



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Stadtgestaltung und städtisches Selbstbewusstsein.
Florenz, Rom und Paris
in der Frühen Neuzeit

verfasst von / submitted by

Mag. Rafael Prehler

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792 312

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Geschichte

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Schmale

Prof. Dr. Alexander Koller

Der Bau großer städtischer Architekturen war und ist zu allen Zeiten auch mit dem Ziel verbunden, Zeichen zu setzen. [...] Bedeutende Bauten setzen auf die phänomenale Kraft der Architektur, große Gedanken zu versinnbildlichen. Kein menschliches Werk scheint geeigneter zu sein, Ansprüche und Visionen öffentlich zu formulieren, und das über kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg.

Christoph Grau, *Pantheon Projekt*

DANKSAGUNG

Zuallererst bin ich meinen beiden Betreuern, Wolfgang Schmale und Alexander Koller, zu tiefem Dank verpflichtet. Sie standen mir während des gesamten Arbeitsprozesses stets unterstützend zur Seite, haben mich fortwährend motiviert und die Dissertation durch ihr inspirierendes Feedback bereichert. W. Schmale kenne ich bereits sehr lange. Seine Fähigkeit, Begeisterung zu wecken, hat mich von Anfang an beeindruckt. Mein anhaltendes Faible für Paris und die Geschichte dieser Stadt geht nicht zuletzt auf eine Exkursion zurück, die er geleitet hat. Für die uneingeschränkte Begleitung meines wissenschaftlichen Werdegangs sei ihm aufrichtig gedankt. Alexander Koller hat mich in Rom - einer Stadt, die gewiss nicht einfach zu verstehen ist - herzlichst empfangen. Trotz der räumlichen Distanz fand er immer Zeit für ein Gespräch. Als absoluter Rom-Experte war er ein idealer Co-Betreuer für die Arbeit. Dafür danke.

Hervorzuheben ist die grenzenlose Gastfreundschaft sämtlicher Mitarbeiter des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, des Deutschen und des Österreichischen Historischen Instituts in Rom sowie jener des Deutschen Historischen Instituts in Paris. Sie alle haben meine Auslandsaufenthalte wesentlich erleichtert. Bemerkenswert war auch die Hilfsbereitschaft des Fachpersonals der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, des Archivio di Stato di Firenze, der Bibliotheca Hertziana, der Biblioteca Apostolica Vaticana, des Archivio di Stato di Roma, der Archives nationales, der Bibliothèque nationale de France und des Musée Carnavalet. Zu danken ist der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Österreichischen Austauschdienst ohne deren großzügige finanzielle Unterstützung dieses Projekt kaum durchgeführt werden hätte können.

Ich möchte mich bei meinen Kolleginnen und Kollegen im In- und Ausland erkenntlich zeigen, mit denen ich anregende Gespräche in Florenz, Rom, Paris und Wien führen durfte - bei Alexia, Clémentine, David, Eleonora, Isabelle, Marion, Nunzia, Sandra und Silvia. Dank an dieser Stelle natürlich auch an Birgit.

Herzlich gedankt sei all jenen, die mich im Ausland besucht haben und mit denen ich ganz andere Seiten von Florenz, Rom und Paris entdecken konnte: Thomas, Nicole und Angelika, Martina, Tobias, Nikolaus und Julia, Bernhard und Sandra.

Unermesslich war der permanente Beistand meiner Familie - und zwar schon lange vor dieser Dissertation. Eugen und Ulli, David und Andreas, Sarah und Georg, Hannah und Niels, Thomas und natürlich dem kleinen Paul - euch allen ein riesengroßes Dankeschön!

Für Cookie. Du weißt warum.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	13
------------------	----

I

FLORENZ

I. 1. Rahmenbedingungen	32
I. 1. 1. Unabhängigkeit und Aufstieg (1250-1348)	32
I. 1. 2. Krise und erneutes Aufblühen (1348-1403/4)	33
I. 1. 3. Goldenes Zeitalter und Abgesang (1403/4-1512)	34
I. 2. Stadtentwicklung	37
I. 2. 1. Grundzüge.....	37
I. 2. 2. Das 13. Jahrhundert	39
I. 2. 3. Das 14. Jahrhundert	42
I. 2. 4. Das 15. Jahrhundert	44
I. 3. Selbstbewusste Stadtgestaltung.....	49
I. 3. 1. Die schöne Stadt	49
I. 3. 2. Kontrolle und Uniformität - Die Stadt als Einheit.....	56
I. 3. 3. Wirkung.....	61
I. 3. 4. Die Bürger und ihre Stadt	67
I. 3. 4. 1. Ehre oder der Dom als Sinnbild	67
I. 3. 4. 2. Eine Gemeinschaft drückt sich aus.....	74
I. 3. 4. 3. Das Streben nach Prestige	81
I. 4. Bewusstwerdung und Glorifizierung	91
I. 4. 1. Das Bekenntnis zur Stadt.....	91
I. 4. 2. Die Augen von Florenz	96
I. 4. 3. Topographische Schwerpunkte	107
I. 4. 4. Die Kraft der Gebäude.....	110
I. 4. 4. 1. Städtisches Selbstbewusstsein in Florenz um 1500 - drei Perspektiven.....	110
I. 4. 4. 2. Mauern und Strassen, Plätze und Brücken	114
I. 4. 4. 3. Baptisterium und Dom	116

I.	4. 4. 4. Kirchen	122
I.	4. 4. 5. Öffentliche und private Paläste	125
I.	4. 4. 6. Bildliche Äquivalente.....	128
I.	4. 5. Im Rampenlicht - Künstler und Auftraggeber	131
I.	4. 6. Primatsansprüche und Überhöhungen.....	141

II ROM

II.	1. Rahmenbedingungen	154
II.	1. 1. Die verlassene Stadt (1309-1447).....	154
II.	1. 2. Wiedergeburt (1447-1527)	155
II.	1. 3. Sacco und Sixtus (1527-1590).....	158
II.	1. 4. Der schöne Schein (1590-1667)	159
II.	2. Stadtentwicklung	162
II.	2. 1. Grundzüge.....	162
II.	2. 2. Nikolaus V. - der Startschuss	165
II.	2. 3. Die Päpste der Renaissance.....	167
II.	2. 4. Die fünf Jahre des Peretti-Papstes	170
II.	2. 5. Das barocke Rom.....	172
II.	3. Selbstbewusste Stadtgestaltung.....	175
II.	3. 1. Das antike Erbe I - Belastung und Chance	175
II.	3. 2. Die Stadt der Städte.....	184
II.	3. 2. 1. Phantasien und ihre Grenzen	184
II.	3. 2. 2. Rom als Superlativ	189
II.	3. 3. Die Ästhetisierung des Stadtbildes.....	192
II.	3. 4. Die Blendung des Rezipienten	202
II.	3. 5. Die Stadt und das Ego der Päpste	210
II.	3. 5. 1. Erwartungen und Verdienste	210
II.	3. 5. 2. Bauförderung und Stadtstrukturierung	215
II.	3. 5. 3. Geltungsdrang.....	220

II.	4.	Bewusstwerdung und Glorifizierung	223
II.	4. 1.	Realitäten und Idealisierungen	223
II.	4. 2.	Das antike Erbe II - Selbstbewusstsein zwischen Vergangenheit und Gegenwart.....	233
II.	4. 2. 1.	Die übermächtigen Ruinen.....	233
II.	4. 2. 2.	Der Umbruch	240
II.	4. 2. 3.	Das moderne Rom	246
II.	4. 3.	Ausmass des Stadtbewusstseins und Bewusstseins-wandel.....	256
II.	4. 4.	Gebauter Stolz	263
II.	4. 4. 1.	Die Stadt der Kirchen.....	263
II.	4. 4. 2.	Monumentales und Funktionales	270

III PARIS

III.	1.	Rahmenbedingungen	277
III.	1. 1.	Demographische Entwicklung	277
III.	1. 2.	Politische Wirren und die Rückkehr des Königs	279
III.	1. 3.	Die Stadt und die Krone.....	281
III.	1. 4.	Wirtschaft	284
III.	2.	Stadtentwicklung	285
III.	2. 1.	Grundzüge.....	285
III.	2. 2.	Die Ausgangslage und die Initiativen Heinrichs IV.	290
III.	2. 3.	Ludwig XIII. und das Zeitalter der Kardinäle.....	295
III.	2. 4.	Die Regentschaft Ludwigs XIV.....	297
III.	3.	Selbstbewusste Stadtgestaltung	301
III.	3. 1.	Die geordnete Stadt	301
III.	3. 2.	Embellissement	312
III.	3. 3.	Paris in Szene setzen	317
III.	3. 4.	Kollektive und individuelle Interessen.....	328
III.	3. 5.	Paris vs. Rom - kopieren und übertrumpfen.....	339

III.	3. 5. 1. Der akademische Wettstreit	339
III.	3. 5. 2. Der Fall Bernini.....	348
III.	3. 5. 3. Stilfragen	353
III.	4. Bewusstwerdung und Glorifizierung.....	363
III.	4. 1. Paris erwacht	363
III.	4. 2. Knotenpunkte des Pariser Selbstbewusstseins	373
III.	4. 2. 1. Der Louvre	373
III.	4. 2. 2. Der <i>aspect admirable</i> von Paris	376
III.	4. 3. Das neue Bild der Stadt	382
III.	4. 4. Konkurrenz im In- und Ausland	388
III.	4. 4. 1. Die erste Stadt Europas und der Welt.....	388
III.	4. 4. 2. Paris vs. Versailles	392
III.	4. 4. 3. Paris und Italien	402

IV

AKTEURE DER STADTGESTALTUNG

IV.	1. Florenz.....	411
IV.	2. Rom.....	433
IV.	3. Paris	450
	Conclusio	463

ANHANG

	Quellen- und Literaturverzeichnis	482
	Zusammenfassung/ Abstract	511

EINLEITUNG

Zu allen Zeiten haben Menschen ihre Städte mit großem Eifer geformt, haben prächtige Gebäude errichtet, Plätze und Straßen angelegt. Stadtgestaltung und das Werden urbaner Räume hatten und haben unterschiedlichste Gründe und Ursachen. Diese können pragmatischer, sozialer, wirtschaftlicher, repräsentativer oder anderer Natur sein. Für meine Diplomarbeit¹ habe ich die machtpolitischen Hintergründe des Entstehens der Pariser ‚Königsachse‘, i. e. der *grande voie* zwischen dem Louvre und dem Arc de Triomphe analysiert. Ausgehend von der Idee, dass verschiedene Herrschaftsformen unterschiedliche Baugestalten hervorbringen,² konnte festgestellt werden, dass die Pariser Prachtachse das Resultat des Bedürfnisses verschiedener Regime war, politische Macht im öffentlichen Raum darzustellen. Zwischen Ludwig XIV. und Napoleon I. schien für diesen Zweck keine Pariser Örtlichkeit besser geeignet zu sein, als die ‚Königsachse‘ - dementsprechend wurden gerade hier monumentale architektonische Akzente gesetzt.

Die grundlegende Frage, warum sich Städte so entwickeln, wie sie sich entwickeln, blieb ebenso wie jene nach den spezifischen Gestaltungskriterien einzelner Stadträume faszinierend und führte mich zurück zu Karlheinz Stierles Buch *Der Mythos von Paris, Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. Stierle untersuchte das Bewusstsein von Paris anhand literarischer Werke des 19. Jahrhunderts. Anknüpfend an die Ideen von Walter Benjamin (*Das Passagen-Werk*), Roland Barthes (*L'aventure sémiologique*) und Kevin Lynch (*The image of the city*) erschien ihm die Metropole an der Seine dabei als ein vollständig codierter Raum der Zeichen, gleich einem lesbaren Stadttext. Die semiotischen Eigenschaften der Stadträume ermöglichen, so Stierle, die bewusste Erfahrung der Stadt. Bestechend am Ansatz des Literaturwissenschaftlers ist die grundlegende Korrelation von Stadtraum und Mensch. Die Stadt kann *wirken*. Kurt Badt hat dies in seinem leider wenig beachteten Buch *Vier Städte, Geist und Gestalt* wie folgt formuliert: „Sagt man, jede Stadt habe ihre eigene ‚Atmosphäre‘, so meint

¹R. Prehler: Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I., in: W. Schmale/ C. Lebeau (hg.): *Images en capitale*. Bochum 2011.

²Vgl. W. Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*. Köln 1976.

man damit [...] etwas Geistiges, ein unfassbares Fluidum, das in ihren Mauern, ihren Straßen, ihren Gebäuden und ihrem Leben ist.“³

Diese Strahlkraft von Städten hat ihre Ursachen. Denn sie sind das „räumliche Archiv einer Gesellschaft“⁴, Spiegel von Kultur, Geschichte und Gesinnung. Sie sind „Texte, die von in gesellschaftliche Prozesse eingebundenen Individuen und Gruppen geschrieben und gelesen werden.“⁵ Ebenso wie Stadträume *bewusst* wahrgenommen werden können, kann auch ihre Gestaltung *bewusst* erfolgen. Hier sind zwei Ebenen zu unterscheiden, die sich jedoch einander bedingen können: Erstens muss entschieden werden, wie der neue Raum oder das neue Gebäude auszusehen hat. Darüber hinaus - und dies hat unmittelbare Folgen für die Bewusstwerdung - muss die Frage geklärt werden, welchen Eindruck eine transformierte Örtlichkeit beim Rezipienten hinterlässt und wie zu vermittelnde Botschaften am besten bei diesem ankommen.

Zwei Aspekte seien hier noch angeführt: Stierle spricht in seinem Buch von der Stadt als „Materialisation des Gemeingeists ihrer Bewohner“.⁶ Obschon es generell höchst unwahrscheinlich ist und es - je weiter man sich in die Vergangenheit begibt - immer schwieriger nachweisbar wird, ob es tatsächlich den *einen* Gemeingeist aller Bürger einer Stadt gab, führt Stierles Formulierung zu folgender Überlegung: Selbst wenn man annimmt, dass die gestaltete Stadt nur Ausdruck des ‚Geists‘ einer kleinen Gruppe von Stadtbewohnern ist, so können Stadträume als universelles Medium theoretisch jeden Menschen erreichen. Das heißt, dass jedem beliebigen Rezipienten jener ‚Geist‘ durch die Beschau des Materiellen bewusst werden kann.

An anderer Stelle behauptet Stierle, dass „Wandlungen der Darstellungsform [...] Anzeichen für Wandlungen des Stadtbewusstseins“ sind.⁷ Demnach ist das Stadtbewusstsein *variabel*, es reagiert auf Veränderungen des Zeichenkomplexes Stadt. Ausdruck und Folge dieser Reaktion sind andere Texte über und andere Bilder von der Stadt, letztlich auch neue Stadträume.

Konkret beschäftigt hat mich nun die Suche nach einem Erklärungsmodell für städtebauliche Blütephasen: Warum veränderte sich die Gestalt mancher Städte in einem bestimmten Abschnitt ihrer Geschichte in ungewöhnlich hohem Tempo?

³ Kurt Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris. London. Berlin 1959, 7.

⁴ M. Löw: Raumsoziologie. Frankfurt a. M. 2001, 18.

⁵ P. Knox/ S. Marston: Humangeographie. Heidelberg 2001, 276.

⁶ Karlheinz Stierle: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München/ Wien 1993, 69.

⁷ Ebd., 50.

Was motivierte und motiviert die Bewohner einer Stadt, in kurzer Zeit unzählige repräsentative Gebäude zu errichten, Plätze und Straßen anzulegen, ja die ganze Stadt in Angriff zu nehmen? Durch die Zusammenführung dieser Problematik mit der Theorie des Stadtbewusstseins ergab sich die Forschungsfrage dieser Dissertation: Inwiefern lassen sich außergewöhnliche Transformationen urbaner Räume und ganzer Städte mittels eines stark ausgeprägten ‚städtischen Selbstbewusstseins‘ erklären? Der Terminus soll dabei als klares Bekenntnis zur und als Überzeugung von der Besonderheit oder sogar Überlegenheit der ‚eigenen‘ Stadt verstanden werden. Zugleich leitet er sich vom Begriff des ‚Stadtbewusstseins‘ ab: Städtisches Selbstbewusstsein kann durch das Erfahren von Stadträumen und Architekturen begünstigt und verstärkt werden. Darüber hinaus ist es kein Zufallsprodukt - es muss kreiert werden. Die Bewohner einer Stadt entscheiden sich *bewusst* dazu, ihre Stadt entsprechend zu gestalten oder wahrzunehmen.

Wie kann dieses städtische Selbstbewusstsein nun außergewöhnliche stadtgestalterische Prozesse beeinflussen? Und welche Auswirkungen können transformierte Stadträume auf das städtische Selbstbewusstsein haben? Die Annahme: Eine elitäre Gruppe aus politischen Entscheidungsträgern und Auftraggebern, Künstlern, Architekten und Autoren ist von der Besonderheit ihrer Stadt überzeugt und will dies im öffentlichen Raum für jeden sichtbar zum Ausdruck bringen. Die neuen, unter diesen Vorzeichen gestalteten Stadträume und Architekturen forcieren wiederum das Selbstbewusstsein vieler Bewohner und jene, die die Möglichkeit dazu haben, beginnen, die Stadt in Schrift und Bild zu glorifizieren. Die bauliche und urbanistische Entwicklung der entsprechenden Stadt wird durch die Reziprozität der beiden Phänomene entschieden vorangetrieben.

Im Grunde wird die gebaute Stadt aufgrund ihrer speziellen semiotischen Eigenschaften selbst zum *movens* ihrer weiteren Gestaltung: Denn als sichtbare Entsprechung, als Ausdruck und Produkt des städtischen Selbstbewusstseins versinnbildlicht sie die höhere Bedeutung, die ihr zugeschrieben wird. Die Stadt wird zum Medium - die selbstbewusste Botschaft des in die Räume der Stadt eingeschriebenen Textes kann theoretisch jeden erreichen, der ein neu errichtetes Gebäude betrachtet, eine neu angelegte Straße überquert oder über einen transformierten Platz spaziert. Die Stadt wird gestaltet, damit ihre Besonderheit dem Rezipienten noch bewusster wird. Wenn dies gelingt, ergibt sich eine Art

selbstbewusste ‚Spirale‘, wobei sich die Bautätigkeit und die urbanistischen Maßnahmen auf der einen Seite und die schriftlichen beziehungsweise bildlichen Glorifizierungen einzelner Gebäude, Stadträume oder eben der gesamten Stadt auf der anderen Seite zunehmend gegenseitig bedingen und begünstigen.

Der Ansatz ist gewiss nicht monokausal zu verstehen. Erstellt werden soll ein neues, *ergänzendes* Erklärungsmodell für städtebauliche Dynamiken. Dieses theoretische Instrumentarium soll für weiterführende Studien genutzt werden können, die sich mit urbanen Transformationsprozessen und ihren Ursachen oder ganz allgemein mit progressiven und rezessiven Phasen einer oder mehrerer Städte beschäftigen. Denn wenn sich die formulierte Annahme für die drei in dieser Arbeit untersuchten Städte bewahrheitet, dann liegt die Vermutung nahe, dass jenes Modell epochenübergreifend und zudem unabhängig von der Wahl der zu untersuchenden Stadt gültig sein könnte.

Generell stellt sich die Frage nach der Auffindbarkeit und Analysierbarkeit des städtischen Selbstbewusstseins, d. h. die Frage nach der methodischen Herangehensweise. Es ist naheliegend, für die Analyse Städte auszusuchen, deren Gestalt in einer bestimmten Zeitspanne auffällige Veränderungen erfuhr. Es ist also nicht nur die Auswahl der Städte wichtig, sondern ebenso die Definition ihrer jeweiligen städtebaulichen Blütephasen, denn je gestaltungswilliger sich ein urbanes Zentrum zeigt, desto eher muss auch das entsprechende Selbstbewusstsein erkennbar sein. Im 19. Jahrhundert veränderten sich fast alle größeren europäischen Städte drastisch. Stierle selbst sah das Paris jenes Jahrhunderts als Geburtsort städtischen Bewusstseins: „In Paris kommt die Stadt zu Bewusstsein. Das Stadtbewusstsein hat hier zuerst seine Ausdrücklichkeit gefunden.“⁸ Die Dissertation geht hingegen nicht davon aus, dass Stadtbewusstsein ein spezifisches Phänomen des 19. Jahrhunderts ist. Wenn auch weniger abstrakt als in den Werken Balzacs oder Baudelaires spielte die Bewusstwerdung der Stadt schon viel früher eine Rolle. Laut Leonardo Benevolo erreichte das Stadtbewusstsein im Verlauf des 14. Jahrhunderts ein neues Ausmaß: Immer häufiger erschienen Schriftstücke, die sich mit Städten und insbesondere mit deren Physis beziehungsweise mit ihrem Aussehen im weitesten Sinne befassten. Petrarcas Schilderungen von den Zentren, die er bereist hatte, seien an dieser Stelle wegen ihrer Genauigkeit und der Liebe zum Detail als Musterbeispiel

⁸ Stierle: Mythos, 12.

hervorgehoben - er war vermutlich der Erste, der den individuellen Charakter der einzelnen urbanen Gebilde derartig betonte. Im 14. Jahrhundert wurde die Stadt (oder einzelne Stadträume) zu einem bedeutenden Sujet in der Malerei. Darüber hinaus wurden neue Darstellungstypen und Genres entwickelt, darunter das Städtelob und die ersten Reiseführer. Als allgemeine Tendenzen lassen sich also eine intensiviertere Auseinandersetzung mit Städten und eine zunehmende Bewusstwerdung von Architekturen und städtebaulichen Maßnahmen festhalten.⁹

Die vorliegende Studie nimmt diesen Bewusstseinschub als Ausgangspunkt und setzt sich zum Ziel, städtisches Selbstbewusstsein im Zeitalter der Frühen Neuzeit zu analysieren. Das letztendlich gewählte Zeitfenster von circa 1300 bis 1700 ergibt sich durch die städtebaulichen frühneuzeitlichen Glanzzeiten der ausgewählten Städte Florenz (1300-1500), Rom (1450-1650) und Paris (1600-1700). Warum ausgerechnet diese drei? Die Hypothese der Arbeit ist allgemein formuliert und schließt grundsätzlich keine Städte aus. Die Selektion ist jedoch eine praktische Notwendigkeit, da eine Untersuchung einer größeren Zahl europäischer Städte den Rahmen der Dissertation sprengen würde. Daher sei hier angeführt, was konkret für die Wahl von Florenz, Rom und Paris sprach.

Zunächst: Alle drei Städte waren beziehungsweise sind Referenzorte. In verschiedenen Epochen prägten sie Europa als Zentren von Kunst und Kultur. Ihr besonderer Charakter ergibt sich aus der Tatsache, dass sie Vorbilder für andere Städte waren. Dies trifft insbesondere auf Rom zu - der Vergleich mit der Ewigen Stadt ist eine der großen Konstanten der europäischen Stadtgeschichte. Dies trifft ebenso auf Paris zu, das immer wieder als Hauptstadt Europas bezeichnet wurde und wird. Es ist insofern interessant zu untersuchen, wann die Pariser selbst begannen, ihre Stadt als die wichtigste in Europa zu sehen. Und schließlich Florenz, wo Ideen kreiert wurden, die den ganzen Kontinent beeinflussten und das zeitweise bevorzugte Residenzort der Päpste und während des Ende der 1430er-Jahre beginnenden Unionskonzils sogar kurzzeitig Mittelpunkt der Christenheit war. Noch bedeutender für das Thema dieser Studie ist aber, dass in allen drei Städten epochemachende Kunst- und Baustile entwickelt wurden. Von Florenz trat der Renaissance-Stil seinen Siegeszug an; Rom ist die Mutterstadt des Barock und in Paris wurde im 17. Jahrhundert großer Wert darauf gelegt, eine neue Architektursprache zu entwickeln, die am ehesten als ‚klassizistisch‘ bezeichnet

⁹ L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 101ff.

werden kann. Nicht nur in der Architektur, auch in der Urbanistik wurde in den besagten Zentren Neues geschaffen - etwa die Tendenz zur Vereinheitlichung des Stadtbildes in Florenz, das von Sixtus V. geplante Straßennetz für Rom oder die Königsplätze in Paris. Die drei Städte waren offenbar von sich selbst überzeugt. Sie waren Vorreiter auf dem Gebiet der Stadtbaukunst und beeinflussten während ihrer innovativen städtebaulichen Phasen die Gestaltung und Planung in anderen europäischen Zentren.

Florenz, Rom und Paris besitzen zwei wichtige Eigenschaften, die die Bewusstwerdung der Stadt und einzelner Stadträume erleichtern. Erstens sind alle drei Städte überdurchschnittlich reiche Zeichensysteme. Im Sinne von Roland Barthes' Idee der urbanen Semiotik werden sie so zu lesbaren Gebilden: Menschen haben sich hier besonders oft ‚eingeschrieben‘, daher gibt es folglich viele Texte, die ‚gelesen‘ werden können. Wenn die Stadt als Diskurs gesehen wird, so ist dieser in Florenz, Rom und Paris kaum überschaubar - die drei Zentren sprachen und sprechen an jeder Ecke zu ihren Bewohnern. Entsprechend beeindruckend muss die ‚Anhäufung von Lektüren‘ dieser Städte sein.¹⁰ Sie alle besitzen zudem das eine große Stadtzeichen, in welchem sich die ganze Stadt widerzuspiegeln scheint, ja das einem petrifizierten Abbild ihres Selbstbewusstseins gleichkommt. Für die entsprechenden Zeiträume wären dies für Florenz zunächst der Palazzo Vecchio, später Santa Maria del Fiore, für Rom Neu-St. Peter und für Paris der Louvre.¹¹ Zweitens ist - wie gezeigt werden wird - in allen drei Zentren der Wille zu räumlicher Strukturierung und zur allgemeinen Beseitigung von Zufälligkeiten oder Chaos erkennbar. Laut Kevin Lynch sind markante Strukturen, sind rhythmische Muster unabdingbar für die Lesbarkeit („legibility“) einer Stadt, sowie für die ‚imageability‘, „that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structures, highly useful mental images of the environment.“¹²

Die drei selektierten Städte weisen zwei weitere Besonderheiten auf: Zunächst fanden sie alle nach schwierigen Phasen ihrer Geschichte offensichtlich zu neuem Selbstbewusstsein zurück. Dieser Kontrast zwischen Krise und neuer Stärke lässt

¹⁰ Vgl. R. Barthes: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988, 199ff.

¹¹ R. Barthes hat die Bedeutung eines solchen zentralen Stadtzeichens in seiner Schrift *La Tour Eiffel* hervorgehoben. „La tour“, so Barthes, „est devenue Paris par métonymie.“ Ders.: *La Tour Eiffel*. Paris 1964, 73.

¹² K. Lynch: *The image of the city*. Cambridge (Mass.) 1960, 1ff. Zitat auf S. 9.

darauf schließen, dass in einem bestimmten Zeitabschnitt ein Bewusstseinswandel stattgefunden haben muss. Darüber hinaus dürfte es einen Zusammenhang zwischen den drei Städten geben, denn ihre jeweiligen urbanistischen Blütephasen folgten direkt aufeinander: Das Ende der großen stadtgestalterischen Episode von Florenz ging zeitlich parallel mit dem Aufblühen von Rom einher, und als man im 17. Jahrhundert begann, Paris auszubauen, gingen die Projekte in der Ewigen Stadt allmählich zurück.¹³ Scheinbar gelang es also der einen Stadt ab einem gewissen Zeitpunkt, die andere zu übertrumpfen, d. h. noch selbstbewusster zu sein. Es muss daher auch untersucht werden, welche Auswirkungen das Messen mit den anderen Zentren, sowie der generelle Wettbewerb um das Primat in Europa auf das Selbstbewusstsein der drei Städte hatten.

Die Dissertation setzt sich nicht zum Ziel, Florenz, Rom und Paris über den gesamten Zeitraum von 1300-1700 miteinander zu vergleichen. Um ein allgemein gültiges Modell erstellen zu können, soll vielmehr gezeigt werden, dass das Phänomen der selbstbewussten Stadtgestaltung zeit- und ortsunabhängig war beziehungsweise ist und dass die unterschiedlichen politischen Rahmenbedingungen dabei nur eine bescheidene Rolle spielten - Florenz war bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Stadtrepublik; Rom war vom System der päpstlichen Wahlmonarchie geprägt; in Paris waren die Könige tonangebend.

Für jede Stadt wird also ausschließlich der Zeitraum der größten räumlichen Transformation analysiert, wodurch sich eine Art chronologische Abfolge ergibt: Nach heftigen politischen Machtkämpfen erlebte Florenz seine erste große stadtgestalterische Phase bereits um 1300, als die neue Mauer und unzählige Bettelordenskirchen errichtet wurden und der Neubau von Dom und Stadtpalast beschlossen wurde. Mitte des 14. Jahrhunderts wurden die Unternehmungen durch die große Pestepidemie (1348) und den Zusammenbruch führender Bankhäuser gebremst. Doch Florenz erfindet sich rasch neu - die großen Familien des 15. Jahrhunderts bauten prachtvolle Stadtpaläste und förderten den Ausbeziehungsweise Neubau von Kirchen. Brunelleschi verlieh der Stadt schließlich ihren markantesten Akzent, die Domkuppel. Erst an der Wende zum 16. Jahrhundert, als sich die Republik im Endstadium befand, kam es zu einem deutlichen Rückgang der Bauwelle.

¹³ Vgl. hierzu Benevolo: Stadt, 96ff.

Um 1450 trat Rom auf den Plan. Die Abwesenheit der Päpste und das darauffolgende Schisma hatten die Stadt schwer getroffen. Ein erstes umfassendes urbanistisches Konzept lieferte Nikolaus V.; die nachfolgenden Renaissance-Päpste konnten Teile davon umsetzen. 1506 wurde der Grundstein für den neuen Petersdom gelegt. Der Sacco di Roma bedeutete eine kurze Zäsur, doch spätestens die Pläne Sixtus' V. zeigen, dass die Stadt nichts von ihrem Selbstbewusstsein und ihrem Anspruch verloren hatte. Das Zeitalter des Barock brachte neue Bauprojekte mit sich - insbesondere ist hier der große Stadtgestalter Alexander VII. zu nennen, der jedoch bereits schwer mit dem konkurrierenden Paris zu kämpfen hatte. Aufgrund des wahlmonarchischen Systems war die Stadtgestaltung in Rom nicht von der gleichen Kontinuität gekennzeichnet wie in Florenz oder Paris und die Intensität der Bauunternehmungen und urbanistischen Maßnahmen variierte stark. Die grundlegenden Bauideen blieben zwar bestehen, doch gab es Päpste, die sich wesentlich vehementer als andere um die Ausgestaltung der Ewigen Stadt kümmerten.

Paris war durch die konfessionellen Konflikte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Heinrich IV. widmete sich nach seiner Machtübernahme dafür umso energischer dem Ausbau seiner neuen Hauptstadt: Der Pont Neuf wurde fertiggestellt, der Louvre großzügig umgestaltet, mehrere Königsplätze angelegt. Paris wuchs ungemein, ganze Stadtviertel entstanden neu. Noch in der Zeit Ludwigs XIV. wurden viele neue Projekte begonnen oder fortgeführt. Erst der definitive Umzug des Hofes nach Versailles bedeutete einen deutlichen Rückgang der Bauunternehmungen in Paris. Im 18. Jahrhundert wurden nur vereinzelt bauliche Akzente in der Hauptstadt gesetzt (etwa die Place Louis XV oder das heutige Panthéon); erst im 19. Jahrhundert wird Paris sein Antlitz erneut vollständig verändern. Die Untersuchung des städtischen Selbstbewusstseins soll daher mit der Regentschaft Ludwigs XIV. enden.

Nachdem das Zeitfenster definiert und die zu untersuchenden Orte ausgewählt wurden, stellt sich die Frage nach den relevanten Quellen. Hierbei muss vorweg beantwortet werden, welche Gruppen oder Personen überhaupt in der Lage waren, städtisches Selbstbewusstsein zu kreieren, d. h. wer über die Bau- und Stadtgestaltungsprojekte bestimmte, beziehungsweise wer diese dokumentieren und glorifizieren konnte. Die entsprechenden Akteure mussten eine Verbindung zu ihrer Stadt haben, sich ihr zugehörig fühlen; man kann auch von Identifikation

sprechen. Sie mussten sich des Besonderen, der Einzigartigkeit ihrer Stadt bewusst sein und den Willen haben, dieses Bewusstsein im öffentlichen Raum, in Texten und Bildern darzustellen. Sind diese Voraussetzungen gegeben, müssen noch die Möglichkeiten vorhanden sein, um dem Selbstbewusstsein Ausdruck verleihen zu können und diese hatten nur wenige: Auf der Seite der Stadtgestalter sind hier in erster Linie politische Machthaber sowie deren unmittelbarer Umkreis zu nennen. Je nach Stadt und politischem System waren die Entscheidungsgremien mehr oder weniger umfassend. Unabhängig davon traten wohlhabende Bürger als private Bauherren in Erscheinung und generell muss der Einfluss und das Mitspracherecht der Architekten beachtet werden. Jene, die die gestaltete Stadt schließlich heroisch darstellten, mussten gewisse Qualitäten besitzen, denn sie mussten schreiben oder malen können und ganz allgemein einen gewissen Bildungsstand haben. Es ist anzunehmen, dass sich die meisten dieser Personen untereinander kannten, dass es innerhalb dieses elitären Kreises unzählige Bekanntschaftsverhältnisse gab und dass diese Beziehungen unabdingbar für eine aktive Teilnahme am selbstbewussten Diskurs waren.

Obwohl Architekturen und Stadträume Medien sind, die theoretisch jeden erreichen können, erweist es sich als schwierig, Reaktionen der breiten Masse zu erfassen, da kaum Zeugnisse überliefert sind. Aussagen über die letztendliche Tragweite des städtischen Selbstbewusstseins können daher nur spekulativer Natur sein. Aufzeichnungen wie jene des Florentiners Luca Landucci haben Seltenheitswert; ob Frauen selbstbewusste Bürgerinnen waren, ist kaum zu beantworten. Keine geringe Rolle spielen Besucher und generell nicht-ortsansässige Personen. Auch sie sind Rezipienten beziehungsweise Zielgruppe der Urbanistik und können Texte oder Bilder von der Stadt erzeugen, die Auswirkungen auf das Selbstbewusstsein und in weiterer Folge auf die Stadtgestaltung haben. Entsprechende Zeugnisse können zudem eine Art Bestätigung des Erfolgs der Stadtgestaltungsmaßnahmen sein.

Bei der Bestimmung eines adäquaten Quellencorpus muss ergo die besondere Bedeutung des oben beschriebenen Personenkreises berücksichtigt werden. Eine zusätzliche Problematik ergibt sich dadurch, dass die jeweiligen Ausdrucksformen des städtischen Selbstbewusstseins in Florenz, Rom und Paris in drei verschiedenen Zeiträumen gewiss Unterschiedlichkeiten aufweisen. Bei der Auswahl der Quellen müssen daher die stadtspezifischen Eigenheiten berücksichtigt werden. Generell wird jedoch versucht, ein möglichst breites

Spektrum an Quellentypen abzudecken, denn weder das Stadtbewusstsein im Allgemeinen noch das städtische Selbstbewusstsein manifestieren sich ausschließlich in schriftlichen Zeugnissen. Ebenso ist die Auswertung von bildlichen und materiellen Quellen notwendig. Für das Thema der Arbeit kann die Stadt selbst, können ihre Gebäude, Straßen, Plätze, Statuen und die unzähligen Inschriften für den Erkenntnisgewinn dienlich sein, „denn deutlicher als das Gebaute unterrichtet keine andere Quelle.“¹⁴ Durch das Aufsuchen relevanter städtischer Örtlichkeiten kann deren Wirkung auf die Zeitgenossen besser verstanden werden und es lässt sich leichter nachvollziehen, wie deren glorifizierende Urteile zustande kommen konnten.

Selektiert werden sollen die Quellen nach qualitativen Kriterien, das heißt nach ihrer Bedeutung für das Selbstbewusstsein der Städte. Bei den schriftlichen und bildlichen Quellen geht es also darum, zwischen reiner Beschreibung oder Darstellung und der positiven Wertung des Beschriebenen oder Dargestellten zu unterscheiden. Folgende Ausformungen oder Kategorien des städtischen Selbstbewusstseins sollen untersucht werden: Glorifizierungen von einzelnen Gebäuden, Stadträumen, sowie der gesamten Stadt mit Bezug auf ihre Gestalt oder ihre Optik; Vergleiche der als einzigartig oder gar als überlegen wahrgenommenen Stadt mit einem anderen Zentrum; Überhöhungen des tatsächlich Existierenden, i. e. die Erzeugung eines Wunschbildes, das den Anspruch und die Bedeutung der Stadt versinnbildlicht oder zumindest versinnbildlichen soll. Bei der Auswahl exemplarischer Bau- und Stadtgestaltungsprojekte steht die Frage der Intention im Vordergrund: Wollte man eine schöne Stadt? Machte man sich Gedanken über die Wirkung der einzelnen Bauwerke? Wie sehr kontrollierte man die Gestaltung der Stadt? Wollte man größere und prachtvollere Gebäude als andere Zentren? Ging es darum, einzigartige, unvergleichliche Werke zu schaffen? Und sind die Bauten tatsächlich Abbild einer selbstbewussten Gemeinschaft? Es muss also stets geklärt werden, *warum* gebaut und gestaltet wurde.

Für Florenz sollen nach den oben genannten qualitativen Kriterien folgende Quellen ausgewertet werden: Beschlüsse, Erlasse und Beratungen der für die Bauprojekte zuständigen städtischen Räte (*provvisioni, deliberationi, consulte*); Stadtchroniken; Lobschriften auf die Stadt; Tagebücher und private Aufzeichnungen; Künstlerverträge, Künstlerlob, Künstlerbiographien;

¹⁴ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 16.

zeitgenössische architekturtheoretische Schriften; Apodemiken und Reiseberichte; Stadtstatuten. Stadtpläne und Veduten von Florenz sind selbst im 15. Jahrhundert noch sehr selten. Hingegen finden sich Darstellungen der Stadt oder einzelner Stadträume häufig in der florentinischen Freskenmalerei.

Was Rom betrifft, so sind die päpstlichen Beschlüsse und Baugesetze (Dekrete, Bullen, Chirographen, *avvisi*) von vordergründiger Bedeutung. Des Weiteren werden verschiedene Papstvitene und das *Diario* Alexanders VII. untersucht. Auf der rezeptionsgeschichtlichen Seite spielen Stadtpläne, Stiche und Veduten, Inschriften auf Bauwerken, die Schriften und Texte von Humanisten und Oratoren aus dem kurialen Kreis, sowie schriftliche Führer durch die Stadt eine wichtige Rolle.

Der zu untersuchende Quellencorpus für Paris setzt sich aus den königlichen Bauverordnungen und Gesetzen, den Beschlüssen des Bureau de la Ville, aus Stadtplänen und Stadtansichten, Aufzeichnungen von Ministern, Briefen und Zeitungsberichten, sowie aus Stadtbeschreibungen (*antiquitez, descriptions*) und schriftlichen Hinterlassenschaften der gesellschaftlichen Elite der Stadt zusammen. Hinzu kommen zeitgenössische Architekturtraktate und die Aufzeichnungen der Akademien.

Die Dissertation versteht sich als Beitrag zur Erforschung des Stadtbewusstseins und der räumlichen Entwicklung von Städten, wobei Florenz, Rom und Paris als Orientierungsgrößen für andere Zentren dienen sollen. Das wichtigste Novum ist die Zusammenführung beider Felder. Es ist in erster Linie ein stadthistorisches Thema, da Städte und die darin lebenden Menschen Gegenstand der Untersuchung sind. Zugleich macht die der Arbeit zugrundeliegende Problematik eine interdisziplinäre Herangehensweise unumgänglich. Ohnehin sind Städte derart komplexe Systeme, dass sie sich nur schwer mit Hilfe einer einzigen Disziplin erklären lassen. Im *Semiologischen Abenteuer* behauptete Roland Barthes, „dass jemand, der eine Semiotik der Stadt skizzieren möchte, gleichzeitig Semiologe, Geograph, Historiker, Stadtplaner, Architekt und vermutlich Psychoanalytiker sein müsste.“¹⁵ Bei der Auswahl der Literatur für die vorliegende Studie wurden ebenso Werke berücksichtigt, die eher der Kulturgeschichte, der Literaturwissenschaft, der Soziologie beziehungsweise der Kunst-, Architektur- oder Urbanistikgeschichte zuzuordnen wären.

¹⁵ Barthes: *Abenteuer*, 199.

Karlheinz Stierle schrieb in seinem 1993 erschienenen *Mythos von Paris*, dass „der Versuch, die Geschichte des Stadtbewusstseins als Geschichte des [...] Stadtdiskurses zu rekonstruieren, selbst am Rand disziplinärer Üblichkeiten“ stünde.¹⁶ Als Stierle sein Buch verfasste, stand die Erforschung des Stadtbewusstseins noch am Anfang. In den 1980er-Jahren leisteten hier insbesondere die Literaturwissenschaftler Vorarbeiten, deren Studien sich in der Regel auf das 19. Jahrhundert konzentrierten.¹⁷ Quasi zeitgleich traten die Semiotiker auf den Plan: 1975 erschien Umberto Eco's *Trattato di semiotica generale*; 1985 Roland Barthes *L'aventure sémiologique*; 1986 Mark Gottdieners und Alexandros Lagopoulos *The city and the sign, an introduction to urban semiotics*; 1991 Milton Singers *Semiotics of cities, selves and cultures*. Zwischen Stierle und dieser Dissertation liegt schließlich der so genannte *spatial turn*. Nicht nur den Wissenschaften wurden Räume und Städte wieder bewusster, auch die Bewusstwerdung der Stadt sowie die Wechselwirkung von Mensch und Stadt wurden immer öfter Gegenstand der Forschung.¹⁸

Die vorliegende Arbeit nimmt diesen Forschungstrend auf und orientiert sich was die Theorie betrifft an den bereits genannten Schriften von Kurt Badt, Kevin Lynch, Roland Barthes und Karlheinz Stierle. Was grundsätzliche Überlegungen zur physischen Gestalt und zur räumlichen Entwicklung europäischer Städte betrifft wurde die Studie maßgeblich von Pierre Lavedans *Histoire de l'urbanisme*, Wolfgang Braunfels *Abendländische Stadtbaukunst* und Leonardo Benevolos *La città nella storia d'Europa* beeinflusst. Richard Sennetts Studie *Flesh and stone* hat mir gezeigt, dass es durchaus Sinn macht, nicht unbedingt auf der Hand liegende Gründe für stadträumliche Entwicklungsprozesse vertiefend zu untersuchen.

Es ist allgemein darauf hinzuweisen, dass neben den untersuchten Archivquellen viele Dokumente und zeitgenössische Schriften (Chroniken, Künstlerviten, Stadtführer, Architekturtraktate, Tagebücher, Korrespondenzen theoretisch-philosophische Werke, etc.) in gedruckter Form vorliegen oder in Editionen zusammengefasst wurden. Hier ist auf die entsprechende Auflistung im

¹⁶ Stierle: *Mythos*, 50.

¹⁷ Vgl. hierzu B. Pikes *The image of the city in modern literature* (1981); M. C. Jaye/ A. Watts *Literature and the urban experience* (1981); E. Timms/ D. Kelley *Unreal city* (1985).

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch das Buch *Writing the city* von Desmond Harding (2003), der den Fokus auf das Werk von James Joyce legte.

¹⁸ Vgl. die zusammenfassende Darstellung von J. Döring/ T. Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2009.

Anhang zu verweisen. Die Selektion der Sekundärliteratur erfolgte je nach Stadt und Zeitfenster.¹⁹ Im Folgenden seien die wesentlichsten der für die Untersuchung ausgewählten Werke und Aufsätze kurz genannt.

Zum allgemeinen städtebaulichen Werden von Florenz vergleiche P. Spilner *Ut civitas ampliatur - Studies in Florentine urban development, 1282-1400*; F. Sznura *Civic urbanism in medieval Florence*; M. Stolleis und R. Wolff *La bellezza della città - Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*; R. Goldthwaite *The building of Renaissance Florence*; B. Beuys *Florenz - Stadtwelt, Weltstadt*; M. Trachtenberg *Dominion of the eye - Urbanism, art, and power in Early Modern Florence*.

Umfangreiche Studien zum Dombau und zum Schaffen Brunelleschis hat H. Saalman verfasst (*The Cupola of Santa Maria del Fiore* und *Filippo Brunelleschi. The buildings*). Interessante Einblicke liefern auch M. Haines *Brunelleschi and bureaucracy. The tradition of public patronage at the Florentine cathedral* und der von T. Verdon und A. Innocenti herausgegebene Band *La cattedrale e la città - Saggi sul duomo di Firenze*. Zum florentinischen Palastbau vergleiche die Aufsätze von D. Friedman *Palaces and the street in Late-Medieval and Renaissance Italy*; R. Goldthwaite *The Florentine palace as domestic architecture* und F. W. Kent *Palaces, politics and society in Fifteenth-Century Florence*. Neue Ansätze zum Bau der Bettelordenskirchen wurden im vom K. Schröck, B. Klein und S. Bürger herausgegebenen Band *Kirche als Baustelle - Große Sakralbauten des Mittelalters* zusammengetragen.

Nach wie vor unerlässlich ist E. H. Gombrichs Artikel *The early Medici as patrons of art*. Was die Medici und die Kunstpatronage im 15. Jahrhundert im Allgemeinen betrifft seien zusätzlich das Buch *Patronage, art, and society in Renaissance Italy* von F. W. Kent und P. Simons, sowie die Abhandlungen von J. T. Paoletti (*Strategies and structures of Medici artistic patronage in the fifteenth century*) und C. Elam (*Lorenzo de' Medici and the urban development of Renaissance Florence*) genannt.

Hinsichtlich der Wahrnehmung und Bewusstwerdung von Florenz sind die Studien von H. Baron (*Studies in humanistic and political literature*); G. C. Romby (*Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo*); V.

¹⁹ Für einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung der europäischen Stadt zwischen 1300 und 1700 vgl. H. Knittler *Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit* sowie die entsprechenden Kapitel in L. Mumford *The city in history* und P. Clark *European cities and towns*.

Breidecker (*Florenz, oder die Rede, die zum Auge spricht*); S. Baldassarri und A. Saiber (*Images of Quattrocento Florence*); P. L. Rubin (*Images and identity in fifteenth century Florence*), sowie die kürzeren Abhandlungen von C. T. Davis (*Topographical and historical propaganda in early Florentine Chronicles and in Villani*) und A. Brown (*City and citizens - Changing perceptions in the fifteenth and sixteenth centuries*) hervorzuheben.

Zur Stadt im Bild und zur Florentiner Freskenmalerei vergleiche D. Mazzottas *Firenze - L'immagine urbana dal XIV al XIX secolo*; R. G. Kecks *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance* und M. Rohlmanns Buch *Domenico Ghirlandaio - Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*.

In Rom begann die Stadtgestaltung mit Nikolaus V. Hervorstechend ist die Studie *In this most perfect paradise - Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55* von C. W. Westfall. Ebenso dienlich ist der von P. A. Ramsey herausgegebene Band *Rome in the Renaissance. The city and the myth*, insbesondere der darin enthaltene Artikel von C. Burroughs *Planned myth and a myth of planning - Nicholas V and Rome*.

Zu Rom in der Renaissance und den Unternehmungen der Päpste jener Epoche vergleiche allgemein J. Delumeau *Vie économique et sociale dans la seconde moitié du XVIe siècle*; C. Stinger *The Renaissance in Rome*; S. Gensini *Roma capitale 1447-1527*; A. Bruschi *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*; sowie die Abhandlungen von J. S. Ackerman (*The planning of Renaissance Rome 1450-1580*) und M. Tafuri (*'Roma instaurata' - Päpstliche Politik und Stadtgestaltung im Rom des frühen Cinquecento*).

Eine sehr interessante Untersuchung zum Rom Sixtus' V. ist R. Schiffmanns Buch *Roma felix - Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Zu nennen sind hier auch die Bücher von H. Gamrath (*Roma sancta renovata - studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del secolo XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V*); G. Simoncini (*Roma Restaurata - Rinnovamento urbano al tempo di Sisto V*), sowie von M. Fagiolo (*Sisto V - Roma e il Lazio*).

Einen guten Überblick über das barocke Rom bietet T. Magnuson mit seiner Publikation *Rome in the age of Bernini*. Zur Bedeutung Roms als europäisches Zentrum der Kunst vergleiche M. Fagiolo *Il barocco Romano e l'Europa* und den von L. Mochi Onori, S. Schütze und F. Solinas herausgegebenen Band *I Barberini*

e la cultura europea del Seicento. Die den Bauunternehmungen zugrunde liegenden innerstädtischen Interessenskonflikte wurden von A. Antinori beleuchtet (*La magnificenza e l'utile - Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento*). Zur päpstlichen Baugesetzgebung seien die Aufsätze von P. Scavizzi (*Le condizioni per lo sviluppo dell'attività edilizia a Roma nel secolo XVII - la legislazione* und *Considerazioni sull'attività edilizia a Roma nella prima metà del Seicento*) empfohlen.

Zum Pontifikat Alexanders VII. sind die Arbeiten von R. Krautheimer (*The Rome of Alexander VII, 1655-1667*), D. Metzger Habel (*The urban development of Rome in the age of Alexander VII*) und der von A. Angelini, M. Butzek und B. Sani herausgegebene Ausstellungskatalog *Alessandro VII Chigi, 1599-1667 - Il papa senese di Roma moderna* hervorzuheben.

Für das Projekt Neu-St. Peter liegen unzählige Studien vor. Genannt seien hier die Aufsätze von C. L. Frommel (*Die Peterskirche unter Papst Julius II im Licht neuer Dokumente*) und J. Niebaum (*Die Peterskirche als Baustelle - Studien zur Organisation der Fabbrica di San Pietro, 1506-1547*) sowie die Bände von G. Satzinger und S. Schütze (*Sankt Peter in Rom, 1506-2006*) und von H. Brandenburg, A. Ballardini und C. Thoenes (*Der Petersdom in Rom - Die Baugeschichte von der Antike bis heute*). Einen Überblick über die römischen Privatresidenzen bietet C. Frommel dreibändiges Œuvre *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. Zu den Nationalkirchen vergleiche den von A. Koller und S. Kubersky-Piredda herausgegebenen Band *Identità e rappresentazione - Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*.

Eingehend mit den Pilgerführern hat sich N. R. Miedema beschäftigt (*Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit - Die Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae* und *Die Mirabilia Romae. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung*). Die Rolle der Humanisten beleuchten F. Gaeta (*Sull'idea di Roma nell'Umanesimo e nel Rinascimento*), C. E. Stinger (*Roman humanist images of Rome*), J. W. O'Malley (*Praise and blame in Renaissance Rome - Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, 1450-1521*) und M. Disselkamp (*Das alte Rom und die neue Zeit - Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock*). Einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Rom-Karten und die unzähligen Ansichten der Stadt bieten S. Bogen und F. Thürlemann in ihrem Buch *Rom - Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*.

Zur Geschichte von Paris und zum Pariser Urbanismus des 17. Jahrhunderts vergleiche allgemein M. Dumolin *Études de topographie parisienne*; L. Hauteceur *Histoire de l'architecture classique en France*; den von P. Francastel herausgegebenen Band *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680 - Travaux et documents inédits*; sowie die entsprechenden Kapitel in C. Jones *Paris - Biography of a City* und J. de Jean *How Paris became Paris - The invention of the modern city*.

Die wohl beste Studie zu den städtebaulichen Unternehmungen Heinrichs IV. stammt von H. Ballon (*The Paris of Henri IV - Architecture and urbanism*). Ergänzend seien die Aufsätze von J. P. Babelon (*L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris*) und von B. Barbiche (*Henri IV et la surintendance des bâtiments*) genannt.

Zur Aktivität der Kardinäle und zu Paris in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vergleiche R. Mousnier *Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin*; M. Laurain-Portemer *Mazarin militant de l'art baroque au temps de Richelieu*, sowie R. Pillorget *Paris sous les premiers Bourbons, 1594-1661*.

Mit der Stadt im Zeitalter Ludwigs XIV. haben sich G. Dethan (*Paris au temps de Louis XIV, 1660-1715*) und L. Bernard (*The emerging city - Paris in the age of Louis XIV*) eingehend beschäftigt. Eine Einführung zur Rolle Colberts bietet der Artikel *Colbert et Paris* von M. Le Moël.

Zum Louvre-Umbau vergleiche die Publikationen von R. W. Berger (*The palace of the sun - The Louvre of Louis XIV*) und M. Petzet (*Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs - Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*); zu den Königsplätzen das Buch von A. Boislisle *La Place des Victoires et la Place Vendôme*, sowie A. Gadys *De la Place Royale à la Place des Vosges* und die entsprechenden Abschnitte des von W. Hennings, U. Horst und J. Kramer verfassten Bandes *Die Stadt als Bühne - Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert*. Die Baugeschichte des Pont Neuf hat Y. Metman (*La construction du Pont-Neuf*) untersucht. Gute Studien zu Privatresidenzen beziehungsweise den Pariser Palais stammen von M. Le Moël (*La construction privée à Paris dans la seconde moitié du XVIIe siècle*) und J.-P. Babelon (*La demeure parisienne sous Henri IV et Louis XIII*).

C. Gould (*Bernini in France - An episode in seventeenth-century history*), P. Schneider und P. Zitzlsperger (*Bernini in Paris - Das Tagebuch des Paul Fréart de*

Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV), G. R. Smith (*Architectural diplomacy - Rome and Paris in the Late Baroque*) und D. Erben (*Paris und Rom - Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*) behandeln den kulturellen Konkurrenzkampf mit Rom.

Für Paris-Pläne des Zeitalters vergleiche den von P. Pinon und B. Le Boudec herausgegebenen Band *Les plans de Paris - Histoire d'une capitale*, J. Boutiers *Les plans de Paris, des origins (1493) à la fin du XVIII^e siècle* und - noch immer gültig - A. Franklins *Les anciens plans de Paris*.

Die Arbeit ist in vier große Abschnitte gegliedert. Die ersten drei behandeln jeweils Florenz, Rom und Paris, wobei jedes dieser Kapitel wiederum in vier Teile gegliedert ist: Auf die Schilderung der historischen Rahmenbedingungen (1) und der Stadtentwicklung im entsprechenden Zeitraum (2) folgt eine Analyse der selbstbewussten Stadtgestaltung (3) sowie ein rezeptionsgeschichtlicher Teil, der sich mit der Bewusstwerdung und Glorifizierung auseinandersetzt (4). Der vierte und letzte Abschnitt wirft einen detaillierteren Blick auf die Akteure der einzelnen Städte, das heißt auf die Zusammensetzung des jeweiligen für die selbstbewusste Stadtgestaltung verantwortlichen Personenkreises.

Zitate in „Anführungszeichen“ entstammen der Sekundärliteratur, *kursive* Zitate ohne Anführungszeichen sind Auszüge aus Originalquellen. Längere Zitate wurden vom Fließtext abgesetzt. Fremdsprachliche Begriffe außer Ortsbezeichnungen (Gebäude, Plätze, Straßen etc.) wurden *kursiv* gesetzt.

Die Zitation bei Erstnennung entspricht folgendem Schema:

. Monographien: *Name des Autors: Titel der Monographie (ggf. Untertitel). Erscheinungsort Erscheinungsjahr, Seitenangabe.*

. Artikel in Sammelbänden: *Name des Autors: Titel des Artikels (ggf. Untertitel), in: Name des Herausgebers: Titel des Sammelbandes. Erscheinungsort Erscheinungsjahr, Seitenangabe.*

. Artikel in Periodika: *Name des Autors: Titel des Artikels (ggf. Untertitel). Name der Zeitschrift Ausgabennummer der Zeitschrift, Erscheinungsjahr, Seitenangabe.*

. Quelleneditionen: *Name des Autors: Titel des Werks (Name des Editors). Erscheinungsort Erscheinungsjahr, Seitenangabe.*

. Archivquellen: *Name des Archivs, Signatur, Folioangabe.*

Bei Zweitnennungen: *Nachname des Autors: Titelschlagwort, Seitenangabe.*
Der leichten Auffindbarkeit halber wird am Anfang eines jeden größeren Abschnitts erneut das gesamte Zitat angegeben. Bei gewissen Werken wurden die originären Gliederungssysteme übernommen - etwa bei der Villani-Chronik oder bei Cesare Guastis Quellensammlungen zum Florentiner Dombau.

Alle Begriffe und Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

Die Abkürzungen erklären sich wie folgt:

ASF = Archivio di Stato di Firenze

BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

ASR = Archivio di Stato di Roma

AN = Archives nationales

BNF = Bibliothèque nationale de France

MC = Musée Carnavalet

hg. = Herausgeber

ed. = Editor

vgl. = vergleiche

sh. = siehe

zit. nach = zitiert nach

ebd. = ebenda

ders. = derselbe

f. = folgende Seite

ff. = folgende Seiten

I
FLORENZ

I. 1. RAHMENBEDINGUNGEN

I. 1. 1. UNABHÄNGIGKEIT UND AUFSTIEG (1250-1348)

Die allgemeine politische Situation Oberitaliens im 13. Jahrhundert war durch eine große Zahl an untereinander konkurrierenden Herrschaftsgebilden gekennzeichnet.²⁰ Die meisten dieser weitgehend unabhängigen Stadtstaaten entwickelten sich in der Folgezeit zu Signorien, an deren Stelle mit dem Beginn der frühen Neuzeit Regionalstaaten traten. Im 14. Jahrhundert setzte sich die Herrschaftsform der *Signoria* auch in der Toskana durch, sodass die Kommune im 15. Jahrhundert bereits die Ausnahme darstellte.²¹ Spezifisch für die Toskana war zudem der hohe Urbanisierungsgrad - um 1300 lebte bereits jeder vierte Mensch innerhalb von Stadtmauern, nur in Flandern ist eine ähnliche Konzentration feststellbar.²²

In Florenz stellte das Jahr 1250 einen politischen Wendepunkt dar. Die Machtübernahme des *Primo Popolo* bedeutete eine drastische Einschränkung der Ansprüche des Adels und den Zusammenschluss von zuvor eigenständigen Nachbarschaften, was unweigerlich das Gefühl städtischer Identität förderte.²³ Die Verfassung von 1250 ermöglichte der Stadt die Loslösung aus der Vormundschaft des Kaisers und einer breiten Bevölkerungsschicht eine aktive politische Partizipation. Die neu gegründete Republik blieb - trotz der späteren Machtkonzentration unter den Medici - de jure gut 250 Jahre bestehen. Ausdruck der so erlangten Unabhängigkeit war unter anderem das Novum der eigenständigen Münzprägung - der Goldflorin wurde zu einer Art Leitwährung in Europa.²⁴

Zudem wuchs Florenz rapide - von 1200 bis 1300 verdoppelte sich die Bevölkerungszahl. Am Ende des Jahrhunderts zählte die Stadt am Arno gut 100.000 Einwohner.²⁵ Auf Grund der raschen Ausbreitung der Vororte plante

²⁰ G. Chittolini: Cities, ‚city-states‘, and regional states in north-central Italy, in: C. Tilly/W. Blockmans (Hg.): Cities and the rise of states in Europe, 1000-1800. Boulder 1995, 28ff.

²¹ D. Waley: The Italian city-republics. London 1969, 138ff.

²² B. Beuys: Florenz. Stadtwelt, Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500. Hamburg 1992, 11.

²³ V. Breidecker: Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1992, 114f.

²⁴ A. Grote: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. München 1997, 268ff.

²⁵ Breidecker: Florenz, 117.

man ab 1284 die Errichtung einer neuen, in ihren Ausmaßen enormen Stadtmauer.²⁶

Zwei weitere Faktoren begünstigten den Aufstieg der Stadt in jenen Jahrzehnten: Das verhältnismäßig tolerante Klima und der Reichtum ihrer Bürger. Während auswärtige Künstler in Siena etwa erhöhte Zunftgebühren zahlen mussten, waren sie in Florenz hochwillkommen und wurden für ihre Leistungen auch entsprechend geehrt. Die kreativsten und genialsten Geister der damaligen Zeit wurden von Florenz wie von einem Magneten angezogen. Diese Kraft behielt die Stadt bis ins 15. Jahrhundert.²⁷

Des Weiteren entwickelte sich Florenz zu einem Finanz- und Handelszentrum ersten Ranges. Florentiner Familien wurden die führenden Bankiers Europas, gründeten zahlreiche Filialen im Ausland und übernahmen schließlich auch die Geldgeschäfte des Papstes. Handelsmonopole und die florierende Woll- und Textilindustrie machten die Stadt reich.²⁸ Zu Beginn des 14. Jahrhunderts galten die Florentiner Händler Papst Bonifaz VIII. als fünftes Element.²⁹

Politische Unabhängigkeit und Eigenständigkeit, Bevölkerungswachstum, Wohlstand und die Bindung kreativer Geister standen im Hintergrund der großen Bauwelle und des selbstbewussten Diskurses, der die Stadt um 1300 erfasste. Eine kurzfristige Zäsur dieser Blütephase ist erst wieder Mitte des 14. Jahrhunderts feststellbar.

I. 1. 2. KRISE UND ERNEUTES AUFBLÜHEN (1348-1403/4)

In den 1340ern brachen in Florenz große Bankhäuser wie jene der Peruzzi (1343) oder der Bardi (1346) zusammen; im Zeitraum von 1333-1346 gingen knapp 350 Florentiner Firmen bankrott.³⁰ Auf die ökonomische Stagnation folgte mit der Pest von 1348 zudem eine demographische Katastrophe. Beides wirkte sich auf die Bautätigkeit und das Selbstbewusstsein der Stadt aus. Große

²⁶ F. Sznura: Civic urbanism in medieval Florence, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen: City states in classical antiquity and medieval Italy. Stuttgart 1995, 408.

²⁷ Beuys: Florenz, 14.

²⁸ Ebd., 55ff.

²⁹ S. Baldassarri/ A. Saiber (hg.): Images of Quattrocento Florence. Selected writings in literature, history and art. New Haven/ London 2000, xxiii.

³⁰ Beuys: Florenz, 122.

Projekte wie etwa jenes für Orsanmichele verzögerten sich ungewollt.³¹ Generell bedeuteten diese Krisenjahre eine drastische Reduzierung der kollektiven urbanistischen Aktivitäten.³²

Gut jeder zweite Florentiner starb an der Pestwelle von 1348, allerdings strömten in den Jahren danach wieder große Menschenmassen in die Stadt. Die Bevölkerungszahl vor der Pest wurde jedoch nicht mehr erreicht.³³ Darüber hinaus kam es in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu mehreren innerstädtischen Revolten. Mit dem Scheitern des Ciompi-Aufstandes von 1378 war jedoch die letzte Chance auf die Einbeziehung der unteren Bevölkerungsschichten in die politischen Entscheidungsprozesse vertan.³⁴ Außenpolitisch agierte Florenz militärisch expansiv - in den Sitzungen der Kommune war Krieg in diesen Jahren das zentrale Thema. Die Feldzüge waren zwar erfolgreich - von 1384-1411 wurden Arezzo, Pisa und Cortona erobert - belasteten die finanzielle Situation aber zusätzlich.³⁵

Nach dieser Phase der Stagnation öffentlicher Baumaßnahmen kam es erst zu Beginn des Quattrocento zu einer wirtschaftlichen und politischen Konsolidierung, während sich der Konflikt mit dem Mailand der Visconti zuspitzte. 1403/4 verfasste Leonardo Bruni seine *Laudatio*, die wie ein Vorzeichen den neuen Hegemonialanspruch der Stadt formulierte. Für Florenz begann eine neue Blütephase.³⁶

I. 1. 3. GOLDENES ZEITALTER UND ABGESANG (1403/4-1512)

Was die Stadtgestaltung betrifft, bedeutete das 15. Jahrhundert für Florenz vor allem einen Wechsel der Auftraggeber. Die in der Stadt tätigen Künstler und Baumeister lösten sich aus der kommunalen Einbindung und traten in den Dienst führender Familien.³⁷ Wenngleich Caroline Elam darauf verwies, dass

³¹ Breidecker: Florenz, 19.

³² Ebd., 75.

³³ Beuys: Florenz, 142ff.

³⁴ G. Brucker: *The civic world of early Renaissance Florence*. Princeton Univ. Press 1977, 60f.

³⁵ Beuys: Florenz, 210. Einen quellenbasierten Überblick über die wirtschaftliche Situation von Florenz um 1400 bietet G. Brucker: *The society of Renaissance Florence: A documentary study*. New York 1971. Einen Überblick über die ökonomischen Rahmenbedingungen zur Zeit der florentinischen Renaissance gibt R. Goldthwaite: *The building of Renaissance Florence: An economic and social history*. Baltimore 1980.

³⁶ Breidecker: Florenz, 19f.

³⁷ L. Benevolo: *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München 1993, 108f.

die Medici bei ihren Projekten aus Gründen politischer Rason eher zurückhaltend agierten und nichts mit Pienza, Vigevano oder Ferrara Vergleichbares schufen,³⁸ so ist in ihrer Planung doch deutlich die Intention einer demonstrativen Einschreibung in das Stadtbild erkennbar. Dies zeigen nicht nur die Pläne für das San Lorenzo-Viertel,³⁹ sondern auch jene Lorenzo de' Medicis für das Via Laura-Projekt.⁴⁰

Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts brachte nicht nur eine stärkere Bindung an den Papst - Martin V. residierte seit 1419 in Santa Maria Novella und 1434 floh schließlich Eugen IV. nach Florenz - sondern auch die allmähliche Aushöhlung der Kommune durch die Medici.⁴¹ Nach seiner Rückkehr aus dem Exil übernahm Cosimo de' Medici 1434 die Macht in der Stadt, die seine Familie trotz zweier Verschwörungen 1466 und 1478 nicht mehr abgab. 1465 wurde er via öffentlichem Dekret sogar zum *Pater Patriae* ernannt.⁴²

Mittels eines *catasto* wurde 1427 die Einwohnerzahl von Florenz ermittelt. Die Stadt hatte damals nur mehr knapp 40.000 Einwohner, war damit aber noch immer die mit Abstand bevölkerungsreichste Stadt der Toskana.⁴³ De facto aber waren und blieben weite Gebiete innerhalb der Stadtmauer un bebaut, die Gegend nordöstlich von San Marco und Santissima Annunziata etwa war noch stark ländlich geprägt.⁴⁴ Ende des Jahrhunderts hatte Rom mit gut 55.000 genau so viele Einwohner wie Florenz; Ende des darauffolgenden Säkulums hatte die Stadt am Tiber jene am Arno bereits überholt.⁴⁵

Parallel zur überschaubaren demographischen Entwicklung kam es jedoch zu deutlich wahrnehmbaren Transformationen des städtischen Raumes: 1436 weihte Papst Eugen IV. die neue Kathedrale Santa Maria del Fiore - Florenz hatte damit ein neues Wahrzeichen. Die Medici förderten unter anderem die Baustelle von San Lorenzo und stifteten für San Marco und Santissima Annunziata. 1444 wurde unter Leitung Michelozzos ihr Familienpalast

³⁸ C. Elam: Lorenzo de' Medici and the urban development of Renaissance Florence. *Art History* 1, 1978, 43.

³⁹ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The buildings. Pennsylvania St. Univ. Press 1993, 152ff.

⁴⁰ Elam: Lorenzo de' Medici, 43ff.

⁴¹ Beuys: Florenz, 229.

⁴² Baldassarri/ Saiber: Images, lvi-lvii.

⁴³ P. L. Rubin: Images and identity in fifteenth century Florence. Yale Univ. Press 2007, 4.

⁴⁴ Elam: Lorenzo de' Medici, 46.

⁴⁵ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 235.

begonnen. Stolz präsentierte man das neue Bild der selbstbewussten Stadt allen Besuchern, die sich während des Konzils ab 1439 in Florenz aufhielten.⁴⁶

Die besten verfügbaren Künstler und Architekten arbeiteten damals in Florenz und die Stadt prägte auch Leon Battista Alberti, der 1452 in seinem Werk *De re aedificatoria* die Grundprinzipien von Architektur und Urbanistik systematisch zusammenfasste. In den folgenden Jahrzehnten wurde - zumindest was die italienischen Städte betraf - fast jede Bautätigkeit von seiner Architekturtheorie und somit partiell auch von florentinischen Konzepten beeinflusst.⁴⁷

Nachdem bereits Cosimo de' Medici den Ausgleich mit Mailand gesucht hatte, brachte der Frieden von Lodi 1454 endgültig eine Stabilisierung der politischen Verhältnisse in Italien.⁴⁸ Innerstädtisch beschnitt Lorenzo de' Medici ab 1469 aber nach und nach den politischen Einfluss der kommunalen Gremien. Im öffentlichen Raum wurden etwa Symbole, welche an die bürgerliche Vergangenheit der Stadt erinnerten, weitgehend entfernt oder ersetzt.⁴⁹ Die Zeit kultureller Blüte unter Lorenzo endete für Florenz in einer Phase des politischen Chaos': 1491 wurde Girolamo Savonarola Prior in San Marco, 1494 marschierten die Truppen Karls VIII. in Italien ein. Im selben Jahr wurden die Medici aus Florenz vertrieben und Savonarola übernahm die Geschicke der Stadt. Nach seinem Sturz gab es von 1498 bis 1512 nochmals eine republikanische Regierung bis die Medici in die Stadt zurückkehrten. Von da an wurde - abgesehen von dem kurzen rebellischen Intermezzo von 1527 - deren Machtanspruch nicht mehr angefochten.⁵⁰

Mit dem Ende der Republik und dem Beginn der höfischen Epoche endete auch jene Phase, in der noch Bürgerkomitees über die Bauvorhaben entschieden hatten. Städtische Wettbewerbe unter Künstlern, wie noch zu Zeiten Brunelleschis und Ghibertis, waren Geschichte. Kunst und Kultur wurde nun von oben gelenkt. „Für Florenz begann eine neue Zeit, die in vielem Rückschritt bedeutete“. ⁵¹ Investiert wurde de dato vor allem in Villen und Paläste, die öffentliche Bautätigkeit ging deutlich zurück.⁵²

⁴⁶ Baldassarri/ Saiber: Images, li-liii.

⁴⁷ Benevolo: Stadt, 109f.

⁴⁸ Baldassarri/ Saiber: Images, liv.

⁴⁹ Beuys: Florenz, 283f.

⁵⁰ Grote: Florenz, 357ff.

⁵¹ Beuys: Florenz, 313.

⁵² Breidecker: Florenz, 76.

Die Macht konzentrierte sich im 16. Jahrhundert auf den Herzog (später Großherzog) und den Hofadel. Letzte Spuren einer Mitregierung der Zünfte verschwanden, ebenso wurde der Einfluss der großen Familien der Stadt reduziert.⁵³

Zudem war die kulturelle Vorreiterrolle von Florenz nicht mehr unbestritten. Schon im 15. Jahrhundert wurde das Rom der Renaissance-Päpste zu einem ernstzunehmenden Rivalen. Während des Pontifikats Leos X. kam es nochmals zu einem intensivierten kulturellen Austausch der beiden Städte, aber relativ gesehen hatte Florenz seine einst so bedeutende Rolle bereits weitgehend verloren.⁵⁴

I. 2. STADTENTWICKLUNG

I. 2. 1. GRUNDZÜGE

Wolfgang Braunfels definierte in seinem Buch „Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana“ drei große Abschnitte der Stadtentwicklung von Florenz, stilistisch kategorisierbar in Romanik, Gotik und Renaissance. Bis Ende des 12. Jahrhunderts standen die Sicherheit und das Seelenheil im Fokus der Behörden; man konzentrierte sich auf den Mauerbau und den Bau von Kirchen. Zentrales Gebäude der Stadt war damals noch das Baptisterium. Ab dem Ende des 13. Jahrhunderts nahmen die zuständigen städtischen Gremien das gesamte Stadtgebiet in Angriff. Neben der Errichtung unzähliger repräsentativer Bauten wurden neue Straßen und Plätze angelegt.⁵⁵ Diese städtebaulichen Initiativen des späten Duecento ergaben die ‚nuova città unitaria‘, deren Struktur bestimmend für das Gros zukünftiger Planungen bleiben sollte.⁵⁶ Florenz war ergo bereits im Spätmittelalter eine Stadt mit einer überaus wohlüberlegten Urbanistik.⁵⁷

⁵³ R. B. Litchfield: *Ufficiali ed uffici a Firenze sotto il granducato mediceo*, in: F. Guarini (Hg.): *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*. Bologna 1978, 133ff.

⁵⁴ Breidecker: *Florenz*, 349.

⁵⁵ W. Braunfels: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1953, 15.

⁵⁶ G. Fanelli: *Le città nella storia d'Italia*. Firenze. Rom/ Bari 1981, 34.

⁵⁷ B. Roeck: *Urbanistische Konzepte des Quattrocento. Zu Ideal und Wirklichkeit der Stadtplanung der Frührenaissance*, in: M. Stolleis/ R. Wolff (Hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004, 18.

Die dritte Phase setzte mit dem beginnenden 15. Jahrhundert ein, als die privaten Bauvorhaben allmählich die öffentlichen verdrängten und die großen Familien wie die Medici, Strozzi oder Pitti anfangen, sich mit ihren Palästen im Stadtbild einzuschreiben.⁵⁸ Die ‚große Epoche‘ der Florentiner Urbanistik sieht Braunfels in den Jahrzehnten zwischen der Revolution des *Secondo Popolo* 1282/83 und der Machtübernahme Cosimo de’ Medicis 1434. Nach dem Bau der Domkuppel sei kein vergleichbares Gemeinschaftswerk mehr entstanden, „die Kommune als Ganzes hatte aufgehört, Gegenstand von Planungen zu sein, die ihrer Selbstdarstellung dienten“.⁵⁹

Ob und inwiefern sich die politischen Veränderungen des Quattrocento auf das Selbstbewusstsein der Stadt im Allgemeinen ausgewirkt haben, wird noch zu sehen sein. Doch obwohl es im 15. Jahrhundert zu einem Wechsel der Entscheidungsträger und der Auftraggeberschaft kam, ist kein Ende der selbstbewussten Stadtgestaltung feststellbar. Florenz erlebte insbesondere mit den Projekten Filippo Brunelleschis eine weitere urbanistische Blütephase; die besten verfügbaren Architekten und Künstler waren zu jener Zeit in Florenz tätig. Trotz des Umbruchs wurde die Bedeutung des urbanistischen Erbes nie vergessen - „die neuen architektonischen Maßnahmen sollten diesen Stadtentwurf ja gerade zur vollen Geltung bringen und nicht unnötigerweise verwässern“.⁶⁰

Erst im 16. Jahrhundert erreichte die große Epoche der Stadtgestaltung in Florenz ihr Ende. Auch wenn es an Plänen dazu nicht gemangelt hat, wurde Florenz nie eine Barockstadt. „Anders als Rom, London, Paris und andere Hauptstädte hat sich Florenz seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum noch wesentlich weiterentwickelt, sondern ist in jenem Stadium des Übergangs, in der physiognomischen Koexistenz von Mittelalter und Neuzeit [...] stehen geblieben“.⁶¹

⁵⁸ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 15.

⁵⁹ Ders.: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*. Köln 1976, 52.

⁶⁰ L. Benevolo: *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München 1993, 105ff.

⁶¹ V. Breidecker: *Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*. München 1992, 36.

I. 2. 2. DAS 13. JAHRHUNDERT

Howard Saalman weist darauf hin, dass Florenz schon mit dem Baptisterium und San Miniato al Monte Bauten hatte, die man in ihrer Bedeutung beispielsweise mit Speyer, Durham oder San Ambrogio in Mailand vergleichen könne.⁶² 1172-1175 erhielt die Stadt zudem eine neue Mauer, welche ihrem Wachstum entsprach und auch die Vororte mit einschloß.⁶³ Um dem raschen Bevölkerungswachstum gerecht zu werden - zwischen 1200 und 1250 hatte sich die Einwohnerzahl verdoppelt⁶⁴ - wurden mehrere neue Kirchen und in kürzester Zeit neben dem bis dato einzigen Flussübergang an der Stelle des heutigen Ponte Vecchio drei weitere Brücken errichtet: der Ponte alla Carraia (1218-1220), der heutige Ponte alle Grazie (1237) und schließlich der Ponte Santa Trinità (1252).⁶⁵ Florenz konnte also bereits vor der Machtübernahme des *Primo Popolo* auf eine beachtliche Bautradition zurückblicken.⁶⁶ Die Vehemenz mit der man in den Jahrzehnten nach 1250 zu Werke ging, sucht aber Ihresgleichen.

Vor 1250 gab es neben dem Mauerbau kaum öffentliche profane Bauprojekte; das Stadtbild war noch durch die Türme der Magnaten geprägt.⁶⁷ Villani berichtet, dass selbst die *Signoria* keinen fixen Sitz in der Stadt hatte.⁶⁸ Der *Primo Popolo* machte nach der vorgeschriebenen Ansiedlung des zugezogenen Landadels an einer neu angelegten Ringstraße entlang des ersten Mauerkreises⁶⁹ und der Schleifung etlicher Geschlechtertürme, deren Steine schließlich für die neue Oltrarno-Mauer verwendet wurden⁷⁰, zunächst den 1254 beschlossenen Palast für den *Capitano del Popolo*, i.e. den heutigen Bargello, zum Ausgangspunkt weiterer städtebaulicher Planung.⁷¹ Wie es eine am Bauwerk

⁶² H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The Cupola of Santa Maria del Fiore. London 1980, 9.

⁶³ Benevolo: Stadt, 66f.

⁶⁴ B. Beuys: Florenz. Stadtwelt, Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500. Hamburg 1992, 44.

⁶⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 49. Vom Bau des Ponte Santa Trinità berichtet auch Giovanni Villani in seiner *Nuova Cronica*, VII, 50; im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Giuseppe Porta = G. Villani. *Nuova Cronica*. Edizione critica (ed. G. Porta, 3 Bde.). Parma 1990-1991.

⁶⁶ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 51ff.

⁶⁷ C. Lansing: The Florentine magnats. Lineage and faction in a medieval commune. Princeton Univ. Press 1991, 3ff.

⁶⁸ *Stava la signoria ora in una parte de la città e ora in altra*. Villani: *Cronica*, VII, 39.

⁶⁹ R. Davidsohn: Geschichte von Florenz (4 Bde.). Berlin 1896-1925, Bd. 2, 410.

⁷⁰ F. Sznura: L'espansione urbana di Firenze nel Dugento. Florence 1975, 95f.

⁷¹ V. Breidecker: Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1992, 121. Ende des 13. Jahrhunderts beschäftigte man sich

angebrachte Inschrift von 1255 behauptete, war der Palast Ausdruck des ,triumphierenden und allermächtigsten *popolo*‘,- schließlich waren kurz zuvor Pistoia, Poggibonsi und Volterra unter die Kontrolle von Florenz gebracht worden.⁷²

In den 1270ern setzte zudem ein wirtschaftlicher Aufschwung ein. Die zuständigen Gremien investierten vermehrt Geld in die Begradigung und Erweiterung enger und verwinkelter Gassen und in die Anlage neuer Plätze. Häuser wurden nun öfter aus Ziegeln anstelle von Holz gebaut, die Mieten und Grundstückspreise stiegen.⁷³

Zu dieser Zeit begann man in Florenz, das Stadtbild nach den Idealen von *utilitas* und *decorum* zu gestalten. Ziel war es, im bestehenden urbanen Gebilde Symmetrien und geometrische Bezüge zu kreieren wobei man bereits die zukünftige potentielle Entwicklung der Stadt beachtete und diese in die Planung mit einbezog.⁷⁴ Bezeichnend hierfür war die Errichtung einer weiteren Stadtmauer als Antwort auf das schnelle Bevölkerungswachstum, die ab 1284 geplant und an welcher bis in die 1330er-Jahre gebaut wurde. Die umfasste Fläche der alten Mauer betrug 105 Hektar, jene der neuen 512 Hektar, bei einer Länge von 8,5 Kilometern. Diese Ausmaße reichten noch im 19. Jahrhundert aus, als Florenz kurzzeitig Hauptstadt Italiens wurde.⁷⁵ Die Mauer entsprach damit einem neuen Selbstbewusstsein, sie war als „Demonstration politischer Macht weit über alle Notwendigkeiten hinaus gestaltet worden“.⁷⁶

Fast scheint es, als wäre man bestrebt gewesen, das riesige Areal raschestmöglich auszufüllen, denn ab 1284 beginnt der *Secondo Popolo* auch sein umfangreiches Programm repräsentativer Bauten.⁷⁷ Beschlossen wurden der Bau einer Loggia für den Getreideverkauf (Orsanmichele), der neue Kommunalpalast (der heutige Palazzo Vecchio)⁷⁸ und der Neubau der Badia.

mit der Anlage einer neuen zentralen Straßenachse ausgehend vom *Bargello*, der heutigen Via de' Cimatori, die den Palast mit dem städtischen Getreidemarkt (Orsanmichele) verbinden sollte.

⁷² Beuys: Florenz, 43.

⁷³ Ebd., 56.

⁷⁴ Breidecker: Florenz, 121.

⁷⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 62ff.

⁷⁶ Ders.: Stadtbaukunst (1976), 47.

⁷⁷ Einen guten Überblick über das Programm und die urbanistischen Konsequenzen gibt P. Spilner: *Ut civitas ampliatur. Studies in Florentine urban development, 1282-1400.* Columbia University, 1987.

⁷⁸ Zur Baugeschichte des Palazzo Vecchio vgl. N. Rubinstein: *The Palazzo Vecchio, 1298-1532. Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine republic.* Oxford 1995, 1ff.

Zudem erfolgte wenig später die Grundsteinlegung für die ebenfalls von der Stadt mitfinanzierte Kirche Santa Croce⁷⁹ und für den Neubau des Doms.

Verglichen mit Pisa und Siena kam die Frage eines neuen Doms samt zugehörigem Domplatz in Florenz erst relativ spät auf.⁸⁰ In den 1290ern diskutierte man im Rat der Hundert über die notwendig gewordene *reparatio et renovatio ecclesie S. Reparate cathedralis ecclesie civitatis Flor.* Bald jedoch wurde der Plan für die Renovierung aufgegeben, da man erkannt hatte, dass die alte Kirche Santa Reparata dieser nicht mehr standhalten würde. Die Kirche wäre *nimia vetustate collapsa*, wie es in der Korrespondenz der Florentiner Behörden mit Papst Bonifaz VIII. von 1296 hieß. Am 8. September 1296 erfolgte schließlich die Grundsteinlegung für den Neubau (*opere plurimum sumptuoso*)⁸¹, „von den Florentinern im Bewusstsein der Macht und der Größe ihrer Stadt und als Zeichen für diese [...] begonnen“.⁸² In weiterer Folge erweiterte man 1296 den Domplatz durch den Abriss eines Hospitals zwischen Baptisterium und Kirche⁸³ und beschloss die Entfernung der vorhandenen Gräber am Platz.⁸⁴

Die Aufsicht über die wichtigsten öffentlichen Bauprojekte und die städtebauliche Planung jener Jahre übte Arnolfo di Cambio aus.⁸⁵ Mit seinem Tod geriet der Bau des Domes ins Stocken, zumal man sich ab 1298 vermehrt auf den neuen Stadtpalast konzentrierte. Neue Impulse brachte erst wieder die Übernahme der Dom-Opera durch die *Arte della Lana* in den 1330ern.⁸⁶

Neben den repräsentativen öffentlichen Bauten führten die ausgeprägte Religiosität der Bürger und der damit einhergehende Erfolg der Mendikanten im 13. Jahrhundert zur Errichtung mehrerer Bettelordenskirchen in Florenz. Um die zuströmenden Menschenmassen fassen zu können waren diese Kirchen und die dazugehörigen Plätze von einer Größe, wie sie Florenz bis dato nicht

⁷⁹ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 51.

⁸⁰ R. Wolff: Grabmäler, Platzgestaltung und Stadtstatuten, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance.* Tübingen 2004, 330.

⁸¹ R. Davidsohn: *Forschungen zur Geschichte von Florenz* (4 Bde.). Osnabrück 1973, Bd. 4, 457f.

⁸² Badt: *Städte*, 56.

⁸³ G. Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* (3 Bde.). Florenz 1840, Bd. 1, 18f.

⁸⁴ ASF, Provv., VI, 34; Villani: *Cronica*, VIII, 3.

⁸⁵ Benevolo: *Stadt*, 6.

⁸⁶ A. Grote: *Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens.* München 1997, 210f.

gekannt hatte.⁸⁷ Innerhalb kurzer Zeit entstanden so die Niederlassungen der Dominikaner (Santa Maria Novella), der Franziskaner (Santa Croce), der Serviten (SS. Annunziata), der Augustiner (Santo Spirito), der Humiliaten (Ognissanti) und der Karmeliter (Santa Maria del Carmine).⁸⁸

I. 2. 3. DAS 14. JAHRHUNDERT

Der Schwerpunkt der florentinischen Urbanistik des Trecento lag primär auf der Vollendung der im 13. Jahrhundert beschlossenen Projekte. Man konzentrierte sich auf die Ausschmückung und Weiterführung des Begonnenen. Nach wie vor bestand die Tendenz, die Stadt nach geometrischen Prinzipien zu strukturieren, was auch den praktischen Grund der Verbesserung der Transport- und Verkehrswege hatte. Man schuf neue Plätze,⁸⁹ plante neue Stadtteile und legte vor allem gerade und breite Straßen an, die ins Zentrum führten. Schon 1289 hatte man eine direkte Verbindung zwischen Santissima Annunziata und der Porta di Ballo geschaffen, weiters wurde die heutige Via dei Martelli angelegt.⁹⁰ Auch das Projekt einer durch das Zentrum der Stadt führenden Achse zwischen dem Palazzo Vecchio und dem Dom - entsprechend der heutigen Via dei Calzaiuoli - zählt zu diesen Strukturierungsmaßnahmen. Ausgehend von der erweiterten Piazza della Signoria verbreiterte man die Straße bis zum Getreidespeicher Orsanmichele und zielte auf die uniforme Gestaltung der Häuser zu beiden Seiten der Straße.⁹¹

Bei der urbanistischen Planung verfolgte man immer vehementer grundlegende stadtgestalterische Prinzipien: „Die Vorstellungen von ‚Schönheit‘, ‚Ordnung‘ und ‚Zierde‘ der Stadt, von *ornamentum*, *utilitas* und *exemplum* ihrer Gebäude, sowie die Forderung, wonach Straßen *pulchrae*, *amplae* und *rectae* anzulegen sind, erwachsen keineswegs erst aus einer von Humanisten im Staatsdienst (Salutati, Brunni, Poggio, Landino) wieder ihren klassischen Stilidealen zugeführten Rhetorik, sondern sind zuvor schon die aus

⁸⁷ Beuys: Florenz, 39f.

⁸⁸ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 49.

⁸⁹ Für eine Kontextualisierung der neuen Platzanlagen des Trecento vgl. M. Trachtenberg: *Dominion of the eye. Urbanism, art, and power in Early Modern Florence*. Cambridge Univ. Press 2008.

⁹⁰ Beuys: Florenz, 86.

⁹¹ Breidecker: Florenz, 126. Die einheitliche Breite der heutigen Straße ist aber ein Produkt des 19. Jahrhunderts.

den selben Quellen geschöpften ästhetischen und ordnungspolitischen Prämissen der Stadtgestaltung.“⁹²

Florenz befand sich politisch, wirtschaftlich und kulturell im Aufwind. Das Wirtschaftswachstum kam vor allem der Baubranche zugute. „Die Zeitgenossen am Arno [...] hatten es eilig, den frisch erworbenen Reichtum in den Dienst sichtbarer Größe zu stellen.“ Als eines der ersten neuen repräsentativen Stadtzeichen wurde der heutige Palazzo Vecchio fertiggestellt: 1299 begonnen, konnten ihn die Prioren bereits 1302 beziehen; 1310 folgte schließlich der die Stadt überragende Turm.⁹³ Entsprechend der städtebaulichen Modeerscheinung der Loggien im 14. und 15. Jahrhundert wurde der Platz später durch die Loggia dei Lanzi ergänzt (Baubeginn 1374). Erst mit der Fertigstellung der Domkuppel in den 1430er-Jahren erhielt die Silhouette von Florenz einen mit dem Turm des Palazzo Vecchio konkurrierenden signifikanten Akzent.⁹⁴

Während der Zeit der Bautätigkeit am Kommunalpalast war der Dom weitgehend vernachlässigt worden. Erst 1334 wurden wieder die angemessenen finanziellen Mittel aufgebracht und Giotto wurde die neue tragende Figur des Dombaus. Er legte den Fokus der Unternehmungen allerdings zunächst auf den Campanile. Erst 1355, als der Glockenturm kurz vor seiner Vollendung stand, widmete man sich wieder der Kirche selbst.⁹⁵

Während die alte Kathedrale Santa Reparata noch immer stand, baute man am Langhaus des Neubaus weiter bis sich die Frage des Abschlusses der Vierung stellte.⁹⁶ 1366 wurden schließlich die besten Künstler der Stadt vom Dombauamt dazu aufgefordert, entsprechende Modelle zu entwerfen.⁹⁷ Im Jahr darauf setzte sich eine Kommission aus Künstlern mit ihrer Idee einer Kuppel auf einem Tambour durch. Die definitive Form des Doms war damit festgelegt; zukünftige Dombaumeister hatten einen Eid darauf zu leisten. Nach dem Beschluss gingen die Arbeiten zügig voran: Mitte der 1380er war der Chor fundamentierte, Ende des Jahrhunderts die Vierungspfeiler aufgemauert.⁹⁸

Um die beiden zentralen Bauwerke der Stadt hervorzuheben erweiterte man im Laufe des 14. Jahrhunderts den Platz zwischen dem Dom und dem

⁹² Ebd., 125.

⁹³ Beuys: Florenz, 85.

⁹⁴ Grote: Florenz, 281f.

⁹⁵ H. Saalman: Santa Maria del Fiore, 1294-1418. The Art Bulletin 46, 1964, 471ff.

⁹⁶ Grote: Florenz, 218f.

⁹⁷ Beuys: Florenz, 170f.

⁹⁸ Grote: Florenz, 225f.

Baptisterium sowie die Piazza della Signoria. An der verbindenden Via dei Calzaiuoli beschäftigte ein weiterer repräsentativer Bau die Behörden: Orsanmichele (1336 Beschluss zum Neubau).⁹⁹ Im Sinne der politischen Identitätsstiftung hatte man an den meisten öffentlichen Bauwerken kommunale Wappen angebracht.¹⁰⁰

Die übrigen Kirchen der Stadt wurden im 14. Jahrhundert oftmals ausgebaut oder - da sich immer mehr reiche Familien diesen Luxus leisten konnten - um Kapellen erweitert.¹⁰¹ Die Arbeiten für Santa Maria Novella gingen aufgrund diverser Stiftungen zügig voran, Santa Croce blieb aber die beliebteste Begräbnisstätte reicher Florentiner.¹⁰² Zudem gab es bereits in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts Initiativen zum Ausbau des Platzes vor der Franziskanerkirche.¹⁰³

I. 2. 4. DAS 15. JAHRHUNDERT

Nach dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts waren nur mehr wenige neue Familienpaläste errichtet worden, bis es in den 1420ern zu einer generellen Stagnation der privaten Bautätigkeit in Florenz kam.¹⁰⁴ Erst nach dem Ende des Konflikts mit Mailand wendeten sich einflussreiche Familien wie die Rucellai wieder ihren Palastbauten zu.¹⁰⁵ Auch was Kirchen und öffentliche Projekte betraf war die bauliche Aktivität in jenen Jahren reduziert. Vor 1420 waren die größeren Bettelordenskirchen samt Kapellen weitgehend fertiggestellt worden; wichtige sakrale Neu- beziehungsweise Erweiterungsbauten wie San Marco, Santissima Annunziata oder Santo Spirito wurden nicht vor den späten 1430ern begonnen. Abgesehen vom Ospedale degli Innocenti, dem Palast der Parte Guelfa und dem Dom, an denen auch in den 1420ern gebaut wurde, endete die urbanistische Flaute erst mit den beginnenden 1440er-Jahren.¹⁰⁶

⁹⁹ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 51f.

¹⁰⁰ P. Seiler: Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung. Beobachtungen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz, 1250-1400, in: M. Stolleis/ R. Wolff (Hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 212.

¹⁰¹ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The buildings. Pennsylvania St. Univ. Press 1993, 107. Zur Baugeschichte der einzelnen Kirchen vgl. W. Paatz/ E. Paatz: Die Kirchen von Florenz (6 Bde.). Frankfurt a. M. 1940-54.

¹⁰² Beuys: Florenz, 172f.

¹⁰³ Grote: Florenz, 137.

¹⁰⁴ B. Preyer: The *casa overo palagio* of Alberto Zanobi. The Art Bulletin 65, 1983, 387ff.

¹⁰⁵ C. W. Mack: The Rucellai Palace. Some new proposals. The Art Bulletin 56, 1974, 517f.

¹⁰⁶ Saalman: Buildings, 145f.

Denn nach dem Sieg über die Visconti florierte das Baugewerbe erneut - im Umkreis weniger Gehminuten befanden sich in der Stadt nun etliche Baustellen (San Lorenzo, Santissima Annunziata, Palazzo Medici, ...).¹⁰⁷

Die zentrale Figur vieler dieser Bauprojekte war Filippo Brunelleschi, auch wenn mehrere seiner Pläne erst nach seinem Tod (1446) vollendet wurden. Auf ihn gehen das Ospedale degli Innocenti, die Sakristei der Medici in San Lorenzo, der Palast der Parte Guelfa, die Neuplanungen von San Lorenzo und Santo Spirito, die Pazzikapelle bei Santa Croce und die Rotonda degli Angeli zurück - Bauten, „die an den wichtigsten Kreuzungspunkten des bereits vorhandenen Stadtgefüges“ errichtet wurden.¹⁰⁸ Bei seinen Projekten war er oft darauf bedacht, die Bauwerke in einen urbanistischen Kontext zu setzen. Das Ospedale degli Innocenti nahm etwa Bezug auf die Platzanlage vor Santissima Annunziata,¹⁰⁹ weiters waren Plätze vor dem Angeli-Oratorium und bei den Kirchen San Lorenzo und Santo Spirito angedacht.¹¹⁰

Darüber hinaus kreierte Brunelleschi mit der Zeit eine neue architektonische Sprache und veränderte das Stadtbild von Florenz somit dauerhaft: „Brunelleschi emerged from the Florentine tradition, but he transformed the elements he found and turned them into a personal language.“¹¹¹ So war das Ospedale degli Innocenti nicht das erste Florentiner Spital mit einer zur Piazza hin geöffneten Loggia und auch die formalen Charakteristika der Domkuppel waren schon vor Brunelleschi entschieden worden.¹¹² Dennoch wurde den Zeitgenossen rasch das Neuartige an Brunelleschis Werken bewusst. Eine ähnliche Bedeutung für die Florentiner Urbanistik des 15. Jahrhunderts erlangte nur Alberti mit seinen architekturtheoretischen Schriften und seinen Plänen für die Fassade von Santa Maria Novella und den Palast der Rucellai.¹¹³

Zügig voran gingen in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento die Bauarbeiten am Dom. Man hatte die Chorkapellen und den Tambour für die Kuppel fertiggestellt, bis 1417 die Frage nach der Wölbung des großen Oktogons akut wurde, die bereits seit 1367 beschlossene Sache war. In den folgenden

¹⁰⁷ Ebd., 232.

