Laroche, C., Hg., *Paul Abadie, architecte 1812-1884,* Paris, 252-255.

Mead, C. C. (1991), *Charles Garnier's Paris Opéra. Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism,* Cambridge, MA.

Montmartre, la statue du chevalier de La Barre. www.paris-a-nu.fr/montmartre-la-statue-du-chevalier-de-la-barre; 25.11.2020.

von Münchhausen, T. (2007), *Paris. Geschichte einer Stadt. Von 1800 bis heute,* München.

von Münchhausen, T. (2015), *72 Tage. Die Pariser Kommune 1871 – die erste »Diktatur des Proletariats«,* München.

Munholland, J. K. (2001), »Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France«, in: Weisberg, G. P., Hg., *Monmartre and the Making of Mass Culture,* New Brunswick, NJ – London, 15-36.

Muratori-Philip, A. (2007), *L'Arc de Triomphe* (›Éditions du Patrimoine‹), Paris.

Nationalfeiertag (Frankreich). https://de.wikipedia.org/wiki/Nationalfeiertag_(Frankreich); 25.11.2020.

Olsen, D. J. (1998), *Die Stadt als Kunstwerk. London, Paris, Wien,* Frankfurt a.M. – New York.

Pelletier, D. (2019), *Les Catholiques en France de 1789 à nos jours,* Paris.

Pinkney, D. H. (1958), *Napoleon III and the Rebuilding of Paris,* Princeton, NJ.

Pinon, P. (1999), *Paris, biographie d'une capitale,* Paris.

Pozzo di Borgo, R. (1997), *Les Champs-Élysées. Trois siècles d'histoire,* Paris.

Rausch, H. (2006), *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914,* München.

Reader, K. (2011), *The Place de la Bastille. The Story of a Quarter,* Liverpool.

Rouge-Ducos, I. (2008), *L'Arc de triomphe de l'Étoile,* Paris.

Schlager, C. (2011), *Kultur und Krieg. Herz Jesu – Sacré-Coeur – Christus Rex im deutsch-französischen Vergleich 1914-1925,* Tübingen.

Seidl, E. (1997), »Grand Axe – Paris«, in: Engel, H. & Ribbe, W., Hg., *Via triumphalis,* Berlin, 131-145.

Steinhauser, M. (1969), *Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung,* München.

Stern, D. (1985), *Histoire de la révolution de 1848* ([1]1848), Paris

Stierle, K. (1998), *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt,* München.

Sutcliffe, A. (1970), *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning 1850-1970,* London.

Sutcliffe, A. (1993), *Paris. An Architectural History,* New Haven, MA – London.

Tacke, C. (2014), »Von der Zweiten Republik bis zum Ersten Weltkrieg (1848-1914)«, in: Hinrichs, E., Hg., *Geschichte Frankreichs,* Stuttgart, 314-364.

Tery, G. (1902), *Les Cordicoles,* Paris.
Trom, D. (1998), »Frankreich. Die gespaltene Erinnerung«, in: Flacke, M., Hg., *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama,* Berlin, 129-151.
Van Zanten, D. (1992), *Building Paris. Architectural Institutions and the Tranformation of the French Capital 1830-1870,* New York.
Van Zanten, D. (1995), »Un urbanisme modern«, in: Loyer, F. & Châtelet, A.-M., Hg., *Autour de l'Opéra,* Paris, 51-70.