¹⁰⁸ Benevolo: Stadt, 107.

¹⁰⁹ Beuys: Florenz, 224.

¹¹⁰ Saalman: Buildings, 30.

¹¹¹ Ebd., 76.

¹¹² Ebd., 27ff.

¹¹³ Grote: Florenz, 147f.

Wettbewerben setzten sich Brunelleschi und Ghiberti mit ihren Modellen durch;¹¹⁴ 1420 wurden sie zu den Hauptverantwortlichen für die Konstruktion der Kuppel ernannt.¹¹⁵ In selbigem Jahr wurde auch das endgültige Modell von den *operai* und den Zunftkonsuln abgesehnet.¹¹⁶ Bereits am 25. März 1436 konnte die Kathedrale in Anwesenheit Papst Eugens IV. und unter großem Andrang der Öffentlichkeit geweiht werden.¹¹⁷

Noch engagierter als in den Jahrhunderten zuvor traten im Quattrocento die finanziell potenten und politisch einflussreichen Familien als Protagonisten der Florentiner Stadtgestaltung auf. Nach der eigenen Residenz in der Stadt und oftmals einem zusätzlichen Landsitz waren die wichtigsten Engagements dieser Familien die Stiftung von Kapellen, die Förderung von Kirchenbauten, sowie die Subventionierung karitativer Einrichtungen.¹¹⁸ An Stelle der noch burgähnlichen Wohnstätten des 13. und 14. Jahrhunderts wurden nun repräsentativere *palazzi* errichtet - man vergleiche etwa den Palazzo Spini Feroni mit dem wenige Meter entfernten Palast der Strozzi.¹¹⁹

Mit der informellen Machtübernahme Cosimos *il vecchio* wurden die Medici zu den wichtigsten neuen Bauherren und Förderern von Architektur und Kunst in Florenz. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil konzentrierte sich Cosimo zunächst auf den Bau der neuen Konventsgebäude von San Marco.¹²⁰ Zudem initiierte er die Errichtung des neuen, demonstrativ an der breiten Via Larga gelegenen Familienpalasts und beteiligte sich massiv am Bau von San Lorenzo, wo er nach der anfänglichen Finanzierung der Alten Sakristei schließlich das Patronat über das gesamte Hauptschiff übernahm.¹²¹ Weitere Stiftungen kamen Santissima Annunziata und Santa Croce zugute, außerdem ließ er die Badia di Fiesole fast vollständig neu errichten.¹²²

¹¹⁴ Saalman: Cupola, 57f.

¹¹⁵ [...] *provisores dicti operis Cupole construendi*; vgl. C. von Fabriczy: Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biografie des Meisters. Berlin 1907, 14.

¹¹⁶ C. Guasti: La cupola di Santa Maria del Fiore. Florenz 1857, Dok. 130.

¹¹⁷ Saalman: Cupola, 133.

¹¹⁸ P. L. Rubin: Images and identity in fifteenth century Florence. Yale Univ. Press 2007, 24. Beispielsweise umfasste das Bauprogramm Filippo Strozzi nach seiner Rückkehr nach Florenz im Jahr 1466 neben dem Ausbau des Familienpalasts die Verschönerung der Familienkirche (Santa Maria degli Ughi), den Erwerb und Neubau von Villen am Land, Schenkungen und Stiftungen an Kirchen und die Gestaltung der Familienkapelle in Santa Maria Novella. Ebd., 12.

¹¹⁹ Badt: Städte, 59.

¹²⁰ Saalman: Buildings, 157f.

¹²¹ Breidecker: Florenz, 173f.

¹²² Grote: Florenz, 338.

Die Unternehmungen Cosimo de' Medicis werteten das Viertel San Giovanni in puncto Attraktivität und Infrastruktur auf, wodurch sich eine Schwerpunktverlagerung weg vom Palazzo della Signoria und dem Dom hin zu seinem Familienpalast und der Medici-Kirche San Lorenzo ergab. Viele Mitglieder der städtischen Kaufmannsaristokratie folgten dem Beispiel der Medici und bauten ihre Paläste an den Straßen, die vom Dom und der Piazza San Giovanni Richtung Norden führten (Via Larga, Via Ricasoli, Via dei Servi).¹²³ Gegliedert wurde das Viertel durch die neuen baulichen Komplexe rund um die Plätze von San Lorenzo, San Marco und Santissima Annunziata. Ähnliche Strukturen wie im Medici-Viertel entstanden nur an der Via Maggio, einer patrizischen Residenzzone zwischen dem Ponte Santa Trinità und der Piazza San Felice, in deren unmittelbarer Nähe größere Projekte wie die Kirche Santo Spirito oder der Palazzo Pitti umgesetzt wurden.¹²⁴

Bedeutung hatten die urbanistischen Eingriffe Cosimo de' Medicis in weiterer Folge auch für seine Nachfahren, für die die neuen topographischen Schwerpunkte oftmals als Ausgangspunkte weiterer Planung dienten.¹²⁵ Zu erwähnen ist hier das Projekt Lorenzo de' Medicis für einen neuen Palast an der Via Laura, der eine Fläche entsprechend dem Palazzo Pitti samt Boboli-Gärten eingenommen und das Medici-Viertel unter Berücksichtigung des vorhandenen Straßennetzes konsequent nach Norden erweitert hätte.¹²⁶ Erkennbar sind die städtebaulichen Intentionen zur Zeit des *magnifico* zudem in den gesetzlich festgeschriebenen Steuerbegünstigungen für den Neubau von Wohnhäusern von 1489¹²⁷ und in der Freigabe von unbebauten Gründen in kirchlichem Besitz - die Regierung trieb den Bauboom also bewusst voran.

Nach dem Tod Lorenzos gab es vorerst keine weiteren nennenswerten urbanistischen Projekte. Erst der triumphale Einzug Leos X. in die Stadt brachte neue Impulse - den Papst sprachen schon die ephemeren Architekturen so sehr an, dass er sich bald dauerhafteren städtischen Transformationen zuwendete.¹²⁸ In die Zeit kurz nach 1515 fallen der Fassadenentwurf

¹²³ Breidecker: Florenz, 173ff.

¹²⁴ Ebd., 24f.

¹²⁵ Ebd., 174.

¹²⁶ G. Miarelli Mariani: Il disegno per il complesso mediceo di Via Laura a Firenze. Palladio 22, 1972, 127ff.

¹²⁷ ASF, Consigli Maggiori Prov. Reg. 180, 26r-27r.

¹²⁸ J. Shearman: The Florentine *Entrata* of Leo X, 1515. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28, 1975, 136ff.

Michelangelos für San Lorenzo¹²⁹ und die Errichtung der Loggia dei Servi di Maria auf der Piazza Santissima Annunziata.

Weitere Bauaufgaben stellten sich schließlich, als Florenz zur Haupt- und Residenzstadt eines Herzogtums und wenig später eines Großherzogtums wurde. Die neuen Bauten sollten nun die Bedeutung der herzoglichen Herrschaft, der Bürokratie und des Hofes zum Ausdruck bringen; als zentrales Gebäude wurde fortan der Palast des Regenten betrachtet.¹³⁰ Unter diesen Vorzeichen ließ Cosimo I. den Palazzo Pitti erweitern und gestaltete die Boboli-Hänge zu einem repräsentativen Hofgarten um. Ein dicht besiedelter Stadtteil musste den Uffizien weichen, als Verbindungstrakt zwischen dem Palazzo Vecchio und dem Pitti-Palast wurde der Korridor Vasaris gebaut. Weiters wurde die Piazza della Signoria mit mehreren Statuengruppen politisch neu besetzt:¹³¹ Auf Bandinellis Herkules und Cellinis Perseus folgten schließlich noch Ammannatis Neptunbrunnen und Giambolognas Reiterstandbild Cosimos I., welches sich an der *caput mundi*-Symbolik des römischen Kapitols orientierte.¹³² Summa summarum wurden aber etliche Monumentalprojekte des Cinquecento nicht realisiert. So auch die Domfassade, die nur provisorisch gestaltet worden war.¹³³

¹²⁹ Zum Fassadenprojekt sh. J. S. Ackerman: *The architecture of Michelangelo* (2 Bde.). London 1964, Bd. 2, 3f.

¹³⁰ Breidecker: *Florenz*, 28.

¹³¹ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 65.

¹³² F. Saxl: *Das Kapitol im Zeitalter der Renaissance. Ein Symbol der Idee des Imperiums*, in: Martin Warnke (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*. Köln 1984, 74ff.

¹³³ Breidecker: *Florenz*, 308.

I. 3. SELBSTBEWUSSTE STADTGESTALTUNG

I. 3. 1. DIE SCHÖNE STADT

[...] *domos edificari et habitari quod incolis diete civitatis utile et civitati predictae ornamentum et decus esset [...]*.¹³⁴

Als man am 2. November 1517 den Häuserbau an der Via Laura und den umliegenden Straßen mit diesen Worten freigab um den Norden der Stadt aufzuwerten, konnten die verantwortlichen Offiziellen bereits auf eine lange Tradition einer an ästhetischen Prinzipien orientierten Stadtgestaltung zurückblicken. Das Projekt, im Zuge dessen in den Folgejahren auch die heutigen Straßen Gino Capponi und Giuseppe Giusti angelegt wurden, sollte - ganz dem urbanistischen Erbe folgend - *ad publicum bonum utilitatem & ornatum civitatis florentiae* ausgeführt werden.¹³⁵

Für Kurt Badt „verkörpert in Florenz Sichtbarkeit im Gewande der Schönheit selbst die begründende Idee der Stadt. Von jeher ist sie deshalb berühmt gewesen. Mehr noch, wo immer sie sich zeigt, spricht sie zu dem geistigen Sinn, dem Auge. Deshalb enthält hier die Schönheit als Sichtbarkeit, Sichtbarwerdung und Sichtbarmachung selber die Idee der Stadt.“¹³⁶ Florenz ging aus dem ästhetischen Wettkampf unter den Städten in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts letztlich als Sieger hervor: „[...] si può anzi affermare che, in un determinato momento del XIV secolo, la prerogativa della bellezza si fissi definitivamente su Firenze [...] ed è proprio la bellezza il valore superiore ad ogni altro cui Firenze ed i suoi governanti faranno ricorso [...]“.¹³⁷ Ab dem 15. Jahrhundert sieht Guidoni sogar eine Zuspitzung dieses Kriteriums: „[...] all’inizio del ’400 (ma già, per certi versi, alla fine del secolo precedente), si delinea un processo del tutto nuovo: l’applicazione del criterio puramente estetico alla normativa edilizia [...]“.¹³⁸

¹³⁴ ASF, Delib. Ord. Aut. 119, 117r-v.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 48f.

¹³⁷ E. Guidoni: Pulchritudo civitatis. Statuti e fonti non statuarie a confronto, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 73.

¹³⁸ Ebd., 80.

Fakt ist, dass die Florentiner eine besonders schöne Stadt wollten. Dieser Wunsch entsprang nicht zuletzt der spezifischen Konkurrenzsituation unter den toskanischen Städten. So waren beispielsweise auch in Siena Schönheit und Ästhetik zentrale Prinzipien der Stadtgestaltung - sie wurden in den Statuten von 1309/ 1310 sogar als *principale compito* der Regierenden formuliert.¹³⁹ Darüber hinaus gab es in Siena ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen eigenen Ratsausschuss, den *Ufficio dell'ornata*, welcher berufen wurde *a bonificare e a videre vie, e ogni altra cosa la quale sia maggiore bellezza della città*.¹⁴⁰ Findet man konkrete Begriffe wie *pulcher*, *pulchritudo*, *bello* oder *bellezza* verhältnismäßig selten in den Statutensammlungen italienischer Städte,¹⁴¹ so ist, was Florenz betrifft, doch „eine Sensibilität für die ästhetische Seite von Architektur feststellbar, die sich bald in spektakulärer Urbanistik bemerkbar machte.“¹⁴² Die Schönheit der Stadt war Ausdruck eines ‚orgoglio municipale‘; ¹⁴³ ästhetische Aspekte der Urbanistik wurden in der zeitgenössischen Baugesetzgebung wie folgt definiert: Die Stadt sollte wohlgeordnet und klar strukturiert sein, die Straßen schnurgerade und von störenden Hindernissen befreit. Des Weiteren legte man Wert auf die Verwendung gleichartiger Baumaterialien und die Betonung zentraler Bauwerke durch die Freilegung und Pflasterung von davor gelegenen Plätzen.¹⁴⁴

In den Statuten von 1322 beabsichtigte man beispielsweise die Anlage einer geraden Straße von der Porta San Gallo bis zum Stadttor an der Via Nuova *ad augendum decorem et utilitatem civitatis Florentie et precipue de pulcris et rectis viis et introitibus civitatis eiusdem*.¹⁴⁵ In der Via Maggio waren in die Straße hineinragende Vorbauten (*sporti*) verboten, damit die Straße *ampia et pulcra sei*.¹⁴⁶

Zu einem zentralen urbanistischen Motiv wurde die Schönheit der Stadt auch bei den Projekten, die in den Ratssitzungen von Fall zu Fall verhandelt

¹³⁹ Ebd., 76.

¹⁴⁰ W. Braunfels: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. Berlin 1953, 97.

¹⁴¹ Ebenso große Bedeutung hatten beispielsweise die Sicherheit des Gemeinwesens und die Pflasterung von Straßen und Plätzen zum Zwecke der Sauberkeit der Stadt. Vgl. R. Caggese (ed.): Statuti della Repubblica Fiorentina (2 Bde.). Florenz 1999, Bd. 2, 160.

¹⁴² B. Roeck: Urbanistische Konzepte des Quattrocento. Zu Ideal und Wirklichkeit der Stadtplanung der Frührenaissance, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 18.

¹⁴³ Guidoni: Pulchritudo, 76.

¹⁴⁴ Roeck: Konzepte, 13ff.

¹⁴⁵ Caggese: Statuti, Bd. 1, 162f.

¹⁴⁶ Ebd., Bd. 1, 174.

wurden. Und auch bei jenen, die von privaten Auftraggebern initiiert wurden, spielten stadtästhetische Überlegungen eine wichtige Rolle¹⁴⁷ - unabhängig vom Typus des urbanistischen Eingriffs.

Selbst bei primär funktionalen Bauten wie der Ende des 13. Jahrhunderts begonnenen Stadtmauer war die Optik von großer Bedeutung.¹⁴⁸ Neben wehrtechnischen und praktischen Notwendigkeiten lässt sich in den Bauaufträgen immer wieder die Forderung nach Schönheit finden: Die Mauer sollte die Stadt optisch aufwerten, ihrem Dekor dienen; man sprach von der Pracht der Türme und Tore, von der Qualität der Steine. Wert wurde auf die Gleichartigkeit des Materials, die Regelmäßigkeit der Gestaltung und auf die Rhythmisierung der Abstände der Türme gelegt. Die Größe mancher Stadttore (Porta Romana, Porta San Frediano) zeigt, dass die Bedeutung der Repräsentation vor jene der Verteidigungstauglichkeit gesetzt wurde.¹⁴⁹

Auch neue Straßen wurden als Element der urbanistischen Verschönerung verstanden und *ad decorem et pulchritudinem totius civitatis* angelegt. Eine ansehnliche Straße musste wenn möglich gepflastert, vor allem aber *pulcra, ampla et recta* sein - eine Formel, die in den Projektbeschlüssen immer wieder auffällt.¹⁵⁰ So heißt es in einer Bestimmung der zwölf *boni viri* von 1279 bezüglich der Anlage der heutigen Via della Chiesa

*[...] quod porta civitatis Flor., que est prope ecclesiam fratrum Sanctae Marie de Carmine, que occasione guerre extitit remurata, aperiatur et reaptetur [...] et quod fiat quedam via recta linea a dicta porta usque ad viam, que vocatur Via de le Cucule, cum predicta spectent ad pulchritudinem civitatis et ecclesie supradicte et ad comodum vicinorum et hominum civitatis.*¹⁵¹

Zum Schmucke der Stadt ordnete man 1287 auch die Konstruktion des Lungarno a monte del Ponte di Rubaconte an - *quod esset utile et decens et pulcerimum pro comuni Florentie et ad decorem et pulchritudinem et utilitatem*

¹⁴⁷ Roeck: Konzepte, 20.

¹⁴⁸ Zum Bau der Mauer siehe S. 41.

¹⁴⁹ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 82ff. Auf eine ansprechende Gestaltung der Tore war man besonders bedacht. Laut dem Vertrag für die Porta San Gallo sollten die Schlüssel des Petrus - Sinnbild für die Schlüssel der Stadt - außerordentlich schön gefertigt werden. Vgl. G. Milanesi: Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo. Florenz 1901, 39ff.

¹⁵⁰ Baunfels: Stadtbaukunst (1953), 104.

¹⁵¹ R. Davidsohn: Forschungen zur Geschichte von Florenz (4 Bde.). Osnabrück 1973, Bd. 4, 492f.

civitatis Florentie.¹⁵² Es folgten die Beschlüsse für eine Straße zwischen Orsanmichele und der Badia (*ad honorem et pulcritudinem dicte civitatis et populi Fiorentini, 1298*)¹⁵³, für die Via da Porta di San Paolo al Prato (*quod dicta civitas viis pulcerrimis et stratis ut plurimum decoretur, 1314*)¹⁵⁴ und schließlich - auf Gesuch der Serviten - zweier Straßen, die *pulcræ, amplæ et rectæ* von der Piazza della Santissima Annunziata ausgehen sollten (*considerantes ipsi priores et vexillifer quod dicte vie redundarent in augumentum et pulcritudinem totius Florentinae civitatis, 1318*).¹⁵⁵

Den Stellenwert, den man der Pflasterung von Straßen und Plätzen beimaß, demonstriert ein Ratsbeschluss von 1330, der die Piazza della Signoria betraf: [...] *quod ipsa platea magis deberet esse decora et equa, quam aliqua alia platea vel via civitatis jamdicte [...]*, solle man die den Platz verunstaltenden Mauerwerke und Hausfundamente entfernen lassen und diesen gleichmäßig pflastern.¹⁵⁶ Noch Alberti wird die Pflasterung von breiten und wichtigen Straßen zur Erhöhung ihrer Würde fordern.¹⁵⁷

Neben funktionalen und strukturellen urbanistischen Maßnahmen wie Mauern, Straßen, oder Plätzen förderte man in Florenz ab dem 14. Jahrhundert durch Begünstigungen bewusst auch private Bauunternehmungen, die der Verschönerung der Stadt dienten.¹⁵⁸

Vor allem waren es aber Kirchen und andere repräsentative öffentliche Bauwerke, die zum Schmucke und zur Schönheit von Florenz beitragen sollten. Seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts betrachtete es der Stadtrat als seine Aufgabe, durch Kirchenbauten für das *decorum* (im Volgare ersetzt durch *bellezza*) der Stadt zu sorgen.¹⁵⁹ In einer statuarischen Bestimmung von 1324 heißt es, dass *cum ad utilitatem animorum et decorem civitatis expedit, ecclesiam S. Crucis et ecclesiam S. Marie Novelle compleri*.¹⁶⁰ Dieses Argument

¹⁵² G. Pampaloni: Firenze al tempo di Dante. Documenti sull'urbanistica fiorentina. Roma 1973, 106f.

¹⁵³ Ebd., 114ff.

¹⁵⁴ Ebd., 131ff.

¹⁵⁵ Ebd., 95ff.

¹⁵⁶ Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 502.

¹⁵⁷ L. B. Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst (ed. M. Theuer). Darmstadt 1991, S. 434.

¹⁵⁸ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 208.

¹⁵⁹ Ebd., 148. Giovanni Villani verwendete beispielsweise häufig den Begriff der *bellezza*: [...] *si feciono intorno a San Giovanni i pilastri de'gheroni di marmi bianchi e neri per l'arte di Calimala, che prima era di macigni e levarsi tutti i monumenti e sepolture e arche di marmo ch'erano intorno a San Giovanni, per più bellezza della chiesa*; vgl. G. Villani: Nuova Cronica. Edizione critica (ed. G. Porta, 3 Bde.). Parma 1990-1991, VIII, 3.

¹⁶⁰ Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 482.

findet sich auch in Geldansuchen an die Gemeinde zur Finanzierung von Kirchenbauten - *quod dicte ecclesie et quolibet eorum cedunt ad decorum maximum civitatis*.¹⁶¹

Schönheit war sowohl bei größeren urbanistischen Projekten als auch im dekorativen Detail von Relevanz. Die Calimala-Zunft forderte von Andrea Pisano, er möge seine Bronzetüre *più bella che si può* gestalten¹⁶² und wegen der Schmälerung der Schönheit von Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele durch den dortigen Verkauf von Korn forderte man in den 1350er-Jahren gar die Verlegung des Getreidemarktes.¹⁶³

Einen größeren Eingriff in das Stadtbild im Sinne der optischen Aufwertung von Florenz stellte die Anlage eines *Pratum Communis* jenseits des Borgo Ognissanti via Statut von 1290 dar. Florenz ging diesbezüglich mit gutem Beispiel voran, denn bald sollten öffentliche Promenaden in der Toskana zur Modeerscheinung werden.¹⁶⁴ Der Stellenwert einer solchen Anlage für eine Stadt lässt sich einem entsprechenden Sieneser Beschluss von 1309 entnehmen:

*Anco, intra li studii et sollicitudini e'quali procurare si debiano per coloro, e'quali áno ad intendere il governamento de la città, è quello massimamente che s'intenda a la bellezza de la città, et de le principali belleze è di ciascuna gentile città, che abiano prato o vero luogo a delecto et gaudio de li cittadini et de' forestieri, de li quali prati et luoghi le città di Toscana et anco certe castella et altre onorevoli città, onorevolmente sono dotate et guernite per le mercantie di qualunque conditioni et fiere spetialmente ine tenere [...] et imperciò, che le forestieri e'quali vanno l'altrui cittadi per cagione di delecto et allegrezza molto cotali cose vanno carendo, del quale prato la città di Siena in neuno modo è fornita.*¹⁶⁵

Zentral für die optische Veredelung der Stadt war in Florenz von Anfang an der neue Dom. Giovanni Villani definierte 1294 ein Hauptmotiv für den Neubau und ging dabei direkt auf das äußere Erscheinungsbild der Kirche ein:

¹⁶¹ G. Gaye: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI (3 Bde.). Florenz 1840, Bd. 1, 477f. Das entsprechende Dokument stammt aus dem Jahr 1332.

¹⁶² Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 464.

¹⁶³ Gaye: Carteggio, Bd. 1, 52.

¹⁶⁴ Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 513.

¹⁶⁵ A. Lissini (ed.): Il costituito del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX (2 Bde.). Siena 1903, Bd. 2, 134.

*Nel detto anno 1294 [...] e cittadini s'accordarono di rinnovare e crescere la chiesa maggiore di Firenze, di Santa Liperata, la quale era di molta grossa forma, e piccola a comperazione di sì fatta cittade [...].*¹⁶⁶

Zwei Jahre später lässt sich in der offiziellen Korrespondenz zwischen Florenz und dem Papst bezüglich einer finanziellen Unterstützung des Projekts die gleiche Feststellung finden: *Cum itaque, sicut asseritis, ecclesiam vestram Florentinam, nimia vetustate collapsam, de novo edificare ceperitis opere plurimum sumptuoso [...].*¹⁶⁷

Die Schönheit von Santa Maria del Fiore war Ausdruck der Ehre der Kommune und trug gleichzeitig zur ästhetischen Aufwertung der Stadt bei:

*[...] quod ad honorem beate Reparate virginis et sub eius nomine cathedralis ecclesia Florentina cepta fuit tam formosa et pulcra, quod ad honorem comunis Florentie et decorum civitatis ipsius cedit non modicum [...].*¹⁶⁸

Gelder für den Bau wurden beantragt und gewährt, *damit ein so schönes und ehrenwertes Werk [...] auch vollendet werden könne, und die Gnade, die durch den Bau der Gemeinde zugekommen sei, auch weiterhin verschwenderisch und groß bleibe*, wie es in einer Eingabe von 1337 lautete.¹⁶⁹ Auch in den vorrausgehenden Beratungen für das definitive Projekt von 1367, welches den Abschluss der Vierung festlegte, war man sehr auf die optische Wirkung bedacht. Die Entscheidungsträger hatten die Modelle nach drei Kriterien zu beurteilen: Schönheit, Nützlichkeit und Sicherheit (*Quale di tre nuovi disengni [...] gli pare più bello o più utile e più sichuro*). Doch obwohl das Modell der *maestri e dipintori* statische Bedenken hervorrief (*E non è chiaro del disegno nuovo de maestri e dipintori, s'egli è sichuro e forte [...]*), wurde es den anderen vorgezogen - *il disegno facto per li decti maestri e dipintori è più bello e più utile e forte per ogni ragione, che niun'altro*. Man entschied sich für den ‚schöneren‘ Vorschlag, da dieser eher etwas zum Schmucke der Stadt und zur Ehre der Kommune beitragen konnte, wie es weiter im Text heißt.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Villani: Cronica, VIII, 9.

¹⁶⁷ C. Guasti: Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile. Florenz 1887, Dok. 12.

¹⁶⁸ Ebd., Dok. 35. Das Dokument ist aus dem Jahr 1331.

¹⁶⁹ Zit. nach Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 149.

¹⁷⁰ ASF, Delib., II, 74-75.

Bei Detailfragen zum Dombau spielte die Option der Verschönerung des Bauwerks in weiterer Folge häufig eine zentrale Rolle, wie diese Eingabe von 1388 zeigt:

Operarii [...], volentes actendere ad ornationem dicte maioris ecclesie [...], deliberaverunt quod pro ornatione dicte maioris ecclesie, in dicta maiori ecclesia Sancte Reparate fiant et fieri debeant quattuor egetre vetri, et quod locentur et locari debeant meliori magistro et pro meliori foro quo locari potest, [...].¹⁷¹

Ästhetische Belange beschäftigten auch noch Brunelleschi im 15. Jahrhundert. Zum Kapellenprojekt für den Dom von 1434 äußerte er sich wie folgt: [...] *quod corpus ecclesie prefate erit pulcrius et magis ornatum fieri [...] que cappelle erunt catene totius ecclesie, et quod ecclesia erit pulcrior et ornatio[r] [...].¹⁷²* Zudem fügte er noch hinzu, dass ihm die auf Grund statischer Probleme angebrachten Eisenketten im Mittelschiff optisch missfielen¹⁷³ - die Frage der Optik war scheinbar bedeutender als jene der baulichen Notwendigkeit. Sie hatte auch bei der Entscheidung für Brunelleschis Kuppellaterne argumentatives Gewicht:

[...] quibus omnibus [...] examinatis, videtur eis quod modello Filippo ser Brunelleschi sit melio forma et habeat in se meliores partes perfectionis dicte Lanterne [...] Et examinatis predicits omnibus consiliis, volentes igitur prefati operarii prebere principium tali Lanterne, ut decet tam magnifico ac mirabilis operi magne Cupole dicte ecclesie, et ut optatur per totum populum Florentinum [...].¹⁷⁴

1444, acht Jahre nach den Beratungen für die Kuppellaterne, vertraten die von Cosimo de' Medici eigens einberufenen *Operai del Palazzo* die Auffassung, dass die geplanten dekorativen und innenarchitektonischen Maßnahmen für den Palazzo Vecchio *pro magnificentia et ornatu palatii dominorum* auszuführen seien.¹⁷⁵

Noch im 16. Jahrhundert und unter ganz anderen politischen Rahmenbedingungen wurden Eingriffe in die bauliche Struktur der Stadt oder Umgestaltungen einzelner Architekturen mit der Erhöhung der Schönheit

¹⁷¹ ASF, Delib., XXVI, 9.

¹⁷² C. Guasti: La cupola di Santa Maria del Fiore. Florenz 1857, Dok. 259.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., Dok. 273.

¹⁷⁵ V. Breidecker: Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1992, 290.

begründet. Als es im Zuge der beinahe einjährigen Vorbereitung für die Prinzenhochzeit von 1565 eine Reihe von urbanistischen und künstlerischen Unternehmungen gab, erhielt Vasari von Cosimo I. auch den Auftrag, die Innenräume mehrerer Kirchen der Stadt (insbesondere jene von Santa Croce und von Santa Maria Novella) dekorativ umzugestalten. Den Sinn dieser Maßnahmen begründete Vasari wie folgt:

E perché il signor duca [...] si compiace non solo nell'edificazioni de'palazzi, città, fortezze, porti, logge, piazze, giardini, fontane, villaggi ed altre cose somiglianti, belle, magnifiche ed utilissime a comodo de'suoi popoli, ma anco sommamente in far di nuovo, e ridurre a miglior forma e più bellezza, come cattolico prencipe, i tempj e le sante chiese di Dio [...].¹⁷⁶

I. 3. 2. KONTROLLE UND UNIFORMITÄT - DIE STADT ALS EINHEIT

Quod casolaria debeant remurari. Pro maiora pulcritudine civitatis Florentie statutum et provisum est quod omnes et singuli habentes casolaria in civitate Florentie intra muros civitatis teneantur et debeant remurare et claudere ipsa casolaria iuxta viam usque ad altitudinem quattuor brachiorum [...].¹⁷⁷

Wie diese Verordnung aus dem Jahr 1325 zeigt, war eine Konsequenz des Wunsches, Florenz zur schönsten und bestmöglichen Stadt machen zu wollen, der direkte und bewusste Eingriff der städtischen Gremien in die Bautätigkeit und die Stadtgestaltung im weitesten Sinne. Durch Verordnungen und Verbote wurde versucht, klare urbanistische Richtlinien zu definieren, die Florenz schöner und zugleich uniformer machen sollten.

Eine uneingeschränkte Freiheit des Bauens gab es in den toskanischen Städten bereits seit dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts nicht mehr; selbst das Einreißen von Häusern musste von den zuständigen Behörden genehmigt werden.¹⁷⁸ Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts drängte die Stadtverwaltung durch diverse Appelle zudem auf die Finalisierung oder Restaurierung privater

¹⁷⁶ G. Milanesi (ed.): Le opere di Giorgio Vasari (9 Bde.). Florenz 1906, Bd. 7, 709f.

¹⁷⁷ Caggese: Statuti, Bd. 2, 318.

¹⁷⁸ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 109.

Stadtpaläste.¹⁷⁹ Die Statuten von 1415 spiegeln diese bewusste Einflussnahme auf und den Willen zur Kontrolle über die Stadtgestaltung wieder.¹⁸⁰

Eines der wichtigsten Ziele der Verordnungen war die Kreierung eines uniformen Stadtbildes, wobei eine solch einheitlich gestaltete Stadt den Zeitgenossen als schöner galt. Dieses Prinzip einer eigentlich frühneuzeitlichen Urbanistik spielte in Norditalien schon sehr früh eine Rolle - ein Beispiel hierfür sind die Statuten von Bologna von 1288, wo eine Vereinheitlichung des Stadtbildes durch die typischen *portici* beabsichtigt wurde.¹⁸¹ Diese Tendenz wird auch in den sienesischen Statuten von 1297 augenscheinlich. So sollten etwa die Fenster der Gebäude am Campo gleichmäßig gestaltet werden; 1309/10 ordnete man zudem die Verwendung von Ziegelmauerwerk für die den Straßen zugewandten Seiten von Gebäuden an, damit diese *rendano bellezza alla città*. Mit den florentinischen Statuten des 14. Jahrhunderts erreichte diese urbanistische Methode aber einen neuen Höhepunkt. Evident wird dabei der „ausdrückliche Bezug auf die ‚Schönheit‘ als Kriterium der urbanistisch wirksamen Verordnungen in Florenz. Ich sehe nicht, dass dies in anderen Statuten vergleichbar intensiv betont wurde“, so Bernd Roeck.¹⁸²

Besonders bei repräsentativen Plätzen und Straßen der Stadt kommt die ästhetische Komponente der Verordnungen zum Vorschein. So wurden beispielsweise jene Eigentümer, deren Grundstücke durch die Erweiterung der Piazza della Signoria im Wert gestiegen waren, unter Strafandrohung dazu verpflichtet, ihre Häuser bis zu einer Höhe von 16 Ellen aus massivem Stein und einheitlich entsprechend einem zuvor definierten *exemplum* neu zu erbauen - und dies alles *pro ornamento platee*.¹⁸³

Gleichartigkeit in Gestaltung und Größe wurde auch 1390 für die neuen Häuserfassaden zu beiden Seiten der heutigen Via dei Calzaiuoli zwischen Orsanmichele und der Piazza della Signoria gefordert. Hier gab es ebenfalls ein Gebäudebeispiel, an dem man sich orientieren sollte:

[...] et fuit provisum de ornamento et forma novorum hedifitiorum [...] debeant sollicitare et fieri facere nova hedifitia ex utraque parte dicte vie, que sint pulcra et

¹⁷⁹ Ebd., 209.

¹⁸⁰ L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 104.

¹⁸¹ G. Fasoli/ P. Selle (ed.): Statuti di Bologna dell'anno 1288. Città del Vaticano 1937, 163.

¹⁸² Roeck: Konzepte, 14ff.

¹⁸³ C. Frey: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1885, 195ff.

*ornata ad similitudinem hedifitii partis Guelforum, existentis iuxta viam predictam
cet. [...].*¹⁸⁴

Ebenso bedeutend wie die Gestaltung des wichtigsten Raumes der weltlichen Macht in der Stadt war jene des Areals rund um den neuen Dom Santa Maria del Fiore. Auch hier sollte nichts dem Zufall überlassen werden.¹⁸⁵ 1388 legte man die Minimalbreite der die Apsiden der Kirche umfassenden Straße auf 25 bis 28 Ellen fest¹⁸⁶ und schrieb eine einheitliche Fassadengestaltung für die Häuser entlang dieser Umföhrung vor. Vorgesehen waren Arkaden im Erdgeschoss, wobei die Form und die GröÖe der Bögen wiederum genau vorgegeben wurden.¹⁸⁷ *Pro adoratione vie superius memorate* definierte man weiters auch Maße und Form der Fenster der Fassaden.¹⁸⁸ Der gröÖere urbanistische Sinn des Ganzen wird durch die Ähnlichkeit der neuen Häuserfronten mit jenen der zeitlich nahe zu datierenden in der Via dei Calzaiuoli ersichtlich. Demnach war eine komplette städtebauliche Uniformierung des weltlichen und des geistlichen Zentrums sowie der diese beiden Pole verbindenden Straßenachse angedacht.¹⁸⁹

Noch offensichtlicher wurde die Bedeutung von Regularität und Uniformität für die Ästhetisierung des Stadtbildes in den Florentiner Neustadtgründungen (San Giovanni Vaidarno, Scarperia, Firenzuola), wo es keine Grenzen oder Einschränkungen durch bereits bebautes Terrain gab und die urbanistischen Prämissen eins zu eins umgesetzt werden konnten.¹⁹⁰

Um ihre Stadt so schön wie möglich zu machen, wollten die Florentiner die Stadtgestaltung kontrollieren. Wenn nötig auch durch Verbote. Mit dem Mittel der steuerlichen Sonderbelastung ging man besonders vehement gegen Vorbauten jeglicher Art in den bedeutendsten Straßen und auf den wichtigsten

¹⁸⁴ Ebd., 243f.

¹⁸⁵ Zu den das Terrain betreffenden Bestimmungen und Unternehmungen vgl. A. Grote: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. München 1997, 185.

¹⁸⁶ ASF, Delib., XXVI, 8-9. Die Verordnung wird ein Jahr später wiederholt; vgl. ASF, Delib., XXVII, 15-16.

¹⁸⁷ ASF, Delib., XXVIII, 6-8. Auf einem nahe gelegenen Haus hatte man sogar einen Bogen in Originalgröße als Exempel aufmalen lassen; vgl. ASF, Delib., XXVIII, 3.

¹⁸⁸ ASF, Delib., XXVII, 17.

¹⁸⁹ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The Cupola of Santa Maria del Fiore. London 1980, 193.

¹⁹⁰ D. Friedman: Florentine new towns. Urban design in the late middle ages. New York 1988, 117ff. Die spezifische, auf Gleichmäßigkeit und Einheitlichkeit beruhende Ästhetik der städtischen Räume von Florenz lässt sich auch in der florentinischen Freskenmalerei wiederfinden.

Plätzen der Stadt vor. Neben der bereits erwähnten Via Maggio¹⁹¹ verbot man 1321 auch Vorbauten rund um Orsanmichele und 1363 am Domplatz. Gleiches wurde für die Ende des 13. Jahrhunderts *ad honorem et pulcritudinem et actationem dictae civitatis* begonnene Verbindungsachse zwischen dem Bargello und Orsanmichele untersagt, wobei hier das zusätzliche Verbot von Straßenbrücken hinzukam. Ende des 13. Jahrhunderts gab es noch zusätzliche Bestimmungen und Vorschriften dieser Art für die Piazza della Signoria, die Via dei Calzaiuoli und die Straße um die Apsiden der Domkuppel.¹⁹²

Die Florentiner hatten also vergleichsweise früh damit begonnen, ihre Stadt als Ganzes, als homogene beziehungsweise als zu homogenisierende Einheit zu verstehen: „Was wir für spätere Zeiten, besonderes ab dem Barock, als selbstverständlich hinnehmen, nämlich das Einheitliche, bewusst gestaltete eines großen architektonischen Zusammenhanges, das sehen wir hier bereits in der Zeit der Gotik und der frühesten Renaissance verwirklicht [...]“.¹⁹³ Als eines der ersten urbanistischen Projekte dieser Art kann bereits das Vorhaben der Anlage einer die Stadt umfassenden Ringstraße anstelle der alten Stadtmauer aus den 1170ern angesehen werden. Die Straße hätte vom Ponte alla Carraia im Westen bis zum Ponte alle Grazie im Osten gereicht und wäre somit eine der ersten Unternehmungen gewesen, die die ganze Stadt betroffen hätte.¹⁹⁴

Erleichtert wurde die Vereinheitlichung des Stadtbildes in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts durch die Konzentrierung der städtebaulichen Planung - Arnolfo di Cambio entwarf nicht nur die großen repräsentativen Einzelbauten, sondern hatte auch die Stadt als Ganzes im Blickfeld. De dato verlor man die Idee eines Florenz überspannenden strukturierten Netzes aus geraden, weiten Straßen zum Schmucke der Stadt und zur Ehre ihrer Bürger nicht mehr aus den Augen - dies betraf neue Projekte ebenso wie die Modifizierung bereits bestehender Straßen.¹⁹⁵ Dieses schachbrettartige Straßenmuster lässt sich heute am deutlichsten im Viertel San Giovanni nachvollziehen, welches von langen

¹⁹¹ Vgl. S. 50.

¹⁹² Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 113.

¹⁹³ Grote: Florenz, 268.

¹⁹⁴ E. Guidoni: Storia dell'urbanistica. Il Duecento. Rom/ Bari 1989, 153ff. Nur in Pistoia und Bologna gab es bereits vergleichbare Ringstraßen, die um den Stadtkern führten; sh. ebd.

¹⁹⁵ F. Sznura: Civic urbanism in Medieval Florence, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen: City states in classical antiquity and medieval Italy. Stuttgart 1995, 409f.

Achsen durchzogen ist, die den Dom mit den weiter im Norden gelegenen Konventen verbinden.¹⁹⁶

Die Stadt als Einheit - diese Prämisse galt auch bei der Anpassung und Eingliederung neuer Bauwerke oder städtebaulicher Elemente in das bestehende Gefüge. So setzt die dekorative Wandgliederung von Baptisterium, Dom und Campanile die drei Bauwerke zueinander in Beziehung; die dreibogige Gliederung der Außenwände des Baptisteriums findet ihre Entsprechung an den Apsiden des Doms. Ebenso orientierte man sich bei der farblichen Gestaltung am bereits Bestehenden, sodass die über Jahrhunderte gewachsene monumentale Gruppe bis heute einen äußerst harmonischen Eindruck vermittelt.¹⁹⁷

Der Raum zwischen den repräsentativen Prachtbauten sollte dicht mit Bürgerhäusern bebaut werden, wobei der bis ins 16. Jahrhundert als Baumaterial für Profanbauten vorherrschende braune Macigno wiederum das Stadtbild vereinheitlichte.¹⁹⁸ Die Fülle an Gebäuden galt den Florentinern als Qualitätsmerkmal ihrer Stadt. Der Häuserbau wurde aktiv gefördert, das Einreißen oftmals untersagt, ganz Florenz sollte bebaut sein.¹⁹⁹ In einer Stadtbeschreibung von 1339 hieß es: *Haec civitas quasi tota plena palatii de optimo lapide ac communibus et inferioribus domibus est* ²⁰⁰ - eine Feststellung, die Goro Dati zu Beginn des 15. Jahrhunderts in seiner *Istoria di Firenze* wiederholen wird.²⁰¹

Erst mit der Reduzierung des Einflusses städtischer Gremien auf die Stadtplanung ging schließlich auch die Tendenz zur Uniformisierung der urbanen Räume zurück. Einerseits standen vermehrt die repräsentativen Bauwerke im Vordergrund der Unternehmungen, andererseits sollte ein anderer Bautypus zunehmend an Bedeutung gewinnen - der private *palazzo* mächtiger Familien. So lässt sich resümieren, dass „by the end of the fourteenth

¹⁹⁶ Breidecker: Florenz, 125.

¹⁹⁷ Frey: Loggia, 86f.

¹⁹⁸ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 118.

¹⁹⁹ Ebd., 209.

²⁰⁰ Frey: Loggia, 119.

²⁰¹ G. Dati: *Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405* (ed. E. Bianchini). Firenze 1735, 109f.

century, however, all of the basic elements had completely changed, and a fundamental period of Florentine town planning was coming to an end.“²⁰²

I. 3. 3. WIRKUNG

*Von Augenmenschen sind sie für die Augen erdacht; sowohl aus der Nähe wie aus der Ferne, von den Hügeln ringsum gesehen zu werden.*²⁰³

Neben dem Primat der Schönheit und der bewussten Kontrolle der Stadtgestaltung spielte die Sichtbarmachung und Hervorhebung der prominentesten Bauwerke der Stadt eine entscheidende Rolle für die Florentiner: „Das Wesen der Stadt Florenz, ihr Einmaliges und Unverwechselbares, verkörpert sich in der Vollkommenheit, mit der sie das umgebende Land und sich selbst in Schönheit zu gestalten vermocht hat. Darin hat sich ihr eigentümlicher Geist ausgesprochen. Zahlreiche Dokumente [...] zeigen an, dass dies ganz bewusst und absichtlich geschehen ist. Dabei ist auffallend, wie früh bereits der Gesichtspunkt maßgebend wurde, es müsse sich die Umgebung den Hauptmonumenten anpassen, es müssten die Straßenbauten auf die großen Kirchen und die Neubauten auf die vorhandenen Anlagen in ihren Formen und sogar in ihren Farben Rücksicht nehmen. Auch wurde auf Blicke aus größerem Abstand geachtet und ihre Fernwirkung berechnet. Hierfür wurde durch strenge Bauvorschriften gesorgt.“²⁰⁴

Da es der Zweck der Repräsentativbauten war, das Ansehen der Stadt heben, waren diese in Florenz schon früh bewusst auf visuelle Attraktion ausgerichtet;²⁰⁵ man forderte förmlich die „Sichtbarmachung des Schönen und Bedeutenden.“ Florenz war hier zunächst kein Sonderfall - man denke nur an den Domplatz zu Pisa²⁰⁶ aber auch an andere Städte: In den Statuten von Parma wurde 1262 beispielsweise bestimmt, dass die wichtigsten Bauwerke frei

²⁰² Sznura: Urbanism, 411.

²⁰³ Badt: Vier Städte, 57. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung eines Bauwerks durch das Auge war schon den Zeitgenossen bewusst. In Punkt 2 der Ergänzungen zum Kuppelprogramm aus den 1420ern wird betont, dass bauliche Änderungen an der Kuppel rückgängig gemacht werden können, *se mai paresse che detta aggiunta mostrasse rustica all'occhio*; vgl. Saalman: Cupola, 75f.

²⁰⁴ Ebd., 47.

²⁰⁵ Breidecker: Florenz, 125.

²⁰⁶ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 126.

zugänglich und von allen Seiten gut sichtbar sein sollten.²⁰⁷ Um die optische Wirkkraft von Gebäuden zu erhöhen und das Selbstbewusstsein der Stadt besser zum Ausdruck bringen zu können, bediente man sich in Florenz zweier Methoden: Einerseits förderte man die freie Sicht auf die bedeutendsten Gebäude, andererseits versuchte man den ästhetischen Wert der Bauwerke durch eine optische Aufwertung des umgebenden Raumes zu erhöhen.

Perspektivische Wirkung hatten neben ihren verkehrstechnischen Vorteilen insbesondere die neu angelegten geraden Straßen: „Such straight roads [...] highlighted, from a distance, the stage effect achieved by the public buildings and the churches.“²⁰⁸ Guidoni hat festgehalten, dass sich die neuen Straßen in Florenz von ihrer rein funktionalen Bedeutung lösten und für den Urbanismus zunehmend ästhetisch bedeutsam wurden.²⁰⁹ Im dichtbebauten Stadtzentrum war eines der ehrgeizigsten Projekte dieser Art die geplante Schaffung einer Sichtachse zwischen dem Stadtpalast und Orsanmichele, was umfangreiche Abrissarbeiten nach sich gezogen hätte und schließlich auch nur partiell ausgeführt werden konnte.

Neben den Straßenachsen war die Anlage neuer Plätze ein adäquates Mittel, um Bauwerke freizustellen und damit besonders hervorzuheben. Große Platzanlagen entstanden vor Santa Croce und Santa Maria Novella, von 1294 bis 1317 wurde zudem die Piazza Santo Spirito vergrößert.²¹⁰ Auch vor dem Palazzo Vecchio wurde bald nach Baubeginn ein kleiner Platz angelegt, der 1306 gepflastert wurde.²¹¹ Initiativen zur Vergrößerung dieses Terrains gab es während des gesamten Trecento. In einer Eingabe aus dem Jahr 1319 befürwortete man den Abriss mehrerer Häuser zum Zwecke der Erweiterung des Platzes *pro decore et fortificatione Palatii populi Florentini*.²¹²

²⁰⁷ Roeck: Konzepte, 15.

²⁰⁸ Sznura: Urbanism, 409.

²⁰⁹ Guidoni: Storia, 151f.

²¹⁰ Sznura: Urbanism, 410.

²¹¹ Frey: Loggia, 195.

²¹² Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 200. Vom ausgehenden 13. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts unterschied man in Florenz klar zwischen für das Erscheinungsbild der Stadt wichtigen und unbedeutenden Gebäuden. Diese Differenzierung diente oftmals als Argument für Enteignungen, Abrissarbeiten und andere radikale Maßnahmen. Ende des Trecento wurde vor den bescheidenen Häusern an der Westseite der Piazza della Signoria eine sechzehn Ellen hohe Mauer errichtet: [...] *facere et fecisse refeci ipsum murum in loco debito iuxta ipsam plateam et ex latere ipsius platee pulcrum et decentum et altitudinis 16 brachiarum sub pena predicta* (ASF, Provv., LI, 81). 1363 genehmigte man den Abriss einiger kleinerer Häuser auf der Piazza San Giovanni mit der Begründung, sie würden der Optik des Platzes schaden (Gaye: Carteggio, Bd. 1, 72). 1418 baten die Verantwortlichen für den Neubau von San Lorenzo die Signoria um die Erlaubnis, nahe gelegene und - wie es in der Petition heißt - ohnehin nur von

Auch am Domplatz wurden die einzelnen Gebäude bewusst hervorgehoben. Der Campanile wurde als „Monument der städtischen Macht und Freiheit in seiner ganzen Größe überschaubar gestaltet“ - er war freistehend, von der Kirche abgesetzt und somit als eigenständiges Bauwerk von allen Seiten gut zu erblicken.²¹³

Als es 1366/ 1367 in die entscheidende Phase der Kuppelplanung ging, standen sich zwei Modelle gegenüber - jenes von Giovanni di Lapo Ghini und das eines Künstlerkomitees. Ein entscheidender Unterschied war die ungleiche Fernwirkung der beiden Konzepte.²¹⁴ Während einer entscheidenden Abstimmung im November 1367 fasste Iachopo degli Alberti zusammen: [...] *che la detta chiesicciuola era più bella di fuori, ma quella che fu trovata per Giovanni di Lapo era più bella dentro.*²¹⁵ Dass sich letztendlich der Entwurf des Komitees durchsetzte, der kurz zuvor aufgrund seiner waghalsigen Konstruktionsweise als zu gefährlich betrachtet worden war,²¹⁶ zeigt nur wie

armen Personen ohne jegliche Reputation bewohnte Häuser in der Via de' Preti einzureißen, um die Kirche erweitern zu können. Die offizielle Genehmigung ließ nicht lange auf sich warten (ebd., Bd. 1, 546). Weitere Demolierungen von privaten Gebäuden zwischen San Lorenzo und dem Palazzo della Stufa wurden damit begründet, dass die ebendort geplanten städtebaulichen Maßnahmen zur *ornatio* und *magnificentia* der Stadt Florenz beitragen würden, was wiederum im Interesse der Bürger läge (zum entsprechenden Beschluss von 1434 vgl. P. Roselli/ O. Superchi: *L'edificazione della Basilica di San Lorenzo. Una vicenda di importanza urbanistica.* Florenz 1980, 50f.). Ähnliche Argumente führten die Servitenmönche im Jahr 1477 an, als es um die Umgestaltung der Piazza della Santissima Annunziata ging: [...] *et quod si huiusmodi alienatio et venditio fieret in evidente dicte domus et conventus utilitate et hornatu maxime quia platea prope dicta hedifitia et quadraretur et fieret pulcrior et hornatior* (ASF, Notarile G. 425, 239r-245r). Selbst bei privaten Bauprojekten gab es Gewichtungen: Per Erlass von 1413 erhielt jeder Bürger, der beabsichtigte einen großen Stadtpalast zu bauen, das Recht, eine Enteignung von Besitzern kleinerer Grundstücke oder Häuser gegen eine angemessene Auszahlung zu beantragen, um auf diese Art und Weise den notwendigen Baugrund zu erwerben. Begründet wurde dies damit, dass durch die Sturheit Einzelner schon mancher Prachtbau verhindert worden sei - zur Schande und zum Schaden der Stadt (Milanesi: *Documenti*, 75). Als die Pitti-Familie ihren *palazzo* baute erhielt sie die offizielle Genehmigung zum Erwerb einer benachbarten Straße. Man beachte die diesbezügliche Erklärung: [...] *ch'egli è costrecto da necessità per la gran famiglia [...] per modo che possa in quella [...] alloggiare la sua famiglia comodamente, secondo la sua qualità* (zit. nach L. Baldini Giusti/ F. Facchinetti Bottai: *Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti*, in: F. Borsi (hg.): *Filippo Brunelleschi: La sua opera e il suo tempo.* (2 Bde.). Florenz 1980, Bd. 2, 724). Keine Schonung gab es bei der Errichtung der ephemeren Architekturen anlässlich des triumphalen Einzugs Leos X. im Jahr 1515: *Non si perdonava nulla. Fracassavasi senza discrezione*, berichtet Landucci in seinem *Diario* (L. Landucci: *Diario fiorentino dal 1450 al 1516* (ed. J. Del Badia). Florenz 1883, 359).

²¹³ Ebd., 179f. 1367 wurde extra ein nahe dem Campanile stehendes Haus eingerissen, um den Platz zu vergrößern und den Turm besser sichtbar zu machen: *Operarii [...] deliberaverunt, quod quedam domus dicti operis que est ex opposito campanilis [...] destruat et destrui debeat usque ad fundamentum pro dechore dicti campanilis et causa faciendi plateam dicto campanili* (Guasti: *Santa Maria del Fiore*, Dok. 166).

²¹⁴ Saalman: *Cupola*, 51ff.

²¹⁵ Guasti: *Santa Maria del Fiore*, Dok. 190.

²¹⁶ Am 24. Juli 1367 war das Projekt des Komitees - *chonsiderato il pericholo del detto disengno* - zunächst zurückgewiesen worden. ASF, *Delib.*, II, 84.

sehr den Florentinern die Wirkung des neuen Domes mit der auf einem Tambour thronenden Kuppel am Herzen lag. Der optische Effekt nach außen, zur Stadt hin und auf den Passanten spielte eine entscheidende Rolle: „Städtischer Gemeinsinn forderte ein weithin beherrschendes Monument.“ Die Kuppel auf dem Tambour war „Sinnbild, Wahrzeichen, ja das Wesen der ganzen Stadt“²¹⁷ und sollte den Betrachter in ihren Bann ziehen. Es ist bezeichnend, dass man im finalen Programm für die Kuppel von 1420 bezüglich der äußeren Kuppelschale wiederum optische Argumente anführte - die Kuppel wirke dadurch *più magnifica e gonfiante*.²¹⁸

Betrachtet man die Bauwerke Brunelleschis im Allgemeinen, so werden die Überlegungen zur Einbindung des einzelnen Gebäudes in das städtische Umfeld und zur Wirkkraft des Äußeren der Architekturen augenscheinlich. So kann zunächst die funktionale Bedeutung der Loggia vor dem Ospedale degli Innocenti in Frage gestellt werden: „Merkmale wie die durchgehende Freitreppe oder die weite Öffnung der Arkaden, letztlich auch die antikisierende Formensprache sind ja weniger durch das Funktionsspektrum des Hospitals als vielmehr durch Forderungen und Ansprüche des umgebenden städtischen Raums bedingt.“²¹⁹ Dennoch waren die Konsuln der Seidenzunft als Financiers des Projektes sehr darauf bedacht, rasch erkennbare Baufortschritte zur *piazza* hin zu erzielen. Die Anstrengungen konzentrierten sich also zunächst auf die nach außen sichtbare und auf den Passanten eindrucksvoll wirkende Loggia, welche 1424 fertiggestellt wurde. Zwei Jahre später hatte das Ospedale allerdings noch immer keine Küche, keine Wäscherei und kein separates Refektorium. Der optische Effekt war der Seidenzunft also weitaus wichtiger, als die Funktionalität des Krankenhauses.²²⁰

Das neue Obergeschoss (die *Sala Nuova*), welches Brunelleschi für den Palast der Parte Guelfa entwarf, was so hoch konzipiert worden, dass es von allen Passanten, die sich auf der geschäftigen, nahe gelegenen Via Por Santa

²¹⁷ Braunfels: Stadtbaukunst (1953) 173.

²¹⁸ Saalman: Cupola, 84f.

²¹⁹ A. Tönnemann: Idealstadt und Öffentlichkeit. Raumbild und Gesellschaft in Renaissance und Moderne, in: S. Albrecht (Hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 316.

²²⁰ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The buildings. Pennsylvania St. Univ. Press 1993, 40ff.

Maria fortbewegten, optimal gesehen werden konnte.²²¹ Auch Brunelleschis Rundbau für Santa Maria degli Angeli hätte ursprünglich ein Blickfang werden sollen. Zur Zeit der Planung befand sich westlich des Oratoriums zwischen der Via de' Servi und der Via Castellaccio eine kleine offene *piazza*, die eine freie Sicht ermöglichte. Als zusätzlicher markanter Akzent war entlang der Oststeite dieses Platzes ein Portikus angedacht gewesen. „The oratory, fronted by its portico, would have risen, graced by the piazza on its western side, open to view of all passers-by from the Via de' Servi.“²²²

Manetti wird schließlich in seiner Biographie des Architekten von einem von Brunelleschi geforderten, zum Arno hin ausgerichteten Platz vor Santo Spirito berichten, der die Kirche vom Fluss aus betrachtet besser zur Geltung gebracht hätte: [...] *e invero essendosi fatto così a comodità deli Quartieri non se ne perdeva niente, ma veniva a essere più commoda a tutto el resto della città, e la faccia volta per modo che chi viene a Firenze di riviera di Genova, la vedevano in faccia passando per la via [...] et etiam Dio guardava verso il fiume [...].*²²³

Neben einer angemessenen Sichtbarkeit und der optimalen Wirkung repräsentativer Gebäude galt es, diese durch einen entsprechenden architektonischen Rahmen - das heißt durch die Gestaltung von umgebenden Plätzen und Straßen - hervorzuheben. In diversen Bestimmungen erschien die regelmäßige Pflasterung von Straßen und Plätzen als geeignetes Mittel, um die Schönheit eines Bauwerks zu erhöhen.²²⁴ Die verantwortlichen Behörden planten in der ganzen Stadt „open areas that would be both large and formally consonant with the new and bigger public and religious buildings. Attention was focused on the piazza, not only on its size, but also on the architectonic elements that comprised it. Some of the buildings were subjected to expensive and complex ‚surgical‘ operations to enlarge the open spaces [...].“²²⁵

Von besonderer Bedeutung war das Terrain rund um das Baptisterium und den Dom. Schon 1289 waren Gelder *pro reparando, inalzando, adeguando et*

²²¹ Ein Dokument von 1457 bestätigt diesen Eindruck: [...] *edificia pro eius magnificentia incoata [...]*; vgl. C. von Fabriczy: *Brunelleschiana, Urkunden und Forschungen zur Biografie des Meisters*. Berlin 1907, 64.

²²² Saalman: *Buildings*, 394ff.

²²³ H. Saalman (ed.): *The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*. Pennsylvania St. Univ. Press 1970, I. 1511ff.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Sznura: *Urbanism*, 410.

mactonando plateam b. Iohannis Baptiste bewilligt worden²²⁶ und auch im Jahr darauf beschäftigten sich mehrere *provisioni* mit diesem Vorhaben.²²⁷ 1339 stimmte man schließlich einem Antrag der *operai* von San Giovanni und Santa Reparata zu, die Straße, welche von San Cristoforo zum Platz führte und einen Teil des Platzes selbst abzusenken, um den Dom und das Baptisterium höher erscheinen zu lassen und den *decor* der beiden Gebäude zu steigern:

[...] quod cum via sita iuxta plateam dictarum ecclesiarum ex parte versus ecclesiam S. Christophori, videlicet a domibus filiorum olim domini Biligiardi de la Tosa usque ad domum de Rochis presideat dictam plateam, et sit adeo altior dicta platea quod, propter ipsam altitudinem vie, dicta platea et dicte ecclesie Sancti Iohannis et Sancte Reparate videntur ita basse, precipue in discessu vie del Corso, quod decor ipsarum ecclesiarum multipliciter diminuitur et; et quod si dicta via et via Cursus Adimariorum debassarentur ac etiam debassarentur platea predicta ex latere dictarum viarum decor dictarum ecclesiarum multum augetur, et ipse ecclesie apparerent satis altiores; quare pro parte dictorum operariorum cum reverentia petitur quatenus, pro honore comunis Florentie et decoratione dictarum ecclesiarum [...].²²⁸

1388 erfolgte die Pflasterung des Platzes zwischen den beiden markanten Bauwerken, wiederum um diese optisch aufzuwerten:

Operarii [...], cupientes quod maior ecclesia Florentina ornetur ut decet, [...] deliberaverunt quod quando fit seu fiet lastrachum platee Sancti Iohannis, fiat et fieri debeat etiam laborerium de lapidibus marmi ante [...] campanile, videlicet ante faciem revolutam usque ecclesiam Sancti Iohannis, et eo modo et forma quo et quibus manet ante dictam maiorem ecclesiam.²²⁹

Auch die bereits erwähnte, im selben Jahr beschlossene Straße entlang der Apsiden von Santa Maria del Fiore sollte zur besseren Wirkung und zur Schönheit des Bauwerks sowie zur Ehre der Florentiner Bürger und deren Stadt beitragen:

Operarii [...], auditis et intellectis pluribus et pluribus consiliis redditis per nonnullos sapientes cives et merchatores florentinos ac etiam magistros lapidum [...] super amplitudine et largitudine vie fiende a domo sive porta Falconeriorum usque ad

²²⁶ Gaye: Carteggio, Bd. 1, 418.

²²⁷ Pampaloni: Firenze, Dokumente 32-36.

²²⁸ ASF, Provv., XXIX, 22-25.

²²⁹ ASF, Delib., XXVI, 9.

anghulum vie Spadariorum, et cupientes quod dicta ecclesia hornetur viis et aliis ad hornationem dicte ecclesie necessariis; et volentes, ut tenentur et debent ex debito eorum offitii, quod dicta ecclesia habeat de viis ipsi ecclesie circumstantibus vias pulcras et largas et ut decet iustas et honorabiles, ac etiam pro honore et comodo tam civium quam civitatis Florentie [...].²³⁰

Die Straße wurde schließlich nivelliert und gepflastert.²³¹ Ähnliche Bestrebungen gab es in den 1380er-Jahren auch für die Piazza della Signoria. Kurz nach der Fertigstellung der Loggia dei Lanzi nahm man 1385 die Pflasterung des Platzes in Angriff.²³² Ein Jahr danach ließ man die Kirche Santa Cecilia abreißen, um die *piazza* zusätzlich zu vergrößern.²³³

I. 3. 4. DIE BÜRGER UND IHRE STADT

I. 3. 4. 1. EHRE ODER DER DOM ALS SINNBILD

[...] a onore della città di Firenze [...].²³⁴

Als man sich im August 1366 bezüglich des Abschlusses des großen Oktagons von Santa Maria del Fiore beriet, war der Ehrbegriff schon längst mit repräsentativen Bauten, insbesondere mit dem Dom verknüpft. „Zur Ehre (*in honorem*) und zur Zierde (*ad decorum*) der Stadt [...] wurden Kirchen gebaut.²³⁵ [...] Die Schönheit der ganzen Stadt erwies sich an ihrem Dom. Das Ansehen, das eine Stadt genoss, erwuchs aus der Bedeutung der Domkirche.“²³⁶

Schon in den frühesten, den Dombau betreffenden Dokumenten wird ersichtlich, welche Bedeutung dieser für die Florentiner Kommune und die Stadt Florenz selbst hatte:

[...] In subsidium et pro subsidio et opera ecclesie Sancte Reparate cathedralis ecclesie civitatis Florentie, que reparatione et renovatione indigent, et iam incepta est

²³⁰ ASF, Delib., XXVI, 8-9. Die Anordnung wird 1389 nochmals in ähnlichem Wortlaut wiederholt, vgl. ASF, Delib., XXVII, 15-16.

²³¹ ASF, Delib., XXX, 3. Die Verbreiterungen der Straße dauerten bis ins 15. Jahrhundert an. 1417 kauften die *operai* zu diesem Zwecke ein Haus: *[...] quam domum dicitur operarij fecerunt postea destrui in parte per ampliando viam sancte reparate pro pretio florenarum septigentorum quinquaginta auri [...]*; vgl. Saalman: Cupola, 245.

²³² Frey: Loggia, 41.

²³³ Ebd., 113.

²³⁴ Guasti: Santa Maria del Fiore, Dok. 150; 13. August 1366.

²³⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 138.

²³⁶ Ebd., 147f.

*reparari et renovari, pro honore reverentia domine nostri Ieshu Christi et beate Marie Virginis matris sue ac etiam sancte Reparate virginis, et ad honorem et decus civitatis et populi Florentini [...].*²³⁷

In den Beratungen und Sitzungen der für den Dombau zuständigen städtischen Gremien wurden *honor* und *decus* zu zentralen und immer wiederkehrenden Begriffen.²³⁸ Etliche Beschlüsse, die den Bau von Santa Maria del Fiore betrafen, wurden somit zu einer Ehrensache der Kommune. Die Pracht des neuen Domes entsprach der kommunalen Ehre: [...] *ad laudem Dei omnipotentis, decus et decorem dicte ecclesie Florentine, ac honorem dicti Comunis [...].*²³⁹ Man war sich bewusst, wie sehr ein neuer Dom die Stadt Florenz aufwerten würde:

*[...] quod in subsidium et pro subsidio operis mirifici eiusdem ecclesie sub felici nomine inchoati, et ut ipsum opus in brevi tempore ad reverentiam et decus omnipotentis Dei et beate Virginis Marie matris eius et beate Reparate virginis, et ad honorem et decorum Florentine civitatis, optatum recipiat incrementum [...].*²⁴⁰

Im Zuge dieses selbstbewussten Prozesses verzichtete man zunehmend auf eine genaue Unterscheidung zwischen der Stadt und ihren Bürgern. Die Stadt definierte ihre Bewohner, die Bewohner definierten ihre Stadt:

*Quod in subsidium et pro subsidio et opere mirifici ecclesie Sancte Reparate cathedralis ecclesie Florentine, que reparatur quin immo de novo construitur pro honore et reverentia omnipotentis Dei et beate Virginis Marie matris sue et beate Reparate virginis et ad honorem et decorem et decus civitatis et populi Florentini [...].*²⁴¹

Bei der feierlichen Grundsteinlegung von 1296 wurde dieser Zusammenhang zwischen dem immensen Vorhaben des Neubaus von Santa Maria del Fiore und der Zierde beziehungsweise Ehre der Stadt sowie der florentinischen Kommune schließlich einer breiteren Öffentlichkeit verkündet -

²³⁷ ASF, Provv., IV, 66-72 (11. September 1294).

²³⁸ Vgl. hierzu ASF, Provv., IV, 114-116 (2. Dezember 1294) und ASF, Provv., V, 100 (13. Mai 1295), wo die Termini (*ad honorem et decus*) ebenfalls verwendet wurden.

²³⁹ ASF, Provv., V, 187-188 (13. Dezember 1295).

²⁴⁰ ASF, Provv., VII, 13-14 (6. Dezember 1296).

²⁴¹ ASF, Provv., VII, 88 (15. März 1296). Die selbe Floskel ist auch in späteren Dokumenten zu finden; vgl. ASF, Provv., VIII, 136-139 (7. Oktober 1297) und ASF, Provv. X, 203-207 (4. Februar 1299).

die geistige, politische und soziale Elite von Florenz lauschte der Verlesung der Gründungsurkunde, die diesen Aspekt nochmals unterstrich.²⁴²

In den folgenden Jahrzehnten des Dombaues verlor Santa Maria del Fiore nie die Bedeutung eines zentralen Stadtzeichens, eines Symbols der ehrenhaften, selbstbewussten Kommune. Insbesondere wird dies in den den Vierungsabschluss betreffenden Beratungen der Jahre 1366 beziehungsweise 1367 ersichtlich. 1366 war man zu dem Schluss gekommen, [...] *che il disegno di maestri e dipintori [...] sia più bello e utile e honorevole disegno che niuno altro ch'abiano veduto.*²⁴³ Dieser Plan sollte *a reverenza di Dio e della Vergine Maria, e a onore della città di Firenze* ausgeführt werden.²⁴⁴

Die schriftliche Dokumentierung der späteren Zusammenkünfte am 26. und 27. Oktober 1367 bestätigte den ehrenhaften Charakter des Bauvorhabens:

*I quali cittadini nominati, veduto questo di i detti due disegni fatti in forma di chiesa, chome detto è; tutti e niuno ischordante, dissono e per chonsilglio renderono a i detti hoperai: Che la chiesicciuola trovata pe' maestri e dipintori, e murata ne la chasa dal chanpanile, più piaceva loro che quella trovata per Giovanni di Lapo Ghini, però ch'era più bella e più mangnificha e onorevole per la città di Firenze, e che a quello asenpro la detta chiesa si dovesse edificare e fare chol nome d'Iddio. [...] Tutti di chonchordia risposero: Che quella ch'è murata ne la chasa a lato al champanile, trovata pe' maestri e dipintori, piaceva più loro, e quella chonsilgliavano che si seguisse e a quello assenpro la detta chiesa di Santa Reparata si deba edificare e fare, però che a loro pareva più honorevole e magnificha per la città di Firenze assai che l'altra.*²⁴⁵

Am 19. November desselben Jahres fand eine bestätigende Sitzung statt, in der sich die *hoperai tutti in chonchordia* abermals für jenes Projekt aussprachen, welches mehr Ehre für Florenz in Aussicht stellte.²⁴⁶ Der endgültige Beschluss lautete schließlich:

In nomine Dei eterni amen, et beate Marie Virginis matris sue [...] et ad honorem et decus civitatis Florentie [...] deliberaverunt ordinaverunt et stantiaverunt: Quod dicta ecclesia in futurum hedificetur construat et fiat secundum quod hedificatum

²⁴² B. Beuys: Florenz. Stadtwelt, Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500. Hamburg 1992, 89.

²⁴³ Guasti: Santa Maria del Fiore, Dok. 150.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd., Dok. 190.

²⁴⁶ Ebd., Dok. 192.

*est desingnum quod est muratum in domo dicit operis apud campanile [...] Et quod omne aliud desingnum factum et muratum et laboratum in dicta ecclesia destruat.*²⁴⁷

Der Dombau zu Florenz wurde zu einem identitätsstiftenden,²⁴⁸ ja teilweise sogar emotionalem Projekt,²⁴⁹ welches das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner weiter forcierte. Dies demonstriert allein schon der Wille der Bürger zur Partizipation am Bauprozess und am Diskurs. Zwar waren Dombauvorhaben immer Gegenstand zahlreicher Diskussionen - man denke nur an entsprechende Unternehmungen in Siena oder in Mailand.²⁵⁰ Doch in Florenz erstaunen die Intensität und der Wagemut mit denen sich die Brüger diesem prestigeträchtigen Projekt widmeten. Bei schwierigen Fragen wurden Expertenräte gebildet, es entwickelten sich lebhafte Debatten.²⁵¹ Und auch wenn es - wie im Falle des 1367er-Projekts von Giovanni di Lapo²⁵² - vereinzelt Widerstand gab, so einte diese Gruppe der Entscheidungsträger doch primär der Wunsch, einen Dom zu haben, der der Stadt und ihren Bewohnern Ehre bringen würde: „Am Ende entschied sich die bürgerliche Elite der Stadt für das architektonische Wagnis und damit für die Aussicht auf ewigen Ruhm.“²⁵³ Hatte man zuvor Schmähungen von Entwürfen von Konkurrenten noch unter Strafe gestellt, verfügte man nach dem definitiven Beschluss im November 1367 die Zerstörung aller übrigen Modelle.²⁵⁴ Wie selbstbewusst und ruhmsüchtig mussten diese Menschen gewesen sein, als sie sich alleine aus prestigeträchtigen Gründen für den eindrucksvolleren Entwurf entschieden und damit

²⁴⁷ Ebd., Dok. 193 (19. November 1367)

²⁴⁸ Beispielsweise gab es Dispute darüber, welche Form die Fenster des Obergadens haben sollten. Ganz im Sinne des Lokalstolzes gab man den toskanischen *oculi* den Vorzug gegenüber dem gotischen Spitzbogen; vgl. T. Krämer: Die große Kuppel von Florenz. Ein Führer zu dem architektonischen Meisterwerk des Filippo Brunelleschi. Stuttgart 2001, 27.

²⁴⁹ Baufortschritte wie die Wölbung der Schiffe bedeuteten, wie es der *provveditore* Filippo Marsili am 10. Jänner 1359 notierte, *una grande chonsolazione a tutti i cittadini*; vgl. Saalman: Cupola, 43.

²⁵⁰ Benevolo: Stadt, 104.

²⁵¹ Am 12. Juli 1366 baten die *operai* Goldschmiede und Maler der *Arte della Seta* und der *Arte degli Speciali* um deren professionellen Rat (*[...] qui consulant eisdem super facto hedificationis ecclesie [...]*; ASF, Delib., II, 64); einen Tag später fand bereits die erste Versammlung statt (Ebd.).

²⁵² Auch Giovanni di Lapos Kritik bezog sich nicht auf die Schönheit beziehungsweise Ehrenhaftigkeit des Projekts, sondern auf etwaige statische Mängel. Guasti: Santa Maria del Fiore, Dok. 150.

²⁵³ Beuys: Florenz, 172.

²⁵⁴ Ebd.

einhergehend ein derartiges statisches Risiko in Kauf nehmen? ²⁵⁵ Das Alternativprojekt Giovanni di Lapos hätte auf den ausschlaggebenden Tambour verzichtet und wäre daher wesentlich einfacher zu konstruieren gewesen. ²⁵⁶

Howard Saalman fasst das sich während des Dombaues manifestierende florentinische Selbstbewusstsein treffend zusammen: „What is, finally, most remarkable is the confidence with which all participants in the building debates, despite disagreements over specific proposals, approached the gigantic task at hand. Not a shadow of doubt appeared throughout the years of consultations that either the nave or the great octagonal vault were actually feasible structural propositions [...].“ ²⁵⁷

Ein dem Baubeschluss von 1367 entsprechendes Ziegel-Modell wurde schließlich beim Campanile aufgestellt - es hatte für alle nachfolgenden *operai* und *capomaestri* bindenden Charakter. Noch 1420, nach dem endgültigen Entscheid bezüglich der Konstruktion der Kuppel, mussten die *operai* bekräftigen, dass die bevorstehenden Maßnahmen mit dem Projekt von 1367 kompatibel sein würden. ²⁵⁸

Das Selbstbewusstsein der Florentiner bestand weiterhin in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als die Frage des Kuppelbaus immer dringlicher wurde. Nachdem die *operai* die Finanzierung des Projektes zugesichert hatten (*Operarij [...] item deliberaverunt [...] quod posit expendj in modello copule tantum quantum fuerit opportunum dimodo aliquod*

²⁵⁵ Gerade dieses Risiko sollte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als die tatsächliche Konstruktion der Kuppel konkret wurde, nochmals zum Gegenstand heftiger Kontroversen werden und gerade Brunelleschi hatte als verantwortlicher Architekt nicht mit wenig Widerstand zu kämpfen; vgl. M. Haines: Brunelleschi and bureaucracy. The tradition of public patronage at the Florentine cathedral. I Tatti Studies 3, 1989, 89ff. Wohl am deutlichsten formulierte der Prateser Humanist und Jurist Giovanni di Gherardo seine Bedenken: Schriftlich und zeichnerisch wies er auf die ‚Fehler‘ in Brunelleschis Plänen hin und warnte davor, Phantastisches zu wagen, da dadurch die Gefahr bestünde, so wie einst die Sienesen mit einem Neubauprojekt für den Dom zu scheitern; vgl. Grote: Florenz, 233. Vermutlich um das Genie Brunelleschis nochmals zu betonen schilderte auch Vasari in seinen *Vite* die angespannte Atmosphäre. Hervorstechend ist dabei der Begriff der ‚Schande‘ (*vergogna*): [...] *perché venendo qualche disgrazia, come nelle fabbriche suole alcuna volta avvenire, potevano essere biasimati, come persone che troppo gran carico avessino dato a un solo, senza considerare il danno e la vergogna che al pubblico ne potrebbe risultare [...]*. Vasari: *Vite*, Bd. 2, 351f.

²⁵⁶ H. Saalman: Giovanni di Gherardo da Prato's designs concerning the Cupola of Santa Maria del Fiore in Florence. *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, 1959, 11ff. Im Freskenzyklus des Kapitelsaals von Santa Maria Novella aus den 1360er Jahren ist der Dom samt Kuppel aber ohne Tambour dargestellt worden.

²⁵⁷ Saalman: Cupola, 10.

²⁵⁸ Ebd., 22.

stantientur pro opera nostra),²⁵⁹ wendeten sie sich am 19. August 1418 mit voller Zuversicht an die Bewohner der Stadt:

*Deliberaverunt etc., quod, pro parte dictorum operariorum, publice bapniatur per civitatem Florentie, in locis usitatis; quod quicumque cuiuscunque maneriei, qui vellet facere aliquem modellum sive disegnum pro volta maioris Cupole dicte ecclesie sive dicti Operis, tam pro armadura quam pro pontibus quam in aliqua alia re, sive aliquo ordigno pertinente ad constructionem conductionem et perfectionem dicte Cupole sive volte [...].*²⁶⁰

Derart gewaltige statische, mathematische und geometrische Probleme wie bei der Konstruktion der Domkuppel hatte man niemals zuvor zu bewältigen gehabt.²⁶¹ Es ist folglich beeindruckend, dass im eigens verfassten Programm für den Kuppelbau - auch das ein Novum - unter Punkt 2 zwei Schalen gefordert wurden, um eine größere Wirkung zu erzielen, man aber unter Punkt 12 eine statische Lösung dafür vom weiteren Baufortschritt abhängig machte:

*Murinsi le cupole nel modo sopradecto senza alcuna armadura, massimamente insino a braccia trenta, [...] e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perché nel murare la praticha insegnerà quell' che ss'arà a seguire.*²⁶²

Wichtig war, dass die Baumeister alles unternehmen würden, um die Ehrenhaftigkeit des Projekts zu bewerkstelligen.²⁶³ So heißt es in der *Electio*

²⁵⁹ Ebd., 58.

²⁶⁰ Guasti: Cupola, Dok. 11.

²⁶¹ Beuys: Florenz, 222.

²⁶² Saalman: Cupola, 71ff.

²⁶³ Aufgrund der immensen Bedeutung des Baus von Santa Maria del Fiore, wurde größter Wert darauf gelegt, nur die Allerbesten zu Dombaumeistern zu ernennen und diese auch entsprechend zu ehren. 1300 hatte man Arnolfo di Cambio Steuerfreiheit gewährt und dies mit folgenden Verdiensten und Qualitäten begründet: [...] *considerato quod idem magister Arnolphus est capudmagister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate maioris ecclesie Florentine, et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam experientiam et ingenium comune et populus Florentie ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdicte inchoacti per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie [...]* (ASF, Provv., X, 235). Das Dokument zu Giotto's Ernennung zum Dombaumeister vom 12. April 1334 schließt sich hier nahtlos an: *Domini Priores artium et Vexillifer iustitie una cum offitio Duodecim bonorum virorum, cupientes ut laboreria que fiunt et fieri expedit in civitate Florentie pro comuni Florentie honorifice et decore procedant, quod esse commode perfecte nequit nisi aliquis expertus et famosus vir preficiatur et preponatur in magistrum huiusmodi laboreriorum, et in universo orbe non reperiri dicatur quemquam qui sufficiens sit in hiis et aliis multis magistro Giotto Bondonis de Florentia pittore, et accipiendus sit in patria sua velut magnus magister, et carus reputandus in civitate predicta; et ut materiam habeat in ea moram continuam contrahendi, ex cuius mora*

*Filippi ser Brunelleschi et Laurentii Bartaluccii vom 28. Jänner 1426: [...] et teneantur prefati Filippus et Laurentius providere pro dicto edifitio, et alia facere prout videbitur opportunum pro bono, utili et honore dicte Opere et Cupole prefate.*²⁶⁴

Die von der Aussicht auf Ehre getriebene Kühnheit des Vorhabens wird noch Vasari in seinen *Vite* betonen, wo er Brunelleschi folgende Worte in den Mund legt:

*Signori Operaj, e'non è dubbio che e cose grandi hanno sempre nel condursi difficoltà; e se niuna n'ebbe mai, questa vostra l'ha maggiore che voi per avventura non avvisate; perciocché io non so che neanche gli antichi voltassero mai una volta sì terribile come sarà questa [...].*²⁶⁵

Um jeden Preis wollten die Florentiner ein demonstratives Stadtzeichen, ein Symbol ihrer Überlegenheit, ein Sinnbild ihrer stolzen Kommune. Der neue Dom war das zentrale Bauwerk, welches das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner am Besten zum Ausdruck brachte.²⁶⁶ Doch der Ehrbegriff wurde auch mit anderen wichtigen Gebäuden in Verbindung gebracht. Der Stadtratsbeschluss vom 30. Dezember 1298, welcher sich mit dem Bau des

quamplures ex sua scientia et doctrina proficient, et decus non modicum resultabit in civitate premissa: [...] (ASF, Provv., XXVI, 84). Dieses Bild Giotto's findet sich auch in der Chronik Giovanni Villanis: *E soprastante e provveditore della detta opera di Santa Reparata fu fatto per lo Comune maestro Giotto nostro cittadino; il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale. E fu gli dato salario dal Comune per remunerazione della sua virtù e bontà* (Villani: Cronica, XI, 12).

Was den Kuppelbau betrifft, berichtet Manetti davon, dass man zunächst nach *maestri, architetti e muratori e maestri ingegneri che si trovassono tra christiani* gesucht habe. Tatsächlich war extra ein deutscher Meister namens Gerhard nach Florenz gekommen (Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 220). Im Juli 1429 fiel die Wahl auf Brunelleschi und Ghiberti, *quod impossibile esset sine eorum provisione et ingenio dictam Cupolam posse ad finem bonum iam diu optatum perducere [...]* (Guasti: *Cupola*, Dok. 79).

²⁶⁴ Guasti: *Cupola*, Dok. 77.

²⁶⁵ Vasari: *Vite*, Bd. 2, 341f.

²⁶⁶ Noch die Quellen des 16. Jahrhunderts belegen die starke Bindung der Florentiner zu ihrem Dom: Vehement kritisierte Settmani in seinem Tagebuch die 1587 unternommene Zerstörung des gotischen Fassadenschmucks von Santa Maria del Fiore: *22. Januar 1587. Viele litten in der Seele beim Anblick der Zerstörung der unglücklichen, so schön bearbeiteten Marmorsteine; es schien ihnen, als zerbrächen die Hammerschläge ihnen das eigene Herz. Um zum Ende zu kommen - es war ein Unternehmen, welches allgemein von allen und jedem getadelt wurde. Man wunderte sich über den Großherzog, der seine Zustimmung gegeben hatte, und über den besagten Ugucione, der sich mit ewiger Schmach bedeckt hat, [...] weil er sich nicht geschämt hat, das Antlitz des Domes seiner Vaterstadt zu zerschlagen, so dass, wenn alle Zungen der Welt sich vereinigten, ihn zu tadeln, sie nicht genug Schimpf und Schmach auf ihn häufen könnten.* Zit. nach Grote: *Florenz*, 205f.

heutigen Palazzo Vecchio befasste, zeigt eindrücklich den Enthusiasmus, mit dem man sich neuen Bauunternehmungen in der Stadt widmete:

Et auditis et intellectis orationibus super infrascriptis, per quam plures sapientes et boni populares civitatis Florentie affectuose et cum multa suasionis instantia factis pro honore et evidenti utilitate populi [...].²⁶⁷

Den Bürgern von Florenz war es wichtig, mit einzelnen Gebäuden ihr Selbstbewusstsein auszudrücken. Darüber hinausgehend wurde bald die ganze Stadt zu einer Bühne selbstbewusster Darstellung.

I. 3. 4. 2. EINE GEMEINSCHAFT DRÜCKT SICH AUS

[...] la chiesa maggiore de la nostra Città, la quale è et debba essere lo specchio di tutti e' cittadini [...].²⁶⁸

Dieses Zitat stammt zwar aus einer sienesischen Bauurkunde von 1430 und bezog sich auf den dortigen Dom,²⁶⁹ doch besitzt die Formulierung auch für Florenz Gültigkeit: Gebäude waren Spiegel der Bürger, wobei in Florenz noch hinzukommt, dass viele Bauwerke tatsächlich echte Gemeinschaftswerke waren. An erster Stelle steht diesbezüglich der Dom,²⁷⁰ der „als bewusster und echter Ausdruck des öffentlichen Willens konzipiert worden ist. Kaum ein anderes großes europäisches Bauwerk kann den Anspruch erheben, jedenfalls nicht außerhalb Norditaliens.“²⁷¹ Andreas Grote verweist freilich auch auf die enormen Bauprojekte des 13. und 14. Jahrhunderts in Frankreich, „doch keines dieser kühnen Gebilde ist auf den Willen einer Bürgerschaft zurückzuführen,

²⁶⁷ ASF, Provv., IX, 120. Weitere Sitzungen betonten dieses Bewusstsein; vgl. ASF, Provv., IX, 126 und ASF, Provv., IX, 239.

²⁶⁸ Milanesi: Documenti, 98.

²⁶⁹ In dem Dokument argumentierte man gegen die Aufwendung von finanziellen Mitteln für die Loggia di San Paolo und forderte stattdessen eine stärkere Subventionierung des Dombaus, da dieser eben als das Gebäude aller galt. In Florenz gab es ähnliche Dispute, als Gelder, die zunächst für den Dombau gedacht waren, für die Konstruktion der neuen Loggia aufgewendet werden sollten. In einer Verordnung von 1376 wurden die Hüthenleiter des Dombaus daran erinnert, dass sie ohnehin genügend Geld besäßen und sich daher um den Bau der Loggia kümmern sollten. Frey: Loggia, 256f.

²⁷⁰ Vgl. das vorherige Kapitel.

²⁷¹ Grote: Florenz, 224.

welche den Dom als sichtbaren Ausdruck einer machtvollen Gemeinschaft betrachtete - als eine Art politisches Manifest aus Stein.“²⁷²

So wendet sich Santa Maria del Fiore auch bewusst nach außen, die Kirche kommuniziert mit der Stadt, sie soll gesehen und bestaunt werden. Der Innenraum hingegen erfüllt primär seinen funktionalen Zweck als Versammlungsraum.²⁷³ Santa Maria del Fiore war so gesehen Sinnbild der florentinischen Kommune und zugleich Ausdruck der Überlegenheit selbiger, nicht zuletzt der Stadt selbst: „Am Dom erweist die italienische Stadt ihre Individualität. Dort entwickelt sich der Lokalstil und von dort her wirkt er auf die ganze Stadt zurück. Die Dome sind das große Meisterwerk der Stadt, Zeichen ihres Wohlstandes, ihrer Macht, auch ihrer Freiheit. [...] Nicht einen Dom zu besitzen, ihn zu bauen gibt der Stadt Spannkraft und höheres Ansehen. [...] Dombau ist immer Kennzeichen der Blütezeit. Nur solange sie Dome bauen sind die Städte groß. [...] Man mag die wirtschaftlichen Gründe hervorheben, bedeutender sind die politischen und mit ihnen verbunden die geistigen. Wo die Arbeit am Dom erlahmt, beginnt der Verfall.“²⁷⁴

Die Strahlkraft des Gemeinschaftssinns hinter diesen Bauwerken war so groß, dass sie noch 1684 in Del Migliores Werk *Firenze, città nobilissima* hervorgehoben wurde:

*È stato detto e consigliato in pubblica, e privata adunanza, non doversi intraprendere le cose del Comune, se il concetto non è, di farle corrispondenti ad un cuore, che vien fatto grandissimo, perché composto dell'animo di più Cittadini uniti insieme in un sol volere.*²⁷⁵

Diese selbstbewusste Gesinnung spiegelte sich allerdings nicht nur im Dom wieder, sondern in vielen weiteren Bauprojekten und urbanistischen Unternehmungen. Prinzipiell wurden Kirchen als Ausdruck des Selbstbewusstseins verstanden: „Ansehen und Rang einer Stadt leitete sich von der Zahl und der Pracht ihrer Kirchen ab.“²⁷⁶ In den städtebaulichen Bestimmungen - wie hier im Falle der Anlage eines Platzes vor Santa Maria Novella - wurde oft die gesamte Bevölkerung der Stadt als Bauherr definiert:

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd., 243.

²⁷⁴ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 246.

²⁷⁵ Ferdinando Leopoldo del Migliore: *Firenze. Città Nobilissima*. Florenz 1684, 6.

²⁷⁶ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 139.

*Quod Florentinus populus et comune [...] ordinavit et summa cum ratione statuit quod ante dictam ecclesiam fiat una platea [...].*²⁷⁷

Auch der Bau einer neuen Stadtmauer war ein gemeinschaftliches Projekt. Die letzte Mauer, welche Ende des 13. Jahrhunderts begonnen worden war, umfasste eine Fläche, die sechsmal größer war als jene des vorhergehenden Befestigungsringes. Nur die Kölner Mauer und jene von Philippe Auguste in Paris hatten ähnliche Ausmaße. Doch war die Florentiner Mauer weniger eine städtebauliche Konsequenz des Bevölkerungswachstums - noch im 19. Jahrhundert war die Fläche nicht vollständig verbaut. Sie war ein gemeinschaftlich kreierte Zeichen des *Anspruches* der Stadt.²⁷⁸

Ausdruck dieses Selbstbewusstseins der Kommune waren ebenso die Straßen, insbesondere die wichtigste Achse der Stadt, die heutige Via dei Calzaiuoli zwischen dem Domplatz und der Piazza della Signoria - auch sie war ein bewusstes Werk der Stadtverwaltung, welche die Häuser zu beiden Seiten der Straße einheitlich gestaltet sehen wollte. „In dieser Achse und der Mannigfaltigkeit ihrer Bauten begriff sich der Stadtstaat als Einheit.“²⁷⁹ Es wurde bereits gezeigt, zu welchem Zwecke man in Florenz derart konsequent auf gerade Straßen bedacht war.²⁸⁰ Noch Alberti, der diese fertigen Straßen mit eigenen Augen sah, war der tiefere Sinn selbiger bewusst: [...] *ist das Gemeinwesen berühmt und mächtig, so soll es gerade und breite Straßen haben, welche zur Würde und zum Ansehen der Stadt beitragen.*²⁸¹

Welche Motivation hatten die Florentiner, sich derart massiv der Gestaltung ihrer Stadt zu widmen und sie auf diese Art und Weise aufzuwerten? Was machte diese Menschen aus? Betonte Leonardo Bruni zu Beginn des 15. Jahrhunderts in seiner *Laudatio* noch den außergewöhnlichen Fleiß seiner Mitbürger, mit dem sie ihre Häuser und die Stätten der Heiligen schmückten,²⁸² so erweiterte Giorgio Vasari in seiner *Vita* des Malers Perugino die Grundtugenden des ‚Florentiners‘, die seiner Meinung nach für die Überlegenheit der Stadt Florenz ausschlaggebend wären. Die Florentiner seien persönlich ambitioniert, würden - einhergehend mit ihrer Intoleranz gegenüber jeglicher Mittelmäßigkeit und nicht zuletzt ein Resultat der grundlegenden

²⁷⁷ Pampaloni: Firenze, 68.

²⁷⁸ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 47ff.

²⁷⁹ Ebd., 52.

²⁸⁰ Vgl. S. 49ff.

²⁸¹ Alberti: Baukunst, 201.

²⁸² A. Beyer: Florenz. Lesarten einer Stadt. Frankfurt a. M. 1983, 37.

kompetitiven Atmosphäre - stets nach höchster Qualität streben und wären sich bewusst, dass schöne Kunst- und Bauwerke stets große Ehre bedeuten würden.²⁸³ Hatte er die entsprechenden Mittel, so war es für einen Bürger von Florenz fast selbstverständlich, sich für die Stadt zu engagieren; die Grenzen zwischen der Ehre des Individuums und jener der Gemeinschaft waren dabei oft fließend. Die Einwohner von Florenz waren davon überzeugt, „dass für den ewigen Ruhm ihrer Stadt und ihrer Person nichts eine bessere Rendite versprach, als in Bauten und Kunstwerke zu investieren; und dass die eindrucksvollen Kirchen, Skulpturen und Fresken den Stolz aller Bewohner auf ihre Stadt mehrten [...]“.²⁸⁴ „Der Ehrgeiz, die Besten an den Arno zu holen [...], um das gegenwärtige Lebensgefühl und den gewonnenen Reichtum für die lebenden und die zukünftigen Generationen gut und demonstrativ auszudrücken beziehungsweise anzulegen, war stark ausgeprägt.“²⁸⁵

Bauen und die aktive Teilnahme an der physischen Stadtgestaltung wurde zu einem tugendhaften Akt, durch welchen der Einzelne seinen Partizipationswillen an gemeinschaftlichen Unternehmungen demonstrieren konnte. Dies betraf kleine Projekte (wie etwa den Hausbau innerhalb des neuen, 1284 begonnen Mauerkreises) ebenso, wie die großen Vorhaben.²⁸⁶ So mag es nicht verwundern, dass bereits Giovanni Villani in seiner Chronik voller Stolz von seinem Mitwirken am Bau der neuen Stadtmauer berichtete:

*[...] e cominciaronsi a fare le mura e le torri della porta di San Gallo a quella di Santo Ambrogio [...]. E io scrittore trovandomi per la commune di Firenze ufficiale con altri onorevoli cittadini sopra fare edificare le dette mura, di prima adoperammo, che le torri si facessero di dugento in dugento braccia, e simile s'ordinò si cominciassono i barbacani ovvero confessi di costa alle mura e di fuori da' fossi, per più fortezza e bellezza della cittade e così si seguirà poi pertutto.*²⁸⁷

²⁸³ Vgl. P. L. Rubin: Images and identity in fifteenth century Florence. Yale Univ. Press 2007, xii-xiii.

²⁸⁴ Beuys: Florenz, 10. Diese Gesinnung ist nicht nur im Bereich der physischen Gestaltung der Stadt zu finden. Beispielsweise führte die *Compagnia dei Magi* 1417 ein festliches Stück *zur Ehre und Herrlichkeit Gottes und der Heiligen Dreifaltigkeit und für den Ruhm der Stadt und zur Freude und zum Trost aller Bürger* auf. Vgl. ebd., 232f.

²⁸⁵ Ebd., 91.

²⁸⁶ D. Friedman: Palaces and the street in Late-Medieval and Renaissance Italy, in: J. W. R. Whitehand/ P. J. Larkham (hg.): Urban landscapes. International perspectives. London 1992, 71.

²⁸⁷ Villani: Cronica, IX, 137. Zwei weitere Kapitel (IX, 256 und 257) widmen sich ausführlich dem Mauerbau. Auch seine Beteiligung am Projekt der Baptisteriumstür Andrea Pisanos verheimlichte Villani dem Leser nicht. Vgl. Ebd., X, 174.

Engagement war scheinbar etwas Selbstverständliches: Chronisten überliefern wie man vehement um Beiträge zur Vollendung des Domes wetteiferte;²⁸⁸ „alle am Dombau beteiligten fühlten sich [...] als stolze Werkzeuge ihrer Gemeinde.“²⁸⁹ Immer wieder wurde beherzt über neue stadtgestalterische Maßnahmen diskutiert, „there were countless public debates over the best way to embellish Florence.“²⁹⁰ Die beiden Wettbewerbe für die Kuppel und die Baptisteriumstür waren für alle Bürger der Stadt Angelegenheiten von größter Wichtigkeit und Bekanntheit,²⁹¹ die auch in der „Peripherie des Geschehens leidenschaftlich diskutiert wurden und zu heftigen Parteibildungen unter den mehr oder weniger Beteiligten führten“.²⁹² Auch bei scheinbar kleineren Fragen, wie etwa jener bezüglich des Aufstellungsorts von Davids Michelangelo, wurden zur Auslotung von Vor- und Nachteilen eigens Expertenkommissionen zusammengestellt. All dies sind Zeugnisse eines spezifischen *sens artistique d'une époque*.²⁹³

Ein Musterbeispiel für die breite Teilnahme an der urbanistischen Genese und der Verschönerung der Stadt stellt das Projekt Orsanmichele dar. 1336 hatte man den Neubau des städtischen Getreidespeichers als repräsentativen Palast in der Mitte des Stadtkörpers begonnen.²⁹⁴ Drei Jahre später beschlossen die für den Speicher verantwortlichen kommunalen Vertreter, dass die Zünfte Statuen ihrer Patrone für die Außenwand des imposanten Gebäudes stiften sollten, *ut magnificentia populi Fiorentini artium et artificum ostendatur*, wie es auf einer in das Mauerwerk eingelegten Münze hieß.²⁹⁵ Zwar verzögerte sich das Vorhaben deutlich - noch am 20. April 1406 musste ein Stadtratsbeschluss die Zünfte an das Vorhaben erinnern²⁹⁶ - doch besticht der Ehrgeiz, mit dem sich die Zünfte ab 1406 dem Projekt widmeten. Im Vertrag zwischen der Arte del Cambio und Lorenzo Ghiberti wurde extra betont, dass die eigene Patrons-Statue des Heiligen Matthäus mindestens die Größe der Statue der *Calimala*

²⁸⁸ Frey: Loggia, 121.