Rom

Accasto, G. u.a. (1971), *L'Architettura di Roma Capitale 1870-1970,* Firenze.
Appuhn-Radtke, S. (2003), »Flußgott«, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* Bd. X, München: 53-117.
Assel, J. und G. Jäger (2018), »Rom in alten Ansichten. Blicke auf St. Peter«, www.goethezeitportal.de/index.php %3Fid %3Drom_st_peter; 13.01.20.
Atkinson, D. & D. Cosgrove (1998), »Urban Rhetoric and Embodied Identities: City, Nation, and Empire at the Vittorio Emanuele II Monument in Rome, 1870-1945«, *Annals of the Assiciation of American Geographers,* 88:1, 28-49.
Augustus (o.J.), Res gestae divi Augusti www.magistrix.de/texte/Schule/Schularbeiten/Latein/Res-Gestae-divi-Augusti-komplett.4667.html; 21.10.20.
Bartels, K. (2012), *Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden,* Darmstadt.
Benevolo, L. (1971), *Roma da ieri a domani,* Bari.
Birindelli, M. (1978), *Roma italiana. Come fare una capitale e disfare una città,* Roma.
Bogen, S. & Thürlemann, F. (2009), *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute,* Darmstadt.
Boito, C. (1875), »Rassegna artistica. Spavento delle grandezze di Roma«, *Nuova anthologia di scienze, lettere ed asti,* 30, 182-197.
Calvino, I. (2006), *Le città invisibili,* Milano.
Carandini, A. (2013), *Atlante di Roma antica,* 2 Bde., Roma.
Cassetti, R. (o.J.), *Roma e Lazio 1870-1954. La costuzione della capitale e della sua regione,* Roma.
Chabod, F. (1965), *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896,* 2 Bde. Bari.
Ciucci, G. (1974), *La Piazza del Popolo. Storia architettura urbanistica,* Roma.
Coarelli (2013), *Rom. Der archäologische Führer,* Darmstadt.
Cresti, C. & Rendina, C. (2013), *Die römischen Villen und Paläste,* Potsdam.
Croce, B. (1928), *Geschichte Italiens 1871-1915,* Berlin.
Croce, B. (1935), *Geschichte Europas im 19. Jahrhundert,* Stuttgart.
Davies, P. (2017), *Architecture and Politics in Republican Rome*, Cambridge.

Edizioni d'Italia (1993), *Il Palazzo delle Generali a Piazza Venezia,* Firenze.

Encyclopédie par l'image (1962), *La mythologie,* Paris.

Falda, G. B. (1676), *Nuova pianta della città di Roma,* Roma.

Farrer, J.A. (2012), *Die europäische Politik unter Eduard VII,* Paderborn.

Ferrara, P. (1985), »Il Ministero della Guerra«, in: Ministero per i beni culturali e ambientali, Hg., *Roma Capitale 1870-1911,* Bd. 13: *I ministeri di Roma Capitale,* Roma, 136-146.

Fishwick, D. (1993), *The Imperial Cult in the Latin West,* Amsterdam.

Galleria Trincia (o.J.), »G.B. Piranesi – Campidoglio e Ara Coeli«, www.pierotrincia.it/it/584/GB-Piranesi---Campidoglio-e-Ara-Coeli.html; 20.12.19.

Galleria Trincia (o.J.), »Giuseppe Vasi – Palazzo Rospigliosi«, www.pierotrincia.it/it/805/Giuseppe-Vasi---Palazzo-Rospigliosi.html; 20.12.19.

Galleria Trincia (o.J.), »Piazza di Monte Cavallo (Quirinale) – Friedrich – Piranesi«, www.pierotrincia.it/it/2585/Piazza-di-Monte-Cavallo-(Quirinale)---Friedrich---Piranesi.html); 22.12.19.

Giovanetti, F. (1984), »Via del Corso rinnovata. La sistemazione die Piazza Colonna«, in: Ciucci, G. & Fraticelli, V., Hg., *Roma Capitale 1870-1911,* Bd. 12: *Architettura e urbanistica. Uso e Trasformazione della città storica,* Roma, 379-393.

Giovanetti, F. & S. Pasquali (1984), »Via del Corso rinnovata. Premessa«, in: Ciucci, G. & Fraticelli, V., Hg., *Roma Capitale 1870-1911,* Bd. 12: *Architettura e urbanistica. Uso e Trasformazione della città storica,* Roma, 369-378.

Grandazzi, A. (2019), *Urbs. Roms Weg zur Weltmetropole,* Darmstadt.

Hennings, W., Horst, U. & Kramer, J. (2016), *Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert,* Bielefeld.

Hitchcock, H.R. (1971), *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento,* Torino.

Höcker, C. (2012), *Rom. Architektur und Kunst,* Stuttgart.