²⁸⁹ Grote: Florenz, 225.

²⁹⁰ S. Baldassarri/ A. Saiber (Hg.): Images of Quattrocento Florence. Selected writings in literature, history and art. New Haven/ London 2000, xxxiii. Die für den Dombau verantwortlichen *Operai* trafen sich drei- bis viermal in der Woche; vgl. Saalman: Cupola, 8.

²⁹¹ Saalman: Life, 25ff.

²⁹² Krämer: Kuppel, 34.

²⁹³ P. Lavedan: Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes. Paris 1959, 132.

²⁹⁴ [...] *una ex dignitatibus civitatis [...] in medio corporis ipsius civitatis*; vgl. Gaye: Carteggio, Bd. 1, 48.

²⁹⁵ Breidecker: Florenz, 19.

²⁹⁶ Baldassarri/ Saiber: Images, xxxiii.

haben müsse - [...] *et della grandezza il meno che la figura al presente Santo Giovanni Batista dell'Arte de' mercatanti, o maggiore [...]*.²⁹⁷ Die *Arte della Lana* wurde in einem Zunftbeschluss von 1425 noch deutlicher:

*[...] Et considerantes prefati domini Consules quod omnes artes eorum tabernaculis dederunt integraliter complementum, et maxime considerantes tabernacula fabricata per artem Calismale Cambii et aliarum artium que in pulcritudine et ornamento tantum excedunt tabernaculum artis Lanae quod verisimiliter posset comuniter dici quod predicta cederent in non modicum honorem artis Lanae attendita maxime magnificentia dicte artis que omnium aliarum artium semper voluit esse domina et magistra.*²⁹⁸

Natürlich spielten die innerstädtischen Konkurrenzsituationen eine Rolle, aber zugleich ging es auch um besagte *magnificentia populi florentini*, die ebenjenes Wettkampf beflügelte. Die Mitglieder der Zünfte förderten auf diese Art und Weise eine Kunst, „die öffentlich war und die alle Einwohner von Florenz, alle Fremden und Gäste beim Gang durch die Stadt genießen konnten. [...] Die zerstrittene städtische Elite setzte einmütig und ohne Diskussion darauf, dass die Kunst es sein würde, die Florenz groß machen würde.“²⁹⁹

Waren die kunstvoll gestalteten Bauten Spiegel des selbstbewussten Gemeinschaftsgefühls, so bildete ihr Ensemble eine Art öffentliche Bühne, „auf der alle Florentiner Mitspieler waren [...], jeder an seinem Platz.“³⁰⁰ Die Gebäude selbst waren lesbare Gebilde, an denen die Florentiner ihre Verdienste erkennen konnten. Santa Maria del Fiore war Abbild der gesellschaftlichen Struktur von Florenz - hier verewigten sich die am Bau beteiligten und die politisch Einflussreichen mit ihren Patronen. Die Zünfte, die Parte Guelfa, der Bischof - sie alle hatten im Dom ihre Zeichen angebracht, gut sichtbar für die sich hier versammelnde Bürgerschaft.³⁰¹

Doch auch im öffentlichen Raum erkannte sich die Gemeinschaft wieder. Das vielleicht prägnanteste Beispiel hierfür ist der Campanile Giotto's. Für den

²⁹⁷ A. Doren: Das Aktenbuch für Ghiberti's Matthäus-Statue an Or San Michele zu Florenz. Berlin 1906, 26.

²⁹⁸ R. Krautheimer: Lorenzo Ghiberti. Princeton Univ. Press 1982, 385f.

²⁹⁹ Beuys: Florenz, 214.

³⁰⁰ Ebd., 17.

³⁰¹ Saalman: Cupola, 8. Die Zuweisung der Domkapellen an die verschiedenen Interessensgruppen wurde im entsprechenden Beschluss vom 7. Juni 1444 (ASF, Balie 26, 47) damit begründet, dass keine Kosten gescheut wurden, um die größte Kirche der Stadt zu erbauen und die maßgeblich Beteiligten daher das Recht haben sollten, sich dort zu präsentieren, wo das ganze Volk regelmäßig zusammenströmt.

Passanten gut sichtbar hatte man in den Untergeschossen diverse figürliche Darstellungen angebracht, darunter auch die Handwerke und Künste (Baukunst, Malerei, Skulptur). Diese Reliefs kamen einer Ehrerbietung der für den Ruhm der Stadt verantwortlichen gesellschaftlichen Gruppen gleich.³⁰² Sie demonstrieren anschaulich die Stärken der Stadt und ihrer Bewohner und vermitteln, wie es Volker Breidecker ausgedrückt hat, „das zyklisch abgeschlossene Weltbild einer scheinbar autarken Handwerker- und Kaufleutekommune, in deren städtischer Einbettung alle menschlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen höchste Entfaltung gefunden haben [...]“.³⁰³ In Giotto's Campanile erkannte sich die Kommune wieder.

Gut einhundert Jahre später konnten die Florentiner nur ein paar Meter entfernt auf Ghiberti's Paradiespforte ein weiteres Sinnbild der selbstbewussten Gemeinschaft im öffentlichen Raum betrachten. Das Tor demonstriert als eines der letzten großen kommunalen Projekte in zehn Feldern chronologisch einen heroischen Geschichtsverlauf vom paradiesischen Naturzustand hin zu einer urbanen und zivilisierten Gesellschaft, in der sich die Bürger der Stadt selbst erkannten. Bemerkenswert ist das rechte untere Feld, welches den damaligen Jetzt-Zustand darstellen sollte.³⁰⁴ Zu sehen ist die Begegnung Salomons mit der Königin von Saba - eine offensichtliche Änderung des ursprünglichen thematischen Programms Leonardo Brunis für die Baptisteriumstür. Diese Modifikation hatte durchaus ihren Sinn: Denn die Szene spielt auf das 1439 beginnende Konzil von Florenz an und definiert die Stadt somit als Zentrum des Weltgeschehens, als Treffpunkt östlicher und westlicher Zivilisation. Das Geschehen findet vor einer städtischen Kulisse statt, die nur zu sehr an Florenz erinnert und vermutlich auch auf die neue Kathedrale Santa Maria del Fiore anspielt; Protagonisten sind nicht nur Salomon und die Königin von Saba, sondern ebenso die versammelte Bürgerschaft.³⁰⁵

Vor allem im 14. Jahrhundert lässt sich jenes Bestreben erkennen, der „*propria identità cittadina*“ im öffentlichen Raum Ausdruck zu verleihen. Erst im Quattrocento, als sich neue gesellschaftliche Führungsschichten ankündigten, ist eine merkbare Änderung dieses Wir-Gefühls feststellbar: „Nella logica di questa élite, la città [...] deve fornire un'immagine della

³⁰² Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 181.

³⁰³ Breidecker: Florenz, 22.

³⁰⁴ Ghiberti beendete das Relief 1447.

³⁰⁵ Krautheimer: Ghiberti, 171ff.

credibilità [...] della propria egemonia.“³⁰⁶ Mehr und mehr wurde die „rappresentazione della città“³⁰⁷ den Bedürfnissen der großen Familien angepasst; die neuen Paläste der Medici, Rucellai, Pitti oder Pazzi mussten den Zeitgenossen ebenso mächtig und dominant erscheinen, wie einst die mittelalterlichen Geschlechtertürme. Die Renaissancestadt des 15. Jahrhunderts war nicht mehr Ausdruck eines weit gefassten Kollektivs.³⁰⁸

I. 3. 4. 3. DAS STREBEN NACH PRESTIGE

*[...] a me pare le spese tutte siano o necessarie o non necessarie, e chiamo io necessarie quelle spese, senza le quali non si può onesto mantenere la famiglia, quali spese chi non le fa nuoce allo onore e al commodo de' suoi [...].*³⁰⁹

Der öffentliche Raum und die Bauwerke von Florenz wurden zu allen Zeiten aus verschiedensten Gründen gestaltet. Nicht vergessen werden darf die Tatsache, dass selbst reflektierte Florentiner des Renaissance-Zeitalters zutiefst religiöse Menschen und demnach beträchtlich auf ihr Seelenheil bedacht waren. In den einleitenden Worten seiner *Vite di uomini illustri* berichtet Vespasiano da Bisticci im Zusammenhang mit dem Neubau von San Marco davon, dass Papst Eugen IV. Cosimo de' Medici empfahl, 10.000 Florin für neue Bauten zur Verfügung zu stellen, um sein Gewissen zu erleichtern. In ihrer Summe machten die wohltätigen Stiftungen Cosimos ein Vielfaches davon aus. In einem Brief an seinen Sohn Piero brachte es der *vecchio* selbst auf den Punkt: *[...] eleganter quasi cum Deo jocaretur dicere solebat, patientiam domine habe in me et omnia reddam tibi.*³¹⁰

An dieser Motivation hatte sich Ende des 15. Jahrhunderts wenig geändert, wie der Vertrag zwischen Domenico Ghirlandaio und Giovanni Tornabuoni für dessen Kapelle in Santa Maria Novella vom 1. September 1485 zeigt:

³⁰⁶ G. C. Romby: *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo*. Firenze 1976, 9.

³⁰⁷ Ebd., 10.

³⁰⁸ F. W. Kent: *Palaces, politics and society in Fifteenth-Century Florence*. *I Tatti Studies* 2, 1987, 51ff.

³⁰⁹ L. B. Alberti: *I libri della famiglia*, in: C. Grayson (ed.): *Opere volgari* (3 Bde.). Bari 1960-1973, Bd. 1, 211.

³¹⁰ E. H. Gombrich: *The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources*, in: E. F. Jacob (hg.): *Italian Renaissance studies*. London 1960, 283ff.

Cum ad laudem, magnitudinem, et honorem omnipotentis Dei ac sue matris gloriose semper Virginis matris Marie, beatorumque Johannis et Dominici et aliorum infrascriptorum Sanctorum ac totius denique curie Paradisi, magnificus et generosus vir Johannes quondam Francisci domini Simonis de Tornabuonis civis et mercator florentinus, ad presens, ut asseritur patronus et jura indubitati patronatus tenens maioris cappelle site in ecclesia sancte Marie Novelle de Florentia, dictam cappellam suis propriis sumptibus ac intuitu pietatis et amore Dei decorare ac nobilibus et egregiis et exquisitis et ornatis pitturis ornare proposuerit, in exaltationem sue domus ac familie et ornatorem et decorum dicte ecclesie et cappelle prefate.³¹¹

Das Dokument demonstriert jedoch auch, dass unterschiedliche Beweggründe für persönliches Engagement ineinander übergreifen konnten - Tornabuoni war sich sehr wohl bewusst, wie sehr ein solches Vorhaben den Status seiner Familie erhöhen würde. Im Grunde folgte er damit nur einem jahrzehntealten Trend - schon im 13. und schließlich vermehrt im 14. Jahrhundert drängten reiche Familien in die Kirchen, um sich dort mit ihren Kapellen zu positionieren. In Florenz wurden auf diese Weise vor allem die Bettelordenskirchen ausgeschmückt, da die Kapellenpatronage im Dom selbst unterbunden worden war.³¹² Ein Paradebeispiel hierfür war die Augustinerkirche Santo Spirito, die sich mitten im Viertel einiger der reichsten Familien von Florenz rund um die Straßen Borgo San Jacopo, Via di Santo Spirito und Via Maggio befand.³¹³ Neben religiösen Bauanlässen³¹⁴ oder etwa politisch motivierten Stadtgestaltungsmaßnahmen³¹⁵ war also nicht selten ein anderer Grund zentral - die Erhöhung des Ansehens eines Individuums oder einer definierten Gruppe.

Aus Prestige Gründen ließ sich eine mächtige politische Interessenvertretung wie die Parte Guelfa ihren neuen Palast bauen. So heißt es in einer Bestimmung

³¹¹ Milanesi: Documenti, 134f.

³¹² Vgl. hierzu H. Saalman: Santa Maria del Fiore, 1294-1418. The Art Bulletin 46, 1964, 471ff.

³¹³ R. A. Goldthwaite: The Florentine palace as domestic architecture. The American Historical Review 77, 1972, 977ff. Auf Giuliano da Sangallos Skizze des Planes von Santo Spirito ist der die Kirche vollständig umschließende Kapellenkranz gut zu sehen. Der Plan sieht keine Ummantelung der Kapellen von außen vor; vgl. BAV, Vat. lat. Barb. 4424, 14r.

³¹⁴ In einer großen Stadt hätte man das Fehlen einer Marienkirche oder von Kirchen zu Ehren der wichtigsten Heiligen, zumindest aber des Stadtheiligen als großen Mangel empfunden. Vgl. Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 136f.

³¹⁵ Das Statut von 1325 überliefert beispielsweise den Grund für die Stiftung einer Kirche zu Ehren des Heiligen Barnabas nach dem Sieg über das ghibellinische Arezzo: *Consideratis victoriis, quas populus et commune Florentie recepit et habuit et recipere et habere sperat.* Vgl. ebd. Bestes Zeugnis einer zutiefst politisch motivierten Platzgestaltung in Florenz sind zweifelsohne die Statuengruppen auf der Piazza della Signoria; vgl. Grote: Florenz, 307ff.

der *Parte* von 1422, man wolle 1200 Florin zur schnelleren Fertigstellung jenes Palastes zur Verfügung stellen, der einst zur Ehre der Partei begonnen worden war.³¹⁶ Auch dafür, dass das neue gebaute Symbol ihrer Macht und ihres Machtanspruchs von den Florentinern gut gesehen werden konnte, hatte die *Parte* Sorge getragen.³¹⁷

Prestige - diese Komponente lässt sich in den Künstlerverträgen des 15. Jahrhunderts, in denen die relative Größe des Werkes und die Kosten der verwendeten Materialien von großer Bedeutung waren,³¹⁸ ebenso finden, wie in dem von Konkurrenz geprägten Milieu der Zünfte: „Die Kompetenzverlagerung von der städtischen Regierung auf einzelne Zünfte brachte ein kompetitives Element in die öffentliche Auftragsvergabe, da die einzelnen Zünfte [...] immer wieder in einen Wettstreit miteinander traten.“³¹⁹ Anhand der Statuen von Orsanmichele wurde dies bereit gezeigt,³²⁰ doch lässt sich dieser Wille zur Demonstration des eigenen Status' bei fast allen größeren Projekten finden, an denen eine oder mehrere Zünfte beteiligt waren.

So schlossen etwa die Mönche von Santa Maria degli Angeli mit der *Calimala* 1431 einen Vertrag ab, der den Bau eines neuen Oratoriums festlegte, welches die ganze Anlage aufwerten sollte. Zu diesem Zwecke benötigte man einen Teil einer öffentlichen Straße (*via communis*) als Baugrund. In der Bestätigung der zuständigen Behörde, i.e. der *ufficiali della torre*, vom 16. April 1434 wurde besagte Straße schließlich freigegeben, um das Oratorium zur Ehre der Stadt und der Zunft errichten zu können (*communis et artis prefate honorum*).³²¹ Dass man bestrebt war, das eigene Engagement im öffentlichen Raum zu dokumentieren, war nur eine logische Konsequenz.³²²

³¹⁶ Fabriczy: Brunelleschiana, 59.

³¹⁷ Vgl. S. 64f.

³¹⁸ C. E. Gilbert: Italian art 1400-1500. Sources and document. Northwestern Univ. Press 1980, 38. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Alberti im dritten Buch von *Della pittura* die Aussicht auf gesellschaftliches Ansehen zu einem der Hauptmotive künstlerischer Produktion erklärt: *Il fine del pittore è cercar di acquistarsi lode, grazia, e benevolenza, mediante le opere sue, piuttosto che ricchezza* (L. B. Alberti: *Della pittura e della statua*. Mailand 1804, 83). Demnach ging es sowohl dem Auftraggeber, als auch dem Künstler um Prestige.

³¹⁹ M. Büscher: Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance. Frankfurt a. M. 2002, 6.

³²⁰ Vgl. S. 78ff.

³²¹ G. R. Bass: Two documents on the Tempio degli Angeli, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi Brunelleschiani, Firenze 16-22 ottobre 1977 (2 Bde.). Florenz 1980, Bd. 2, 477ff.

³²² Die *Arte della Lana* verewigte sich beispielsweise mit einer Marmortafel stolz am Dom: ANNO MILLENO CENTV(M) TER TER Q(UO)Q(UE) DENO CONIVNCTO P(RI)MO Q(UO) SVMVM IVNGIT(UR) IMO VIRGINE MATRE PIA D(OMI)NI SPIRANTE MARIA

Bei all der Geltungssucht stellt sich die Frage nach der Relation zwischen dem Streben nach persönlichem Prestige und dem Willen, im Dienste der Stadt zu wirken. War es nicht eine große Ehre und ein Privileg dieser Stadt zu dienen? Zeigt dies nicht schon alleine der Ehrgeiz der Künstler, die an den verschiedenen Wettbewerben teilnahmen?³²³

In seinen *Commentarii* betonte Lorenzo Ghiberti wie stolz er darauf war, den Auftrag für die dritte Baptisteriumstür erhalten zu haben. Einstimmig und ohne Ausnahme (Ghiberti spricht von 34 Richtern) hätte man ihn unter all den großen Meistern ausgewählt, die aus ganz Italien zusammengekommen waren; ihm allein wurde der Ruhm zuteil, den Auftrag auszuführen. Im größeren Zusammenhang der *Commentarii* sah er sich damit auch in der Tradition jener großen Künstler und Baumeister, die Florenz zu dem gemacht hatten, was es war.³²⁴

Domenico da Corella, seit 1436 Prior in Santa Maria Novella, war im vierten Buch seines 1468 verfassten Werk *Theotocon*³²⁵ der Auffassung, dass Giotto äußerst begierig darauf war, der Stadt mit seinem Glockenturm ein Geschenk zu hinterlassen. Die größten Humanisten der Zeit wie Ambrogio Traversari, Niccolò Niccoli oder Leonardo Bruni beschäftigten sich intensiv mit der *res publica* und der Frage, wie der Einzelne ihr am besten dienen könne.³²⁶ Auch in privaten Briefen lässt sich diese Einstellung finden. Der Prateser Kaufmann Francesco Datini, Mitglied der Florentiner Seidenzunft, schloss einen Brief an seinen Bekannten Niccolò da Uzzano mit den Worten: *Möge Christus dir die Gnade schenken, seinen Willen zu tun und für die Wohlfahrt und Ehre Deiner Stadt zu handeln.*³²⁷

Gab es also uneigennütziges Handeln, oder waren die Grenzen vielmehr fließend? Man war sich durchaus bewusst, dass die Stadt der richtige Ort war,

*HOC OPVS INSIGNE STATVIT FLORENTIA DIGNE
CONSVLIB(US) DANDV(M) PRVDENT(IBUS) AD HEDIFICANDV(M)
ARTIFICV(M) LANE CO(M)PLEDV(M) DENIQ(UE) SANE*

Vgl. Saalman: Buildings, 173.

³²³ Ebd. 421.

³²⁴ L. Ghiberti: I Commentarii (ed. O. Morisani). Neapel 1947, 32ff.

³²⁵ Zum Florenz betreffenden Teil von Corellas Werk vgl. BNCF, Ms. Conv. Sopr. G. 2. 8768, 66-77.

³²⁶ Beuys: Florenz, 285. In seiner Chronik hatte schon Giovanni Villani die Auffassung vertreten, dass ein ehrwürdiger Kaufmann mit seinem Reichtum die Gemeinschaft und die Stadt fördern müsse. Hingegen betrachtete er es als Sünde, nur im eigenen Interesse zu investieren und nannte diesbezüglich die prächtigen Familienresidenzen im städtischen Umland als Beispiel. Villani: Cronica, XI, 94.

³²⁷ Ebd., 208.

um sich einen Namen zu machen. So schrieb Gino Capponi im Oktober 1406 an seine Söhne, dass nur die Stadt und nicht etwa die Wälder ehrenhafte Männer hervorbringen könne.³²⁸ Giovanni Rucellai startete sein enormes Bauprogramm unter dem Vorsatz: *Zur Ehre Gottes, zur Ehre der Stadt und zur Erinnerung an mich*. Es war klar, dass man den Bürgern von Florenz mit einer Verewigung aus Stein im Gedächtnis bleiben würde.³²⁹ In Benedetto Deis *Cronica* lesen wir vom doppelten Nutzen der Bauwut der Florentiner Granden:

*Florentia bella ha fatto al tempo di Cosimo de' Medici e di Luca Pitti e di Neri di Gino Capponi e di Giannozzo Manetti 33 muraglie grandissime di grandissima spesa e per gioia e onore di loro e del popolo fiorentino.*³³⁰

Am besten lässt sich diese fließende Grenze verstehen, wenn man den Kernbereich der Florentiner Gesellschaft näher beleuchtet - die Familie. Für die „famiglie legate alle operazioni commerciali-bancarie“ stellte die Stadt laut Giuseppina C. Romby nur einen „terminale in cui stabilire una delle loro case di rappresentanza [...]“ dar.³³¹ So mag es auch nicht verwundern, dass Künstler, die in den Dienst solcher Familien traten oft betonten, dass ihr Werk dem Auftraggeber Ehre bringen würde.³³² Den mächtigen privaten Bauherren von Florenz war es durchaus bewusst, dass ihre Paläste zur Ehre der Familie beitragen würden. In seinem *Zibaldone* (um 1464) zitierte Giovanni Rucellai eine Stelle aus Ciceros *De officiis*, die von einem römischen Bürger erzählt, der große Anerkennung von der Bevölkerung erhielt, da er einen prächtigen Palast gebaut hatte.³³³

Manifestierte sich die Familie im visuellen Kosmos der Stadt zunächst mit zwei Statuszeichen - dem Wohnpalast und der Familienkapelle - so konnte das Engagement auch weit über diese beiden Prestigeprojekte hinausgehen.³³⁴ Dies

³²⁸ F. W. Kent: Household and lineage in Renaissance Florence. The family life of the Capponi, Ginori and Rucellai. Princeton Univ. Press 1977, 250f.

³²⁹ Beuys: Florenz, 292.

³³⁰ ASF, Ms. 119, 34v.

³³¹ Romby: Descrizioni, 19.

³³² So zu lesen in einem Brief von Domenico Veneziano an Piero de' Medici; vgl. Gaye: Carteggio, Bd. 1, 137. Auch bei städtischen Projekten war dieser Aspekt von großer Bedeutung. In einem Brief des sienesischen Botschafters in Rom an den Administrator der Kathedralarbeiten in Siena vom 14. April 1458 wird betont, dass Donatello der Richtige sei, um der Stadt Ehre zu bringen. Vgl. Gilbert: Art, 171.

³³³ Rubin: Images, 23.

³³⁴ M. Rohlmann: Bildernetzwerke. Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle, in: Ders. (hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance. Weimar 2003, 214.

führt zurück zum Zitat am Anfang dieses Kapitels, zu Albertis *Della famiglia* und der Frage nach den *spese necessarie*, die zum Status der *casa* beitragen würden und den *spese non necessarie*, wozu etwa prunkvolle Kleidung gezählt wurde, da diese ausschließlich für den Träger Nutzen hatte.³³⁵ Voller Stolz listet Alberti die ‚notwendigen‘ Aufwendungen seiner Familie auf:

*E accade tale ora a fare qualche spesa la quale appartenga allo onore e fama di casa, come alla famiglia nostra delle altre assai e fra molte quella una de' padri nostri in edificare nel tempio di Santa Croce, nel tempio del Carmine, nel tempio degli Agnoli e in molti luoghi dentro e fuori della terra, a Santo Miniato, al Paradiso, a Santa Caterina, e simili nostri publici e private edificii.*³³⁶

Hatte eine Familie also die entsprechenden Mittel war privates wie öffentliches Bauen über Generationen hinweg eine notwendige Aufgabe selbiger. Es gehörte zum guten Tenor sich ebenso für die Familienehre einzusetzen, wie für die Stadt - nicht selten überdeckten sich diese beide Bereiche.³³⁷ Albertis Ansichten aus den *Libri della famiglia* fanden in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts große Verbreitung. Seine Thesen wurden in mehreren anderen Schriften zitiert, unter anderem auch in Giovanni Rucellais *Zibaldone*.³³⁸

Bei näherer Betrachtung großer Unternehmungen bedeutender Familien wie der Medici wird diese Überschneidung von privaten Interessen und jener der Stadt Florenz erkennbar. Das erste wichtige öffentliche Projekt, dem sich Cosimo de' Medici widmete, war die Neugestaltung von San Lorenzo. Der Beitrag Cosimos beschränkte sich dabei zunächst auf die Sakristei, die auch als erster Teil des Neubaus realisiert wurde.³³⁹ Bezeichnend ist, dass in der Sakristei sowohl Heilige der Stadt, als auch die Familienheiligen der Medici verehrt wurden. Machtpolitisch gesehen definierten sich die Medici in der Sakristei von San Lorenzo demnach als die Stadt selbst.³⁴⁰ Der bauliche Annex wurde zu ihrem Mausoleum; von hier konnten sie das verfolgen, was H.

³³⁵ Alberti: *Famiglia*, Bd. 1, 211.

³³⁶ Ebd., 210.

³³⁷ Rohlmann: *Bildernetzwerke*, 214.

³³⁸ Rubin: *Images*, 21ff.

³³⁹ H. Saalman (ed.): *The life of Brunelleschi* by Antonio di Tuccio Manetti. Pennsylvania St. Univ. Press 1970, l. 1229.

³⁴⁰ Saalman: *Buildings*, 133.

Saalman als „the Medici takeover of San Lorenzo“ bezeichnete.³⁴¹ San Lorenzo war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eines der größten städtischen Bauprojekte in Florenz. Die Medici beteiligten sich aktiv an diesem repräsentativen Bauwerk, wollten zugleich aber keineswegs auf ihren Ruhm verzichten. Eine konditionslose Übernahme der Kosten kam folglich nicht in Frage:

Unter der Bedingung, dass der Chor und das sich bis zum ursprünglichen Hauptaltar erstreckende Kirchenschiff ihm und seinen Söhnen zugesprochen wird, zusammen mit allem anderen, was bis dahin aufgebaut sein wird, wird er feierlich versprechen, diesen Teil des Baus innerhalb von sechs Jahren fertigzustellen, finanziert aus dem ihm von Gott geschenkten Reichtum, auf eigene Kosten, und versehen mit seinem Wappen und seinen Emblemen, sofern klar ist, dass keine anderen Wappen, Embleme und Gräber in besagtem Chor und Schiff angebracht werden, außer die von Cosimo und Mitgliedern des Kapitels.³⁴²

San Lorenzo war Ausdruck des florentinischen Selbstbewusstseins des 15. Jahrhunderts und zugleich ein ‚Medici-Monument‘.³⁴³ Diese doppelte Funktion eines Stadt- und eines Familienzeichens konnte ein anderer Bautypus - der Familienpalast - nicht in diesem Maße erfüllen. Für seinen neuen *palazzo* in der Via Larga hatte Cosimo de' Medici eigens den freigeistigen Brunelleschi durch den pragmatischen Michelozzo ersetzt; alles sollte hier ganz genau nach Plan laufen.³⁴⁴ Zwar war nach Vespasiano da Bisticci selbst der neue Palast der Medici Ausdruck des Bestrebens Cosimos, sein Vermögen in der eigenen Stadt zu investieren, ergo das Bauwesen in ebendieser zu fördern.³⁴⁵ In erster Linie verfolgte Cosimo mit dem Bau seines pompösen Familiendomizils jedoch andere Ziele. Der *palagio per nostra habitazione con chorte e orto drito*, wie es in der Steuererklärung für den *catasto* von 1457 heißt, sollte ein neuer topographischer Schwerpunkt in Florenz werden, Zentrum einer Stadt in der Stadt. Bis dato hatte sich kein Bürger einen privaten Palast von solchen Ausmaßen bauen lassen. Zusätzlich investierte Cosimo große Summen in den Ausbau von San Lorenzo, San Marco und Santissima Annunziata und schuf so

³⁴¹ Ebd., 116.

³⁴² B. Kempers: Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance. München 1989, 228f.

³⁴³ Ebd., 231.

³⁴⁴ Saalman: Buildings, 151f.

³⁴⁵ Vgl. Gombrich: Medici, 285.

ein eigenes Medici-Viertel: „Der Palast war Teil eines kühnen Gesamtplans, der dem gesamten Stadtviertel [...] einen Mittelpunkt gab und damit den Bewohnern eine Identität, auf die sie stolz waren.“ Mit seinem neuen *palazzo* konnte Cosimo die unmittelbare *vicinanza* näher an sich binden.³⁴⁶

Es mag nicht überraschen, dass die anderen einflussreichen Familien bald darauf antworteten. Wie aus einem Brief des wohlhabenden Seidenhändlers Piero del Tovaglia an Ludovico Gonzaga hervorgeht, schien der Status im Diesseits manchem reichen Florentiner noch wichtiger zu sein, als eine Absicherung für das Jenseits:

*E anche ho fatto questo proposto che se io ho ispeso nella chasa mia iim ducati per lla bitazione di questo mondo che ispendendo per lla bitazione de l'altro mondo fl. 500 sarà buona spesa [...].*³⁴⁷

Mit dem Siegeszug des Palastes als neuem, demonstrativem Stadtzeichen in Florenz verlor das städtische Selbstbewusstsein als Baumotivation zunehmend an Bedeutung. „Musterbeispiele des neureichen Exhibitionismus“ wie der Tabernakel für ein Madonnenbild in SS. Annunziata lassen wenig Zweifel an der neuen Mentalität der Auftraggeber.³⁴⁸ Reiche Familien wie die Pitti, Rucellai oder Strozzi bauten nun vor allem für sich selbst. Filippo Strozzi begann seinen Palast Ende der 1480er-Jahre und kontrollierte die Arbeiten bis zu seinem Tod im Jahre 1491 selbst. Direkt an der wichtigsten Prozessionsroute der Stadt (der heutigen Via de' Tornabuoni) gelegen war der Palast ein ausdrucksstarkes Zeichen der Macht seiner Familie. Noch in Strozzi's Testament wird ersichtlich, wie wichtig dessen Fertigstellung für ihn war.³⁴⁹ Die Verantwortung für die Vollendung des noch unfertigen Palastes übergab er an Lorenzo de' Medici: [...] *lascio la cura di farla finire fra gli infrascripti anni due dopo dal 1496 al magnificho Lorenzo de Medici [...].*³⁵⁰ Diese Maßnahme bekommt eine neue Dimension, wenn man beachtet, wie Filippo Strozzi Lorenzo de' Medici einschätzte:

³⁴⁶ Beuys: Florenz, 267ff.

³⁴⁷ B. Brown: The patronage and building history of the tribuna of SS. Annunziata, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25, 1981, 126.

³⁴⁸ Piero de' Medici verabsäumte es nicht, folgende Inschrift auf dem Tabernakel anzubringen: *Costò fior. 4 mila el marmo solo*. Vgl. P. Burke: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1984, 92.

³⁴⁹ Rubin: Images, 9ff.

³⁵⁰ Gaye: Carteggio, Bd. 1, 362.

*Aggiungevasi a questo, che chi reggeva desiderava che la città fusse con ogni spezie dadornamento esaltata, parendogli che come il bene et il male da lui dependava, così anco il bello e brutto anco s'egli dovesse attribuire [...].*³⁵¹

Patricia L. Rubin sieht in der Übergabe der Bauaufgabe an den *magnifico* eine Einbeziehung der ganzen Stadt in das Projekt: „The magnificence of the structure could therefore also be seen as contributing to the public good, as an ornament to the city and testament to the prosperity and order of the regime.“³⁵² Hingegen scheint das zeitgenössische Urteil des Herzogs von Ferrara über das Bauwerk keinen Zweifel daran zu lassen, welche Hauptfunktion die Florentiner Paläste des 15. Jahrhunderts hatten - jener Strozzi erschien ihm ganz einfach *più superba di quella di Lorenzo*.³⁵³

Die Überschneidung von privaten und städtischen Interessen bei baulichen Unternehmungen ist auch beim wohl umfassendsten urbanistischen Projekt aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts feststellbar - der geplanten Gestaltung des Viertels rund um die Via Laura mit der neuen Palastanlage Lorenzo de' Medicis als Kernstück. Die zentrale Figur dieses Plans, ergo Lorenzo selbst, stellte einst zufrieden fest, dass seine Familie von 1434 bis 1471 die enorme Summe von 663 755 Florin für Gebäude und wohltätige Zwecke ausgegeben habe und dass ebendiese Ausgaben großen Nutzen hatten, da sie Florenz viel Ruhm brachten.³⁵⁴

Waren die Aktivitäten der Medici also von städtischem Selbstbewusstsein motiviert? Handelte Lorenzo noch im Interesse der Stadt? Viele (wenn auch nicht immer neutrale) Zeitgenossen sahen dies so. Machiavelli schrieb beispielsweise im 36. Kapitel des achten Buches der *Istorie fiorentine* über die Straßenbauprojekte Lorenzo de' Medicis:

*Volsesi dopo questo a far più bella e maggiore la sua città: e perciò sendo in quella molti spazi senza abitazioni, in essi nuove strade da empieri di nuovi edificzi ordinò; ondechè quella città ne divenne più bella e maggiore.*³⁵⁵

³⁵¹ Ebd, 354f.

³⁵² Rubin: Images, 13.

³⁵³ F. W. Kent: ‚Più superba di quella di Lorenzo‘. Courtly and family interest in the building of Filippo Strozzi's palace, in: Renaissance Quarterly 30, 1977, 315.

³⁵⁴ Gombrich: Medici, 284f.

³⁵⁵ N. Machiavelli: Le istorie fiorentine (ed. G. B. Niccolini). Florenz 1857, 430

In offiziellen Gesetzestexten der Zeit galt der Hausbau an sich schon als Maßnahme zur Verschönerung der Stadt: [...] *volendo procedere in questo caso molto onorevole alla città faciendola piu bella con nuovi edifici sciemando tanto vacuo quanto cie [...]*.³⁵⁶ Vergleichbare Ansichten lassen sich schließlich auch in späteren Verordnungen finden, welche das Via Laura-Projekt betrafen. Am 29. Juli 1491 ordnete Lorenzo de' Medici an, *di fare una nuova via dalla chiesa de'Servi a quella di cestello lungo la casa & orto degli Innocenti per fornirla di case a honore publico & commodità universale [...]*.³⁵⁷

Im Oktober 1491 bestand die Absicht, die bereits gebauten Häuser an der Via Laura an die Arte del Cambio zu übergeben. Im entsprechenden notariellen Dokument ist die Ähnlichkeit zu Machiavelli auffällig:

[...] tot domos de domibus noviter edificandis & iam edificari ceptis in civitate florentie retro hospitale innocentii aut alibi florentie edificandis opera & impensis & seu ordinatione prefati Magnifici Laurentii de medicis qui more maiorum statuit ampliare urbem & pulcriorem reddere & domos multas in ea edificari facere pro redditis et quibus percipi possint pro pensione & de pensione & mercede florenorum trecentorum sexaginta duo largi digrossi singulo anno [...].³⁵⁸

Doch das Bild, das diese Quellen vermitteln - ergo jenes des selbstlosen, in der Tradition seiner Familie für den Ruhm der Stadt sorgenden Lorenzo de' Medici - ist ein klar unvollständiges. So waren die beschlossenen Maßnahmen des oben zitierten Dokuments vom 29. Juli 1491 nicht nur *a honore publico & commodità universale* gedacht, denn im selben Beschluss wurden Lorenzo die Steuern erlassen, die er für die entsprechenden Landerwerbungen hätte zahlen müssen. Fakt ist auch, dass das Viertel, in dem sich die neue mediceische Palastanlage hätte befinden sollen, durch die intendierten urbanistischen Vorhaben deutlich aufgewertet worden wäre; auch für die Ausfallsstraße Via de' Servi hatte es Pläne für eine einheitliche Bebauung gegeben. So ist es auch bei Lorenzo de' Medicis urbanistischen Fantasien schwer, eine Grenze zwischen dem Eigennutz beziehungsweise dem Streben nach Prestige und den öffentlichen Interessen der selbstbewussten Stadt zu ziehen.³⁵⁹ Es bleibt die

³⁵⁶ ASF, Consigli Maggiori Prov. Reg. 180, 26r-27r (26. April 1489). Das Gesetz behandelte Steuererleichterungen für den Neubau von Wohnhäusern.

³⁵⁷ ASF, Balie 39, 111r.

³⁵⁸ ASF, Notarile antecosimiano G. 620, 328r-329r (29. Oktober 1491).

³⁵⁹ C. Elam: Lorenzo de' Medici and the urban development of Renaissance Florence. Art History 1, 1978, 47ff. Realiter wurden nur vier Häuser an der Via Laura gebaut.

Tatsache, dass Stadtgestaltungsprojekte selbst gegen Ende des 15. Jahrhunderts zumindest noch immer den Schein haben mussten, im Dienste der Stadt zu erfolgen und zur Erhöhung des Selbstbewusstseins ihrer Bewohner beizutragen.

I. 4. BEWUSSTWERDUNG UND GLORIFIZIERUNG

I. 4. 1. DAS BEKENNTNIS ZUR STADT

Amo generalmente tutti gli huomini di quella [i.e. von Florenz], le leggi, i costumi, le mura, le case, le vie, le chiese et il contado, né posso havere il maggior dispiacere che pensare quella havere a tribolare et quelle cose [...] havere andare in ruina.³⁶⁰

Am 20. August 1513 schrieb Francesco Vettori dies in einem an Niccolò Machiavelli adressierten Brief. Klar erkenntlich ist die Bedeutung der baulichen Struktur (*mura, vie*) sowie der Bauwerke (*case, chiese*) für Vettori's ‚Liebe‘ zu seiner entfernten Stadt. Dieses Gefühl der Bindung an und der Sehnsucht nach der eigenen Stadt lässt sich bereits in den melancholischen Äußerungen des exilierten Dante finden³⁶¹ und es wird auch noch bei Cellini zu finden sein, der Mitte des 16. Jahrhunderts von seiner glücklichen Rückkehr von Frankreich in sein *süßes Vaterland* berichtet.³⁶²

In diesem Zeitraum hatte sich - wie zu sehen war - nicht nur die physische Gestalt von Florenz grundlegend verändert. Zeitlich parallel kreierte die Bewohner von Florenz auch in den Schriften und bildlichen Darstellungen, die diese Veränderungen deuteten, ihr Selbstbewusstsein. Von der Schönheit der monumentalen Baugruppen „haben die Zeitgenossen Dantes ebenso gern und

³⁶⁰ F. Gaeta (ed.): Niccolò Machiavelli. Lettere. Mailand 1961, 285.

³⁶¹ A. Grote: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. München 1997, 280.

³⁶² A. Beyer: Florenz. Lesarten einer Stadt. Frankfurt a. M. 1983, 64. Dantes Zeitgenosse Dino Compagni sprach in seiner Chronik klagend von der *distruzione della nostra città* während der Tumulte zum *Calendimaggio* von 1300. Neben der offensichtlichen Identifikation mit der Stadt lässt sich in Compagnis Bericht die Furcht vor der Zerstörung ebenjener erkennen - zunächst entsprechend einer Störung des gesellschaftlichen Gleichgewichts aufgrund der beginnenden Parteikämpfe, in weiterer Folge aber auch im Stadtraum sichtbar durch die Vernichtung von Bausubstanz der jeweiligen politischen Gegnerschaft. Vgl. I. Del Lungo (ed.): Dino Compagni e la sua Cronica. Florenz 1887, 151f.

fast ebenso oft gesprochen wie jede spätere Generation.“³⁶³ Dabei waren „die Florentiner immer ihre besten Propagandisten. Chronisten schrieben über diese Stadt, lange bevor man anderenorts zum eigenen Ruhm zur Feder griff.“³⁶⁴

Schon in den frühesten Darstellungen der Stadtgeschichte beschrieben die Chronisten Florenz als eine außergewöhnliche Stadt. So war es die Absicht von Piero Bonfante, der als erster in Florenz ein Geschichtswerk in italienischer Sprache verfasste, von den *fatti passati e presenti della nobile cittade fiorita di Firenze e della provincia di Toscana* zu berichten.³⁶⁵ Giovanni Villani brachte den Topos der blühenden Stadt schließlich mit der besonderen baulichen Gestalt ebenjener in Verbindung. In seiner Schilderung der Stadtgründung erklärte der Chronist die Herkunft des Namens der Stadt wie folgt: *Floria* hätten sie die Bürger genannt, da sie blühend, ergo mit viel Pracht errichtet worden war.³⁶⁶ Die Glorifizierung von Florenz durch Villani und andere Chronisten schloss in der Regel die heroische Beschreibung der Monumente und der Bauwerke, letztendlich der Optik der Stadt mit ein. Die eindrucksvolle physische Gestalt schien eine Bestimmung der Stadt von der Antike bis zur Gegenwart zu sein.³⁶⁷ Über das allgemeine Bekenntnis zur Stadt und den städtischen Stolz hinausgehend, machten die frühen Chronisten die besondere Stellung von Florenz somit an zwei zentralen Punkten fest - an den imposanten Bauwerken und an den tugendhaften Bürgern.³⁶⁸

Dieser Prozess der Selbstmystifizierung war noch im 15. Jahrhundert in vollem Gange, als Leonardo Bruni, der wohl größte Propagandist der Stadt, seine *Laudatio* verfasste.³⁶⁹ Die Schreiber des Quattrocento konnten bereits auf einen reichen Fundus an glorifizierenden Darstellungen der Stadt zurückgreifen; die Vorstellung von der Extravaganz von Florenz war fest im

³⁶³ W. Braunfels: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. Berlin 1953, 9.

³⁶⁴ B. Beuys: Florenz. Stadtwelt, Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500. Hamburg 1992, 10.

³⁶⁵ R. Davidsohn: Forschungen zur Geschichte von Florenz (4 Bde.). Osnabrück 1973, Bd. 4, 357.

³⁶⁶ R. Palmarocchi: Cronisti del Trecento. Mailand 1935, 194ff.

³⁶⁷ Vgl. hierzu C. T. Davis: Topographical and historical propaganda in early Florentine Chronicles and in Villani, in: *Medioevo e Rinascimento* 2, 1988, 33ff.

³⁶⁸ P. L. Rubin: Images and identity in fifteenth century Florence. Yale Univ. Press 2007, x.

³⁶⁹ Es ist schwer einzuschätzen, was bei Leonardo Brunis Beschreibung von Florenz Übertreibung und was Überzeugung war. Der Kritik Mailänder Humanisten, Bruni habe in seiner *Laudatio* ein unrealistisches Bild der Arno-Metropole gezeichnet, entgegnete der Florentiner ganz selbstverständlich mit der Feststellung *aliud est laudatio, aliud historia*. Tatsache ist, dass die *amplificatio* ein stilistisches beziehungsweise rhetorisches Mittel der Zeit war. Gombrich: *Medici*, 279.

Bewusstsein der Zeitgenossen verankert.³⁷⁰ Ein zentraler, immer wiederkehrender Begriff in diesen Schriften, der sowohl einzelne Teile der Stadt, als auch die Stadt in ihrer Gesamtheit beschreiben konnte, war *pulchritudo* (oder *bellezza*).³⁷¹ Die Überlegenheit der schönen Stadt Florenz wurde zu einer fixen Idee in verschiedensten Textformen, zum Kern des selbstbewussten Diskurses, dem sich fast kein Autor entziehen konnte.

Zunächst mochte das Stadtviertel der eigentliche identitätsstiftende Bezugsort des Florentiners sein. Man fühlte sich den Nachbarschaftsverbänden zugehörig, viele waren zudem Mitglied in einer religiösen Bruderschaft.³⁷² Nach Quartieren oder Pfarreien geordnet zog man zu Feld.³⁷³ So mag es in diesem Zusammenhang nicht überraschen, dass Antonio Manetti (1423-1497) sein Heimatviertel Santo Spirito als das *quartiere principale della città dov'erano tantj notabilj cittadinj* betrachtete.³⁷⁴

Doch spätestens mit Leonardo Brunis *Laudatio* wurde die gesamte physische Stadt Sinnbild der florentinischen Überlegenheit, wurde sie zur Basis des Selbstbewusstseins der Florentiner Bürger. „Das erste und wohl wichtigste [...] Dokument für ein neues Bild der Stadt, worin sich aus der Vielfalt der Erscheinungen eine einheitliche Schau ergibt [...] ist Leonardo Brunis *Oratio de Laudibus Florentine Urbis* aus dem Jahre 1403. Brunis Bild nährt sich darin vom Bewusstsein, dass die äußere Erscheinung der Stadt sinnfälliger Ausdruck ihrer konkreten inneren, politisch verstandenen Ordnung ist. Indem diese sich geradezu aus dem Plan, der Anlage und den topographischen Marksteinen der Stadt ablesen lässt, präsentiert sich die sichtbare Stadt für ihre Bewohner und vor aller Welt als eine überlegene, gleichsam harmonisch konstruierte, sinnvoll nachvollziehbare Ordnung.“³⁷⁵ Die gebaute Stadt verstand der Humanist als Spiegel der florentinischen Gesellschaft; durch die „Erhebung des

³⁷⁰ S. Baldassarri/ A. Saiber (hg.): Images of Quattrocento Florence. Selected writings in literature, history and art. New Haven/ London 2000, xvii-xviii.

³⁷¹ Man denke an die *Bellezze di Firenze* von Antonio Pucci oder an die zur Genüge verwendete Phrase *Florentia bella* in der Stadtbeschreibung Benedetto Deis. Vgl. E. Guidoni: Pulchritudo civitatis. Statuti e fonti non statuarie a confront, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 76f.

³⁷² Beuys: Florenz, 165ff.

³⁷³ W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 49.

³⁷⁴ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The buildings. Pennsylvania St. Univ. Press 1993, 343.

³⁷⁵ V. Breidecker: Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1992, 127. Zur politischen Kontextualisierung der *Laudatio* vgl. H. Baron: The crisis of the early Italian Renaissance. Princeton Univ. Press 1966, 88ff.

anschaulichen Befundes“ versuchte er, die „gesellschaftliche Struktur und Verfasstheit des Gemeinwesens“ begreiflich zu machen.³⁷⁶

Doch gerade in der Unmöglichkeit dieses Vorhabens sah Bruni, der wie kein anderer vor ihm versucht hat, die Stadt allumfassend zu verstehen, ein Argument die Außergewöhnlichkeit von Florenz. Gott möge ihm helfen, Worte zu finden, die Florenz würdig wären, zumindest aber kräftig genug, um die eigene Liebe für seine Stadt auszudrücken. Er gesteht, dass die Pracht der Stadt so immens sei, dass er sie gar nicht gänzlich begreifen könne. Schließlich stellt er die Frage, welchen Aspekt der Stadt man denn zuerst beleuchtet müsse und kommt so auf die Schönheit von Florenz zu sprechen. Diese wird für ihn durch die Beschauung der gebauten Stadt ersichtlich, in den prächtigen repräsentativen Bauwerken, den reich dekorierten Kirchen. Nur wer noch nicht in Florenz gewesen ist, könne die einzigartige Schönheit der Stadt in Frage stellen; jeder aber, der all die eindrucksvollen Gebäude bereits mit eigenen Augen gesehen habe, könne keinen Zweifel mehr daran haben. Und selbst die Stadtbewohner seien jeden Tag von Neuem verwundert, denn es gäbe keine Straßen oder Plätze, die nicht von wunderschönen Gebäuden gesäumt wären.³⁷⁷

Bruni setzt in seiner glorifizierenden Beschreibung der Stadt nicht nur auf altbewährte Begriffe wie *pulchritudo*, *magnificenza*, *decus* oder *ornatus* - bei ihm wird die gesamte Stadt zu einer „realen visuellen Attraktion“, die jeder mit eigenen Augen bestaunen könne.³⁷⁸ Mit der *Laudatio* wird das Bekenntnis zu Florenz endgültig ein Bekenntnis zur Superlative. Wie wichtig Leonardo Brunis Schriften für das Selbstbewusstsein der Florentiner waren, zeigt die Tatsache, dass man ein Prachtexemplar seiner Stadtgeschichte sogar im Audienzsaal der Prioren aufbewahrte.³⁷⁹ Es dauerte nicht lange und die Stadt wurde in ihrer Gesamtheit auch im Bilde erfasst - Brunis *Laudatio* fand ihre Entsprechung im berühmten Kettenplan aus den 1470er-Jahren. Es war die Ansicht einer Stadt „consciente del proprio significato storico, in cui i centri monumentali

³⁷⁶ A. Tönnemann: Idealstadt und Öffentlichkeit. Raumbild und Gesellschaft in Renaissance und Moderne, in: S. Albrecht (Hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 318.

³⁷⁷ L. Bruni: *Laudatio florentinae urbis*, in: P. Viti (ed.): *Opere letterarie e politiche*. Turin 1996, 569ff.

³⁷⁸ Breidecker: Florenz, 127f.

³⁷⁹ Ebd., 286.

accuratamente edificati e conservati, sono le garanzie pubbliche del suo prestigio.“³⁸⁰

Auch in den Predigten der Zeit lässt sich diese Bindung zur Stadt finden - etwa in jener des in Santa Maria Novella tätigen Fraters Simone da Cascina vom 16. September 1414. Ihm diente die Schilderung der prachtvollen Klostergemeinde als Exemplum für die Außergewöhnlichkeit von Florenz - die Preisung des Klosters wurde somit zu einer Preisung der ganzen Stadt. Für ein angemessenes Lob letzterer hätte er schlicht zu wenig Zeit.³⁸¹ Eine noch größere Öffentlichkeit wollte Benedetto Dei in seiner *Cronaca Fiorentina* ansprechen, wo das Ziel der Panegyrik relativ klar ausgedrückt wurde. Gleich an mehreren Stellen hieß es *voglio che ciaschuno sappia [...]*.³⁸² Seine Absicht war es offenbar, das schöne Florenz möglichst vielen Leuten näher zu bringen. Dazu zählten eben auch die Florenz-Besucher: *Florentia bella à 20 degnissime e grandissime chose da mostrarle a forestieri che venghono alla città*.³⁸³

Tatsächlich gab es nicht wenige Nicht- oder Wahlflorentiner, die die Einzigartigkeit dieser Stadt betonten - seien es die Aufzeichnungen eines anonymen Schreibers aus dem Gefolge Isidors von Kiew, der 1439 zum Konzil nach Florenz gekommen war,³⁸⁴ sei es eine offizielle Ansprache Stefano Porcaris (Capitano del Popolo von 1427 bis 1428) auf der Ringhiera de' priori. In seiner Rede anlässlich der Angelobung der neuen *signori* sprach er von der Pracht der Kirchen und der öffentlichen sowie privaten Gebäude. Schwer sei es, so Porcari,

³⁸⁰ G. C. Romby: *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo*. Firenze 1976, 21.

³⁸¹ Grote: Florenz, 140ff.

³⁸² ASF, Ms. 119, 31v. An anderer Stelle wird dies spezifiziert: *Memoria sia a tutta Italia e dappoi a tutto il christianesimo della signoria e possa e gloria che ànno e tenghono li Fiorentini in Toschana oggi questo di ditto di sopra a chonteplazione de Viniziani e de Milanesi e de Romani e de Napolitani e de Senesi e de Feraresi e de Mantovani e de Luchesi e Bolognesi e Perugini e Aghontani e Romagniatte li quali non sanno quello si sia Firenze e no' ll'anno mai visto e acciò che llo loro possino sapere intendere e chonsiderare e ghustare tal qual sia detta città io Benedetto Dei fiorentino ne ho e darò plenissima notizia e di sito e di grandezza e di muraglie e di cittadini e di terre [...]*. Ebd., 29r.

³⁸³ Ebd., 33r. Die Florentiner wussten scheinbar, wie attraktiv ihre Stadt für Auswärtige war. Schon zu Beginn des Trecento hatte Dino Compagni in seiner Chronik Folgendes festgestellt: *I casamenti bellissimi, pieni di molte bisognevoli arti, oltre all'altre città d'Italia. Per la qual cosa molti di lontani paesi la vengono a vedere, non per necessità, ma per bontà de' mestieri e arti, e per bellezza e ornamento della città*; Del Lungo: Compagni, 132. Im Quattrocento äußerten sich viele Autoren ähnlich, darunter Leonardo Bruni in der *Laudatio*, Luca Pulci in seinem *Driadeo* und Pandolfo Collenuccio bei seiner Antrittsrede zum Podestà von Florenz.

³⁸⁴ Anonymus: *Peregrinatio metropolitae Isidori ad Florentinum concilium*, in: S. J. Krajcar (ed.): *Acta Slavica Concilii Florentini*. Rom 1976, 25ff. Der anonyme Kleriker zeigte sich bereits von Ferrara begeistert, das ruhmreiche Florenz überwältigte ihn aber regelrecht. Besonders beeindruckten ihn die Einwohnerzahl, die sauberen und weiten Straßen, die Märkte und nicht zuletzt die prachtvollen Gebäude.

etwas Angemessenes über die Schönheit und die zahlreichen Wunder zu sagen, die diese blühende und außergewöhnliche Stadt schmückten.³⁸⁵

Wenn sich also festhalten lässt, dass sich Menschen in den urbanistischen Blütephasen von Florenz klar zu dieser Stadt bekannten und durch die Beschau selbiger ein Überlegenheitsgefühl entwickeln konnten, so stellt sich die Frage, wie diese Personen die Stadträume und Architekturen sahen und begriffen.

I. 4. 2. DIE AUGEN VON FLORENZ

*Etenim voluptatum prestantissima et libero homine digna una illa est per urbes provinciasque vagari, multa et templa et theatra, menia atque omnium generum edificia spectare, locaque ambire, que tum natura amenissima, grata munitissima, tum manu et ingenio hominum fuerint ad conspectum pulcra.*³⁸⁶

Das Durchwandern einer Stadt und die Betrachtung ihrer Gebäude galten Alberti als großes Vergnügen; eine Stadt konnte und sollte seiner Meinung nach genossen werden. Was Florenz betrifft, so kann man Barbara Beuys nur zustimmen, wenn sie meint, der Flaneur sei keine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Florenz war ein Ort, „an dem sich Bürgerstolz, Darstellungskünste und ästhetisches Vergnügen dem Betrachter in humanen Proportionen auf das angenehmste im Vorübergehen präsentierten.“³⁸⁷ „Das urbane Ensemble mit seinen Straßen und Plätzen, den steinernen Häusern, den Türmen und Kirchen, dem mächtigen Ring der Stadtmauern und Tore war für die Menschen Kulisse, Bühne und Teil ihres Lebens.“³⁸⁸

So entsprach die für städtebauliche und architektonische Ästhetik empfängliche Öffentlichkeit in Florenz einem größeren Publikum, dem sich die Stadträume durch gewohnheitsmäßiges Begehen erschlossen. Diesem Publikum war eine Art „*sensus communis*, ein gemeinsamer Sinn für die

³⁸⁵ S. Porcari: Orazione fatta sulla ringhiera de' priori la mattina che i nuovi signori presono l'ufficio, in: G. B. Giuliari (ed.): Prose del giovane Buonaccorso da Montemagno. Bologna 1874, 1ff.

³⁸⁶ L. B. Alberti: De commodis litterarum atque incommodis (ed. L. G. Carotti). Florenz 1976, 50.

³⁸⁷ Beuys: Florenz, 224.

³⁸⁸ Ebd., 179.

Erscheinungsformen des Erhabenen, für das, was durch emphatisches Einleuchten überzeugt“ gemein.³⁸⁹

Wir leben in einer Stadt der guten Augen, hatte Vincenzo Borghini, gelehrter Berater Giorgio Vasaris am Hof der Medici, einst festgestellt.³⁹⁰ Etliche überlieferte private und öffentliche Aufzeichnungen demonstrieren, dass sich diese in Florenz so stark ausgeprägte visuelle Kultur nicht nur auf den Stadtraum beschränkte, sondern nahezu allumfassend war. Dies fing schon beim Individuum an. So gab es klare Vorstellungen von angemessener Kleidung, Körperhaltung und Gestik.³⁹¹ Ebenso ließen sich die Florentiner von jeglicher Art visueller Spektakel begeistern, wie die Schilderungen Giovanni Villanis über den Aufbruch einer Gesandtschaft nach Ungarn von 1347 oder jene von Vespasiano da Bisticci über die Abreise florentinischer Diplomaten Richtung Frankreich von 1461 zeigen.³⁹²

Diesen Sehgewohnheiten und der allgemeinen Lust am Schauen entsprach ein spezifisches Schönheitsideal, „jede Möglichkeit zur augenfälligen Schönheit wurde begrüßt.“³⁹³ Im dritten Buch von *Della pittura* definierte Alberti die *bellezza* sogar als etwas, das man - in jenem konkreten Fall als Maler - erlernen könne, das also zugleich auffindbar und wahrnehmbar sein müsse.³⁹⁴

Der mit einem Sinn für das Schöne ausgestattete Florentiner Flaneur der Renaissance konnte seine Stadt von der Porta San Gallo im Norden bis zur Porta Romana im Süden in weniger als einer Stunde durchqueren. Er war damit mit großer Wahrscheinlichkeit in der Lage, die markanten Bauwerke der Stadt auszumachen und auch die *palazzi* der wichtigsten Familien richtig zu lokalisieren.³⁹⁵ Dass er in diesen oft freigestellten, monumentalen Einzelwerken zugleich das „höhere Wesen der Stadt“ erfasste, wie es Braunfels formulierte, wird noch zu sehen sein.³⁹⁶

Hatte Dante die Stadt und ihre Gebäude in seinen Schriften noch sinnbildlich verstanden - man denke etwa an den Glockenschlag vom Turm der

³⁸⁹ Breidecker: Florenz, 161.

³⁹⁰ Ebd., 39.

³⁹¹ Ebd., 158.

³⁹² Beuys: Florenz, 270f.

³⁹³ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 130. Kurt Badt sieht diesen Schönheitssinn auch im Denken, der Sprache und der Musik der Florentiner, am intensivsten sei der Geist von Florenz jedoch für die Augen fassbar. Vgl. K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 47.

³⁹⁴ L. B. Alberti: *Della pittura e della statua*. Mailand 1804, 88f.

³⁹⁵ Rubin: *Images*, 5.

³⁹⁶ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 130,

Badia ³⁹⁷ - so versuchte Villani bereits, Florenz zu begreifen. In seiner Beschreibung der Kirchen der Stadt, auf welcher er sein Rom-Gleichnis aufbaute, lässt sich bereits das Bemühen um topographische Korrektheit erkennen, woraus sich wiederum schließen lässt, dass der Chronist die Örtlichkeiten durch individuelles Begehen bestens gekannt haben muss.³⁹⁸

Für Brunelleschi war die Stadt schließlich ein ganz eigenes Operationsfeld. Seine Zeichnungen bedeutsamer Florentiner Bauwerke, von denen Vasari berichtet, zeigen, wie sehr sich die Stadträume und das Stadtbewusstsein gegenseitig beeinflussten. Brunelleschi betrachtete die Gebäude, hielt sie graphisch fest, konnte aus den daraus gewonnenen Erkenntnissen die gewaltige Kuppel konstruieren und beeinflusste wiederum andere Künstler - in diesem Fall Masaccio - bei der Darstellung von Architekturen:

Di questa prese tanta vaghezza, che di sua mano ritrasse la piazza di San Giovanni, con tutti quegli spartimenti della incrostatura murati di marmi neri e bianchi, che diminuivano con una grazia singolare; e similmente fece la casa della Misericordia, con le botteghe de' cialdonai e la volta de' Peori, e dall'altra banda la colonna di San Zanobi. La qual'opera essendogli lodata dagli artefici e da chi aveva giudizio in quell'arte, gli diede tanto animo, che non stette molto che egli mise mano a un'altra; e ritrasse il palazzo, la piazza, e la loggia de' Signori, insieme col tetto de' Pisani, e tutto quel che intorno si vede murato: le quali opere furon cagione di destare l'animo agli altri artefici, che vi attesono dipoi con grande studio. Egli particolarmente la insegnò a Masaccio, pittor allor giovane, molto suo amico; il quale gli fece onore in quello che gli mostrò, come appare negli edifizj dell'opere sue.³⁹⁹

Brunelleschis Zeitgenosse Benedetto Dei (1418-1492) zog eine neue Möglichkeit in Betracht, Florenz zu sehen und zu erfassen. Für Dei war die Quantität der in der Stadt vorhandenen baulichen Qualität ausschlaggebend für die Überlegenheit von Florenz. Dei, der einer Goldschmiedefamilie entstammte und daher ein grundlegendes Interesse an Kunst hatte, war ein entschiedener Lokalpatriot. Seine Begeisterung für seine Stadt konnte auch durch Reisen bis

³⁹⁷ Dante, Paradiso, Canto 15:
*Fiorenza dentro dalla cerchia antica,
ond' ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.*

³⁹⁸ Villani: Cronica, III, 2. Villanis zusätzliche Recherchen in Archiven und das Studium alter Dokumente zeigen, dass es sein Ziel war, ein möglichst fundiertes Bild von Florenz wiederzugeben. Vgl. Beuys: Florenz, 114.

³⁹⁹ G. Milanese (ed.): Le opere di Giorgio Vasari (9 Bde.). Florenz 1906, Bd. 2, 332f.

in den nahen Osten nicht geschmälert werden, Florenz blieb für ihn unbestritten an der ersten Stelle.⁴⁰⁰

Dei war ein Akribiker - an verschiedenen Stellen seiner *Cronica* versuchte er den gesamten baulichen Bestand der Stadt mehr oder weniger statistisch zu erfassen, wobei er nie auf die Glorifizierung der Stadt und ihrer Gebäude vergaß:

Florentia bella [...] ha otanta torre in sulle mura da bataglia e di pietra viva [Anm.: Es folgt eine Auflistung der 4 Brücken] Florentia bella ha 3600 palazzi fuori della città [...] Florentia bella ha dentro alla città chiese 108 le qua [...] sono a ordine e 'n punto maravigliosamente chon chiostri e chapitoli e rifettori e 'nfermiere e sagrestie e librerie, e chanpane e champanilli [...] Florenzia bella ha 23 palazzi dentro alla città [...] Florentia bella ha 50 piazze dentro alla città nominate e in sun ogni piazza v'è cchiese ed evvi palazzi e chase d'intorno de principali cittadini de reggimento e piene di merchanti e di bottege al bisogno prima Piazza della Signoria e Piazza di Merchato Nuovo e Piazza di S. Giovanni e Piazza di Santo Spirito e Piazza di Santa Chroce e Piazza del Papa e Piazza Vecchia di Santa Maria Novella e Piazza di San Marcho e Piazza di Santa Maria Nuova e Piazza degli 'nocienti e Piazza de Bischeri e Piazza del Charmino e Piazza di Sanfilicie e Piazza di San Pier Magiore e Piazza di Santa Felicita [...] e altre Piaze di ch' 'i non fo menzione.⁴⁰¹

Eine eigene Auflistung widmete Dei den seiner Meinung nach hervorstechendsten Gebäuden von Florenz; an anderer Stelle nannte er die *famose muraglie* der Stadt:

[...] prima el champanile sechonda el Duomo terza la gran chupola la quarta el bel palazzo la quinta è el padimento lastrichato la sesta la Nunziata di Firenze la settima l'ospedale degli infermmi l'ottava la fiumara e pozzi d'acqua viva la nona Sto. Spirito e Santa Croce e Santa Maria Novella e chiostri e dormentori e S. Llorenzo e lle Murate e l'chapitolo de Pazi e lle Sepulture de Medici e Ruciellai [...].⁴⁰²

*La famosa muraglia della cupola di S. Maria del Fiore colla palla
La famosa muraglia ch'anno fatto la gran casa de Pitti in Firenze
La famosa muraglia di S. Spirito e quella di S. Lorenzo e S. Marcho
La famosa muraglia ch'anno fatto la gran casa de Medici in Firenze
La famosa muraglia della Badia di Fiesole e la muraglia delli Innocenti [...]*

⁴⁰⁰ C. E. Gilbert: *Italian art 1400-1500. Sources and document.* Northwestern Univ. Press 1980, 181f.

⁴⁰¹ ASF, Ms. 119, 29r-30v.

⁴⁰² Ebd., 33r.

*La famosa muraglia ch'anno fatto e Pazzi e palazzi loro S. Croce al Capitolo [...] e la famosa muraglia della Nuntiata e ciento altre ch'io non conto per ora.*⁴⁰³

In dieser hier nur auszugsweise wiedergegebenen Aufstellung lassen sich weiters etliche Häuser der bedeutendsten Familien von Florenz finden (Martelli, Salviati, Spinelli, Tornabuoni, Rucellai, ...). Schließlich dient Dei das Viertel Santo Spirito als Exempel, um zu zeigen, dass schon *un quartiere solo di Firenze bella* genug bauliche Substanz aufweisen würde, um gerühmt werden zu können. Er spricht von 27 Straßen, dazu gäbe es in *detto quartiere 144 casi*.⁴⁰⁴ Es folgt eine Listung von sieben Plätzen, zwei Spitälern und achtzehn Kirchen, wobei die *chiesa dello Spirito S. la principale del quartiere e la più magna und chiesa e munisterio di S. Asiliata dignissimo e di gran fama* besondere Erwähnung finden.⁴⁰⁵

Noch akribischer ging Benedetto Dei in seinen *Memorie* - einer Art statistischen Klassifizierung des gesamten Stadtraumes - vor. Hierbei handelte es sich tatsächlich um nach Gebäudetypen geordnete Listen. So zählte Dei beispielsweise alle Plätze, alle Loggien aber auch Geschäfte wie die *botteghe di seta* auf, die es zum gewählten Stichjahr 1470 in Florenz gab. Zudem führte er alle *muraglie in Firenze dall'anno 1422 in quà* an:

*Muraglia della Cupola e la Lanterna di S. Reparata
della degna Casa de Medici in più luoghi
della Casa de Pazzi in più luoghi
della chiesa di S. Lorenzo fatta da Medici
de Tornabuoni in più luoghi
della Nonziata di Firenze fatta per Cosimo
della Casa de Martelli tutta in una via
Chiesa di S. Miniato al Monte
della Casa de Salviati in più luoghi
Spedale degl'Innocenti Por Santa Maria
della Casa de Gianfigliuzzi Borgiaanni
Badia e chiesa di Fiesole fatta da Medici
Casa de Rucellai in più luoghi
di S. Donato in Scopeto in Volta
Casa de Boni in più Luoghi Florenzia
Chiesa, chiostrri refettorio e Cappelle in S. Croce*

⁴⁰³ Ebd., 34v.

⁴⁰⁴ Ebd., 37v.

⁴⁰⁵ Ebd., 38r.

Degna casa degli Strozzi Ms P. Novello
Grandiss.^a e degna torre in Mare
Degna casa della Stufa in più luoghi
Nobil Chiesa degl'Ingesuati a Pinti
Degna Casa degli Spinelli in più luoghi
Santissima Casa anzi Chiesa delle Murate Benif.
Degna casa de Pucci in più luoghi in Firenze
Degna casa degl'Aldobrandini in più luoghi
Degna Casa de Niccolini e Neretti
Degna casa di Boccaccino Alamanni
Muraglia della degna Casa de Giuntini e Tezzoni Fir.^e [...]
Somma delle somme al tempo di Benedetto Dei, sono state fatte le sopra d.e Muraglie
e detti edifitij [...].⁴⁰⁶

Dei hat die *vaghezza* Brunelleschis und die *voluptas* Albertis hinter sich gelassen. Seine Darstellung der Stadt geht über die bloße Lust am Schauen und Entdecken hinaus. In erster Linie ist sie als Primatsanspruch zu verstehen und kann als Exempel herangezogen werden, um die verschiedenen Ausdrucksformen des Florentinischen Stadtbewusstseins im Allgemeinen und des Selbstbewusstseins im Speziellen zu veranschaulichen: Benedetto Dei hatte den Versuch unternommen, die Stadt in ihrer Gesamtheit quantitativ zu erfassen, ergo ein vollständiges Bild von ihr wiederzugeben. Er steht damit in der Tradition vieler Florentiner, die wachsam durch ihre Stadt gegangen waren und durch genaues Schauen vor Ort ein glorifizierendes Bild von ihr kreieren konnten. Deis Schriften zeugen von einem sehr hohen Stadtbewusstsein beziehungsweise vom Wunsch, sich der Stadt überhaupt bewusst werden zu wollen. Repräsentative Bauten stehen bei ihm sinnbildlich für Florenz, wobei er sich hier insbesondere auf Kirchen aber auch auf Familien-Paläste und private Wohnhäuser konzentriert. Diese Gebäude definiert er als *famoso*, oder *di gran fama*, wörtlich also als ‚berühmt‘. Wie noch zu sehen sein wird waren es ausgewählte Bauwerke, an denen die Florentiner ihr Selbstbewusstsein festmachten. Die Hervorhebung privater Residenzen zeugt von einem Wahrnehmungswandel im 15. Jahrhundert, als nicht nur mehr imposante *Palazzi* gebaut wurden, sondern diese in weiterer Folge auch größeren Einfluss auf das Selbstbewusstsein hatten. Zuletzt ist die Erwähnung der Erbauer oder

⁴⁰⁶ Die *Memorie* sind in gedruckter Form zu finden in G. C. Romby: *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo*. Firenze 1976, 55ff.

Besitzer dieser Domizile charakteristisch. Man pries nicht nur die Bauwerke, sondern auch die dafür Verantwortlichen.⁴⁰⁷ Dei wusste zum Beispiel ganz genau, wo sich die Medici im Stadtbild verewigt hatten.

Zu relativieren ist Deis Darstellung, da er nicht nur Parteigänger der Medici war, sondern seine Texte darüber hinaus als Vademecum für Florenz-Besucher gedacht waren, was auch die Angabe von Öffnungszeiten erklärt.⁴⁰⁸ Ein Blick in das *Diario* Luca Landuccis zeigt aber, dass das ausgeprägte florentinische Stadtbewusstsein scheinbar auch die anonyme Masse erfasst hatte. In privaten Tagebüchern der Zeit lag der Fokus primär auf politischen Ereignissen oder Kriegen, wohingegen über öffentliche Bautätigkeit oder Kunstwerke eher wenig berichtet wurde.⁴⁰⁹ Landuccis Beschreibungen der ephemeren Stationen, die anlässlich des *ingresso trionfale* Leos X. im Jahr 1515 in Florenz errichtet worden waren, veranschaulichen aber nicht nur seinen ausgeprägten Stolz auf die Stadt und sein allgemeines Interesse an Architektur, sondern auch, wie gut er die florentinischen Bauwerke durch eigene Beschau kannte⁴¹⁰:

La prima fu alla Porta di San Piero Gattolino, la quale ruppono le mura dell' antiporto, per magnificenza, posono in terra la saracinesca, e ornorono la porta di fuori di 4 colonne grandissime di 16 braccia alte e grossissime, darientate, con base e capitegli come quelle di Santo Spirito, con più altre colonne piane con grandi architrave e cornicioni e fregi, come a tale colonne si richiede, per modo ch'andavano alte insino a certi tabernacoli che sono nella faccia della porta, con tante figure in tutti e quadri e vani, tutti di mano di buoni maestri, che non si sarebbero un'altra volta fatte con centinaia di fiorini, tutte a similitudine di storie magne che pascevano l'occhio tuttodi.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Schon im 14. Jahrhundert war sich Goro Dati bewusst, dass Florenz den Zustand seiner Brücken und Mauern sowie die Pflasterung beschädigter Straßen den *ufficiali della torre* zu verdanken hatte. Vgl. G. Dati: *Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405* (ed. E. Bianchini). Firenze 1735, 109f.

⁴⁰⁸ Romby: *Descrizioni*, 20.

⁴⁰⁹ Gilbert: *Art*, 203.

⁴¹⁰ Landucci war nicht nur bei der Lokalisierung öffentlicher sondern auch bei jener privater Gebäude sehr genau und wusste sogar über kleinere architektonische Details und Statuen Bescheid. Wie sein Bericht über die Hinrichtung Savonarolas zeigt, waren ihm genaue Beschreibungen der Örtlichkeiten, in denen sich stadtrelevante Ereignisse zutrugen, durchaus wichtig: *E a dì 22 di maggio 1498, determinarono di fargli morire; e fu determinato d'arderli vivi, e finalmente la sera fu fatto un palchetto, el quale copriva tutta la ringhiera del Palagio de' Signori, e poi si partiva un palchetto dalla ringhiera allato al liono e veniva in mezzo della Piazza, verso el tetto de' Pisani [...];* vgl.: L. Landucci: *Diario fiorentino dal 1450 al 1516* (ed. J. Del Badia). Florenz 1883, 176.

⁴¹¹ Ebd., 353.

Landucci berichtet auch davon, wie sehr die ephemeren Architekturen die Menschen in ihren Bann zogen:

La seconda fu a San Felice in Piazza, [...] un arco trionfale che teneva tutta la via, molto ornato. Aveva intorno 8 colonne tonde grandi come quelle di Santo Spirito [...]. E quivi era ancora molte figure di mano tutte di principali maestri, posate ne' lor vani e quadri, in modo che tenevano l'uomo a badare per intendere e loro significati e bellezza.

La terza fu al Ponte a S. Trinita che passò tutte l'altre di bellezza. All'entrare del ponte, di verso via Maggio, un arco trionfale, largo come el ponte, molto ornato; e questo aveva 6 colonne grandi come l'altre, e maggiori, posate con tanto bello ordine e maesterio, che io giudicai allora che Firenze avea tanti degni architettori e molti, che più non si può trovare al mondo. Facevano quelle colonne un certo portico che contentava tanto l'occhio che non si poteva partire da tale oggetto, con più ornamenti di figure e di colori, inanzi ad ogn'altro.⁴¹²

Und bezüglich der Wirkung der Bauten auf seine Mitbürger lässt er keine Zweifel offen, wenn er von *molto belle cose e grandi* schreibt, die *andavano alte sopra le case con tante figure di buon maestri che facevano stupire ogniuno, che davano che guatare e pensare ad ogniuno*⁴¹³ oder von *parecchi archi trionfali* spricht, *piene di tante figure e ornamenti che, chi si poneva a guatargli si smarriva, tante varie cose di mano di maestri principali.*⁴¹⁴

Wie sehr den Florentinern die verschiedenen Räume ihrer Stadt bewusst waren, zeigt auch die Tatsache, dass urbanistische Transformationen und Umgestaltungen von Gebäuden - ergo städtebauliche Prozesse - wahrgenommen wurden. Im Zeitraum zwischen 1300 und 1500 war die physische Gestalt von Florenz ständigen Veränderungen unterworfen; „[...] der Aufschwung der Stadt Florenz war für Durchreisende wie für Einheimische unübersehbar. An jeder Straße signalisierten Baustellen den Reichtum der Bürger.“⁴¹⁵ Die in der Stadt lebenden Menschen gingen auf ihren täglichen Wegen zur Arbeit, zur Messe oder zum Markt an den zahlreichen Bauplätzen vorbei und sahen das Entstehen der neuen Kirchen und Paläste. „Sie konnten

⁴¹² Ebd., 354.

⁴¹³ Ebd., 356f.

⁴¹⁴ Ebd., 357. Landucci war nicht der Erste, der die Verwunderung und das Staunen über ephemere Architekturen schriftlich festhielt, welche eigens für Festakte errichtet worden waren. Vgl. hierzu beispielsweise Matteo Palmieris Bericht über das Johannisfest von 1454; gedruckt in C. Guasti: *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze. Descritte in prosa e in rima da contemporanei*. Florenz 1884, 20ff.

⁴¹⁵ Beuys: Florenz, 89.

verfolgen, wie wuchtige Mauern und Türme die Stadt umrundeten und alte Häuser abgebrochen wurden, um Platz für Schöneres und Größeres zu schaffen.“⁴¹⁶ Alleine der Bau von Santa Maria del Fiore zog sich beinahe über 200 Jahre hin und überdauerte mehrere Generationen.⁴¹⁷ Die einzelnen Bauabschnitte wurden dabei von den Zeitgenossen wahrgenommen. So notierte Giovanni Villani die Wiederaufnahme der Bauarbeiten im Oktober 1331:

*Quando si ricominciò a lavorare la chiesa di Santa Reparata di Firenze [...] Nel detto anno e mese d'ottobre, essendo la città di Firenze in assai tranquillo e buono stato, si ricominciò a lavorare la chiesa maggiore di Santa Reparata di Firenze, ch'era stata lungo tempo vacua e senza nulla operazione per le varie diverse guerre [...].*⁴¹⁸

Elf Jahre später wurde der Zustand des Domes im berühmten Fresko in der Loggia del Bigallo samt Fassadenverkleidung und wachsendem Campanile festgehalten.⁴¹⁹ Bis 1367 konnten die Florentiner das Ziel der Arbeiten in Form eines Modells bestaunen, welches man neben dem Campanile aufgestellt hatte.⁴²⁰ Am 12. Juni 1434 konnte Giovanni Cambi in seinen *Istorie* schließlich berichten, dass

*[...] si finì di chiudere el tondo maggiore della chupola, fatto senza armadura; e ora vi fa a porre e murare di sopra la lanterna di marmo biancho, collo palla d'oro in detta somità, e dipoi la Croce divisa et hordinata tutta per il nobile architettore Filippo di ser Brunellescho, horafo et ciptadino Fiorentino.*⁴²¹

Dabei darf - wie Howard Saalman gerade am Beispiel der Konstruktion der Kuppel feststellte - nicht vergessen werden, dass im Florenz der Renaissance die eindrucksvollsten Gebäude der ganzen Welt gebaut wurden: „The gradually-rising cupola and lantern of Santa Maria del Fiore were quite literally the most striking visual experience of contemporary observers. Even those who had travelled far and seen the architectural wonders of Antiquity and the Middle

⁴¹⁶ Ebd., 96.

⁴¹⁷ Grote: Florenz, 175.

⁴¹⁸ Villani: Cronica, X, 195.

⁴¹⁹ Zur Darstellung des Domes im Bigallo-Fresko vgl. H. Saalman: Santa Maria del Fiore, 1294-1418. The Art Bulletin 46, 1964, 496ff.

⁴²⁰ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The Cupola of Santa Maria del Fiore. London 1980, 125.

⁴²¹ G. Cambi: Istorie (ed. I. di San Luigi). Florenz 1785, 188.

Ages, found themselves during and after the process of completion before a structure unlike in size or shape to anything else anywhere.“⁴²²

Die Optik der Städte hatte sich - und dies gilt in besonderem Maße für Florenz - drastisch verändert.⁴²³ Gegen Ende des 15. Jahrhunderts stellte Giovanni Rucellai (1475-1525) zufrieden fest, dass Florenz noch nie so schön gewesen sei. Überall könne man neue Kirchen, Spitäler, Paläste mit eleganten Fassaden und andere Gebäude sehen; nie wären die Kirchen reicher ausgestattet gewesen.⁴²⁴

Rucellai steht damit in der Tradition einer ganzen Reihe von Florentinern, denen Veränderungen im Stadtbild nicht nur auffielen, sondern die es darüber hinaus auch noch für wert befanden, diese Umgestaltungen schriftlich oder bildlich festzuhalten. Einer der ersten, der dies sehr aufmerksam betrieb, war der bereits erwähnte Chronist Giovanni Villani. Er verzeichnete beispielsweise die Konstruktionen der Brücken Ponte alla Carraia (1220)⁴²⁵, Ponte Rubaconte (1237)⁴²⁶ und Ponte Santa Trinità (1252)⁴²⁷ und konnte die zu seinen Lebzeiten (1280-1348) geschehenen Einstürze zweier Arno-Brücken auf das Datum genau angeben.⁴²⁸ Doch schienen ihm auch weniger offensichtliche Details wichtig zu sein, wie etwa die Pflasterung des Platzes beim städtischen Getreidespeicher Orsanmichele oder die dortige Anlage von Laufwegen aus Ziegelsteinen.⁴²⁹

Auch in schriftlichen Werken und Berichten des 15. Jahrhunderts bemerkten die entsprechenden Autoren urbanistische und architektonische Veränderungen. Im vierten Buch des 1469 verfassten *Theotocon*, welches toskanischen und römischen Kirchen gewidmet war, erwähnte der aufmerksame Autor Fra Domenico da Corella auch erst kürzlich geschaffene Werke - etwa die neuen, 1468/ 69 in der Kathedrale angebrachten Bronzetüren Luca della Robbias.⁴³⁰ Luca Landucci, ein Zeitgenosse des genannten Geistlichen, hatte den Eindruck, seine Mitbürger seien einer regelrechten

⁴²² Saalman: Cupola, 1. Vergleichbare Kuppeln hatten nur das Pantheon in Rom und die Hagia Sophia in Konstantinopel/ Istanbul.

⁴²³ Vgl. hierzu D. Friedman: Palaces and the street in Late-Medieval and Renaissance Italy, in: J. W. R. Whitehand/ P.J. Larkham (Hg.): Urban landscapes. International perspectives. London 1992, 69ff.

⁴²⁴ A. Perosa (ed.): Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone (2 Bde.). London 1960, Bd. 1, 60ff.

⁴²⁵ Villani: Cronica, V, 42.

⁴²⁶ Ebd., VI, 26.

⁴²⁷ Ebd., VI, 50.

⁴²⁸ Einsturz des Ponte alla Carraia am 1. Mai 1304 (Villani: Cronica, VIII, 70) und des Ponte Vecchio am 4. November 1333 (Ebd., XI, 1).

⁴²⁹ Ebd., VII, 99.

⁴³⁰ Gilbert: Art, 149.

Bauwut verfallen, was sogar zu einem Engpass an Materialien und Bauarbeitern geführt hätte. Dabei fielen ihm nicht nur die großen Paläste auf, sondern auch *molte altre case*, die zu seiner Zeit überall in der Stadt errichtet wurden.⁴³¹

Besonders wahrgenommen wurden Bauten, die stilistisch etwas Neues brachten. So berichtet Brunelleschis Biograph Antonio di Tuccio Manetti über die Barbadori-Kapelle in Santa Felicita:

*E in questo medesimo tempo o poco poi gli fu alloghato el fare a suo modo quella chapelletta che è in Santa Filicita, nel canto come s'entra dentro per la porta dinanzi, a mano destra, che fue nuova foggia a quello tempo e bellissima; e cosè fecie la pila del marmo della aqua benedetta da quello lato in su le scale di detta cappella e della pila furono cose nuove e pellegrine, che facevano maravigliare tutti gli huomini intendenti e di buon ghusto naturale.*⁴³²

Auch die Alte Sakristei von San Lorenzo hätte wegen des neuen architektonischen Stils jedermann in Staunen versetzt;⁴³³ sie sei Gesprächsstoff der ganzen Stadt gewesen.⁴³⁴

Schließlich wurden die neu gestalteten Stadträume zu einem wichtigen Sujet in der florentinischen Malerei - „the new urban macrocosm was rapidly assimilated by the new painting“.⁴³⁵ Schon im Trecento war es in Mode gekommen, religiöse Szenen in einem urbanen Milieu anzusiedeln oder - allgemeiner gesagt - städtisches ‚Ambiente‘ zu schaffen. Im 15. Jahrhundert intensivierte sich der Trend - neben für Florenz charakteristischen architektonischen Elementen lassen sich in den Fresken jener Zeit auch real existierende, topographisch korrekt wiedergegebene Örtlichkeiten erkennen. Die Malereien in den Kirchen waren für jeden Florentiner sichtbar und ermöglichten eine doppelte Erfahrung der Stadt: Denn während vor den Portalen der Gotteshäuser das reale Florenz neu gestaltet wurde, veränderten

⁴³¹ C. Elam: Lorenzo de' Medici and the urban development of Renaissance Florence. *Art History* 1, 1978, 44. Auch Landucci datierte den Beginn von urbanistischen Projekten auf den Tag genau: *E a di 15 giugno 1510 si cominciò a murare le case della Via de' Servi, dell'Arte della Lana, cioè quelle che sono fatte dov'era el tiratoio, e disfacevano el tiratoio di mano in mano che facevano le case*. Vgl. Landucci: *Diario*, 301.

⁴³² H. Saalman (ed.): *The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*. Pennsylvania St. Univ. Press 1970, l. 1097ff.

⁴³³ Ebd., l. 1230f. Bis zur *Sagrestia Vecchia* gab es in Italien kein Vorbild für eine überkuppelte Sakristei.

⁴³⁴ Saalman: *Buildings*, 137.

⁴³⁵ J. Gardner: *The painted city. Legal domain or visualized utopia*, in: M. Stolleis/ R. Wolff (Hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004, 350.

sich auch die bildlichen Reproduktionen dieser räumlichen Transformationen.⁴³⁶

Es reicht ein Blick auf die Zenobius-Legende Sandro Boticellis, um zu sehen, wie die Loggia, eine typische Architekturform des Florentiner Tre- und Quattrocento, als Kulisse in der Bildwelt des Künstlers Verwendung fand.⁴³⁷

I. 4. 3. TOPOGRAPHISCHE SCHWERPUNKTE

E a dì 23 detto, domenica, el Re andò fuora a cavallo con molta cavalleria, e venne per Borgo Sa' Lorenzo e alla Croce di San Giovanni; e quando fu presso alle scale di Santa Maria del Fiore, girò e volsesi in verso e Servi; e andando pochi passi, si rivoltò un' altra volta, e andò dalla Croce di San Giovanni, e entrò dietro a San Giovanni, per quello Chiaccolino stretto, e venne sotto la Volta di San Giovanni, da' Cialdonai; che chi lo vidde si rideva, e diceva queste cose molto leggiere, e perdendo piuttosto di fama che no.⁴³⁸

Luca Landuccis Beschreibung des Ausritts Karls VIII. im November 1494 in Florenz zeigt, wie amüsan die Orientierungslosigkeit des französischen Königs auf die Bewohner der Stadt wirkte. Den Bürgern von Florenz schienen die markantesten Punkte im Stadtraum klar zu sein. Große Prozessionen wie jene zu Ehren des Heiligen Johannes oder der Fronleichnamsumzug hatten in der Regel eine festgelegte Route, die an den wichtigsten Gebäuden vorbeiführte. Vom Baptisterium ausgehend marschierte man entlang des Straßenverlaufs der Via Cerretani, der Via Rondinelli und der Via Tornabuoni hinunter zur Piazza Santa Trinità, überquerte die gleichnamige Brücke, folgte schließlich dem Verlauf des Arno entlang des Borgo San Jacopo und verließ das Oltrarno-Viertel am Ponte Vecchio wieder. Über die Straßen Via Por Santa Maria und Via Vacchereccia ging es weiter in Richtung Piazza della Signoria und schließlich - der Via del Proconsolo folgend - vorbei am Bargello zum Domplatz, wo man die

⁴³⁶ Breidecker: Florenz, 47ff. Paradebeispiele hierfür sind die Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine und die Freskenzyklen Domenico Ghirlandaios in Santa Trinità und Santa Maria Novella.

⁴³⁷ E. Callmann: Botticelli's Life of Saint Zenobius. The Art Bulletin 66, 1984, 492ff.

⁴³⁸ Landucci: Diario, 83f.

Apsis umrundete und wieder zum Ausgangspunkt gelangte. Die Bedeutung dieser Kernroute war so evident, dass die wohlhabenden Familien im Quattro- und noch im Cinquecento gerade hier ihre Wohnpaläste errichten ließen.⁴³⁹

Beachtet werden sollte aber, dass die topographischen Schwerpunkte je nach politischem System durchaus variabel waren. Den Medici erschien es beispielsweise sinnvoll, Prozessionen einfach in ihr eigenes Viertel zu verlegen, wobei San Lorenzo zu einer Art ‚Gegendom‘ wurde. Luca Landucci, Giovanni Cambi und Bartolomeo Masi berichten davon, dass die Signoria 1513 verordnete, am 27. September Cosmas und Damian - den Familienheiligen der Medici - zu gedenken und zu deren Ehren eine Prozession zu veranstalten, deren Ziel San Lorenzo war. Cambi überliefert weiters, dass in den Pestjahren 1522/ 23 die Fronleichnamsprozession schlicht in das Viertel der Medici umgelenkt wurde, da man dieses zur pestfreien Zone erklärt hatte. Statt nach Santa Maria Novella zu gehen, begab sich der Zug in den Borgo San Lorenzo und passierte so in der Via Larga auch den Palazzo Medici. San Lorenzo und der Medici-Palast sollten schließlich generell zu den bevorzugten Orten für staatliche und höfische Zeremonien werden.⁴⁴⁰

In jeder Zeit wurde also entsprechend den politischen Rahmenbedingungen und der allgemeinen gesellschaftlichen Gesinnung unterschiedlichen Gebäuden und Räumen der Stadt der Vorzug gegeben. Bis in das 14. Jahrhundert waren die Stadtmauern und insbesondere die Kirchen die Bezugspunkte der Bewohner von Florenz. Giovanni Villani legte in seiner Chronik insbesondere auf die Zahl und die korrekte Situierung der Kirchen Wert;⁴⁴¹ wichtige öffentliche Ereignisse fanden in den Gotteshäusern statt.⁴⁴²

Besonderen Stellenwert hatte das Baptisterium, in dem die frühen Chronisten den Mittelpunkt der Stadt sahen, wohingegen der Dom erst mit den beginnenden Arbeiten am Neubau vermehrt Erwähnung fand.⁴⁴³ Der Vorgängerbau Santa Reparata wurde sogar oftmals nur als *pieve* bezeichnet.⁴⁴⁴ Die Signifikanz der Taufkirche ergab sich aus zwei Gegebenheiten: Erstens wurde hier jedes Neugeborene - gleich einer rituellen Initiation in die

⁴³⁹ Breidecker: Florenz, 260f.

⁴⁴⁰ Ebd., 261f.

⁴⁴¹ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 133f.

⁴⁴² So etwa die Vereidigung des Capitano del Popolo und des Podestà in Santa Reparata. Für größere Zusammenkünfte diente lange Zeit auch San Pier Scheraggio als Versammlungsort. Vgl. Beuys: Florenz, 43.

⁴⁴³ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 133.

⁴⁴⁴ Ebd., 144.

florentinische Bürgergemeinde - getauft.⁴⁴⁵ Zweitens war das Baptisterium in der dicht bebauten Altstadt lange Zeit das einzige große marmorne Bauwerk und daher einfach ein überaus auffälliges Gebäude.⁴⁴⁶ Beim Baptisterium und all den umgebenden Bauten und Anlagen (Loggien, Hospital, Pfarrhaus, Glockenturm, Friedhof etc.) befand sich also bis weit in das 14. Jahrhundert das Zentrum der Stadt. Viele urbanistische Projekte fanden hier ihren Ausgangs- und Bezugspunkt.⁴⁴⁷ Zunächst hatte nur der Mercato Vecchio als bedeutendster wirtschaftlicher Raum der Stadt eine vergleichbare Bedeutung - immerhin empfand ihn Villani als geographischen Mittelpunkt der Stadt, als er seine Berechnungen anlässlich einer Stadtvermessung von 1324 vom Marktplatz ausgehend unternahm.⁴⁴⁸

Erst mit dem Ausbau der Piazza della Signoria und dem Bau des heutigen Palazzo Vecchio schuf man einen Gegenpol zum Domplatz. Nicht nur in urbanistischer Hinsicht gab man diesem Stadtraum im 14. Jahrhundert den Vorrang (die Konstruktion der Loggia dei Lanzi⁴⁴⁹ wurde etwa jener der Domfassade vorgezogen) - auch wichtige öffentliche Akte wurden hierher, auf die Ringhiera oder unter die Loggia, verlegt. Man begann, hohe Gäste nicht mehr auf dem Domplatz, sondern auf der Piazza della Signoria zu empfangen. Schließlich wurde der Platz zum bevorzugten Ort der politischen Manifestierung in der Gestalt von Statuen.⁴⁵⁰ Diese Schwerpunktverlagerung schlug sich auch in den über Florenz verfassten Texten nieder. „Nella *Laudatio Florentinae Urbis* di Leonardo Bruni [...] Firenze ‚formosissima‘ ha il suo monumento più significativo nell’*arx* del Palazzo della Signoria e non più nel Battisterio [...]“.⁴⁵¹ Goro Dati übernahm die Sichtweise Brunis schließlich in seiner *Istoria*.⁴⁵²

Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurden, wie etwa in den Schriften Macchiavellis und Guicciardinis ersichtlich, sowohl der Dom, als auch der Palazzo Vecchio zunehmend in den Hintergrund gedrängt, um den neuen

⁴⁴⁵ Grote: Florenz, 182.

⁴⁴⁶ Badt: Städte, 55.

⁴⁴⁷ Breidecker: Florenz, 115f.

⁴⁴⁸ Villani: Cronica, IX, 257.

⁴⁴⁹ Zum energischen Baubeginn der Loggia vgl. C. Frey: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1885, 34.

⁴⁵⁰ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 171.

⁴⁵¹ Guidoni: Pulchritudo, 80.

⁴⁵² Vgl. L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 106.

Palästen der reichen und einflussreichen Familien Platz zu machen.⁴⁵³ Abgesehen vom kurzen durch Savonarola herbeigeführten Intermezzo, als zusätzlich das Kloster San Marco eine besondere Bedeutung erfuhr,⁴⁵⁴ sollte dies auch so bleiben. Denn im Cinquecento wurde der Palazzo Vecchio nicht mehr als kommunaler Stadtpalast gesehen, sondern - in Verbindung mit dem Palazzo Pitti - als Residenz der Medici-Herzöge.

I. 4. 4. DIE KRAFT DER GEBÄUDE

I. 4. 4. 1. STÄDTISCHES SELBSTBEWUSSTSEIN IN FLORENZ UM 1500 - DREI PERSPEKTIVEN

Essendo la nostra città in quattro parti principali separata con quattro belli ponti lapidei sopra il regale fiume Arno, farò di questo Memoriale quattro divisioni; et in ciascheduno quartiere ponerò quelle picture si aspectono alle chiese et lochi di detto quartiere: acciò non perda in tucto il tempo in questi giorni che son venuto a rivedere la bella patria [...].⁴⁵⁵

Mit diesen Worten wendete sich Francesco Albertini zu Beginn seines *Memoriale* von 1510 an seinen Freund Bartolomeo Lupio. Neben dem Lokalstolz (*la bella patria*) fällt vor allem die klare Strukturierung der Stadtbeschreibung auf. Albertini unterteilte die Stadt in vier Quartiere (San Giovanni, Santa Maria Novella, Santa Croce und Santo Spirito) und beleuchtete entsprechend dieser Gliederung die wichtigsten Gebäude jedes Viertels näher. Dies setzt voraus, dass er entweder wusste, oder aber zumindest ein Gespür dafür hatte, welche Bauwerke ihn und seine florentinischen Mitbürger stolz machten. In der Masse der gebauten Stadt gab es ergo einzelne Bauwerke, die für das Selbstbewusstsein der Florentiner besonders ausschlaggebend waren. In Albertinis *Memoriale* waren dies vor allem Kirchen und Klöster, aber auch

⁴⁵³ A. Brown: City and citizens. Changing perceptions in the fifteenth and sixteenth centuries, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen (hg.): City states in classical antiquity and medieval Italy. Athens and Rome, Florence and Venice. Stuttgart 1995, 104.

⁴⁵⁴ Beuys: Florenz, 301.

⁴⁵⁵ F. Albertini: Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze (ed. L. Mussini). Florenz 1863, 8.

Orsanmichele, der Palazzo Vecchio, die Loggia dei Lanzi und private Paläste wie jene der Medici oder Strozzi fanden Erwähnung.

An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert hatten die Zeitgenossen offenbar keinen Zweifel mehr daran, dass ein wesentlichster Teil des Ruhmes von Florenz auf die prachtvollen und berühmten Gebäude zurückzuführen war. Dies empfanden die Florentiner ebenso, wie viele in der Stadt nicht Ansässige. In seiner *Italia illustrata* - einer Beschreibung der Regionen und mehrerer Städte Italiens - vertrat der an der römischen Kurie tätige Flavio Biondo (1392-1463) die Auffassung, dass mit der urbanistischen Erneuerung Ende des 13. Jahrhunderts ein goldenes Zeitalter für Florenz begonnen habe. Als Indiz hierfür dienten ihm die wichtigsten Bauwerke:

[...] e nel 1294 fu cominciata la bella chiesa di nostra Signora, che al tempo nostro è stata adornata di cose belle, e stupende volte d'archi da Filippo Brumaticcio Fiorentino, e nel 1298 fu cominciato il superbo palazzo, c'hora habitano i priori de l'arti, e cinque anni appresso furono le mura de la città ampliate, e fatto lo spatio di lei maggiore. Il campanile di Fiorenza più bello forse di quanti n'ha il mondo [...].⁴⁵⁶

Diese ruhmreiche Epoche der Stadt würde, so Biondo, bis in die Zeit der Mediceer andauern:

[...] ma che diremo degli edificii belli, e grandi, co i quali ha maggiormente ornata Fiorenza. [...] ma che m'affatico io in queste cose: le private sue case, ch'egli ha pur hora ne la via lata edificate si possono aguagliare a qual si voglia edificio grande de gli antichi precipi Romani; [...] io, che ho con gli miei scritti ristaurata Roma, posso affirmare che in Roma non si vede vestigio di edificio grande antico private di qualche principe che dimostri maggiore magnificentia di quella [...].⁴⁵⁷

Das waren große Worte von einem der wichtigsten Humanisten Roms. Die Gebäude von Florenz erschienen auch Biondo als das Nonplusultra.

Als eine Art Schnittstelle zwischen Albertinis interner und Biondos externer Sicht kann die Antrittsrede des aus Pesaro stammenden Pandolfo Collenuccio zum Podestà von Florenz von 1490 gelten. Fast selbstverständlich lobte er die einzigartige bauliche Gestalt der Stadt, die reich dekorierten Paläste, die

⁴⁵⁶ F. Biondo: *Roma ristaurata et Italia illustrata*. Tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno. Venedig 1542, 80f.

⁴⁵⁷ Ebd., 82f.

exquisiten Kirchen, die mächtigen Stadtmauern, die gepflasterten Straßen, die eindrucksvollen Brücken.⁴⁵⁸

Drei unterschiedliche Quellen von Autoren, die mehr oder weniger stark an die Stadt gebunden waren, zeigen, dass es um 1500 offenbar eine Art Kanon des florentinischen Stadt- und Selbstbewusstseins gab. Collenuccio mag in seiner Ansprache durchaus seine persönliche Meinung von Florenz wiedergegeben haben, doch offenbart sein Lobgedicht vor allem, dass die städtischen Obrigkeiten hören wollten, wie prächtig und überlegen die Bauwerke ihrer Stadt waren. Die imposanten Gebäude waren ganz klar eine Stärke von Florenz, sie waren die Basis des Selbstbewusstseins der Florentiner Bürger.

Es mag in diesem Zusammenhang nicht überraschen, dass in Florenz früher als in vielen anderen italienischen Zentren detaillierte Führer zu den wichtigsten Monumenten der Stadt herausgegeben wurden.⁴⁵⁹ Wie Albertinis Beschreibung von Santa Maria del Fiore zeigt, sollte jeder von der Strahlkraft der florentinischen Bauwerke überwältigt werden:

La chiesa cahedrale di Sancta Maria del Fiore [...]: la quale chiesa quanto sia stupenda et admirabile, non scrivo: perché chi non vedesse tucte le circostantie, non crederria: et del continuo si fabrica: et costa per infino a questo dì dui milioni d'oro, et più di sei cento millia fiorini: il quale sumptuoso edifitio tutto di pietra quadra è di circuito braccia septecento octantadue et dui tertii. La lungheza di decta chiesa insulata è braccia ducento sexanta, la quale di fuori è tucta di varii marmi incrustata, con statue di marmo, et porphiri molto adornata per mano di nobili sculptori; [...].⁴⁶⁰

Dieses Prahlen mit Details setzte nicht nur ein großes Sendungsbewusstsein voraus, sondern auch den fundamentalen Willen Albertinis zur aufmerksamsten Beobachtung und Aufnahme der Architekturen und Räume der Stadt, ja zur Kenntnis von Florenz.⁴⁶¹ Allgemeines Stadtbewusstsein und städtisches Selbstbewusstsein griffen hier ineinander über.

⁴⁵⁸ P. Collenuccio: Panegyrica silva ad Florentinae urbis novem viros, in: A. Saviotti (ed.): Operette morali, poesie latine e volgari. Bari 1929, 103ff.

⁴⁵⁹ Baldassarri/ Saiber: Images, xxxii.

⁴⁶⁰ Albertini: Memoriale, 10.

⁴⁶¹ Albertini wusste beispielsweise genau über die Renovierung von San Lorenzo Bescheid und konnte sogar den Architekten und den Auftraggeber namentlich nennen: [...] *la qual chiesa bellissima dalli fondamenti è stata rinovata dalla preclara et nobile casa de' Medici per Philippo Brunel. architectore, [...].* Ebd., 11.

Die drei vorgestellten Quellenbeispiele stehen am Zenit und zugleich am Wendepunkt des florentinischen Selbstbewusstseins - die bedeutendsten Gebäude der Stadt waren zu jener Zeit bereits errichtet worden, die wichtigsten urbanistischen Projekte vollendet. Wie in einer Momentaufnahme zeigen sie so das Resultat einer langfristigen, jahrzehntelangen Entwicklung. Denn ähnlich wie die topographischen Schwerpunkte, sind auch die erhöht wahrgenommenen, das heißt die den Bewohnern zugleich bewussteren Räume und Gebäude keine fixen Größen. Diese Variabilität ergibt sich aus der Transformation der Stadt selbst. Neue Bauten veränderten fortdauernd das Selbstbewusstsein der Stadt Florenz; immer wieder standen andere Gebäude im Fokus der Aufmerksamkeit. Dieser Prozess von den frühen Chronisten hin zu Albertinis *Memoriale* soll in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet werden.

Grob lässt sich sagen, dass bis zur Zeit Cosimo de' Medicis die Stadtmauern, die Brücken und Kirchen, das Baptisterium und in einzelnen Fällen auch die beiden großen Stadtpaläste - der Bargello und der heutige Palazzo Vecchio - die zentralen Bauten waren, die das städtische Selbstbewusstsein von Florenz ausmachten. Zwar spielte auch die Zahl der prunkvollen Privathäuser eine gewisse Rolle, doch wurden selten einzelne Paläste hervorgehoben. Giovanni Villani konzentrierte seine Stadtbeschreibung beispielsweise auf die Länge der Mauer, die Zahl der Tore und Türme und die Zahl der Kirchen. Er erwähnte zusätzlich noch die beiden besagten Stadtpaläste und Orsanmichele, hatte die privaten *palazzi* aber kaum im Blickfeld.⁴⁶² Ende des 14. Jahrhunderts wurde der Kreis dieser Bauwerke von Goro Dati in seiner *Istoria* nur unwesentlich erweitert. Auch er begann mit einem Preis der Mauern, Tore und Brücken um dann - ähnlich dem heutigen Touristenprogramm - den Palazzo Vecchio, die Loggia dei Lanzi, Orsanmichele, das Baptisterium, den Dom und den Campanile zu passieren.⁴⁶³ „Mit den Brücken, den beiden Palästen, der Loggia und Orsanmichele ist der Kreis der Gebäude umschrieben, die man, abgesehen von Mauer und Kirchen, an der Schwelle der mediceischen Zeit für die gesamte Stadt als wichtig ansah.“⁴⁶⁴

Mit der Bedeutungszunahme der privaten Bautätigkeit im Quattrocento rückten auch die Paläste führender Familien vermehrt in den Mittelpunkt des

⁴⁶² Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 189.

⁴⁶³ Dati: *Istoria*, 107ff.

⁴⁶⁴ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 190.

Interesses der Zeitgenossen: In seinem *Diario* berichtete Luca Landucci vom Abriss eines ganzen Viertels um Platz für den neuen Palast der Strozzi zu machen; Macchiavelli schrieb in seinen *Istorie fiorentine* über Pitti, dass sich niemals zuvor ein Privatmann ein ähnlich königliches Schloss habe bauen lassen.⁴⁶⁵

Ein näherer Blick auf die einzelnen Gebäude und Konstruktionen wird diese Tendenzen besser verständlich machen.

I. 4. 4. 2. MAUERN UND STRASSEN, PLÄTZE UND BRÜCKEN

[...] *per la bellezza e la fortezza della città.*⁴⁶⁶

Die Errichtung der neuen Stadtmauer war eines der ersten Bauprojekte, dessen sich die Bewohner von Florenz - wie in diesem Falle Giovanni Villani - voller Stolz bewusst wurden.⁴⁶⁷ Schon in den frühesten topographischen Stadtdarstellungen, in Pilgerkarten und in Bildern, die Städte wiedergaben, erschienen die Mauern als Symbol für die ganze Stadt.⁴⁶⁸ Weit über den rein funktionalen Zweck der Verteidigung hinausgehend, schrieb man Mauern schon früh einen ideellen und auch ästhetischen Wert zu und machte, was Florenz betrifft, letzteren sogar zu einem wesentlichen Grund für den Neubau ab den 1280ern, dem damals größten kommunalen Stadtbauprojekt.⁴⁶⁹ Der Bauprozess selbst wurde von Villani voller Aufmerksamkeit verfolgt, regelmäßige ‚Updates‘ ziehen sich durch seine Chronik.⁴⁷⁰ Schon das Steingefüge und die Massivität der Mauern galten den Zeitgenossen als schön und erwähnenswert. Entsprechende Vermerke finden sich bei Villani ebenso,⁴⁷¹ wie bei Goro Dati, der erst viele Jahre später darüber schrieb:

⁴⁶⁵ Ebd., 207.

⁴⁶⁶ Villani: Cronica, IX, 256.

⁴⁶⁷ Auch bei Dante, einem Zeitgenossen Villanis, spielte der symbolische Wert der Stadtmauer eine entscheidende Rolle - so im 15. Gesang des *Paradiso* (*cerchia antica*) und bei der Schilderung der Höllenvorstadt *Dite* im 8. Gesang des *Inferno*.

⁴⁶⁸ Breidecker: Florenz, 110.

⁴⁶⁹ In seiner Stadtgeschichte gab Ricordano Malispini (ca. 1220-1290) an, dass man die Mauern neu errichten ließ, um sie *più grande e più bella* zu gestalten; vgl. Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 45.

⁴⁷⁰ Villani: Cronica, VII, 39; VIII, 31; IX, 10.

⁴⁷¹ Ebd., IX, 256.

*La città è bene murata tutta di pietre vive con forti torri nelle dette mura, e con dieci porte aperte, e tre serrate di molta grandezza, con antiporti intorno, che ciascuna pare un bel cassero [...].*⁴⁷²

Das Bild der schönen, ästhetischen Mauer lässt sich noch im 15. und sogar im 16. Jahrhundert finden. Leon Battista Alberti empfand die Mauern als ‚erhaben‘⁴⁷³ und Benedetto Varchi (1502-1565) begann seine Beschreibung der ideal, *quasi nel mezzo della Toscana* gelegenen Stadt mit einer Schilderung der Stadtmauern.⁴⁷⁴ Varchi hob weiters die *fortezza* der Mauer hervor und meinte, dass das ganze Werk schön anzusehen sei.⁴⁷⁵

Passierte man die Stadtmauer von Florenz durch eines der Tore, so wanderte man auf den Straßen der Stadt weiter. Auch sie waren auf Grund ihrer Geradlinigkeit, ihrer Breite und der Tatsache, dass viele davon gepflastert waren, für die Zeitgenossen besonders bemerkenswert. Schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts hatte Fra Giordano da Rivalto den Unterschied zwischen einer krummen und einer geraden Straße verdeutlicht - letztere galt ihm ob ihrer Kürze, ihrer Einheitlichkeit und ihrer Gleichförmigkeit als überlegen.⁴⁷⁶ In einer bei Carl Frey abgedruckten Beschreibung der Stadt von 1339 wurden die geraden und weiten Straßen von Florenz gelobt: *Vie civitatis communiter omnes large, recte ac lapidibus et in parte lateribus lastricate [...].*⁴⁷⁷ Goro Dati wird dieses Charakteristikum Ende des 14. Jahrhunderts abermals hervorheben: *[...] le strade dentro sono diritte, e larghe, e tutte aperte, e con uscita [...] e sono lastricate di pietre piene e uguali che stanno sempre nette, più che in altri luoghi.*⁴⁷⁸

Für Giovanni Villani trugen die gepflasterten Straßen zur Schönheit und Sauberkeit der Stadt bei. Darauf wies er sowohl in seiner Gründungslegende der

⁴⁷² Dati: *Istoria*, 107f. Sogar im öffentlichen Raum wurde der neue Mauerkreis selbstbewusst und für jeden sichtbar gepriesen: Im Museo Nazionale del Bargello wird eine Inschrift von der zerstörten Porta a Pinti aufbewahrt, die stolz von der Breite der Mauer berichtet.

⁴⁷³ H. Mühlmann: *Ästhetische Theorie der Renaissance*. Leon Battista Alberti. Bonn 1981, 97f.

⁴⁷⁴ B. Varchi: *Storia fiorentina* (ed. L. Arbib, 3 Bde.). Florenz 1840, Bd. 2, 71.

⁴⁷⁵ Ebd., 97f.

⁴⁷⁶ Dabei stellte er vier grundlegende Unterschiedlichkeiten der beiden Straßentypen fest: *E dalla via torta alla diritta si pongono i savi quattro grandi differenze: prima, imperocché dicono che la via diritta della torta differt in brevitare; la seconda, quod differt in conformitate; postea dicunt, quod differt in unitate [...]* *Tutte queste differenze sono scritte nel grande libro della scienza della geometria, in quella bella arte del misurare*. Vgl. Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 101f.

⁴⁷⁷ Frey: *Loggia*, 112f.

⁴⁷⁸ Dati: *Istoria*, 108f.

Stadt am Arno hin, als auch im Zusammenhang mit der Pflasterung der Straßen von Florenz durch den Podestà Rubaconte im Jahr 1237 - Florenz sei dadurch *più netta e più bella e più sana* geworden.⁴⁷⁹ Mehr als einhundert Jahre nach Villani hatte auch Ugolino Verino (1438-1516) in *De illustratione urbis Florentiae* nur Lob für die gepflasterten und weiten Straßen übrig.⁴⁸⁰

Während Plätze weniger oft glorifiziert wurden,⁴⁸¹ schrieben die Autoren immer wieder selbstbewusst über die Brücken, die den Arno überspannten: Villani konnte sein Faible für den Ponte alla Carraia nicht verbergen,⁴⁸² Dati berichtete von *quattro Ponti tutti di pietra concia, e scarpellata gentilmente, e fra gli altri ve n'è uno, insul quale da ogni parte sono bellissime botteghe d'Artieri, lavorate di pietra concia, che non pare, che sia Ponte [...]*⁴⁸³ und Verino erwähnte die vier Brücken in einem Zug mit dem prächtigen Palast Cosimo de' Medicis.⁴⁸⁴

I. 4. 4. 3. BAPTISTERIUM UND DOM

*La quale opera quanto sia bella, ella medesima ne fa fede; [...] e si può dir certo, che gli antichi non andarano mai tanto alto con le lor fabbriche; né si messono a un rischio tanto grande, ch'eglino volessino combattere col cielo, come par veramente ch'ella combatta, veggendosi ella estollere in tant'altezza che i monti intorno a Fiorenza paiono simili a lei. E nel vero pare che il cielo ne abbia invidia, poichè di continuo le saette tutto il giorno la percuotono.*⁴⁸⁵

Als Vasari diese Zeilen schrieb, war der neue Dom mit der Kuppel Brunelleschis bereits das unbestrittene zentrale Stadtzeichen von Florenz. Bis

⁴⁷⁹ Villani: Cronica, I, 6.

⁴⁸⁰ U. Verino: *De illustratione urbis Florentiae*. Florenz 1636, 47.

⁴⁸¹ Hervorstehend ist diesbezüglich das Preisgedicht Antonio Puccis auf den Mercato Vecchio aus dem 14. Jahrhundert. Auf eine Ebene mit Florenz stellte Pucci nur Perugia:

Bella mi par quella de' Perugini

Di belle case adorna per ragione

Ed anche la fan bella i Fiorentini [...].

Quella di Siena hingegen *pare un cantino*. A. Pucci: *Le proprietà di Mercato Vecchio*, in: I. di San Luigi: *Delizie degli eruditi toscani* (23 Bde.). Florenz 1770-1786, Bd. 3, 265ff.

⁴⁸² Villani: Cronica, XII, 47.

⁴⁸³ Dati: *Istoria*, 108.

⁴⁸⁴ Verino: *De illustratione*, 47.

⁴⁸⁵ Vasari: *Vite*, Bd. 2, 365.

weit in das 14. Jahrhundert hatte allerdings das Baptisterium diesen Platz besetzt. Die Strahlkraft der Taufkirche wird bereits in Dantes *Commedia* ersichtlich:

*A così riposato, a così bello
viver di cittadini, a così fida
cittadinanza, a così dolce ostello,
Maria mi diè, chiamata in alte grida;
e ne l'antico vostro Batisteo
insieme fui cristiano e Cacciaguida.*⁴⁸⁶

Der Astronom Guido Bonati, ein Zeitgenosse Dantes, bezeichnete das Baptisterium in seinem 1270 erschienenen Werk *De Astonomia Tractatu* als *aedificium pomposum* und stellte es auf eine Ebene mit San Vitale in Ravenna, San Marco in Venedig und dem Dom zu Pisa.⁴⁸⁷ Auffällig war San Giovanni natürlich aufgrund des singulären Charakters seiner Erscheinung. Eine vergleichbare Marmorverkleidung *per più bellezza della chiesa*⁴⁸⁸ hatte in Florenz lange Zeit nur San Miniato al Monte vorzuweisen.

San Giovanni war der Schlüsselort der florentinischen Gemeinde und ihrer Identität. In Krisenzeiten versammelte man sich hier, um sich unter dem Schutz des Stadtpatrons Johannes der Zusammengehörigkeit zu versichern.⁴⁸⁹ Noch im 14. Jahrhundert wurde das Baptisterium in Urkunden und Chroniken als *duomo* bezeichnet, wurde ihm oft der Vorrang vor der sich im Umbau befindenden Santa Reparata gegeben. Im Bigallo-Fresko ist diese Hierarchie der Gebäude klar erkennbar. Zugleich war die Taufkirche ein ideeller Ort der Erinnerung, hier war die für die Florentiner so wichtige Gründungslegende der

⁴⁸⁶ Dante, Paradiso, Canto 15. In Canto 25 spricht er mit großer Nostalgie vom *bello ovile*:
[...] *vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi'agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello* [...].

⁴⁸⁷ Vgl. Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 462.

⁴⁸⁸ Villani: Cronica, VIII, 3

⁴⁸⁹ Breidecker: Florenz, 268. Als sich beispielsweise der stadtinterne Konflikt zwischen schwarzen und weißen Guelfen zuspitzte, forderte der Chronist Dino Compagni während einer Rede im Baptisterium die Anwesenden zum Zusammenhalt auf: *Liebe und wackere Bürger, die ihr alle gemeinsam die heilige Taufe aus dieser Quelle empfangen habt, die Vernunft zwingt und treibt euch, dass ihr einer den anderen liebt wie teure Brüder; und obendrein, weil ihr die edelste Stadt der Welt besitzet.* J. Schwarz (ed.): Chronik des Dino Compagni von den Dingen, die zu seiner Zeit geschehen sind. Jena 1914, 43

Stadt petrifiziert.⁴⁹⁰ Eine bildliche Darstellung der Errichtung der Stadt durch die Römer aus der Villani-Chronik demonstriert dies eindrucksvoll: In der Mitte eines sechseckigen Mauerkreises, der sich gerade im Bau befindet, steht das Baptisterium; auf den Türmen wehen eine SPQR- sowie eine Lilienflagge.⁴⁹¹ Noch die Florentiner des 15. Jahrhunderts sahen im Baptisterium den Beweis für die römischen Ursprünge der Stadt.⁴⁹²

Während San Giovanni mit der zwischen 1425 und 1452 gestalteten ‚Paradiespforte‘ Ghibertis das letzte von den Zeitgenossen oftmals glorifizierte Element erhielt, wurde nur wenige Meter weiter an der Kuppel des neuen Doms gebaut.⁴⁹³ Bereits im 14. Jahrhundert hatte sich das ‚Epizentrum der Kommune‘⁴⁹⁴ immer mehr vom Baptisterium hin zu diesem Bauwerk verlagert. Schon zu Beginn der ausführlich diskutierten Planungsphase wurde der neue Dom als ‚wunderbares Werk‘ bezeichnet: *In consilio centum virorum: Quod in subsidium et pro subsidio et opere mirifici ecclesie sancte Reparate, cathedralis ecclesie Florentine [...]*.⁴⁹⁵

In der Folge wurden der Beginn oder der Abschluss wichtiger Bauabschnitte mit eigenen Zeremonien gefeiert. Die Grundsteinlegung des ersten Pfeilers des Innenraumes wurde - unter großer Beteiligung des Klerus und der Bürgerschaft - vom festlichen Klang von Gesängen, Glocken, Orgeln und Trompeten begleitet.⁴⁹⁶ Am 21. Juni 1420 genoss man während einer feierlichen Handlung zur Musik von Blasinstrumenten Wein, Brot und Orangen.⁴⁹⁷ Wenig später, am 7. August des gleichen Jahres, gab es eine *cholezione si fe la mattina che si chominciò a murare la Chupola*, mit Melonen, Wein, Brot und Musik.⁴⁹⁸ Und bereits am 30. August 1436 konnten zu begleitender Musik Brot, Wein, Fleisch, Früchte, Käse und Macaroni *per la festa e benedizione fatta [...] della chiusura della Chupola* gereicht werden.⁴⁹⁹

Die Feierlichkeiten zur offiziellen Weihung des neuen Domes in Anwesenheit von Papst Eugen IV. am 25. März 1436 wurden gleich von

⁴⁹⁰ Breidecker: Florenz, 247.

⁴⁹¹ Romby: Descrizioni, 11.

⁴⁹² Vgl. etwa die entsprechende Stelle in B. Deis *Cronaca*; ASF, Ms. 119, 29r.

⁴⁹³ Laut Vasari ging der Begriff der ‚Paradiespforte‘ auf Michelangelo zurück. Vgl. Grote: Florenz, 201.

⁴⁹⁴ Ebd. 172.

⁴⁹⁵ Dokument vom 15. März 1296; vgl. Frey: Loggia, 148.

⁴⁹⁶ Grote: Florenz, 218.

⁴⁹⁷ Saalman: Cupola, 56.

⁴⁹⁸ C. Guasti: *La cupola di Santa Maria del Fiore*. Florenz 1857, Dok. 239.

⁴⁹⁹ Ebd., Dok. 261.

mehreren Zeitgenossen auf unterschiedliche Art und Weise festgehalten. Feo Belcari hinterließ eine *Ricordanza*⁵⁰⁰, Giannozzo Manetti schrieb vor allem über die künstlerische Schönheit der Kathedrale⁵⁰¹ und Vespasiano da Bisticci interessierte sich wiederum für die prachtvolle Zeremonie:

*Consagrò in Firenze con grandissima pompa la chiesa di Santa Maria del Fiore. Il ponte era coperto di sopra di panni azzurri e bianchi, che era l' arme del papa; i legni che reggevano questi panni erano tutti coperti di mortine e d' alloro e d' abete e d' arcipressi [...] era cosa mirabile a vedere. [...] Venuti in Santa Maria del Fiore il pontefice con tutta la corte, la chiesa era ornatissima, e piena d' ornamenti e di panni e d'altre cose usitate a una simile solennità.*⁵⁰²

Fazit: Schon das Wachsen der Kathedrale begeisterte die Florentiner, weckte ihre Aufmerksamkeit und erfüllte sie mit Stolz. Ihr Selbstbewusstsein wuchs mit dem Bauwerk. So wurde 1440, nachdem man die Truppen der Visconti bei Anghiari besiegt hatte, auch konsequenter Weise die Kuppel feierlich illuminiert.⁵⁰³ In der Kuppel fand die „Macht und Größe der Republik ihren Ausdruck. [...] Von fern schon wurde sie als ein Sinnbild Florentiner Vorherrschaft“ verstanden.⁵⁰⁴

Schriftlich überlieferte Schilderungen der Stadt, die im Laufe des 15. Jahrhunderts während der Konstruktion oder kurz nach der Fertigstellung der Kuppel verfasst wurden, sind reich an Rühmungen von Santa Maria del Fiore - unabhängig davon, ob die Autoren Florentiner, Reisende oder Zugereiste waren.⁵⁰⁵ Auffallend dabei ist, wie sehr der Dom stets über den anderen Gebäuden der Stadt stand.

Leon Battista Alberti widmete sein Werk *Della pittura* (1436) Filippo Brunelleschi und hob dabei die Einzigartigkeit der Kathedrale und ihrer Kuppel hervor. Im Jahr der Weihung von Santa Maria del Fiore war der Kunsttheoretiker der Auffassung, dass ein solches, von den Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts für unmöglich gehaltenes Werk nicht einmal die Großen der

⁵⁰⁰ F. Belcari: *Ricordanza* che a dì 25 di marzo 1436, essendo la domenica della passione, si consacrò la magnifica chiesa cattedrale fiorentina in questo modo, in: D. Moreni (ed.): *Lettere di Feo Belcari*. Florenz 1825, 59ff.

⁵⁰¹ Baldassarri/ Saiber: *Images*, 239.

⁵⁰² V. da Bisticci: *Vite di uomini illustri del secolo XV* (ed. A. Mai). Florenz 1859, 11f.

⁵⁰³ Saalman: *Buildings*, 158.

⁵⁰⁴ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 172.

⁵⁰⁵ Cornel von Fabriczy hat hierzu schon früh eine erste Sammlung von zeitgenössischen Kommentaren zusammengestellt; vgl. C. von Fabriczy: *Brunelleschiana, Urkunden und Forschungen zur Biografie des Meisters*. Berlin 1907, 1ff.

Antike zustande gebracht hätten.⁵⁰⁶ Nur wenige Jahre später staunte ein anonymes Schreiben aus dem Gefolge Isidors von Kiew zur Zeit des Konzils in Florenz über die vielen Spitäler und Kirchen, vor allem aber faszinierte ihn der Dom. Er bemerkte die Größe der Kirche, die Marmorverkleidung, den Campanile (auf welchen er auch hinaufging) und betonte, wie sehr man von diesem großartigen Bauwerk überwältigt gewesen sei.⁵⁰⁷

Eine außergewöhnliche Stellung nahm Santa Maria del Fiore auch in Enea Silvio Piccolominis Beschreibung der Stadt ein. Zwar pries er ebenso den mächtigen Mauerring, die sauberen, breiten und geraden Straßen, die Plätze, das Baptisterium, den Palast der Prioren und schwärmte allgemein von der Pracht der Kirchen sowie der öffentlichen und privaten Gebäude (hier brachte er vor allem seine Verwunderung über den neuen Palast Cosimo de' Medicis zum Ausdruck). Doch unter all diesen Bauwerken würde seiner Auffassung nach keines mehr Beachtung verdienen, als die - wie er sie noch nannte - Kirche Santa Reparata (i. e. der Dom).⁵⁰⁸

Im letzten Buch des Ende der 1460er-Jahre von Domenico da Corella verfassten *Theotocon*, welches sich ausschließlich mit den Kirchen von Florenz befasste, wurde Santa Maria del Fiore abermals besonders hervorgehoben. Dabei ging der Autor auch auf die Konstruktionsweise der Kuppel, die Gebäudestruktur und die Gestaltung des Innenraumes ein und pries den Glockenturm als den schönsten der ganzen Welt. Da sich nicht einmal das Pantheon in Rom mit dem Florentiner Dom messen könne, verdiene dieser den Titel des achten Weltwunders.⁵⁰⁹ Es kann kein Zufall sein, dass in den Jahren nach der Fertigstellung der Kuppel, der neue Dom auch zu einem häufig dargestellten Motiv in der Malerei wurde. Etwa zur gleichen Zeit, in der Corella sein Werk verfasste, malte Piero del Pollaiuolo im Hintergrund seiner

⁵⁰⁶ [...] *quale artificio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto?* H. Janitschek (Hg.): Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien 1877, 48f.

⁵⁰⁷ Anonymus: *Peregrinatio*, 25ff.

⁵⁰⁸ E. S. Piccolomini.: *Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt* (ed. A. van Heck). Vatikanstadt 1984, 149ff.

⁵⁰⁹ BNCF, Ms. Conv. Sopr. G. 2. 8768, 66-77. Ähnlich wurde Santa Maria del Fiore in Ugolino Verinos *De illustratione urbis Florentiae* gepriesen. Laut Verino wäre nichts mit der Domkuppel vergleichbar, nicht einmal die sieben Weltwunder. Generell wäre jeder Reisende, der nach Florenz käme, voll der Bewunderung ob der großen Zahl an marmornen Bauten und der Kirchen und rasch überzeugt davon, dass es keine schönere Stadt auf der Welt gäbe. Verino: *De illustratione*, 43ff.

‚Verkündigung‘ ein kleines Fenster, durch welches der aufmerksame Beobachter Florenz erblicken konnte, konzentriert um das neue Stadtzeichen.⁵¹⁰

Noch im 16. Jahrhundert führte kein Weg am Dom vorbei. Vasari lobte den Bau bis ins letzte Detail - über die Kuppellaterne schrieb er: *Fece anco di sua mano Filippo un modello della lanterna a otto facce, misurato alla proporzione della cupola; che nel vero per invenzione e varietà ed ornato riuscì molto bello.*⁵¹¹ Und auch die Reisenden fanden preisende Worte: Der gebildete, aus Frankfurt am Main stammende Johann Fichard, der 1536 eine Reise nach Italien unternahm, notierte: *Superius pergrandi cupula imposita, opus perfecto summa admiratione dignum [...].*⁵¹² Ebenso staunte Michel de Montaigne Anfang der 1580er-Jahre über die Größe von Santa Maria del Fiore, aber auch über den Campanile, welchen er für eines der schönsten und prächtigsten Werke der Welt hielt.⁵¹³

Allgemein darf trotz der immensen Bedeutung des Domes für das florentinische Selbstbewusstsein jene des nahestehenden Glockenturmes nicht zu gering eingeschätzt werden. Schon der Spatenstich für den Turm wurde im Juli 1334 feierlich begangen, als sich ein langer Zug aus Prioren, Priestern, Zunftmeistern und vielen anderen zum Domplatz begab.⁵¹⁴

Der Bautypus Turm wurde von den Zeitgenossen generell gerühmt - für Florenz taten dies beispielsweise Villani und Malespina in ihren Chroniken. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf ihre Höhe und Stärke gelegt, schließlich auf die Anzahl der Türme in einer Stadt. Doch der Campanile Giotto's hatte eine Sonderstellung - von ihm schrieb man im 14. und noch im 15. Jahrhundert mit großer Begeisterung, ihn hielt Giovanni Sercambi (1348-1424) in seinen *Croniche* für das eigentliche Wahrzeichen von Florenz.⁵¹⁵ Und frei von jeder Bescheidenheit schrieb Goro Dati über den Glockenturm: *[...] un Campanile tutto lavorato di marmo, e di profido con intaglio di figure, e Storie, [...] che chi non lo vede, non può immaginare la sua bellezza.*⁵¹⁶

⁵¹⁰ Breidecker: Florenz, 61.

⁵¹¹ Vasari: Vite, Bd. 2, 363.

⁵¹² A. Schmarsow: Exzerpt aus Johann Fichards *Italia* von 1536, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 14, 1891, 373.

⁵¹³ Beyer: Florenz, 68ff.

⁵¹⁴ Beuys: Florenz, 107.

⁵¹⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 179ff.

⁵¹⁶ Dati: Istorica, 110.

I. 4. 4. 4. KIRCHEN

Poi vi sono tante meravigliose, e belle Chiese, che sarebbe troppo lungo a nominarle, la grandezza, e bellezza delle quali è cosa incredibile. Molto maggiore è il cerchio delle Chiese di San Francesco, e San Domenico, che in altre parti il cerchio d'una Città delle buone. Quanti Monasterj, [...] che ciascuno per sé sarebbe una cosa mirabile, e notabile, e bella tenuta!⁵¹⁷

Wie diese Passage aus Goro Datis *Istoria* eindrucksvoll zeigt, waren die Kirchen der Stadt etwas, auf das man stolz sein wollte und auch sein konnte. Kirchen waren nicht nur die wichtigsten gesellschaftlichen Versammlungsräume, sie waren zudem bedeutende Anhaltspunkte im dicht bebauten Stadtraum.⁵¹⁸ Noch in Ugolino Verinos (1438-1516) im Zeitalter der großen Renaissancepaläste verfassten Schrift *De illustratione urbis Florentiae* spielten die Kirchen für das Selbstverständnis der Florentiner eine ganz entscheidende Rolle. Gotteshäuser wie San Miniato al Monte, Santo Spirito, San Lorenzo oder San Marco könne man gar nicht genug rühmen, so das Fazit des Autors.⁵¹⁹

Kirchen und Klosteranlagen als einzelne Bauwerke beziehungsweise als Baukomplexe waren Orte der städtischen Identität, der Ehre und der Schönheit. Santa Croce wurde in einer Urkunde des 13. Jahrhunderts als *Tempio civitatis Florentiae* bezeichnet,⁵²⁰ der Neubau von Santo Spirito war laut einer Petition von 1445 ‚ehrevoll‘ begonnen worden (*[...] tanto nobile e honorevole [...] principata e già in buona parte prodocta*)⁵²¹ und nach Auffassung Giuliano Lapaccinis, der in den 1440er-Jahren Prior von San Marco war, würden neben

⁵¹⁷ Ebd., 110f.

⁵¹⁸ Beuys: Florenz, 90.

⁵¹⁹ Verino: *De illustratione*, 43ff.

⁵²⁰ Davidsohn: *Forschungen*, Bd. 4, 483. Die Kirche war so prunkvoll und kostenaufwendig, dass nicht wenige Franziskaner den Bau kritisierten. Fra Bartolomeo da Pisa berichtet im Jahr 1385 von einem Traum, in welchem der Teufel Fra Giovenale degli Agli im Fegefeuer ständig auf den Kopf hämmerte, da dieser durch den Hammerschlag auf den Grundstein von Santa Croce wider sein Armutsgelübde gehandelt habe. Grote: Florenz, 119.

⁵²¹ E. Luporini: Brunelleschi. *Forma e ragione*. Mailand 1964, 235. In seiner Vita Brunelleschis hob Antonio Manetti die Einzigartigkeit des Baus hervor. Über das ursprüngliche Konzept des Architekten für Santo Spirito schrieb er, dass *ella non haveva parj tra Christianj*. Saalman: *Life*, l. 1541f.

der reichen Bibliothek vor allem die herrlichen Gebäude der Anlage begeistern.⁵²²

Anhand der Dominikanerkirche Santa Maria Novella soll nun gezeigt werden, dass Kirchen und die dazugehörigen baulichen Anlagen über Jahrzehnte hinweg immer wieder das Selbstbewusstsein der Florentiner forcierten. 1293 waren die Bürger von Florenz in einer Predigt um Spendengelder für den Neubau des Gotteshauses gebeten worden - dafür stellte man eine Dominikanerkirche in Aussicht, die im Sinne des Volkes größer sein würde, als die aller anderen Städte.⁵²³ Als Fra Simone da Cascina am 16. September 1414 die im Folgenden zitierte Predigt verfasste, war Santa Maria Novella bereits ein riesiger Komplex mit mehreren kleineren und größeren Kreuzgängen, Innenhöfen und weiten Gärten, die bis an die Stadtmauer heranreichten - ergo ein kaum überschaubares Gelände inmitten der Stadt:

Ich will unsere Stadt und unsere triumphierende Klostergemeinde mit einer Beschreibung preisen, die beiden zum Lobe gereiche. Unsere Stadt zu preisen erfordert, meine Herren und Väter, viel Zeit, und so möchte ich mich in meiner Armseligkeit auf die Beschreibung dieses Klosters beschränken, dieses wunderbaren Hortes des Predigerordens: denn es ist wunderbar im Reichtum seiner Gebäude, in der Kostbarkeit seines Schmuckes, [...].

Zunächst sprach ich davon, dass dieses Kloster wundersam sei im Reichtum seiner Bauten; suchet in Ländern und Städten, suchet in irgendwie benannten Orten, ob sich dort ein dem unseren auch nur annähernd vergleichbares Kloster finde: Bologna, Genua und Mailand haben schön gebaute Klöster, doch reichen sie an das unsere nicht heran.

Unsere Kirche ist freudig und stimmt uns fromm, der Zugang des Klosters erfüllt uns mit Frohsinn. Der erste Klosterhof bietet sich uns kostbar und als angenehmer Aufenthaltsort. Der Friedhof ist herrlich, er umgibt mit den Grabkapellen der Edlen die ganze Kirche. Staunend treten wir in den zweiten Klosterhof, wir bewundern seine riesigen Ausmaße und die kostbare Architektur auf glänzenden Säulen. Das Kapitel der Studierenden und die Kapelle des heiligen Nikolaus samt den Räumen der unterrichtenden Professoren verschönern dieses Kloster. [...]

Ich sage zum Abschluss mit Epheser II: auf welchen der ganze Bau ineinander gefügt ist und wächst zum heiligen Tempel des Herrn. Denn wie unsere Stadt wächst und gedeiht, so gedeiht und wächst auch unser Kloster.⁵²⁴

⁵²² Gilbert: Art, 204ff.

⁵²³ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 150.

⁵²⁴ Grote: Florenz, 140ff.

Im bereits erwähnten *Theotocon* des Domenico da Corella findet sich eine weitere Preisung des Dominikanerklosters. Neben San Marco, Santa Apollonia, dem Baptisterium, sowie Orsanmichele, dem Regierungspalast und den Arno-Brücken erwähnt der Autor jene bedeutenden Kirchen, die dank der großzügigen finanziellen Unterstützung illustrier Bürger zu Ehren Marias errichtet werden konnten: Santa Maria Nuova, Santa Maria Ughi, Santa Maria degli Angeli. Als bedeutendster Marienkirche neben dem Dom wird Santa Maria Novella im vierten Buch des *Theotocon* eine besondere Stellung zugeschrieben. In den wunderschönen Räumen des Komplexes beziehe der Papst bei seinen Besuchen stets Quartier; das Kloster besäße einzigartige Kreuzgänge und auch die äußere Erscheinung der Anlage sei ansprechend. Nur die Errichtung der Fassade hätte lange auf sich warten lassen.⁵²⁵

Gut zehn Jahre später, 1479, schilderte Giovanni Caroli, der mehrmalige Prior von Santa Maria Novella, in der Einleitung zu einer Vitensammlung von Mönchen glorifizierend Kirche und Kloster. Caroli beschrieb die Klosteranlage im Ganzen - den großen Bestand an Büchern, die Gärten, die Höfe und die Kirche. Besonderes Augenmerk legte er auf den Kapitelsaal und die dortigen Fresken. Auch vergaß er nicht, die Stifterfamilie zu erwähnen:

*Sacrarium verum illud, quod capitulum dicimus ab Guidalotti familia egregia pietate et miro ad nostram religionem amore constructum, nulli profecto secundum habetur, cum operis magnitudine, tum rerum omnium celebritate. Est enim testudine preclara et eminenti excellens omnium artificum ore ac vocibus laudatissima, ac preterea picture artibus prestantissimum, cujus non modo oculis decore solertiaque pascatur, verum et significatione sanctissima ad devotionis fervorem animus vehentissime accendatur.*⁵²⁶

Die drei angeführten Beispiele demonstrieren, dass die Dominikanerkirche samt zugehörigem Konvent zu verschiedenen Zeiten verschiedene Bürger dazu veranlasste, ihr Selbstbewusstsein zum Ausdruck zu bringen. Doch waren es nicht nur Sakralbauten, die dieses beflügelten.

⁵²⁵ BNCF, Ms. Conv. Sopr. G. 2. 8768, 66-77. Die Fassade Albertis wurde ein Jahr nach Domenico da Corellas Schrift fertiggestellt.

⁵²⁶ Zit. nach Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 480.

I. 4. 4. 5. ÖFFENTLICHE UND PRIVATE PALÄSTE

Uno bello e grande palagio tutto in volta, con una bella e grande schala di pietra, choperta d'uno bello tetto [...].⁵²⁷

Wie aus diesem Inventar von 1323 hervorgeht, galt der Palast der Parte Guelfa bereits vor dem Umbau nach Plänen Brunelleschis ⁵²⁸ als ein ausgesprochen gelungenes Bauwerk. Orsanmichele - Aufbewahrungsort von Orcagnas Tabernakel, welches schon von den Zeitgenossen als Weltwunder gepriesen wurde⁵²⁹ - war eines der wenigen ursprünglich profanen Bauwerke, die Domenico da Corella im 3. Buch seines eigentlich auf Marienkirchen spezialisierten *Theotocon* glorifizierte: Mit seinen Heiligenstatuen an den Außenwänden sei es von allen Seiten herrlich zu betrachten.⁵³⁰

Was die selbstbewusste Glorifizierung von Profanbauten oder Stadtpalästen betraf, stach der Palazzo Vecchio aber alle übrigen Bauwerke aus. 1298 für *die Gemeinde und das Volk von Florenz* begonnen, wie es Giovanni Villani notierte, ⁵³¹ wurde er - insbesondere in der Phase der Überbetonung republikanischer Tugenden gegen Ende des 14. beziehungsweise zu Beginn des 15. Jahrhunderts - in verschiedenen Schriften zum symbolischen und topographischen Zentrum von Florenz erhoben. So schrieb Goro Dati in seiner *Istoria* über den Priorenpalast:

Quasi nel mezzo della Città insu una gran piazza sta il Palazzo dell' abitazione, e residenza de' Signori Priori, il quale è tutto di pietre di maravigliosa fortezza, e bellezza, alta braccia settanta, e sopra il ballatoio di beccatelli, e merli è una rocca alta sopra il Palazzo altre braccia sessanta, nel sommo della quale è un bel ballatoio sopra beccatelli, e poi coperto, e merlato, e in su esso sono le campane del Comune, cioè la campana grossa, che pesa ventiquattro migliaia di libbre, che non ha pari al Mondo, e quella del Consiglio [...] che si sentono per tutta la Città sonare l' ore del dì, e della notte.⁵³²

⁵²⁷ J. del Badia: Il vecchio palazzo della Parte Guelfa. Bulletino dell'associazione per la difesa di Firenze antica 3, 1902, 7.

⁵²⁸ Vgl. S. 64f.

⁵²⁹ Badt: Städte, 58.

⁵³⁰ G. Lami: Deliciae eruditorum, seu veterum anecdoton opusculorum collectanea (18 Bde.). Florenz 1736-1755, Bd. 13, 84ff.

⁵³¹ Vgl. Grote: Florenz, 269.

⁵³² Dati: Istoria, 108.

In der Mitte der Stadt gelegen wurde den Florentinern der robuste und schöne Palast also auch akustisch durch den Klang einer auf der Welt einzigartigen Glocke bewusst. Leonardo Bruni orientierte sich an Datis Bild des Palazzo Vecchio, erweiterte es aber in seiner *Laudatio* wesentlich. Dem Humanisten galt der Palast der Prioren als *das* architektonische Symbol der Republik Florenz, als das unumstrittene Zentrum der Arno-Stadt. Unschwer sei es, den ‚Palast der Paläste‘ von den ihn umgebenden niedrigeren und weniger prächtigen Häusern der Bürger zu unterscheiden; wie das Schiff des Kapitäns würde er aus der Flotte herausstechen. Sein unverwechselbares Äußeres verrät laut Bruni bereits beim ersten Anblick seine Bestimmung.⁵³³ Auch wenn man bedenken muss, dass die Domkuppel zu der Zeit, als Bruni die *Laudatio* verfasste, noch nicht existierte, ist beim Humanisten kein Zweifel an der bestimmenden Position des Palazzo Vecchio feststellbar. Bruni macht aus ihm eine Art *eye-catcher*, das unverwechselbare Sinnbild des florentinischen Selbstbewusstseins, letztlich ein Symbol für die Stadt Florenz selbst.

Die Gestaltung des den Palazzo umgebenden Platzes mit Architekturen und Statuen verstanden die Florentiner als Ehrensache. *A onore [...] del Comune di Firenze* sei die Loggia dei Lanzi erbaut worden, wie es in einem anonymen Tagebuch aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts heißt⁵³⁴ und aus dem *Diario* des Agostino Lapini aus dem 16. Jahrhundert erfährt man über den Perseus des Cellini *che fu da ognuno tenuta cosa bellissima*.⁵³⁵

Im 15. Jahrhundert wurden schließlich die privaten Renaissancepaläste der einflussreichen Familien der Stadt ausschlaggebend für das florentinische Selbstbewusstsein. Zwar hatten schon Giovanni Villani und andere Chronisten des 14. Jahrhunderts die vielen schönen Paläste der Stadt gerühmt, sie taten dies aber eher beiläufig und hoben nur selten einen *palazzo* im Speziellen hervor.⁵³⁶ Berühmt war etwa der Palast der Tosinghi am Mercato Vecchio.⁵³⁷

Doch erst mit dem Aufstieg der neuen mächtigen Familien und der massiven privaten Bauwelle im Quattrocento wurden die *palazzi* konsequent in die glorifizierenden Stadtbeschreibungen mit aufgenommen. Schon in der

⁵³³ L. Bruni: Panegirico della città di Firenze (ed. G. de Toffol). Florenz 1974, 13ff.; H. Baron: From Petrarch to Bruni. Studies in humanistic and political literature. Univ. of Chicago Press 1968, 232ff.

⁵³⁴ Diario d’anonimo fiorentino dall’anno 1358 al 1389, in: A. Gherardi (ed.): Cronache dei secoli XIII e XIV. Florenz 1876, 303.

⁵³⁵ A. Lapini: Diaro (ed. G. O. Corazzini). Florenz 1900, 111.

⁵³⁶ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 208.

⁵³⁷ Ebd., 215.

Laudatio berichtete Leonardo Bruni davon, wie genussvoll es sei, die schön und prachtvoll errichteten Häuser beziehungsweise Paläste der einzelnen Bürger zu betrachten. Dabei ging er auch näher auf architektonische Details wie Balkone, Arkaden und die diversen Innenräume ein.⁵³⁸

Diese Paläste, die im Laufe des 15. Jahrhunderts überall im Zentrum von Florenz errichtet wurden, wurden bald auch von Besuchern der Stadt wahrgenommen. Der bereits erwähnte anonyme Schreiber aus Kiew, der anlässlich des Unionskonzils nach Florenz gekommen war, lobte in seinem Bericht⁵³⁹ die massiven, mit großer Fertigkeit errichteten Paläste in einem Satz mit den schönen und geräumigen Kirchen der Stadt. Alison Brown erzählt in ihrem Artikel „City and citizens - changing perceptions in the 15th and 16th centuries“ von einem Studenten aus Padua, der ob der Massivität der florentinischen Steinpaläste ins Staunen geriet.⁵⁴⁰

Es versteht sich quasi von selbst, dass einhergehend mit den vielen lobenden Parolen für die Regierenden auch deren prunkvolle Behausungen Gegenstand der Glorifizierungen wurden - so etwa in Luca Pulcis Lorenzo de' Medici gewidmetem *Driadeo* von 1446. Der Autor macht die neuen, großen und schönen Paläste zu den zentralen Orten einer Gesellschaft, die es sich leisten kann, in Übermaß und Harmonie zu leben und auf nichts verzichten muss.⁵⁴¹

Auch Ugolino Verino, der Ende des 15. Jahrhunderts im dritten Buch von *De illustratione urbis Florentiae* die Geschichte der wichtigsten Familien von Florenz erzählte, verzichtete nicht auf eine preisende Beschreibung der städtischen Domizile und der Landvillen ebenjener Clans. Besonderes Augenmerk legte er auf den zur Zeit Cosimos begonnenen Palast der Medici, doch erwähnte er beispielsweise auch den Palazzo Strozzi, welcher sich während der Entstehung seiner Schrift gerade in Konstruktion befand.⁵⁴²

Interessant sind die zeitgenössischen Gleichsetzungen der florentinischen *palazzi* mit den prunkvollen Domizilen der römischen Antike - der Palazzo Rucellai wurde auf eine Stufe mit den Palastanlagen auf dem Palatin gestellt; in jenem der Pitti glaubte man die Prachtbauten des cäsarischen Roms

⁵³⁸ Bruni: Panegirico, 13ff.; Baron: Petrarch, 232ff.

⁵³⁹ Anonymus: Peregrinatio, 25ff.

⁵⁴⁰ Brown: City, 99.

⁵⁴¹ L. Pulci: Il Driadeo (ed. Paolo E. Giudici). Lanciano 1916, 96ff.

⁵⁴² Verino: De illustratione, 47.

wiederzuerkennen.⁵⁴³ Ebenso mit Rom-Bezug, jedoch außer Konkurrenz stehend beschrieb Flavio Biondo den Palazzo Medici in seiner *Italia illustrata*:

*Quid quod privatae aedes suae recens in via lata extractae Romanorum olim principum & quidem primariorum operibus comparandae sunt: quin egoipse qui Romam meis instauravi scriptis, affirmare no dubito nullius extare privati aedificij principum in urbe Romana reliquias, quae maiorem illis aedibus prae se ferat operis magnificentiam.*⁵⁴⁴

I. 4. 4. 6. BILDICHE ÄQUIVALENTE

Wenngleich bildliche Darstellungen von Florenz oder von einzelnen Stadträumen beziehungsweise Gebäuden noch im Quattrocento und gerade im Vergleich mit Rom oder Paris in den folgenden Jahrhunderten relativ rar sind, so haben die entsprechenden Pläne und Fresken doch eine hohe Aussagekraft. Denn sie demonstrieren wie die schriftlichen Überlieferungen, welche Bauwerke der Stadt ausschlaggebend für das Selbstbewusstsein der Florentiner waren und wie sich im Laufe der Zeit mit der Entwicklung des Stadtraumes die Schwerpunkte allmählich verlagerten.⁵⁴⁵

Die älteste erhaltene Ansicht von Florenz, das Fresko in der Loggia del Bigallo von 1342, war ursprünglich an der dem Baptisterium gegenüberliegenden Außenwand des Bauwerks angebracht. Mit ihren massiven Mauern präsentierte sich die Stadt den Zeitgenossen darauf als geschlossene Einheit. Zentrum dieser harmonischen, protegierten und zivilisierten Welt ist die Taufkirche San Giovanni. Man erkennt jedoch auch den Neubau der Kathedrale, sowie den Bargello und die Badia. Der Rest der Stadtfläche wurde mit typisierten Häusern der Bürger aufgefüllt. Das Bigallo-Fresko entspricht ergo aufgrund der stark repräsentativen Darstellungsweise noch den idealisierten Stadtbildern des Mittelalters, zugleich ist die *CIVITAS FLORENTIE* aber anhand der wiedererkennbaren Bauwerke klar zu identifizieren.⁵⁴⁶

⁵⁴³ Brown: City, 99.

⁵⁴⁴ F. Biondo: Opera omnia. Basel 1531, 305.

⁵⁴⁵ Einen guten Überblick über die Thematik bieten G. C. Romby: La rappresentazione dello spazio - la città, in: L. Rombai (hg.): Imago et descriptio Tusciae. La Toscana nella geocartografia dal XV al XIX secolo. Venedig 1993, 305ff. und D. Mazzotta: Firenze. L'immagine urbana dal XIV al XIX secolo. Lecce 1998.

⁵⁴⁶ Vgl. Breidecker: Florenz, 18f.

Etwa einhundert Jahre später (1448-1450) malte der florentinische Goldschmied Marco di Bartolomeo Rustici seine berühmten Aquarelle florentinischer Bauwerke seiner Zeit. Der Codex Rustici zeigt nicht nur, welche Gebäude damals für wichtig empfunden wurden - i. e. welche Mitte des Quattrocento charakteristisch beziehungsweise repräsentativ für die Stadt Florenz waren. Er zeigt auch, dass es in Florenz damals sehr viele, nämlich gut dreißig Bauwerke gab, die es nach Rustici verdient hatten, abgebildet zu werden und dass diese Gebäude einer genauen in situ-Beschau unterzogen wurden: Die Darstellungen des Domes oder von San Lorenzo zeigen im Wesentlichen die Jetzt-Zustände Ende der 1440er-Jahre.⁵⁴⁷

1469 fertigte Pietro del Massaio eine Art Prototyp eines auf städtische Topographie bedachten Florenz-Plans für die von Jacopo d'Angelo da Scarperia verfasste lateinische Übersetzung von Ptolemäus' *Geographia* von 1406 an.⁵⁴⁸ Florenz wurde dabei in die Liste der großen Städte der Welt aufgenommen, denn für die Ausgabe wurden nur acht weitere Städte in Plänen festgehalten: Venedig, Mailand, Rom und Konstantinopel; Jerusalem, Damaskus, Alexandria und Kairo. Im Grunde übernahm Massaio viele der Bauwerke aus dem Codex Rustici und hielt sie einfach auf einem Stadtplan fest. Die Gebäude stehen dabei für sich selbst, die Freiräume dazwischen werden nicht von scheinbar unbedeutender Baumasse ausgefüllt. Im Plan Massaios scheinen nicht nur sakrale, sondern ebenso öffentliche und private profane Architekturen auf. Massaio verstand also auch erst kürzlich errichtete Familienpaläste als repräsentative Bauwerke der Stadt.⁵⁴⁹

Wenig später, Anfang der 1470er-Jahre (vermutlich 1472), entstand der revolutionäre ‚Kettenplan‘ aus der Werkstatt Francesco Rossellis.⁵⁵⁰ Der Plan stellt den Versuch dar, die Stadt in ihrer Gesamtheit zu erfassen, wobei Rosselli keineswegs auf symbolische Schwerpunktsetzungen verzichtete - wichtige sakrale und profane Gebäude (etwa der Palazzo Pitti am rechten Bildrand) wurden deutlich überproportioniert wiedergegeben. Wie in einer Momentaufnahme wurden in die Ansicht auch neueste Konstruktionen, wie

⁵⁴⁷ K. Olive: The Codex Rustici and the 15th-century Florentine artisan. *Journal of the Society for Renaissance Studies* 23, 2009, 593ff.

⁵⁴⁸ Das Manuskript wird in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt: BAV, Vat. lat. 5699.

⁵⁴⁹ N. Miller: Mapping the city. Ptolemy's *Geography* in the Renaissance, in D. Buisseret (Hg.): *Envisioning the city. Six studies in urban cartography*. Chicago 1998, 34ff.

⁵⁵⁰ Zur Kontextualisierung des Rosselli-Planes vgl. C. de Seta (Hg.): *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Neapel 1996.

jene Brunelleschis, aufgenommen. Stadtmittelpunkt war nun nicht mehr das Baptisterium, wie noch im Bigallo-Fresko, sondern Santa Maria del Fiore mit der imposanten und alles überragenden Kuppel.⁵⁵¹ G. C. Romby charakterisierte den ‚Kettenplan‘ treffend: „Ponendo l’esigenza della localizzazione dei nodi simbolici della città, quanto più possibile rispondente alla realtà, si crea di fatto una serie di relazioni tra le parti che ‚misurano‘ la città prefigurandone un itinerario di fruizione ed annotando i diversi valori degli edifici in rapporto alla città intera. Ci pare che questa rappresentazione sia da collegarsi alla descrizione di Firenze del Brunni [...]. Poiché evidentemente l’immagine registra solo quegli edifici che vengono giudicati importanti, è interessante innanzi tutto notare l’esuberanza degli insediamenti religiosi e la loro ampiezza [...]. Colpisce poi la scelta degli edifici civili che sono rappresentati [...]. Il tessuto interno alle mura è rappresentato nei termini di una odierna ‚pianta turistica‘ della città: emergenti quelli che oggi diciamo ‚monumenti‘, ignorato il tessuto connettivo.“⁵⁵²

Wie in einem Plan für Touristen zeigt Rossellis Stadtansicht nicht nur, wie sich Florenz selbst sah, sondern auch, wie es gesehen werden wollte. Sie offenbart, welche Elemente der gebauten Stadt für das Selbstbewusstsein der Florentiner ausschlaggebend waren. Bis zu der von Stefano Bonsignori im Auftrag des Großherzogs angefertigten *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia* von 1584 blieb der Rosselli-Plan exemplarisch - die Florenz-Ansicht in der Schedel’schen Weltchronik von 1493 ist im Prinzip eine Kopie davon.⁵⁵³ Rossellis Florenz-Bild hatte sich gut verkauft.

Bonsignoris bildliche Wiedergabe der Stadt ist bereits Zeugnis einer von ganz anderen politischen Parametern geprägten Zeit. Während der ‚Kettenplan‘ zumindest noch suggeriert, dass es die selbstbewussten Bürger von Florenz waren, die die Stadt groß gemacht hatten - im Vordergrund sind tätige Menschen zu sehen und sogar ein Maler, der sich in etwa dort befindet, von wo aus die tatsächliche Skizze gemacht worden sein muss - ist Bonsignoris Florenz des 16. Jahrhunderts menschenleer. Die Gestaltung der Stadt obliegt hier nur

⁵⁵¹ Breidecker: Florenz, 33f.

⁵⁵² Romby: Descrizioni, 14f.

⁵⁵³ H. Schedel: Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493 (ed. S. Füssel). Köln 2001, LXXXVII.

mehr dem Großherzog, das neue Epizentrum der Stadt erstreckt sich von den Uffizien zum Palazzo Pitti.⁵⁵⁴

Schaut man in die Kirchen von Florenz, so kann man rasch erkennen, dass die Stadt insbesondere im 15. Jahrhundert auch zu einem wichtigen Motiv in der Freskenmalerei wurde. Man denke an Domenico di Michelinos Dante-Bildnis im Dom, an den Chor von Santa Maria Novella, an die Sassetti-Kapelle in Santa Trinita oder etwa an die Fresken Masaccios und Masolinos in der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine. Dargestellt wurden hier entweder fiktive jedoch eindeutig von Florenz inspirierte oder eben real existierende Stadträume und Gebäude.

Summa summarum kann festgehalten werden, dass sich die Stadtpläne und andere bildliche Darstellungen von Stadträumen oder einzelnen Gebäuden mit den schriftlichen Quellen weitgehend decken. Der selbstbewusste Diskurs in Florenz bediente sich also verschiedener Ausdrucksformen, sei es architektonisch, schriftlich oder bildlich.

I. 4. 5. IM RAMPENLICHT - KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER

[...] che ben si può dire ch' ei ci fu donato dal cielo per dar nuova forma alla architettura, già per centinaia d'anni smarrita; nella quale gli uomini di quel tempo in mala parte molti tesori avevano spesi, facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con tristo disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento. E volle il cielo, essendo stata la terra tanti anni senza uno animo ergregio ed uno spirito divino, che Filippo lasciassi al mondo di sé la maggiore, la più alta fabbrica e la più bella di tutte l' altre fatte nel tempo de' moderni, ed ancora in quello degli antichi; mostrando che il valore negli artefici toscani, ancoraché perduto fusse, non perciò era morto.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ Breidecker: Florenz, 34f.

⁵⁵⁵ Vasari: Vite, Bd. 2, 328.

Es schien für Vasari eine Herzensangelegenheit gewesen zu sein, Brunelleschi - den Architekten der Kuppel des Florentiner Domes - in den Himmel zu loben. Selbstbewusst konnten die Bürger von Florenz durch ihre Stadt gehen und überall die herrlichen Bauwerke betrachten und so war es für sie eine Selbstverständlichkeit, die entsprechenden Verantwortlichen mit Lob zu überschütten.

„Artists contributed substantially to the shaping of Florentine identity through their celebration of the city in monuments and texts“. In keiner anderen Stadt erhielten Künstler daher mehr Anerkennung, als in Florenz; zusätzlich gab es in der Arno-Metropole im Quattrocento eine regelrechte Flut an Publikationen, die Kunst oder Literatur ⁵⁵⁶ zum Inhalt hatten. Konsequenterweise wurden die Beiträge der Künstler zum Ruhme der Stadt höher als beispielsweise jene der Humanisten oder Theologen eingeschätzt.⁵⁵⁷

Für viele Zeitgenossen war der Konnex zwischen der Stadt und dem schaffenden Geist evident und dies galt nicht nur für Florenz. Der humanistisch gebildete Michele Savonarola verfasste 1447 ein Werk, in welchem er mittels der Preisung herausragender, in Padua tätiger Männer seine Zuneigung zu seiner Heimatstadt festhielt. Dieser Liste fügte er auch den Florentiner Giotto hinzu. Für Savonarola war klar, dass Giotto die Stadt mit seinen Werken schöner und ruhmreicher gemacht hatte, dass sich der Künstler aber zugleich von der Würde

⁵⁵⁶ Ein gutes Quellenbeispiel für das aus der literarischen Tradition abgeleitete Selbstbewusstsein der Florentiner ist Cristoforo Landinos Proem zur ersten florentinischen Edition von Dantes *Commedia* (1481). Der unvergleichliche Dichter wird hier zum größten Ruhmesposten von Florenz verklärt. Dante hätte einzig und allein in reiner, florentinischer Sprache geschrieben und so habe die Stadt auch Anspruch auf seinen Leichnam. Nur wenige Jahre zuvor hatte Domenico di Michelino sein Dante-Fresko in Santa Maria del Fiore gemalt. Vgl. ‚Proem‘, commento di Cristoforo Landino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino, in: R. Cardini (hg.): *Scritti, critici e teorici* (2 Bde.). Rom 1974, Bd. 1, 100ff.

⁵⁵⁷ Baldassarri/ Saiber: *Images*, xxxii. Begünstigt wurde die Hausse des Künstlerlobs dadurch, dass es einzelnen Architekten, Malern und Bildhauern im Quattrocento gelang, sich aus dem strengen Zunft-System zu lösen und sich so überhaupt erst einen Namen machen zu können. Vorausgegangen war dem eine generelle Aufwertung der ‚Künstlerzünfte‘ im 14. Jahrhundert, darunter die *maestri di pietra e legname* (für Bildhauer und Bauhandwerker) und die *arte dei medici e speziali* (für Maler); Breidecker: *Florenz*, 124. Kollektive Entscheidungsprozesse wurden so nach und nach durch das *ingenium* des Künstlers ersetzt. Anstatt für Bauhütten arbeiteten die renommierten Künstler im 15. Jahrhundert für einzelne Patrone: Donatello und Michelozzo für die Medici, Alberti für die Rucellai, Ghirlandaio für die Sassetti und die Tornabuoni, Brunelleschi abwechselnd für die Medici, die Pitti und die Pazzi; ebd., 172.

der Stadt derart beeindruckt zeigte, dass er sich bewogen fühlte, dort viele Jahre tätig zu sein.⁵⁵⁸

In Florenz definierte Leon Battista Alberti den Kreis jener illustren Männer⁵⁵⁹, die mit ihren Leistungen am meisten zum Ruhme der Stadt beigetragen hätten. In der Vorrede zu *Della pittura* nennt er Masaccio, Donatello, Ghiberti, Brunelleschi und Luca della Robbia:

*Ma poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria ridotto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti.*⁵⁶⁰

Albertis Liste wurde im Verlauf des 15. Jahrhunderts von verschiedenen Autoren wie Rinuccini, Landino, Manetti, Landucci oder Verino beliebig erweitert, wobei die lokalpatriotische Note immer dominant war - für sie alle war Florenz die unbestrittene kulturelle Hauptstadt, ein Magnet für die genialsten Köpfe der damaligen Welt, die alle zum Status der Stadt beitrugen.⁵⁶¹ Und mochte Alberti sich in seiner Bescheidenheit noch nicht selbst dazu zählen, so wurde er 1472 als Erschaffer markanter architektonischer Akzente (Palazzo Rucellai, Fassade von Santa Maria Novella) von Alamanno Rinuccini zusammen mit Brunelleschi bereits zu den großen Architekten der Stadt gezählt.⁵⁶²

Erstaunlich bei all dem Künstlerlob ist das Detailwissen, welches diverse Autoren mit ganz unterschiedlichen Voraussetzungen hatten. Im zweiten seiner *Commentarii* schilderte Ghiberti vor dem eigentlichen autobiographischen Teil die Leistungen seiner Vorgänger. Er kannte etwa Giottos Werke in der Badia, in Santa Croce, im Palazzo del Podestà und nannte weiters den Campanile. Er schrieb Andrea Pisano nicht nur die Baptisteriumstür zu, sondern auch eine Statue des Hl. Stephan, deren Position auf der Fassade von Santa Reparata er

⁵⁵⁸A. Segarizzi (hg.): *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue Michaelis Savonarole*, in: L. Muratori (hg.): *Rerum Italicarum Scriptores* (34 Bde.). Città di Castello/Bologna 1900-1975, Bd. 24.15, 44ff.

⁵⁵⁹ Der Topos der *uomini illustri* diente auch der zeitgenössischen Malerei als Motiv. Das vermutlich erste Beispiel hierfür ist die Sala Viorum Illustrium im Palast der Carrara zu Padua. Zwischen 1482 und 1485 malte Domenico Ghirlandaio einen entsprechenden Zyklus im Palazzo Vecchio in Florenz. Breidecker: Florenz, 163f.

⁵⁶⁰ Janitschek: Alberti, 48.

⁵⁶¹ Gilbert: Art, 185.

⁵⁶² E. H. Gombrich: *Studies in the art of the Renaissance* (4 Bde.). London 1967, Bd. 1, 139f.

genauestens kannte.⁵⁶³ Vermutlich war sich Ghiberti bewusst, dass er bereits selbst zu den großen herausragenden Persönlichkeiten von Florenz zählte. Dies sah sogar der neapolitanische Hofschreiber Bartolomeo Facio so, der 1456 der offiziellen Biographie des Königs von Neapel mit *De viris illustribus* eine Sammlung von Künstlerviten anfügte. Dabei wurde dem Leser *Renzo, der Florentiner* (zusammen mit *Donatello, dem Florentiner*) als einer der herausragendsten Skulpteure der Gegenwart präsentiert. Facio belegte dies mit einer Nennung der Werke Ghibertis: Baptisterumtür, Zenobius-Sarg, Statuen für Orsanmichele.⁵⁶⁴

Antonio Manettis zwischen 1494 und 1497 verfasste Biographiesammlung von vierzehn herausragenden Künstlerpersönlichkeiten von 1400 bis zur seiner eigenen Gegenwart zeigt einerseits, dass es oftmals die gleichen Personen waren, deren Werke als maßgeblich für das Selbstbewusstsein der Florentiner betrachtet wurden - so huldigte Manetti wie Facio ebenfalls Ghiberti und Donatello, nannte Masaccio als wichtigsten Maler und Brunelleschi als wichtigsten Architekten.⁵⁶⁵ Andererseits wird jedoch auch ersichtlich, dass dieser Kreis im Laufe der Zeit erweitert wurde, ja dass die Florentiner allzeit bereit dazu waren, Künstler mit Lobeshymnen zu überhäufen, sofern diese der Stadt Ruhm gebracht hatten. Manettis Schrift verstand sich in diesem Sinne als Erweiterung der glorifizierenden Vitensammlung Filippo Villanis (1325-1405).⁵⁶⁶

Die Glorie der *uomini singularii* war allerdings kein ausschließlich elitärer, von humanistischen Schreibern und aktiven Künstlern lancierter Topos. Beispielsweise findet sich in den *Memorie* des Benedetto Dei eine Aufstellung der nach persönlicher Einschätzung des Autors wichtigsten Maler, Bildhauer und Architekten von Florenz. Dei findet nicht nur lobende Worte für jeden von ihnen, er kann dem einen oder anderen Künstler auch ausgesuchte Werke zuordnen. Wiederholt betont er, dass alle erwähnten Personen Florentiner seien, und spricht von der Perfektionierung aller künstlerischen

⁵⁶³ L. Ghiberti: *I Commentarii* (ed. O. Morisani). Neapel 1947, 32ff.

⁵⁶⁴ M. Baxandall: *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford 1971, 163ff.

⁵⁶⁵ Tatsächlich war A. Manetti - wie er es konkret am Beispiel Luca della Robbia hervorhebt - der Auffassung, dass diese Künstler trotz der Unterschiedlichkeit in ihren Ausdrucksformen für Florenz, d. h. für die Stadt, wirkten und tätig waren.

⁵⁶⁶ P. Murray: *Art historians and art critics, 'XIV uomini singularii in Firenze'*. *The Burlington Magazine* 99, 1957, 330ff.

Ausdrucksformen in seiner Heimatstadt.⁵⁶⁷ Und selbst ein kleiner Geschäftsmann wie Luca Landucci notierte in seinem *Diario* nicht nur diverse urbanistische Transformationen sondern bei Gelegenheit auch Neuigkeiten aus der florentinischen Kunstszene seiner Zeit.⁵⁶⁸

In den angeführten Quellen scheinen zwei wesentliche Aspekte auf: Zunächst wussten viele Florentiner ganz genau, wer was in ihrer Stadt gestaltet hatte. Dies musste die motivierende Wirkung auf Architekten, Bildhauer und Maler haben, sich noch mehr für die Stadt zu engagieren um sich dadurch einen Namen zu machen. Des Weiteren gab es eine Wechselwirkung zwischen dem Status eines Künstlers oder Architekten und jenem der Stadt selbst. Künstler mit einem guten Ruf konnten somit mehr zur selbstbewussten Stadtgestaltung beitragen und ihre für jedermann sichtbaren Werke erhöhten wiederum ihre eigene Reputation. Künstlerlob konnte ergo zugleich Lob der Stadt bedeuten. Der Fall Brunelleschi verdeutlicht dies.

In einem offiziellen Dokument vom 7. Dezember 1445, welches die lebenslange Anstellung des Architekten zum Inhalt hatte, hielt man Folgendes fest:

Intellecto atque percepto a quampluribus fide dignis intelligentibus praticis et expertis et maxime architecture magistris, ac etiam publico aliorum quamplurium eloquio, quantum vir ingenii perspicacis Filippus ser Brunelleschi, civis florentinus, tam in ordinando et hedificando, quam in constructione Cupule maioris et etiam tribunarum cathedralis ecclesie Sancte Marie del Fiore, quam et in preparamentis pro construendo et hedificari et construi faciendo Lanternam super maiori Cupola predicta, sit doctus, experientia magistra docuit et demonstravit: que non solum cedunt ad ornatum et decus dicte ecclesie sed etiam magnifici Communis Florentie: et ulterius maximi sumptibus et innumerabilibus expensis Communis et Opere predictae suis arduis ingeniis atque laboribus peperat, et idem etiam asseritur in agendis facere velle; et volentes de ipsius salario et provisione pro futuro tempore providere: [...].⁵⁶⁹

Der Tenor blieb gleich, als man im Dezember 1446 ein feierliches Begräbnis zu Ehren des Architekten beschloss:

⁵⁶⁷ Gilbert: Art, 181ff.

⁵⁶⁸ So etwa am 22. Dezember 1490, als er von der Enthüllung der Hauptkapelle des Chores von Santa Maria Novella berichtet und sowohl den Künstler (Domenico Ghirlandaio), den Auftraggeber (Giovanni Tornabuoni) und die Kosten des Projektes nennen kann. Vgl. Landucci: *Diario*, 60.

⁵⁶⁹ Guasti: *Cupola*, Dok. 95.

[...] auditis et intellectis recordiis eis factis per quamplures mercatores et artifices dicte Artis et alios cives intelligentes, continentibus quod Filippus ser Brunelleschi civis honorabilis florentinus maxima induxtia et ingeniose fatigavit in hedifitiis atque constructione Cupole maioris ecclesie Sancte Marie del Fiore de Florentia, et ultimo in ordinatione et modo componendi Laternam dicte Cupole, et in tribunis et aliis quampluribus operis et ecclesie predictae annis quampluribus, parcendo expensis maximis quas fieri opportunisset eius ingenio et intelligentia sublatis.

Et predicta per experientiam demonstrantur, et conveniens esset tam pro honore et fama dicit Filippi quam etiam pro honore Communis Florentie et gratitudine demonstranda, et maxime per dictam Artem ad cuius requisitionem se in predictis exercuit omni cura diligentia atque solertia: [...]

Et etiam pro ipsius honorantia locum in dicta ecclesia designare, et ponere et poni et infigi facere versus et licteras condignas et condignos, de quibus et prout et sicut eis videbitur et placebit, habito respectu ad honorem dicti Communis Florentie et dicte Artis et ipsius persone.⁵⁷⁰

Brunelleschis Wirken bedeutete eine Steigerung des Ansehens der Stadt, eine Ehrerbietung ihm gegenüber kam einer Ehrung der Stadt gleich. Nur so konnte sich um seine Person in der Folgezeit ein regelrechter Kult entwickeln. Zwei Worte waren für seine Grabplatte intendiert: *FILIPPUS ARCHITECTOR* - mehr hätte man auch gar nicht sagen müssen.⁵⁷¹

Vasari wird ihm später eine ganz eigene *terribilità* zuschreiben:

Molti sono creati dalla natura piccoli di persona e di fattezze, che hanno l' animo pieno di tanta grandezza ed il cuore di sì smisurata terribilità, che se non cominciano cose difficili e quasi impossibili, e quelle non rendono finite con maraviglia di chi le vede, mai non danno requie alla vita loro; [...].⁵⁷²

Die größten Wunder seien von solch genialen Menschen zu erwarten, so Vasari weiter. Noch Stefano Rosselli wird nicht um den Nimbus Brunelleschis herumkommen. In seinem in den 1650ern verfassten *Sepoltuario Fiorentino* spricht er vom *famosissimo Architetto, che conduce questa fabbrica* (Anm.: die Pazzi-Kapelle in Santa Croce) *con tanta magnificenza che più ad un Tempio che ad una capella rassomiglia.*⁵⁷³

⁵⁷⁰ Ebd., Dok. 119.

⁵⁷¹ Ebd., Dok. 120.

⁵⁷² Vasari: Vite, Bd. 2, 327.

⁵⁷³ Saalman: Buildings, 446.

Ähnliches Ansehen genoss Brunelleschi schon zu Lebzeiten. In den 1420ern und 1430ern war er der am meisten geachtete Architekt in ganz Italien, sein Kuppelentwurf war die Sensation des Jahrzehnts und in aller Munde.⁵⁷⁴ Kurz nach der Fertigstellung der Kuppel verfasste Alberti, der das Bauwerk mit eigenen Augen gesehen hatte, die bereits erwähnte italienische Version seines Malereitraktats und widmete sie Brunelleschi:

*Tu tanto persevera in trovare, quanto fai di dì in dì, cose per quali il tuo ingegno maraviglioso s'acquista perpetua fama e nome, e se in tempo t'accade ozio, mi piacerà rivegga questa mia operetta de pictura quale a tuo nome feci in lingua toscana.*⁵⁷⁵

Ausgehend von Carlo Marsuppinis Text *Pro onorantia sepulcri Filippi ser Brunelleschi*⁵⁷⁶ wurde der Architekt von den Zeitgenossen des Quattrocento als Daedalus der Gegenwart verklärt.⁵⁷⁷ Zahlreich sind die Quellen, die Brunelleschi - fast immer im Zusammenhang mit dem wichtigsten Stadtzeichen von Florenz, der Kuppel - in den Himmel loben. Als im März 1446 der erste Stein der Laterne gesetzt wurde, war der Erzbischof Antonius voll des Lobes: [...] *auctore philippo brunilisco maximo omnium ea tempestate architectore. Hic enim est qui modum adinvenit et formam edificandi illam testudinem maximam cupule ecclesie maioris Florentine sine armature aliqua: que jam perfecta est.*⁵⁷⁸

⁵⁷⁴ Ebd., 150.

⁵⁷⁵ Janitschek: Alberti, 49.

⁵⁷⁶ D. S. QUANTUM PHILIPPUS ARCHITECTUS ARTE DAEDALAEA VALUERIT CUM HUIUS CELEBERRIMI TEMPLI MIRA TESTUDO TUM PLURES MACHINAE DIVINO INGENIO ADEO ADINVENTAE DOCUMENTO ESSE POSSUNT. QUA PROPTER OB EXIMIAS SUI ANIMI DOTES SINGULARESQUE VIRTUTES, XV KAL. MAIAS, ANNO · MCCCCXLVI, EIUS B. M. CORPUS IN HAC HUMO SUPPOSITA GRATA PATRIA SEPPELLIRI JUSSIT; verfasst am 19. Mai 1447. Vgl. Guasti: Cupola, Dok. 121.

⁵⁷⁷ So etwa von Domenico da Corella im *Theotocon* (vgl. BNCF, Ms. Conv. Sopr. G. 2. 8768, 66-77.):

*Huius enim templi sublatus ad ethera vertex
Qualibet ingenti celsior arce patet.
Nam faber egregia praefulgens arte Philippus,
Tempore qui nostro Daedalus alter erat.*

Ohne künstliches Gefieder, sondern allein mit der Kraft des Genius habe Brunelleschi eine Kuppel gebaut, die bis in den Himmel reichen würde, so Corella. Auch Verino griff das Daedalus-Gleichnis auf (Verino: *De illustratione*, 46f.):

*Nunquid daedalea mirabilis arte Philippus,
Cuius tam vastus templi super aethera formix
Surgit opus: quod iure potes super omnia ferre,
Si septem vel plura licet miracula ponas?*

⁵⁷⁸ Saalman, Cupola, 11.

Biondo huldigte Brunelleschi sowohl in seinem Werk *Italia illustrata*⁵⁷⁹ als auch in seiner 1453 vollendeten Schrift *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*:

*Philippus Brunalicius civis Florentinus, maximo vir ingenio qui superbissimum in sacris Reparatae aedibus fornicem absque centrigo sustentaculo ad summum usque perducere, primus edocuit et curavit.*⁵⁸⁰

Und auch dem humanistisch gebildeten Bartolomeo Scala (1430-1497) war klar, warum Brunelleschi all das Lob verdient hatte. In seiner fragmentarischen *Historia Florentinum* schrieb er:

*Philippus Brunellectus magno ingenio architectus rationem paulo ante nostram aetatem adinuenit, qua commodissime sine lignorum aliquibus adminiculis concluderentur. [...] Ob ingenij laudem habitus Brunellectio publicae sepulturae honos ad dexteris portae ingressum marmoreum eius signum est cum exculpto epigrammate quae diximus attestante. Epigramma Carolus Marilupinus clarus Poeta edidit.*⁵⁸¹

Brunelleschis wohl größter Verehrer war jedoch sein Biograph Antonio Manetti. In dessen in den 1480ern verfassten Vita des Architekten wird kein einziger anderer Baumeister erwähnt. Der Kuppelbau nimmt fast die Hälfte des Werks ein, aber auch die anderen Projekte Brunelleschis werden genannt. ‚Filippo‘ hätte sich stets viele Gedanken über die Ästhetik (*adornesse*) seiner Bauwerke gemacht. Dem Genius Brunelleschis setzt Manetti die Stümperhaftigkeit gewöhnlicher Architekten entgegen, wenn er beispielsweise schreibt, dass die Kuppel von San Lorenzo niemandem gefiele, da sie nicht nach den Plänen des Meisters ausgeführt worden sei und es ihr so an *bellezza* fehle.⁵⁸² In der gebauten Stadt könne man laut Manetti noch immer das Talent des Architekten bewundern:

⁵⁷⁹ *Basilica insignis quae per nostram aetatem curante Philippo Brunalicio nobilissimi ingenii Florentino stupendi operis fornice est ornata.* Biondo: *Opera omnia*, 304.

⁵⁸⁰ Ebd., 452.

⁵⁸¹ Saalman, *Cupola*, 13.

⁵⁸² Saalman: *Life*, I. 1272ff.

E chi vuole veramente bene ghustare la virtue sua, vadia a vedere el palagio de nostrj priorj, dove se sopportato ogni spesa per farlo bellissimo così nella sala principale del consiglio come in quella della audienza e in ciascuna altra [...].⁵⁸³

Die qualitativen Abweichungen zwischen Brunelleschis Konzepten und den tatsächlich ausgeführten Konstruktionen nahm um 1500 auch der florentinische Händler Antonio Billi wahr:

Fece il modello della chiesa di Santo Spirito, opera eccellente, benché non fussi seguito interamente l'ordine suo nelle porte né ne ricignimentj di fuorj, che s'haueua a dimostrare, nel modo che esso era dentro [...]; per la qual cosa e detto edifitio indebilito et e per rovinare gran tempo prima che esso non harebbe fatto. Ancora fece il modello della chiesa di Santo Lorenzo di Firenze, benché ancora non fussi seguito interamente il suo disegno, nondimento e uno corpo molto bello, et etiam la sagrestia prima.⁵⁸⁴

Doch es waren nicht nur die Künstler oder Architekten, die im Fokus des Lobes standen. Die Auftraggeber - im Endeffekt also jene, die die entsprechenden Projekte finanzierten - wurden von den Zeitgenossen ebenfalls gerühmt. Insbesondere die Medici genossen entsprechenden Status. In seinen *Memorie* schilderte Marco Parenti, ein Zeitgenosse Cosimo de' Medicis, eine sich dank der immensen Bautätigkeit des *vecchio* in einem Zustand der Freude und des Überflusses befindende Stadt. Schön und teuer seien die Gebäude, die von florentinischen Architekten im Auftrag Cosimos errichtet wurden - ihm folgten schließlich seine Söhne und andere einflussreiche Familien der Stadt nach.⁵⁸⁵

Dieses Image blieb dem Medici bis in die Zeit des (Groß-)Herzogtums. Im Palazzo Vecchio stellte Vasari Cosimo als großen Bauherren dar: Der *vecchio* deutet mit einer Hand auf das ihm kniend präsentierte Modell von San Lorenzo, mit der anderen auf die sich bereits im Bau befindende Kirche im Hintergrund.⁵⁸⁶

⁵⁸³ Ebd., 1124ff.

⁵⁸⁴ C. Frey (hg.): *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. Berlin 1892, 32.

⁵⁸⁵ BNCF, Ms. Magliabecchi 25. 272, 68-70.

⁵⁸⁶ H. Gombrich: *The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources*, in: E. F. Jacob (hg.): *Italian Renaissance studies*. London 1960, 291. Für den Legitimationsanspruch Cosimos I. war das glorreiche Mäzenatentum seiner Vorgänger besonders bedeutend. Vgl. Grote: *Florenz*, 381.

Ähnlich glorifiziert wurde mit Lorenzo ein weiterer Spross der Familie. Für das Via Laura-Projekt im Nordosten der Stadt gab es anerkennende Worte von Niccolò Macchiavelli und Niccolò Valori, die sich freilich in die allgemeine Rhetorik des goldenen Medici-Zeitalters einordnen lassen.⁵⁸⁷ Aber auch der wesentlich neutralere Bericht des Giovanni Cambi spiegelt die Begeisterung der Zeitgenossen über die urbanistischen Intentionen des *magnifico* wieder:

Del mese d'agosto di detto anno Lorenzo di Piero di Chosimo de' Medici chomprò dall'Arte del Chambio cierti tereni hovero dallo Spedale de' Nocienti di sulla piazza di S. Maria de Servi, e va insino a Ciestello et chominciò affarvi murare chase e le prime 4 si feciono a mezzo detta strada insù 4 chanti, che uno verso Horbatello e l'altro verso la Porta a pinti e missevisi larme del Arte del Chambio, di che detto Lorenzo voleva chelle fussino [...] Di che su bello disegno [...] ed era adornamento della Ciptà. Di che morte vi s'interpose honde nonffü, ma la via è rimasta, [...].⁵⁸⁸

Cambi war also überzeugt davon, dass das Vorhaben Lorenzo de' Medicis die *Stadt* verschönert hätte. Mit dieser Sichtweise war er nicht allein, wenn auch oftmals andere Auftraggeber in den Mittelpunkt der Preisung gestellt wurden. Das äußere Erscheinungsbild von Santa Maria Novella, so Domenico da Corella in seinem *Theotocon*,⁵⁸⁹ sei bereits sehr ansehnlich gewesen, doch die von Giovanni Rucellai gesponserte mehrfarbige Marmorfassade Albertis habe die Kirche vollkommen gemacht. Nicht umsonst würde man ihn nun in den Himmel loben. Giovanni Rucellai selbst schrieb in seinem *Zibaldone* ebenfalls über die Fassade, insbesondere über die Finanzierung und die rechtlichen Belange. Alberti erwähnte er nicht.⁵⁹⁰ Und so sollten die scheinbar uneigennütigen Absichten der Auftraggeber nicht zu hoch eingeschätzt werden. In Ghirlandaios Fresken schwimmen die Grenzen zwischen dem Handeln im eigenen Sinne und dem Handeln im Sinne der Stadt, so etwa in der Hauptkapelle des Chores von Santa Maria Novella wo der Stifter und die Stadt ineinander zu verschmelzen scheinen: Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers spielen zunächst auf den Geldgeber Giovanni Tornabuoni an; ebenso sind aber auch Bildnisse ausgewählter berühmter Männer der Zeit zu sehen, die

⁵⁸⁷ Valori schrieb in seiner Vita Lorenzos: *Viae quoque novae quam plurimae in extremis urbis partibus eodem tempore factae sunt, in quibus una ampla et commodissima eius expensis, quae Laurea etiam nunc appellatur, constructa fuit.*; vgl. N. Valori: *Laurentii Medicei Vita* (ed. L. Mehus). Florenz 1749, 63f.

⁵⁸⁸ Cambi: *Istorie*, 61.

⁵⁸⁹ BNCF, Ms. Conv. Sopr. G. 2. 8768, 66-77.

⁵⁹⁰ Grote: Florenz, 149.

damals (der Zyklus entstand zwischen 1485 und 1490) das geistige und politische Leben von Florenz bestimmten. Als Kulisse für die ganze Handlung dienen Architekturen, die stark an die Renaissancebauten der Stadt erinnern, zugleich sind in der Darstellung der Heimsuchung Marias aber auch real existierende Bauwerke von Florenz zu erkennen.⁵⁹¹ Indem sich Tornabuoni zu jenem erlesenen Kreis zählte, der die Stadt groß gemacht hatte, konnte er seine eigene Ruhmsucht kaschieren. Dreister ging Francesco Sassetti in der von ihm gestifteten Kapelle in Santa Trinita vor - unter der Piazza della Signoria ließ er die Piazza Santa Trinita vor der Fassade der gleichnamigen Kirche darstellen, ergo den Hauptplatz jenes Stadtviertels, in welchem seine Familie lebte.⁵⁹²

I. 4. 6. PRIMATSANSPRÜCHE UND ÜBERHÖHUNGEN

*Chi mai si duro o si invido non lodasse Pippo
architetto vedendo qui struttura sì grande, erta
sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra
tutti e' popoli toscani, [...].⁵⁹³*

Schon die ersten Chronisten der Stadt wie Malespini, Villani oder Marchionne di Coppo Stefani (Baldassare Buonaiuti) verstanden ihre Stadt und etliche ihrer Kunst- beziehungsweise Bauwerke als unvergleichlich schön.⁵⁹⁴ „Die Geschichte der Stadt war nicht arm an selbstbewussten Hymnen. Die eigenen Bürger hatten nicht wenige Male Florenz als einen ganz besonderen Ort in der Geschichte gefeiert.“⁵⁹⁵ Manche, wie Leonardo Bruni, der „ein Florenz entstehen ließ, in dem Freiheit und Ordnung, Gerechtigkeit und Schönheit in einem Maße verwirklicht scheinen, dass die Stadt als vollkommenes Abbild kosmischer Harmonie der ganzen Welt zum Vorbild gereichen möge“,⁵⁹⁶ verstanden die Stadt am Arno sogar als ein perfektes urbanes Gebilde. Auch

⁵⁹¹ M. Rohmann: Ghirlandaios Florenz, in: Ders. (hg.): Domenico Ghirlandaio.

Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance. Weimar 2003, 214.

⁵⁹² Ders.: Bildernetzwerke. Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle, in: Ders. (hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance. Weimar 2003, 201ff.

⁵⁹³ Janitschek: Alberti, 48.

⁵⁹⁴ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 9. Über Orcagnas Tabernakel für Orsanmichele schrieb Marchionne di Coppo Stefani: *Negli anni del Signore 1359 si compìe lo tabernacolo della Vergine Maria d'Orto S. Michele di Firenze, che veramente per chiunque lo vide mai al mondo infino a quello di non s'era veduto si adorna cosa di quella grandezza.* Ebd., 212.

⁵⁹⁵ Beuys: Florenz, 201.

⁵⁹⁶ Breidecker: Florenz, 19f.

Benedetto Dei hatte in seiner *Cronaca* keinen Zweifel daran: *Florenzia bella à 7 chose ed è dotata di ciaschuna d'esse e non si può chiamare città prefetta chi no ll'à tutte a sette.*⁵⁹⁷

Aus diesem Selbstverständnis heraus entwickelte sich ein Überlegenheitsgefühl der Florentiner, so dass sie anfangen, ihre Stadt dezidiert über andere zu stellen. Dantes höhnische Adresse an die Stadt (*Inferno*, Canto 26)⁵⁹⁸ war nicht mehr von Belang, als Alberti 1436 seine eingangs zitierte Widmung an Brunelleschi formulierte: Die symbolischen Flügel waren der für jedermann sichtbaren Kuppel gewichen.

Zwar wurde der Primatsanspruch auch aus anderen Bereichen wie Literatur,⁵⁹⁹ Religion,⁶⁰⁰ Geschichte, Gesellschaftsordnung etc. abgeleitet,⁶⁰¹ doch spielte zusammen mit den Künsten die gebaute Stadt spätestens seit Brunis *Laudatio* eine, wenn nicht sogar *die* tragende Rolle. Für Bruni war klar, dass nach der Beschau der Stadt mit ihren großartigen Bauwerken, ihren Türmen, ihren marmornen Kirchen, den Palästen, den Mauern, den Villen im Umland, dass also nach dem Erkennen der Schönheit der gesamten Stadt kein Zweifel mehr an den seiner Meinung nach gerechtfertigten Ansprüchen von Florenz bestehen könne. Die vergangenen Siege und die großen Taten der Stadt würden sich durch ihr vollkommenes Erscheinungsbild von selbst erklären. Bruni erklärte Florenz zu einer konkurrenzlosen Stadt und leitete daraus einen ganz klaren Primatsanspruch ab.⁶⁰² Bernd Roeck fasst passend zusammen - in Brunis *Laudatio* „erscheint Florenz als ideale Stadt und ideales Gemeinwesen,

⁵⁹⁷ ASF, Ms. 119, 30r.

⁵⁹⁸ *Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali*

e per lo'nferno tuo nome si spande! Dante prophezeit weiters, dass sich die Nachbarstädte den baldigen Ruin des sie unterwerfenden Florenz wünschen werden.

⁵⁹⁹ Bruni hat auch den großen Dichtern der Stadt ein Denkmal gesetzt. Vgl. L. Bruni: *Le vite di Dante e del Petrarca* (ed. A. Lanza). Rom 1987.

⁶⁰⁰ Dies gilt insbesondere für die Zeit der religiösen Erneuerungsbewegung unter Savonarola. Vgl. Baldassarri/ Saiber: *Images*, 232ff.

⁶⁰¹ Keine herausragende Bedeutung hatten diesbezüglich die Wissenschaften, welche „did not become a significant component of the city's identity until the second half of the 16th century. [...] The sciences never constituted the central topic of any written work bent on celebrating fifteenth-century Florence.“ Vgl. Baldassarri/ Saiber: *Images*, xviii-xix.

⁶⁰² Bruni: *Laudatio*, 569ff. Nach der Fertigstellung der Domkuppel konnte die Unvergleichbarkeit der Bauwerke der Stadt noch leichter argumentiert werden. Vgl. hierzu die Worte Matteo Palmieri in seinem *Liber de temporibus* (1446-1448): *1436 Florentiae Ecclesiae maxima cuius testudo in terris singularis, Philippo Architecto curante, nullis substentaculis absoluta est.* Vgl. Saalman: *Cupola*, 11.

schöner als jede andere auf Erden; als Organismus, der seinesgleichen nicht hat.“⁶⁰³

Brunis Selbstbewusstsein machte Schule - innerhalb und sogar außerhalb der Stadt. So lässt sich auf dem Triumphbogen am rechten Rand des Zacharias-Freskos in der Tornabuoni-Kapelle von Santa Maria Novella folgende Inschrift finden:

*ANNO MCCCCLXXXIX QVO PVLCHERRIMA CIVITAS OPIBVS VICTORIIS ARTIBVS
AEDIFICIISQVE NOBILIS COPIA SALVBRITE PACE PERFRVEBATVR.*⁶⁰⁴

Die vorrangige Stellung von Florenz erkannte auch der offizielle Orator am Este-Hof, Ludovico Carbone, bei seiner Reise von Ferrara nach Neapel an. In seiner Schrift *De Napolitana profectio* von 1473 beschrieb er jene Städte, welche er passiert hatte und pries Florenz für seine Schönheit und seine Vorherrschaft in kulturellen Belangen.⁶⁰⁵ In einem Brief an den Herzog zeigte er sich sichtlich begeistert und beeindruckt von den Räumen der Stadt: *O Dio, che luochi son questi quanto dilettevoli!*⁶⁰⁶

Wie es Vasari in seiner *Vita Brunelleschi* nochmals verdeutlichte, gab es klare Qualitätsunterschiede zwischen florentinischen Künstlern und Architekten und im Prinzip allen anderen:

*Venuto l'anno 1420, furono finalmente ragunati in Fiorenza tutti questi maestri
oltramontani, e così quelli della Toscana, e tutti gl' ingegnosi artefici di disegno
fiorentini; e così Filippo tornò da Roma.*⁶⁰⁷

Betrachtet man diese Sichtweisen, so erscheint es erstaunlich, dass es die Florentiner darüber hinaus für notwendig empfanden, ein überhöhtes Bild ihrer Stadt zu kreieren, i. e. ein Bild, das weit über den realen Befund und die real existierenden Stadträume hinausging. Diese Vorgehensweise lässt sich bereits in mittelalterlichen Stadtbeschreibungen finden, wenn beispielsweise im

⁶⁰³ B. Roeck: Urbanistische Konzepte des Quattrocento. Zu Ideal und Wirklichkeit der Stadtplanung der Frührenaissance, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004, 10.