Insolera, I. (1959), »Storia del primo piano regolatore di Roma: 1870-1874«, *Urbanistica* 27, 74-90.

Italienische Kolonien (o.J.), https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=italienische+kolonien; 08.03.20.

Jöchner, C. (2010), »Der Platz hinter dem Tor. Zur Piazza del Popolo in Rom als Wegraum und Chronotopos«, in: Nova, A & Jöchner, C., Hg., *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 11), 139-163.

Kostof, S. (1973), *The Third Rome 1870-1950,* Berkeley.

Krautheimer, R. (1985), *The Rome of Alexander VII, 1655-1667,* Princeton, NJ.

Krautheimer, R. (1987), *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308,* München.

La Lettura, rivista mensile del Corriere della Sera (1904), Milano.

Livius, T. (1991), *Ab urbe condita. Römische Geschichte,* Buch IV-VI, München – Zürich.

Lorenz, T. (1987), *Römische Städte,* Darmstadt.

Lotti, L. (1977), »Piazza Venezia, nella storia, nell'arte e nell'evoluzione urbanistica«, *Alma Roma,* 78-85.

Lucchini, F. (1993), *Via Nazionale: un viale di delizie,* Roma.

Mac Dougall, E. (1960), »Michelangelo and the Porta Pia«, *Journal of the Society of Architectural Historians,* 19:3, 97-108.

Manfredi, C. V. (2015), *L'opera die Gaetano Koch, architetto di Roma Capitale,* Roma.

Meeks, C.L.V. (1966), *Italian Architecture 1750-1914,* New Haven & London.

Meneghini, R. (2015), *Die Kaiserforen Roms,* Darmstadt.

Nersinger, U. (2005), *Leben im Rom der Päpste,* Bd. I, Bonn.

Norante, M.C. & M.L. Cipolla (1985), »Il Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio«, in: Ministero per I beni culturali e ambientali, Hg., *Roma Capitale 1870-1911,* Bd. 13: *I ministeri di Roma Capitale,* Roma, 147-187.

Palladio, A. (1797), *Le terme dei romani,* Vicenza.

Palmieri, A. (1857), *Topografia statistica dello stato pontificio,* Roma.

Pasquarelli, S. (1984), »Via Nazionale. Le vicende urbanistiche e la sua architettura«, in: Ciucci, G. & Fraticelli, V., Hg., *Roma Capitale 1870-1911,* Bd. 12: *Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica,* Roma, 295-324.

Preller, L. (1881), *Römische Mythologie,* 2 Bde., Berlin.

Putzger, F.W. (1929), *Historischer Schulatlas (Große Ausgabe),* Bielefeld – Leipzig.

Ranke-Graves, R. von (1965), *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung,* Bd. 1, Reinbek.

Ravaglioli, A. (1995 a), *Le grandi Piazze di Roma. I luoghi dell'accoglienza,* Roma.

Ravaglioli, A. (1995 b), *Le piazze di Roma capitale. Da piazza Venezia all'Esedra, da piazza Cavour a piazza Vittorio, dalle piazze dell'Indipendenza e del Risorgimento a piazza Mazzini,* Roma.

Rendina, C. & D. Paradisi (2003), *La grande guida delle strade di Roma,* Roma.

Ricci, F. (2014), »Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II. Giuseppe Sacconi, Archi DiAp, Dipartimento di Architettura e Progetto Sapienza Università di Roma«;
www.archidiap.com/opera/monumento-nazionale-a-vittorio-emanuele-ii/;
23.01.20.

Richardson, L. (1992), *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome,* Baltimore, MD.

Sanfilippo, M. (1992), *La costruzione di una capitale,* Roma – Milano.

Santangeli, C. (1985), »Il Ministero delle Finanze«, in: Ministero per I beni culturali e ambientali, Hg., *Roma Capitale 1870-1911,* Bd.13: *I Ministeri di Roma Capitale,* Roma, 125-135.

Serlio, S. (1544), *Il terzo libro. Le antiquità di Roma,* Venezia.

Serlio, S. (1545), *Il primo e secondo libro d'architettura,* Paris.