⁶⁰⁴ Rohlmann: *Ghirlandaios Florenz*, 9.

⁶⁰⁵ Baldassarri/ Saiber: *Images*, 306ff.

⁶⁰⁶ G. Bertoni: *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I, 1471-1505*. Turin 1903, 127.

⁶⁰⁷ Vasari: *Vite*, Bd. 2, 344.

idealtypischen Sinne von zwölf Toren die Rede ist,⁶⁰⁸ obwohl der beschriebene, ab 1284 geplante letzte Mauerkreis realiter fünfzehn hatte und erreicht einen ersten Höhepunkt in den propagandistischen Schriften des Kanzlers der Republik Coluccio Salutati. Er und sein Nachfolger Leonardo Bruni erschufen in ihren diplomatischen Korrespondenzen ein Florenz, das in vielen Bereichen nicht der Realität entsprach. So entstand Brunis *Laudatio* beispielsweise in einer wirtschaftlich gesehen äußerst prekären Zeit.⁶⁰⁹ Und auch die Maler idealisierten die Räume und Architekturen ihrer Stadt: In der Darstellung der Zenobius-Legende zeigt Brunelleschi dem Betrachter „nicht das existierende, sondern ein mögliches Florenz, das der Architektur der Stadt idealisierend vorausgreift [...]“.⁶¹⁰

Die idealistische Betrachtung der Stadt zeigt sich bereits in der urbanistischen und architektonischen Planung. Lange bevor man echte Resultate des Kuppelbaus sehen konnte, malte Andrea da Bonaiuto den Freskenzyklus für den Kapitelsaal von Santa Maria Novella (begonnen um 1365). Erstaunlich dabei ist die Darstellung des Florentiner Doms samt fertiger Kuppel - wenn auch ohne Tambour. Sie ist deshalb bemerkenswert, weil der endgültige Beschluss für die Konstruktion der Kuppel erst 1367 gefasst wurde. Bonaiuto war von 1356 bis 1367 selbst an der Planung hierzu beteiligt und war scheinbar der festen Überzeugung, dass der Kuppelbau erfolgreich sein würde. Dieses Selbstbewusstsein teilte der Maler nicht nur mit den Dominikanermönchen - obschon sich das Fresko nicht im öffentlich zugänglichen Kirchenraum befand, war Santa Maria Novella die letzte Station der alljährlichen Fronleichnamsprozession, an der sich das ganze Stadtvolk beteiligte. Zudem war der Kapitelsaal Sitz der örtlichen Inquisition.⁶¹¹

Während die Kuppel schließlich tatsächlich gebaut wurde, blieb Giuliano da Sangallo ebenfalls von grenzenloser Vorstellungskraft gekennzeichnetes Projekt für den neuen Medici-Palast an der Via Laura nur Utopie. Der Plan zeigt jedoch, wie sehr man bereit dazu war, Florenz ideal zu denken.⁶¹²

⁶⁰⁸ Eine entsprechende Quelle von 1339 in Frey: Loggia, 119.

⁶⁰⁹ Beuys: Florenz, 197ff.

⁶¹⁰ Tönnemann: Idealstadt, 314. Ghirlandaios Darstellung der Piazza della Signoria in der Sassetti-Kapelle in Santa Trinita zeigt, dass selbst real existierende Stadträume idealisiert dargestellt wurden.

⁶¹¹ Breiecker: Florenz, 50ff.

⁶¹² Zum Plan selbst vgl. M. Mariani: Il disegno per il complesso medico di Via Laura a Firenze. Palladio 22, 1972, 127ff.

Eine solche Stadt musste natürlich Vorbilder haben, aus denen sie ihren absoluten Anspruch ableiten konnte und die diesen auch rechtfertigen konnten. Florenz konzentrierte sich diesbezüglich auf die Trias Jerusalem - Athen - Rom. Die Idee der Nachfolge Jerusalems war ein populäres Thema mittelalterlicher Prediger und wurde unter Savonarola massiv wiederbelebt.⁶¹³ Das Gleichnis lässt sich auch im oben erwähnten Fresko Bonaiutos wiedererkennen. In der Szene des Auszugs Christi zum Kalvarienberg ist die Stadt Jerusalem dargestellt, allerdings mit für Florenz typischen architektonischen Details.⁶¹⁴

Hatte schon Villani Florenz als ‚Athen am Arno‘ gepriesen,⁶¹⁵ so war der Vergleich der beiden Städte insbesondere für die Humanisten von Relevanz. Nicht zufällig orientierte sich Leonardo Bruni bei seiner *Laudatio* an der Lobrede des Aelius Aristides auf Athen (*Panathenaios*).⁶¹⁶ Abermals bedeutend wurde das Athen-Gleichnis für die mediceische Propaganda in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die tragende Figur dabei war Marsilio Ficino der in seinen Texten die Wiedergeburt von Literatur und Kunst feierte und zudem darum bemüht war, politische Parallelen aufzuzeigen.⁶¹⁷

Eine herausragende Rolle für Florenz spielte freilich Rom.⁶¹⁸ Viel wurde unternommen, um den römischen Ursprung der Stadt zu ‚beweisen‘. Schon

⁶¹³ Breidecker: Florenz, 19. Benevolo verweist auf eine Abbildung in einer handschriftlichen Fassung von *De Civitate Dei* aus dem 15. Jahrhundert, die Florenz mit seinen Türmen und der markanten Domkuppel als die heilige Stadt des Augustinus zeigt (Benevolo: Stadt, 107). Die nach der Offenbarung des Johannes 144 Ellen hohe Mauer des himmlischen Jerusalem findet ihre Entsprechung in der Florentiner Domkirche, die von der Bodenhöhe bis zur Spitze des Kuppelgewölbes jene biblischen Ausmaße erreicht (E. Battisti: Filippo Brunelleschi. Mailand 1976, 115). Savonarola und seine Vertrauten taten schließlich ihr Möglichstes um die Vorstellung von Florenz als neuem Jerusalem zu forcieren und erklärten die Stadt am Arno zu der einen, von Gott auserwählten. Am Palmsonntag 1496 hielt Girolamo Benivieni, ein Gefolgsmann des Dominikanermönchs, eine Predigt in Santa Maria del Fiore, in welcher er das auf gesegnetem Grund erbaute und mit heiligen Pforten ausgestattete Florenz zur ruhmreichsten aller Städte, zur Sonne unter den Sternen erklärte. Zudem schien ihm Florenz als einzige Stadt würdig genug zu sein, um das neue Jerusalem, i. e. die Stadt Gottes zu werden (vgl. Baldassarri/ Saiber: Images, 272f.). Ein ähnlicher Wortlaut findet sich in einem Brief Piero Bernardos an die *fanciulli* (ebd., 268). Auch ein einfacher Bürger wie Luca Landucci schien von der Idee eines neuen Jerusalem am Arno überzeugt zu sein.

⁶¹⁴ Ebd., 50.

⁶¹⁵ Beuys: Florenz, 231.

⁶¹⁶ J.W. O' Malley: Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, 1450-1521. Duke Univ. Pr. Durham, 1979, 77.

⁶¹⁷ Baldassarri/ Saiber: Images, xxx.

⁶¹⁸ Dabei wurde die Arno-Stadt wegen ihrer überlegenen physischen Gestalt nicht selten zum neuen, ja sogar zum besseren Rom deklariert. Giovanni Villani, der 1300 zum Jubeljahr in die Ewige Stadt gepilgert war und die Reste antiker Monumentalbauten mit eigenen Augen gesehen hatte, galt nicht das Rom seiner Zeit, sondern das aufblühende Florenz als modernes Abbild dieser einstigen Pracht: *Firenze, figliuola e fattura di Roma, era nel suo montare e a seguire grandi cose, siccome Roma era nel suo calare mi parve convenevole di recare in questo volume e nuova cronica tutti i fatti e cominciamenti della città di Firenze* (Villani: Cronica, VIII, 36). Maso di Banco, ein Zeitgenosse Villanis, bestätigte mit seinem um 1340

Stadtchroniken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts präsentierten Florenz als die legitime Erbin des großen Rom.⁶¹⁹ Dante galt die Arno-Stadt als *bellissima e famosissima figlia di Roma* (Convivio, I, 3) erbaut *ad ymaginem suam atque similitudinem* (Epistola, VII, 7).⁶²⁰ Giovanni Villani war der Auffassung, die Kirchen von Florenz wären *come a Roma* in der Stadt verteilt.⁶²¹ Der Chronist verglich einzelne Bauwerke miteinander, stellte etwa den *bel San Giovanni* dem Pantheon gegenüber.⁶²² Für ihn stand außer Frage: Florenz war eine römische Gründung, Ergebnis eines vom römischen Senat ausgeschriebenen Wettbewerbs, an dem legendäre Baumeister teilnahmen um eine neue *piccola Roma* mit einem Campidoglio und vielen anderen Gebäuden nach römischem Vorbild zu schaffen.⁶²³ Noch im 15. Jahrhundert beharrte man stur auf dem römischen Ursprung der Stadt, denn aufbauend auf diesem Erbe konnte die höhere Bestimmung von Florenz argumentiert werden. In seiner *Invectiva* wehrte sich Coluccio Salutati gegen die Zweifel des Mailänder Sekretärs Antonio Loschi an der von den Florentinern formulierten Gründungsgeschichte ihrer Stadt. Salutati wies darauf hin, dass man Spuren der römischen Antike noch überall erkennen könne. Sein archäologischer Befund listete ein Forum, ein Amphitheater und einen Marstempel der eindeutig römischen und nicht etwa etruskischen oder griechischen Stils sei. Bei einem

gestalteten Konstantin- und Sylvester-Zyklus in der Cappella Bardi a Vernio in Santa Croce jenes Bild einer desolaten Stadt. Als Schauplatz der Handlungen wurde die Stadt am Tiber als Ruinenlandschaft und damit ganz anders als im knapp einhundert Jahre zuvor entstandenen Freskenzyklus in Santi Quattro Coronati in Rom dargestellt. Für Maso di Banco war Rom offenbar eine Stadt voller verfallener Gebäude (vgl. F. Ratté: Re-presenting the common place. Architectural portraits in Trecento painting. *Studies in Iconography* 22, 2002, 87ff.). In seiner Schrift *De primordiis urbis Florentiae* vertrat Cristoforo Landino die Auffassung, dass das gegenwärtige Florenz um 1450 sichtlich jenes der Römerjahre übertreffen würde: Von den ersten römischen Siedlern habe man zwar den Ehrgeiz geerbt, um aus Florenz eine Stadt unvergleichlicher Schönheit zu machen. Aber all die imposanten religiösen und profanen Gebäude der Gegenwart, die den Betrachter sprachlos machen würden, wären zu der Zeit, als sich Sullas Soldaten in der Ebene niederließen, undenkbar gewesen. Reisende hätten nicht die vier Brücken bestaunen können, nicht den Turm des Regierungspalastes, weder das Baptisterium noch die Kirche Santa Croce. Wo sich einst ein weites Sumpfgebiet erstreckte, könne man heute eine Fülle an unvergleichlichen Bauwerken bewundern (A. Perosa (ed.): *Christophori Landini carmina omnia. Ex codicibus manuscriptis*. Florenz 1939, 86ff.). Benedetto Dei schrieb in seiner im späteren Quattrocento verfassten *Cronaca*, dass Florenz wegen seiner unzähligen prachtvollen Gebäude würdig genug sei, um als *un'altra Roma novella* bezeichnet zu werden (ASF, Ms. 119, 33r). Und 1513 stellte Lodovico Ariosto in einem Gedicht fest, dass selbst *ein doppelt Rom* nicht an Florenz heranreichen könne (Beyer: Florenz, 57).

⁶¹⁹ Davis: Propaganda, 33ff.

⁶²⁰ Zit. nach N. Rubinstein: The beginnings of political thought in Florence. A Study in medieval historiography. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 217.

⁶²¹ Villani: Cronica, III, 2.

⁶²² Ebd., I, 42.

⁶²³ Ebd., I, 38.

Gang durch die Stadt könne man all dies mit eigenen Augen sehen.⁶²⁴ In seiner Geschichte des florentinischen Volkes folgte Leonardo Bruni dem Beispiel Salutatis und behauptete unter anderem, dass das Baptisterium - einst ein römischer Marstempel - als Beweis für die großartigen Ursprünge der Stadt herangezogen werden könne.⁶²⁵

Das Thema spielt auch in einer Schrift Giovanni Gherardis aus dem Jahr 1425 eine Rolle. Ort eines wesentlichen Teils der Handlung seines *Paradiso* ist die Villa von Antonio Alberti, wo sich diverse Intellektuelle aus Florenz aber auch aus anderen Städten zum Philosophieren zusammengefunden haben. In einer dieser Diskussionen wird unterstellt, die römische Gründungsgeschichte wäre nur eine Erfindung, um den Status der Stadt zu erhöhen. Luigi Marsili nimmt dazu Stellung. Das römische Erbe betreffend habe er keine Zweifel. Man müsse nur die Ruinen in Florenz beschauen, um zu erkennen, dass dies einst Gebäude waren, die nur von einer höheren Macht errichtet worden sein konnten. Man solle aufmerksam den noch intakten Marstempel betrachten, um dessen außerordentliche Schönheit zu erkennen - zweifelsohne das Werk außergewöhnlicher Männer, i.e. römischer Bürger. In keiner anderen toskanischen Stadt ließen sich solch prächtige antike Bauwerke finden, wie in Florenz. Die aus diesem Erbe resultierende höhere Bestimmung der Stadt am Arno erläutert Marsili anhand der Erklärung ihres Namens: Schon die Stadtgründer hätten innerhalb der Mauern prunkvolle Gebäude nach dem Vorbild Roms errichtet. Dabei war es ihnen aber von Anfang an wichtig, Rom zu übertreffen. Diesem Ziel folgend blühte Florenz schneller auf, als alle anderen Städte.⁶²⁶

⁶²⁴ Vgl. E. Garin: *Prosatori latini del Quattrocento*. Mailand 1952, 8ff.

⁶²⁵ Bruni meinte auch noch andere Spuren einer römischen Stadt (ein Kapitol, ein Aquädukt, ein Theater) im heutigen Florenz erkennen zu können. Vgl. E. Santini (Hg.): *Historiarum Florentini populi libri XIII*; e *Rerum suo tempore gestarum commentarius*, Leonardo Bruni Aretino, in: L. Muratori (Hg.): *Rerum Italicarum Scriptores* (34 Bde.). Città di Castello/Bologna 1900-1975, Bd. 19.3, 3ff.

⁶²⁶ G. Gherardi: *Il Paradiso degli Alberti* (ed. A. Lanza). Rom 1975, 307ff. Auch im öffentlichen Raum war man darum bemüht, Verbindungen zwischen den beiden Städten herzustellen. 1255 hatte man auf der zur Via del Proconsolo hin ausgerichteten Wand des Bargello den Anspruch der Stadt in einer steinernen Inschriftentafel festgehalten und dabei auf Rom Bezug genommen (vgl. Davidsohn: *Forschungen*, Bd. 4, 498):

[...] *QVE MARE QVE TERRA[M] QUE TOTV[M] POSSIDET ORBEM.
PER QVAM REGNANTE[M] FIT FELIX TVSCIA TOTA:
TA[M]QUA[M] ROMA SEDET SEMPER DVCTVRA TRIVMPHOS.*

Anlässlich des triumphalen Einzugs Leos X. im Jahr 1515 wurde Florenz zu einem ephemeren Rom der Kaiserzeit umgestaltet. Schon die Festlichkeiten, die am 13. und 14. September 1513 am Kapitolsplatz in Rom stattgefunden hatten, sollten - ganz im Sinne des Medici-Papstes - die *coniunctio* der beiden Städte bekräftigen (M. Tafuri: ‚Roma instaurata‘. Päpstliche Politik und

Selbstbewusstsein hin oder her - man kann die ständige Betonung des römischen Ursprungs der Stadt durch die Florentiner auch als eine gewisse Unsicherheit deuten, denn schließlich war vieles davon tradierte Legende. So wurde die ganze Angelegenheit Mitte des 16. Jahrhundert nochmals Chefsache, als Don Vincenzo Borghini, die intellektuelle Schlüsselfigur am Hofe Cosimos I., seine *Discorsi* publizierte und im ersten Band (*Dell'origine della città di Firenze*) den Versuch unternahm, die legendäre Entstehungsgeschichte des Baptisteriums endlich mit Fakten und zahlreichen gezeichneten Rekonstruktionen des vermeintlichen römischen Tempels zu festigen.⁶²⁷

Quasi parallel (1565) vollendete Giorgio Vasari, ein guter Bekannter Borghinis, seine Deckengemälde im ehemaligen großen Ratssaal des Palazzo Vecchio. Als eines der Bildmotive wurde die Gründung und Erbauung des antiken Florenz gewählt. Darauf zu sehen ist der besagte Marstempel als einziges bereits fertiggestelltes Gebäude. Vasaris Zyklus war gerade fertig, als in Florenz ein Traktat des in Rom lebenden florentinischen Geschäftsmanns Girolamo Mei bekannt wurde, in welchem dieser die Existenz eines Marstempels und in weiterer Folge sogar die römischen Ursprünge der Stadt bestritt. Dies war die Initialzündung für einen beherzten Briefwechsel zwischen Borghini und Mei; zudem wurde Vasari auf die Suche nach urbanen Strukturen aus der Römerzeit geschickt.⁶²⁸ Die Anekdote verdeutlicht, wie sehr die Florentiner versuchten, Geschichten zum Ruhme ihrer Stadt auszubauen und wie sehr sie dabei die Stadt selbst und ihre Bauwerke zum wichtigsten Ruhmestitel ihrer Bürger machten.

Wohl am offensichtlichsten sind diese Überhöhungen beziehungsweise Idealisierungen in den bildlichen Darstellungen des Quattrocento. Ein

Stadtgestaltung im Rom des frühen Cinquecento, in: C. L. Frommel/ S. Ray/ M. Tafuri (hg.): Raffael. Das architektonische Werk. Stuttgart 1987, 76ff.). Zeitgenössische Aufzeichnungen von Luca Landucci, Barolomeo Masi und Giovanni Cambi zum gut zwei Jahre später in Florenz stattfindenden Umzug demonstrieren, wie sehr die Gleichsetzung der beiden Städte im Bewusstsein vieler Florentiner verankert war. Am Ponte Santa Trinità war ein Obelisk aufgestellt worden, bei Landucci die *aguglia di Roma* (Landucci: Diario, 158), laut Masi *fatta alla similitudine di quella che è a Roma dietro a San Pietro* (G. Corrazzini (ed.): Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino, dal 1478 al 1526. Florenz 1906, 166f.). Auf der Piazza Santa Trinità befand sich ein Rundbau aus 22 Säulen, den Masi als Nachbildung der Engelsburg deutete (ebd., 167); er war drei Jahre zuvor selbst als Pilger in Rom gewesen (ebd., 123). Am Mercato Nuovo hatte man eine Nachbildung der Trajanssäule errichtet, *alla similitudine di quella ch'è in Roma* (Cambi: Istorie, 83).

⁶²⁷ Breidecker: Florenz, 248f.

⁶²⁸ Vgl. N. Rubinstein: Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio, in: D. Fräser (hg.): Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower. London 1967, 64ff.

Musterbeispiel hierfür ist die ‚Paradiespforte‘ Ghibertis, insbesondere die Szene der Begegnung Salomons mit der Königin von Saba. Ghiberti zeigt dem Betrachter ein verklärtes, von unwürdigen Bauwerken gereinigtes Florenz, gleich einer Bühne eines neuen goldenen Zeitalters.⁶²⁹ „Hier ist in der Tat auch der letzte Rest mittelalterlich-kontinuierender Darstellung abgestreift. [...] Vor dem sich öffnenden Inneren des idealisierten Doms seiner Vaterstadt baut der Meister die Soloszene der beiden Hauptpersonen auf.“⁶³⁰ Natürlich entsprach Ghibertis geschöntes Wunschbild von Florenz nicht der real existierenden Stadt. Und doch konnte „jeder Florentiner, der damals diese Szenen betrachtete, darin mühelos die Anmutung und den neuen Stil von markanten Neubauten erkennen, denen er auf seinen täglichen Gängen durch die Stadt begegnete.“⁶³¹ Ghiberti traf damit den Nerv der Zeit - es war das Bild, das die Florentiner von ihrer Stadt haben wollten. So verwendete auch Stefano Porcari in seiner Zeit als Capitano del Popolo (1427-1428) die Bemerkungen der Königin von Saba⁶³² als Gleichnis, um die Überlegenheit von Florenz zu unterstreichen.

Die Stadtdarstellungen in der Freskenkunst des Quattrocento führen diese Idealisierungen weiter, wenngleich sich die mediceische Propaganda mit der Zeit immer mehr in die Stadtbilder einschleicht. Die gemalte Stadt wird also zum Sinnbild der glorreichen Medici-Herrschaft. Ganz gravierend ist diese Verknüpfung der Stadt mit der Medici-Familie in den Werken Vasaris im Palazzo Vecchio,⁶³³ auch wenn der Künstler die Inhalte des Deckenzyklus’ in der Sala Grande mit noch so nüchternen Worten beschreibt: *Le quali storie [...] trattano delle cose di Fiorenza dalla sua edificazione insino a oggi [...]*.⁶³⁴

⁶²⁹ Breidecker: Florenz, 139f.

⁶³⁰ J. von Schlosser: Künstlerprobleme der Frührenaissance. Lorenzo Ghiberti. Wien/ Leipzig 1934, 63.

⁶³¹ Beuys: Florenz, 221.

⁶³² *Et non credebam narrantibus mihi, donec ipsa veni, et vidi oculis meis, et probavi quod media pars mihi renuntiata non fuerat. Maior est enim sapientia tua et opera tua quam rumor quem audivi. [...] Sit Dominus Deus tuus benedictus, cui complacuisti, et posuit te super thronum Israhel, eo quod dilexerit Dominus Israhel in sempiternum et constituit te regem ut faceres iudicium et iustitiam.* In Porcaris recht frei ausgelegter Übersetzung wurde ‚Israel‘ einfach durch ‚Florenz‘ ersetzt - eine Stadt, die allen anderen in Italien überlegen sei. Vgl. Baldassarri/ Saiber: Images, 296f.

⁶³³ Vgl. E. Allegri/ A. Cecchi (hg.): Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica del Palazzo Comunale di Firenze. Florenz 1980. So wird beispielsweise die mehr oder weniger improvisierte Rückkehr Cosimos aus dem Exil zu einem triumphalen Ereignis vor den Toren der Stadt. Ebd., 129.

⁶³⁴ Vasari: Vite, Bd. 7, 702.

Doch schon frühere bildliche Wiedergaben der Stadt zeigen den mediceischen Einfluss, egal ob es sich dabei um den ‚Kettenplan‘⁶³⁵ oder um die Fresken Ghirlandaios handelt, welche der „gezielten Vorstellung und Überhöhung von gesellschaftlichen Normen, Ansprüchen und Hoffnungen, von sozialen Strukturen und Hierarchien“⁶³⁶ dienten und eine „einheitliche städtische Identität entstehen ließen, mit der die Medici-Partei die Erscheinung der Stadt stilisierte.“⁶³⁷

Eines dieser verklärten Stadtbilder findet sich im Fresko der Heimsuchung Marias in der Tornabuoni-Kapelle in Santa Maria Novella. Florenz, wiedererkennbar durch Türme, die an jene des Rathauses und der Badia erinnern, sowie durch die Fassade eines typischen Renaissance-Palastes, erscheint dem Betrachter als Stadt vollkommener Schönheit in der Wohlstand und Reichtum allgegenwärtig zu sein scheinen. Das Stadttor muss nicht verschlossen werden, die Stadt befindet sich in einem friedvollen und idyllischen Zustand, man sieht keine Kranken, keine Bettler.⁶³⁸

Entsprang das Florenz-Bild in der Tornabuoni-Kapelle noch einer sehr flexiblen, positiven Interpretation der Realität, so war jenes, bereits zuvor entworfene in der Sassetti-Kapelle⁶³⁹ von Santa Trinita im Grunde ein erlogenes. Zwar sind auch dort Stadträume abgebildet worden, die man prinzipiell real begehen hätte können. Doch stimmen diese de facto nicht mit der dargestellten Geschichte - zwei Episoden aus dem Leben des Heiligen Franziskus - überein. Sowohl die Bestätigung der Ordensregel durch den Papst als auch das Wunder der Erweckung eines Kindes hatten sich der *Legenda aurea* zufolge in Rom zugetragen.⁶⁴⁰ Ghirlandaio machte aber Orte seines gegenwärtigen Florenz zum Schauplatz der Szenen. Im unteren Fresko der Kindeserweckung kann man die Kirche Santa Trinita, den Palazzo Spini und sogar das Wohnhaus der Sassetti erkennen; im Hintergrund den Ponte Santa

⁶³⁵ Laut G. C. Romby gab der Plan jenes Bild von Florenz wieder, welches sich die den Medici treu ergebene Handels- und Bankiersoligarchie wünschte, um sich selbst mehr Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Vgl. Romby: *Descrizioni*, 22.

⁶³⁶ Vorbemerkung in M. Rohlmann (Hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance. Weimar 2003, 7.

⁶³⁷ Ders.: Ghirlandaios Florenz, 51.

⁶³⁸ Ebd. 11ff.

⁶³⁹ Francesco Sassetti war Teilhaber der Medici-Bank und ließ sich im Fresko selbst mit Lorenzo und anderen Mitgliedern des Medici-Clans abbilden. Die selbstbewusste Abbildung städtischer Räume begünstigte somit auch hier - wie in der Tornabuoni-Kapelle - den Ruhm der dargestellten Familien.

⁶⁴⁰ J. de Voraigne: *Legenda aurea* (ed. R. Benz). Heidelberg 1975, 780.

Trinita. Im Lünettenfeld darüber erscheint eine idealisierte Piazza della Signoria mit dem Palazzo Vecchio und der Loggia dei Lanzi. Die eigentliche Regelbestätigung findet unter einer am tatsächlichen Platz nicht existenten Loggia statt, die sich parallel zu jener der Lanzi befindet.⁶⁴¹ Das Fresko, welches den Eingangsbogen zur Kapelle bekrönt und die Vision von Aracoeli auf dem Kapitols Hügel darstellt lässt noch eine gewisse Ebenbürtigkeit von Rom und Florenz vermuten - schließlich entspricht der Kapitolsplatz als zentraler politischer Ort der Ewigen Stadt der Piazza della Signoria in Florenz.⁶⁴² In den Franziskus-Szenen besteht aber kein Zweifel mehr am Status von Florenz. Die Stadt wird dabei gleich doppelt überhöht: Einerseits durch die fiktive Verlagerung der Heilsgeschichte, andererseits durch die idealisierte Darstellung der Stadträume, insbesondere der Piazza della Signoria mit der phantastischen Loggia im Vordergrund, gleich einem antikisierten Pendant zur Loggia dei Lanzi.⁶⁴³ Vergleicht man Ghirlandaios Fresken in der Sasseti-Kapelle mit dem Franziskus-Zyklus Giotto's in der Bardi-Kapelle in Santa Croce, so ist auch ein klarer Wandel im städtischen Bewusstsein feststellbar. Denn wiederzuerkennende florentinische Stadträume sind bei Giotto noch nicht zu finden.⁶⁴⁴

Zwischen tatsächlichem städtischem Selbstbewusstsein und einer auf Wunschbildern basierenden Propaganda mag ein schmaler Grat sein. Beides zusammen resultierte jedoch in einem Gefühl der Florentiner Zeitgenossen, in einem goldenen Zeitalter zu leben. Ausdruck dieses Empfindens, war der Glaube, den ‚Alten‘ überlegen zu sein. Hier spannt sich ein weiter Bogen von Petrarca, der die Überlegenheit der Malerei seiner Zeit hervorhob⁶⁴⁵ über Filippo Villani, dem Giotto als Erneuerer der Kunst galt, hin zu Ghibertis Periodisierung der Kunst in den *Commentarii*⁶⁴⁶ und Vasaris Unterscheidung

⁶⁴¹ Tönnemann: Idealstadt, 311ff.

⁶⁴² R. G. Kecks: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance. München/ Berlin 2000, 249.

⁶⁴³ Breiecker: Florenz, 66. Noch merkwürdiger ist die Situierung der Szenen in Florenz wenn man bedenkt, dass Ghirlandaio als Mitglied der Malergruppe der Sixtinischen Kapelle Rom mit eigenen Augen gesehen und - einer erhaltenen Entwurfsskizze nach zu schließen - ursprünglich einen an die Peterskirche erinnernden sakralen Innenraum angedacht hatte. Vgl. Rohlmann: Bildernetzwerke, 193 und 200.

⁶⁴⁴ Ebd., 178.

⁶⁴⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 214.

⁶⁴⁶ Baldassarri/ Saiber: Images, xxxi.

zwischen der *buona maniera moderna* und der alten Kunst, die er als *rozza* oder *goffa* bezeichnete.⁶⁴⁷

Verschiedene Schreiber des Quattrocento hinterließen in ihren Texten Bemerkungen, die großen Optimismus, ja sogar eine Art Glücksgefühl offenbaren. Ugolino Verino war froh darüber, in seinem Zeitalter geboren worden zu sein. Ohne beleidigend gegenüber den großen Schöpfern der Antike werden zu wollen, müsse er doch sagen, dass das goldene Zeitalter des Altertums seiner eigenen Zeit unterlegen sei.⁶⁴⁸ Indem er beteuerte, dass die Zeit von 1400 an die glücklichste in der Geschichte von Florenz wäre, stütze Giovanni Rucellai diese Ansicht in seinem *Zibaldone*.⁶⁴⁹

Selbstbewusst wurden sogar einzelne stadtgestalterische Höhepunkte herangezogen, um zu demonstrieren, wie bedeutend die eigene Epoche war: Benedetto Dei war dankbar dafür, in jener Zeit leben zu dürfen, in der es möglich war, die Baptisteriumstür Ghibertis zu bewundern;⁶⁵⁰ Macchiavelli beschrieb das Jahr des endgültigen Baubeschlusses für den Palazzo Vecchio als ein besonders glückliches in der Geschichte von Florenz.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Vasari: *Vite*, Bd. 2, 232.

⁶⁴⁸ U. Verino: *Ad Andream Alamannum de laudibus poetarum et de felicitate sui saeculi*, in: F. Arnaldi/ L. Gualdo Rosa/ L. Monti Sabia: *Poeti latini del Quattrocento*. Mailand 1964, 86off.

⁶⁴⁹ Nach Rucellais Auffassung war überhaupt ganz Italien seit etwa 1400 allen anderen Nationen überlegen. Viele exzellente Architekten und Bildhauer hätten das Land mit ihrem Talent verschönert; seit der Antike habe man nicht mehr solche Meister am Werk gesehen. Selbst Giotto und Cimabue würde man nicht mehr als Schüler der gegenwärtigen Maler akzeptieren. Perosa: Rucellai, Bd. 1, 6off.

⁶⁵⁰ Gilbert: *Art*, 182.

⁶⁵¹ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1953), 199.

II

ROM

II. 1. RAHMENBEDINGUNGEN

II. 1. 1. DIE VERLASSENE STADT (1309-1447)

Die Geschichte der ‚zweiten Roma‘ zwischen dem Zusammenbruch des römischen Reichs der Antike und dem Werden einer Hauptstadt im 19. Jahrhundert lässt sich grob in zwei Abschnitte unterteilen - dem über weite Strecken von physischem Verfall gekennzeichneten römischen Mittelalter und einer ab Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden *resurrectio*, die Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Pontifikat Alexanders VII. ihren Zenit erreichte.⁶⁵² Es ist diese gut zweihundert Jahre andauernde Epoche einer positiven urbanen Dynamik, welche in diesem Kapitel von Relevanz sein wird.

Die Ausgangslage war alles andere als optimal. Der Verfall des Systems der städtischen Wasserzufuhr hatte die Bevölkerung in den Bereich des Tiberknies gezwungen. Bewohnt war somit nur mehr ein kleiner Teil der antiken Stadtfläche innerhalb der Aurelianischen Mauer. Im 12. und 13. Jahrhundert dürfte die Einwohnerzahl Schätzungen zu Folge kaum mehr als 35.000 Einwohner betragen haben. Dem kleinen Gebiet des *abitato* in der Tiberschleife stand somit der um ein Vielfaches größere *disabitato* gegenüber, in dem nur mehr vereinzelt Siedlungsinseln zu finden waren.⁶⁵³

Die Ruinen der antiken Baudenkmäler gerieten in Vergessenheit; nicht selten sogar deren Namen. Die heidnische Stadt des Altertums wurde den Römern jener Jahrhunderte zur Legende. Große Pilgerkirchen wie Santa Maria Maggiore lagen nun mehr oder weniger in einer Art Wildnis, die sich vom Kapitol bis zur Stadtmauer erstreckte.⁶⁵⁴

Während der Zeit des Avignonesischen Exils (1309-1377) verschlimmerte sich die Situation drastisch. Als Konsequenz der Vernachlässigung durch die

⁶⁵² W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 302. Für eine ausführliche Darstellung der Wendezeit vgl. A. Esch: Rom. Vom Mittelalter zur Renaissance, 1378-1484. München 2016.

⁶⁵³ I. Baumgärtner: Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. Bis 14. Jahrhundert, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 273.

⁶⁵⁴ Zur Optik der Stadt vor der avignonesischen Episode vgl. R. Krautheimer: Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308. München 1987, 255ff. Noch am Stadtplan von Étienne Dupérac von 1577 ist zu sehen, dass sich an diesem Bild der Stadt wenig Grundsätzliches geändert hatte - Santa Maria Maggiore liegt hier noch immer kaum erschlossen weit abseits des bebauten Gebietes. Vgl. S. Bogen/ F. Thürlmann (hg.): Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute. Darmstadt 2009, 91ff.

Päpste versank Rom in der politischen Bedeutungslosigkeit und verkam zu einer italienischen Provinzstadt. Repräsentative Bauten wie Kirchen und Paläste wurden nicht mehr in Stand gehalten und verfielen zunehmend. Zudem dienten die antiken Monumente als Steinbrüche - der Verkauf von Marmor an andere italienische Städte wurde zu einer wichtigen Einnahmequelle.⁶⁵⁵ Die berühmte Phrase Ludwig von Pastors bezüglich in Rom weidender Tierherden ist somit auch sinnbildlich für eine vollkommen verwahrloste Stadt zu verstehen.⁶⁵⁶ An Neubauten war kaum mehr zu denken, ebenso wenig an politische Stabilität: Bewaffnete Räuberbanden und einflussreiche Familien kämpften gegeneinander, ebenso scheiterte der Versuch Cola di Rienzos (1313-1354), während des Machtvakuum eine kommunale Selbstverwaltung in der Tradition der römischen Republik durchzusetzen, wie es in anderen Städten Italiens schon längst gang und gäbe war.⁶⁵⁷

Noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als Rom nach der Zeit des Exils und des Schismas (1378-1417) mit kleineren Unterbrechungen wieder zur alleinigen Residenzstadt der Päpste wurde, hatte die Stadt großen Aufholbedarf, um ihrer Rolle als *caput mundi* gerecht zu werden: „[...] the decayed city gave domicile to a papacy weakened both in spiritual authority and in temporal power. Distanced from the mainstream of intellectual and artistic renewal taking place in Tuscany and in northern Italy, the city on the Tiber remained a cultural backwater.“⁶⁵⁸

II. 1. 2. WIEDERGEBURT (1447-1527)

Bereits um 1500 zeigte sich Rom in einem ganz neuen Licht. Kunstgeschichtlich war die Stadt zu einem der Zentren der italienischen Renaissance geworden; im Zeitalter des Barock wird sie schließlich zu einem Trendsetter für ganz Europa werden.⁶⁵⁹

⁶⁵⁵ J. Mahr (Hg.): Rom, die gelobte Stadt. Texte aus fünf Jahrhunderten. Stuttgart 1996, 45. Wirtschaftlich war das mittelalterliche Rom ohnehin auf Zuschüsse von außen angewiesen. Vgl. Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 302.

⁶⁵⁶ L. von Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters (16 Bde.). Freiburg 1886-1933, Bd. 1, 81.

⁶⁵⁷ Mahr: Rom, 45f.

⁶⁵⁸ C. E. Stinger: The Renaissance in Rome. Indiana Univ. Press 1985, 1.

⁶⁵⁹ M. Disselkamp/ P. Ihring/ F. Wolfzettel (Hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen 2006, 1.

Ab der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts wirkte Rom zunehmend wie ein Magnet auf kreative Geister und zu Beginn des Cinquecento standen der Stadt die größten Künstler aus ganz Italien zur Verfügung, darunter Bramante, Michelangelo und Raffael. Die Stadt am Tiber war das Zentrum der *terza maniera* Vasaris⁶⁶⁰ und hatte bald einen völlig neuen Stellenwert: „Rome’s artistic and intellectual communities similarly increased in numbers, in significant achievements, and in Italian - and even European - influence. The Rome of 1500 had supplanted Florence as the cultural capital of the peninsula.“⁶⁶¹ Wie hatte sich dieser Wandel vollzogen?

Neben der eigentlichen Kraft der Renaissance listet Charles E. Stinger zwei weitere spezifische römische Stärken, die diese kulturelle, intellektuelle, künstlerische und nicht zuletzt machtpolitische Erneuerung begünstigten - die Idee der Stadt Rom selbst, ergo die insbesondere aus dem antiken Erbe abgeleitete symbolische Bedeutung, sowie die Besonderheit, ein Glaubenszentrum zu sein.⁶⁶² Gerade der letzte Aspekt ermöglichte es der Ewigen Stadt, gewaltige Mittel zu lukrieren, „die den Päpsten als Oberhirten der katholischen Kirche zuflossen; eine von außen kommende Form der Subventionierung [...]“. ⁶⁶³ Alle bedeutenden Orden hatten in Rom Niederlassungen, die in der Regel mit beachtlichem Aufwand betrieben wurden. Besonders gewinnbringend war jedoch die mit keinem anderen europäischen Zentrum vergleichbare Anziehungskraft der Stadt auf Pilger. Eine Anlaufstelle für den Massentourismus war Rom schon im Mittelalter gewesen - insbesondere während der Heiligen Jahre.⁶⁶⁴ Nicht zuletzt begünstigte die demographische Entwicklung den wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt. Zählte Rom Mitte des 15. Jahrhunderts nur höchstens 30.000 Einwohner, so waren es laut Zensus von 1526 bereits 55.000.⁶⁶⁵

Essentiell für den Aufstieg der Stadt war die außen- wie innenpolitische Stabilisierung. Zwar hielt der Fall Konstantinopels 1453 und die daraus resultierende Kreuzzugs-idee manchen Papst (insbesondere Calixtus III. und in

⁶⁶⁰ L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 118.

⁶⁶¹ Stinger: Renaissance, 10.

⁶⁶² Ebd., 1f.

⁶⁶³ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 84. Laut Knittler entsprach Rom, „das selbst keinen nennenswerten ökonomischen Aktivitäten entwickelte“ als „Nutznießer zufließender Renten voll der Weberschen Konsumentenstadt“. Ebd., 232.

⁶⁶⁴ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 303f.

⁶⁶⁵ J. Delumeau: Vie économique et sociale dans la seconde moitié du XVI^e siècle (2 Bde.). Paris 1957, Bd. 1, 225f.

bescheidenerem Maße auch Pius II.) davon ab, sich um innerstädtische Angelegenheiten und die Kunstförderung zu kümmern,⁶⁶⁶ doch bedeutete der Frieden von Lodi von 1454/ 55 zumindest eine weitreichende Beruhigung der italienischen Konflikte.

In Rom selbst verfolgten die Päpste seit Nikolaus V. einen Ausgleichskurs zwischen den großen Clans⁶⁶⁷ und versuchten zusätzlich die städtischen Regierungsorgane unter ihre Kontrolle zu bringen. Sichtbares Symbol für die Unterordnung der kommunalen Gremien unter Papst und Kurie wurde das neu gestaltete Kapitol.⁶⁶⁸

Wesentlichster Faktor für die Wiederbelebung Roms war jedoch die sich schleppende doch letztlich definitive Rückkehr der Päpste in die Stadt.⁶⁶⁹ 1420 war Martin V. in Rom eingezogen, doch schon sein Nachfolger Eugen IV. präferierte mehrere Jahre Florenz als seinen Wohnort und Amtssitz. Dazu war das Rom Martins V. noch weit davon entfernt, sich als humanistisches Zentrum mit Florenz messen zu können.⁶⁷⁰ So kann erst das Pontifikat Nikolaus V. (1447-1455) als eigentlicher Beginn eines neuen Roms angesehen werden. Tommaso Parentucelli hatte schon seit den 1420ern Kontakte zu florentinischen Humanisten gehabt und hatte auch am Florentiner Konzil teilgenommen. Sein Ziel war es aber nicht nur, Rom zu einem Zentrum des Humanismus zu machen, sondern die Stadt nach den Prinzipien der Renaissance auch umfassend neu zu gestalten und sie darüber hinaus attraktiver für Auswärtige zu machen - so wurde 1450 ein Jubeljahr ausgerufen. Wenngleich der Großteil nur Idee blieb, so war Nikolaus V. doch der erste Papst, der in Rom eine selbstbewusste Stadtgestaltung vorantrieb.⁶⁷¹

Obschon sich trotz dieser ersten Schritte die Klage über den Verfall der Stadt hartnäckig hielt,⁶⁷² folgten die kommenden Päpste und bald auch die Kardinäle dem Beispiel Parentucellis. Planen, Bauen und Kunstförderung im

⁶⁶⁶ Stinger: Renaissance, 7.

⁶⁶⁷ V. Reinhardt: Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte. München 1999, 117.

⁶⁶⁸ Vgl. hierzu M. Miglio: Il leone e la lupa. Dal simbolo al pasticcio alla francese. Studi romani 30, 1982, 177ff.

⁶⁶⁹ Aloisio Antinori hat in seinem Buch „La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento“ (Rom 2008) eindrucksvoll gezeigt, welche tragende Rolle verschiedenste Interessensgruppen bei der Stadtplanung und Stadtgestaltung Roms spielten. Die tragende Kraft hinter der Stadtentwicklung blieben aber über den gesamten Zeitraum hinweg die Päpste selbst.

⁶⁷⁰ G. Holmes: The Florentine Enlightenment, 1400-1450. London 1969, 48ff.

⁶⁷¹ C. Vasoli: Profilo di un Papa umanista - Tommaso Parentucelli, in: Ders. (hg.): Studi sulla cultura del Rinascimento. Manduria 1968, 69ff.

⁶⁷² Bogen/ Thürlemann: Rom, 42.

Allgemeinen kamen in Mode; jeder wollte im Stadtbild seine Spuren hinterlassen.⁶⁷³

II. 1. 3. SACCO UND SIXTUS (1527-1590)

Die wankelmütige Politik des Medici-Papstes Clemens VII. endete 1527 in einer Katastrophe für Rom. Der Sacco löste zweifelsohne heftige Dispute zwischen Reformatoren und Papsttreuen aus. Es ist allerdings schwer zu sagen, ob die Plünderung Roms einen echten Bruch in der Geschichte der Stadt und ihres Selbstbewusstseins bedeutete. Laut Volker Reinhardt sollte man den Ereignissen nicht allzu viel Gewicht beimessen: „Der Sacco bildet keine entscheidende Zäsur im Bewusstsein der Zeitgenossen allgemein und des Papsttums im besonderen, geschweige denn das Ende der ‚Renaissance‘.“⁶⁷⁴ Die demographische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte spricht gegen die Vorstellung einer kollektiven Schockstarre. So ist auch die Einschätzung Herbert Knittlers zu relativieren, Rom hätte die „Stagnation im Gefolge der Plünderung durch die Truppen Karls V. 1527 nur schrittweise überwunden“ und erst nach der Pest von 1656/ 57 wieder beachtenswerte Zuwachsraten aufgewiesen.⁶⁷⁵ War Rom Mitte des 16. Jahrhunderts mit gut 45.000 Einwohnern nur die zweitgrößte Stadt des Kirchenstaates nach Bologna,⁶⁷⁶ so zählte sie gegen Ende des Jahrhunderts bereits 100.000 Einwohner, was dem vierten Platz in Italien hinter Neapel, Mailand und Venedig entsprach.⁶⁷⁷

Wenn, so ist eher ein kultureller Bruch feststellbar. Neue bedeutende Initiativen im Bereich der Kunst- und Bauförderung gab es erst wieder Ende der 1530er-Jahre unter Paul III., allerdings hatte sich der Zeitgeist deutlich geändert. Denn bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mussten die Ideen der Renaissance allmählich gegenreformatorischen Vorstellungen weichen, was freilich auch Auswirkungen auf die architektonischen Konzepte und die stadtgestalterische Planung hatte.⁶⁷⁸ Ein die ganze Stadt umfassendes

⁶⁷³ Stinger: Renaissance, 9f.

⁶⁷⁴ Reinhardt: Rom, 163ff. Zitat auf S. 166.

⁶⁷⁵ Knittler: Stadt, 32.

⁶⁷⁶ E. Sonnino: Bilanci demografici di città italiane - problemi di ricerca e risultati, in: Società italiana di demografia storica (hg.): La demografia storica delle città italiane. Bologna 1982, 69.

⁶⁷⁷ C. Schiavoni/ E. Sonnino: Aspects généraux de l'évolution démographique de Rome: 1598-1824. Annales de démographie historique, 1982, 91ff.

⁶⁷⁸ Stinger: Renaissance, 13.

urbanistisches Konzept gab es ohnehin erst wieder während des Pontifikats Sixtus' V. (1585-1590). So beginnt - aus städtebaulicher Sicht - mit dem Peretti-Papst eine neue Episode in der Geschichte Roms und auch das römische Selbstbewusstsein wird nochmals einen Höhenflug erleben. Inspirierte Nikolaus V. die folgenden Renaissancepäpste, so erscheint das urbanistische Konzept Sixtus' V. wie ein Vorbote des barocken Rom⁶⁷⁹: „In den fünf Jahren seines Pontifikats drückte er der Stadt seinen Stempel in einer Intensität auf, wie es vorher keinem Papst gelungen war. Der umfassenden Einheitlichkeit seines Programms und der Anschaulichkeit der monumentalen formalen Umsetzung konnten sich die Nachfolger des Peretti-Papstes nicht entziehen.“⁶⁸⁰

II. 1. 4. DER SCHÖNE SCHEIN (1590-1667)

Das Rom der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sollte zunächst als eine Stadt der Widersprüche verstanden werden. Einerseits trat Rom „um 1600 in eine der kulturell erregendsten Phasen seiner Geschichte ein“. Es wurde „in einem halben Jahrhundert vollends zu einem strahlenden Gesamtkunstwerk“, sodass man gar von einem goldenen Zeitalter sprechen könnte.⁶⁸¹ Andererseits war Rom noch zur Zeit des Amtsantritts Alexanders VII. (1655-1667) „not really a nice place in which to live - not for everyone.“ Eine schmutzige Stadt, mit etlichen unvollendeten Kirchen und Palästen, verlassenen Häusern, vernachlässigten Ruinen.⁶⁸²

Die Wahrheit liegt wohl irgendwo in der Mitte. Demographisch schloss Rom im 17. Jahrhundert zu Venedig auf und war um 1700 - was die Einwohnerzahl betraf - bereits die zweitgrößte Stadt Italiens; im europäischen Vergleich belegte man den siebten Platz.⁶⁸³ Während die anderen Städte des Kirchenstaates und

⁶⁷⁹ Zu den Projekten und Konzepten Sixtus' V. vgl. R. Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern/ Frankfurt a. M./ New York 1985; H. Gamrath: *Roma sancta renovata - studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585-1590).* Rom 1987; G. Simoncini: *Roma Restaurata. Rinnovamento urbano al tempo di Sisto V.* Florenz 1990; sowie den Katalog zu einer Ausstellung im Palazzo Venezia von 1993 „Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco“.

⁶⁸⁰ Schiffmann: *Roma felix*, 197.

⁶⁸¹ Reinhardt: *Rom*, 189.

⁶⁸² R. Krautheimer: *The Rome of Alexander VII. 1655-1667.* Princeton 1985, 130.

⁶⁸³ Knittler: *Stadt*, 32. Er führt die Einwohnerzahlen wie folgt an: 1600: 100.000, 1650: 124.000, 1700: 135.000. Ebd., 235. Torgil Magnuson gibt die Zensus-Zahlen von 1619 mit 106.050 und von 1628 mit 115.874 Einwohnern an; vgl. T. Magnuson: *Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII.* Uppsala 1982, 115.

auch des Großherzogtums Toskana stagnierten, konnte Rom seine Bedeutung in der Doppelfunktion einer Hauptstadt eines definierten Territoriums sowie der katholischen Kirche weiter ausbauen.⁶⁸⁴ 1597 ging Ferrara an den Kirchenstaat, 1631 Urbino.⁶⁸⁵ 1622 untermauerte die Kurie zudem mit der Gründung der *Congregatio de Propaganda Fide* ihren weltweiten missionarischen Anspruch. Parallel hierzu vermehrten sich jedoch nach und nach die Krisensymptome. Der Westfälische Friede demonstrierte in aller Deutlichkeit den allmählichen Niedergang des römischen Einflusses auf der politischen Bühne Europas.⁶⁸⁶

Besonders eklatant war die Diskrepanz zwischen der sichtbaren optischen Aufwertung der Stadt und der wirtschaftlichen Situation selbiger.⁶⁸⁷ Ende des 16. bis Mitte des 17. Jahrhunderts florierten maßgeblich zwei Gewerbe in Rom - die Banken und das Bauwesen: „Die Barone, obwohl wirtschaftlich in Bedrängnis, die großen kirchlichen Institute, der römische Stadtadel, Kardinäle aus vornehmen italienischen Familien: sie alle werden mitgerissen von einem Sog, den Päpste und Nepoten in dynamischer Familienunion hervorbringen, und sie alle werden in einen Strudel des Bauens, Meißelns und Malens hineingezogen. Was Architekten, Bildhauer und Maler in ihrem Auftrag hervorbringen, ist zum großen Teil durch kirchliche Pfründen, in nicht geringem Maße aber auch auf Pump finanziert. Die Ewige Stadt wird so für einige Jahrzehnte zum Eldorado der Finanzmagnaten, die hier Vermögen verdienen.“⁶⁸⁸

Auf lange Sicht konnte dies aber nicht über die realen Gegebenheiten hinwegtäuschen. Mitte des 17. Jahrhunderts erreichte der seit dem Ende des 16. Jahrhunderts einsetzende allgemeine wirtschaftliche Niedergang in Italien einen ersten Höhepunkt - auch Rom blieb davon nicht verschont. Um die päpstlichen Finanzen stand es schlecht, Bauten und die Finanzierung von Maßnahmen gegen politische Gegner (Protestantismus, Osmanisches Reich) verschlangen Unsummen. Während des Pontifikats Alexanders VII. (1655-1667)

⁶⁸⁴ Vgl. W. Goez: Das Hauptstadtproblem Italiens vom Beginn des Mittelalters bis in die Gegenwart, in: A. Wendehorst/ J. Schneider (hg.): Hauptstädte. Entstehung, Struktur und Funktion. Neustadt 1979, 70.

⁶⁸⁵ Reinhardt: Rom, 151.

⁶⁸⁶ Ebd., 200.

⁶⁸⁷ Vgl. hierzu P. Scavizzi: Considerazioni sull'attività edilizia a Roma nella prima metà del Seicento. Studi storici 9, 1968, 176.ff.

⁶⁸⁸ Reinhardt: Rom, 189.

wuchs der Schuldenberg von 39 auf 48 Millionen *scudi*.⁶⁸⁹ Das Bauprogramm mochte zwar neue Arbeitsplätze schaffen und so indirekt zur Ankurbelung der römischen Wirtschaft beitragen.⁶⁹⁰ Doch ging auch diese Rechnung letztlich nicht auf. Der Schuldenberg stieg während des gesamten Jahrhunderts weiterhin kontinuierlich an, was schließlich dazu führte, dass man auch die Bauunternehmungen drastisch reduzieren musste.⁶⁹¹

Spätestens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war klar, dass Rom nicht mehr in der Lage war, fernab der kulturellen Strahlkraft neuzeitliche Rückstände aufzuholen. Die Zentren der Macht und des Handels hatten sich sowieso in andere europäische Städte beziehungsweise Residenzen verlagert.⁶⁹² Gerade deshalb waren die Gestaltung und die neue Optik der Stadt so wichtig für das römische Selbstbewusstsein im Seicento.

Doch verblasste auch dieser ‚wiedergewonnene kulturelle Splendor‘⁶⁹³ im Verlauf des 17. Jahrhunderts allmählich. Sowohl die Grenzen der politischen Macht, als auch jene des kulturellen Einflusses wurden Rom bald vom Paris Ludwigs XIV. aufgezeigt. Die ‚Korsenaffäre‘ (1662)⁶⁹⁴ oder die Verabschiedung Berninis aus Paris (1665) sind hier nur Episoden einer grundlegenden Tendenz.⁶⁹⁵

⁶⁸⁹ D. del Pesco: Declino dello Stato e trionfo dell'architettura, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 226f.

⁶⁹⁰ A. Fanfani: Storia del lavoro in Italia dalla fine del secolo XV agli inizi del XVIII. Mailand 1943, 367.

⁶⁹¹ Scavizzi: Considerazioni: 186ff.

⁶⁹² Disselkamp/ Ihring/ Wolfzettel: Rom, 1.

⁶⁹³ Knittler: Stadt, 232. Für Knittler bedeutet jedoch erst die Eroberung der Stadt durch französische Truppen 1797 das Ende dieses ‚Splendors‘.

⁶⁹⁴ Vgl. A. Karsten: Kunst der Diplomatie. Gianlorenzo Berninis Frankreichreise vor dem Hintergrund der Korsenaffäre 1662/1664, in: P. Schneider/ P. Zitzlsperger (hg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin 2006, 304ff.

⁶⁹⁵ G. R. Smith: Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque. Cambridge (Mass.)/ London 1993, 93ff.

II. 2. STADTENTWICKLUNG

II. 2. 1. GRUNDZÜGE

Im Vergleich zu Florenz hatte das Rom des hier relevanten Zeitraums völlig andere Grundvoraussetzungen. Wolfgang Braunfels führt drei Parameter an, die die urbanistischen beziehungsweise baulichen Unternehmungen und Ideen von Nikolaus V. bis zu Alexander VII. prägten - erstens die Entscheidungsgewalt der Päpste; zweitens die Mittel, die der Stadt von außen zukamen;⁶⁹⁶ zuletzt der tiefere Sinn der Stadt selbst, i.e. der *Romgedanke*: „Die Stadt hielt sich selbst nicht nur für ewig und einzigartig, sie glaubte auch an ihre Ordnungs- und Heilsaufgabe in Welt und Überwelt. Die Stadt, nicht nur das Papsttum identifizierte sich mit diesen Aufgaben. Man lebte in dem weiten Ruinenbereich in der Gewissheit, ein Erbe und einen Auftrag zu besitzen, welche durch Monumentalbauten sich selbst definierten. Dieser Auftrag setzte in Rom in Renaissance und Barock Gestaltungsenergien von besonderer Struktur frei.“⁶⁹⁷

Eine der päpstlichen vergleichbare Allmacht in städtebaulichen Belangen lässt sich in Florenz nicht finden. Dabei standen drei Aufgaben im Mittelpunkt der Initiativen: der Ausbau des Vatikans und der päpstlichen Residenzen im Allgemeinen (Lateran, später der Quirinal); der Bau einer Familienresidenz und einer Familienkirche beziehungsweise Kapelle; schließlich die Erschließung der Stadt durch neue Straßen und eine entsprechende Wasserversorgung.⁶⁹⁸

Aufgrund der besonderen Rolle des Pontifex weist die Stadtgestaltung in Rom ein weiteres Spezifikum auf. Denn durch das politische System der Wahlmonarchie hatten die Päpste meist nur ein paar Jahre Zeit, um ihre Spuren

⁶⁹⁶ Der besondere Stellenwert der ewigen Stadt war nicht nur wirtschaftlich profitabel. Aus Prestige Gründen verewigten sich die verschiedenen ‚Nationen‘ mit Bauwerken, insbesondere mit ihren Nationalkirchen im Stadtbild und setzten so bedeutende bauliche Akzente in Rom. Der Wettbewerbsgedanke war dabei ein zentraler Motivator: 1518 begannen beispielsweise die Arbeiten an San Luigi dei Francesi in der Via della Scrofa (vgl. S. Roberto: *L'eloquenza dell'architettura - affermazione politica e pratica religiosa nella chiesa di San Luigi dei Francesi tra '500 e '600*, in: A. Koller/ S. Kubersky-Piredda (hg.): *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*. Rom 2015, 113ff.). Wenig später folgte mit San Giovanni dei Fiorentini die Antwort der Florentiner (vgl. M. Cicconi: *Costruire l'identità - la fabbrica di San Giovanni dei Fiorentini tra il 1508 e gli anni del pontificato di Leone X*, in: ebd., 327ff.).

⁶⁹⁷ W. Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*. Köln 1976, 304.

⁶⁹⁸ Zu den genannten Voraussetzungen des römischen Städtebaus und den Schwerpunkten des päpstlichen Bauprogramms vgl. ebd., 303f.

im Stadtbild zu hinterlassen. Fernab der Tatsache, dass sich nicht jeder Papst mit der gleichen Vehemenz architektonischen und stadtgestalterischen Vorhaben widmen wollte oder widmen konnte, versuchte doch fast jeder von ihnen für die eigene Familie einen oder gleich mehrere Erinnerungsorte zu schaffen. Die Wahlmonarchie und die Konzentration auf die eigene Familie hatten zwei grundlegende Konsequenzen für das Erscheinungsbild der Stadt. Einerseits blieben wegen der Kürze vieler Amtszeiten viele Projekte unvollendet oder bereits in der Planung stecken, denn die „Päpste gründeten keine Dynastien, mit ihrem Körper werden oft genug auch ihre Pläne begraben.“⁶⁹⁹ Andererseits entstanden viele heute harmonisch wirkende Räume der Stadt durch das sich oftmals über Jahrzehnte erstreckende Setzen einzelner städtebaulicher Akzente verschiedener Bauherren. Ein Platz wie die Piazza del Popolo mit dem Stadttor, dem Obelisken, den Zwillingskirchen und dem Straßenstern ist typisch römisch.⁷⁰⁰

Neben der neuen Peterskirche beziehungsweise dem Vatikankomplex in seiner Gesamtheit, der die Päpste als Stadt in der Stadt von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts beschäftigte,⁷⁰¹ gab es auch ganz gezielte Maßnahmen zur Strukturierung von ganz Rom. Die Planung hatte dabei von der Tatsache auszugehen, dass die Stadt nur im Bereich des Tiberknies dicht bebaut und entsprechend bewohnt war, während der weit größere Teil innerhalb der antiken Aurelianischen Mauer spärlich besiedelt und schlecht erschlossen war.⁷⁰² Hatten sich die Päpste der Renaissance durch die Anlage neuer Straßen bereits der Erschließung des Vatikans gewidmet, sowie für eine bessere, besonders für die Lenkung der Pilgerströme wichtige Zugänglichkeit der Stadt von Norden gesorgt,⁷⁰³ galt es in weiterer Folge, den römischen Osten und vor allem die wichtigsten Kirchen wegen ihrer Bedeutung als Pilgerziele in das Stadtgefüge zu integrieren.⁷⁰⁴ Eine entsprechende Wasserversorgung - einen Brunnen am Ende der Acqua Vergine hatte bereits Nikolaus V. errichten lassen - und der energisch betriebene Straßenbau unter Sixtus V. ermöglichten eine

⁶⁹⁹ V. Reinhardt: Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte. München 1999, 134.

⁷⁰⁰ Zum Werden des Platzes vgl. M. Antonucci: La Piazza del Popolo e il Campo Marzio settentrionale dal XV al XVII secolo, in: I. Miarelli/ M. Richiello (hg.): Santa Maria del Popolo. Storia e restauri. Rom 2009, 31ff.

⁷⁰¹ Einen guten Überblick bietet H. Brandenburg/ A. Ballardini/ C. Thoenes: Der Petersdom in Rom. Die Baugeschichte von der Antike bis heute. Petersberg 2015.

⁷⁰² L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 118.

⁷⁰³ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 307f.

⁷⁰⁴ Ebd., 302.

städtebauliche Ausweitung Roms gegen Osten.⁷⁰⁵ Diese Entwicklung wurde durch den Ausbau des Quirinals zur Papstresidenz und später durch den Bau des Palazzo Barberini weiter begünstigt.⁷⁰⁶ Vergleicht man die drei Pläne von Dupérac/ Lafréry (1577),⁷⁰⁷ Tempesta (1593)⁷⁰⁸ und Maggi/ Maupin/ Losi (1625)⁷⁰⁹ miteinander, so ist diese städtebauliche Tendenz in jenen gut fünfzig Jahren deutlich bemerkbar.

Im Tiberknie selbst hatte das Mittelalter einen dichten *tessuto urbano* hinterlassen, in welchem im Zeitalter der Renaissance unzählige Paläste und Kirchen errichtet wurden. So entstanden die großzügigen Bauten im neuen Stil inmitten des mittelalterlichen Gassengewirrs,⁷¹⁰ es gab ergo keine echte Trennung in arme und reiche Viertel. Noch im 17. und 18. Jahrhundert bauten die wohlhabenden und einflussreichen Familien primär hier ihre Privatresidenzen.⁷¹¹

Im Zeitalter des Barock wurden schließlich einzelne Akzente in das vorhandene urbane Gewebe gesetzt, die das Stadtbild optisch aufwerteten. So schreibt Torgil Magnuson folgerichtig: „Thus, both physically and socially, Rome had already assumed the appearance which it retained largely unchanged throughout the seventeenth century, and which even persisted without much alteration into the eighteenth. Some of the changes made during the seventeenth century were admittedly substantial, but they hardly affected the basic urban plan. They were generally introduced for aesthetic reasons. Rome was becoming increasingly beautiful. The urban development in the age of the Baroque was mainly limited to what have been called *grandiosi episodi*

⁷⁰⁵ Ein weiterer Stadtteil, der sich merkbar ausdehnte, war jener zwischen dem Augustusmausoleum und der Piazza del Popolo; vgl. T. Magnuson: Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII. Uppsala 1982, 115. In der Folgezeit wurden auf päpstliche Initiative hin weitere Stadtteile durch monumentale Schaubrunnen erschlossen - etwa die Acqua Felice Sixtus' V. oder die Acqua Paola Pauls V. Ebd., 327.

⁷⁰⁶ Ebd., 325. Eine zeitgenössische Darstellung der Piazza Barberini von 1655 demonstriert die bauliche Verdichtung in der Umgebung des Palastes; vgl. H. Egger: Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. - XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom (2 Bde.). Wien 1931, Bd. 2, Abb. 71. Zum Quirinalspalast vgl. A. Menniti Ippolito: I papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza. Rom 2004.

⁷⁰⁷ S. Bogen/ F. Thürlemann (hg.): Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute. Darmstadt 2009, 97f.

⁷⁰⁸ Ebd., 106ff.

⁷⁰⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana (hg.): Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625 riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti. Rom 1915.

⁷¹⁰ A. Antinori: La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Rom 2008, 80.

⁷¹¹ Magnuson: Rome, 117f.

monumentali. Otherwise, after Sixtus V, there was no uniform, all-embracing building or road construction programme until the great upheavals of the nineteenth century.“⁷¹²

II. 2. 2. NIKOLAUS V. - DER STARTSCHUSS

Bereits in den 20er-Jahren des 13. Jahrhunderts wird erstmals das Amt der *magistri aedificiorum* urkundlich erwähnt, dessen Aufgabe es war, sich um die Häuser, Straßen, Mauern, Plätze und Weinberge der Stadt zu kümmern:

*[...] magistri positi et constituti a senatu et a populo Romano super questionibus murorum, domorum, viarum et platearum et divisionum intus Urbem et extra, et universorum aedificiorum [...].*⁷¹³

Schon früh gab es also auch in Rom - wie in anderen Städten parallel zum Ausbau eines kommunalen Ämterapparats - Versuche, den städtischen Baubestand gezielt zu kontrollieren. Der Fokus lag allerdings auf Sauberkeit, Ordnung und Sicherheit. Im Gegensatz zu vielen norditalienischen Städten gab es noch keine nennenswerten eigenständigen Bauinitiativen. Erst in einer späteren Phase der kommunalen Entwicklung gab es vereinzelt neue Projekte, wozu etwa die Errichtung eines zusätzlichen Palasts auf dem Kapitol Mitte des 13. Jahrhunderts zu zählen ist.⁷¹⁴ Es bleibt die Tatsache, dass - trotz diverser städtebaulicher Beschlüsse - vor der Rückkehr der Päpste in die Tiberstadt und insbesondere was das kommunale Rom betrifft noch nicht von *selbstbewusster* Stadtgestaltung gesprochen werden kann.

Nach der Zeit des Schismas setzte Martin V. mit der frühesten das Bauwesen betreffenden Bulle von 1425 einen ersten Schritt.⁷¹⁵ Doch waren diese ersten Versuche noch sehr vage. De facto konzentrierte sich die Tätigkeit Martins V. lediglich auf die Restaurierung des Laterankomplexes. Eugen IV. war wiederum

⁷¹² Ebd., 120.

⁷¹³ F. Bartoloni: Codice diplomatico del Senato Romano dal MCXLIV al MCCCLVII. Rom 1948, Dok. 76.

⁷¹⁴ I. Baumgärtner: Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. Bis 14. Jahrhundert, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 289ff.

⁷¹⁵ Die Bulle ist publiziert bei E. Müntz: Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits (3 Bde.). Paris 1878-1882, Bd. 1, 335ff.

die meiste Zeit gar nicht in Rom.⁷¹⁶ Erst das Pontifikat seines Nachfolgers bedeutete einhergehend mit einem „turning point in the papacy’s recovery of authority and prestige“⁷¹⁷ auch einen Wendepunkt, was das Verständnis der Stadt Rom und ihrer daraus resultierenden gezielten Ausgestaltung betraf. Tatsächlich definierte Nikolaus V. (1447-1455), dessen städtebauliches Programm von seinem Biographen Giannozzo Manetti festgehalten wurde,⁷¹⁸ die Ziele der päpstlichen Baupolitik der nächsten Jahrhunderte sowie das dieser zugrunde liegende Selbstverständnis der Stadt.⁷¹⁹

Der Plan des Parentucelli-Papstes sah die Restaurierung von Brücken, Aquädukten und Stadtmauern vor, weiters die Instandsetzung von Stationskirchen. Wichtiges Ziel war es, „den kontinuierlichen Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft zu gewährleisten. Das neue Rom sollte mit dem antiken Rom zu einer einzigen Stadt verschmelzen.“⁷²⁰ Dies demonstrieren auch die Überlegungen zum Kapitolshügel. Herzstück des gesamten Konzepts war die Neugestaltung des Vatikan-Komplexes - die Idee, den Vatikan zur permanenten päpstlichen Residenz zu machen, war neu.⁷²¹

Wenn auch fast nichts während der kurzen Pontifikatszeit wirklich in Angriff genommen werden konnte,⁷²² so waren dennoch die Kernelemente des vatikanischen Bauprogramms bestimmt und die Schwerpunkte für die zukünftigen städtebaulichen Maßnahmen in Rom gesetzt worden. Nikolaus V. wurde somit zum entscheidenden ‚Trendsetter‘ für die selbstbewusste Stadtgestaltung in Rom. Etliche der folgenden Päpste sollten sich an seinen Konzepten orientieren und vieles davon auch tatsächlich umsetzen.⁷²³

⁷¹⁶ C. W. Westfall: In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55. Pennsylvania St. Univ. Press 1974, 4ff.

⁷¹⁷ C. E. Stinger: The Renaissance in Rome. Indiana Univ. Press 1985, 158.

⁷¹⁸ I. Manetti: De vita ac gestis Nicolai quinti summi pontificis (ed. A. Modigliani). Rom 2005. Für eine italienische Übersetzung sh. G. Manetti: Vita di Niccolò V (ed. A. Modigliani). Rom 1999. Für eine Kontextualisierung des Programms vgl. L. Onofri: Sacralità, immaginazione e proposte politiche - la *Vita* di Niccolò V di Gianozzo Manetti. *Humanistica Lovaniensia* 28, 1979, 27ff.

⁷¹⁹ Benevolo: Stadt, 118.

⁷²⁰ Ebd., 119.

⁷²¹ Stinger: Renaissance, 264.

⁷²² Neben den zeitlichen Engpässen stieß man bei der geplanten Obeliskenaufstellung auch rasch auf die Grenzen der technischen Möglichkeiten. Erst unter Sixtus V. konnte 1586 eine Lösung gefunden werden. Vgl. Magnuson: Rome, 21.

⁷²³ Zum urbanistischen Programm Nikolaus V. vgl. C. Burroughs: From signs to design. Environmental process and reform in early Renaissance Rome. Cambridge (Mass.) 1990, 69ff. sowie ders.: Planned myth and a myth of planning. Nicholas V and Rome, in: P. A. Ramsey (hg.): Rome in the Renaissance. The city and the myth. Binghamton 1982, 197ff. Zur

II. 2. 3. DIE PÄPSTE DER RENAISSANCE

Bereits im 15. Jahrhundert ist eine allmähliche Transformation des urbanen Raumes feststellbar. Anstelle von engen mittelalterlichen Gassen und Türmen wird das Stadtbild zunehmend von geraden Straßenachsen und Renaissance-Palästen bestimmt.⁷²⁴ Als besonders bedeutend erwiesen sich diesbezüglich die Pontifikate der beiden Della Rovere-Päpste, sowie die Regierungszeit Leos X. Der Erste, der ernsthaft versuchte, die Projekte Nikolaus V. auch real umzusetzen, war Sixtus IV. Zu nennen sind sein Engagement für die Vatikanische Bibliothek, der Bau der Sixtinischen Kapelle, sowie die Renovierung vieler alter Kirchen. Die Grundsteinlegung für den Neubau von St. Peter (18. April 1506) fällt in die Pontifikatszeit Julius' II.⁷²⁵

Gerade wenn man den Vatikan betrachtet, wird ersichtlich, wie langsam der gesamte Prozess vonstattenging. Gesetzt wurden zunächst nur einzelne bauliche Akzente, so etwa eine neue Benediktsloggia an der Fassade von St. Peter (Pius II.),⁷²⁶ die Villa Belvedere (Innozenz VIII.) oder die Gestaltung privater Appartements unter Alexander VI.⁷²⁷ Umfassender waren erst die Initiativen Julius' II. (1503-1513): „For the first time since Nicholas V the Vatican complex came to be subjected to a comprehensive plan.“⁷²⁸ Mit Bramante stand dem Papst ein genialer Baumeister zur Seite. Das Programm umfasste den Bau von Neu-St. Peter, einen massiven Um- und Ausbau des Vatikanischen Palastes sowie die Anlage des Cortile del Belvedere und der Gärten - alles Projekte, die auch noch die Nachfolger Julius' II. beschäftigen sollten.⁷²⁹ Wenn auch der Bau der neuen Peterskirche bereits unter Leo X. (Papst von 1513 bis 1521) gehörig ins Stocken geriet,⁷³⁰ so bestätigten die baulichen Aktivitäten des Della Rovere-Papstes abermals den Vatikan als neuen topographischen Schwerpunkt der

Person des Papstes sh. C. Vasoli: *Profilo di un Papa umanista - Tommaso Parentucelli*, in: Ders. (hg.): *Studi sulla cultura del Rinascimento*. Manduria 1968, 69ff.

⁷²⁴ Stinger: *Renaissance*, 30.

⁷²⁵ Ebd., 9ff.

⁷²⁶ Zu den Initiativen Pius II. vgl. R. O. Rubinstein: *Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's head*, in: D. Fraser/ H. Hibbard/ M. J. Lewine (hg.): *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*. London 1967, 22ff.

⁷²⁷ Vgl. J. S. Ackerman: *The Cortile del Belvedere*. Vatikanstadt 1954, 5ff.

⁷²⁸ Stinger: *Renaissance*, 269.

⁷²⁹ Ackerman: *Cortile*, 52ff. Zu den Projekten Bramantes im Dienste der Päpste vgl. A. Bruschi: *Bramante architetto*. Bari 1969.

⁷³⁰ J. Niebaum: *Die Peterskirche als Baustelle - Studien zur Organisation der Fabbrica di San Pietro (1506-1547)*, in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (hg.): *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*. Köln/ Weimar/ Wien 2013, 68

Stadt. Auch die Erschließung des Vatikans durch neue Straßen - Sixtus IV. ließ den heutigen Borgo S. Angelo anlegen, Alexander VI. die Via Alessandrina - bekräftigten diese Tendenz.⁷³¹ Dies ging auf Kosten des in einen „vorstädtischen Dornröschenschlaf versinkenden“ Laterankomplexes, der nur mehr unter Sixtus V. einen „monumentalen aber funktionslosen Palast als späte Huldigung an eine große Vergangenheit“ erhielt.⁷³²

Die Päpste der Renaissance erkannten aber auch die Notwendigkeit einer Strukturierung und besseren Zugänglichkeit der Stadt selbst - insbesondere zur Bewältigung und Lenkung der Pilgerströme. Dass die heutigen Straßen Via del Governo Vecchio und Via del Pellegrino vor den ersten diesbezüglichen Maßnahmen die wichtigsten Verkehrsadern im Tiberknie waren zeigt, dass die Ausgangslage alles andere als optimal war. Zusätzlich zur Ausbesserung und Verbreiterung existierender, oftmals noch antiker Straßenwege nahm man bald gänzlich neue Projekte in Angriff.⁷³³ Auffällig dabei ist, wie konsequent gerade die Straßen durch die Stadt gezogen wurden. Erste Schritte setzte bereits Sixtus IV. mit dem Ponte Sisto, der anlässlich des Heiligen Jahres 1475 als Entlastung für die Engelsbrücke geplant wurde. Außerdem gab es Unternehmungen, die die heutige Via dei Coronari (die antike Via Recta) sowie das Tiberufer entlang des heutigen Lungotevere Tor di Nona sowie des Lungotevere Marzio betrafen.⁷³⁴ Während der Pontifikatszeit Sixtus IV. entstand vermutlich auch die Idee des kleinen Tridente südlich der Engelsbrücke mit den heutigen Straßen Via Paola, Via del Banco di Santo Spirito und Via di Panico - ein Projekt, das noch im 16. Jahrhundert weiterverfolgt wurde. Julius II. ließ mit der Via Giulia und der Via della Lungara zwei weitere schnurgerade Straßen anlegen. Schließlich folgte ausgehend von der Piazza del Popolo der große Tridente, wobei die Via di Ripetta (einst Via Leonina) unter Julius II. begonnen und in der Zeit Leo X. weiter ausgestaltet und die Via del Babuino (einst Via Paolina) erst in der Zeit Pauls III. fertiggestellt wurde.⁷³⁵ Initiator einer Erschließung des weiten Ostens der Stadt war vor Sixtus V. bereits Pius IV. (1559-1565). Er setzte die antike Achse vom Quirinal zur Porta Nomentana bis zur Höhe der Porta Pia wieder in

⁷³¹ R. Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern/ Frankfurt a. M./ New York 1985, 21f.

⁷³² Reinhardt: *Rom*, 139.

⁷³³ P. Lavedan: *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes.* Paris 1959, 41f.

⁷³⁴ Tafuri: *Roma instaurata*, 69.

⁷³⁵ Der Plan des großen Tridente scheint eine Idee Raffaels gewesen zu sein. Zum Straßenbau der Renaissance-Päpste vgl. die Darstellung bei J. Delumeau: *Vie économique et sociale dans la seconde moitié du XVI^e siècle* (2 Bde.). Paris 1957, Bd. 1, 223ff.

Stand und ließ die Via Merulana zwischen dem Lateran und Santa Maria Maggiore anlegen. Zudem gründete er mit dem Borgo Pio ein neues Quartier außerhalb der leoninischen Mauer. Gregor XIII. (1572-1585) versuchte an die Vorhaben Pius' IV. anzuschließen und wollte die wichtigsten Pilgerkirchen für das Jubeljahr 1575 mit einheitlichen Straßen nach dem Vorbild der Via Pia verbinden, was ihm allerdings nur teilweise gelang.⁷³⁶

Fernab des Vatikans wurde jedoch nicht nur strukturiert, sondern auch gebaut oder zumindest geplant. Bramante entwarf seinen Tempietto,⁷³⁷ Julius II. ließ die Apsis von Santa Maria del Popolo gestalten und beabsichtigte einen neuen kolossalen Justizpalast sowie eine Erweiterung der alten Cancelleria.⁷³⁸ Was den Ehrgeiz bei der Planung für neue Bauten in der Stadt betraf, stand ihm sein Nachfolger Leo X. in nichts nach.⁷³⁹

Neue prachtvolle Privatpaläste waren in Rom im 15. Jahrhundert noch eine Seltenheit. Hervorstechend sind hier nur der 1455 begonnene Palast des venezianischen Kardinals Pietro Barbo (Palazzo Venezia)⁷⁴⁰ und vor allem der revolutionäre Bau des Kardinals Raffaele Riario (Cancelleria; Baubeginn 1488/89).⁷⁴¹ Verglichen mit Florenz lag man diesbezüglich also weit zurück. Noch in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento beschäftigten sich die Päpste nicht ernsthaft mit der Idee einer in der Stadt gelegenen alternativen Residenz zum Vatikan. Erst Paul III. (1534-1549), der sich bereits mit dem Palazzo Farnese ein mächtiges privates Domizil unweit des Campo de' Fiori errichten hatte lassen,

⁷³⁶ Davon zeugen heute noch die Via Gregoriana und der westliche Teil der Via Panispera. Vgl. H. Gamrath: Pio IV e l'urbanistica di Roma intorno al 1560, in: K. Ascani (hg.): *Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii*. Odense 1976, 198ff.

⁷³⁷ G. Urban: Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/ 10, 1961-1962, 277ff. und Bruschi: Bramante, 986ff.

⁷³⁸ Zu anderen Projekten und zur urbanen Politik Julius II. im Allgemeinen vgl. G. Giovannoni: *Roma dal Rinascimento al 1870*, in: F. Castagnoli/ C. Cecchelli/ G. Giovannoni (hg.): *Topografia e urbanistica di Roma*. Bologna 1958, 345ff.; Bruschi: Bramante, 608ff.; L. Quaroni: *L'immagine di Roma*. Bari 1969, 258ff.

⁷³⁹ Tafuri listet folgende Projekte aus der Zeit des Medici-Papstes, die zum Teil auch ausgeführt wurden: ein Obelisk auf der Piazza del Popolo; der Familienpalast zwischen Piazza Navona und Pantheon nach Plänen Antonio da Sangallos, wobei letzteres zur Palastkapelle umfunktioniert hätte werden sollen; der heutige Palazzo Lante sowie der Palast des Kardinals Alessandro Farnese; die Kirchen San Luigi dei Francesi, San Giovanni dei Fiorentini und San Marcello al Corso; Raffaels Pläne für St. Peter; diverse Platzgestaltungen; sh. Tafuri: *Roma instaurata*, 84f.

⁷⁴⁰ Zur Geschichte und Baugeschichte des Palasts vgl. C. L. Frommel: *Der Palazzo Venezia in Rom*. Opladen 1982.

⁷⁴¹ Ders.: *Il cardinale Raffaele Riario ed il palazzo della Cancelleria*, in: S. Bottaro/ A. Dagnino/ G. Rotondi (hg.): *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*. Savona 1989, 73ff.

demonstrierte erhöhtes Interesse am heutigen Palazzo Venezia.⁷⁴² Er sah den Palast als Zentrum einer weiter gedachten Gestaltung des umgebenden Viertels. Intendiert war auch eine Regularisierung des Kapitolsplatzes, zudem begann er den Bau einer Papstvilla neben Santa Maria in Aracoeli.⁷⁴³ Die Aufwertung des Viertels hatte längerfristige Folgen: Nicht zufällig wählten die Jesuiten den nahe des Palazzo gelegenen prominenten Platz an der Via Papalis für ihren wichtigsten Bau - Il Gesù.⁷⁴⁴

II. 2. 4. DIE FÜNF JAHRE DES PERETTI-PAPSTES

Betrafen die bisher beschriebenen Stadtgestaltungsmaßnahmen und baulichen Projekte einzelne Stadtteile, so lässt sich in den urbanistischen Initiativen Sixtus' V. ein völlig neues Denken, ja ein neues Romverständnis erkennen: „Sixte Quint et le premier homme des temps modernes qui se soit élevé à la notion d'ensemble de l'organisme urbain.“⁷⁴⁵ Er folgt damit der seit dem Ende des Mittelalters feststellbaren Tendenz, den städtischen Raum zu strukturieren, hat dabei aber stets die *ganze* Stadt im Blickfeld.⁷⁴⁶ Für das Programm dieses ‚größten Stadtplaners unter den Päpsten‘⁷⁴⁷ gibt es im damaligen Europa nichts Vergleichbares. Zudem werden seine Maßnahmen die Entwicklung Roms noch in den folgenden Jahrzehnten bestimmen.⁷⁴⁸

Den enormen Bauaufwand im 16. Jahrhundert⁷⁴⁹ ergänzte Sixtus V. mit einem umfassenden Straßenbauprogramm - zwischen Januar und Juli 1587

⁷⁴² Zuvor hatte kurze Zeit Paul II. im Palast residiert, doch er übersiedelte Anfang der 1470er-Jahre in den Vatikan. Vgl. Schiffmann: *Roma felix*, 22.

⁷⁴³ Mehr Bedeutung erhielt zu jener Zeit auch der Palast am Quirinal, der in den folgenden Jahrzehnten zur wichtigsten Stadtresidenz der Päpste werden sollte - mit entscheidenden Auswirkungen auf die allemeine Stadtentwicklung. Vgl. A. Bruschi: *Roma, dal Sacco al tempo di Paolo III (1527-50)*, in: A. Bruschi (hg.): *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Mailand 2002, 160ff. Zu den Projekten für das Kapitol sh. A. Bedon: *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*. Mailand 2008, 51ff.

⁷⁴⁴ K. Schwager/ H. Schlimme: *La chiesa del Gesù di Roma*, in: R. J. Tuttle/ B. Adorni/ C. L. Frommel/ C. Thoenes (hg.): *Jacopo Barozzi da Vignola. La vita e le opere..* Mailand 2002, 272ff.

⁷⁴⁵ Lavedan: *Urbanisme*, 35.

⁷⁴⁶ Ebd., 39.

⁷⁴⁷ Braunfels: *Stadtbaukunst (1976)*, 309.

⁷⁴⁸ Magnuson: *Rome*, 16ff. Schon die Zeitgenossen waren sich der Tragweite der Ideen des Peretti-Papstes bewusst und hielten diesen Eindruck schriftlich fest. So etwa Giovanni Francesco Brodini in seinem Werk *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.* von 1588.

⁷⁴⁹ Herbert Knittler gibt hierzu folgende Zahlen an: 54 Kirchen, etwa 60 Paläste, 20 große Villen, drei Wasserleitungen, 35 öffentliche Brunnen. Vgl. H. Knittler: *Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit*. Wien 2000, 84.

wurden alleine 121 Straßen neu gepflastert.⁷⁵⁰ Diesem umfangreichen Straßennetz lagen zwei Kerngedanken zugrunde: Einerseits galt es, den Massen an Pilgern die wichtigsten Kirchen endlich adäquat zugänglich zu machen. Andererseits war eine prinzipielle Erschließung der Hügel im Osten Roms angedacht. Grundvoraussetzung hierfür war eine angemessene Wasserversorgung der entsprechenden Stadtregionen. Die *Congregatio sopra le fonti* erhielt weitreichende Befugnisse und so konnte noch zu Lebzeiten des Papstes die Acqua Felice fertiggestellt werden, die in einen monumentalen Schaubrunnen mündete.⁷⁵¹

Zum Zentrum des neuen Straßennetzes wurde Santa Maria Maggiore, von wo aus kilometerlange und schnurgerade Straßen zu SS. Trinità dei Monti beziehungsweise zur Piazza del Popolo, zu Santa Croce in Gerusalemme, zu San Giovanni in Laterano und zur Trajanssäule führen sollten - um nur die wichtigsten Ziele zu nennen. Der Bau einer privaten Villa des Papstes in der Nähe der Kirche, sowie die Gestaltung einer Papstkapelle in Santa Maria Maggiore unterstreichen die topographische Schwerpunktverlagerung in den Osten der Stadt. Neben dem Rione Monti sollten noch weitere Viertel erschlossen werden, so etwa die *Prati* im Norden der Engelsburg. Ebenso waren neue Straßen im dicht bebauten Tiberknie geplant. Vieles konnte in den wenigen Pontifikatsjahren (1585-1590) jedoch nicht verwirklicht werden.⁷⁵²

Bedacht war man dabei stets auch auf die perspektivische Wirkung: „Zusammen mit den geraden Straßenzügen aus der Antike und den von den Päpsten im vorangegangenen Jahrhundert unternommenen Durchbrüchen wird über das verwinkelte und mittelalterliche Gefüge ein perspektivisches Netz gelegt, das auch im Stadttinnern Sichtverbindungen zu entfernten Punkten herstellt. Diese werden durch antike Säulen und Obelisken auf großen Freiflächen markiert.“⁷⁵³

⁷⁵⁰ F. Cesaroni: Notizie circa la sistemazione di molte strade di Roma nel sec. XVI. Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 28, 1900, 342f.

⁷⁵¹ Vor Sixtus V. war von den einst 14 antiken Wasserzuflüssen nur mehr einer intakt. Die neuen Leitungen boten eine Möglichkeit, sich aus der Abhängigkeit des Tibers zu lösen. Ab dem beginnenden 17. Jahrhundert konnte es sich Rom so leisten, zahlreiche Plätze mit Brunnen zu beleben. Vgl. Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 310.

⁷⁵² Zusammenfassungen des Sixtinischen Programms bei Lavedan: Urbanisme, 50ff.; Magnuson: Rome, 12ff. und Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 309ff.

⁷⁵³ Benevolo: Stadt, 152. Vier solcher Obelisken ließ Sixtus V. errichten - auf der Piazza del Popolo, vor Santa Maria Maggiore, bei San Giovanni in Laterano und vor der Peterskirche. Hinzu kamen die beiden umgedeuteten Säulen des Trajan und des Mark-Aurel. Sh. Schiffmann: Roma felix, 149ff.

Baulich konzentrierte sich der Peretti-Papst primär auf die Papstresidenzen. Sein erster Architekt Domenico Fontana organisierte den Ausbau der Residenz am Quirinal⁷⁵⁴ und baute neue Paläste neben der Lateranbasilika und im Vatikan.⁷⁵⁵ Weiters wurde die Vatikanische Bibliothek gestaltet und die Konstruktion der Kuppel der Peterskirche - von der bis dato nur der Tambur fertiggestellt worden war - wurde in nur zwei Jahren (1588-1590) abgeschlossen.⁷⁵⁶

II. 2. 5. DAS BAROCKE ROM

Das Cinquecento hatte Rom nicht nur prächtige Gebäude sondern vor allem eine in weiten Teilen definierte Stadtstruktur hinterlassen, an der man sich bei zukünftigen Planungen orientieren konnte. Doch auch wenn die Stadtentwicklung um 1600 weiter vorangeschritten sein mochte, als etwa in Paris oder London, so war Rom nach wie vor eine Stadt ländlichen Charakters. Und eine Stadt der Baustellen und unfertigen Projekte. Viele der großen Plätze vor bedeutenden Kirchen waren noch nicht gestaltet, ja in der Regel nicht einmal gepflastert.⁷⁵⁷ Der im 17. Jahrhundert einsetzende *rinnovamento*, dessen *grandiosità* und *rapidità* bereits die Zeitgenossen erstaunte und neben städtebaulichen Projekten von einer massiven *edilizia signorile* sowie *chiesastica* gekennzeichnet war, war also nicht zuletzt eine Fortführung des Bestehenden - geprägt von dem Wunsch, offene Projekte mittels einer neuen Stilsprache zu vollenden.⁷⁵⁸

Während sich Paul V. bei der Anlage neuer Straßen und bei der weiteren Ausgestaltung von Santa Maria Maggiore noch ganz an den Konzepten Sixtus' V.

⁷⁵⁴ A. Antinori: La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Rom 2008, 41f.

⁷⁵⁵ J. Wasserman: The Palazzo Sisto V in the Vatican. Journal of the Society of Architectural Historians, 21, 1962, 26ff.

⁷⁵⁶ Der Kostenvoranschlag für den Kuppelbau betrug 2000 *scudi* pro Woche (*Dicono che Nostro Signore habbia destinata 2000 scudi la settimana per finir il Cupullone di San Pietro*, BAV, Urb. lat. 1056, 328r). René Schiffmann setzt die ungeheuren Finanzmittel in Relation mit den ungefähren Kosten von 20.000 *scudi* für einen römischen Palastbau. Vgl. Schiffmann: Roma felix, 189. Die Laterne kam erst später unter Clemens VIII. (1592-1605) hinzu. Vgl. Magnuson: Rome, 51.

⁷⁵⁷ Ebd., 115f.

⁷⁵⁸ P. Scavizzi: Le condizioni per lo sviluppo dell'attività edilizia a Roma nel sec. XVII - la legislazione. Studi romani 17, 1969, 161.

orientierte,⁷⁵⁹ erhielt Rom in den Jahren der Barberini-Ära (1623-1644) sein neues, barockes Gesicht. Unzählige neue Kirchen und Paläste entstanden in der Stadt, man errichtete den Collegio di Propaganda Fide an der Piazza di Spagna, trieb den Ausbau der Sapienza voran und belebte mit dem Bau des Oratoriums San Filippo Neri das dortige vernachlässigte Viertel wieder.⁷⁶⁰

Zum wohl wichtigsten städtebaulichen Element wurden die *piazze*: „Die Baulücken im Inneren sollten zu monumentalen Plätzen umgestaltet werden. Rom besitzt zahlreichere solcher Plätze als jede andere Stadt, zumal jeder von jedem im Gegensatz zu den *Places Royales* von Paris oder den *Squares* von London als baulicher Organismus völlig unterschiedlich gebildet wurde.“⁷⁶¹ In kurzer Zeit ästhetisierte man gleich mehrere große Plätze mit Brunnen, Kirchen oder anderen Bauten: Piazza Barberini (Palazzo Barberini, Triton-Brunnen), Piazza di Spagna (Barcaccia-Brunnen), Piazza Navona (Palazzo Pamphilj, Sant’Agnese, Vierströmebrunnen), Kapitolsplatz (Palazzo Nuovo), Piazza del Popolo (Zwillingskirchen), Petersplatz (Kolonnaden).⁷⁶²

In Blüte stand auch die private Bautätigkeit. Die Päpste und ihre Verwandten errichteten an markanten Stellen in der Stadt ihre Privatresidenzen; am Land wurde nicht selten zusätzlich eine Villa gebaut. Verewigung im Stadtbild schien im Rom dieser Epoche wichtiger denn je zu sein: ⁷⁶³ „Jede der großen Papstpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts entwickelte eine eigene Stadtplanungs- mehr noch Stadtbereicherungspolitik.“⁷⁶⁴

Dies äußerte sich auch im Engagement für Kirchenbauten und Renovierungen. Der Neffe Sixtus’ V, Kardinal Alessandro Peretti di Montalto, übernahm 1608 die Kosten für die Vollendung der Kirche Sant’Andrea della Valle; ⁷⁶⁵ Kardinal Scipione Borghese zahlte für die Restaurierung seiner Titelkirche San Crisogono;⁷⁶⁶ der Auftrag für die Jesuitenkirche Sant’Ignazio

⁷⁵⁹ Giovannoni: Roma, 425f. Der Stadtplan von Matthäus Greuter (1618) hebt die Verwandtschaft der Projekte der beiden Päpste hervor. Vgl. Bogen/ Thürlemann: Rom, 114ff.

⁷⁶⁰ Magnuson: Rome, 325.

⁷⁶¹ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 313.

⁷⁶² Lavedan: Urbanisme, 174ff.

⁷⁶³ Reinhardt: Rom, 189ff.

⁷⁶⁴ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 314f.

⁷⁶⁵ Zum Bau von Sant’Andrea della Valle und der Bedeutung der Kirche für die gegenreformatorische Strategie vgl. H. Hibbard: Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630. Pennsylvania St. Univ. Press 1972, 55ff.

⁷⁶⁶ Magnuson: Rome, 280.

kam 1626 von Ludovico Ludovisi.⁷⁶⁷ Dazu kamen die direkten Aufträge der Päpste - beispielsweise bat Urban VIII. Bernini nur kurz nach seiner Wahl Änderungen an Santa Bibiana vorzunehmen. Wenig später widmete sich der Künstler auf Wunsch des Papstes der Restaurierung und Gestaltung des Pantheons.

War man zu Beginn des Seicento noch intensiv mit Restaurierungen frühchristlicher Kirchen beschäftigt, so ist ab den Zwanziger beziehungsweise Dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts gerade im Kirchenbau eine Innovationswelle feststellbar. Dabei war der Respekt vor vergangenen Zeiten limitiert - Fassadengestaltungen und Innenausstattungen im neuen Stil nahmen kaum Rücksicht auf bestehende Strukturen. Was neu war, war gut und so änderte sich auch die *skyline* von Rom. Die Kuppeln von San Giovanni dei Fiorentini (1614 fertiggestellt), San Carlo ai Catinari (1620) oder Sant'Andrea della Valle (1623) prägen noch heute das Stadtbild Roms.⁷⁶⁸

Getragen wird diese Erneuerung auch von den gefragtesten Künstlerpersönlichkeiten im damaligen Europa. Zeitgleich arbeiten Francesco Borromini, Pietro da Cortona und ‚die alles überragende Figur‘ Gianlorenzo Bernini in Rom. Laut Benevolo ist erst er es, der - indem er ein „in Grundzügen angelegtes städtisches Gesamtgefüge vollendet“ - „eine Epoche abschließt und Rom an die folgende europäische Kultur anbindet.“⁷⁶⁹ Der *Diario* Alexanders VII. zeigt, wie sehr der Papst und sein erster Architekt die Stadt nochmals als Ganzes zu erfassen versuchten.⁷⁷⁰

Nach dieser letzten Phase immenser Bautätigkeit erscheint Rom jedoch als „una città che iniziava la parabola discendente“. Das letzte wichtige Bauedikt wird von den *Maestri di Strade* 1660 verabschiedet. Das Ausbleiben weiterer Gesetzestexte in den kommenden Jahrzehnten ist für Scavizzi ein Indiz dafür, dass die römische Wirtschaft und damit auch das Bauwesen zunehmend an Elan verloren.⁷⁷¹ Projekte wie die Spanische Treppe oder der Trevi-Brunnen erscheinen rückblickend betrachtet wie ein urbanistisches *Fade-Out*.⁷⁷²

⁷⁶⁷ Reinhardt: Rom, 203.

⁷⁶⁸ Magnuson: Rome, 278ff.

⁷⁶⁹ Benevolo: Stadt, 160ff.

⁷⁷⁰ R. Krautheimer/ R. B. S. Jones: The diary of Alexander VII. Notes on art, artists and buildings. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1975, 199ff.

⁷⁷¹ Scavizzi: Condizioni, 171.

⁷⁷² Zu Rom im 18. Jahrhundert vgl. Lavedan: Urbanisme, 364f.

II. 3. SELBSTBEWUSSTE STADTGESTALTUNG

II. 3. 1. DAS ANTIKE ERBE I - BELASTUNG UND CHANCE

[...] ritrovò la città così rovinata, che non havea più aspetta di città: ma d'un deserto più tosto. Si vedeano le case andare in rovina, già ruinate le Chiese, abbandonate le contrade, le strade fangose, [...] e una penuria estrema di tutte le cose. In effetto non si vedea aspetto alcuno di città, né segno alcuno di civiltà.⁷⁷³

Auch wenn das von Bartolomeo Platina geschilderte Bild der Stadt Rom in den Jahren der Rückkehr Martins V. übertrieben sein mag - es offenbart dennoch ein grundlegendes Verlegenheitsgefühl und reiht sich ein in die allgemeine humanistische Wahrnehmung der Stadt in jener Zeit. Diese Sichtweise von Rom war bereits maßgeblich von Francesco Petrarca geprägt worden, der plakativ zusammengefasst hatte: *Nusquam Roma minus cognoscitur quam Romae*.⁷⁷⁴ Das Bedauern des Dichterstürzen teilten in weiterer Folge große Geister wie Coluccio Salutati,⁷⁷⁵ Vergerio,⁷⁷⁶ Poggio Bracciolini⁷⁷⁷ sowie nicht aus Italien stammende Humanisten wie Ulrich von Hutten.⁷⁷⁸

Die Humanisten fassten die grundlegende Melancholie, die die Zeitgenossen beim Anblick Roms verspüren mussten, lediglich in Worte.⁷⁷⁹ Rom war ein

⁷⁷³ O. Panuinio/ G. Stringa/ A. Cicarelli/ A. Bzovio/ A. Bagatta: *Le vite de' Pontefici di Bartolommeo Platina Cremonese dal Salvator Nostro fino a Benedetto XIV*. Venedig 1744, 399.

⁷⁷⁴ F. Petrarca: *Le familiari* (ed. V. Rossi, 4 Bde.). Florenz 1934, Bd. 2, 58. Zum weitreichenden Einfluss der Schriften Petrarca auf den ‚Mythos Rom‘ vgl. M. Miglio: ‚Et rerum facta est pulcherrima Roma.‘ *Attualità della tradizione e proposte di innovazione*, in: *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese. Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale*, 19. Todi 1981, 323ff.

⁷⁷⁵ C. Salutati: *Epistolario* (ed. F. Novati, 4 Bde.). Rom 1891-1911, Bd. 1, 123.

⁷⁷⁶ Er übernahm den Worlaut Petrarca fast eins zu eins: *Nusquam minus Romam cognosci quam Romae*. Vgl. P. P. Vergerio: *Epistolario* (ed. L. Smith). Rom 1934, 215.

⁷⁷⁷ Bracciolini äußerte seinen Unmut über den Verfall des Kapitols. P. Bracciolini: *De varietate fortunae*, in: R. Valentini/ G. Zucchetti (Hg.): *Codice topografico della città di Roma* (4 Bde.). Rom 1946, Bd. 4, 238.

⁷⁷⁸ *Romanum invenies, hic, ubi Roma, nihil*. U. von Hutten: *Opera* (ed. E. Böcking, 4 Bde.). Leipzig 1860, Bd. 3, 278.

⁷⁷⁹ Allgemein zum Rombild der Humanisten vgl. E. Garms/ J. Garms: *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione*, in: C. de Seta (Hg.): *Storia*

Unikat, denn die Stadt hatte - anders als beispielsweise Florenz - ein historisches und städtebauliches *Erbe*. Als die Päpste im 15. Jahrhundert zurück in die Ewige Stadt kamen, konnte man bei ihrer Beschau die einstige Größe jedoch nur mehr erahnen. Zur Trauer über den Verfall der antiken *urbs* gesellte sich jedoch rasch ein neuer Gedanke - das *Erbe* wurde zur Aufgabe, ja zur Verpflichtung. Der Wille, Rom durch neue städtebauliche Projekte und prachtvolle Gebäude wieder die einstige Würde und Pracht zu verleihen, wurde zu einem grundlegenden Katalysator der einsetzenden selbstbewussten Stadtgestaltung. Defizite erschienen dabei bald als marginal, „angesichts des Umstands, dass hinter dem sichtbaren noch ein zweites Rom erschien, das an seinem Anspruch keinen Zweifel ließ, als das erste zu gelten, alles andere in den Schatten zu stellen [...]: Es ist die antike *urbs* - oder vielmehr die Idee der Hauptstadt des antiken Weltreichs. [...] An dem alten Rom musste sich fortan jeder Versuch messen, das neue zu Glanz und Größe zu bringen.“⁷⁸⁰

Die Wahrnehmung des antiken Rom durchlief dabei drei Stufen. Wurde die einstige Hauptstadt des römischen Reiches zunächst noch als großes und kaum einzuholendes Vorbild gesehen, so setzte sich bald der Glaube durch, mit der Vergangenheit gleichziehen zu können. In einem letzten Schritt war man sogar selbstbewusst genug, um den Versuch zu wagen, die antike Stadt zu übertrumpfen.

Nach dem Zusammenbruch des weströmischen Reichs spielten die antiken Bauwerke zunächst aus praktischen Gründen eine entscheidende Rolle, denn die Verwendung antiker Bauteile und die Orientierung an antiken Baustrukturen prägten nicht selten den Stil und die Größenordnung neu begonnener Gebäude.⁷⁸¹ Abgesehen von dieser mehr oder weniger bewussten Wiederverwendung antiker Überreste wurde das bauliche Erbe der Stadt über weite Strecken des Mittelalters aber wenig beachtet oder sogar gänzlich vernachlässigt.⁷⁸² Erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts fing man an, sich intensiv mit der antiken Stadt und den sichtbaren Ruinen zu beschäftigen. Diese Auseinandersetzung war zunächst überwiegend von Ehrfurcht und Lernbereitschaft geprägt.

d'Italia. Annali 5 - il paesaggio. Turin 1982, 563ff.; F. Gaeta: Sull'idea di Roma nell'Umanesimo e nel Rinascimento. Studi romani 25, 1977, 169ff.

⁷⁸⁰ M. Disselkamp/ P. Ihring/ F. Wolfzettel (Hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen 2006, 1.

⁷⁸¹ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 26.

⁷⁸² P. Lavedan: Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes. Paris 1959, 60.

Der 1443 mit der Kurie nach Rom gekommene Leon Battista Alberti war einer der Ersten, der das Rom der Alten nicht nur verstehen, sondern in Teilen auch wieder restaurieren wollte. Resultat seines Studiums antiker Monumente war sein 1452 während des Pontifikats Nikolaus V. erschienenes Werk *De re aedificatoria*, in welchem Alberti eine ästhetische Theorie der Architektur auf Basis der ‚Regeln‘ des klassischen Bauens formulierte. Eine Erneuerung der römischen Architektur seiner Zeit bedinge ergo eine Orientierung an den Zeugnissen des antiken Rom. Die Ruinen wurden so zu Vorbildern für zeitgenössische ästhetische Werte. Diese Idee sollte noch spätere päpstliche Architekten wie beispielsweise Bramante oder Giuliano da Sangallo inspirieren, der 1513 selbst genaue Messungen des Kolosseums unternahm.⁷⁸³ Schon vor *De re aedificatoria* hatte Alberti in seiner *Descriptio urbis Romae* (um 1445) den Versuch unternommen, die genauen Koordinaten der antiken Monumente ausgehend vom Kapitol zusammenzutragen - die Stadt sollte also rational erfasst und begriffen werden.⁷⁸⁴

Die sich durch gestalterische Maßnahmen andeutende Bedeutungszunahme des Alberti als Zentrum der Stadt geltenden Kapitols zeigt auch, wie wichtig es für die Zeitgenossen um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch war, ihr Selbstbewusstsein aus der antiken Geschichte ihrer Stadt ableiten zu können.⁷⁸⁵

Im Palazzo dei Conservatori hatte Sixtus IV. 1471 eine Sammlung griechischer und römischer Bronzen eingerichtet. Viele dieser Statuen - darunter die berühmte Wölfin mit Romulus und Remus - waren vom Lateran hierher gebracht worden. Manche schmückten den Palast auch außen und

⁷⁸³ J. Gadol: Leon Battista Alberti. Universal man of the Early Renaissance. Chicago 1969, 98ff.

⁷⁸⁴ L. B. Alberti: *Descriptio urbis Romae* (ed. M. Furno/ M. Carpo). Genf 2000; S. Bogen/ F. Thürlemann (Hg.): Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute. Darmstadt 2009, 45ff.

⁷⁸⁵ Die Besetzung des Kapitols durch die Päpste hatte freilich auch machtpolitische Gründe, denn gerade für die römische Kommune war dies traditionell der geeignete Stadtraum um mit Symbolen die eigene Stärke zum Ausdruck zu bringen. So bereits im Jahr 1144, als der Kapitolshügel vom neuen Senat besetzt wurde und man dort eine Statue aufstellen ließ, welche ein von einem Löwen (Sinnbild für die Kommune) niedergerissenes Pferd (Sinnbild für das Papsttum) darstellte. Vgl. N. Gramaccini: La prima riedificazione del Campidoglio e la rivoluzione del 1144, in: S. Danesi Squarzina (Hg.): Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Mailand 1989, 33ff. Einen Versuch des politischen Ausgleichs hatte es unter Nikolaus V. gegeben, als auch eine Verschönerung des Kapitols als Sitz der städtischen Verwaltung in Angriff genommen wurde; vgl. C. W. Westfall: In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55. Pennsylvania St. Univ. Press 1974, 92ff. Zur Bedeutung des Kapitols für die Päpste als Ort der Zurschaustellung imperialer Erneuerung sh. F. Saxl: The Capitol during the Renaissance. A symbol of the imperial idea. Lectures 1, London 1957, 200ff.

waren so für jeden Passanten gut sichtbar. Die Bronzen wurden jedoch weniger als Museumsstücke betrachtet, sondern sollten vielmehr die Glorie der Stadt Rom veranschaulichen.⁷⁸⁶ Sie sollten dem römischen Volk zurückgegeben werden, wie es in einer Inschrift hieß:

*SIXTUS IIII. PONT. MAX. OB IMMENSAM BENIGNITATEM AENEAS INSIGNES STATUAS PRISCAE EXCELLENTIAE VIRTUTISQUE MONUMENTUM ROMANO POPULO UNDE EXORTAE FUERE RESTITUENDAS CONDONANDASQUE CENSUIT [...].*⁷⁸⁷

Die Überführung des Reiterstandbildes Mark Aurels unterstrich die Signifikanz des Kapitols für das römische Selbstbewusstsein abermals. Trotz des Widerstandes der Kanoniker der Lateranbasilika wurde die Statue während des Pontifikats Pauls III. *EX HUMILIORI LOCO* - wie man der Inschrift des neuen Sockels entnehmen konnte - *IN AREAM CAPITOLINAM* gebracht. Man nahm den Bedeutungsverlust des repräsentativsten Locus des römischen Mittelalters bewusst in Kauf, um jenen Ort aufzuwerten, an dem einst der Jupitertempel gestanden hatte - das antike Kapitol konnte mehr zum Selbstbewusstsein der Römer beitragen, als der mittelalterliche Lateran.⁷⁸⁸ Es ist in diesem Zusammenhang erstaunlich, wie schnell in den bildlichen Darstellungen der Realismus dem Idealismus wich. Während sich das Reiterstandbild des Mark Aurel in der Szene des über die Ketzer triumphierenden Thomas von Aquin in der 1488-1493 von Filippino Lippi gestalteten Carafa-Kapelle in Santa Maria sopra Minerva noch auf dem ursprünglichen Platz beim Lateran befindet, zeigt der Kupferstich Dupéracs von 1568 diese bereits im Zentrum des stark geschönt dargestellten Kapitolsplatzes.⁷⁸⁹

De facto war die Ableitung des Selbstbewusstseins aus der Vergangenheit eine Notwendigkeit, denn der propagierte Stolz hatte - zumindest in

⁷⁸⁶ H. Siebenhüner: Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt. München 1954, 37ff.

⁷⁸⁷ E. Lee: Sixtus IV. and men of letters. Rom 1978, 148. Spätere Erweiterungen der Sammlung durch nachfolgende Päpste sollten ebenso den Ruhm Roms untermauern. Vgl. Siebenhüner: Kapitol, 43f.

⁷⁸⁸ T. Buddensieg: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III. Zeitschrift für Kunstgeschichte 32, 1969, 188ff. Zum Stellenwert des mittelalterlichen Laterans für die Päpste vgl. N. Horsch: Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes, in: S. Albrecht (Hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 253ff. Zu erwähnen ist, dass die antike Orientierung des Platzes ignoriert und dieser um 180 Grad zur Stadt der Päpste hin gedreht wurde.

⁷⁸⁹ V. Reinhardt: Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte. München 1999, 151f.

städtebaulicher Hinsicht - keine entsprechende reale Basis. Dies wird augenscheinlich, wenn man den Empfang Karls V. von 1536 näher betrachtet. Denn trotz der Bemühungen Pauls III. war der kapitolinische Hügel - wie es zeitgenössische Skizzen demonstrieren - nach wie vor in einem mehr oder weniger desaströsen Zustand und auf keinen Fall die geeignete Kulisse für den Empfang eines Kaisers. Dem Platz fehlte die Symmetrie, vor allem aber die Pflasterung, weshalb man sich gezwungen sah, die Prozession um den Hügel herumzuführen.⁷⁹⁰

Eine Stadt, die die Verantwortlichen zu solchen Verlegenheitslösungen zwang, musste den Päpsten bald als unwürdig erscheinen. Eine reale städtebauliche Erneuerung musste erfolgen und diese Wiedergeburt geschah in Rom auf Basis der antiken *urbs*, deren anfängliche Übermacht allmählich durch eine ideelle Angleichung des Niveaus der historischen und der gegenwärtigen Stadt geschmälert wurde.

Eine für Enea Silvio Piccolomini bestimmte Ausgabe von *De civitate Dei* von 1456 enthält eine Darstellung Roms,⁷⁹¹ welche die antiken Monumente und die wichtigsten christlichen Bauten wiedergibt, ohne dabei zu gewichten. Erst die Summe der beiden Städte ermöglicht die Realisierung eines irdischen Abbilds des himmlischen Jerusalems. Der Gedanke der *renovatio Romae* ist in der Folge besonders in den Schriften Egidio da Viterbos (1469-1532) zentral, der als Generalprior der Augustiner gute Kontakte zu den höchsten Kreisen der Kurie hatte.⁷⁹² Seine Überzeugung, dass sich jede Erneuerung stets auch an der Tradition orientieren müsse, unterstrich Egidio da Viterbo in einem anderen Zusammenhang in einer Rede, die er am 25. November 1512 in Santa Maria del Popolo in Anwesenheit des Kaisers Maximilian I. und des Papstes Julius II. hielt.⁷⁹³

Es blieb jedoch nicht bei diesen idealisierenden Gedankenspielen. Die *renovatio* war nicht nur eine Imagination der Humanisten, Theologen und

⁷⁹⁰ B. Mitchell: The S.P.Q.R. in two Roman festivals of the Early and Mid-Cinquecento. *Sixteenth Century Journal* 9/ 4, 1978, 99ff.

⁷⁹¹ BAV, Reg. lat. 1882, 2r.

⁷⁹² Vgl. hierzu beispielsweise den bei O'Malley abgedruckten Text Egidios, in welchem er in der Geschichte der Stadt die höhere Bestimmung Roms zu erkennen vermag. J. O'Malley: Man's dignity, god's love and the destiny of Rome. A text of Giles of Viterbo. *Viator - Medieval and Renaissance Studies* 3, 1972, 394ff. O'Malley datiert den Text in die Jahre 1503-1508.

⁷⁹³ Vgl. C. E. Stinger: *The Renaissance in Rome*. Indiana Univ. Press 1985, 156.

Künstler.⁷⁹⁴ Zeitgleich nahmen sich ihrer die Praktiker an: „Pour un Romain du XV^e siècle ou du XVI^e siècle, aimer Rome [...] c’est restaurer non pas un vestige matériel, mais son antique splendeur. [...] Il n’y a pas de meilleur hommage à rendre à la grandeur de Rome que de continuer son œuvre, que de se montrer créateur à son tour, en utilisant son héritage pour la gloire du nom romain.“⁷⁹⁵

Große päpstliche Baumeister orientierten sich an der antiken Stadt. Die Projekte Julius’ II. etwa standen im Zeichen einer Wiederbelebung des imperialen Rom. Bramantes Pläne für Loreto und Civitavecchia, wo eine Revitalisierung des alten Hafens des Trajan beabsichtigt war, sowie die städtebaulichen Intentionen für Rom zeigen die imperialen Aspirationen des Della Rovere-Papstes. Die alles bestimmende Gigantomanie sollte Bauwerke von einer Größe entstehen lassen, wie man sie seit der Antike nicht mehr gesehen hatte. Dies betraf den Cortile del Belvedere und die Planung von Neu-St. Peter ebenso wie größere Eingriffe in die städtische Struktur - man denke nur an das Projekt für den neuen Justizpalast an der Via Giulia.⁷⁹⁶ Ebenso wie sich Bramante an den Maßstäben und dem Stil der römischen Ruinen orientierte, um ein ebenbürtiges neues Rom zu schaffen,⁷⁹⁷ sollte sich auch Raffael unter Leo X. intensiv mit dem baulichen Erbe der Stadt auseinandersetzen.⁷⁹⁸

Noch viel später orientierte man sich an der glorreichen Vergangenheit der Stadt. Selbst der strenggläubige Sixtus V. plante ganz im Zeichen der

⁷⁹⁴ Die Malergruppe, die zwischen 1475 und 1483 die Sistina gestaltete, stellte nicht nur abgeschlossene Projekte Sixtus’ IV. dar, sondern entwarf auch eine „ideale Verbindung von antiker Architektur und christlicher Gegenwart. Was die Wandmalereien vorwegnahmen, prägte zunehmend auch das gebaute Bild der Stadt.“ Bogen/ Thürlemann: Rom, 42.

⁷⁹⁵ Lavedan: Urbanisme, 70.

⁷⁹⁶ A. Bruschi: Bramante architetto. Bari 1969, 593ff. Zu den Umständen der beginnenden Planung und zu den ersten Bauschritten von Neu-St. Peter sh. C. L. Frommel: Die Peterskirche unter Papst Julius II, im Licht neuer Dokumente. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, 59ff. und Ders.: Capella Iulia. Die Grabkapelle Papst Julius’ II. in Neu-St. Peter. Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977, 26ff. Die Pläne für den neuen Chor wichen rasch der Idee eines kompletten Neubaus. Bereits im ersten Jahr waren 2500 Arbeiter auf der Baustelle beschäftigt.

⁷⁹⁷ Bruschi: Bramante, 549ff.

⁷⁹⁸ Badt: Städte, 32. Ein Umdenken fand nicht nur bei städtischen Großprojekten sondern auch im Bereich des privaten Bauens statt. Hatte man sich bei der Konstruktion neuer Paläste zunächst noch an den Komplexen der römischen Barone orientiert, so prägte das städtische Domizil des Raffaele Riario den neuen Stil einer neuen Zeit. Denn de dato ließ man sich auch bei neuen Palastbauten von antiker Architektur inspirieren. Vgl. P. Portoghesi: Roma del Rinascimento (2 Bde.). Mailand 1971, Bd. 1, 39f. Zu den einzelnen Palästen vgl. C. L. Frommel: Der römische Palastbau der Hochrenaissance (3 Bde.). Tübingen 1973.

Antikenrezeption die Errichtung zweier Obelisken auf der Piazza Navona.⁷⁹⁹ Alexander VII. bezog wiederum die wichtigsten monumentalen Bauwerke der Antike (Pantheon, Konstruktionen am Forum Romanum) in sein urbanistisches Programm mit ein. 1657 beauftragte er Bernini damit, das Pantheon und dessen Umgebung neu zu gestalten.⁸⁰⁰ Zahlreiche erhaltene Skizzen und das Projekt für Ariccia zeigen zudem das persönliche Interesse und die Wertschätzung des Architekten für das Gebäude.⁸⁰¹

Hatte man nach der anfänglichen Verehrung der Antike versucht, dieser ebenbürtig zu sein, so galt es in einem dritten Schritt, diese zu übertrumpfen: „Roman imperial buildings presented a challenge: they were creations to be rivalled and even surpassed.“⁸⁰² Dies geschah auf zwei Ebenen. Einerseits wurden antike Bauten und Stadtzeichen einer *interpretatio christiana* unterzogen, andererseits wurde versucht, durch neue Bauwerke über das Erbe hinauszuwachsen.

Die christliche Umdeutung war keine Erfindung der Renaissance. Schon Kaiser Konstantin I. hatte aus allen Regionen des Reiches antike Statuen zusammentragen lassen und diese neu interpretiert. Papst Hadrian I. (772-795) fasste Ähnliches für den *campus lateranensis* ins Auge. Die machtpolitische Komponente dahinter ist evident: „Die Statuen wirkten weiter im Dienst ihrer jeweiligen Besitzer. Zur Aura des Vergangenen tritt das Prestige desjenigen hinzu, der sie in Besitz nimmt und über sie verfügt.“⁸⁰³ Forciert durch die Gegenreformation kam es in Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schließlich zu einer bis dato unvergleichlichen Welle an christlichen Neudeutungen antiker Monumente - Prachtbauten wie die Diokletiansthermen wurden zu Kirchen umgestaltet. Am vehementesten ging Papst Sixtus V. vor, der zwischen 1585 und 1590 vier Obelisken neu aufstellen ließ, diese jeweils mit

⁷⁹⁹ R. Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern/ Frankfurt a. M./ New York 1985, 174ff. Der entsprechende Plan in BAV, Urb. lat. 1957, 173v.

⁸⁰⁰ D. del Pesco: *Declino dello Stato e trionfo dell'architettura*, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (Hg.): *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna.* Siena 2000, 228ff.

⁸⁰¹ Laut Chantelou galt das Pantheon Bernini als perfekter Bau. Vgl. Dies.: *Le incisioni e la diffusione internazionale dell'immagine della Roma di Alessandro VII.*, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (Hg.): *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna.* Siena 2000, 266f.

⁸⁰² Stinger: *Renaissance*, 280.

⁸⁰³ N. Gramaccini: *Antike Statuen auf mittelalterlichen Plätzen*, in: S. Albrecht (Hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne.* Köln/ Weimar/ Wien 2011, 276ff.

einem Kreuz bekrönte und auch in den zugehörigen Inschriften keinen Zweifel an der Übernahme der Macht heidnischer Imperatoren durch die Päpste aufkommen ließ. Der Sieg des Christentums sollte zudem durch die Anbringung einer Petrus- sowie einer Pauls-Statue auf der Trajans- beziehungsweise Mark Aurel-Säule für jedermann sichtbar gemacht werden.⁸⁰⁴

Diese stadtgestalterische Überwindung des antiken Erbes durch das neue, christliche Rom fand auch in den bildlichen Darstellungen der Zeit ihren Niederschlag. Das Selbstbewusstsein einer neuen Ära wird im Saal der Hundert Tage in der Cancelleria ebenso dargestellt, wie in einem Fresko in der Vatikanischen Bibliothek, welches die Papstkrönung Sixtus' V. auf dem Petersplatz abbildet. Während das Cancelleria-Fresko von 1546 Paul III. als Bauherr von St. Peter zeigt, der die Arbeiter zu Höchstleistungen antreibt anstatt der Ruinenromantik zu verfallen,⁸⁰⁵ ist am gemalten Petersplatz in der Vatikanischen Bibliothek der noch neben der Kirche liegende Obelisk zu sehen - Zeugnis eines gefallenen Weltreichs, zugleich aber auch Anspielung auf die kommende Schaffensperiode Sixtus' V.⁸⁰⁶

Die Vorstellung von der Überlegenheit des gegenwärtigen Rom wurde zusätzlich durch die relativierende Deutung der neuen Bauprojekte geprägt. In seiner *Historia viginti saeculorum* vertrat Egidio da Viterbo die Auffassung, dass die Projekte Bramantes *cum romanorum splendore* wetteifern würden.⁸⁰⁷ Ein erklärtes Ziel für das Grabmonument Julius' II. war wiederum, die Bildhauer des Altertums zu übertreffen.⁸⁰⁸

Die Kreierung des Selbstbewusstseins nahm fast bizarre Züge an, als man anfang, selbst ephemere Konstruktionen für die Argumentation heranzuziehen. Am 13. und 14. September 1513 fand am Kapitol ein großes Spektakel statt. Anlass war die Verleihung des römischen Bürgerrechts an Giuliano de' Medici, den Bruder Leos X., sowie an dessen Neffen, Lorenzo. Bedeutende Architekten und Maler wurden engagiert, um extra für die Feierlichkeiten ein Theater zu entwerfen. Das Bauwerk wurde im klassischen Stil mit einem Triumphbogen als Eingang errichtet; die Ausmaße betrug laut dem Bericht des Humanisten

⁸⁰⁴ Reinhardt: Rom, 170ff.

⁸⁰⁵ Ebd., 130.

⁸⁰⁶ Lavedan: Urbanisme, 65.

⁸⁰⁷ Zit. nach M. Tafuri: 'Roma instaurata'. Päpstliche Politik und Stadtgestaltung im Rom des frühen Cinquecento, in: C. L. Frommel/ S. Ray/ M. Tafuri (Hg.): Raffael. Das architektonische Werk. Stuttgart 1987, 64.

⁸⁰⁸ Frommel: Capella Iulia, 38f. Beeinflusst wurde das Projekt unter anderem durch Plinius' Beschreibung des Mausoleums von Halikarnassos.

Marcantonio Altieri circa 36x31m. Auch die Zugangsstraße zum Kapitol hatte man verbreitert und gepflastert. Tommaso Inghirami und Camillo Porzio waren für die inhaltliche Gestaltung verantwortlich und bedienten sich der wieder aufgegriffenen Tradition der Palilia, um sowohl Rom als auch die Medici zu glorifizieren. Unter deren Regentschaft würden die Stadt und die römische Bürgerschaft neuen Ruhm erlangen - so lautete die zentrale Botschaft des Programms. Ruhm, auf den sogar die Großen der Antike neidisch wären: In einem lateinischen Vortrag erzählte der *Deus Capitolinus* den versammelten Würdenträgern wie erstaunt er ob des Prunks der Festivitäten sei und dass diese an Pracht sogar die antiken Triumphzüge zum kapitolinischen Hügel übertreffen würden.⁸⁰⁹

Das Theater mochte beeindruckend gewesen sein, doch die Texte machten es noch größer. In seiner *Narratione delli spectacoli celebrati in Campidoglio* urteilte Paolo Palliolo:

*Così sta la fronte di questo teatro, la quale tanto superba et magnifica a quelli che al Campidoglio ascendono se dimostra, che rapresenta il vero simulacro de gli antiqui palazzi che per gl'Imperatori et primati di Roma, quando era più florida, con molta arte et inestimabile spesa furono edificati; di quali a' nostri tempi a pena le ruine et qualche mutilate reliquie contemplando, stupefatti restamo.*⁸¹⁰

Marcantonio Altieri betrachtete die Konstruktion in seinem Bericht sogar als konkurrenzlos:

*[...] et a tale perfetione che per universal giuditio e parere si testifica che dall'Impero de' Romani fin al tempo d'hoggi mai in Roma loco da spettacoli fabricato fusse che d'ornato, gratia e misura a questo s'aguagliasse.*⁸¹¹

Selbst vor dem Hintergrund der mediceischen Propaganda⁸¹² bleibt doch die Tatsache, dass man den Leuten ein ganz klares Bild von Rom vermitteln wollte.

⁸⁰⁹ Zum Spektakel des Jahres 1513 vgl. F. Cruciani: *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Milano 1968; insbesondere die Seiten 48ff.

⁸¹⁰ P. Palliolo: *Narratione delli spectacoli celebrati in Campidoglio da Romani nel ricevere la Magnifico Giuliano et Laurentio di Medici per suoi patriti*; zit. nach Cruciani: *Teatro*, 27.

⁸¹¹ M. Altieri: *Avviso [...] dato all'Illustre Signor Renzo di Cere intorno alla Civiltà, donata in persona del Magnifico Giuliano et alla casa de Medici*; zit nach ebd., 6.

⁸¹² Die *Conservatori* planten später sogar die Errichtung einer kolossalen Marmorstatue auf dem Kapitolsplatz zu Ehren Leos X., welche im Zuge pompöser Festlichkeiten hätte enthüllt werden sollen und von den Zeitgenossen bereits mit der Zeusstatue des Phidias verglichen

Das Bild einer Stadt, die sich am Höhepunkt befand. Das Bild einer selbstbewussten Stadt.

II. 3. 2. DIE STADT DER STÄDTE

II.3. 2. 1. PHANTASIEN UND IHRE GRENZEN

*And they all strove to emphasise Rome's special role as the guardian of the classical heritage and their dignity as the capital city of Catholic Christendom. [...] In Rome we can surely speak of a genius loci which is unique among the cities of the world.*⁸¹³

Utopische Stadtplanung ist kein spezifisch römisches Phänomen. Die von Torgil Magnuson im Eingangszitat formulierten Rahmenbedingungen, sowie der drastische Aufholbedarf was Urbanistik und repräsentative Architekturen betraf, verleiteten viele der Bauherren Roms jedoch dazu, reale Gegebenheiten zu vergessen und der Phantasie freien Lauf zu lassen. Insofern lässt sich in den zu groß angedachten und in der Folge oft nur partiell ausgeführten Projekten das Selbstbewusstsein der entsprechenden Verantwortlichen erkennen.

Rom dachte sich oftmals größer, als es eigentlich war. Die Stadt war „notwendigerweise in ihrem Wesen aufs tiefste mit dem Machtgedanken verknüpft, dem Gewaltigen, dem Schöpferischen.“⁸¹⁴ Der Mythos Roms wurde zur Motivation, die „Größe [...] zum entscheidenden Merkmal der Stadt.“⁸¹⁵ Die politische Wirklichkeit entsprach jedoch nur begrenzt der Idealität der Stadt als *umbilicus et caput mundi*. Vielleicht erwuchs gerade deshalb die „Mannigfaltigkeit der Architekturen als plastische Körper im Raum, wie die Mannigfaltigkeit der Skulpturen als städtebauliche Akzente auch aus dem Verlangen, dieser einen Lehre in sich stets wiederholenden Neuansätzen die Wirklichkeit und Geistigkeit von Symbolen zu verleihen. [...] Aus dem Material

wurde. Der Papst starb jedoch, bevor das Projekt umgesetzt werden konnte. Vgl. Stinger: Renaissance, 257.

⁸¹³ T. Magnuson: Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII. Uppsala 1982, 115.

⁸¹⁴ Badt: Städte, 15.

⁸¹⁵ Ebd., 18f.

der Geschichte selbst wurde eine neue Wirklichkeit gestaltet, die im Ästhetischen zahlte, was sie real nicht besaß.“⁸¹⁶

Es war die Idee der Stadt selbst, eben der *genius loci*, von der die Überlegungen der Baumeister, Architekten und Auftraggeber stets beeinflusst wurden. Im Vergleich zu Florenz war die städtebauliche Planung in Rom - sieht man einmal von der waghalsigen Konstruktion der Kuppel von Santa Maria del Fiore ab - weniger rational, was dazu führte, dass „die *Roma rinata* bei weitem zusammenhängender auf den Zeichenbrettern der Maler, Architekten und Bildhauer entstand, als auf der städtischen Großbaustelle selbst.“⁸¹⁷

Bestes Exempel dieser Konstante der römischen Baugeschichte ist der Petersdom selbst. Der Bericht Albertis in *De re aedificatoria* legt nahe, dass Alt St.-Peter Mitte des 15. Jahrhunderts dem Einsturz nahe war. Zumindest eine grundlegende Restaurierung war also dringend von Nöten, wobei man anfangs nicht an einen kompletten Neubau dachte.⁸¹⁸ Bekanntlich kam es anders: „Dass man sich schließlich nicht zu pietätvollem Flickwerk, sondern zu Abriss und Neubau entschloss, spiegelt hochgemuten humanistischen Zeitgeist und dessen Verachtung für das Mittelalter mit seiner barbarischen Regellosigkeit wider.“⁸¹⁹ Gut 200 Jahre lang sollte der Vatikanische Komplex die großen Architekten der Zeit zu phantastischen Träumereien inspirieren: „Immer wieder hat man ein Ganzes entworfen; oft eine utopische Papstresidenz mit einer gigantischen Kathedrale, einem riesenhaften Platz, der rings von Palästen unvergleichlichen Ausmaßes und von unvergleichbarer Schönheit eingefasst werden sollte.“⁸²⁰

Den Anfang machte Nikolaus V. und schon in dieser frühen Phase lässt sich erkennen, dass es um weit mehr ging, als nur um einen Kirchenbau. Der Parentucelli-Papst plante eine systematische Neugestaltung des gesamten Borgo Leonino. Diese Stadt in der Stadt sollte zum administrativen, kulturellen und religiösen Zentrum Roms werden, zu einem Sinnbild der Macht der Päpste und des Anspruchs der Ewigen Stadt. Als repräsentative Bauten waren neben St. Peter ein neuer Palast, eine Kapelle, ein Theater und eine Bibliothek angedacht. Die Engelsburg sowie die Brücke waren in das Konzept miteinbezogen. Vor der

⁸¹⁶ W. Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt.* Köln 1976, 316f..

⁸¹⁷ V. Breidecker: *Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt.* München 1992, 350.

⁸¹⁸ T. Magnuson: *Studies in Roman Quattrocento architecture.* Stockholm 1958, 164.

⁸¹⁹ Reinhardt: *Rom*, 136.

⁸²⁰ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 305f.

Peterskirche und vor dem Castel Sant'Angelo waren weite Plätze geplant - im ersten Fall akzentuiert durch den vatikanischen Obelisken. Drei parallele, von Portiken gesäumte und gepflasterte Straßen sollten durch das Viertel zu St. Peter führen. Beabsichtigt waren monumentale Perspektiven auf die Kirche und den Palast, zudem hätten entlang der Straßen Geschäfte sowie die Wohnungen des Personals des päpstlichen Hofes ihren Platz finden sollen.⁸²¹ Die grundlegenden urbanistischen Ideen des Borgo-Projekts erinnern stark an Albertis Theorie und legen seine Beteiligung an der Planung nahe. Intention war es demnach, idealtypische Konzepte umzusetzen, i. e. Rom zu einer *idealen* Stadt zu machen.⁸²²

Nicht weniger phantastisch war nur ein paar Jahrzehnte später Bramantes Plan, die neue Peterskirche nach Süden hin auszurichten, um den vatikanischen Obelisken miteinbeziehen zu können. Der Architekt dachte zudem an einen riesigen, von Portiken gesäumten Platz. Um dies verwirklichen zu können, hätte man das Grab des Apostels verlegen und große Teile des Palastes sowie der Sixtinischen Kapelle abreißen müssen. Da er das Petrusgrab als unantastbar betrachtete, verwarf Julius II. die Idee des Architekten schließlich. Entscheidend ist jedoch, dass ein solches Projekt überhaupt angedacht wurde.⁸²³

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kam noch eine weitere Komponente hinzu, die dazu führte, groß und selbstbewusst zu planen und dabei oftmals die Grenzen der praktischen Durchführbarkeit zu vergessen: „There was a deeply felt ambition during Counter-Reformation to emphasise the dignity of Rome as a capital city of Catholic Christendom, and this gave a religious dimension to Roman urban development that was unique to the city.“⁸²⁴ Das städtebauliche Programm Sixtus' V., das unter anderem darauf zielte, Rom als Hauptstadt der Christenheit und als Pilgerziel neu zu gestalten, war ebenso idealistisch wie die

⁸²¹ Die Pläne sind überliefert in Giannozzo Manettis *Vita Nicolai* (vgl. Fußnote 722). Zur Interpretation des Projekts vgl. Westfall: *Paradise*, 100ff. und Magnuson: *Studies*, 65ff.

⁸²² Ebd., 85ff. und Westfall: *Paradise* 167f. Charles Burroughs vermutete sogar, dass es sich beim Plan für den Borgo eventuell nur um ein literarisches Konstrukt handeln könnte und argumentierte dies über die späte Entstehungszeit des Projekts gegen Ende des Pontifikats Nikolaus' V. und die stark idealisierten, fast schon utopischen Konzeptionen. C. Burroughs: *A planned myth and a myth of planning - Nicholas V and Rome*, in: P. A. Ramsey (Hg.): *Rome in the Renaissance. The city and the myth*. Binghamton 1982, 197ff.

⁸²³ Der entsprechende Passus in Egidio da Viterbos *Historia viginti saeculorum*. Vgl. J. O'Malley: *Giles of Viterbo on church and reform. A study in Renaissance thought*. *Studies in Medieval and Reformation thought* 5. Leiden 1968, 125; Frommel: *Peterskirche*, 89f.

⁸²⁴ Magnuson: *Rome*, 19.

Pläne der Renaissancepäpste. Topographische Gegebenheiten wollte man übersehen, engagiert sollten neue Straßen in dicht bebauten Stadtteilen angelegt werden und auch die Regulierung des Tibers wurde ins Auge gefasst.⁸²⁵

Konsequenz des aus dem Selbstbewusstsein resultierenden übertriebenen Ehrgeizes bei städtebaulichen Vorhaben war, dass etliche Projekte gar nicht oder nur mit großer Verspätung ausgeführt werden konnten. Bei den Bauprogrammen der Päpste zeigt sich, dass sich die Stadt „in der Verkündigung ihrer politischen Ziele und ihrer politischen Größe in Monumenten erschöpft hat. Es gab nur Ansätze zur Ausführung dieser Ziele.“⁸²⁶ Rom erhielt neue einzelne Akzente, am urbanen Ensemble wurde jedoch lange Zeit wenig weitergebracht.⁸²⁷ „Die Stadtplanung für ein modernes Rom gelangt erst spät und dann auch nur in bescheidenerem Rahmen zur Verwirklichung.“⁸²⁸ Den auf die Stadt wirkenden ‚universalen Kräften‘⁸²⁹ standen Päpste gegenüber, die zwar selbstbewusst versuchten, der ‚Idee Rom‘ städtebaulich gerecht zu werden, dies jedoch schon alleine wegen der kurzen Pontifikatszeiten in der Regel gar nicht konnten.

Als Nikolaus V. starb, war keiner seiner großartigen Pläne auch nur annähernd fertiggestellt, der neue Palast beispielsweise nur ansatzweise begonnen.⁸³⁰ Auch im Todesjahr Bramantes (1514) war noch lange kein Ende der Arbeiten an Neu-St. Peter in Sicht.⁸³¹ Seine Entwürfe wurden in den folgenden Jahrzehnten von den verantwortlichen Architekten immer wieder abgeändert oder erweitert: „For much of the sixteenth century its peers and coffered vaults, open to the sky in the jumble of what remained of the old basilica, seemed, in fact, more like ruins themselves than the gradually rising structure of the new temple.“⁸³² Das Wechselspiel von Entwurf und Verwerfung

⁸²⁵ J. Delumeau: *Vie économique et sociale dans la seconde moitié du XVI^e siècle* (2 Bde.). Paris 1957, Bd. 1, 313f.

⁸²⁶ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 315.

⁸²⁷ Lavedan: *Urbanisme*, 46.

⁸²⁸ L. Benevolo: *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München 1993, 120.

⁸²⁹ Ebd., 162.

⁸³⁰ Westfall: *Paradise*, 163ff.

⁸³¹ Manchen Zeitgenossen war durchaus bewusst, wie ausufernd Bramantes Pläne de facto waren: 1516 publizierte Andrea Guarna die satirische Schrift *Simia*, in welcher der verstorbene Architekt im Himmel vor Petrus tritt und von diesem für den rücksichtslosen Umgang mit der Peterskirche getadelt wird. Daraufhin bietet Bramante - quasi als Entschädigung - die Neuerrichtung des Paradises an. Wenig begeistert von dem Vorschlag befiehlt Petrus dem Architekten bis zur Vollendung des neuen Petersdoms vor den Toren zu warten. Vgl. A. Pica: *Città di Bramante*, in: *Studi Bramanteschi. Atti del congresso internazionale, Milano - Urbino - Roma, 1970*. Rom 1974, 117ff.

⁸³² Stinger: *Renaissance*, 281.

wurde im 17. Jahrhundert fortgesetzt, als es um die Anlage eines Platzes vor der Kirche ging. Nach Konzepten von Maderno, Ferrabosco und Rainaldi erbte Bernini letzten Endes ein besseres architektonisches Sammelsurium das es zu harmonisieren galt.⁸³³ Volker Reinhardt fasst passend zusammen: „Die zerstückelte Baugeschichte des kühnsten Neubauprojekts Europas spiegelt Aufbruchsstimmung, Machtbestrebungen und Triumphe genauso wider, wie Fehleinschätzungen, Rückschläge und Strukturschwächen des auftraggebenden Papsttums.“⁸³⁴

Unvollendet oder bereits im Ansatz stecken blieben auch viele Projekte in anderen Teilen der Stadt, so etwa das überdimensionale Gerichtsgebäude Julius' II. in der Via Giulia⁸³⁵ oder das neue Kapitol nach den Plänen Michelangelos, die erst im 17. Jahrhundert mit dem Bau des Palazzo Nuovo unter Innozenz X. vollends umgesetzt werden konnten.⁸³⁶

Der Plan Sixtus' V., „aus dem trägen Rom [...] eine dynamische Stadt zu machen“, konnte in den wenigen Jahren seines Pontifikats (1585-1590) nur in kleinen Teilen realisiert werden. Die praktische Umsetzbarkeit des erträumten, symbolischen Stadtbildes stieß bald an ihre Grenzen. Ersatzweise behalf man sich mit geschönten Bildern: Am Grabmal des Papstes in dessen Kapelle in Santa Maria Maggiore sieht man Soldaten, die mit den abgeschlagenen Köpfen von Banditen aus der Ruinenödnis in das neue, durch einen Obelisk gekennzeichnete Rom zurückkehren. Die gestaltete, zivilisierte Stadt steht damit der sie umgebenden Wildnis gegenüber. Sixtus' Utopien scheinen hier Realität geworden zu sein.⁸³⁷

⁸³³ Lavedan: Urbanisme, 183f. Der Zustand der Anlage wurde im Jahr 1632 von Jacob van Swanenburgh festgehalten.

⁸³⁴ Reinhardt: Rom, 136.

⁸³⁵ Ebd., 134. Zu sehen sind heute noch die Steinquader der Basis des begonnenen Baus.

⁸³⁶ Zum Konzept Michelangelos vgl. Siebenhüner: Kapitol, 64ff. Vasari berichtet von einem weiteren nicht ausgeführten Projekt des Künstlers. Dabei hätten der Palazzo Farnese und die Villa Farnesina über den Tiber miteinander verbunden werden sollen. Zusätzlich geplant waren neue Plätze und Gartenanlagen. Vgl. Stinger: Renaissance, 78.

⁸³⁷ Reinhardt: Rom, 179ff. Die Darstellung des Obelisken ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, denn die sixtinischen Monumente „sind die ersten großen Steinnadeln Roms, deren Aufrichtung nach einer 130-jährigen Phase der Utopien, Spekulationen und Planungen auch verwirklicht wurde.“ (Schiffmann: Roma felix, 151). Bereits Nikolaus V. hatte die Idee gehabt, den vatikanischen Obelisken im Zuge der Borgo-Umgestaltung vor die Fassade von St. Peter zu setzen; weitere Projekte folgten. Vgl. Magnuson: Studies, 80f.

II.3. 2. 2. ROM ALS SUPERLATIV

[...] hai fatto bene, Bernardo, proprio davvero, a mentirCi sulla spesa futura di tutta l'opera; se Ci avessi detto il vero non Ci avresti mai persuaso a metter fuori una sì gran somma, e questo nobile palazzo e la cattedrale stupenda fra quante sono in Italia, non esisterebbero. Per merito del tuo inganno sono sorti in breve tempo questi meravigliosi edifici, che tutti lodano, tranne pochi, rosi dall'invidia e dal livore. Così Noi ti ringraziamo e ti riteniamo degno del più alto onore fra tanti architetti sono ora viventi.⁸³⁸

Fabio Chigi war mit den schriftlichen Hinterlassenschaften Enea Silvio Piccolominis vertraut, so auch mit dessen *Commentarii*. Womöglich erinnerte er sich als Papst Alexander VII. angesichts der drastisch steigenden Kosten seiner Bauunternehmungen in Rom an die hier zitierte Stelle, in der Pius II. Bernardo Rossellino für dessen Arbeit in Pienza lobt.⁸³⁹ Die Kernaussage lautet: groß planen und bauen, das Gebaute verklären, keine Kosten scheuen, die Konkurrenz hinter sich lassen und wenn möglich Neider auf den Plan rufen. Diese Methodik hat im päpstlichen Rom eine lange Tradition und prägte die Bauunternehmungen beziehungsweise urbanistischen Projekte bereits gute 200 Jahre vor Alexander VII.

Schon Nikolaus V. hatte zu verstehen gegeben, dass die *alma urbs* über allen anderen Städten stehen und dass man ihrer besonderen Würde mit imposanten Bauwerken gerecht werden müsse - die Verehrung der gesamten Christenheit sollte sich auf Rom konzentrieren. Die nachfolgenden Päpste sollten diesen Kerngedanken aufgreifen: „They were convinced that [...] the primacy of Rome and of the Roman pontiff should be declared through especially impressive buildings.“⁸⁴⁰

Sinnbild dieses Anspruchs war der neu gestaltete Vatikan mit dem neuen Petersdom. Er sollte die Blicke nach Rom lenken. Zunächst musste die Ewige Stadt jedoch in die Ferne schauen. Grundideen Nikolaus' V. für den

⁸³⁸ E. S. Piccolomini: I Commentari (ed. M. Marchetti, 2 Bde.). Siena 1997, Bd. 2, 523.

⁸³⁹ B. Toscano: Modelli per un papa intellettuale, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 19.

⁸⁴⁰ Stinger: Renaissance, 158.

vatikanischen Palast waren beispielsweise bereits beim Papstpalast von Avignon umgesetzt worden.⁸⁴¹ Beim Neubau des Petersdoms war schließlich eine Orientierung nach Florenz naheliegend, war Santa Maria del Fiore doch die einzige Kuppelkirche dieses Maßstabs, die man bis dato erfolgreich hatte vollenden können.⁸⁴²

Zieht man die Schriften Giannozzo Manettis heran, zeigt sich jedoch, wie schnell das Vorbild Florenz durch das neue römische Selbstbewusstsein verdrängt wurde. In seiner 1436 anlässlich der Weihe des Florentiner Doms verfassten *Oratio* stellte der Humanist Santa Maria del Fiore noch auf eine Stufe mit den sieben Weltwundern. Wie einst die Athener seien es jetzt die Florentiner, die durch dieses prachtvolle Bauwerk Ruhm erlangen würden.⁸⁴³ Verglichen mit dem Stellenwert, den Manetti später Neu-St. Peter zuschreiben wird, scheint die Lobpreisung des Florentiner Doms allerdings fast bescheiden zu sein. In seiner *Vita Nicolai* schlussfolgert er nach einer Schilderung der Pläne des Papstes, dass diese - erst einmal umgesetzt - die antiken Weltwunder und auch das von den klassischen Autoren so viel gepriesene Kapitol *übertreffen* würden. Einzig den Tempel Salomons könnte man zum Vergleich heranziehen, doch die Größe und die Würde der Architektur des neuen Gotteshauses würden selbst diesen in den Schatten stellen.⁸⁴⁴

Der Vergleich mit dem Salomonischen Tempel war keine neue Idee, Manetti übernahm hier einen gebräuchlichen Topos. Dem Abt Suger hatte das sagenumwobene Bauwerk als ideales Vorbild für die gotische Kathedrale von Saint-Denis gedient und auch die römische Tradition des Mittelalters hatte den Jerusalemer Tempel schon mit der Peterskirche in Verbindung gebracht. Die Legende von den aus Jerusalem stammenden Spiralsäulen in St. Peter hielt sich hartnäckig und wurde auch nicht im Romführer des Fra Mariano da Firenze von 1517 hinterfragt.⁸⁴⁵

Das Gleichnis eignete sich ausgezeichnet, um Rom zum neuen Jerusalem zu erklären und es damit außer Konkurrenz zu stellen. Die Päpste und die in ihrem

⁸⁴¹ Westfall: Paradise, 132ff.

⁸⁴² J. Niebaum: Die Peterskirche als Baustelle - Studien zur Organisation der Fabbrica di San Pietro (1506-1547), in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (Hg.): Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters. Köln/ Weimar/ Wien 2013, 68

⁸⁴³ Zum Text und zu einer Analyse des Inhalts vgl. E. Battisti: Il mondo visuale della fiabe, in: E. Castelli (Hg.): Umanesimo e esoterismo. Padua 1960, 308ff.

⁸⁴⁴ Zu Inhalt und Interpretation der entsprechenden Stelle vgl. Magnuson: Studies, 360ff.

⁸⁴⁵ C. H. Krinsky: Representations of the Temple of Jerusalem before 1500. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1971, 1ff.

Auftrag arbeitenden Humanisten waren sich dessen bewusst und suchten daher nach biblischen Parallelen für ihre Bauprojekte. Sixtus IV. verglich den Bau der Sixtinischen Kapelle mit jenem des Salomonischen Tempels und der zu jener Zeit an der Kurie tätige Humanist Lilio Tifernate sah in seiner Einleitung zu Philons *De vita Moysis* im von Moses am Fuße des Bergs Sinai errichteten Tabernakel eine Vorwegnahme des göttlichen Entwurfs für St. Peter.⁸⁴⁶

Mit Bezug auf König Salomon argumentierte Julius II. in seiner letzten Bulle vom 19. Februar 1513 die gigantischen Ausmaße des Neubaus von St. Peter unter anderem damit, dass das Gotteshaus in Pracht und Schönheit alle anderen Bauwerke überragen müsse und betonte darüber hinaus, dass er große Anstrengungen unternommen habe, um den Bau voranzutreiben.⁸⁴⁷ Der Humanist Egidio da Viterbo vertrat die Auffassung, dass man mit dem Bau des Petersdoms Johannes' apokalyptische Vision von Neu-Jerusalem realisieren würde und betrachtete Rom konsequenterweise als das neue *sancta Latina Jerusalem*.⁸⁴⁸ Irdischer aber nicht weniger selbstbewusst formulierte es wenig später Raffael in einem Brief an seinen Onkel vom 1. Juli 1514: Papst Leo X. habe die Absicht, jährlich *duc. 60.000* und ein Gesamtvolumen von einer Million für den *primo tempio del mondo* aufzubringen, so der Künstler.⁸⁴⁹

Das Bewusstsein vom Sonderstatus Roms offenbarte sich aber nicht nur bei der Konstruktion repräsentativer Prachtbauten, sondern auch bei weiter gefassten urbanistischen Unternehmungen. In der frühesten, am 13. Februar 1586 abgesehenen Bulle Sixtus' V. zur Stadtgestaltung rechtfertigte der Papst sein umfangreiches Programm für den Straßenbau noch primär religiös. Allerdings unterließ man es in der Einleitung des Dokuments nicht, auch die zentrale Stellung Roms als Haupt des Erdkreises zu betonen.⁸⁵⁰

⁸⁴⁶ BAV, Vat. lat. 182, 128v-129v.

⁸⁴⁷ M. Salvioni (ed.): *Collectionis Bullarum, Brevium, aliorumque Diplomatum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae* (3 Bde.). Rom 1747-1752, Bd. 2, 348ff.

⁸⁴⁸ J. O'Malley: *Giles of Viterbo. A reformer's thought on Renaissance Rome*. *Renaissance Quarterly* 20, 1967, 1ff.

⁸⁴⁹ J. Shearman: *Raphael in Early Modern sources, 1483-1602* (2 Bde.). New Haven/London 2003, Bd. 1, 181.

⁸⁵⁰ Des Weiteren wurde im dritten Paragraphen der Bulle, der die Wiederbelebung der Stationsmesse behandelte, die weltweite Berühmtheit der Kirchen der Stadt (*toto terrarum orbe illustres*) betont. A. Tommasetti (ed.): *Bullarum, diplomatum et privilegiorum Summorum Romanorum Pontificum. Taurinensis edito, locupletior facta collectione novissima plurimum Brevium, Decretorum, Actorumque S. Sedis, Augustae Taurinorum* (24 Bde.). Rom 1857-1872, Bd. 8, 663ff. Eine ähnliche Formulierung findet sich in der Bulle *Decet Romanum* vom 13. September 1587: [...] *ut ad venerandas eiusdem Urbis Basilicas, toto orbe terrarum celebres, commodius et decentius adiri posset*. Ebd., Bd. 8, 914ff.

Das barocke Rom Alexanders VII. hatte sich schließlich auf zwei Ebenen zu behaupten. Nach der Degradierung in Münster ging es zumindest darum, städtebaulich einen Kontrapunkt zu setzen. Die schöne Stadt sollte über die verlorene politische Bedeutung hinwegtäuschen. Aus diesem Grunde verspürte der Chigi-Papst den Drang „to reside in a capital that would outshine all royal capitals as had Imperial Rome.“⁸⁵¹

Hinzu kam zusätzlich der beginnende Status-Wettbewerb mit Paris.⁸⁵² Nicht mehr einzelne Monumente und Bauwerke sollten die überlegene Rolle Roms untermauern, ja die ganze Stadt sollte dies zum Ausdruck bringen. Das Verdienst Alexanders VII. war es, „aver impostato la gara come moderna competizione fra città, o meglio fra capitali, anziché fra singoli interventi monumentali, che era il limite della *grandeur* dei due precedenti pontificati.“⁸⁵³ Der Wille „di sostenere il confronto con la nuova Parigi“ wurde so zu einer wesentlichen Triebfeder für die Gestaltung eines modernen Roms.⁸⁵⁴

II. 3. 3. DIE ÄSTHETISIERUNG DES STADTBILDES

*[...] et perché non resti parte della Città senza qualche ornamento, sua Beatitudine ha ordinato che in banchi si faccia una gran loggia, acciò nei cattivi tempi li mercanti, et negotiatori vi si possano ridurre, et attendere ai negotij.*⁸⁵⁵

Die hier von Sixtus V. wieder aufgegriffenen Idee, eine Säulenloggia für Händler und Bankiers in der heutigen Via del Banco di Santo Spirito im Geschäftsviertel Rione Ponte zu errichten, stammte ursprünglich von Gregor XIII. aus dem Jahr 1585. Das Projekt sollte noch nachfolgende Päpste wie Alexander VII. oder - wie eben in diesem Fall - Sixtus V. beschäftigen.

⁸⁵¹ R. Krautheimer: *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*. Princeton Univ. Press 1985, 139ff.

⁸⁵² Vgl. hierzu S. 339ff.

⁸⁵³ Toscano: *Modelli*, 18.

⁸⁵⁴ Ebd., 23. Die Vorstellung von der unterschiedlichen Gewichtung von Städten lässt sich in Rom auch noch später finden, etwa im akademischen Rahmen. So lautete der Auftrag für den Architektur-Wettbewerb des Jahres 1700: *Si delinearà pianta, spaccato, e prospetto di un magnifico, e sontuoso tempio da fabricarsi in una celebre città, con situare avanti la principal piazza [...]*. Vgl. G. R. Smith: *Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*. Cambridge (Mass.) 1993, 269.

⁸⁵⁵ BAV, Urb. lat. 1055, 416r.

Entscheidend in diesem Erlass vom 26. September 1587 ist Intention des Papstes, für *ornamento* in der ganzen Stadt zu sorgen.⁸⁵⁶

Seit ihrer Rückkehr nach Rom bemühten sich die Päpste um eine optische Aufwertung der Stadt. Platina schrieb über Martin V.:

*Mosso il buon Pontefice di questa tanta calamità, si volse tutto adornare, e abbellire la città, e riformarvi i corrotti costumi: il che in breve fa veder migliorato d'assai. Onde non solamente sommo Pontefice lo chiamavano: ma Padre della Patria ancora.*⁸⁵⁷

Realiter war eine Verschönerung Roms lange Zeit allerdings nur begrenzt umzusetzen. In den die Baugesetzgebung und die Bauplanung betreffenden Rechtsquellen von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts spielten ästhetische Überlegungen kaum eine Rolle. Im Vordergrund standen infrastrukturelle Fragen welche die Stadtbefestigung, die Zufahrtswege und die Wasserversorgung (Instandhaltung der noch bestehenden antiken Aquädukte) betrafen. Weiters widmete man sich dem Schutz antiker Monumente und christlicher Kirchen, der Überwachung des städtischen Baubestandes, zuletzt auch der langsam einsetzenden, eigenständigen kommunalen Bautätigkeit. Doch noch die ersten überlieferten städtischen Statuten von 1363 fokussierten sich auf eine Verbesserung der Sicherheit der Stadt mittels normativer Verfügungen, die etwa die Instandhaltung öffentlicher Straßen und Brücken betrafen.⁸⁵⁸ Die Ausführung all dieser Vorhaben erwies sich jedoch als schwierig, denn Rom verfügte „im Gegensatz zu anderen Städten über ein enormes Gelände innerhalb der Stadtmauern, das nur rudimentär organisiert werden konnte“⁸⁵⁹ und so konzentrierten sich auch die päpstlichen Initiativen zunächst noch auf die Bereiche Hygiene, Zirkulation und Sicherheit.⁸⁶⁰

Anders als in Florenz konnte man also nicht von Anfang an an eine ‚schöne‘ Stadtgestaltung denken, sondern musste sich mit praktischen Erfordernissen herumschlagen. Wenn Herbert Knittler in Bezug auf Rom schreibt, dass es die

⁸⁵⁶ A. Antinori: *La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento*. Rom 2008, 24f.

⁸⁵⁷ Panuinio/ Stringa/ Cicarelli/ Bzovio/ Bagatta: *Vite*, 399.

⁸⁵⁸ I. Baumgärtner: *Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. Bis 14. Jahrhundert*, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004, 272ff.

⁸⁵⁹ Ebd., 299.

⁸⁶⁰ Lavedan: *Urbanisme*, 35ff.

Vielschichtigkeit der Bauaufgaben mit sich brachte, dass im Laufe der Zeit die Schwerpunkte wechselten,⁸⁶¹ so stellt sich die Frage, wann die entsprechenden Verantwortlichen selbstbewusst genug waren, um neben städtebaulichen Notwendigkeiten auch eine gezielte Verschönerung Roms in Angriff zu nehmen.

Erste Akzente diesbezüglich setzten verschiedene Päpste der Renaissance. Was in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rom als ‚schön‘ galt erläuterte Ambrogio Massari (1432-1485), der in Santa Maria del Popolo residierende Generalprior der Augustiner und unter Sixtus IV. zudem ein prominenter Prediger an der Kurie.⁸⁶² In seinem 1481 in Rom publizierten Werk über den Heiligen Augustinus philosophierte er über die Korrelation von Tugend und Schönheit und meinte, dass sich letztere unter anderem aus *pulchritudo*, *decor* und *splendor* zusammensetzen würde.⁸⁶³ Wie war dies im Stadtraum umzusetzen?

Die Päpste versuchten mit umfassenden Gesetzen durchzugreifen und der Stadt damit ihre Vorstellungen quasi aufzuzwingen. 1480 griff Sixtus IV. zu diesem Zwecke die regulativen Maßnahmen Nikolaus' V. von 1452 wieder auf. Unter Androhung von Strafen sollten etwa in die Straßen hineinragende Konstruktionen abgerissen werden. Beabsichtigt war auch die Pflasterung und regelmäßige Säuberung wichtiger Straßen und Marktplätze, darunter die Piazza della Rotonda, die Piazza Navona und der Campo de' Fiori.⁸⁶⁴ Bei diesen Vorgaben vermischten sich ästhetische Überlegungen mit jenen zur Hygiene und vor allem zur Sicherheit. Die alltägliche Brutalität jener Zeit in den engen und verwinkelten Gassen der Stadt hat der Notar Domenico Infessura in seinem Tagebuch eindrücklich geschildert. Es überrascht daher nicht, dass König Ferrante von Neapel dem Papst bei seinem Rom-Besuch im Heiligen Jahr 1475 empfahl, die vielen Vorbauten und überhängenden Balkone abreißen zu lassen. Die Stadt sollte für die Päpste berechenbarer werden.⁸⁶⁵ In der Folge wurden die *viae urbis rectae et latae*⁸⁶⁶ zu einer fixen Idee der Stadtgestaltung, denn sie

⁸⁶¹ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 84.

⁸⁶² Zu Massaris Vita und der Tragweite seiner Ideen vgl. J.W. O' Malley: Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, 1450-1521. Duke Univ. Pr. Durham, 1979, 101ff.

⁸⁶³ Vgl. E. Battisti: Rinascimento e barocco. Turin 1960, 85.

⁸⁶⁴ C. Scaccia-Scarafoni: L'antico statuto dei ‚magistri stratarum‘ e altri documenti relativi a quella magistratura. Archivio della Società Romana di Storia Patria 50, 1927, 239ff.

⁸⁶⁵ Reinhardt: Rom, 123.

⁸⁶⁶ So die Bezeichnung Egidio da Viterbos für die unter Julius II. auf Anraten Bramantes angelegten Straßen; vgl. Tafuri: Roma instaurata, 64.

verbanden die Möglichkeit der erhöhten Kontrolle mit dem Wunsch nach besserer Optik. Paradebeispiel hierfür war die schnurgerade, breite und gepflasterte Via Giulia, an welcher in der Folgezeit prächtige Paläste erbaut wurden.⁸⁶⁷

Leo X. betonte in seiner *Confirmatio et extensio jurisdictionis S. R. E. Camerarii et Magistrorum Viarum Almae Urbis* vom 2. November 1516 die positiven Auswirkungen der Baugesetzgebung Sixtus' IV. auf die Optik und die Würde der Stadt.⁸⁶⁸ Neben der Erweiterung der Befugnisse der *magistri viarum* wollte der Medici-Papst diese Faktoren durch eine räumliche Ausweitung der sixtinischen Gesetze weiter begünstigen. Dies betraf auch Gebiete außerhalb der Stadt (*etiam extra urbem*) [...] *in quibus ab aliquot citra annis multa, et speciosa viridiarum, vinearum, et alia non minus pulchra, quam usui utilia, et necessaria, secessus, et aedificia surgere incoeperunt [...]*.⁸⁶⁹

Leo X. war der Ansicht, dass die Schönheit der öffentlichen Plätze und Straßen ausschlaggebend für das allgemeine Bild von Rom waren und dass man diese entsprechend zu gestalten hatte. In einem *motu proprio* vom 11. Oktober 1517, welches an die *Maestri di Strade* Bartolomeo della Valle und Raimondo Capodiferro gerichtet war, klagte der Papst über die bescheidene Breite der Via Lata und meinte außerdem, dass weder die Piazza del Popolo noch die Via Leonina (heute Via di Ripetta) den gewünschten erhabenen Anblick bieten würden. Die entsprechenden Verantwortlichen wurden aufgefordert, sich an die kritisierten Örtlichkeiten zu begeben:

*[...] ac plateam et stratam Leoninam viamque Latam ea amplitudine rectitudineque terminent ac firment ut perpetuo Leonis nomine et honore cum omnium grata satisfactione laudentur spaciisque dicti loci publici [...] tantum quantum ad plateam ac stratam sufficere ipsis visum fuerit moderent.*⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ Lavedan: Urbanisme, 40ff.

⁸⁶⁸ C. Coquelines (ed.): *Bullarum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio [...]* (6 Bde.). Rom 1739-1762, Bd. 3-3, 427ff.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Zit. aus A. Mercati: Raffaello da Urbino e Antonio da San Gallo ‚maestri delle strade‘ di Roma sotto Leone X. Rom 1923, 123. In einem anderen *motu proprio* ordnete der Papst an, *aliquam honestam et moderatam impositionem seu taxam [...] pro dicte Urbis decore et fidelium commoditati sterni dicta viae et reparari [...]*. Vgl. E. Rodocanachi: La première renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X, la cour pontificale, les artistes et les gens de lettres, la ville et le peuple, le sac de Rome en 1527. Paris 1912, 413f.

Das nächste nennenswerte Baugesetz nach dem Sacco di Roma, welches auf eine Ästhetisierung des Stadtbildes zielte, war erst die Konstitution Gregors XIII. von 1574.⁸⁷¹ Der Papst aus dem Hause Boncompagni fasste die vorherigen Verfügungen zusammen und definierte darüber hinaus wesentliche Züge der päpstlich gelenkten Stadtgestaltung der nächsten Jahrzehnte. Schon der einleitende Satz demonstriert, welchen Stellenwert das optische Erscheinungsbild der Stadt hatte: *Quae publice utilia, et decora esse huic Urbis ratio ipsa atque usus docuit, ea privatis cupiditatibus, ac commodius praeferenda censemus [...]*. In Paragraph 23 wurde darüber hinaus festgelegt, dass im Zweifelsfalle die Schönheit der Stadt über praktischen Erwägungen zu stehen habe.

Da das *decorum* Roms in erster Linie eine Angelegenheit jener führenden Familien war, die die Mittel und die entsprechenden gesellschaftlichen Beziehungen dazu hatten, sollte der Aspekt einer zentral gesteuerten Begünstigung dieser Kreise nicht außer Acht gelassen werden. Unter dem Vorwand der Erhöhung der städtischen Zierde konnten auf Basis der päpstlichen Gesetze private Interessen durchgesetzt werden, wozu insbesondere der Erwerb von Baugrund für die Errichtung luxuriöser Residenzen zu zählen ist. Eine Verschönerung des Stadtbildes sollte also nicht zuletzt durch die neuen Paläste der mit Sonderrechten ausgestatteten höheren Gesellschaft von Rom erzielt werden.⁸⁷²

Bei der wenig später einsetzenden Stadtgestaltung unter Sixtus V. ist hingegen ein allgemeiner Wille zur optischen Aufwertung der Stadt feststellbar. Zweck der neuen Straßen war nicht nur die Strukturierung des urbanen Raums, sie sollten darüber hinaus auch stets eine gewisse ästhetische Wertigkeit besitzen. Man beschäftigte sich sogar mit scheinbaren Details wie der Vertreibung von Bettlern, denn „zum Decorum der Stadt gehörte in den Augen dieser von der Gegenreformation geprägten Stadt auch die Beseitigung des augenfälligen Elends.“⁸⁷³ In einem *avviso* von 1587 wurde weiters verordnet, in

⁸⁷¹ *De Aedificiis, et Iure congrui, ac jurisdictione, et facultatibus S. R. E. Camerarii et Magistrorum Viarum Urbis*. Coquelines: Bullarum, Bd. 4.3, 282ff.

⁸⁷² G. Labrot: Aspects de l'urbanisme romain, 1550-1650, in: P. Francastel (hg.): *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 224ff.

⁸⁷³ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 312f.

die Straße hineinragende Anbauten zu entfernen sowie keine Wäsche mehr über der Straße zum Trocknen aufzuhängen.⁸⁷⁴

Die Möglichkeit, den ästhetischen und symbolischen Wert der Stadträume durch Stadtgestaltungsmaßnahmen und neue bauliche Akzente zu erhöhen, hatte auch der wichtigste Architekt und zudem einer der Hauptverantwortlichen der urbanistischen Eingriffe im Rom jener Jahre erkannt. In seinem Werk *Della trasportatione dell'obelisco vaticano [...]* berichtet Domenico Fontana von der Absicht Sixtus' V. *sopra tutte le sue fabbriche notabili* ein Kreuz zu setzen und schlussfolgert in diesem Zusammenhang:

*Là onde con così alti pregi, & honori fatti alla Santissima Croce, oltre a gli adornamenti, che questi maravigliosi Obelischi recano alle Chiese, e luoghi dove sono drizzati, che per ciò ne diventano più famosi, rimane nella futura età un chiaro, e sempiterno testimonio della pietà, e devotione, che questo Santissimo Padre, e Pastor nostro ha in particolare alla Santissima Croce.*⁸⁷⁵

Die Bewusstwerdung der Schönheit Roms und das Verfolgen einer optisch noch beeindruckenderen Urbanistik beschränkten sich jedoch nicht nur auf den Papst und sein allerengstes Umfeld. So bat etwa Francesco Troba in einem auf den 17. Dezember 1588 datierten Brief den Kardinal Girolamo Rusticucci um eine Weiterleitung seines eigenen Konzepts für eine Gestaltung der Via Giulia.⁸⁷⁶ Freilich schmeichelte Troba zunächst dem Papst, indem er dessen Projekte lobte. Doch die überschwängliche Beschreibung der relevanten Örtlichkeiten lässt auf sein persönliches Stadtbewusstsein und sein Gespür für den *ornamento della città* schließen:

*Et questo si può vedere dal sudetto disegno, che mando, dove si ha una rarissima vista dall' Hospedale di S. Sisto rettalinea, sino a quell' di San Spirito, suo Borgo, et altri Borghi, Vecchio, et Novo, caminandosi per così bella, et honorata strada com'è strada Giulia, piena di bellissime habitationi, et Palazzi.*⁸⁷⁷

⁸⁷⁴ J. A. F. Orbaan: La Roma di Sisto V negli Avvisi. Archivio della Reale Società romana di storia patria 33, 1910, 294.

⁸⁷⁵ D. Fontana: Della trasportatione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V. fatte del Cavalier D. Fontana architetto di Sua Santità. Rom 1590, 3f.

⁸⁷⁶ Eine Idee aus der Zeit Julius' II. aufgreifend schlug Troba den Bau einer Brücke vor, welche die Straße direkt mit dem Borgo verbunden hätte.

⁸⁷⁷ BAV, Vat. lat. 12497, 10v.

Die hier exemplarisch präsentierten Quellen verdeutlichen den Stellenwert, den die Renaissance-Päpste der optischen Wirkung der Stadt beimaßen. Die fortdauernde Wiederholung oder Bestätigung der Verfügungen zeigt jedoch auch, wie ineffektiv diese zum Teil waren: „In the end, nevertheless, what is striking is not the enactment and enforcement of such provisions, many of which merely repeat medieval edicts, but rather what this legislation reveals about contemporary conditions in the city and how ineffectual public attempts to control the urban environment have been. In this aspect, too, Rome remained two centuries behind the more advanced city-states of northern and central Italy.“⁸⁷⁸

Was die *esthétique urbaine* betrifft, lag Rom noch Ende des 16. Jahrhunderts hinter anderen italienischen Städten zurück.⁸⁷⁹ In der Stadtgestaltung lässt sich jedoch ein allmählich dominanter werdender Sinn für Schönheit erkennen. So fing man beispielsweise an, ursprünglich rein funktionale Konstruktionen wie Stadttore (man denke an die Porta Pia) oder Brunnen künstlerisch zu gestalten.⁸⁸⁰ Dennoch resümiert Pierre Lavedan: „C'est seulement au XVII^e siècle que Bernin créera la magnificence urbaine de Rome, celle qui à nos jours a séduit tant de générations.“⁸⁸¹

War der Prozess der Strukturierung des mittelalterlichen Stadtgewebes sowie der Erschließung der Hügel im Osten der Stadt zu Beginn des 17. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen, so konzentrierte man sich de dato noch mehr auf Modifikationen und Verschönerungen des Bestehenden.⁸⁸² Die entsprechenden Projekte waren dabei teilweise völlig losgelöst von praktischen Überlegungen. So hatten die römischen Plätze des Barock - im Gegensatz zu jenen in Bürgerstädten - im Grunde keine ökonomische Funktion, sondern dienten primär der „Überhöhung der zugeordneten Monumentalarchitektur“.⁸⁸³

Die auf Gregor XIII. zurückgehende päpstliche Baugesetzgebung war noch im Seicento in Kraft und wurde im Laufe des Jahrhunderts nur um drei Edikte erweitert. Inhaltlich handelte es sich dabei um Reaktionen der päpstlichen Jurisdiktion auf Missachtungen der Erlasse des Boncompagni-Papstes. Auffällig

⁸⁷⁸ Stinger: Renaissance, 26. Zum Vorsprung der norditalienischen Städte vgl. J. Larner: Culture and society in Italy, 1290-1420. London 1971, 86ff.

⁸⁷⁹ Lavedan: Urbanisme, 54.

⁸⁸⁰ Ebd., 61.

⁸⁸¹ Ebd., 54.

⁸⁸² P. Scavizzi: Le condizioni per lo sviluppo dell'attività edilizia a Roma nel sec. XVII - la legislazione. Studi romani 17, 1969, 160. Scavizzi spricht von *modificare* und *abbellire*.

⁸⁸³ Knittler: Stadt, 84.

in den drei Texten aus den Pontifikatszeiten Pauls V., Urbans VIII. und Alexanders VII. ist die Bedeutung des *ornamento* der Stadt - ästhetische Erwägungen spielten bei den Anordnungen demnach eine große Rolle. Im ersten besagter Edikte vom 5. Jänner 1611 musste Paul V. feststellen, dass viele *doppo havere ottenuto il desiderio loro, con sforzar i vicini a venderli, e con retrahere le cose vendute, non si sono curati di adempiere quello che li sia stato prescritto per l'ornato di quest'Alma città di Roma*. Er ordnete daraufhin an

*[...] ad ogni, e qualunque persona di qual si voglia stato, grado, ordine, e conditione si sia, che dal giorno della publicatione di essa Bolla fin'al presente, per le cause predette si sono serviti di detta Bolla, e sono stati condannati, o li sia stato prescritto, che debbano, o in altro modo si siano obligati di spendere in edifitio, ampliationi, e ornamento predetti, alcuna somma di danari, debbano in ogni modo mostrare d'haver effettuato, e adempito quanto si trovano obligati per sentenze, decreti, e istrumenti circa l'edificare, ampliare, e incorporare Case, e vigne, o altro nel termine, o termini, che li furono prefissi secondo la forma, e tenore delle dette condennationi, e oblighi loro.*⁸⁸⁴

Im Absatz, welcher die Konsequenzen bei Nichteinhaltung der päpstlichen Vorschriften behandelt, wurde die Zierde der Stadt abermals als Argument herangezogen - *in servizio dell'ornato* heißt es dort.

Das Edikt Urbans VIII. vom 17. August 1628 war im Grunde eine wortwörtliche Wiederholung des eben zitierten. Hinzugefügt wurden neue Vorschriften für jene, die *sotto pretesto di voler riparare e ornare* gegen die bestehenden Verfügungen verstoßen hatten. Hier ist eine bemerkenswerte Eigendynamik feststellbar, denn die Idee des höheren *ornamento* der Stadt war scheinbar derart gewichtig, dass es möglich wurde, beim Verfolgen eigener Interessen in diesem Sinne zu argumentieren. Dies zeigt auch der letzte wichtige Erlass der *Maestri di Strade* Domenico Jacovacci und Giacinto del Bufalo aus dem Jahr 1660. Nach einer Auflistung der urbanistischen und baulichen Unternehmungen im öffentlichen Interesse und der Formulierung diverser Bestimmungen, welche die Hygiene und die Optik der Stadt betrafen, forderte

⁸⁸⁴ Die relevanten Edikte sind in chronologischer Reihenfolge zu finden in ASR, Bandi, coll. II, v. 446, Editti *In esecuzione della Bolla de Aedificiis, et Iure congrui di Gregorio XIII per l'ornamento della Città*.

man die Fertigstellung jener Häuser *ch'in vigor della Bolla del Jus congrui comprate venivano trascurate da Padroni*.⁸⁸⁵

Diese Beispiele offenbarten, dass der von den Päpsten unternommene Versuch, ‚städtische Schönheit‘ und ‚öffentlichen Nutzen‘ nach den eigenen Vorstellungen zu definieren, in der Praxis an seine Grenzen stieß. Der Fall der Renovierung und Erweiterung der *Carceri* in der Via di Monserrato zeigt etwa, dass es - je nach Blickwinkel - unterschiedliche Auffassungen davon gab, wie Rom am wirkungsvollsten zu verschönern sei. In einem Chirographen Innozenz' X. vom 2. März 1652 war der Ausbau der Anlage bestätigt worden.⁸⁸⁶ Doch nur wenige Tage später erhielt Virgilio Spada, Berater des Papstes und als *Deputato sopra la Congregazione delle Carceri* zentrale Figur des Vorhabens, ein Schreiben des nahegelegenen Collegio Inglese,⁸⁸⁷ in welchem er darum gebeten wurde, die Pläne nicht auszuführen, da deren Umsetzung die optische Wirkung des Collegio sowie der näheren Umgebung beeinträchtigen würde:

La fabrica delle sudette Carceri confina da due bande con le strade pubbliche e dall'altre due bande intorno con due case di detto Collegio, e dette due case confinano con altre Case del med[esim]o Collegio, di maniera tale che l'Hospitale e Collegio sudetto al presente gode il suo sito tutto unito e continuato [...]. Laonde seguita che detto Collegio neanche per rigore della Bolla Iuris Congruui può essere costretto a vendere detta Casa con tanto suo disavvantaggio, atteso che per tal vendita l'altra Casa di detto Collegio, alle medesime Carceri dalla parte del vicolo contigua, resterebbe divisa e disunita affatto dall'altri beni di detto Collegio. Anzi detta Bolla Iuris Congruui, qua precipue Ius publicum et ornatum Urbis considerat, è direttamente contraria alla sudetta pretentione del S.r Principe, poiché le dette carceri per tal dilatatione verrebbero ad accostarsi alla Piazza pubblica avanti detto Collegio nella quale vi sono tre Chiese principali di Roma, cioè di S. Girolamo della Carità, S. Tomaso di detto Collegio, et la Parochiale di S.ta Caterina della Rota, le quali tutte sariano anco sottoposte alli sudetti incomodi.

Tatsächlich wurde bereits am 21. März 1652 ein ästhetisch zufriedenstellender Kompromiss gefunden und die Verlegung des Gefängnisbaus im Sinne der verschiedenen Interessensgruppen beschlossen.⁸⁸⁸

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Vgl. Antinori: *Magnificenza*, 49ff.

⁸⁸⁷ BAV, Vat. lat. 11258, 109r-110v.

⁸⁸⁸ Zu den relevanten Stellen des entsprechenden Chirographs vgl. M. Tafuri: *Le 'Carceri Nuove' e la casa di correzione per i minorenni*, in: L. Salerno/ L. Spezzaferro/ M. Tafuri (hg.): *Via Giulia. Un'utopia urbanistica del '500*. Rom 1973, 360f.

Ein entsprechender Konsens war jedoch keine Selbstverständlichkeit: Das Projekt Alexanders VII. für den Platz vor Santa Maria della Pace demonstriert nicht nur den Vorrang der urbanen Ästhetik gegenüber etwaigen praktischen Überlegungen, sondern darüber hinaus, dass die Schönheit der Stadträume - anders als im Falle der *Carceri* - in bestimmten Fällen auch über die Interessen der Anrainer gestellt werden konnte. Abermals war Virgilio Spada Initiator des Projekts. Am 6. Juli 1656 präsentierte er dem Papst in einem Schreiben seine Idee von der Anlage eines Platzes vor der gerade neu gestalteten Fassade der Kirche. Wichtigstes Argument Spadas war zunächst die erhöhte *commodità*, aber auch die Verschönerung der Örtlichkeit war von Bedeutung:

*[...] Conforme l'uso di Roma simili gettiti si sogliano pagare da vicini, [...] oltre la bellezza, ne ricevono commodità, ed è certo nel caso nostro che la commodità sarà ben grande per le ragioni adotte [...].*⁸⁸⁹

Seinen ausgearbeiteten Plan legte Spada schließlich Alexander VII. und Pietro da Cortona vor.⁸⁹⁰ Der Architekt hatte jedoch ganz andere Ideen für die Platzgestaltung - sein Konzept sah eine einheitliche Fassadengestaltung vor. Spada kritisierte daraufhin Cortona wegen der geringen Beachtung von Eigentumsansprüchen und wies zudem auf das Manko einer adäquaten Zufahrtsmöglichkeit für Kutschen hin. Letztlich setzte sich das Novum eines uniformen, nach einem einheitlichen Konzept gestalteten Platzes durch. Am 26. Dezember 1656 stand der definitive Plan Pietro da Cortonas. Ergo hatte der Papst das von ästhetischen Prinzipien dominierte Projekt dem Pragmatismus Virgilio Spadas vorgezogen.⁸⁹¹

Damit nicht genug, setzte Alexander VII. seine Vorstellungen von urbaner Schönheit mit Zwang durch. Mittels eines Chirographen vom 21. Juni 1659 wurde jegliche Abänderung des architektonischen Bildes des Ensembles untersagt - sei es durch die Errichtung neuer Gebäude, oder durch An beziehungsweise Aufbauten.⁸⁹² Noch heute erinnert der Text einer an einem

⁸⁸⁹ K. Güthlein: Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18, 1979, 201f.

⁸⁹⁰ Der Chigi-Papst vermerkte dies in seinem *Diario*. Vgl. R. Krautheimer/ R. B. S. Jones: *The diary of Alexander VII. Notes on art, artists and buildings*. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15, 1975, 203.

⁸⁹¹ H. Ost: Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13, 1971, 193ff.

⁸⁹² ASR, Notai dell'A.C., Palutius, 4973, 893r-v.

Haus links neben dem Eingangsportal der Kirche angebrachten Steintafel daran:

*INTERDICTO CAUTUM EST
NE QUIS IN AREA S. MARIAE DE PACE
NEVE INTRA CIRCAVE EIUS LATERUM AC VIARUM FINES
AUDEAT AEDIFICIUM EXTRUERE NEVE A FRONTE MURUM ALTIUS TOLLERE
NEVE TABULATUM ERIGERE ALIUDVE QUID INNOVARE
DATURUS SI AUSIT POENAS IN CHIROGRAPHO PONTIFICIO EXPRESSAS
EX ACTIS THOMAE PALUTII A C NOT
V KAL IULII ANNO DOM MDCLIX.⁸⁹³*

Es war zu sehen, dass es in der römischen Urbanistik des untersuchten Zeitraums - unabhängig von den mitbestimmenden Protagonisten - eine starke Fokussierung auf die optische Aufwertung der Stadträume gab. Um dem Ideal Rom gerecht zu werden, widmeten sich die Zeitgenossen selbstbewusst der Schaffung einer in ihren Augen schönen Stadt. Ebenso wichtig war ihnen die Vermittlung dieses Selbstbewusstseins. Jeder der nach Rom kam, sollte beim Anblick der Stadt ins Staunen geraten.

II. 3. 4. DIE BLENDUNG DES REZIPIENTEN

*È del poeta il fin la meraviglia: parlo
dell'eccellente e non del goffo: chi non sa far
stupir, vada alla striglia.⁸⁹⁴*

Das hier angeführte Zitat Giambattista Marianos (1569-1625) besaß nicht nur für die Dichtkunst Gültigkeit - das Ziel, das Publikum zu verblüffen, entsprach vielmehr dem allgemeinen Zeitgeist. Insbesondere im Zeitalter des Barock und vor allem in Rom beherrschte man das Spiel des überraschenden Effekts - auch in der Stadtgestaltung.⁸⁹⁵

⁸⁹³ Für eine nach Örtlichkeiten geordnete Zusammenstellung von Inschriften in Rom vgl. K. Bartels: Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden. Darmstadt 2012.

⁸⁹⁴ Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 170.

⁸⁹⁵ Als „exemple le plus frappant de ce désir d'étonner“ führt Lavedan den Elefanten auf der Piazza della Minerva an, der auf seinem Rücken einen Obelisk trägt. Bezeichnend dabei ist, dass bei der Gestaltung öffentlicher Räume selbst solche Details eine überraschende Wirkung erzielen sollten. Ebd., 176.

Das Publikum in der Stadt entsprach der Masse der Menschen, die diese durchquerten und die Sehgewohnheiten ebenjener wollte man in Rom lenken. Die Stadt wollte gesehen werden und das Bild, das sich die Stadtbewohner, vor allem aber die Besucher von Rom machten, sollte durch entsprechende Stadtgestaltung gezielt beeinflusst werden. Es ging demnach um Wirkung und Manipulation.

Die Idee der Verführung der Massen hatte bereits Nikolaus V. Mitte des 15. Jahrhunderts gehabt. Wie der Pontifex sein Bauprogramm rechtfertigte und welche Funktion er jenen Bauten zuschrieb, die den Eindruck erwecken sollten, als seien sie von Gott selbst errichtet worden, erfährt man in der *Vita Nicolai Giannozzo Manettis*. Nikolaus V. verstand die gebaute Stadt als eine riesige *Biblia pauperum*; die neu errichteten Prachtbauten sollten die Gläubigen und insbesondere die Pilger blenden. Aus der Beschau des Monumentalen sollten die Macht und der Anspruch des Papsttums sowie der Stadt Rom abgeleitet werden.⁸⁹⁶ Gerade weil diese Macht „überzeitlich, übergeschichtlich begründet ist, galt es, sie mit allen Abzeichen der Ewigkeit in ein vergängliches Medium einzudrücken. Gerade weil sie übernatürlich abgeleitet ist, galt es, sie in der natürlichen Lebenswelt des Menschen erfahrbar, sichtbar zu machen. [...] Das Medium dieser großen Versinnbildlichung aber konnte nur die Stadt Rom selbst sein, die damit auserkoren wurde, Spiegelbild zu werden, Ausdruck einer Macht, die auf dieser Welt wirkt, aber nicht von dieser Welt ist und doch über den Mächten dieser Welt steht.“⁸⁹⁷

Mit seiner „Theorie der über die Sinne wirkenden politischen Propaganda“⁸⁹⁸ hatte Nikolaus V. zugleich eine zentrale Zielgruppe definiert - die Pilger. Gerade in den Jubeljahren, als oftmals mehr als 100.000 Menschen in die Stadt strömten,⁸⁹⁹ galt es, die Stadt den Gläubigen eindrucksvoll zur Schau zu stellen. Schließlich waren sie es, die ihre Eindrücke und das gewonnene Bild von Rom in ihre Herkunftsländer zurücktrugen. Die Bedürfnisse der Pilger und der Wille, diesen eine schöne und beeindruckende Stadt zu präsentieren, hatten ergo großen Einfluss auf die römische Stadtgestaltung. Eine Bulle Sixtus' IV. von 1480 verdeutlicht dieses Bestreben:

⁸⁹⁶ Vgl. Westfall: Paradise, 33f.

⁸⁹⁷ Reinhardt: Rom, 118.

⁸⁹⁸ Ebd., 117.

⁸⁹⁹ Zu den Zahlen vgl. Delumeau: Vie, Bd. 1, 169ff.

Et si de cunctarum civitatum temporali dominio Romanae Ecclesiae subjectarum decore et venustate cogitare nos deceat, ad nostram tamen almam urbem, Apostolorum Petri et Pauli glorioso martyrii cruore domino nostro Jesu Christo consecratam, Civitatem sacerdotalem et regiam ejusq. decorem et venustatem tanto accuratius aciem nostrae considerationis extendere nos convenit, quanto illa caput est orbis et Altissimus in ea sacerdotii principatum et Christianae religionis caput instituit, et sui Vicarii sedem, ad quam de universis mundi partibus Christi fideles confluent in numero copioso, voluit collocari. Cum itaque viae et stratae publicae ejusdem urbis, in plerisque locis, causantibus porticibus, prosellis, et aliis variis aedificiis domorum sitarum juxta illas, adeo arctae existant, ut per eas commode deambulari, et necessaria ad victum multitudinis Civium Romanorum et Curialium, ac aliorum in ipsa urbe habitantium et confluentium ad eandem, praesertim temporibus indulgentiarum anni Jubilei et aliarum concessarum per nos et praedecessores nostros, Roman. Pontifices, visitantibus Apostolorum Basilicas, et alias ejusdem urbis Ecclesias, deferri commode nequeant: et in quibusdam locis vix singulariter singuli equestres se obviantes in eis transire possint per easdem, idque cedat ad non modicam ejusdem urbis deformitatem, ac Civium, Curialium, et confluentium praedictorum incommoditatem; [...].⁹⁰⁰

In der urbanistischen Praxis galt es repräsentative Kontrapunkte zur Realität der verbauten, engen und schmutzigen Straßen zu setzen. Zum Jubeljahr 1475 wurde so der Ponte Sisto errichtet, zudem ließ der Rovere-Papst den heutigen Borgo Sant'Angelo anlegen.⁹⁰¹ Alexander VI. folgte ihm mit der Via Alessandrina und dem Projekt zur Vergrößerung des Platzes vor der Engelsburg; Julius II. mit der Via della Lungara, der von Palästen gesäumten Via Giulia und dem Plan für eine neue Brücke am Ende dieser Straße.⁹⁰² Aufgewertet und konsequenter ausgestattet wurden auch die für die Pilger relevanten Gotteshäuser. Dies betraf neben den Hauptkirchen insbesondere die Zentren der Heiligenverehrung, wobei der Schwerpunkt zunächst auf den Peters- beziehungsweise Marienkirchen lag: S. Pietro in Vaticano, S. Pietro in Vincoli, S. Pietro in Montorio; S. Maria della Pace, Santa Maria del Popolo etc.⁹⁰³

Besonders bedeutend war die *entrée* im Norden Roms. In der Regel erhielten die Neuankömmlinge - Pilger ebenso wie offizielle Gesandte - an der

⁹⁰⁰ E. Müntz: Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits (3 Bde.). Paris 1878-1882, Bd. 3, 182.

⁹⁰¹ Lee: Sixtus IV., 127.

⁹⁰² Zur Stadtgestaltung Bramantes vgl. Pica: Città di Bramante, 131ff.

⁹⁰³ J. S. Ackerman: The planning of Renaissance Rome 1450-1580, in: P. A. Ramsey (Hg.): Rome in the Renaissance. The city and the myth. Binghamton 1982, 3ff.

Piazza del Popolo einen ersten Eindruck von der Stadt. Doch war dieser im 15. Jahrhundert noch kein besonders erfreulicher: „Nach langer, mühe- und gefahrvoller Reise endlich am Ziel angekommen, wurden die Pilger, lockende Bilder goldstrotzenden Basiliken mit überreichen Reliquienschatzen im Kopf, hinter der Porta del Popolo angesichts unansehnlicher und vor allem unübersichtlicher Straßenzüge schwer enttäuscht.“⁹⁰⁴

Einen ersten Schritt zur Strukturierung des chaotischen Straßennetzes machten die Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. mit den Straßen Via Leonina (heute Via di Ripetta) und Via Paolina (heute Via del Babuino), die schurgerade in die Stadt führten.⁹⁰⁵ Dies mochte bei der Orientierung helfen, doch eine ästhetische Gestaltung des Platzes wurde erst während der Pontifikatszeit Sixtus' V. in Angriff genommen. Der Papst aus dem Hause Peretti hatte im Februar 1586 mit der Bulle *Egregia populi Romani pietas* die Tradition der Stationskirchen wiederbelebt und damit die Zentren der Liturgie definiert. Dabei wurde interessanter Weise S. Sebastiano als eine der sieben großen Wallfahrtskirchen im sechsten Paragraph des Dokuments einfach durch Santa Maria del Popolo ersetzt.⁹⁰⁶ Für Sixtus V. hatte die Piazza del Popolo mit der Marienkirche auf Grund ihrer Wirkung als ‚atrio della città santa‘⁹⁰⁷ einen höheren Stellenwert, als die religiös wesentlich bedeutendere Sebastianskirche.

In den *avvisi* wird ersichtlich, dass Sixtus den Platz zu einem der einprägsamsten Orte der Stadt, ja zu einem regelrechten *eyecatcher* umgestalteten wollte. In einem Schreiben vom 28. September 1588 wurde der Plan formuliert, auf der Piazza einen repräsentativen *Palazzo al lato di quella piazza per commodità de Cardinali novelli, Ambascadori di Corona, et altri Principi, che fanno entrata di Roma [...]*⁹⁰⁸ zu errichten. Im gleichen Text wurde weiters die Errichtung eines Obelisken beschlossen. Bedeutend dabei war aber nicht der Bezug zur Marienkirche, sondern dessen Funktion als monumentaler Akzent.⁹⁰⁹ Am 12. Oktober des gleichen Jahres gab der Papst zu verstehen, dass man sich bei der Sicht auf den Obelisken am bereits

⁹⁰⁴ Reinhardt: Rom, 134.

⁹⁰⁵ Ebd., 136.

⁹⁰⁶ Tommasetti: Bullarum, Bd. 8, 663ff. Vgl. auch A. Antinori: Le basiliche romane meridionali da Sisto V a Paolo V, in: M. Fagiolo/ M. L. Madonna (hg.): Sisto V. Roma e il Lazio. Rom 1992, 497ff.

⁹⁰⁷ M. Fagiolo: La Roma di Sisto V. Le matrici del policentrismo. Psicon 8-9, 1976, 30.

⁹⁰⁸ BAV, Urb. lat. 1056, 489v.

⁹⁰⁹ Ebd.

ausgeführten Projekt von St. Peter orientieren solle.⁹¹⁰ In seinem Werk *Della transportatione* wird Domenico Fontana den Aspekt der optischen Wirkung des Zufließens der Via Flaminia und des großen Tridente auf das Monument abermals unterstreichen.⁹¹¹

Es ist bezeichnend, dass den Verantwortlichen der Effekt einer eindrucksvollen *entrée* wichtiger war, als die Berücksichtigung der höheren religiösen Bedeutung von Kirchen an abgelegeneren Standorten. Die anfangs vorherrschenden religiösen Motive für die Errichtung der Obelisken wurden bald von städtebaulichen Überlegungen überlagert. In kurialen Kreisen hatten die gegensätzlichen Argumente einen regelrechten Disput zwischen den jeweiligen Befürwortern hervorgerufen. So war der Obelisk vom Circus Maximus im Sinne des Patriarchalkirchen-Konzepts ursprünglich für San Paolo vorgesehen. Letzten Endes setzten sich aber die Vertreter einer repräsentativen Stadtgestaltung mit ihrem Konzept für die Piazza del Popolo durch,⁹¹² wo der Obelisk im März 1589 schließlich aufgestellt wurde.