Steidl, M. (2008), *Das ›Dritte Rom‹. Zerstörung und Konstruktion von Geschichte im Dienste nationaler Erinnerung, 1870-1950,* Gießen [Diss.].

Stier, H.-E. (1971), *Völker, Staaten und Kulturen. Ein Kartenwerk zur Geschichte,* Braunschweig.

Tafuri, M. (1959), »La prima strada di Roma moderna: Via Nazionale«, *Urbanistica* 27, 95-109.

Thoenes, C. (2003), »Einführung«, in: ders., *Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart,* Köln u.a.

Tobia, B. (1998), *Una patria per gli Italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900),* Bari.

Villari, L. (1990), *Roma, una capitale in Europa 1870-1911. L'idea e il tempo di una capitale,* Firenze.

Vergleich

Agulhon, M. (1996), »Von der Republik zum Vaterland. Die Gesichter der Marianne«, in: von Plessen, M.-L., Hg., *Marianne und Germania 1789-1889,* Berlin, 17-22.

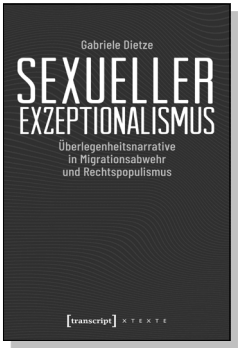
Borutta, M. (1999), »Die Kultur des Nationalen im liberalen Italien. Nationale Symbole und Rituale in Rom 1870/71 und 1895«, *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 79, 480-529.

Canetti, E. (1981), *Masse und Macht* ([1]1960), Frankfurt a.M.

Hobsbawm, E. (1996), »Einführung«, in: *Kunst und Macht. XXIII. Kunstausstellung des Europarates* (Deutsches Historisches Museum), Berlin, o. S.

Link, J. & Gerhard, U. (1991), »Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen«, in: Link, J. & Wülfing, W., Hg., *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen nationaler Identität*, Stuttgart, 16-52.

Kulturwissenschaft

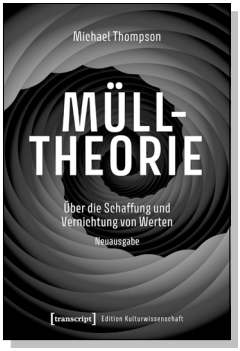


Gabriele Dietze

Sexueller Exzeptionalismus

Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., Dispersionsbindung, 32 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

April 2021, 324 S., kart., Dispersionsbindung,
57 SW-Abbildungen
27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6
E-Book:
PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0
EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6

Erika Fischer-Lichte

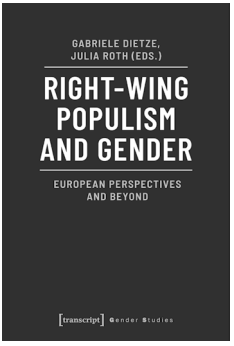
Performativität

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

April 2021, 274 S., kart., Dispersionsbindung, 3 SW-Abbildungen
22,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9
E-Book:
PDF: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Kulturwissenschaft

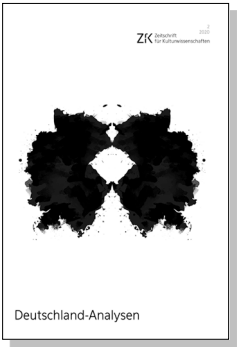


Gabriele Dietze, Julia Roth (eds.)
Right-Wing Populism and Gender
European Perspectives and Beyond

2020, 286 p., pb., ill.
35,00 € (DE), 978-3-8376-4980-2
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4980-6

Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow, Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs, Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)
POP
Kultur und Kritik (Jg. 10, 1/2021)

April 2021, 178 S., kart.
16,80 € (DE), 978-3-8376-5393-9
E-Book:
PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5393-3



Marcus Hahn, Frederic Ponten (Hg.)
Deutschland-Analysen
Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 2/2020

2020, 240 S., kart., Dispersionsbindung, 23 Farbabbildungen
14,99 € (DE), 978-3-8376-4954-3
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4954-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de