Andere Pläne Sixtus' V. für den Platz - wie etwa jener für die Umgestaltung der Porta del Popolo - konnten nicht mehr ausgeführt werden.⁹¹³ Die Signifikanz der Örtlichkeit für das Bild von Rom war jedoch auch nachfolgenden Päpsten bewusst.⁹¹⁴ Neue Impulse brachte insbesondere das Engagement Alexanders VII. Der Innenraum und die Fassade von Santa Maria del Popolo wurden ebenso wie das Stadttor neu gestaltet. Gelegenheit, den Locus einem illustren Gast zu präsentieren, gab es bereits am 23. Dezember 1655, als Christina von

⁹¹⁰ BAV, Urb. lat. 1056, 517v. Um den Vatikanischen Obelisken optimal zur Geltung bringen zu können, wäre man auch zu umfangreichen Abrissarbeiten bereit gewesen. Für eine freie Sicht vom Brückenkopf des Ponte Sant'Angelo bis zum Monument auf dem Petersplatz hätte man die Demolierung einer ganzen Häuserzeile zwischen dem Borgo Vecchio und der Via Alessandrina in Kauf genommen: *Il Nostro Signore disegna di far tirare una strada nuova dalla Chiesa di Santo Andrea delle fratte luogo posto in cima della Piazza della Trinità fin'alla scrofa, et che habbia pensiero di buttare a terra tutte le case che fanno Isola per mezzo Borgo da Ponte fino alla Piazza di S. Pietro che vengano ad essere le case dal Priorato dell'Aquila con la chiesa di S. Giacomo [...], et le prigioni di Borgo con tutte l'altre case a queste annessa acciò inarrivando allo sboccare di Castello si vegga questa bella prospettiva della Guglia posta, che sia nella Piazza di S. Pietro, il che sarà presto lavorandovisi hora a diligenza.* BAV, Urb. lat. 1054, 239v; 4. Juni 1586.

⁹¹¹ Schiffmann: *Roma felix*, 171. Ganz allgemein waren für die sixtinischen Obelisken häufig frequentierte Standorte vorgesehen - Graziani sprach in seiner *Vita Sixtus' V.* von der Errichtung der Steinnadeln *in locis celebrioribus*. BAV, Vat. lat. 5438, 83r.

⁹¹² Spätere Projekte wie beispielsweise jenes für einen Obelisken vor S. Maria degli Angeli bekräftigen die Tendenz einer auf Wirkung bedachten Urbanistik. Insbesondere die den Papst beratenden Antiquare plädierten für optisch ansprechende Lösungen. Ebd., 171ff.

⁹¹³ Antinori: *Magnificenza*, 103.

⁹¹⁴ Für einen allgemeinen Überblick über die Entstehungsgeschichte der Piazza vgl. G. Ciucci: *La Piazza del Popolo. Storia, architettura, urbanistica*. Rom 1974.

Schweden von Norden kommend in die Stadt einzog. Es wurden keine Kosten gescheut, um den Platz in seiner ganzen Pracht erstrahlen zu lassen und der Königin den bestmöglichen Empfang zu bereiten. In einer Auflistung der *Opere Pie fatte dalla Santità di N.ro Sig.re Papa Alessandro VII*⁹¹⁵ aus dem Jahr 1661 wurden folgende Ausgaben notiert:

Spese per la Regina di Svezia venuta alla Santa Fede scudi [...] 61834 [...]
Per restaurazione, e Abbellimento della Chiesa, e Porta del Popolo di Roma [...] scudi
*38764 [...].*⁹¹⁶

In die Gestaltung des Platzes sollten in weiterer Folge auch angrenzende Privathäuser mit einbezogen werden. So forderte der Papst Girolamo Farnese im Oktober 1656 dazu auf, die Eigentümer der *case che fanno termine al Corso nella piazza del Popolo* zu ermitteln.⁹¹⁷ Wenig später, am 4. Februar 1657, ging eine ähnliche Order an Bernini: [...] *sapere i padroni delle teste tra Ripetta, il Corso e il Babuino in ordine a farvi quei portici per ornamento del Popolo.*⁹¹⁸

Sogar zur Residenz am Quirinal sollte ein Bezug hergestellt werden. Geplant war die Verbindung der Via del Babuino mit der Via dei Due Macelli zu einer einzigen schnurgeraden Prachtachse, *perché dalla guglia del Popolo si veda al porton di questo giardino*, wie es der Papst am 1. Juli 1657 in seinem *Diario* notierte.⁹¹⁹ Knapp zwei Wochen später ist in einem *avviso* im Zusammenhang mit der *fabrica di Monte Cavallo per fin alle Quattro Fontane per habitatione de' corteggiani* abermals von der Anlage einer *strada nova che si vedrà da Monte Cavallo al Popolo* die Rede.⁹²⁰ In einem weiteren *avviso* desselben Jahres wurden schließlich umfangreiche, zur Ausführung der Sichtachse notwendige Abreißarbeiten beschlossen.⁹²¹

Akzentuiert wurde der von der Piazza del Popolo ausgehende Straßenstern letztlich durch die den Corso flankierenden Zwillingskirchen - auch dies eine in

⁹¹⁵ BAV, Chigi, H. II. 40, 360r-364r.

⁹¹⁶ Ebd., 362v. Zum Vergleich: Die Kosten für die *Fabrica della Chiesa della Pace* beliefen sich auf 51583 Scudi. Ebd., 361r.

⁹¹⁷ Krautheimer/ Jones: *Diary*, 204.

⁹¹⁸ Ebd.

⁹¹⁹ Ebd., 205.

⁹²⁰ D. Metzger Habel: *The urban development of Rome in the age of Alexander VII.* Cambridge (Mass.) 2002, 82.

⁹²¹ Betroffen gewesen wären *tutte le case in contro S. Nicola a Capo le Case corrispondenti in faccia al Giardino*; ebd. Ein zeitgenössischer Plan (BAV, Chigi, P. VII. 10, 32v-33r) zeigt die Intention, die neue Straße wie mit dem Lineal durch die bereits bestehende Baustruktur zu ziehen.

einem Chirographen von 1661 formulierte Idee des Chigi-Papstes.⁹²² Summa summarum ging es Alexander VII. also nicht nur um eine den Besucher beeindruckende Piazza. Zugleich wollte er diesen repräsentativen Platz mittels grandioser Perspektiven in die Stadt einbinden. Für die Zeitgenossen musste die Tiefenwirkung noch erstaunlicher gewesen sein, da der Platz noch nicht seine heutige ovale Form hatte, sondern trapezförmig war.⁹²³

Die Piazza del Popolo war aufgrund ihrer besonderen Lage am ‚Eingang‘ der Stadt eines der wichtigsten Experimentierfelder für die optische Verführung der Passanten.⁹²⁴ Doch auch bei der Gestaltung anderer Örtlichkeiten lässt sich der gleiche Sinn erkennen. Beeindruckt werden sollten entweder illustre Gäste der Stadt⁹²⁵ oder eben die Masse der Pilger. Sixtus V. hatte den Obelisken als Mittel zur Lenkung der Ströme der Gläubigen erkannt. In der Idealvorstellung sollten die Steinnadeln in der ganzen Stadt am Ende langer Straßenachsen positioniert werden: „Die [...] abgesteckten Wege waren nicht nur bequeme Verkehrsadern, sondern bezeichneten darüber hinaus sichere Heilspfade, denen sich der Gläubige [...] getrost überlassen konnte.“⁹²⁶ Man wollte den Eindruck einer wohlstrukturierten Stadt erwecken und war folglich sehr auf die Sichtbarkeit und Wirkung der Monumente bedacht.

Gleich zu Beginn seines Pontifikats hatte der Peretti-Papst in einem *avviso* seine Absicht bekundet, einen Obelisken bei Santa Maria Maggiore aufzustellen zu wollen.⁹²⁷ In seinem 1586 in Rom erschienenen Werk *Discorso d'intorno all'istoria della aguglia et alla ragione del muoverla* wird Filippo Pigafetta später die großartige Sicht in der Achse der neuen Via Felice als wesentlichen

⁹²² Für die Piazza del Popolo-Projekte des Papstes vgl. Krautheimer: Rome of Alexander VII, 125ff.

⁹²³ Die ursprüngliche Form des Platzes vor den Maßnahmen Valadiers ist noch am Nolli-Plan von 1748 erkennbar.

⁹²⁴ Dass die Platzgestaltung der Päpste die gewünschten Effekte erzielte zeigen noch Reiseberichte aus dem 18. Jahrhundert. Charles de Brosses urteilte: *Je ne pense pas qu'il y ait au monde une ville dont l'entrée par terre préviene aussi favorablement*. Und auch der Marquis d'Orbessan konnte sein Staunen nicht verbergen: *Je vous avouerai que je fus frappé à l'entrée de la Porte du Peuple. Il semble qu'on rencontre une décoration de théâtre en pénétrant dans cette place de forme triangulaire, où cette porte aboutit et dont elle occupe une pointe*; zit. nach Lavedan: Urbanisme, 174.

⁹²⁵ Anlässlich des Einzugs Karls V. im Jahr 1536 unternahm Paul III. den Versuch, das Kapitol und die Passage am Forum zwischen dem Bogen des Septimius Severus und jenem des Titus optisch aufzuwerten, um den Kaiser durch die Präsentation eines würdevollen Rom zu beeindrucken. Vgl. Lavedan: Urbanisme, 49ff. Der Erfolg der Unternehmungen war jedoch überschaubar. Vgl. S. 179f.

⁹²⁶ Reinhardt: Rom, 178f.

⁹²⁷ BAV, Urb. lat. 1053, 416r; 31. August 1585.

Grund für die Aufstellung des Monuments hinter dem Chor von Santa Maria Maggiore anführen.⁹²⁸

Am Lateran beschloss man im Mai 1587 den Standort des Obeliskens zu ändern, um ihn in die Platzgestaltung an der Nordseite der Kirche einzubinden.⁹²⁹ Als Begründung für diese Maßnahme führte der Universalgelehrte Michele Mercati in seinem Buch über die römischen Obeliskens an, dass der Eingang im Norden stärker besucht wäre, als jener im Osten und dass der Obelisk zudem zur Zierde des neuen Platzes beitragen würde.⁹³⁰

Bei seiner Stadtgestaltung beschäftigte Sixtus V. ergo eine zentrale Frage: Wie und wo konnte man möglichst viele Menschen optimal erreichen? Darüber machten sich noch die Päpste des Barockzeitalters und deren Berater Gedanken. Als beispielsweise Virgilio Spada Alexander VII. am 3. Juli 1661 seine Pläne für den Bau einer Loggia zur Abwicklung von Finanz- und Handelsgeschäften präsentierte, argumentierte er folgendermaßen:

*[...] sarebbe utile e desiderabile l'havere in Roma un luogo pubblico dove si potessero radunare i Negozianti d'inverno et estate senza stare esposti al sole et alle pioggie, come si costuma in molti luoghi, e specialmente in Fiorenza, Siena, et altre Città principali. [...] Si considera che avanti la casa del Banco si potrebbero fare tre portici uniti [...]. Dietro a' quali restarebbe sito sufficiente per il Banco, e nel passare dalla strada papale si vedrebbe la facciata de' portici, divisi in tre grandi archi che renderebbero magnificenza.*⁹³¹

Doch auch außerhalb der engsten Kreise um den Papst zeigte man sich selbstbewusst und wollte die Bauwerke in Szene setzen. Bedeutend wurde die Anlage von Plätzen vor Kirchen, um den Effekt der Bauwerke zu heben. So hatten etwa die Oratorianer bereits 1604 und damit noch vor Fertigstellung des Gotteshauses vorgeschlagen, vor der Chiesa Nuova einen Platz und eine Straße

⁹²⁸ Schiffmann: Roma felix, 164.

⁹²⁹ BAV, Urb. lat. 1055, 184v.

⁹³⁰ M. Mercati: Degli Obelisch di Roma. Rom 1589, 382.

⁹³¹ Zit. nach Antinori: Magnificenza, 139. Spada griff dabei eine Idee aus der Pontifikatszeit Gregors XIII. von 1585 wieder auf. Mitte des 16. Jahrhunderts war in Florenz die Loggia del Mercato Nuovo errichtet worden, zwischen 1586 und 1595 schließlich die Loggia dei Mercanti an der Piazza Banchi in Genua. 1593 wollte bereits Clemens VIII. den von Gregor XIII. nicht mehr ausgeführten Plan in die Tat umsetzen. Schon ihm galt Florenz als Vorbild, wie aus einem *avviso* vom 23. Oktober des besagten Jahres hervorgeht: *[...] et si tratta di tagliare certe case preso quella del Papa in Monte Giordano, ampliando la piazza di Sforza con farvi loggia coperta per uso de' mercanti a similitudine di quella di Fiorenza con diversi tribunali attorno [...]*. BAV, Urb. lat. 1061, 608r.

(die heutige Via Larga) anzulegen, um die Kirche besser zur Geltung bringen zu können.⁹³² Das Vorhaben wurde schließlich am 26. Jänner 1627 durch einen Chirographen Urbans VIII. genehmigt.⁹³³

II. 3. 5. DIE STADT UND DAS EGO DER PÄPSTE

II.3. 5. 1. ERWARTUNGEN UND VERDIENSTE

*Die Natur hat nicht nur dem Einzelnen seine Eigenliebe, sondern auch jeder Nation, ja fast jeder Stadt eine allgemeine Eigenliebe eingepflanzt. [...] Alle schmeicheln sich, sie allein unter allen Menschen seien keine Barbaren. Darin tun es die Römer allen anderen zuvor und träumen noch immer höchst angenehm von jenem alten Rom.*⁹³⁴

Die von Erasmus in seinem Werk *Moriae encomium* [...] formulierte Annahme, es gäbe eine - in Rom besonders ausgeprägte - *Eigenliebe* der Stadt, wirft in Bezug auf das Thema dieser Arbeit folgende Fragen auf: Wie groß war jene *Liebe* der für die Stadtgestaltung Verantwortlichen zu ihrer Stadt? Was überwog bei den päpstlichen Vorhaben - die Identifikation mit Rom oder doch das persönliche Interesse beziehungsweise der individuelle Geltungsdrang; d. h. in welchem Verhältnis standen diese beiden Faktoren zueinander?

In der von Giannozzo Manetti überlieferten testamentarischen Verfügung Nikolaus' V. könnte man fast eine Art grenzenlose Selbstlosigkeit des Papstes vermuten:

⁹³² F. Ferri: La conformazione della piazza della Chiesa Nuova a Roma, 1630-1748, in: E. Debenedetti (hg.): Roma Borghese. Case e palazzetti d'affitto (2 Bde.). Rom 1994, Bd. 1, 27ff.

⁹³³ Die Oratorianer erhielten die päpstliche Erlaubnis zu weitreichenden Enteignungen von Anrainern, deren Häuser sich damals zufällig auf jenem Gebiet befanden, welches man für den weiten Platz und die Straße vorgesehen hatte. Dabei berief man sich auf die Bulle *Quae publice utilia* Gregors XIII. von 1574, die solche radikalen Maßnahmen bei der Errichtung repräsentativer, sich auf das optische Erscheinungsbild der Stadt positiv auswirkender Bauprojekte wesentlich erleichterte. Zudem gab es ein Verbot von Vor- oder Anbauten in der neuen Straße, da diese *per maggiore ornamento della Città* gerade und gleichmäßig sein sollte. Vgl. J. Connors: Borromini e l'Oratorio romano - stile e società. Turin 1989, 178f.

⁹³⁴ E. Welzig (hg.): Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften (8 Bde.). Darmstadt 1995, Bd. 2, 102f. Das Werk wurde erstmals im Jahr 1511 publiziert. Im lateinischen Original heißt es: *Iam vero video naturam, ut singulis mortalibus suam, ita singulis nationibus, ac pene civitatibus communem quamdam inesse Philautiam. [...] Atque hoc nomine sibi suavissime blandiantur omnes, quod soli mortalium barbari non sint. Quo quidem in genere felicitatis, Romani primas tenent, ac veterem illam Romam adhuc iucundissime somniant.*

*Per queste ragioni, dunque, avevamo concepito un programma edilizio di tale valore e ampiezza, non per ambizione o per vano apparato, per vanagloria, per acquistare fama, non per far durare a lungo il ricordo del nostro nome, ma per accrescere l'autorità della Chiesa romana e per rafforzare la dignità della Sede apostolica presso tutte le genti cristiane [...].*⁹³⁵

Seit jeher hatten die Päpste gewisse Verpflichtungen: „Come capo della Chiesa universale, il pontefice deve occuparsi della conservazione e dell'abbellimento dei più importanti luoghi di culto.“ Dies betraf nicht nur die vier Hauptkirchen, sondern inkludierte beispielsweise auch die Unterstützung religiöser Orden.⁹³⁶ Das edle Handeln im Sinne der Stadt und der Gemeinschaft war eine bedeutende Forderung, zumindest aber eine Empfehlung der Humanisten und Oratoren der Renaissance. Für Erasmus selbst musste die *publica utilitas* das Hauptmotiv jeglichen Bauens sein.⁹³⁷ Ebenso suchten die im Umkreis der Kurie tätigen Geister nach Argumenten, um die päpstlichen Bauvorhaben tugendhaft darstellen zu können.⁹³⁸

In den Schriften und Reden des aus Florenz stammenden Raffaele Brandolini spielte das Ideal des Dienstes an der Öffentlichkeit eine zentrale Rolle. Er war 1491 nach Rom gekommen und in der Folgezeit am päpstlichen Hof tätig.⁹³⁹ Wie auch andere Prediger der Zeit glorifizierte Brandolini den Bau beziehungsweise die Restaurierung von Kirchen als einen Akt der Pietät und betonte den großen öffentlichen Nutzen solcher Unternehmungen. Dementgegen hatte er nur Kritik für die teuren Prunkbauten der Kardinäle über, welche ihm *privata magis quam publica, sua potius quam aliena, luxuriosa verius quam fructuosa* galten.⁹⁴⁰

⁹³⁵ G. Manetti: Vita di Niccolò V (ed. A. Modigliani). Rom 1999, 179f.

⁹³⁶ Antinori: Magnificenza, 11.

⁹³⁷ Essentiell erschienen dem Humanisten Maßnahmen, die eine angemessene Versorgung der Bevölkerung mit Wasser gewährleisteten sowie die Befestigung unsicherer Orte. Zusätzlich forderte er den Bau von öffentlichen Gebäuden, Kirchen und Brücken. E. von Rotterdam: Institutio principis christiani (ed. M. Isnardi Parente). Neapel 1977, 154f.

⁹³⁸ An dieser Stelle muss der Vollständigkeit halber erwähnt werden, dass es an den Neubauplänen Julius' II. für den Petersdom durchaus auch Kritik aus dem unmittelbaren Umfeld des Papstes gab. Der Humanist Raffaele Maffei (1451-1522) stand der seiner Auffassung nach nicht notwendigen Zurschaustellung von Luxus und Verschwendung ablehnend gegenüber und tadelte die ruhsüchtigen Motive des Papstes; vgl. Stinger: Renaissance, 34. Ebenso beklagte Maffeis Zeitgenosse Marcantonio Altieri die maßlose Bautätigkeit des Papstes in einer kurzen Abhandlung aus dem Jahr 1513; vgl. C. Gennaro: La pax romana del 1511. Archivio della Società Romana di Storia Patria 90, 1967, 39.

⁹³⁹ O'Malley: Praise, 171.

⁹⁴⁰ R. Brandolini: Parentalis oratio de obitu Dominici Ruvere. Rom 1501, 8r-v.

Ähnlich argumentierte er in seiner später verfassten Schrift *De musica et poetica opusculum*⁹⁴¹ und - mit Bezugnahme auf die reale Baupolitik Leos X. - in seiner für das fünfte Laterankonzil beabsichtigten Rede. Brandolini empfahl dem Papst die Fortführung der Bauarbeiten an Neu-St. Peter, eines ebenso wohlthätigen wie ruhmreichen Vorhabens. Zugleich solle sich der Pontifex der Renovierung der Kirchen und Konvente, ja letztlich der ganzen Stadt annehmen:

*Fecerunt hoc maiores tui, pientissime pontifex. Observavit magnus ille Cosimus proavus. Non contempsit Petrus avus. Neutri concessit Laurentius pater. Quippe qui non Florentiae modo, sed in plerisque Italiae civitatibus nobilissima templa excultissimaque monasteria partim de integro condidere, partim ab aliis condita refecere. [...] Tuum est hoc opus, beatissime pater. A te uno deiecta illius sacratissimi templi sacella, nudatae arae, squallentes apostolorum et martyrum effigies, prostrati sanctissimorum pontificum tumuli, exturbati magna ex parte parietes opem auxiliumque deposcunt. [...] Hanc tu, ut potes et debes, totis viribus amplexare, ut tuo stimulo, tuo exemplo, tuo inquam beneficio sacrorum aedificiorum contemptus, squallor ac situs tollatur, ut locorum omnium restitutio et reformatio consequatur. Reformentur singula cunctis in civitatibus fana et cenobia. Constituantur civitates ipsae. Oppida renoventur. Arces ad fidei propugnaculum munitissime aedificentur. Navalia ad aedificandas ornandasque classes erigantur. Ad eas autem tuendas ac recreandas effodiantur portus.*⁹⁴²

Obwohl er eigentlich ein Befürworter der Armut der Kirche war, verteidigte auch Egidio da Viterbo die pompösen, zur *maiestas Romae* beitragenden Bauwerke und insbesondere das Projekt Neu-St. Peter.⁹⁴³ In einem Brief an Leo X. erklärte er den Kirchenbau und die allgemeine Förderung der Künste zu spezifischen Aufgaben des Pontifex.⁹⁴⁴

Wie sehr war es nun ein Anliegen der Päpste, diese Wunschbilder in der städtebaulichen Praxis auch umzusetzen? Die großen päpstlichen Bauherren der Renaissance wie die Della Rovere nahmen durchaus Projekte von allgemeinem Nutzen in Angriff - etwa den Ponte Sisto. Zugleich kann dies aber nicht darüber

⁹⁴¹ *Una inquam fuit causa ut rudes ac efferati veterum animi, quippe qui in agris ferino victu sine iure, sine lege, sine iudicio agebant ad ius colendum, ad promulgandas leges, ad constituendos magistratus partim poena partimque praemio perquam facile flecterentur, ut moenia sibi constituerent, ut ea et privatis et publicis aedificiis munirent ac exornarent, moribus, institutis, exemplis non solum firmarent sed longe lateque dilatarent, ut difficillima quaeque moliri facinora non dubitarent;* zit. nach O'Malley: Praise, 172.

⁹⁴² BAV, Ottob. lat. 813, 55v-56v.

⁹⁴³ O'Malley: Giles of Viterbo, 1ff.

⁹⁴⁴ Tafuri: Roma instaurata, 62.

hinwegtäuschen, dass die meisten Bauunternehmungen in erster Linie zum Ruhm der Familie beitragen sollten.⁹⁴⁵

Womöglich versuchte Julius II. gerade deshalb, sich in offiziellen Dokumenten und im Stadtraum als Wohltäter darzustellen. In seiner letzten Bulle vom 19. Februar 1513 präsentierte er sich als der keine Kosten scheuende Retter der vom Einsturz bedrohten Peterskirche. In die Fußstapfen seiner engagierten Vorgänger möchte er treten, insbesondere in jene Sixtus' IV. Denn dieser hätte in Rom zahlreiche Kapellen, Kirchen und Klöster renoviert, bereichert oder sogar neu erbauen lassen und diesen dadurch mehr Würde und Schönheit gegeben.⁹⁴⁶

Im öffentlichen Raum sollte Julius II. als Protagonist einer *instauratio urbis* in Erscheinung treten, der die chaotische Stadt ordnete, sie ‚befreite‘ und *pro maiestate Imperii* verschönerte. Die von Domenico Massimo und Girolamo Pichi verfasste Inschrift auf einer Steintafel an einem Haus im Rione Ponte spricht eine deutliche Sprache:

*JULIO.II. PONT:OPT:MAX: QUOD FINIB: DITIONIS. SRE. PROLATIS
ITALIQ: / LIBERATA URBEM ROMAM OCCUPATE /SIMILIOREM
QUAM DEVISE PATEFACTIS / DIMENSISQ: VIIS PRO MAIESTATE /
IMPERII ORNAVIT/ DOMINICUS MAXIMUS/ AEDILES F.C. MDXII /
HIERONIMUS PICUS.*⁹⁴⁷

Eine ähnliche Strategie wurde auch von Leo X. verfolgt. Gemeinnützigen Projekten wie der Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe, der Umgestaltung der Sapienza oder der Förderung des Spitalswesens standen der Plan für einen riesigen Medici-Palast bei der Piazza Navona⁹⁴⁸ und die Festlichkeiten des Jahres 1513 gegenüber, als dem Bruder und dem Neffen des Papstes das römische Bürgerrecht verliehen wurde.⁹⁴⁹ Betont wurde aber wiederum, dass auch sie in Zukunft große Gönner der Stadt sein würden.⁹⁵⁰

⁹⁴⁵ Für die Della Rovere war für diesen Zweck insbesondere die Kirche Santa Maria del Popolo bedeutend, die über Generationen hinweg zu einem regelrechten Familien-Mausoleum umgestaltet wurde. Vgl. Reinhardt: Rom, 133.

⁹⁴⁶ Salvioni: Collectionis Bullarum, Bd. 2, 348ff.

⁹⁴⁷ V. Forcella: Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri (14 Bde.). Rom 1869-1884, Bd. 13, 88.

⁹⁴⁸ Frommel: Palastbau, Bd. 2, 224ff.

⁹⁴⁹ Vgl. S. 182f.

⁹⁵⁰ Altieri: Avviso, 3f.

Private Bauvorhaben der Kardinäle und Päpste konnten auch als Beitrag zur Verschönerung der Stadt verstanden werden. Catervo Foglietta erklärte einem Freund in einem im Mai 1587 verfassten Brief, dass die Gartenanlage der Peretti die Umgebung von Santa Maria Maggiore aufwerten würde:

*Fà anchora molto bello il luogo della sua Vigna per maggior ornamento del circuito della Chiesa di Santa Maria Maggiore, che prima stava in paese come salvatico, et dishabitato; [...].*⁹⁵¹

In vielen Briefen und Inschriften wurde Sixtus V. - in Anspielung auf seinen Vornamen Felice - als Schöpfer einer *Roma felix* gesehen.⁹⁵² Ihm selbst war es als Franziskaner ein Anliegen, in der Tradition des Heiligen Franziskus zu agieren. Hatte dieser mit der Renovierung der verfallenen Kirche S. Damiano das Haus Christi wieder errichtet, so wollte ihm Sixtus mit seinen Stadtgestaltungsmaßnahmen nacheifern.⁹⁵³

Bedeutung hatte das selbstlose Bauen im Dienste der Gemeinschaft und der Stadt auch noch im Zeitalter der Barockpäpste. Neben den kostspieligen Privatresidenzen wurden weiterhin Kirchen und Hospitäler errichtet, wurden Wasserleitungen, Brunnen und Plätze angelegt. Selbst repräsentative Bauunternehmungen wie die Kolonnaden des Petersplatzes hatten als Maßnahme zur Arbeitsbeschaffung eine soziale Note.⁹⁵⁴ „Karitativ und kulturell ist die Stadt regsam, in Bewegung wie kaum zuvor in ihrer langen Geschichte.“⁹⁵⁵ In offiziellen Regierungsdokumenten wie päpstlichen Verordnungen aber auch in inoffiziellen Beratungsaufzeichnungen der Zeit war *utile* - verstanden als Abwägung des Nutzens für die Allgemeinheit - ein zentraler Begriff.⁹⁵⁶

⁹⁵¹ BAV, Ottob. lat. 568, 24v.

⁹⁵² Ebd., 60r. Vgl. R. C. Aikin: *The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V.* Berkely 1977, 70f.

⁹⁵³ Die bereits bei Domenico Fontana in *Della trasportatione [...]* publizierte Inschrift über der Haupttüre der Sala del Concistorio des neuen Bischofssitzes verdeutlicht dies:

*NVIANTES HVMERIS LATERANAS SVSTINET AEDES
FRANCISCVS FIDEI FIRMA COLVMNA SACRAE
FRANCISCO SIXTUS TENERIS ADDICTVS AB ANNIS
RESTITVIT LAPSAS AMPLIFICATQVE MAGIS
AN MINOR EST VIRTVS QVAM SVSTENARE LABANTES
RVRSVS COLLAPSAS AEDIFICARE DOMOS*

Die Umschrift einer Medaille aus dem ersten Pontifikatsjahr des Papstes verweist abermals auf den franziskanischen Auftrag: *VADE FRAN REPARA*. Vgl. Schiffmann: *Roma felix*, 181f.

⁹⁵⁴ Reinhardt: Rom, 195.

⁹⁵⁵ Ebd., 200.

⁹⁵⁶ Antinori: *Magnificenza*, 8.

Neben den genannten Exempeln manifestierte sich das über den individuellen Vorteil hinausgehende Engagement für die Gemeinschaft und die Stadt Rom noch in zwei weiteren Tätigkeitsfeldern der Päpste.

II.3.5.2. BAUFÖRDERUNG UND STADTSTRUKTURIERUNG

*[...] in favorem curialium aedificantium in Urbe
[...] etiam videtur ut animus aedificantium et
volentium aedificare crescat ad effectum quod
Urbs Roma augeatur et nobilitetur aedificiis et
hominibus.⁹⁵⁷*

Mit dieser am 2. September 1517 notierten Feststellung bestätigte Mario de' Peruschi, der Erste Konservator der Kurie, den Erfolg der Bulle Leos X. vom 2. November 1516 (*Inter curas multiplices*), deren Ziel es war, insbesondere entlang der Via di Ripetta die Bautätigkeit mittels weitreichender Förderungen zu stimulieren.

Bereits die Päpste der Renaissance erkannten in der gezielten Forcierung des Häuserbaus eine Möglichkeit, Straßen oder ganze Viertel optisch aufzuwerten. Schon Nikolaus V. hatte versucht, die Besiedlung der Hügel im Osten der Stadt durch Steuererleichterungen zu beschleunigen.⁹⁵⁸ Eine Bulle Sixtus' IV. von 1475 begünstigte den Palastbau im Allgemeinen. Wichtigster Anreiz des Beschlusses war, dass die Kleriker über ihr bis dato an die Kirche fallendes Vermögen testamentarisch verfügen durften, sofern sie sich eine standesgemäße Residenz errichten ließen.⁹⁵⁹ Alexander VI. vergab im Jahr 1500 Sonderrechte an jene, die an der von ihm neu angelegten Via Alessandrina bauten.⁹⁶⁰ Clemens VII. erneuerte wiederum die Privilegien für alle Personen, die beabsichtigten, an der Via di Ripetta neue Gebäude zu errichten⁹⁶¹ und Pius IV. förderte mit einem Beschluss von 1565 das Bauen in seiner *Civitas Pia* beim Vatikan.⁹⁶²

Betrachtet man die Initiativen der einzelnen Päpste für sich, so lässt sich jeweils eine lokale Schwerpunktsetzung im eigenen Interesse feststellen.

⁹⁵⁷ Rodocanachi: *Première Renaissance*, 413.

⁹⁵⁸ Lavedan: *Urbanisme*, 51.

⁹⁵⁹ Müntz: *Arts*, Bd. 3, 182.

⁹⁶⁰ Coquelines: *Bullarum*, Bd. 3.3, 244.

⁹⁶¹ Lavedan: *Urbanisme*, 49.

⁹⁶² Coquelines: *Bullarum*, Bd. 3.3, 244ff. Vgl. auch Delumeau: *Vie*, Bd. 1, 236f.

Nichtsdestotrotz bedeutete jede dieser Maßnahmen zugleich eine Verschönerung und Erweiterung der entsprechenden Stadträume.

Am konsequentesten strebte wohl Sixtus V. die bauliche Expansion der Stadt an. Seine Bulle *Decet Romanum* vom 13. September 1587 begünstigte in erster Linie den Bau von Häusern an der bereits im August 1585 begonnenen Via Felice, der wichtigsten neuen Straße seines urbanistischen Plans für Rom. Darüber hinaus wirkten sich die Bestimmungen aber auch positiv auf die nun regulierte Via Pia, sowie auf die Gegend um den Quirinalskomplex aus.⁹⁶³ Im Blick hatte der Pontifex also den gesamten Rione Monti.

Neben den in zahlreichen Quellen überlieferten religiösen Beweggründen des Peretti-Papstes⁹⁶⁴ spielte also auch der Wunsch nach einer Ausweitung der Stadt eine tragende Rolle - man wollte Rom deutlich größer machen.⁹⁶⁵ Die Funktion der neuen Straßen für die Stadterweiterung wurde bereits in den einleitenden Zeilen des genannten Erlasses von 1587 erkannt. In der Bulle *Supremi cura* vom 19. Februar 1590 wird schließlich ersichtlich, wie umfassend die sixtinische Stadtgestaltung angedacht war: In den ersten beiden Paragraphen wurden alle baulichen Unternehmungen des Papstes aufgelistet, darunter die Acqua Felice und andere öffentliche Brunnen, die neuen Straßen und Plätze, weiters die Obeliskenerrichtungen und die Restaurierungen von Kirchen. Auch die Vergabe von Bauprivilegien wird erwähnt.⁹⁶⁶

Im Gebiet der Monti sollte mit dem Borgo Felice ein ganz neues Stadtviertel entstehen - so jedenfalls die in der Bulle *Dum ad uberes* formulierte Absicht des Papstes. Erklärtes Ziel des Dokumentes vom 11. April 1590 war es, *quasi nova civitas construatur*.⁹⁶⁷ Zu diesem Zwecke wurden die Begünstigungen von 1587 für Neubauten an der Via Pia bestätigt und erweitert.

Durch systematische Bauförderung hatte Sixtus V. versucht einen lange Zeit vernachlässigten Stadtteil völlig neu zu erschaffen. Seine Maßnahmen gingen über das rein persönliche Darstellungsbedürfnis hinaus und erreichten eine

⁹⁶³ BAV, Urb. lat. 1055, 309v.

⁹⁶⁴ Zu den religiösen Motiven der sixtinischen Stadtgestaltung vgl. C. D'Onofrio: *Gli obelischi di Roma*. Rom 1967, 132ff.

⁹⁶⁵ Zum Teil war dies auch durch die massive Bevölkerungszunahme notwendig geworden. Nach dem Sacco war die Einwohnerzahl wieder rasch gestiegen. Zur Zeit Pius IV. (Papst von 1559 bis 1665) zählte Rom 80.000 Einwohner und unter Gregor XIII. (1572-1585) wurde erstmals die Marke von 100.000 überschritten. Die Altstadt im Tiberknie reichte nicht mehr aus, neue Gebiete mussten erschlossen werden. Vgl. P. Pecchiai: *Roma nel Cinquecento*. Bologna 1948, 445ff.

⁹⁶⁶ Tommasetti: *Bullarum*, Bd. 11, 177f.

⁹⁶⁷ Ebd., 189.

städtebauliche Dimension, die letztlich der Optik der Stadt Rom zugute kam. Denn entgegen der Behauptung Torgil Magnusons, die Besiedlung der *Monti* hätte sich lange hingezogen,⁹⁶⁸ betonen die zeitgenössischen Quellen den Erfolg der Aktivitäten des Papstes. Darunter auch ein Gesandter aus Mantua, der sich bereits 1587 zutraut zu prophezeien, dass die neuen Straßen innerhalb der nächsten drei Jahre bewohnt sein werden.⁹⁶⁹ In einem *avviso* vom 15. März 1589 wird schließlich die rege Bautätigkeit an der Via Pia dokumentiert.⁹⁷⁰

Die Vergabe von Privilegien war jedoch nur ein Aspekt des Versuchs der Päpste, die Stadtgestaltung zentral zu lenken. Voraussetzung für eine umfassendere Strukturierung des urbanen Raums war die Konzentrierung der Entscheidungsgewalt über städtebauliche Prozesse. Zu diesem Zwecke eignete sich das 1425 wieder eingerichtete Amt der *magistri viarum*, welches Leo X. mit der Bulle *Inter curas multiplices* vom 2. November 1516 noch entschiedener der päpstlichen Autorität unterstellte.⁹⁷¹ Ebenso wichtig war die päpstliche Baugesetzgebung - von Sixtus IV. bis Gregor XIII. gab es vier wichtige Gesetzestexte, die sich mit diversen Baubestimmungen auseinandersetzten. Der abschließende und für die folgenden Jahrzehnte gültige Erlass des Boncompagni-Papstes vom 1. Oktober 1574 stellte im Grunde eine Zusammenfassung der bestehenden Gesetze dar. Entscheidend war die Möglichkeit der Enteignung für den höheren gesellschaftlichen Nutzen und die Verschönerung der Stadt.⁹⁷²

⁹⁶⁸ Magnuson: Rome, 17.

⁹⁶⁹ L. von Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters (16 Bde.). Freiburg 1886-1933, Bd. 10, 599.

⁹⁷⁰ BAV, Urb. lat. 1057, 147r.

⁹⁷¹ Tafuri: Roma instaurata, 82.

⁹⁷² Scavizzi: Condizioni, 162ff. Für den Text der Bulle sh. Coquelines: Bullarum, Bd. 4.3, 282ff. Schon im 13. und 14. Jahrhundert hatte es in Rom Versuche einer planmäßigen Stadtgestaltung durch normative Vorgaben von kommunaler Seite gegeben: In den 1230er-Jahren wurden die Maße von Vorbauten (Außentreppe, Portiken, Loggien) festgelegt, um die Straßen für die Pilgerströme freizuhalten. 1279 wurde mit dem gleichen Zweck verfügt, dass kein Haus in den Petersplatz hineinragen dürfe. C. Carbonetti Vendittelli: La curia dei *magistri edificiorum Urbis* nei secoli XIII e XIV e la sua documentazione, in: E. Aubert (Hg.): Rome au XIII^e et XIV^e siècles, cinq études. Rom 1993, 35ff. Eine neue Dimension erreichten die Vorschriften und Eingriffe während der Pontifikatsjahre Sixtus' IV. Mit einer Bulle vom 30. Juni 1480 erlaubte der Della Rovere-Papst Enteignungen von Besitzern bescheidener Häuser sowie deren Demolierung, sollten sich diese zufällig auf einem Terrain befinden, welches für die Anlage neuer Straßen oder Plätze vorgesehen war. Enteignet werden konnte auch, wenn die entsprechenden Grundstücke für die Errichtung eines repräsentativen Bauwerks benötigt wurden: [...] *pro Palatiis, domibus, seu aliis aedificiis, tam profanis quam Ecclesiasticis, in eadem Urbe de novo construendis, seu iam constructis ampliandis, personis habentibus juxta illas domum, seu solum, aut locum alium, et volentibus inibi de novo domos, vel Palatia construere, seu iam constructa ampliare.* Die Höhe der Entschädigung im Falle eines solchen Zwangsverkaufs bestimmten der Camerlengo und die *magistri stratarum*. Bemerkenswert ist,

Mit diesen Instrumenten ausgestattet konnte man - zumindest theoretisch - ganz Rom nach Belieben gestalten. Die machtpolitische Komponente einer derartigen Zentralisierung der Urbanistik steht außer Frage, ebenso wie die dadurch entstandene Möglichkeit, gezielt gesellschaftliche Eliten zu bevorzugen. Betrachtet man aber beispielsweise die Straßenbauprojekte Sixtus' V., so wird ersichtlich, dass es durchaus auch eine päpstliche Urbanistik gab, die der Stadt selbst und den Bewohnern sowie Pilgern dienen sollte. Sixtus V. folgte mit seiner Stadtgestaltung der Tradition der Päpste seit Martin V., „die mittelalterliche Stadtsiedlung den wandelnden Bedürfnissen nach Verbesserung, Vergrößerung und Neubestimmung als Papst- und Pilgermetropole anzupassen.“⁹⁷³ Die unzähligen geplanten, doch nur partiell ausgeführten neuen Straßenzüge⁹⁷⁴ hatten in erster Linie den Sinn, die Stadt zu ordnen und zu strukturieren und den Bewohnern, vor allem aber den Besuchern eine leichtere Orientierung zu ermöglichen. Dieses Ziel wurde im fünften Paragraphen der Bulle *Egregia populi* (Februar 1586) festgehalten:

*Ad quas quidem venerandas basilicas ut commodius et decentius adiri possit, atque ut in eis frequentius celebrandis populi religio augeatur, iam vias latas et directas patefecimus.*⁹⁷⁵

Kernpunkte des Straßennetzes waren die großen Pilgerkirchen, sie sollten erschlossen werden. Dieser bereits von Gregor XIII. angedachte Plan⁹⁷⁶ wurde nun in die Tat umgesetzt. Die Quellen bekräftigen die päpstliche Intention, für die Pilger möglichst komfortable und direkte Wege zu den Gotteshäusern anzulegen, etwa zu Santa Maria Maggiore: [...] *ut eius templum magis, magisque frequentetur duas aperuit vias, alteram a Traiani Columna, alteram*

dass das Baugesetz die Schönheit der Stadt (*ad decorem urbis*) vor die Interessen einzelner Bürger stellte. Zur Bulle vgl. Coquelines: Bullarum, Bd. 3.3, 179ff. 1565 bekräftigte eine Bulle Pius' IV. die Gesetze Sixtus' IV. - abermals wurden Enteignungen mit dem Argument der optischen Aufwertung der Stadt gerechtfertigt (ebd., Bd. 4.2, 247ff.). Pius V. entschärfte die Bestimmungen zwischenzeitlich (Bulle vom 10. April 1571; ebd., Bd. 4.3, 162f.). Der letztendliche Erlass Gregors XIII. von 1574 blieb schließlich bis 1870 in Kraft. Die größte Wirkkraft hatten die päpstlichen Bestimmungen vom späten 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Vgl. allgemein zur päpstlichen Baugesetzgebung des 15. und 16. Jahrhunderts Delumeau: Vie, Bd. 1, 230ff.

⁹⁷³ Schiffmann: Roma felix, 21.

⁹⁷⁴ Für eine chronologische Darstellung der städtebaulichen Maßnahmen Sixtus' V. vgl. ebd., 23ff.

⁹⁷⁵ Tommasetti: Bullarum, Bd. 8, 664.

⁹⁷⁶ Pastor: Geschichte der Päpste, Bd. 9, 815.

*ab hortulorum Colle, quem Trinitatis vocant, ad templum illud.*⁹⁷⁷ Ebenso wollte man für die Zugänglichkeit zu den anderen sechs Hauptkirchen sorgen (*Ut vero septem ipsae Basilicae ab omnibus frequentari commode possint, vias quae ad illas ducant undequaque aperiri, patefieri, aequarique iussit*)⁹⁷⁸, wozu schließlich auch Santa Maria del Popolo gezählt wurde:

*Per eosdem dies via a colle Pincio ex eo loco ubi Sanctissimae Trinitatis templum est, ad Sanctam Mariam Popularem Pontificis iussa aperiri coepta est, ut septem ecclesias frequentantibus commodiori via ad Maiori ad Popularem inter septem primarias a Pontefice conumeratam accedere possint.*⁹⁷⁹

Im bereits erwähnten Brief Fogliettas schilderte dieser nicht nur den Erfolg der sixtinischen Unternehmungen und den Nutzen ebenjener für das Bild der Stadt, sondern stellte darüber hinaus die recht optimistische Behauptung auf, es seien dabei keine anderen Gebäude zu Schaden gekommen:

Mi scordavo di dirvi il gran giudizio di Nostro Signore nel fare che tutte le strade cominciassero, et finissero da Chiese principali a principali; et che per il dritto verso di esse si trovassero tante divotissime Chiese; et di più che essendo le strade tanto longhe, larghe, et dritte a squadra non si sia toccato edifitio né antico né moderno.
[es folgt eine Aufzählung der Straßen]
[...] là onde par quasi cosa più che humana, che cominciando, et terminando queste longhe, larghe, et dritte strade da Chiese Principali, a Chiese principali, habbia in sé si può dire, tutte le Chiese di Roma antica, et le più grandi; talmente che il Christiano può in poco tempo per strade belle, et dilettevoli et commode visitar tante chiese [...].⁹⁸⁰

Die Päpste des 17. Jahrhunderts knüpften an die sixtinischen Strukturierungsmaßnahmen an. Sie verfolgten eine Rationalisierung des urbanen Raums: Gerade Straßen und regelmäßige, weite Plätze sollten der in weiten Teilen der Stadt nach wie vor bestehenden Irregularität des Mittelalters entgegengesetzt werden.⁹⁸¹ Verschiedene Päpste nahmen sich dabei verschiedener Örtlichkeiten an. Urban VIII. ließ beispielsweise die Gegend rund um den Quirinal neu gestalten, versuchte das dortige Straßennetz zu regulieren

⁹⁷⁷ BAV, Vat. lat. 12142, 290v; November 1585.

⁹⁷⁸ Ebd., 309r-309v; Februar 1586.

⁹⁷⁹ Ebd., 332v.; Oktober 1586,

⁹⁸⁰ BAV, Ottob. lat. 568, 58v-59v; Mai 1587.

⁹⁸¹ Antinori: Magnificenza, 27f.

und war bestrebt, das Viertel besser an die am Tiber gelegenen Stadtteile anzubinden.⁹⁸²

Eine ganzheitliche, über einzelne begrenzte Stadträume oder bauliche Akzente hinausgehende Stadtgestaltung nahm nach Sixtus V. allerdings nur mehr Alexander VII. in Angriff: „[...] leggendo attentamente le lunghe liste di provvidenze previste per la città (restauri, completamenti, ma anche fabbriche ex novo) viene l'idea che [...] Alessandro VII voglia riprendere in mano il gran problema di Roma, accantonato da Urbano VIII e Innocenzo X che lavorano soltanto in certi ‚fuochi‘ coincidenti non a caso con i loro palazzi, per proporre il nuovo volto d'una città disegnata più per l'orbe che per l'urbe.“⁹⁸³

Immer wieder lassen sich in den Baubeschlüssen und Plänen des Chigi-Papstes die Worte *ordinare*, *addrizzare* oder *riquadrare* finden.⁹⁸⁴ Struktur sollte die Stadt durch neue signifikante Bauwerke, gerade Straßen und formvollendete Plätze bekommen.⁹⁸⁵ Der Plan für eine Systematisierung des Forums mit rechtwinkelig angelegten Baumalleen ist hier nur ein Exempel für das Grundprinzip Ordnung statt Chaos.⁹⁸⁶

II. 3. 5. 3. GELTUNGSDRANG

*Qd Car.[...] debet habere domu in loco
celebriori.*⁹⁸⁷

Gleich ein ganzes Kapitel seines Werkes *De Cardinalatu* von 1510 widmete Paolo Cortesi den Domizilen besagter Würdenträger. Der Abschnitt *De domo cardinalis* liest sich wie eine Aufforderung zum prunkvollen Bauen und zur extravaganten Ausgestaltung von Privatpalästen an bedeutenden Orten der

⁹⁸² P. Zampa: ‚Per comodità, diletto e sicurezza‘. Il complesso del Quirinale nei progetti e nelle sistemazioni di Urbano VIII, in: L. Mochi Onori/ S. Schütze/ F. Solinas (hg.): I Barberini e la cultura europea del Seicento. Rom 2007, 501ff.

⁹⁸³ M. Fagiolo: Il cantiere barocco, in: A. Gramiccia (hg.): Bernini in Vaticano. Rom 1981, 161.

⁹⁸⁴ Toscano: Modelli, 18.

⁹⁸⁵ Krautheimer: Rome of Alexander VII., 32ff. Erstmals wurden im päpstlichen Rom Plätze nach einem einheitlichen Konzept gestaltet, so der Petersplatz, die Piazza vor Santa Maria della Pace oder die Piazza del Popolo. In Paris hatte man schon wesentlich früher damit begonnen. Vgl. auch Del Pesco: Declino, 227.

⁹⁸⁶ Ebd. 109f.

⁹⁸⁷ P. Cortesi: De Cardinalatu [...]. Rom 1510, 49r.

Stadt.⁹⁸⁸ Bei den detailreichen Empfehlungen für die Konstruktion eines dem Stand angemessenen Wohnsitzes konnte sich Cortesi an zahlreichen bereits existierenden Bauten orientieren.

Die in den beiden vorherigen Kapiteln angedeutete Selbstlosigkeit der Päpste und ihrer Nächsten muss folglich relativiert werden. Auch wenn das Stadtbild insgesamt von den Prachtbauten der Kardinäle profitieren mochte, so spielte das städtische Selbstbewusstsein hier doch eine eher untergeordnete Rolle. Cortesis Text zeigt, dass von den kirchlichen Würdenträgern die Demonstrierung von Opulenz sogar erwartet wurde. Inmitten des mittelalterlichen Stadtgefüges entstanden so riesige Bauvolumen. Zusätzlich zum Palast, der den gesamten Haushalt eines Kardinals beherbergen musste, wurden oft noch Gärten angelegt, eine Bibliothek oder eine Kapelle errichtet.⁹⁸⁹

Es kam zu einem regelrechten Wettlauf um Prestige. Einerseits mussten sich die neuen Eliten im Machtkampf mit den alten Baronalfamilien behaupten, andererseits ergaben sich Konkurrenzsituationen unter den Papstverwandten und den Papstanwärttern. Denn die „Nepotenresidenzen waren auch architektonische Anwartschaften auf den Stuhl Petri.“⁹⁹⁰ Die Vorreiter waren Pietro Barbo mit dem Palazzo Venezia und Raffaele Riario mit dem Palazzo della Cancelleria. Barbo, der mit seinem Palast Ambitionen auf den Papstthron versinnbildlicht hatte, wurde 1464 tatsächlich zum Papst gewählt. Diesem Aufstieg entsprechend wurde der *palazzo* monumental erweitert. Auch Alessandro Farnese ließ seinen städtischen Wohnsitz nach seinem Amtsantritt im Jahr 1534 ausbauen.⁹⁹¹

Baumotiv war in diesen Fällen also die Darstellung des jeweiligen gesellschaftlichen Status im öffentlichen Raum. Der Geltungsdrang beschränkte sich nicht nur auf den Palazzo, sondern umfasste ein regelrechtes familiäres Bauprogramm, zu welchem je nach verfügbaren Mitteln Kapellenausstattungen, Grabmonumente, eine Landvilla und die Finanzierung von Kirchenbauten zählten.⁹⁹²

⁹⁸⁸ Ebd., 49r-54v. Für eine Analyse vgl. K. Weil-Garris/ J. D’Amico: The Renaissance Cardinal’s ideal palace. A chapter from Cortesi’s *De Cardinalatu*, in: Henry A. Millon (hg.): *Studies in Italian art and architecture 15th through 18th centuries*. Rom 1980, 91ff.

⁹⁸⁹ Stinger: Renaissance, 29f.

⁹⁹⁰ Reinhardt: Rom, 139f.

⁹⁹¹ Ebd., 140ff.

⁹⁹² Ebd., 194.

Am konsequentesten setzten dies die großen Familien des barocken Rom in die Tat um. Die Größe des Palasts der Borghese übertraf alle bisher in Rom gebauten Domizile. Der Platz vor dem Gebäude wurde ausgeweitet und mit einer Kette abgesperrt, also quasi zu Privatgrund deklariert. In Santa Maria Maggiore plante Flaminio Ponzio die Kapelle für Paul V. Hinzu kamen Scipione Borgheses Gartenpalast am Quirinal (der heutige Palazzo Pallavicini-Rospigliosi) und dessen Villa nördlich der Stadt. Zwar fallen auch die Errichtung der Fassade und des Langhauses von St. Peter in die Pontifikatszeit des Borghese-Papstes - er vergaß jedoch nicht, für jeden sichtbar seinen Namen anzubringen.⁹⁹³

Noch größere szenische Wirkung hatten die Privatpaläste der Barberini und der Pamphili. Wenn man sich vor Augen führt, welchen enormen Stellenwert der neue Palast an der heute gleichnamigen *piazza* im zeitgenössischen Diskurs der Architekten hatte, so muss man sich die Frage stellen, wie groß die Bindung des Maffeo Barberini zu Rom denn überhaupt war; d. h. wie wichtig ihm die Gestaltung des Rests der Stadt war.⁹⁹⁴ Nur ein paar Jahre später nahm Innozenz X. mit dem Ensemble Palast-Kirche-Brunnen gleich die ganze Piazza Navona für sich und die Seinen in Besitz. Auf dem Obelisken in der Platzmitte tauschte man das Kreuz gegen die Taube, „Wappenzeichen der Pamphili und Sinnbild der Pax Christiana. [...] Diese politische Allegorie war jedem verständlich. Sie enthält die Selbstdeutung des Pamphili-Papstes und der Funktion der Stadt Rom.“⁹⁹⁵

Die Grenzen des städtischen Selbstbewusstseins wurden immer dann erreicht, wenn das private vor das städtische Interesse trat und genau hier hat das Bild der selbstlosen Päpste seinen Makel. Die ins Groteske gesteigerte Villenkultur des 17. Jahrhunderts brachte nicht mehr der Stadt Ruhm, sondern nur mehr der jeweiligen Familie. Gelder flossen nun in Gartencasinos, Wasserspiele und künstliche Seen.⁹⁹⁶

Bei alledem darf nicht vergessen werden, wie ausgeprägt der Personenkult im gesamten hier analysierten Zeitraum war. Pius II. vernachlässigte den

⁹⁹³ Magnuson: Rome, 124ff.

⁹⁹⁴ Zur Baugeschichte und zur Diskussion vgl. A. Blunt: The Palazzo Barberini. The contribution of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21, 1958, 256ff.

⁹⁹⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 316. Zur Gestaltung des Platzes in der Frühen Neuzeit vgl. J.-F. Bernard (hg.): Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande - du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine. Rom 2014, 323ff.

⁹⁹⁶ Reinhardt: Rom, 192ff.

Ausbau des Vatikans und baute lieber in *seiner* Stadt in der Toskana. Auch der bereits erwähnte Paul II. beschäftigte sich lieber mit seinem Stadtpalast, als mit der offiziellen Papstresidenz.⁹⁹⁷ Alexander VI. ließ extra eine zum Petersdom führende Straße sperren, um die Pilgerströme auf die von ihm neu angelegte Via Alessandrina leiten zu können.⁹⁹⁸ Paul III. ließ nicht nur seinen Namen und sein Wappen unter das Mark Aurel-Reiterstandbild am Kapitol setzen, sondern hatte sogar eine Statue für den Platz geplant, die ihn selbst als blitzeschleudernden Jupiter zeigen sollte.⁹⁹⁹

Die Grabkapelle der Borghese in Santa Maria Maggiore demonstriert, wie mancher Papst die Prioritäten setzte - sie kostete letzten Endes soviel wie die Fassade und das Langhaus von Sankt Peter zusammen. Für den privaten Zweck wurde Gold und Marmor verwendet, für den größten Tempel der Christenheit kostengünstigerer Tavertin.¹⁰⁰⁰ Selbst für den großen Stadtplaner Alexander VII. fertigte Pietro da Cortona den Plan einer Kirche in Form der Monti des Chigi-Wappens an, die allerdings nie ausgeführt wurde.¹⁰⁰¹

Wie schon in Florenz muss die selbstbewusste Stadtgestaltung also auch in Rom mit dem individuellen Verlangen nach Darstellung im öffentlichen Raum in Relation gesetzt werden. Erst in der Rezeption des Gebauten zeigt sich die Bedeutung selbst privater Konstruktionen für das Selbstbewusstsein der Stadt.

II. 4. BEWUSSTWERDUNG UND GLORIFIZIERUNG

II. 4. 1. REALITÄTEN UND IDEALISIERUNGEN

[...] io non comprendo quale scopo abbia la sua ‚Roma restaurata‘, che sappiamo essere in rovina ed in ogni parte diruta; nella quale se vi è stata eretta qualche nuova costruzione, a parte le poche curate dal nostro pontefice Niccolò V a similitudine delle antiche, questa assomiglia ai nidi che le rondini costruiscono nelle nostre case.

⁹⁹⁷ Magnuson: Studies, 245ff..

⁹⁹⁸ Lavedan: Urbanisme, 44.

⁹⁹⁹ Reinhardt: Rom, 153f.

¹⁰⁰⁰ Ebd., 195.

¹⁰⁰¹ Del Pesco: Declino, 241.

*Neanche tutti gli uomini d'Europa riuniti
potrebbero riportare Roma all'aspetto originario:
anche le città hanno una loro fine, non possono
risorgere una volta cadute né ringiovanire
quando invecchiano.*¹⁰⁰²

Bezug nehmend auf Flavio Biondos Werk *Roma instaurata* brachte Enea Silvio Piccolomini klar und deutlich seine Skepsis gegenüber der Vorstellung einer wieder auferstandenen *Roma* zum Ausdruck. Die ruhmreiche Zeit der Stadt am Tiber war für ihn Geschichte, die einst prächtige physische Gestalt Roms nicht mehr herstellbar.

Angesichts des Zustandes der Stadt um die Mitte des 15. Jahrhunderts überrascht die Einschätzung Piccolominis nicht sonderlich. „Rom war als Stadt zusammengebrochen. Es lebten nur noch 19.000 nach anderen 17.000 Menschen im weiten Bereich der Aurelianischen Mauer, Raubbarone und Räuber, ein völlig verarmter Klerus, ein an den Grenzen des äußeren Elends vegetierendes Volk. [...] 1420 konnte man sie nicht mit den blühenden Kommunen Florenz, Siena, Venedig, Mailand und anderen, auch nicht mit den Königsresidenzen und Provinzkapitalen Neapel und Palermo vergleichen.“¹⁰⁰³ Der chaotische Zustand des Kapitolsplatzes Mitte des 16. Jahrhunderts demonstriert, wie schleppend der Aufbau voranging: „Der Gedanke an die Piazza San Marco in Venedig, die Piazza della Signoria in Florenz hebt den Machtverfall hervor.“¹⁰⁰⁴ Noch die piranesischen Stiche des 18. Jahrhunderts zeigen „einzelne große Gebäude, antike oder kirchliche, halb verschüttet, dazwischen aber unwegsames Gelände von allerlei Vegetation bedeckt, und der Bewohner dürftige Häuschen [...]“.¹⁰⁰⁵

Als die Päpste im Quattrocento nach Rom zurückkamen, fanden sie eine Stadt ohne wirkliches Zentrum und ohne funktionierende Infrastruktur vor. Der Vatikan lag abseits der bewohnten Gebiete im Tiberknie, auch fehlte eine konkrete städtebauliche Verbindung von weltlichem und geistlichem Zentrum wie in Florenz. Weder war die Entwicklung des urbanen Raumes organisiert, noch gab es den in der Arno-Stadt so wichtigen Sinn für geometrische

¹⁰⁰² M. Spesso (hg.): Enea Silvio Piccolomini. Scritti di architettura. Turin 1997, 68.

¹⁰⁰³ W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 303.

¹⁰⁰⁴ Ebd., 318.

¹⁰⁰⁵ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 32.

Regularität. Hatte Leonardo Bruni für Florenz die Vorstellung von vom Zentrum ausgehenden konzentrischen Kreisen geprägt, so war Rom vielmehr polyzentrisch.¹⁰⁰⁶

Das Forum Romanum war bekannt als *Campo Vaccino*, das Kapitol als *Monte Caprino*. Der Großteil des Gebietes innerhalb der Aurelianischen Stadtmauer war verlassen und verödet, die Hügel der antiken Urbs weitgehend unbesiedelt, die Wasserversorgung zusammengebrochen, Berichte über herumstreunende Wölfe keine Seltenheit. Meist mussten sich die Pilger auf morastigen Wegen zu den wichtigen Kirchen begeben. Die wenigen Straßen, die es gab, waren schmutzig, eng und verbaut; vor wichtigen Bauwerken gab es noch keine prächtigen Platzanlagen.¹⁰⁰⁷ Die Silhouette der Stadt war nicht durch barocke Kuppeln gekennzeichnet, sondern durch die einzelnen Türme der römischen Barone.¹⁰⁰⁸

Der melancholisch gefärbte Eindruck von Verfall und Rückständigkeit muss in dieser „in ihrem Selbstbewusstsein sicher nicht sonderlich stark entwickelten Stadt“ zu jener Zeit omnipräsent gewesen sein.¹⁰⁰⁹ In einer Stadt, in der in den Straßen, auf den Plätzen und vor öffentlichen Gebäuden verwesende Tierüberreste herumlagen,¹⁰¹⁰ war zunächst nur sehr begrenzt an selbstbewusste Stadtgestaltung zu denken. Desillusionierte Berichte von Reisenden runden dieses Rom-Bild ab. Der Diener Michel de Montaignes hielt während des gemeinsamen Aufenthalts in der Stadt Anfang der 1580er fest, dass sein Herr der Auffassung sei, man

[...] bekäme von Rom nichts zu sehen als den Himmel, unter dem es einst gelegen war, und den allgemeinen Grundriss seiner Lage. Das Wissen, das er [i.e. Montaigne] von ihm habe, sei ein abstraktes, das auf die Einbildungskraft angewiesen sei; aber nichts böte sich den Sinnen unmittelbar dar. Wer sagt, man sehe wenigstens die Ruinen Roms, behaupte zu viel, denn die Ruinen eines so

¹⁰⁰⁶ Zur Ausgangslage vor den Projekten Nikolaus' V. vgl. C. W. Westfall: In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55. Pennsylvania St. Univ. Press 1974, 68ff.

¹⁰⁰⁷ T. Magnuson: Studies in Roman Quattrocento Architecture. Stockholm 1958, 11ff. Für eine Darstellung des mittelalterlichen Rom vgl. R. Krautheimer: Rome. Profile of a city, 312-1308. Princeton Univ. Press 1977, 231ff.

¹⁰⁰⁸ Die mittelalterliche Altstadt wurde von Flavio Biondo als *Roma turrita* wahrgenommen. Vgl. B. Nogara (Hg.): Scritti inediti e rari di Biondo Flavio. Rom 1927, 156.

¹⁰⁰⁹ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 66.

¹⁰¹⁰ So die Darstellung in der bereits erwähnten Bulle vom 30. März 1425. E. Müntz: Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits (3 Bde.). Paris 1878-1882, Bd. 1, 335ff.

*kolossalen Organismus stünden in seinem Gedächtnis ehrfurchtgebietender als die Trümmer, die er da vor sich sehe: das sei nichts, als ihr Grabstein.*¹⁰¹¹

Um Privatbauten stand es kaum besser. Als der Fürstbischof von Bamberg und Würzburg in den Jahren 1612/ 13 im Auftrag von Kaiser Matthias eine Gesandtschaftsreise nach Rom unternahm, musste für seinen Palast *grob papier* zur Schließung der Fenster herangeschafft werden, sowie ein *schranckchen von holtz, damit niemand durch das zerbrochene gewelb hinabfalle*.¹⁰¹²

Angesichts der existierenden, prunklosen Stadt, der zeitgenössischen Bestandsaufnahmen und des spürbaren Aufholbedarfs mag es nicht verwundern, dass die Erzeugung von Idealbildern lange vor einer konkreten Stadtgestaltung eine derartige Bedeutung für Rom hatte. In Bild und Text wurde ein Rom kreiert, das kaum etwas mit der realen *urbs* zu tun hatte, zugleich aber unabdingbar für die Entstehung des Selbstbewusstseins der Stadt war.

„Das Rombild als Bedeutungsträger hat eine lange Tradition, die bis in die antike zurückzuverfolgen ist. Mit der figürlichen oder auch architektonischen Abbildung Roms [...] verbindet sich seit dem Frühmittelalter die Vorstellung, die Bedeutung der Stadt als Ordnungs- und Heilsmetropole und den Anspruch auf Einzigartigkeit und Ewigkeit, die mit der antiken Stadt verknüpft werden, neu aufleben zu lassen und geltend zu machen.“¹⁰¹³ Die Rom-Idee existierte also während des Mittelalters weiter fort. Rom-Darstellungen der Epoche zeigen häufig eine Stadt mit einer idealisierten, kreisrunden Stadtmauer, in deren Mitte markante Gebäude - meist das Kapitol oder das Kolosseum - zu sehen sind.¹⁰¹⁴ Die ‚Füllung‘ dieser Mauer wurde in der Folge detailreicher, so etwa im Fresko des Vierungsgewölbes der Oberkirche von Assisi oder auf der Goldbulle Ludwigs des Bayern von 1328: Bestimmende Bauwerke Roms sind hier eindeutig zu erkennen, doch wird die runde Form der Stadt beibehalten. Die

¹⁰¹¹ Zum Rom-Aufenthalt Michel de Montaignes vgl. O. Flake (ed.): Michel de Montaigne. Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581. Frankfurt a. M. 1988, 123ff.

¹⁰¹² Der Bericht über den Rom-Aufenthalt in C. Häutle (ed.): Des Bamberger Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen Gesandtschaftsreise nach Italien und Rom 1612 und 1613. Stuttgart/ Tübingen 1881, 117ff.

¹⁰¹³ R. Schiffmann: Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V. Bern/ Frankfurt a. M./ New York 1985, 76f.

¹⁰¹⁴ So etwa auf der Goldbulle Friedrichs I. Barbarossa (um 1153). Vgl. V. Capobianchi: Le immagine simboliche e gli stemmi di Roma. Archivio della Società Romana di Storia Patria 19, 1896, 353ff.

Umschrift formuliert schließlich den höheren Sinn des Ganzen - *Roma caput mundi regit orbis frena rotundi*.¹⁰¹⁵

Obwohl es ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Ansätze zu einer realistischeren und perspektivischen Darstellung der Stadt gab und man zunehmend um eine topographisch korrekte Wiedergabe Roms bemüht war,¹⁰¹⁶ bevorzugten viele Künstler und Gelehrte noch im Quattro- und sogar Cinquecento weiterhin das ideale Rund, so etwa Taddeo di Bartolo in seinem Fresko im Kommunalpalast von Siena (1413/ 14).¹⁰¹⁷ Auch Leon Battista Alberti bekräftigte mit dem Koordinatensystem seiner *Descriptio urbis Romae* (um 1445) abermals die „Gleichsetzung von Stadt und Welt, die bereits den kreisförmigen Stadtplänen des Trecento zugrunde lag.“¹⁰¹⁸ Selbst 1527 wird Marco Fabio Calvo in den schematischen Illustrationen seines Werks *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum* die Form der Stadt noch kreisrund wiedergeben.¹⁰¹⁹ Generell ist festzuhalten, dass man bei bildlichen Wiedergaben von Rom bis ins 18. Jahrhundert mehr Wert auf eine repräsentative denn auf eine maßstabsgetreue Darstellung legte; die Stadt erschien dabei meist aus dem Blickwinkel eines fiktiven, idealen Betrachters.¹⁰²⁰

Überhöhte, die Realität positiv erweiternde Rom-Bilder waren natürlich auch im Sinne der Päpste. In seinem Entwurf für die Szene des wunderbaren Fischzugs für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle wählte Raffael als Hintergrund die idealisierte Stadt Rom. Zu sehen sind mehrere Kirchen, an denen während des Pontifikats Sixtus' IV. weitergebaut worden war (Santa Maria del Popolo, Santa Maria della Pace), zudem der Vatikanische Hügel mit der Leoninischen Mauer und die sich in Konstruktion befindende neue

¹⁰¹⁵ W. Erben: Rombilder auf kaiserlichen und päpstlichen Siegeln des Mittelalters. Graz/Wien 1931, 57ff. Auch Cola di Rienzo deutete die römischen Stadtmauern symbolisch, allerdings sah er eine andere Form - *ipsi muri Romae aedificanti sunt in formam eiusdem leonis jacentis*. C. Scaccia-Scarafoni: Le Piante di Roma. Roma 1939, 64. Die einzigartige Bestimmung der Stadt wird noch auf den Plänen des Cinquecento festgehalten. Der Rom-Plan des Francesco Camocio präsentiert dem Betrachter die *Roma victrix*, jener von Mario Cartaro die *Roma renascens*. Vgl. A. P. Frutaz: Le piante di Roma (3 Bde.). Rom 1962, Bd. 2, Tafeln 234 und 238.

¹⁰¹⁶ Ein plakatives Beispiel hierfür ist die Skizze Alessandro Strozzi's von 1474. Vgl. J. Schulz: Jacopo de' Barbari's view of Venice. Map making, city views, and moralized geography before the year 1500. *The Art Bulletin* 60, 1978, 456ff. Ihren Gipfel erreichte diese Tendenz mit Leonardo Bufalini's Plan in vertikaler Perspektive von 1551. Bogen/Thürlemann: Rom, 75ff.

¹⁰¹⁷ C. E. Stinger: *The Renaissance in Rome*. Indiana Univ. Press 1985, 67.

¹⁰¹⁸ S. Bogen/ F. Thürlemann (Hg.): *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*. Darmstadt 2009, 46.

¹⁰¹⁹ R. Weiss: *The Renaissance discovery of Classical Antiquity*. Oxford 1969, 94ff.

¹⁰²⁰ Bogen/Thürlemann: Rom, 73.

Peterskirche. Durch die biblische Geschichte wird die Stadt auf eine höhere Bedeutungsebene gehoben. Gezeigt wird nicht das wirkliche, sondern ein gedachtes Rom, das in erster Linie durch die neuen päpstlichen Bauwerke gekennzeichnet ist.¹⁰²¹

Ebenso ein Wunschbild ist ein Fresko des von Cesare Nebbia und Giovanni Guerra zwischen 1588 und 1590 ausgeführten Zyklus in der Vatikanischen Bibliothek, welches den kaum zu realisierenden urbanistischen Plan Sixtus' V. für Rom abbildet und die tatsächlich ausgeführten Projekte des Peretti-Papstes überhöht. Während St. Peter am Fresko vergeblich gesucht wird, scheint Santa Maria Maggiore als Ausgangspunkt der sixtinischen Straßenachsen Mittelpunkt der Stadt zu sein. Statt einer hügeligen sieht man eine in ihrer Topographie geschönte, ebene Stadt. Straßen wie beispielsweise die Achse zwischen Santa Maria Maggiore und San Lorenzo fuori le Mura, die geplant, aber nie angelegt wurden, sind in diesem Stadtbild vollendet, andere wiederum idealisiert wiedergegeben - so etwa die Via Sistina, die ohne Rücksicht auf das Gelände schnurgerade zur Piazza del Popolo führt. Zudem wurden die von Sixtus V. errichteten Obelisken und die Kaisersäulen überdimensional dargestellt. Freskenzyklen im Lateran und im Palazzo Peretti,¹⁰²² sowie Medaillen, Stiche, Zeichnungen und Radierungen runden das sixtinische Idealbild von Rom ab. Die Rom-Darstellungen, die die Bedeutung und den Anspruch der Stadt versinnbildlichen, sollten über die real existierenden Mängel hinwegtäuschen.¹⁰²³ Schematische Wiedergaben des Stadtraumes eigneten sich hierfür besonders gut.¹⁰²⁴

¹⁰²¹ J. Shearman: Raphael's cartoons in the collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel. London 1972, 50ff. Auch in den Fresken der Stanzien Raffaels lassen sich Architekturen finden, die stark an zeitgenössische päpstliche Bauprojekte erinnern und durch die dargestellten Szenen überhöht werden. Hinter dem Altar der *Disputa del Sacramento* kann man eine oft als Rom gedeutete Stadt erkennen und auf einem Hügel in der Ferne wird gerade ein Bauwerk errichtet, das die Exedra von Bramantes Cortile del Belvedere in Erinnerung ruft - der Architekt selbst ist im Vordergrund des Freskos zu sehen. Der massive Steinblock hinter der rechten Personengruppe wurde oftmals als Symbol für Neu St. Peter gedeutet, ebenso haben manche in der Architektur der ‚Schule von Athen‘ Bramantes Ideen für den Petersdom wiedererkannt. Vgl. H. Pfeiffer: Zur Ikonographie in Raffaels ‚Disputa‘. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Staza della Segnatura. *Miscellanea Historiae Pontificiae* 37, 1976, 94f. und A. Bruschi: Bramante architetto. Bari 1969, 373ff. und 485ff.

¹⁰²² Der Palast wurde im 19. Jahrhundert abgerissen, die Fresken blieben aber erhalten.

¹⁰²³ L. Spezzaferro: La Roma di Sisto V. *Storia dell'arte italiana* 12, 1983, 369ff. Dass das Idealbild der Stadt zugleich auch das Renommee des Pontifex steigern sollte, verdeutlicht die Inschrift über dem Fresko: *DVM RECTAS AD TEMPLA VIAS SANCTISSIMA PANDIT IPSE SIBI SIXTUS PANDIT AD ASTRA VIAM.*

¹⁰²⁴ So war auf einer Medaille, die die sixtinische Bautätigkeit im Osten der Stadt glorifizieren sollte, Maria stellvertretend für Santa Maria Maggiore abgebildet. Straßen

Einen größeren Kreis an Rezipienten erreichten Stiche und Sammelbände von Stadtprospekten. Abermals wurde dabei eine ideale Schau verbreitet - Dupéracs Kapitolsplatz steht exemplarisch hierfür. Wohl am weitreichendsten propagiert wurde das Bild eines wiedergeborenen, modernen Roms während des Pontifikats Alexanders VII. Dabei spielte es keine Rolle, welche Bauprojekte bereits abgeschlossen waren, denn sie wurden in der Regel ohnehin als vollendet dargestellt. So findet sich beispielsweise in den im Jahre 1658 von Giovanni Giacomo de Rossi mit Unterstützung des Papstes publizierten *Effigies* eine *Veduta della Piazza del Popolo entrandosi nella città* von Giovanni Battista Falda, auf der bereits die beiden Zwillingskirchen zu sehen sind, obwohl diese zum damaligen Zeitpunkt noch gar nicht fertiggestellt waren. Die zugehörigen Beschriftungen sprechen von der Chiesa di Santa Maria di Montesanto und der Chiesa di S. Maria de' Miracoli *fatta da N. Sig. Papa Alessandro Settimo*.¹⁰²⁵ Lievin Cruyl wird diesem Beispiel 1664 in seinem *Prospetto della Piazza del Popolo* folgen, wobei der Platz zusätzlich so verzerrt abgebildet ist, dass alle neu gestalteten Bauelemente (Santa Maria del Popolo, Stadttor und die Zwillingskirchen) zu sehen sind.¹⁰²⁶ Die erste Auflage des ebenfalls von De Rossi publizierten Werks *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna* von 1665 enthält eine Darstellung des Petersplatzes, wobei der ursprünglich geplante, jedoch nie ausgeführte *terzo braccio* als zusätzlicher baulicher Akzent zwischen den beiden Kolonnadenbögen zu sehen ist.¹⁰²⁷

verbanden sie symbolisch mit den Patronen der anderen Hauptkirchen. Der beherrschende, ideale Straßenstern, der die Unordnung des realen Roms überlagern sollte, findet sich auch in Giovanni Maggis Rombild, welches er für das Werk *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.* des Oratorianers Giovanni Francesco Brodini entworfen hatte sowie in einem Lobgedicht des besagten Werks (*De viis amplissimis quas Sixtus V P. M. ab Esquilinio monte in syderis formam, ad loca diversa aperuit et stravit*). Vgl. Schiffmann: *Roma felix*, 66ff. Das Gedicht in G. F. Bordini: *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.* [...]. Rom 1588, 51f.

¹⁰²⁵ D. del Pesco: *Le incisioni e la diffusione internazionale dell'immagine della Roma di Alessandro VII.*, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*. Siena 2000, 266ff.

¹⁰²⁶ Ebd., 264.

¹⁰²⁷ Ebd., 256. Schon 1659 - ergo nur kurz nach Baubeginn - war auf Wunsch Alexanders VII. eine Darstellung publiziert worden, die das Prestigeprojekt Petersplatz als bereits vollendet wiedergab (BAV, Chigi, P. VII. 9, 19-20). Zielgruppe war ein internationales Publikum: „Cette gravure fut établie dans un but de propagande, afin de faire connaître au monde le suprême embellissement de Rome“; P. Lavedan: *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*. Paris 1959, 187. Der Begleittext der Abbildung in italienischer und lateinischer Sprache offenbart die Intentionen des Papstes: *Conscendo, multi Sommi Pontefici che il frequentare la Chiesa di S. Pietro, e le funtioni del Palazzo Pontificio era di grande scommodo per esser l'Estate la Piazza dominata dal Sole, e l'inverno impraticabile per le pioggie, ebbero in animo di fare un Portico per il quale si rimediassero a questi inconvenienti. Hora la S.tà di N. Sig.re PAPA ALESSANDRO VII mosso dal mede.mo zelo del ben pubblico, come anco per*

Veröffentlicht wurden also Bilder, die ein nach den Vorstellungen der Päpste bestmögliches Rom wiedergaben. Zwischen 1665 und 1670 wurden insgesamt drei Bände des *Nuovo Teatro* herausgegeben; in den 1670ern folgten schließlich die ebenfalls sehr erfolgreichen *Nuovi disegni dell'architettura e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti*.¹⁰²⁸

Eine noch größere Zielgruppe, nämlich die Masse der nach Rom kommenden Gläubigen, erreichten Pilgerführer wie die *Mirabilia Urbis Romae*.¹⁰²⁹ Sie „sakralisierten die Monumente durch Geschichte und Legende und täuschten den Besucher über das Missverhältnis von Verfall und Wiederaufbau hinweg.“¹⁰³⁰ Für die Pilger war Rom lange Zeit weniger eine reale, sondern vielmehr eine ideelle Stadt.¹⁰³¹ Es waren weniger die Bauten und die Optik der *urbs*, sondern die Assoziationen, die Rom bedeutend machten: „For pilgrims, Rome existed not as a city in the sense of a human community, but rather as a vast, mysterious, and potent sanctuary, a gateway to the heavenly world. Contemporary reality paled before the visionary splendors of the eternal kingdom. [...] Relics, tombs, miracles, holy doors – these sacred objects and divine signs constituted the essential attributes of the pilgrims Rome. Only gradually, with the creation of the Vatican as the governing center and the construction of new arteries in the city, did the coherent topographical image of Rome as the restored imperial capital begin to rival the penitents outlook.“¹⁰³²

accrescere magnificenza al Tempio e, spicco alla facciata di S. Pietro ha innalzato il presente Portico con triplicate corsie divise da Quattro ordini di Colonne per maggior commodità sì de Pedoni come delle Carrozze. E perché molti di lontani paesi desiderano vedere il disegno di quest'opera così famosa, si è stimato bene per sodisfare alla loro curiosità di mandarlo alle stampe. Angegeben wurden zudem die beeindruckenden Ausmaße des Platzes.

Ob Sigmund von Birken (1626-1681) diese offizielle Darstellung kannte oder nicht - als er sich im Dezember 1660 in Rom aufhielt, war er voll des Lobes für die Anlage. In seinem *Brandenburgischen Ulysses* fällt er folgendes Urteil: *Den 3. Nachmittag bespaztirten Sie den S. Peters-Platz und besahen nicht allein das herrliche Gebäude der Kirche, sondern auch den neuen stattlichen Bau des damaligen Papsts Alexandri VII, daran dann täglich stark gearbeitet wurde* (J. Mahr (Hg.): *Rom, die gelobte Stadt. Texte aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart 1996, 97).

¹⁰²⁸ Ebd., 270.

¹⁰²⁹ Vgl. allgemein zur Thematik N. R. Miedema: *Die Mirabilia Romae*. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung. Tübingen 1996.

¹⁰³⁰ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 302.

¹⁰³¹ Selbst der große Architekt Andrea Palladio berücksichtigte diesen Aspekt: Palladio war erstmals 1541 nach Rom gekommen, 1554 publizierte er zwei Bände über die Ewige Stadt. Der erste (*Le antichità di Roma*) befasste sich mit den antiken Bauwerken und generell mit Fragen der Architekturtheorie. Der zweite Band beschäftigte sich hingegen mit den ‚heiligen Dingen‘ der Stadt. Zwar ging der Autor auch auf die Architektur der Kirchen ein, doch stand das Werk unverkennbar in der Tradition klassischer Pilgerführer. Darauf verwies schon der Titel *Descrizione delle chiese, stationi, indulgenze et reliquie de Corpi Sancti, chi sonno in la città di Roma*. Vgl. V. Hart/ P. Hicks: *Palladio's Rome*. Yale Univ. Press 2006.

¹⁰³² Stinger: *Renaissance*, 43ff.

Anders als in Florenz, taten sich in Rom auch die Humanisten schwer, etwas Konkretes über die gegenwärtige Gestalt der Stadt zu schreiben. Selbst nach den Bemühungen Nikolaus' V. um eine ‚*risignificazione di Roma*‘¹⁰³³ und den ersten umgesetzten Bauprojekten blieb Rom für die meist mit dem päpstlichen Hof in Verbindung stehenden Humanisten und Prediger in erster Linie ein Zeichen und Symbol. Im Zentrum ihres Denkens und ihrer Texte stand das höhere Schicksal Roms, nicht die gebaute Stadt.¹⁰³⁴ Allgegenwärtig waren die Ruinen der toten antiken Stadt, der man noch nichts hatte entgegensetzen können und so mussten die Bürger Roms ihr Selbstbewusstsein zunächst aus anderen Bereichen ableiten. Die Stadt wurde mystifiziert: „The preachers were aware of the ruins and the wounds. They nevertheless found in the city a meaning that allowed them to transcend its problems and find in its supernatural destiny a basis for hope for all the world.“¹⁰³⁵ Rom war keine Stadt des Handels oder der Produktion. „It was a city whose chief assets were the memories and monuments of its past and the hopes it might inspire for the future. It was these memories, monuments, and hopes that account for the revival of Rome in the Renaissance and that contributed to the mystique that sustained it once revived. Rome was exemplary center, font of ancient culture, special depository of the apostolic message, see of blessed Peter. Its mystique was at the very heart of its reality.“¹⁰³⁶

Als weiterer Aspekt einer Idealisierung und Mystifizierung Roms ist die Gleichsetzung mit Jerusalem zu nennen - bis hin zum Anspruch, die moderne Version der heiligen Stadt zu sein. Bereits in mittelalterlichen Darstellungen war nicht nur Rom, sondern auch Jerusalem von einer idealisierten, runden Stadtmauer umgeben.¹⁰³⁷ Im Quattrocento deuteten viele Humanisten die irdische Kirche als Imitation des himmlischen, übernatürlichen Jerusalems;¹⁰³⁸ zudem war es in der Freskenmalerei des 15. Jahrhunderts en vogue, biblische Geschichten in Rom spielen zu lassen. So sind beispielsweise im Hintergrund

¹⁰³³ M. Tafuri: *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Turin 1992, 37.

¹⁰³⁴ C. Burroughs: *From signs to design. Environmental process and reform in early Renaissance Rome*. Cambridge (Mass.) 1990, 1ff.

¹⁰³⁵ J.W. O' Malley: *Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, 1450-1521*. Duke Univ. Pr. Durham, 1979, 208.

¹⁰³⁶ Ebd., 242.

¹⁰³⁷ W. Braunfels: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1953, 49.

¹⁰³⁸ Vgl. hierzu die entsprechenden Stellen in Palmeris *De pacis dignitate* (BAV, cod. Vat. lat. 5815, 92r.) und in Domenichinis *Oratio pro electione summi pontificis* (BAV, cod. Ottob. lat. 1035, 11r-v).

der die Vita des Heiligen Stephan behandelnden Fresken Fra Angelicos in der Privatkapelle Nikolaus' V. im Vatikan römische Stadtlandschaften und sogar einzelne Architekturen zu erkennen. Der Heilige und Petrus sind vor einem Gebäude zu sehen, das als die Peterskirche entsprechend den Neubauplänen gedeutet werden kann. In der Szene der Steinigung Stephans außerhalb der Stadt ist die Aurelianische Mauer erkennbar. Römisch anmutende Gebäude und Stadträume prägen auch das Martyrium des Heiligen Laurentius in der unteren Wandhälfte. Während Letzterer tatsächlich eine Verbindung zu Rom hatte, wurde für die Geschichte des Heiligen Stephan Jerusalem einfach durch Rom ersetzt.¹⁰³⁹

Eine weitere Gleichsetzung der beiden Städte findet sich in Peruginos ‚Schlüsselübergabe‘ in der Sixtinischen Kapelle. Hinter den Protagonisten ist der achteckige Tempel von Jerusalem zu sehen, der allerdings durch die Inschriften auf den den Bau flankierenden Triumphbögen mit der Sixtinischen Kapelle in Verbindung gebracht wird: *IMENSU[M] SALOMONIS TEMPLVM TV HOC QVARTE SACRASTI SIXTE OPIBVS DISPAR RELIGIONE PRIOR*.¹⁰⁴⁰ Auch in Raffaels Darstellung der Vertreibung Heliodors in den Stanzen hat der Jerusalemer Tempel die Gestalt eines klassischen römischen Bauwerks angenommen.¹⁰⁴¹ Im 17. Jahrhundert offenbarte sich dieses überhöhte Selbstverständnis jedem Rom-Reisenden gleich bei seiner Ankunft in der Stadt: Auf dem Fries über dem Portal der Kirche Santa Maria dei Miracoli auf der Piazza del Popolo hatte man den ursprünglich auf Jerusalem bezogenen, alttestamentarischen Sinnspruch *GLORIOSA DICTA SUNT DE TE CIVITAS DEI* anbringen lassen.¹⁰⁴²

Die anfängliche Notwendigkeit einer Überhöhung des realen baulichen Bestands von Rom wird verständlicher, wenn man die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe der Stadt und die allmähliche Emanzipation von selbigem näher betrachtet.

¹⁰³⁹ Vgl. R. Krautheimer: Fra Angelico and - perhaps - Alberti, in: I. Lavin/ J. Plummer (hg.): Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. New York 1977, 290ff. und J. Pope-Hennessy: Fra Angelico. London 1974, 31ff.

¹⁰⁴⁰ M. Rohlmann: Kontinuität und Künstlerwettbewerb in den Bildern der Sixtinischen Kapelle. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 60, 1999, 163ff.

¹⁰⁴¹ J. Shearman: Raphael's unexecuted projects for the Stanze, in: G. Kauffmann/ W. Sauerländer (hg.): Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde, Verehrer. Berlin 1965, 169f.

¹⁰⁴² A. Antinori: La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Rom 2008, 125.

II. 4. 2. DAS ANTIKE ERBE II - SELBSTBEWUSSTSEIN ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND GEGENWART

II.4. 2. 1. DIE ÜBERMÄCHTIGEN RUINEN

Quanta ego iam fuerim sola ruina docet.

Zu finden ist dieser denkwürdige Satz auf der Mantuaner Leinwandkopie der Ende des 15. Jahrhunderts als Kupferstich geschaffenen Rom-Karte Francesco Rossellis, welche als Vorbild für mehrere nachfolgende Darstellungen der Stadt diente und über die Grenzen Italiens hinaus Bekanntheit erlangte.¹⁰⁴³ Rossellis spezielles Rom-Bild legte offen, wie sehr das Selbstbewusstsein der Stadt von der eigenen Vergangenheit abhängig war. Aufgrund ausbleibender gegenwärtiger Bauprojekte flüchtete man sich - wie im vorigen Kapitel gezeigt - in die Überhöhung der Stadt und ihrer Ruinen, d. h. ihres antiken Erbes. „Die Ruinen antiker Monumente prägten [...] das Erscheinungsbild Roms. Als integraler Bestandteil des Alltagslebens erinnerten sie allgegenwärtig an die klassische Vergangenheit.“¹⁰⁴⁴ Da es schwierig war, Neues zu schaffen, bevorzugte man es, Altes zu bewundern und Altes zu konservieren.

Bereits im Statutenwerk von 1363 hatte der Schutz antiker Bauten eine entscheidende Rolle gespielt. Untersagt wurde die Zerstörung noch existierender Bauwerke des Altertums, wobei ästhetische Überlegungen zentral waren. Die Optik der Stadt sollte nicht durch zurückgebliebene bauliche Überreste eingetrübt werden, zudem war man sich durchaus der Bedeutung der antiken Monumente für den *decor* Roms bewusst, i. e. man empfand sie als *schön*.¹⁰⁴⁵ Freilich waren diese kommunalen Bestimmungen ein Erbe der Regentschaft Cola di Rienzos, der - nicht zuletzt aus politischem Kalkül - den Stolz der Bürger auf die eigene glorreiche Vergangenheit hatte entfachen können. Fazit ist, dass der Schutz der antiken Monumente durch die

¹⁰⁴³ M. Fagiolo: *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della veduta di Mantova*, in: M. Gori Sassoli (Hg.): *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*. Rom 2000, 69ff.

¹⁰⁴⁴ I. Baumgärtner: *Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. Bis 14. Jahrhundert*, in: M. Stolleis/ R. Wolff (Hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004, 285.

¹⁰⁴⁵ Im entsprechenden Text heißt es: *De antiquis edificiis non diruendis. Ne ruynis civitas deformetur et ut antiqua edificia decorem Urbis publice representent, statuimus quod nullus sit ausus aliquod edificium Urbis diruere vel dirui facere intra Urbem ad penam c. librarum prov. [...] C. Re (ed.): Statuti della città di Roma del secolo XIV*. Rom 1883, 188.

„demonstrativ artikuliert Wertschätzung des schönen Dekors [...] Ausdruck eines Bewusstseins von der antiken Schönheit der Stadt“ war.¹⁰⁴⁶

Im Quattrocento und noch im Cinquecento setzte sich dieser Trend fort. Seit 1406 war es den Steinmetzen der Stadt verboten, antiken Marmor als Material zu verwenden. Gesetze des Stadtrats zum Schutz der antiken Monumente wurden regelmäßig erneuert, so etwa am 10. März 1520, als man versuchte, durch Strafandrohungen Herr der Lage zu werden. Als der Senator Pietro Squarcialupi gut sechs Monate später die Sondererlaubnis erhielt, Steine vom Bogen des Septimus Severus zu entfernen, so galt dies nur für bereits herabgefallene Bruchstücke. Zudem wurde zur Kontrolle eigens eine achtköpfige Kommission eingesetzt.¹⁰⁴⁷

Ebenso engagiert waren die Päpste. Die von ihnen ernannten *magistri aedificiorum* wurden mit der Erhaltung der antiken Monumente beauftragt. 1432 wurde von Eugen IV. eigens ein für die öffentlichen Bauten und Mauern zuständiger Schutzherr eingesetzt. Besonders bemüht um die Wahrung des antiken Erbes zeigten sich Pius II. und Sixtus IV. Eine Bulle des Piccolomini-Papstes von 1462 bekräftigte die Maßnahmen seiner Vorgänger hinsichtlich der Protektion der Antiken in und außerhalb der Stadt. Abschreckende Wirkung sollten dabei Geldstrafen erzielen.¹⁰⁴⁸

Zur zentralen Figur des römischen Denkmalschutzes wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts der von Leo X. protegierte Raffael. Am 27. August 1515 ernannte ihn der Papst zum *soprintendente* der antiken Bauwerke und Ruinen Roms. Zu seinen Aufgaben gehörte es, das überhandnehmende und schwer kontrollierbare Abtragen von antikem Marmor zu unterbinden. Um die lateinische Sprache des Altertums zu erhalten, sollten insbesondere Steine mit Inschriften gerettet werden.¹⁰⁴⁹ Dass das Engagement Raffaels jedoch weit über die Bewahrung des Bestehenden hinausging, demonstriert ein an den Papst adressierter Brief aus dem Jahr 1519, in welchem der Künstler eine auf exakter Bemessung beruhende Darstellung der antiken *urbs* mit allen erhaltenen

¹⁰⁴⁶ Baumgärtner: Bauplanung, 287ff.

¹⁰⁴⁷ E. Rodocanachi: La première renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X, la cour pontificale, les artistes et les gens de lettres, la ville et le peuple, le sac de Rome en 1527. Paris 1912, 214.

¹⁰⁴⁸ Lavedan: Urbanisme, 67.

¹⁰⁴⁹ Vgl. S. Valtieri: Sanzio soprintendente. L'architettura 193, 1971, 476ff. und E. Müntz: Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps. Paris 1886, 614f.

Monumenten in Aussicht stellte.¹⁰⁵⁰ Das Schriftstück zeigt auch, dass Raffael nur einer von vielen war, die von den Ruinen in den Bann gezogen wurden. Jedoch distanzierte er sich von einer halbherzigen Auseinandersetzung mit dem baulichen Erbe der Stadt. Raffael recherchierte akribisch, ihm ging es um Verständnis und Erkenntnis:

Sono molti, Padre Beatissimo, che misurando col loro debile giuditio le grandissime cose che delli Romani, circa l'arme et della città di Roma, circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti et grandezza delli edifici si scrivono, più presto estimano quelle fabulose che vere. [...] Onde, essendo io stato assai studioso di questa tale antiquitati et havendo posto non piccola cura in cercarle minutamente et in misurarle con diligentia e leggendo di continuo di buoni auctori et conferendo l'opere con le loro scripture, penso haver conseguito qualche notitia di quell'antiqua architectura. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere per la cognitione di tanto excelente cosa [...].¹⁰⁵¹

Mit dieser Einstellung war er nicht alleine. Bereits 1513 hatte der Humanist Marcantonio Altieri in seinem Testament angeordnet, einen Teil seines Vermögens für die Schaffung eines Lehrstuhls zu verwenden, dessen Aufgabe es sein sollte, die historischen Unternehmungen der Römer auf dem Kapitol festzuhalten. Leo X. setzte diesen Wunsch im darauffolgenden Jahr auch um.¹⁰⁵²

Jenes Bestreben, bei der Erforschung der Vergangenheit Roms anhand der Bauwerke exakt vorzugehen, kennzeichnet schon die Arbeit Flavio Biondos, der in den einleitenden Worten seines 1444 begonnenen Werkes *Roma instaurata* den ignoranten Umgang sowohl der Unwissenden, als auch der Gelehrten mit dem antiken Erbe anprangert und dies als grundlegende Motivation für seine topographische Beschreibung der antiken *urbs* anführt.¹⁰⁵³ Biondo steht damit exemplarisch für den zeitgenössischen Diskurs, der einerseits von Neugierde und Faszination, andererseits von Bedauern, Wehmut und Missbilligung geprägt war. So fand auch Enea Silvio Piccolomini Gefallen an der Beschau der Ruinen, die für ihn die ruhmreiche Geschichte der Stadt bezeugten. Zugleich

¹⁰⁵⁰ A. Pane: L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città, in: S. Casiello (hg.): Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento. Florenz 2008, 119ff.

¹⁰⁵¹ F. P. Di Teodoro: Raffaello, Baldassare Castiglione e la lettera a Leone X. Bologna 2003, 133.

¹⁰⁵² D. Gnoli: La Roma di Leon X. Mailand 1938, 102f.

¹⁰⁵³ F. Biondo: Opera omnia. Basel 1531, 222. Vgl. auch Weiss: Discovery, 66ff.

beklagte er deren Zerstörung durch die stadteigene Bevölkerung seiner Zeit.¹⁰⁵⁴ In seiner in den 1480ern verfassten *Vita di Filippo Brunelleschi*¹⁰⁵⁵ schrieb Antonio Manetti, dass man an den öffentlichen Plätzen Roms die beeindruckendsten antiken Kunstwerke bestaunen könne, dass es jedoch bereits weniger wären, als noch zu Zeiten Brunelleschis, da sich Päpste und Kardinäle willkürlich bedient hätten. Und auch für Raffael war die Auseinandersetzung mit der antiken Stadt nicht nur Grund zur Freude, denn sie verursache auch *grandissimo dolore, vedendo quasi el cadavero di quest'alma nobile cittate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato*.¹⁰⁵⁶

Vorausgegangen war alledem ein Prozess, im Zuge dessen die antike *urbs* von einem abstrakten allmählich zu einem rational greifbaren Gebilde wurde. Dazu waren eine Änderung der Wahrnehmung der Stadt und eine Intensivierung des Stadtbewusstseins von Nöten. Schon vor der Zeit der Renaissance-Päpste sind entsprechende Tendenzen feststellbar. „In allen [...] Bereichen liefern normative Quellen sichere Indizien dafür, wie sich das Bewusstsein vom städtischen Raum und seiner Gestaltung mit der kommunalen Entwicklung von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts veränderte.“¹⁰⁵⁷ Die Mirabilien zeigen, dass bei der Konfrontation mit dem Stadtraum gerade die antiken Monumente und Statuen eine tragende Rolle spielten, ja dass das „kollektive Empfinden im Mittelalter nach Instanzen aus der fernen Vergangenheit geradezu verlangte.“ Diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wurde dadurch erleichtert, dass viele antike Statuen noch frei zugänglich auf öffentlichen Plätzen positioniert waren.¹⁰⁵⁸ Jene Standbilder wurden im Trecento nicht nur von Pilgern, sondern auch von Humanisten bestaunt.¹⁰⁵⁹ Eine seriöse Beschäftigung mit den antiken Monumenten blieb

¹⁰⁵⁴ Lavedan: Urbanisme, 69.

¹⁰⁵⁵ A. Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi* preceduta da *La novella del Grasso* (ed. D. de Robertis/ G. Tanturli). Mailand 1976, 64ff.

¹⁰⁵⁶ Di Teodoro: Raffaello, 133.

¹⁰⁵⁷ Baumgärtner: Bauplanung, 299. Für die Wahrnehmung der Stadt in der Zeit vor dem Avignonesischen Exil vgl. auch R. Brentano: *Rome before Avignon. A social history of thirteenth-century Rome*. New York 1974, 73ff.

¹⁰⁵⁸ N. Gramaccini: Antike Statuen auf mittelalterlichen Plätzen, in: S. Albrecht (hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 275.

¹⁰⁵⁹ Dies demonstriert beispielsweise der in den 1370ern verfasste Brief Giovanni Dondis an Fra Guglielmo da Cremona. C. E. Gilbert: *The frescoes by Giotto in Milan*. *Arte Lombarda* 47, 1977, 36.

aber vorerst aus. Petrarca war von Rom emotional ergriffen;¹⁰⁶⁰ Pier Paolo Vergerio, der erstmals 1398 in die Stadt gekommen war, erschien das klassische Rom als undefinierbar, wundersam.¹⁰⁶¹ Erst allmählich lösten sich die Humanisten aus dem Zustand der Überwältigung und starteten den Versuch, die Monumente der Antike zu verstehen und daraus auch Nutzen für die Gegenwart zu ziehen.

Über die Rom-Reise Brunelleschis und Donatellos schreibt Vasari:

E venduto un poderetto ch'egli aveva a Settignano, di Fiorenza partiti, a Roma si condussero: nella quale, vedendo la grandezza degli edifizj, e la perfezione de'corpi dei tempj, stava astratto, che pareva fuor di sè. E così dato ordine a misurar le cornici e levar le piante di quegli edifizj, egli e Donato continuamente seguitando, non perdonarono né a tempo né a spesa, né lasciarono luogo che eglino in Roma e fuori in campagna non vedessino, e non misurassino tutto quello che potevano avere che fusse buono.¹⁰⁶²

Auch Brunelleschis Biograf, Antonio di Tuccio Manetti, berichtet vom Studium der Ingenieurstechnik, von allerlei Aufzeichnungen und Vermessungen antiker römischer Bauwerke.¹⁰⁶³ Aus dem anfänglichen Staunen entwickelte sich also allmählich eine ernsthafte Beschäftigung mit dem baulichen Erbe. Dabei ging es nicht nur um die Wiederbelebung der *buoni ordini antichi*, sondern - wie Vasari zu berichten weiß - bereits um eine Rekonstruktion der antiken *urbs*:

Né restò che non fusse disegnata da lui ogni sorte di fabbrica, tempj tondi e quadri, [...] basiliche, acquidotti, bagni, archi, colisei, anfiteatri, ed ogni tempio di mattoni: da'quali cavò le cignature ed incatenature, e così il girargli nelle volte; [...] Fu, adunque, da lui messo da parte ordine per ordine, dorico, ionico e corintio; e fu tale questo studio, che rimase il suo ingegno capacissimo di poter vedere nella immaginazione Roma, come ella stava quando non era rovinata.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁰ Vgl. hierzu seinen im Jahre 1337 verfassten Brief an den in Avignon verweilenden Kardinal Giovanni Colonna. H. Nachod/ P. Stern: Briefe des Francesco Petrarca. Eine Auswahl. Berlin 1931, 64.

¹⁰⁶¹ C. E. Stinger: The Renaissance in Rome. Indiana Univ. Press 1985, 31ff.

¹⁰⁶² G. Milanesi (ed.): Le opere di Giorgio Vasari (9 Bde.). Florenz 1906, Bd. 2, 337.

¹⁰⁶³ H. Saalman (ed.): The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti. Pennsylvania St. Univ. Press 1970, 52f.

¹⁰⁶³ H. Saalman (hg.): The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti. Pennsylvania St. Univ. Press 1970, 52f.

¹⁰⁶⁴ Vasari: Vita, Bd. 2, 338.

Während sich Brunelleschi mit dem gewonnenen Wissen in Florenz an die Konstruktion der Domkuppel machte, folgten in Rom viele Gelehrte seinem Beispiel. Ciriaco d'Ancona, der im Jahr 1433 Kaiser Sigismund die antiken Schätze der Stadt zeigte, fertigte ebenfalls Zeichnungen von Gebäuden an und nahm Vermessungen vor.¹⁰⁶⁵ Die archäologischen Studien der Humanisten sowie die allgemeine Beschäftigung mit den Ruinen ebneten den Weg für die Entdeckung und das Verständnis der antiken Stadt. Ein Meilenstein in der Erforschung der Topographie des klassischen Roms war das bereits erwähnte *Œuvre Roma instaurata* Biondos, der 1443 in der Entourage Eugens IV. nach Rom gekommen war. Zwar fanden noch keine tatsächlichen Ausgrabungen statt, doch muss Biondo für die Erlangung seiner Erkenntnisse gezielte Spaziergänge unternommen und zusätzlich archäologische Schriften studiert haben.¹⁰⁶⁶

Bald folgten - von Biondo inspiriert - weitere Werke. Pomponio Leto, der des Öfteren interessierte Rom-Besucher zu den bedeutenden antiken Monumenten und Ruinen führte, korrigierte und ergänzte die Arbeit Biondos. Dabei entstanden unter anderem die *Excerpta*, eine Art schriftlicher Führer zu den antiken Stätten der Stadt. Gebildete Leute spazierten nun immer öfter durch die Stadt und notierten, was sie sahen oder empfanden. So verfasste auch der aus Florenz stammende Bernardo Rucellai in den 1490ern ein der Topographie des antiken Rom gewidmetes Werk mit dem Titel *De Urbe Roma*, in welchem er seine eigenen Studien in der Ewigen Stadt festhielt.¹⁰⁶⁷

Für den spezifischen kulturellen Charakter Roms in der Renaissance waren diese Anstrengungen der Gelehrten und Neugierigen maßgeblich, ebenso wie für das Bewusstsein von der vergangenen und der gegenwärtigen Stadt.¹⁰⁶⁸ Denn die Beschäftigung mit dem baulichen Erbe der Antike offenbarte die aktuelle Schwäche Roms - einen größeren Kontrast zwischen den immensen imperialen Bauwerken und der kleinen mittelalterlichen Stadt im Tiberknie hätte es nicht geben können.

Einer der vielen, die ihren Unmut äußerten, war der aus der Toskana stammende Poggio Bracciolini, der als päpstlicher Sekretär mehrere Jahrzehnte

¹⁰⁶⁵ Ciriacos Bericht über den Aufenthalt in der Stadt im Jahr 1433 in K. Anconitanus: *Itinerarium*. Bologna 1969, 21f.

¹⁰⁶⁶ Biondos Studie umfasste Stadttore, Bäder, Obelisken, Theater, Amphitheater, Zirkusse, Tempel, Säulen und andere Monumente. Vgl. Stinger: *Renaissance*, 62f.

¹⁰⁶⁷ Weiss: *Discovery*, 73ff.

¹⁰⁶⁸ A. Chastel: *The Sack of Rome*, 1527. Princeton Univ. Press 1983, 140ff.

in Rom verbacht hatte. Zusammen mit seinem Kollegen Antonio Loschi hatte Bracciolini die Ruinen der Stadt untersucht. Das von den daraus gewonnenen Erkenntnissen geprägte und schließlich ebenso nostalgisch wie moralisierend gefärbte Urteil über das gegenwärtige Rom hielt Bracciolini in seinem 1431 begonnen Werk *De varietate fortunae* fest, welches 1448 Papst Nikolaus V. präsentiert wurde. Der ernüchternde Anblick der Stadt offenbare den großen Gegensatz zwischen der goldenen Metropole Virgils und dem Rom seiner Zeit, so der Autor. Der Zustand Roms zeuge von der ganzen Grausamkeit des Schicksals. Er sah eine ihrer Schönheit beraubte Stadt, die kein antiker Bürger wiedererkennen hätte können. Von vielen einst prächtigen Gebäuden waren nur mehr die Fundamente erkennbar. Der Kapitolsberg als einstiges Zentrum der Welt präsentierte sich nun verlassen und verwahrlost.¹⁰⁶⁹

Eine Konsequenz derart pessimistischer Betrachtungsweisen war der Wunsch nach einer Rekonstruktion der antiken Stadt. Wenn sich die bescheidenen gegenwärtigen Bauunternehmungen schon nicht mit den großen Konstruktionen der Vergangenheit messen konnten, so wollte man zumindest zu verstehen geben, dass die Stadt einst groß war. Aus dem Staunen war Verständnis geworden und mit den neu gewonnenen Kenntnissen und einem neuen Stadtbewusstsein wollte man selbstbewusst zeigen, wer man einmal war. Anfang des 16. Jahrhunderts, als Raffael die Ruinen studierte, hatten bereits mehrere Generationen an Humanisten, Künstlern und Architekten durch Begutachtung, Vermessung, Konservierung und Skizzierung der Ruinen, durch das *Lesen* der Stadt, sowie durch das Studium antiker Texte einen reichen Fundus an Wissen zusammengetragen.¹⁰⁷⁰ Auch Poggio Bracciolini hatte in *De varietate fortunae* antike Tempel, Triumphbögen, Bäder, Theater, Paläste, Stadttore und vieles mehr detailliert beschrieben.

Auf diesem Fundament aufbauend und forciert durch den regen Austausch von Humanisten, Antiquaren und Künstlern, konnte die antike Stadt frei von modernen Deformationen nun in Bild und Text imaginär wiederhergestellt werden. Darum bemühten sich bereits Zeitgenossen Raffaels wie Marco Fabio Calvo und Andrea Fulvio, der mit seinem umfassenden Werk *Antiquitates Urbis* von 1527 eine Art schriftlichen Reisebegleiter zu den antiken Stätten der Stadt

¹⁰⁶⁹ P. Bracciolini: *De varietate fortunae*. Bologna 1969, 5ff.

¹⁰⁷⁰ Stinger: *Renaissance*, 67.

erstellt hatte.¹⁰⁷¹ 1561 erschien schließlich Pirro Ligorios *Anteiquae Urbis Imago* als Plan der antiken Stadt, auf welchem - anders als noch in der kurz zuvor angefertigten Darstellung Pinards - sogar die weißen Flecken phantasievoll mit Bauwerken gefüllt waren. Bevor es also eine großformatige Karte von der Stadt der Päpste gab, existierte eine solche - wenn auch in weiten Teilen frei erfundene - bereits von der antiken *urbs*. Ligorios noch bis ins 17. Jahrhundert immer wieder kopiertes Pionierwerk schien die vergangene Pracht Roms wieder sichtbar zu machen.¹⁰⁷² Doch es war eben eine historische, vergangene Stadt, auf die man so stolz blickte. Erst allmählich wurde das Rom der Gegenwart für das Selbstbewusstsein der Stadt und ihrer Bewohner relevant.

II.4. 2. 2. DER UMBRUCH

*Syxtus Quartus summus & maximus Pontifex
coepit Urbem instaurare.*¹⁰⁷³

In seinem 1510 erschienenen Rom-Führer lässt der gebürtige Florentiner Francesco Albertini den naheliegendsten Grund für eine Veränderung der Wahrnehmung der Stadt erahnen. Die Päpste hatten wieder zu bauen begonnen und auch Albertini war die offensichtliche Transformation der Stadträume nicht entgangen. In den einleitenden Worten erklärt der Autor, dass sein Werk quasi als Aktualisierung der mittelalterlichen Mirabilien verstanden werden soll. Zwar unterlagen auch diese im Grunde einer Zweiteilung - einerseits behandelten sie die sagenumwobene antike Stadt, andererseits führten sie zu den für den Ablass wichtigsten Heiligtümern und Reliquien der christlichen Kirchen. Gelegentlich schienen sich beide Welten - wie etwa bei der Schilderung der Lateransbasilika - zu vermischen.¹⁰⁷⁴ Albertini ging jedoch einen wesentlichen Schritt weiter. Nicht nur wollte er die mittelalterlichen Fabeln aus seinem Führer verbannen (was ihm allerdings nur teilweise gelang). Darüber hinausgehend widmete er einen ganzen Abschnitt seines Werks (*De nova Vrbe*) den Wundern des modernen Roms seiner Zeit. Dazu zählte er renovierte oder neu begonnene Kirchen und Kapellen, einzelne Kunstwerke wie die Fresken der Sixtinischen Kapelle, Paläste der Kardinäle, Bibliotheken, Spitäler, Brunnen, Gräber, Straßen und Brücken.

¹⁰⁷¹ Bogen/ Thürlemann: Rom, 63ff.

¹⁰⁷² Ebd., 84ff.

¹⁰⁷³ F. Albertini: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*. Rom 1510, 47v.

¹⁰⁷⁴ Mahr: Rom, 46ff.

Besonders auffällig ist, dass Albertini sowohl Auftraggeber, als auch Künstler namentlich nennen konnte. Er wusste, dass die Bauinitiativen von Santa Maria del Popolo und Santa Maria della Pace auf Sixtus IV. zurückgingen und dass Deutsche, Franzosen, Engländer, Spanier und Florentiner an ihren Nationalkirchen bauten. Zudem waren ihm Werke von Fra Angelico, Pinturicchio und Filippino Lippi bekannt.¹⁰⁷⁵ Kurzum: Albertini hielt knapp aber informativ und selbstbewusst die Veränderung der Stadt im späten 15. Jahrhundert fest.

Zwar entstand die Schrift auf Anfrage eines Della Rovere-Kardinals, dem Neffen Julius' II. So ist auch ein eigenes Kapitel den Bauunternehmungen dieses Papstes gewidmet.¹⁰⁷⁶ Zweck des Werkes war also bestimmt auch die Verehrung besagter Familie. Zugleich war Albertinis *Opusculum* mit vier Nachdrucken bis zur Jahrhundertmitte aber der populärste Rom-Führer in der ersten Hälfte des Cinquecento.¹⁰⁷⁷ Demnach wurde neben dem ruhmreichen Bild der Della Rovere-Päpste Sixtus IV. und Julius II. auch das ruhmreiche Bild der *modernen* Stadt Rom einem größeren Publikum näher gebracht.

Ganz im Zentrum der Glorifizierung stand die gebaute Stadt schließlich in einem weiteren Werk Francesco Albertinis. In den *Septem mirabilia orbis et Urbis Romae et Florentinae civitatis* stellte er entsprechend einer Gleichstellung von Vergangenheit und Gegenwart sieben antiken Bauwundern ebenso viele bauliche Großtaten der modernen, christlichen Stadt gegenüber. Wie bereits der Titel verrät, konnte sich Rom zu jener Zeit auch schon mit Florenz messen.¹⁰⁷⁸

Albertinis Arbeiten machten Schule. Wann immer ein Papst neue Bauprojekte in die Tat umsetzte, schien es dazu einen passenden schriftlichen Begleiter zu geben. 1588 ergänzte Girolamo Ferrucci die Neuauflage von Andrea Fulvius' Führer zu den Stätten des antiken Rom durch die städtebaulichen Maßnahmen Sixtus' V.¹⁰⁷⁹ Wie Giuseppe Vasis *Magnificenze di Roma antica e*

¹⁰⁷⁵ Albertini: *Opusculum*, 47v-57r. Zu den Kirchen und Kapellen 48r-50r.

¹⁰⁷⁶ *De aedificiis ab Iulio II constructis*; ebd., 56v-57v.

¹⁰⁷⁷ S. Baldassarri/ A. Saiber (hg.): *Images of Quattrocento Florence. Selected writings in literature, history and art.* New Haven/ London 2000, 213.

¹⁰⁷⁸ C. Olschi: Francesco Albertini. *Roma - Rivista di studi e di vita romana* 2, 1924, 483ff.

¹⁰⁷⁹ Der vollständige Werktitel lautete *L'antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano, di nuouo con ogni diligenza corretta & ampliata, con gli adornamenti di disegni degli edificij antichi & moderni; con le aggiuntioni di Girolamo Ferrucci romano, tanto intorno à molte cose antiche, come anche alle cose celebri rinouate & stabilite dalla santità di N. S. Sisto V.* Publiziert in Venedig, 1588.

moderna von 1756 zeigen, war es noch im 18. Jahrhundert en vogue, die antike Stadt der modernen gegenüberzustellen.¹⁰⁸⁰

Nicht nur die ansässigen Autoren, auch die an Kunst und Architektur interessierten Rom-Reisenden¹⁰⁸¹ begannen sich nun vermehrt für das Neue in der Stadt zu interessieren. Eines der ersten Schriftstücke, die dies bezeugen, ist der um 1500 gedruckte Bericht eines anonymen Mailänder Künstlers, der die Stadt besucht hatte. Unter die für ihn relevanten Sehenswürdigkeiten fielen sowohl die antiken, als auch die gegenwärtigen Kunstwerke Roms. Zwar brachte auch er sein Bedauern über den Verfall der Metropole des Altertums zum Ausdruck, doch interessierte ihn neben antiken Statuen und Grotteskenmalereien beispielsweise auch das damals hochaktuelle Grabmal Sixtus' IV., von welchem er behauptete, dass es nicht einmal die großen Bildhauer der griechischen Antike in jener Qualität zustande gebracht hätten.¹⁰⁸²

Ebenso wie die Reiseführer und Reiseberichte über Rom änderten sich auch die Pläne und Veduten der Stadt. Wiederum lässt sich der Versuch erkennen, eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu schlagen. Als Pionierwerk ist diesbezüglich der bereits erwähnte Rom-Plan Rossellis aus dem späten Quattrocento zu nennen.¹⁰⁸³ Zwar hebt die Darstellung noch immer die antiken Bauten beziehungsweise Ruinen hervor. Doch zugleich unternimmt Rosselli eine klare Trennung zwischen dem *disabitato* und dem *abitato* der gegenwärtig bewohnten Stadt im Tiberknie und im Borgo, wo St. Peter eine zentrale Stellung einnimmt.¹⁰⁸⁴ Weiters unterstreichen die Tondi am Plan die Gegenüberstellung der historischen und der modernen Stadt - links die Wölfin mit den Zwillingen, rechts Petrus, vor dem symbolisch die Völker der Erde knien. Die Darstellung lässt den Betrachter also die neue Herrschaft der Päpste über Rom erkennen: „Das Papsttum war zur entscheidenden Ordnungsmacht

¹⁰⁸⁰ Vgl. P. Coen: *Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi*. Rom 2006.

¹⁰⁸¹ Freilich nahmen verschiedene Menschen die Stadt unterschiedlich wahr. Es ist beispielsweise bezeichnend, dass Martin Luther - betrachtet man seine später verfassten Aufzeichnungen - bei seinem Rom-Aufenthalt 1511 scheinbar andere Dinge bewusster waren oder wurden als der künstlerische Wert der neuen Renaissance-Bauten der Stadt. Vgl. Mahr: *Rom*, 61ff.

¹⁰⁸² C. E. Gilbert: *Italian art 1400-1500. Sources and document*. Northwestern Univ. Press 1980, 101ff.

¹⁰⁸³ Vgl. hierzu Kapitel II. 4. 2. 1.

¹⁰⁸⁴ In der erhaltenen Mantuaner Leinwandkopie der Karte gibt es sogar eine grobe farbliche Trennung von Antikem (weiß) und Aktuellem (rot).

der Stadt aufgestiegen, wodurch antike Größe und christliche Gegenwart in eine anschauliche Symmetrie gesetzt werden konnten.“¹⁰⁸⁵

Wesentlich weiter ging 1551 Leonardo Bufalini. Sein Plan ist - obschon antike Bauwerke in die Darstellung mit aufgenommen wurden - eine Huldigung an die städtebaulichen Maßnahmen der Renaissance-Päpste. Zu sehen sind etwa die neu konstruierten Teile von St. Peter, neu angelegte Straßen, 245 Kirchen sowie mehrere moderne Paläste. Es scheint, als würde sich Bufalinis Stadt problemlos mit der antiken *urbs* messen können.¹⁰⁸⁶

1574 hatte Étienne Dupérac seine *Disegni delle ruine di Roma* publiziert, eine Zeichensammlung mit Ansichten antiker Ruinen, denen jeweils entsprechende Rekonstruktionen gegenübergestellt wurden. Nur drei Jahre später fertigte er aber einen Plan der zeitgenössischen Stadt an. In der Widmung an König Heinrich III. von Frankreich nahm Dupérac Bezug auf einen vorhergehenden Plan des alten Rom (*veteris Romae imaginem*) und forderte dazu auf, beide Darstellungen miteinander zu vergleichen, um den Wechsel der menschlichen Dinge (*humanarum rerum vicissitudinem*) zu verstehen.¹⁰⁸⁷

Die Stadtansichten Lievin Cruyls aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigen schließlich, dass die Zurschaustellung des gegenwärtigen Zustands von ursprünglich antik geprägten Stadträumen kein Problem mehr darstellte: Auf dem Platz vor dem Pantheon findet ein Markt statt, der Portikus des Bauwerks ist von zwei barocken Kirchtürmen flankiert. Auf der Skizze des Forums ist sogar die von Alexander VII. geplante Baumallee zwischen den Triumphbögen des Septimus Severus und jenem des Titus zu sehen.¹⁰⁸⁸

Es ist bezeichnend, dass eine Abbildung des Pantheons nach Cruyl in die zehn Stiche des 1666 von Giovanni Battista de Rossi edierten *Prospectus locorum Urbis Romae insignium* aufgenommen wurde, welcher die städtebaulichen Taten Alexanders VII. festhalten sollte.¹⁰⁸⁹ Man war sich bewusst geworden, dass man die antike Stadt verändern und auf ihr aufbauen konnte und ebenjenes Bewusstsein wurde ein wesentlicher Teil der neu gewonnenen Identität der Römer. So wollten schon Sixtus V. und sein Umfeld

¹⁰⁸⁵ Bogen/ Thürlemann: Rom, 55ff. Es ist in diesem Zusammenhang erstaunlich, dass auf der Mantuaner Version nachträglich sogar eine stadtgestalterische Maßnahme wie die erst 1538 umgesetzte Transferierung des Reiterstandbilds des Mark Aurel verzeichnet wurde. Ebd., 60.

¹⁰⁸⁶ Ebd., 80.

¹⁰⁸⁷ Ebd., 97f.

¹⁰⁸⁸ Del Pesco: Incisioni, 260.

¹⁰⁸⁹ Ebd., 266.

die in der Stadt verstreuten Obeliskten nicht mehr weiter vernachlässigen. Aufbauend auf den zahlreichen im 16. Jahrhundert erschienenen Werken zur Topographie des antiken Roms¹⁰⁹⁰ hatten Antiquare ihr Wissen über die Obeliskten der Stadt vertiefen können. Mit ihren Publikationen, in welchen sie die neuzeitliche Wiedererrichtung der Steinnadeln propagierten, konnten sie ein größeres Publikum erreichen.¹⁰⁹¹ Auf diese Bewusstmachung folgte die praktische Umsetzung durch einen energischen Papstes und schließlich die Glorifizierung dieser stadtgestalterischen Aktionen durch Autoren wie Fontana¹⁰⁹² oder Galesini.¹⁰⁹³

Das Bewusstsein vieler Stadtbewohner hatte sich gewandelt - das bauliche und künstlerische Erbe der Antike war scheinbar keine Last mehr, sondern eine große Chance und eine Quelle der Inspiration. So hielt sich etwa Leon Battista Alberti wohl kaum zufällig gerade in Rom auf, als er seine Baugesetze für zeitgenössische Architekten niederschrieb.¹⁰⁹⁴ Die antike Stadt war zur Basis für Neues geworden. Als 1506 die Laokoon-Gruppe entdeckt wurde, verfasste der Gelehrte und spätere Kardinal Jacopo Sadoletto ein lateinisches Gedicht mit dem Titel *De Laocoontis statua*. Die Entdeckung der Statue galt ihm als Zeichen für den Beginn eines neuen ruhmreichen römischen Zeitalters; zugleich könne der steinerne Laokoon nun über die wiedererrichtete Stadt staunen.¹⁰⁹⁵

Nicht selten sah man im neuen Rom die wiederauferstandene glorreiche Stadt der Antike. Pius' II. Vergleich des Palastes Rodrigo Borgias mit der Domus Aurea zeugt von einem neuen Selbstbewusstsein.¹⁰⁹⁶ Auf Betreiben Pomponio Letos wurde am 20. April 1483 der alte Brauch wieder eingeführt, die Gründung Roms zu feiern - „the inauguration of the celebration during the Renaissance was symptomatic of the Romans' new appreciation for their city.“¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁰ Bereits in den *Mirabilien* fanden die Obeliskten Erwähnung. Es folgten die Arbeiten von Mazzochi (1521), Fulvio (1527), Biondo (1531), Marliani (1534), Serlio (1551), Ligorio (1553), Mauro (1556) und Gamucci (1580); vgl. Schiffmann: *Roma felix*, 154f.

¹⁰⁹¹ Ebd., 159.

¹⁰⁹² D. Fontana: *Della trasportatione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V. fatte del Cavalier D. Fontana architetto di Sua Santità*. Rom 1590.

¹⁰⁹³ P. Galesini: *Ordo dedicationis obelisci quem S.D.N. Sixtus V pont. max. in foro Vaticano ad limina Apostolorum erexit [...]*. Rom 1586.

¹⁰⁹⁴ L. Benevolo: *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München 1993, 118.

¹⁰⁹⁵ Der Text des Gedichts in A. Perosa/ J. Sparrow (Hg.): *Renaissance Latin verse. An anthology*. Univ. of North Carolina Press 1979, 185f. Die Inschrift auf dem Grabstein Felice de Fredis in Santa Maria in Aracoeli zeigt noch heute, wie stolz jener Weinbauer darauf war, die Laokoon-Gruppe in seinen Gärten entdeckt zu haben.

¹⁰⁹⁶ Stinger: *Renaissance*, 29.

¹⁰⁹⁷ O'Malley: *Praise*, 207f.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts versuchten die römischen Humanisten immer konsequenter Verbindungen zwischen dem imperialen und dem päpstlichen Rom herzustellen, wobei ihnen die neu errichteten Bauwerke zunehmend als Argument dienten: „At the turn to the Cinquecento increasingly it was the new wonders of rebuilt Rome that the humanists celebrated.“¹⁰⁹⁸ John W. O'Malley stellte diesen Bewusstseinswandel auch bei den Predigern am päpstlichen Hof fest: „For the preachers *Rome* meant something even more immediate and important than the great universal institution of antiquity. Rome was the *city* - the city in which they lived and, in most cases, the city they had adopted.“¹⁰⁹⁹ Konnte Flavio Biondo in seinem Werk *Roma instaurata* der Pracht der antiken Gebäude nur den Ruhm der christlichen Märtyrer entgegensetzen,¹¹⁰⁰ so bestaunte die über die Stadt fliegende Göttin Venus in Egidio Gallos die Villa Chigi glorifizierendem Gedicht neben den antiken Monumenten der sieben Hügel zusätzlich den Vatikan und das Bauwerk von bisher unbekanntem Ausmaßen, welches Julius II. dort gerade errichten ließ.¹¹⁰¹

Ein wesentliches Merkmal des neuen Selbstbewusstseins der Zeitgenossen war eine gewisse Respektlosigkeit vor den Zeugnissen der Vergangenheit. Denn paradoxer Weise wurden die antiken Monumente gerade in der Zeit, in der die Humanisten der Renaissance anfangen, sich intensiver mit ihnen zu beschäftigen, für die neuen Bauprojekte der Päpste noch schneller zerstört.¹¹⁰² Trotz der Verbote wurden Tavertinblöcke vom Kolosseum für die Konstruktion des Ponte Sisto abgetragen¹¹⁰³ und sogar ein humanistisch gebildeter Papst wie Pius II. schreckte nicht vor dem Abbruch und der Verwendung von antikem Baumaterial zurück.¹¹⁰⁴ In seinem Brief an Leo X. von 1519 machte Raffael den

¹⁰⁹⁸ C. E. Stinger: Roman humanist images of Rome, in: S. Gensini (hg.): *Roma capitale* (1447-1527). Pisa 1994, 20.

¹⁰⁹⁹ O'Malley: *Praise*, 207.

¹¹⁰⁰ Stinger: *Renaissance*, 183.

¹¹⁰¹ Vgl. M. Quinlan-McGrath: Aegidius Gallus, *De viridario Augustini Chigi vera libellus* [...]. *Humanistica Lovaniensia* 38, 1989, 1ff.

¹¹⁰² Weiss: *Discovery*, 98ff.

¹¹⁰³ Müntz: *Arts*, Bd. 3, 15.

¹¹⁰⁴ Ebd., Bd. 1, 266ff. Nachfolgende Päpste und ihre Architekten gingen nicht weniger unbedacht vor. Domenico Fontana bezeichnete die von ihm im Zuge der Umgestaltung des Lateran-Komplexes in den 1580er-Jahren abgerissenen antiken Bauten als *fabriche antiche di poco valore*; vgl. N. Horsch: Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes, in: S. Albrecht (hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 255. Sehr zum Bedauern vieler Römer wurde sogar das Oratorio della Santa Croce aus dem fünften nachchristlichen Jahrhundert zerstört (Magnuson: *Rome*, 27). Bernini wollte für seinen Baldachin Bronze vom Pantheon verwenden (ebd., 254); Baumaterial für den Palazzo Barberini sollte aus den Ruinen des Templum pacis herbeigeschafft werden (ebd., 274).

Päpsten dieses sorglose Vorgehen zum Vorwurf. Der Künstler kritisierte, dass man für den Aufbau der prächtigen und schönen Stadt der Gegenwart mit ihren Kirchen, Palästen und anderen Monumenten das Abtragen und sogar die Zerstörung des antiken Bauerbes in Kauf genommen hatte.¹¹⁰⁵

Doch nicht nur die Päpste wüteten nach Belieben. Längst hatte das Volk, hatte die Masse der Händler, Handwerker, Bäcker die antiken Monumente in Besitz genommen.¹¹⁰⁶ Mochte dies den Konservatoren missfallen, so war selbst dieser unbedachte Umgang mit den baulichen Überresten der Antike ein Zeichen für ein neues Selbstbewusstsein der Bürger. Ein Selbstbewusstsein, das aus dem Vertrauen in die Gegenwart resultierte. Einhergehend mit dem kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsel, der bedingte, dass die Künstler der Renaissance auf die eigene Schöpfungskraft vertrauten, „nachdem ein Jahrtausend lang, vom 5. bis zum 15. Jahrhundert, die Regel gegolten hatte, Kunstwerke dem zeitgenössischen Gestaltungswillen ganz zu entziehen“,¹¹⁰⁷ ergab sich so eine ganz neue Dynamik. Rom wuchs über seinen historischen Schatten hinaus und blickte stolz auf das Jetzt.

II. 4. 2. 3. DAS MODERNE ROM

Hora avendo egli raccolto un Trattato di Roma Moderna, assai a proposito, per soddisfare alla curiosità de'forastieri, che corrono a veder questa Reggia del Mondo, è venuto a me pensiero di mandarlo alle Stampe [...] per notificare a'forastieri le cose riguardevoli, segnalate, e moderne della Città di Roma [...].

Havendo gli anni passati dato alla pubblica luce il ritratto di Roma Antica, che pure da molti è stata in diverse maniere stampata. Hora non ho voluto mancare d'andar' anche raccogliendo da più luoghi de' Scrittori e mandar fuori la presente Roma Moderna [...].¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁵ Di Teodoro: Raffaello, 133ff.

¹¹⁰⁶ Lavedan: Urbanisme, 68.

¹¹⁰⁷ Grammacini: Statuen, 275.

¹¹⁰⁸ P. Totti: Ritratto di Roma moderna [...]. Rom 1638, Widmung an Antonio Barberini (nicht paginiert).

Als Pompilio Totti 1638 seinen *Ritratto* verfasste, in welchem er wie in einem Reiseführer die wichtigsten Bauwerke des gegenwärtigen Rom auf höchst glorifizierende Art und Weise beschrieb, folgte er damit einem Trend, der sich bereits Ende des 15. Jahrhunderts abgezeichnet und im Cinquecento schließlich intensiviert hatte.

Um 1500, als das päpstliche Bauprogramm erst allmählich anließ, beschränkten sich die Lobpreisungen noch auf die Verkündigung des Beginns eines neuen goldenen Zeitalters und die Betonung der Überlegenheit der christlichen Stadt. Einig war man sich, dass - Vergil, aber auch der Romrede des Aelius Aristides folgend - herausragende Leistungen in Kunst und Kultur wesentliche Merkmale des beschworenen goldenen Zeitalters wären.¹¹⁰⁹ Im frühen 16. Jahrhundert war die Idee einer solchen in Rom angebrochenen Ära bereits ein fest etablierter und weit verbreiteter Topos unter den Künstlern und Humanisten der Stadt. Man findet das Thema ebenso in den Fresken Raffaels¹¹¹⁰ wie in den Schriften Egidio da Viterbos, für den der Beginn des Baus des Tempels für den Apostelfürsten unter Julius II. der sichtbare Beweis für ein goldenes christliches Zeitalter war.¹¹¹¹

In einer Zeit, in der man noch nicht viel neu Gebautes vorzuweisen hatte, eignete sich ein Vergleich des christlichen, tugendhaften Roms der Päpste mit der paganen, lasterhaften Stadt der Antike besonders gut, um sich der gegenwärtigen Überlegenheit bewusst zu werden. Humanisten und Oratoren „asserted that the Rome of the Renaissance popes surpassed, or gave promise of surpassing, the excellence of the Rome of Cicero and Caesar. Certainly, Christian Rome was better than pagan Rome.“¹¹¹² Diese Überzeugung hatte schon Maffeo Vegio in seiner Schrift *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae Sancti Petri Romae* zum Ausdruck gebracht.¹¹¹³ Ihm folgten unter anderem Domenico de' Domenichi mit der 1476 auf dem Kapitolshügel vorgetragenen *Oratio in laudem civitatis et civilitatis Romanae*¹¹¹⁴ und Zanobi Acciaiuoli mit der *Oratio in laudem urbis Romae* von 1518. Acciaiuoli vertrat die Auffassung,

¹¹⁰⁹ H. Mattingly: Virgil's fourth eclogue. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10, 1947, 14ff.

¹¹¹⁰ V. Reinhardt: Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte. München 1999, 160ff.

¹¹¹¹ J. O'Malley: Fulfillment of the christian Golden Age under pope Julius II. Text of a discourse of Giles of Viterbo, 1507. *Traditio* 25, 1969, 278ff.

¹¹¹² O'Malley: Praise, 208.

¹¹¹³ R. Valentini/ G. Zucchetti (hg.): *Codice topografico della città di Roma* (4 Bde.). Rom 1946, Bd. 4, 377ff.

¹¹¹⁴ BAV, cod. Ottob. lat. 1035, 83r-87v.

dass nur das christliche Rom Lob verdiene und dass man weder die Zerstörung des antiken Roms bedauern noch den Ruinen nachweinen solle.¹¹¹⁵

Entweder hatte man also tatsächlich das Gefühl, dass Rom in der Jetztzeit am Zenit war, oder man wollte es gerne so sehen. Die Frage ist jedoch, inwieweit die real existierende Stadt für dieses Selbstbewusstsein von Bedeutung war, d. h. wie und wann man begann, die Bauwerke der gegenwärtigen Stadt als Argument für den Anspruch und den Status Roms heranzuziehen. Ein paar exemplarische Quellen seien hier zur Veranschaulichung jenes Bewusstseinswandels angeführt, für den es schon um 1500 erste Anzeichen gab: Kurz nach dem Rom-Plan Rossellis erschien 1493 die Weltchronik Hartmann Schedels. Der hier publizierte Holzschnitt der Stadt erinnert zwar eindeutig an die Darstellung Rossellis, doch wurden die dargestellten Bereiche neu gewichtet. Der Schwerpunkt lag nun auf der Stadt der Päpste jenseits des Tibers, also jenem Stadtteil, der den Neubeginn Roms symbolisierte. Hingegen wirkt das riesige Stadtgebiet der antiken Monumente nur mehr wie ein Annex - nicht einmal die Stadtmauer ist vollständig wiedergegeben.¹¹¹⁶

Kleine Details offenbaren, dass die Menschen anfangen, das moderne Rom aufmerksamer zu betrachten und sich mit neu Geschaffenem auseinanderzusetzen. Unmittelbar nach Erscheinen der Schedel'schen Weltchronik verfasste Antonio Manetti zwischen 1494 und 1497 seine Beschreibungen bedeutender Männer *ab* 1400 und wusste beispielsweise auch über die wunderbaren Werke Fra Angelicos in Rom zu berichten.¹¹¹⁷

Die Rom-Pläne nach dem Sacco di Roma führten die Tendenz fort. Sebastian Münsters Abbildung der Stadt in der *Cosmographia* von 1550 zeigt zwar wieder die gesamte Stadt innerhalb der Aurelianischen Mauer, doch wurden die neu gebauten oder gestalteten Bauwerke des päpstlichen Roms wie etwa der Ponte Sisto, Sankt Peter oder die Kirche Santa Maria del Popolo in das beigefügte Buchstaben-Register mit aufgenommen. Das sinnbildlichste Bauwerk der römischen Antike fehlt in der Darstellung der *Cosmographia* sogar. Die Erklärung liefert der Text zum Buchstaben ‚G‘ des Registers: *Templum pacis, ubi quoque stare debuerat Collosseum ingens aedificium, sed loci angustia exclusit*. Mit seiner Auflistung definierte Münster quasi die

¹¹¹⁵ Z. Acciaiuoli: Oratio in laudem urbis Romae. Rom 1518, 1ff.

¹¹¹⁶ Bogen/ Thürlemann: Rom, 60.

¹¹¹⁷ P. Murray: Art historians and art critics. XIV uomini singolari in Firenze. The Burlington Magazine 99, 1957, 330ff.

Sehenswürdigkeiten der Stadt, zu denen er ohne Zweifel die Bauten des gegenwärtigen Roms zählte.¹¹¹⁸

Noch selbstbewusster wurde das moderne Rom fünf Jahre später von Hughes Pinard dargestellt. Pinard entschied sich für die Vogelschau, wodurch die Stadt in ihrer Gesamtheit zu sehen ist. Die gewählte Perspektive war noch nicht das Revolutionäre - vergleichbare Pläne gab es in jenen Jahren auch für Florenz, Venedig, Neapel, Augsburg oder Köln. Neu war jedoch der gewählte Blickwinkel vom Gianicolo, der das Tiberknie und den Vatikan in den Vordergrund rückte: „Der Stich trägt dem Aufstieg des päpstlichen Rom Rechnung und zeigt in der unteren Bildhälfte ein geschlossenes Stadtbild, das nicht mehr von den Spuren der Antike dominiert wird.“ Die Fassaden repräsentativer Gebäude wurden hervorgehoben, wobei gerade die neu gebauten Paläste im *abitato* hervorstechen. Pinards neue Sicht auf die Stadt vom Gianicolo machte Schule und fand weite Verbreitung - unter anderem wurde der Plan in die Stichsammlung *Speculum romanae magnificentiae* des aus Frankreich stammenden Verlegers Antoine Lafréry aufgenommen.¹¹¹⁹

Dass jenes glorifizierende Bild der modernen Stadt bei gleichzeitiger degradierender Deutung der antiken *urbs* große Strahlkraft hatte, zeigt die Schrift *Roma sancta* von Gregory Martin. Martin war zwischen 1576 und 1578 als Lehrer am englischen Hospiz in Rom tätig gewesen und hielt wenig später (1581) seine Eindrücke von der Stadt schriftlich fest:

As hitherto we see their reverence and diligence toward Christ and Christian monumentes, so it shal much more appeare by the contrarie, that is by the contempt and neglect of all profane and heathen monumentes, [...]

[...] looke me now upon old Rome, and thou shalt only see the ruines and rubbel therof. Where ar the palaces of Octavius, of Nero, of Nerva, of Adrian, of Galienus? the monstrous bathes of Antoninus and Diocletian?

[...] what was mor glorious then the Capitol? I see the hill where it was, of the building nothing at all. And [...] the Forum Romanum as solenne a place then as westmester and westmester hal, is now the oxe fayre, called Forum Boarium. The triumphal vaultes sometime most sumptuous in the honour of their victories, come

¹¹¹⁸ Bogen/ Thürlmann: Rom, 64.

¹¹¹⁹ Ebd., 81ff.

*daily to nothing. Finally where all the beautie was upon the seven hilles, what is there now but desolation and solitarinesse?*¹¹²⁰

Dementgegen fand er optimistische Worte für die aktuellen Bauunternehmungen:

*As of prophane temples and monumentes we see either no token at al, or here and there old ruines only: so of Churches on the honour of Christ, we see every where some built from the ground, some costly repayred, some sumptuously garnished.*¹¹²¹

Als wenig später die umfassenden urbanistischen Projekte Sixtus' V. in Angriff genommen wurden, erhielt das römische Selbstbewusstsein einen neuen Schub. Im bereits erwähnten, an seinen Freund adressierten Brief von 1587¹¹²² offenbart Catervo Foglietta seinen ganzen Enthusiasmus:

*Et mi par verificato quello, che molt'anni a dietro si cominciò a dire, o Roma felix, o Roma felix, che non volea significare altro, se non che Roma antica desolata, et ridotta in solitudine, uno di nome Felice la rifacesse Roma, come si è cominciato dalle cose più principali, et più magnifiche, che sono le reparationi delle Chiese; li tanti ornamenti d'esse; le strade in bellissima forma, le Guglie; l'Acquedotto dell'abbondante acqua Felice, spirito del corpo di Roma antica; et le fabbriche grandi per habitatione de' Papi; et quello che tanto importa, et senza la qual niuna cosa si potrebbe godere, è l'haver rimesso in pacifico possesso la giustitia. Dimodo che Roma moderna è superata nelle cose dette, et ancho nella bontà dell'Aere, che tanto importa; et sarà poi frà poco tempo uguale de habitatori; che così spero verranno da molte parti del mondo infinite persone, ancho delle convertite alla vera fede di Christo, per vivere in Roma, Città della Croce così disegnata da Sisto V. con due strade, et con la Croce posta in mano a quella statua, che collocata sopra l'alta Torre di Campidoglio figura Roma Città della Croce, Città della Religione, Città d'Amore, et Città Felice, fondata con fondamenti così grandi da Felice Papa Sisto V.*¹¹²³

Lobgedichte auf das Sixtinische Rom schienen an der Tagesordnung zu sein. Torquato Tasso hielt beispielsweise fest, dass sogar das Wasser des in Stand

¹¹²⁰ G. Martin: Roma sancta (ed. G. Bruner Parks). Rom 1969, 54.

¹¹²¹ Ebd., 58.

¹¹²² Vgl. S. 214.

¹¹²³ BAV, Ottob. lat. 568, 60r-60v.

gesetzten Aquädukts wie einst unter der Herrschaft des Augustus wieder die weltberühmte Stadt Rom erblicken könne.¹¹²⁴

Gegen Ende des Cinquecento wurden in immer kürzeren Abständen Rom-Pläne angefertigt, es begann die Zeit der großen barocken Schaukarten.¹¹²⁵ Der Markt verlangte nach Darstellungen, welche die permanenten baulichen Umgestaltungen der Stadt festhielten. Denn mit den „städtebaulichen Aktivitäten des späten 16. Jahrhunderts verlor die imaginäre Rekonstruktion des antiken Roms ihre Faszination. Die Vorstellung einer prosperierenden Stadt konnte sich nun direkt an die eigene Gegenwart heften.“¹¹²⁶

Der Tempesta-Plan von 1593 ist für diese Entwicklung exemplarisch. In dieser bildlichen Wiedergabe der Stadt wurden die Maßnahmen Sixtus' V. berücksichtigt - zu sehen ist etwa die erst kürzlich fertiggestellte Kuppel des Petersdoms. Die Betitelung der Karte¹¹²⁷ definierte schließlich jene beiden Aspekte, die für das Zielpublikum scheinbar am relevantesten waren - Aktualität und Vollständigkeit. Im Widmungstext hieß es weiters: [...] *urbem non illam veterem, sed quam hodie sub Sanctis Pontificibus florentem aspicimus*.¹¹²⁸ So wie am Tempesta-Plan wiedergegeben, war das neue Rom der Päpste zu einer Stadt geworden, auf die man selbstbewusst blicken konnte. Eben errichtete Bauwerke wurden Teil der römischen Identität und auch von Rom-Besuchern gerühmt, wie diese von großem Detailwissen zeugende Beschreibung der Jesuitenkirche Il Gesù von Georg Kranitz von Wertheim zeigt:

*Die Jesuiter Kirch hat Cardinal Farnesius auff seinen Kosten bauwen lassen. Allda sehet ihr einen gewaltigen schönen Tempel, der aller mit Blei uberdeckt sehr hoch, groß und weit, in dessen Chor ein Altar, welcher sampt dem Tabernacul oder Sacramenthäuslein uber die 3000 Kronen gestehet. Derselbe grosse Altar ist mit schönen Marmelsteinen Seulen geziert [...] An diesem Tempel ist 5 Jahr gebauwet worden und alles auff des Cardinals Unkosten [...].*¹¹²⁹

1618 erschien - quasi als *update* des Tempesta-Plans - der *DISEGNO NVOVO DI ROMA MODERNA CON LE SVE STRADE, SITI ET EDIFITII IN*

¹¹²⁴ T. Magnuson: Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII. Uppsala 1982, 14f.

¹¹²⁵ Lavedan: Urbanisme, 174.

¹¹²⁶ Bogen/ Thürlemann: Rom, 106.

¹¹²⁷ *RECENS PROVT HODIE IACET ALMAE VRBIS ROMAE CVM OMNIBVS VIIS AEDIFICIISQVE PROSPECTVS ACCVRATISSIME DELINEATVS*. Ebd., 107.

¹¹²⁸ Ebd.

¹¹²⁹ G. Kranitz von Wertheim: Delitiae Italiae [...]. Köln 1600. Zit. nach Mahr: Rom, 88.

PIANTA ESATTA von Matthäus Greuter, der ebenso auf detailgenaue Vollständigkeit und Aktualität setzte. Insbesondere wurden die Projekte Pauls V. gerühmt und im Widmungstext auch extra angeführt - die Fertigstellung von Sankt Peter, die Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, neue Kirchen, neue Straßen. Ergänzend fügte Greuter lange Listen repräsentativer Bauten hinzu, getrennt in 62 profane Monumente und 310 Kirchen. Greuter wendete sich auch an den *begnino lettore* und begründete die Anfertigung eines neuen Rom-Plans mit seiner Wahrnehmung ungebremster städtebaulicher Transformation in *questa gran Città*:

I notabili accrescimenti dell'Alma Città di ROMA, per tanti, et così ampi edificij, et primieramente per l'eccelsa fabrica del tempio di S. Pietro in Vaticano, condotta quasi al ultimo fine per la sontuosissima Capella in S. Maria Maggiore dell'ottimo, et Sommo Pontefice Paolo Quinto; per i siti montuosi spianati, e ridotti in bellissime apparenze, et di comodissime habitationi arricchiti; per la magnificenza delle strade di nuouo addirizzate, come si vede à Monte Cavallo, à Strada Felice, à Capo le case, ne Pantani, ne Monti, nella Suburra, in Borgo, in Trasteuere, et in tanti altri luoghi, oltre alle molte Chiese di nuouo erette, hanno talmente acceso l'animo mio à fare il presente disegno, et intaglio, che sono stato costretto à benefitio publico di non risparmiare la fatica, per porre auanti gl'occhi del Mondo tutto quasi una nuoua, et moderna Roma, la quale, sì come pare che sia in un certo modo rinata sotto il felicissimo Pontificato di Papa Paolo Quinto [...].¹¹³⁰

Während des Pontifikats Alexanders VII. (1655-1667) erreichte die selbstbewusste Darstellung des modernen Roms ihren Höhepunkt. Unzählige Karten und Stiche verbreiteten das Bild einer Stadt, die stetig verschönert wurde. Sogar Medaillen, die von den Amtsvorgängern des Chigi-Papstes hauptsächlich zur Darstellung religiöser Inhalte verwendet worden waren, bildeten nun die päpstlichen Baumaßnahmen und sogar einzelne Bauphasen ab.¹¹³¹

Der Schwerpunkt lag freilich auf den vom Papst selbst initiierten Maßnahmen. Am *Disegno delle fabbriche e prospettive e piazze fatte novamente in Roma d'ordine della Santità di N. S. papa Alexandro VII* von Giovanni Battista Falda aus dem Jahr 1662 ist etwa der neue Petersplatz zu

¹¹³⁰ Bogen/ Thürlemann: Rom, 114ff.

¹¹³¹ D. del Pesco: Declino dello Stato e trionfo dell'architettura, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 231.

sehen, um welchen herum vierzehn stadtgestalterische Projekte des Chigi-Papstes abgebildet wurden. Vier davon betreffen alleine die Piazza del Popolo, der sich Alexander VII. besonders intensiv gewidmet hat.¹¹³²

Städtisches Selbstbewusstsein und Personenkult mochten ineinander übergreifen, doch wurde der Status des Papstes eben durch den Ruhm der Stadt definiert. So heißt es in der Widmung des 1644 erstmals erschienenen und 1650 beziehungsweise 1658 neu aufgelegten Werks *Roma ricercata nel suo sito* von Fioravante Martinelli an den damaligen Kardinal Flavio Chigi, es sei ein *bel compendio delle virtù di quel sovrano Zio, che è di sì gran città Supremo Monarca*.¹¹³³ Noch ein weiteres Mal sollte Martinelli seine Stadt glorifizieren - zwischen 1660 und 1663 verfasste er die Schrift *Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura*.¹¹³⁴

Was das Verhältnis zum antiken Rom betraf, so betonte man einerseits die Kontinuität, versuchte dieses aber auch zu übertreffen. In der Einleitung zum 1666 publizierten Werk *Roma antica* Famiano Nardinis, formulierte es Ottaviano Falconieri wie folgt:

*Essendoché, se alla proporzione della potenza, in quanto al dominio temporale appartiene, vorassi aver riguardo, non sia chi stimi Roma ora ch'ella è capo del Cristianesimo inferiore in grandezza ed in magnificenza a quello ch'ella si fosse al tempo di Augusto e degli altri Cesari quando essa chiamavasi con altri titoli che di città eterna e di Reina del mondo.*¹¹³⁵

Und auch wenn die Schrift die antike Stadt zum Inhalt hatte, so kam Falconieri nicht umhin, die gegenwärtige voller Bewunderung zu preisen:

*Anzi considerando io quanto splendidamente abbia la Santità Vostra abbellita Roma, ampliando le strade, restaurando gli antichi Tempij, e de' nuovi fabbricandone da' fondamenti, adornando le piazze, e specialmente quella, che fà Teatro alla Basilica del Principe degli Apostoli con sì magnifico, ed ampio ordine di Colonnato, e di Portico, vie più sempre m'affido nella già conceputa speranza.*¹¹³⁶

¹¹³² Ebd., 232.

¹¹³³ F. Martinelli: *Roma ricercata nel suo sito* [...]. Rom 1644, 2v.

¹¹³⁴ C. D'Onofrio: *Roma nel Seicento*. Florenz 1969, 158.

¹¹³⁵ F. Nardinis: *Roma antica*. Rom 1666, 3r.

¹¹³⁶ Ebd., 2v-3r.

Waren dies alles nur Elemente einer größeren Propaganda-Maschinerie oder Einschmeichelungen beim Pontifex? Vermuten könnte man dies auch bei Gasparo Alveris Schrift *Roma in ogni stato alla Santità di N. S. Alessandro Settimo* von 1664, wo es im Widmungstext heißt, der Papst habe Rom *sotto il suo giusto Dominio sontuosamente in ogni parte abbellita*.¹¹³⁷ An den Leser gerichtet verrät Alveri aber, dass er eigentlich gar nicht vorhatte, seine Aufzeichnungen zu publizieren und sie ursprünglich nur für sich selbst angefertigt hatte:

*[...] il fine mio vero fù di tenerle appresso di me per mio trattenimento, non di stamparle; ma persuaso più volte de varij Amici di pubblicarle, finalmente non ho saputo ostare alle cortese loro violenze [...].*¹¹³⁸

Das Verfassen eines solch umfassenden Werks einzig und allein für den eigenen *trattenimento*, lässt darauf schließen, dass es tatsächlich Alveris innere Überzeugung war, welche ihn zu dieser Arbeit motivierte. Schließlich wollte er seine Stadt aber doch anderen näher bringen - der zweite Teil des Buchs beinhaltet eine Empfehlung für die Besichtigung der wichtigsten Monumente Roms in zwanzig Tagen.¹¹³⁹

Die Stadt Alexanders VII. präsentierte sich ergo selbstbewusst und das Publikum verlangte nach solchen Bildern von Rom. Unter den Verlagshäusern kam es zu einem richtigen Konkurrenzkampf, viele Pläne und Stiche wurden in rascher Folge herausgegeben. Viele dieser Publikationen wie die Stadtansichten von Giovanni Battista Falda im *Nuovo Teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII.* (1665) oder sein kleiner Stadtplan von 1667 hatten beachtlichen kommerziellen Erfolg. Auch sein großer Rom-Plan von 1676 fand große Verbreitung - unter anderem hatte man ein Exemplar davon in der Pepys Library in Cambridge aufgehängt.¹¹⁴⁰ Falda erklärte am Plan selbst, was er dem Betrachter ermöglichen wollte:

¹¹³⁷ G. Alveri: *Roma in ogni stato alla Santità di N. S. Alessandro Settimo*. Rom 1664, unpaginiert.

¹¹³⁸ Ebd.

¹¹³⁹ Del Pesco: *Declino*, 239.

¹¹⁴⁰ Bogen/ Thürlemann: *Rom*, 121ff.

[...] che tu possa vedere la forma di chiascuno [Anm.: Gebäude], et mirare ancora tutto insieme l'aspetto et la grandezza di Roma, spatiando con gli occhi per tutte le vie, piazze, giardini, et contrade della Città.¹¹⁴¹

Seine Darstellung mit dem Titel *RECENTIS ROMAE ICHNOGRAPHIA ET HYPSOGRAPHIA SIVE PLANTA ET FACIES AD MAGNIFICENTIAM QUA SUB ALEXANDRO VII P.M. URBS IPSA DIRECTA EXCULTA ET DECORATA EST* versteht sich als neuerliche Aktualisierung des Bildes der Stadt:

*Mi restava solo di perfetionare la Pianta di Roma moderna più aggiustata, et corretta dell'altre divulgate sin' hora con l'alzate, et scompartimenti interni degli edificii.*¹¹⁴²

Falda berücksichtigte die zahlreichen Bauten des Hochbarocks und definierte Rom auch in den beigefügten Indices als päpstliche Stadt der Gegenwart. Unterteilt wurden diese in den *INDEX AEDIUM ANTIQUITATUM*, den *INDEX ECCLESiarUM URBIS ROMAE* und die *ALEXANDRI VII PONT. MAX. AEDIFICIA*. Die antike Stadt wurde also auch hier klar vom Rom der Jetztzeit getrennt.¹¹⁴³

Die Serie der großen barocken Schaukarten endete gerade am Zenit der Selbstdarstellung der Stadt. Obschon Rom gelernt hatte, mit der eigenen Erblast umzugehen, geriet es nun im Wettkampf mit dem Paris Ludwigs XIV. allmählich ins Hintertreffen.

¹¹⁴¹ Ebd., 124.

¹¹⁴² Diese Worte richtet Falda am Plan an den *Letto*; ebd.

¹¹⁴³ Del Pesco: Declino, 233.

II. 4. 3. AUSMASS DES STADTBEWUSSTSEINS UND BEWUSSTSEINS- WANDEL

Lozana: Pues hacía una cosa, mi hijo, que por do fuémos, que mi digais cada cosa qué es y cómo se llaman las calles.

*Rampin: Ésta es la Ceca do se hace la moneda, y por aquí se va á Campo de Flor y al Coliseo, y acá es el puente, y éstos son los banqueros.*¹¹⁴⁴

Die Andalusierin Lozana scheint in Francisco Delicados Buch, das erstmals 1528 in Venedig publiziert worden war, durchaus an der Topographie Roms interessiert zu sein. Delicado selbst stammte ursprünglich aus Córdoba und war erst wenige Jahre zuvor nach Rom gekommen. Einerseits ist das Buch ob der guten Ortskenntnis des Autors Zeugnis für dessen eigenes Stadtbewusstsein. Andererseits kann man davon ausgehen, dass er seiner Leserschaft die gleiche Ortskenntnis zutraute, oder aber, dass er auf ihr Interesse an der Stadt Rom vertraute. Die oft derbe Sprache und der Inhalt - Delicado schildert das Leben der ‚kleinen Leute‘ von Rom - lassen darauf schließen, dass das Buch für ein größeres Publikum gedacht war.

1539 wurden ebenfalls in Venedig die *Gespräche* des Pietro Aretino herausgegeben, ein weiteres Sittenportrait der Ewigen Stadt. Auch Aretino verzichtete nicht auf örtliche Bezüge:

*Und als ich durch den Borgo kam, oder bei den Banchi vorbei - der Dreck liegt an beiden Orten gleich hoch - da machte ich [...] zwei Mal die Runde in Carriere. [...] Der gute Trottel entschuldigt sich, und während er mir klar machen will, dass ich ihm Unrecht tue, kommen wir auf den Campo di Fiore.*¹¹⁴⁵

Was das römische Stadtbewusstsein betrifft, ist es bemerkenswert, dass diverse Örtlichkeiten der Stadt selbst in volkstümlichen Werken eine Rolle spielten. Die Ausstattungsprogramme wohlhabender Gesellschaftsmitglieder offenbaren, dass es ebenso in den finanziell potenten Schichten ein weit

¹¹⁴⁴ F. Delicado: Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy clarísima, compuesto en Roma. El cual retrato demuestra la que en Roma pasaba, y contiene muchas más cosas que la Celestina. Madrid 1871, 43.

¹¹⁴⁵ H. Conrad (hg.): Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino (2 Bde.). Leipzig 1903, Bd. 1, 320ff.

verbreitetes Rom-Bewusstsein gab. Bereits in den 1430ern hatte Masolino da Panicale im Auftrag des Kardinals Branda Castiglione einen Freskenzyklus in der Taufkapelle der *Collegiata* von Castiglione Olona gemalt. Zu sehen ist hier auch eine detaillierte Darstellung der Stadt Rom mit wiedererkennbaren Gebäuden und Stadträumen (Pantheon, Forum, Kaisersäulen, San Giovanni in Laterano, Kapitol, ...), wobei die Wirkungsstätten des Kardinals deutlich hervorgehoben wurden. Das Rom-Bild des Zyklus' bezeugt die individuelle Verbindung Branda Castigliones mit Rom, hatte er doch als Mitorganisator des Konzils von Konstanz maßgeblichen Anteil daran, dass die Päpste wieder am Tiber residierten.¹¹⁴⁶ In Rom gestaltete Baldassare Peruzzi 1515 die *Sala delle Prospettive* in der Villa Farnesina und schuf einen illusionistischen, nach allen Seiten hin offenen Raum, der den Blick auf die Ewige Stadt und deren Umgebung vortäuschen sollte.¹¹⁴⁷ Selbst in der Gartenbaukunst wurde die Stadt zu einem Motiv: Der Rom-Brunnen der Villa d'Este stellte den Tiber, die sieben Hügel und bedeutende Monumente als Miniaturen dar.¹¹⁴⁸

Humanisten und gelehrte Rom-Reisende nahmen die Stadt durch einschlägige Lektüre und die Begehung der Örtlichkeiten bewusster wahr. Petrarca schrieb in einem an Kardinal Giovanni Colonna adressierten Brief vom 15. März 1337, dass die ihm bisher nur aus Schriften bekannten sagenumwobenen Orte der Stadt nun zu realen, begehbaren geworden wären.¹¹⁴⁹ Zeugnis einer quasi inoffiziellen Auseinandersetzung gebildeter Privatleute mit der Stadt Rom ist der eigenhändig gezeichnete Stadtplan Alessandro Strozzi von 1474. Strozzi verfolgte zwar eine gewisse topographische Exaktheit, orientierte sich zugleich jedoch noch an den traditionellen *Roma-Rotunda*-Darstellungen. Er definierte die Stadt als „eine Ansammlung von außergewöhnlichen Monumenten, von antiken Bauten und christlichen Kirchen“, mit dem Kapitolshügel als Zentrum. Die Zahl der abgebildeten Gebäude sowie deren relativ genaue Lokalisierung und Benennung zeigt jedoch, dass sich der Schöpfer des Plans sehr intensiv mit der Stadt beschäftigt haben muss - sei es durch entsprechende Lektüre (Strozzi muss die

¹¹⁴⁶ Bogen/ Thürlemann: Rom, 49ff.

¹¹⁴⁷ D. Coffin: The villa in the life of Renaissance Rome. Princeton 1979, 101ff.

¹¹⁴⁸ Ders.: The Villa d'Este at Tivoli. Princeton Univ. Press 1960, 23ff.

¹¹⁴⁹ H. Nachod/ P. Stern: Briefe des Francesco Petrarca. Eine Auswahl. Berlin 1931, 64f.

wenig früher erschienenen Werke Flavio Biondos gekannt haben), sei es durch individuelle Erkundungsgänge durch die Stadt selbst.¹¹⁵⁰

Der Prozess der Bewusstwerdung der Stadt erfasste also verschiedenste Bevölkerungsschichten. Doch gab es ein solch ausgeprägtes Stadtbewusstsein auch auf der obersten Entscheidungsebene, i. e. im engsten Umkreis des Papstes, also dort, wo die wichtigsten Bau- und Stadtbauprojekte entschieden wurden? John O'Malley hat über 160 Reden am päpstlichen Hof zwischen 1450 und 1521 untersucht und kam unter anderem zu der Erkenntnis, dass die Thematisierung oder gar Glorifizierung der Stadt Rom dabei eine eher bescheidene Rolle spielte. Im Fokus standen viel mehr zentrale Glaubensfragen, moralische und politische Belange (insbesondere die Türkengefahr), Gedankenspiele über Gott und religiöse Mysterien.¹¹⁵¹ Freilich ist dies noch kein Indiz für ein eher schwach ausgeprägtes Selbstbewusstsein am päpstlichen Hof. Persönliche Aufzeichnungen von Päpsten sind in jener Zeit - abgesehen von den schriftlichen Hinterlassenschaften Pius' II. - die Ausnahme. Doch „even if it seems highly improbable that we shall ever have direct access to the pope's thoughts, we can at least discover what they and their court heard and what they were told they should think - and feel.“¹¹⁵² Auch wenn es bestimmte Erwartungen an die Oratoren gab und diese keine absolute Redefreiheit hatten, so bleibt die Tatsache, dass deren Predigten innerhalb des relevanten Personenkreises eifrig diskutiert wurden.¹¹⁵³ So fallen beispielsweise eine Rede Battista Casalis, in welcher er die Einrichtung der päpstlichen Bibliothek unter Sixtus IV. als Transferierung der Platonischen Akademie und des Lyceums des Aristoteles nach Rom deutete, sowie der Beginn der Ausmalungen in der Stanza della Segnatura in das Jahr 1508. Dass Rom als neues Athen gesehen und verstanden werden sollte, schien also gängiger Konsens gewesen zu sein.¹¹⁵⁴ Inspirierende Wirkung hatten die Orationen ebenso auf Reden, die außerhalb

¹¹⁵⁰ Bogen/ Thürlemann: Rom, 51ff. Gerade die Gegenüberstellung von Strozzi's Rom mit der nur zwei Jahre früher für eine lateinische Übersetzung von Ptolemaios' *Cosmographia* geschaffenen Abbildung der Stadt von Pietro del Massaio zeigt, welche akribische Arbeit hinter dem Plan von 1474 steckt. Zwar wurde für die Darstellung der gleiche Ausschnitt gewählt, doch konnte Strozzi bereits wesentlich mehr Gebäude in seine fiktive Stadtlandschaft setzen. Vgl. ebd. 53f.

¹¹⁵¹ O'Malley: Praise, 61ff.

¹¹⁵² Ebd., 4.

¹¹⁵³ Ebd., 5.

¹¹⁵⁴ J. O'Malley: The Vatican Library and the School of Athens. A text of Battista Casali, 1508. *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7, 1977, 271ff.

des Vatikans gehalten wurden.¹¹⁵⁵ Hier gab es auch auf die Stadt bezogene Panegyriken wie die bereits erwähnte Oratio Domenico de' Domenichis von 1476 anlässlich der Verleihung des römischen Bürgerrechts.¹¹⁵⁶

Bei alledem muss beachtet werden, dass das römische Stadtbewusstsein variabel war und im Laufe der Zeit von verschiedenen Faktoren beeinflusst wurde. In der Kartographie waren es vor allem die Fortschritte in den Darstellungstechniken, die neue Blicke auf die Stadt ermöglichten. Lange Zeit waren die bildlichen Wiedergaben Roms höchst uneinheitlich, d. h. es gab keine konkrete Vorstellung davon, was ein Plan der Stadt letztendlich leisten sollte. Im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelte sich aus der idealtypischen kreisförmigen allmählich eine topographisch korrektere Karte. Repräsentative Gebäude wurden nun nicht mehr willkürlich sondern möglichst exakt am Plan positioniert. Zudem begann man den Bildraum mit erläuternden Beschriftungen anzureichern. Des Weiteren begünstigte die Änderung des Blickwinkels eine realistischere Darstellung der Stadt. Neben der perspektivischen Ansicht, die den Blick eines fiktiven Betrachters suggerierte, ermöglichte die kartographische Aufsicht ein rationaleres Verständnis der Stadt. Revolutionär war diesbezüglich das bereits erwähnte Koordinatensystem Albertis (um 1445), für dessen Erstellung wiederum die Kenntnis von Ptolemäus' *Cosmographia* Voraussetzung war, die Manuel Chrysoloras erst zu Beginn des Quattrocento in seinem Gepäck nach Florenz mitgenommen hatte. Der Humanismus brachte also neue Sichtweisen mit sich. Die barocken Schaukarten führten schließlich beide Darstellungsformen in Vogelschauen zusammen - Rom wirkte so lebendig, greifbar, ohne dass man viel von der topographischen Exaktheit preisgeben musste.¹¹⁵⁷

Diverse Beispiele zeigen, dass die Wechselwirkungen von Stadtentwicklung und entsprechender Rezeption Wandlungen des Stadtbewusstseins und der allgemeinen Wahrnehmung Roms bedingten. „So sehr die Karten dieser Zeit auch als definitives Bild erscheinen wollen, sind sie ein aktiver Faktor gewesen, der das städtebauliche Denken vorangetrieben hat.“¹¹⁵⁸ Beispielsweise nahm Dupéracs auf die *sette chiese* reduzierter Stich von 1575 in gewisser Weise

¹¹⁵⁵ O'Malley: Praise, 3.

¹¹⁵⁶ BAV, cod. Ottob. lat. 1035, 83r-87v. Domenichis Glorifizierung von Rom muss jedoch relativiert werden, hatte er doch gut zehn Jahre früher eine vergleichbare Rede über Brescia verfasst, wo er zum Bischof ernannt worden war. Vgl. ebd., 42r-45v.

¹¹⁵⁷ Bogen/ Thürlmann: Rom, 42ff.

¹¹⁵⁸ Ebd., 74.

bereits die grundlegenden Ideen des städtebaulichen Programms Sixtus' V. vorweg, das nur wenige Jahre später in Angriff genommen wurde. Das in Stichen und Karten überlieferte Rom-Bild beeinflusste die Neugestaltung der realen Stadt. Letztendlich mündete der Prozess wieder in neuen Rom-Bildern - im Falle Sixtus' V. ist hier etwa das die transformierte Stadt glorifizierende Fresko in der Vatikanischen Bibliothek zu nennen. Es wurden nicht nur stets neue Ansichten der Stadt produziert, es wurden auch bestehende aktualisiert: Giacomo de Rossi sicherte sich etwa die zwölf Druckplatten des Tempesta-Plans, damit er sie später immer wieder auf den neuesten städtebaulichen Stand bringen konnte. Leonardo Bufalini, der Mitte des 16. Jahrhunderts seinen maßstabsgetreuen Grundrissplan von Rom herausbrachte, hatte wiederum an der 1534 von Paul III. einberufenen Konferenz teilgenommen, auf der nach dem Sacco di Roma das Problem einer neuen Stadtbefestigung diskutiert worden war. Personen, die die Bilder Roms kreierten, konnten also auch unmittelbar an städtebaulichen Entscheidungsprozessen beteiligt sein.¹¹⁵⁹

Als dritter wesentlicher, eine Veränderung des Stadtbewusstseins beeinflussender Faktor, ist neben den technischen Neuerungen und den allgemeinen urbanistischen Entwicklungen die Fokussierung auf die Unternehmungen einzelner Päpste zu nennen. Jedes Pontifikat entwickelte ein eigenes Verständnis der Stadt und entwarf eine spezifische Programmatik. Dies konnte entweder die Kreierung eines abstrakten Typus der Stadt bedeuten,¹¹⁶⁰ oder aber die konkrete Hervorhebung der Bautätigkeit eines Pontifex. Konzentrierten sich etwa die Stadtgestaltungsmaßnahmen Sixtus' V. auf den Osten der Stadt, so war es konsequenter Weise auch jenes Gebiet der Monti, welches in den bildlichen Wiedergaben der Zeit im Zentrum stand: „Die Montibilder beschränken die programmatische Aussage auf den einen Stadtteil, der zur Ausweitung Roms unter Sixtus V. besonders auserwählt worden war.“¹¹⁶¹ Auch schriftliche Werke wie Bordinis *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.* (1588) oder Fontanas *Della trasportatione dell'obelisco vaticano* (1590)

¹¹⁵⁹ Ebd., 74ff.

¹¹⁶⁰ Pius IV. entwickelte etwa in Anlehnung an seinen Namen das Konzept der *Roma pia*, bediente sich aber auch der Idee der *Roma resurgens*, die er als allegorische Figur auf einer päpstlichen Medaille abbilden ließ. Vgl. M. Fagiolo/ M. L. Madonna: *La Roma di Pio IV. La civitas pia, la salus medica, la custodia angelica*. *Arte illustrata* 51, 1972, 382ff.

¹¹⁶¹ Zu nennen sind hier in erster Linie die päpstlichen Medaillen, der schematische Stich Maggis oder das berühmte Fresko von Nebbia und Guerra in der Vatikanischen Bibliothek. Vgl. Schiffmann: *Roma felix*, 76ff.

lenkten das Stadtbewusstsein auf das sixtinische Rom.¹¹⁶² Als man 1588 begann, an der Kuppel von St. Peter weiterzubauen und die Unternehmungen auch auf andere Stadtteile ausgeweitet wurden, änderte sich auch der Schwerpunkt der glorifizierenden Rezeption. In den Abbildungen eines Buches von Giovanni Pinadelli aus dem Jahr 1589¹¹⁶³ versuchte man bereits eine Gesamtschau der Maßnahmen aus der Zeit des Peretti-Pontifikats zu erstellen. Die Titelradierung zeigt Rom vom Gianicolo aus gesehen, wobei die sixtinischen Stadtgestaltungs- und Bauprojekte deutlich hervorgehoben sind. In der zugehörigen Beschriftung heißt es dementsprechend: *SIXTUS V PONT MAX EXTRUCTOR RESTITUTOR AMPLIFICATOR MODERATOR CONSERVATORQ.*¹¹⁶⁴ Im selben Werk gibt es eine weitere Illustration, in welcher um das Portrait des Papstes die wichtigsten Bauunternehmungen abgebildet wurden.¹¹⁶⁵

Doch auch abseits dieser propagandistisch anmutenden Schriften ist eine Konzentration des Stadtbewusstseins auf das erst kürzlich Geschaffene feststellbar. Im bereits erwähnten Brief Catervo Fogliettas von 1587 weiß dieser ganz genau über das Bauprogramm Sixtus' V. und die diesem zugrunde liegenden Absichten Bescheid:

*Ben è vero, che s'è cominciato à gustare il bene, manifestandosi ogni di più l'attioni di Vostra Beatitudine per accorgendosi che le fabbriche, le cappelle, gl'ornamenti delle chiese, le croci santissime in cima delle guglie, e le statue dei Principi Apostoli sopra le colonne scancellano la memoria dell' antica Idolatria, et risultano in maggior gloria di Dio [...].*¹¹⁶⁶

Was neu war, sollte wahrgenommen werden. Wichtigstes Instrument der Päpste im öffentlichen Raum war diesbezüglich - neben den Bauwerken selbst - die in Rom besonders stark ausgeprägte Inschriftenkultur. Dabei galt es detailliert zu betonen, *wer woran* Anteil hatte. Auf einer noch erhaltenen, dem Vicolo della Pace zugewandten Steintafel von Santa Maria della Pace heißt es etwa:

¹¹⁶² Ebd., 13f.

¹¹⁶³ *Invicti quinarii numeri series qua summatim a superioribus pontificibus et maxime a Sixto Quinto res preclare quadrienio gestas adnumerat ad eundem Sixtum Quintum Pont. Opt. Max. auctore Ioanne Pinadello Tarvisiono.* Rom 1589.

¹¹⁶⁴ Ebd., 1r.

¹¹⁶⁵ Ebd., 3r.

¹¹⁶⁶ BAV, Ottob. lat. 568, 2v-3r.

*ALEXANDRO VII P.O.M. / QUOD VOTIS REPETTIS AD CHRISTIANAE
REIPUBLICAE TRANQUILLITATEM / COELITUS IMPETRANDAM / TEMPLUM
MAGNAE VIRGINI PACIS ARBITRAEA SIXTO IV ERECTUM / PONTIFICIA
MUNIFICENTIA INSTAURAVERT / SACELLIS ILLUSTRATIS ET
MAGNIFICENTIUS EXCULTIS / EXCITATA PORTICU ET NOBILIORI FRONTE
AREA VIISQUE AMPLIFICATIS / AUXERIT ORNAVERIT / D. CONSTANTINUS DE
RAPHAELLIS LUCENSIS ABBAS ET PROCURATOR GENERALIS / ET CANONICI
REGULARES LATERANENSES PARENTI BENEFICENTISSIMO / ANNO SAL.
MDCLVIII.¹¹⁶⁷*

Der 1653 von Virgilio Spada verfasste Text für eine Schautafel, die über dem Hauptportal des neuen Gefängnisses in der Via Giulia angebracht hätte werden sollen, zeigt, dass man nicht nur das entsprechende Bauwerk, sondern die gesamte Bautätigkeit eines Papstes ins Zentrum der Aufmerksamkeit setzen wollte:

*INNOCENTIUS X PONT. MAX.
POST AUCTAM URBEM
FONTIBUS, AEDIBUS AC TEMPLIS
REORUM MISERATUS AERUMNAS
ET ANGSTIAS CARCERIS
AD ANIMORUM, CORPORUMQUE SOLATIUM
AMPLISSIMAM DOMUM
IN QUA
IUSTITIA TUEATUR INNOCENTIAM
ET CARITAS
NOCENTIUM POENAS MINUAT
A FUNDAMENTIS EXTURXIT.¹¹⁶⁸*

Nach der Skizzierung der Tragweite und der Variabilität des römischen Stadtbewusstseins bleibt schließlich die Frage, welche urbanistischen Unternehmungen beziehungsweise welche Bauprojekte nun im Fokus des römischen Selbstbewusstseins standen. Das nächste Kapitel wird sich mit dieser Thematik befassen.

¹¹⁶⁷ Vgl. Antinori: Magnificenza, 85.

¹¹⁶⁸ BAV, Vat. lat. 11258, 103r.

II. 4. 4. GEBAUTER STOLZ

II.4. 4. 1. DIE STADT DER KIRCHEN

*Ristretto della presente opera distinto in sei giornate dove si contengono Chiese, Monasterij, Hospedali, Compagnie de' Secolari, Collegij, Seminarij, Palazzi, Architetture, Librerie, Musei, Pitture, Scolture, Giardini, e Ville sì dentro Roma, come fuori.*¹¹⁶⁹

Diese Liste aus dem 1638 publizierten *Ritratto di Roma moderna* zeigt, welche Gebäude dem Autor Pompilio Totti zu jener Zeit als sehenswert galten. Der Stadtführer ist unglaublich umfangreich, umfasst mehr als fünfhundert Seiten und glorifiziert unterschiedlichste Gebäudetypen¹¹⁷⁰ - ein Indiz dafür, dass es Mitte des 17. Jahrhunderts längst nicht nur mehr die Kirchen waren, die das Selbstbewusstsein der Stadt ausmachten.

Nichtdestotrotz hatten Gotteshäuser jahrhundertlang wesentlichen Einfluss auf das Selbstverständnis der Stadt und haben diesen freilich auch heute noch. Schließlich hatte Rom als Zentrum der katholischen Christenheit mit der Masse der Pilger eine wichtige Zielgruppe zu bedienen. Neben den Neudrucken der mittelalterlichen *Mirabilia*¹¹⁷¹ wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vermehrt neu verfasste Pilgerführer herausgegeben. Am populärsten waren die *Indulgentiae ecclesiarum Urbis* mit 44 lateinischen Editionen zwischen 1475 und 1523 und weiteren Editionen in deutscher, italienischer, französischer, spanischer und flämischer Sprache. Da Reliquien und Ablass für die Pilger von höchster Relevanz waren, thematisierten diese Führer unweigerlich die diesbezüglich wichtigsten Kirchen der Stadt und hatten auch eigene Besichtigungsrouten im Angebot.¹¹⁷²

Das Verfassen von Führern zu den Kirchen Roms war eine Modeerscheinung. Bereits Ende der 1460er hatte Domenico da Corella das

¹¹⁶⁹ Totti: *Ritratto*, Widmung an Antonio Barberini (nicht paginiert).

¹¹⁷⁰ Im gesamten Werk finden sich immer wieder die Eigenschaftswörter *meraviglioso*, *grandissimo* oder *bellissimo*. Die Bauten selbst werden des Öfteren *grandezze* genannt.

¹¹⁷¹ L. Schudt: *Le guide di Roma*. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie. Wien 1971, 135.

¹¹⁷² Ebd., 185ff. Vgl. ebenso N. R. Miedema: *Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Die *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*. Tübingen 2003.

dritte Buch seines *Theotocon* den Marienkirchen Roms gewidmet.¹¹⁷³ 1517 verfasste der Franziskaner Fra Mariano da Firenze nach einem Rom-Besuch einen Führer zu den heiligen Orten der Stadt.¹¹⁷⁴ Zwar wurden im Buch auch die Monumente des antiken Roms knapp thematisiert beziehungsweise startete jede der sechs vorgeschlagenen Routen Marianos vom Forum Romanum, doch lag der Schwerpunkt eindeutig auf den Gotteshäusern mit ihren Reliquien und den möglichen Ablässen. Zu nennen ist hier auch der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrmals aufgelegte und unglaublich reich bebilderte Romführer Girolamo Franzinis - der gesamte erste Teil des Werks befasste sich ausschließlich mit den unzähligen Kirchen Roms.¹¹⁷⁵

Am repräsentativsten und auf die Kerninteressen der Pilger abgestimmt wurden die Kirchen - gleich einem auf das Wesentlichste reduzierten Abbild der Stadt - auf den *sette-chiese*-Stichen¹¹⁷⁶ in Szene gesetzt: „Dalla fine del Cinquecento questo tipo di immagini è richiesto dal pubblico di pellegrini che, sempre più numerosi, compiono la visita alle basiliche [...]“. Bedeutend ist, dass diese Bilder der sieben Kirchen aktualisiert wurden. Vergleicht man den Stich Dupéracs von 1575 mit der erstmals 1599 von Giacomo Lauro publizierten und 1630 reedierten Darstellung der *Septem Urbis Ecclesiae cum earum reliquiis, stationibus et indulgentiis*, so kann man deutliche Unterschiede erkennen: Die Kuppel von St. Peter ist nun vollendet, vor der Kirche steht bereits der Obelisk Sixtus' V.; zu sehen sind auch die neue Cappella Sistina von Santa Maria Maggiore sowie der neue Papstpalast und der Obelisk bei San Giovanni in Laterano. Während des Pontifikats Alexanders VII. wurde von Giovanni Giacomo de Rossi ein weiterer Stich der *Sette chiese di Roma con le loro principali reliquie stationi et indulgenze* herausgegeben. Die letzten Reste der alten Petersbasilika sind hier verschwunden, die Fassade ist fertiggestellt, die *piazza* mit dem *terzo braccio* idealisiert wiedergegeben; bei Santa Maria Maggiore wurde die Cappella Paolina ergänzt.¹¹⁷⁷ Die *sette-chiese*-Stiche zeigen, wie essentiell die Zurschaustellung des Baufortschritts der wichtigsten Kirchen auf einem Medium der breiten Masse für das Selbstbewusstsein Roms war.

¹¹⁷³ Baldassarri/ Saiber: Images, 246.

¹¹⁷⁴ Fra Mariano da Firenze: Itinerarium Urbis Romae (ed. E. Bulletti). Rom 1931.

¹¹⁷⁵ F. Cantatore (ed.): Le cose maravigliose dell'alma città di Roma nell'edizione di Girolamo Firenze, Venezia 1588. Rom 2012.

¹¹⁷⁶ Die Tradition der Siebenkirchenwallfahrt war im 16. Jahrhundert von Filippo Neri wiederbelebt worden.

¹¹⁷⁷ Del Pesco: Incisioni, 258.

Die Wahrnehmung Roms als Stadt der Wunder erhöhte die Bedeutung der Gotteshäuser zusätzlich. Auch die Humanisten des Quattrocento konnten sich nur schwer von dieser Vorstellung verabschieden und betrachteten die Stadt wie die Pilger weiterhin so, wie es die mittelalterlichen *Mirabilia* vorgegeben hatten. Die Reliquien trugen das ihre dazu bei, denn sie lockten die Leute in die Kirchen.¹¹⁷⁸ So konzentrierte sich der Humanist Pietro Paolo Vergerio (1370-1444) bei seinen Schilderungen der Stadt auf die die Reliquien beherbergenden Kirchen Roms, die ihm als Monumente der wahren Religion galten. Als besonders bedeutend wertete er die vier Hauptkirchen St. Peter, St. Paul, San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore.¹¹⁷⁹ Der florentinische Humanist Antonio degli Agli (1400-1477) hatte auf Wunsch Nikolaus' V. eine Vitensammlung christlicher Märtyrer (*De vitis et gestis sanctorum*) verfasst und glorifizierte den Papst in den einleitenden Worten dabei als Erneuerer der römischen Kirche, war es doch sein Verdienst, dass die verfallenen Kirchen Roms wieder instand gesetzt wurden (*instaurare*).¹¹⁸⁰

Auch bei den Rom-Reisenden der Zeit lagen die Kirchen der Stadt im Zentrum des Interesses. Giovanni Rucellai ritt während seines Aufenthalts im Jubeljahr 1450 jeden Morgen zu den vier Hauptkirchen Roms und notierte in seinen Notizen die gesehenen Reliquien. Doch auch Bemerkungen über den künstlerischen beziehungsweise architektonischen Wert der Bauwerke lassen sich in seinen Aufzeichnungen finden.¹¹⁸¹

Zwei Jahre später brachte der Nürnberger Patrizier Nikolaus Muffel die in seiner Stadt aufbewahrten Reichsinsignien für die Krönung Friedrichs III. nach Rom. Auch er berichtet primär von Roms christlichen Heiligtümern. Sein Bericht über den Besuch der alten Peterskirche zeigt, wie stark die wundersamen Heiligengeschichten mit den Sinneseindrücken in Relation standen, die durch die Architektur der Kirchen hervorgerufen wurden:

Vor der Kirche sind 28 Stufen. Wer sie in Andacht hinauf- und hinabgeht, hat auf jeder Stufe 7 Jahre Ablass seiner ihm auferlegtem Buße. [...] Dann gibt es eine kleine

¹¹⁷⁸ Stinger: Humanist images, 16. Großer Berühmtheit erfreuten sich die Lanze des Longinus das Schweiß Tuch der Veronika, das vom an der Kurie tätigen Humanisten Maffeo Vegio eigens in seiner Schrift *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae Sancti Petri Romae* gepriesen wurde. Ebd., 18.

¹¹⁷⁹ Stinger: Renaissance, 37f.

¹¹⁸⁰ Der Text in M. Miglio: *Storiografia pontificia del Quattrocento*. Bologna 1975, 177ff.

¹¹⁸¹ A. Perosa (ed.): *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* (2 Bde.). London 1960, Bd. 1, 67ff.

Kapelle zur linken Hand, in der Sankt Peter seine erste Messe in Rom gefeiert hat [...]. Da sind auch 13 Säulen, die im Tempel Salomons standen [...].

Daneben ist eine Kapelle mit einem großen Bild Sankt Peters aus Messing. Man pflegt ihm die Füße zu küssen. Wer ihm die Füße küsst, kommt sicher wieder nach Rom zurück. Danach gibt es eine Gruft und einen Umgang unter dem Chor von Sankt Peter, genauso wie in Sankt Paul und vielen anderen Kirchen.¹¹⁸²

Mehr als einhundert Jahre später widmete Catervo Foglietta in seinem bereits zitierten Brief (Mai 1587) eine lange Passage den Kirchen Roms, wobei die religiöse Bedeutung der Bauwerke in den Vordergrund gerückt wurde.¹¹⁸³ Foglietta schrieb sich dabei fast in religiöse Ekstase, vergaß aber nicht zu erwähnen, wie die Kirche Santa Maria Maggiore durch die städtebaulichen Maßnahmen Sixtus' V. auch optisch aufgewertet wurde:

Fà anchora molto bello il luogo della sua Vigna per maggior ornamento del circuito della Chiesa di Santa Maria Maggiore, che prima stava in paese come salvatico, et dishabitato; [...].¹¹⁸⁴

Foglietta Brief zeigt auch, dass die Bedeutung der einzelnen Kirchen einem ständigen Wandel unterworfen war. So gewann Santa Maria Maggiore, die schon von Flavio Biondo als auf der Welt einzigartig gepriesen worden war,¹¹⁸⁵ gerade während des Pontifikats des Franziskanerpapsts Felice Peretti enorm an Bedeutung. Die zeitgenössischen Rombilder demonstrieren, dass die Marienkirche zum Mittelpunkt der Stadt, zumindest aber der Stadtplanung werden sollte.¹¹⁸⁶ Der Ruhm von Santa Maria Maggiore spiegelte den Status Sixtus' V. wider, weswegen die Kirche zum zentralen Gegenstand bildlicher wie schriftlicher Glorifizierungen wurde.¹¹⁸⁷

Im Gegensatz hierzu verlor der Lateran zunehmend an Signifikanz. Zwar gab es auch hier Initiativen, um die Örtlichkeit würdiger zu gestalten, doch dokumentiert die Skizze Maarten van Heemskerck aus den 1530ern den

¹¹⁸² Zit. nach Mahr: Rom, 49ff.

¹¹⁸³ BAV, Ottob. lat. 568, 2r-17v.

¹¹⁸⁴ Ebd., 24v.

¹¹⁸⁵ Vgl. F. Biondo: Opera omnia. Basel 1531, 272.

¹¹⁸⁶ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 312.

¹¹⁸⁷ So etwa in den *Annales Sixti V.* des Pietro Galesini: [...] *Sixtus, multis nominibus laudatissimus pontifex, eo etiam maxime celebris, quod Sanctae Mariae, quam maiorem vocamus, basilicam Romae in Exquilijs instauravit, porticuque exornavit [...].* BAV, Vat. lat. 5438, 23r-v. Auf offiziellen Schriftstücken der Zeit findet sich sogar die Angabe *apud S. Mariam maiorem*.

desolaten Zustand des *Campus Lateranensis*. Immerhin nahm San Giovanni in Laterano auf den erwähnten *sette-chiese*-Stichen die zentrale Position ein. Auch wurde der Stellenwert der Kirche nach wie vor im Rahmen des *possesso* unterstrichen - ein Lünettenfresko im Salone Sistino zeigt noch jenen Sixtus' V. von 1585. Der Plan von Mario Cartaro von 1576 verrät aber, wieso die Kirche immer weiter ins Hintertreffen geriet - sie lag inmitten von Gärten fernab der eigentlich bewohnten Stadt.¹¹⁸⁸

Wesentlich besser in das Stadtgefüge eingebettet war der Petersdom, auf den sich der ganze Tatendrang der Päpste konzentrierte. Überschwänglich urteilte Wolfgang Braunfels über das Bauensemble: „Der Ausbau des Palastes, der Neubau der Kirche bis hinauf zu Michelangelos Kuppel und hinaus zu Madernas Fassade, die Anlage der Gärten des Belvedere durch Bramante und seiner Nachfolger, die Raumordnung des Platzes und seine Anordnung durch Brunnen und Obelisk, die Neugestaltung der Engelsburg, nicht zu sprechen von den Deutungen des Ganzen, seine Einordnung in die Weltgeschichte, die Romideologie durch die Fresken Raffaels und Michelangelos, durch den Bilderschmuck der Altäre, die Folge der Wandteppiche, die Reihen der Skulpturen, dies und vieles mehr bildet die vollkommenste Einheit auf der obersten Ebene, die Renaissance und Barock überhaupt erreichbar war.“¹¹⁸⁹

Schon die Zeitgenossen hatten den Symbolgehalt und die Bedeutung St. Peters für das Gesamtbild der Stadt erkannt. Eines der ersten Werke, das sich mit der Kirche befasste, war *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae S. Petri Romae* des als Kanoniker des Petersdoms tätigen Humanisten Maffeo Vegio.¹¹⁹⁰ Vegios Buch erfüllte gleich mehrere Funktionen - es war einerseits ein Pilgerführer zur alten Petersbasilika, befasste sich aber ebenso mit der Geschichte des Bauwerks und dessen Konstruktion, sowie mit der höheren Bedeutung des Gotteshauses als wichtigem Heiligtum der Christenheit. Vegio war um historische und archäologische Exaktheit bemüht, das primäre Ziel des Buches war jedoch die Glorifizierung und Überhöhung des Bauwerks um den Leser zum Staunen zu bringen. Geschrieben in einer Zeit allgemeiner Aufbruchsstimmung dokumentiert die Schrift eine frühe Phase des römischen Selbstbewusstseins und zeigt, welche Bedeutung diesbezüglich die Neubaupläne

¹¹⁸⁸ Horsch: Lateranpalast, 253ff.

¹¹⁸⁹ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 306.

¹¹⁹⁰ Vegio begann sein Œuvre in der Zeit des Pontifikats Nikolaus' V.

für St. Peter hatten: So hatte Vegio nicht darauf vergessen, auch die erst kürzlich von Papst Nikolaus' V. beabsichtigten baulichen Veränderungen am Chor zu rühmen.¹¹⁹¹

Allmählich aber bestimmt wurde der Petersdom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum zentralen Stadtzeichen Roms. Schon in Albertis Koordinatenlisten (um 1445) war die Kirche an erster Stelle angeführt worden.¹¹⁹² Neben der sakralen Bedeutung wurden vor allem die Größe und die Pracht der neuen Gebäude im Vatikan gelobt.¹¹⁹³ Ihren ersten Höhepunkt erreichten die Glorifizierungen von Neu-St. Peter während des Pontifikats Julius' II., denn es war vor allem „die Bautätigkeit, die Ausrichtung der Stadt Rom zur Hauptstadt eines absolutistischen Staates, die von den Apologeten Julius' II. - von Tommaso Inghirami bis zu Albertini und Egidio da Viterbo - gefeiert wurde.“ Freilich sind die Schriften aufgrund der Nähe der Autoren zum Papst mit Vorsicht zu genießen, doch geben sie dennoch Aufschluss darüber, welchen Stellenwert und welchen Effekt der neue Petersdom haben sollte.¹¹⁹⁴ [...] *templum vaste magnitudinis, novae sublimitatis inestimabilis splendoris coeptum videmus*, schrieb Egidio da Viterbo in seiner *Historia viginti saeculorum*. Ebenso sprach er vom generellen Luxus und der reichen Ornamentik der neuen Peterskirche - alles Faktoren, die die optische Wirkkraft des Gebäudes begünstigten.¹¹⁹⁵ Der Humanist und Theologe sah Neu-St. Peter aufgrund der Dimensionen und der prunkvollen Ausstattung in der Tradition der mystischen Konstruktionen Sauls, Davids und Salomons - mit dem Unterschied, dass der Prachtbau der Päpste alle Zeiten überdauern würde.¹¹⁹⁶

St. Peter und der gesamte Vatikankomplex machten Rom ergo zu einer Stadt des Nonplusultra, ja zu einem überirdischen Gebilde: In seinem an Papst Leo X. adressierten Gedicht von 1513 (*Lugdunense somnium*) begibt sich der Poet Zaccaria Ferreri in himmlische Sphären und begegnet dort in seiner Traumvision Dante. Die beiden durchwandern eine grandiose Gartenlandschaft

¹¹⁹¹ Valentini/ Zucchetti (hg.): Codice topografico, Bd. 4, 377ff.

¹¹⁹² Bogen/ Thürlemann: Rom, 45.

¹¹⁹³ Vgl. hierzu die Kommentare von Aurelio Brandolini und Robert Flemmyng zur Sixtinischen Kapelle. E. Battisti: Rinascimento e barocco. Turin 1960, 88f.

¹¹⁹⁴ Tafuri: ‚Roma instaurata‘. Päpstliche Politik und Stadtgestaltung im Rom des frühen Cinquecento, in: C. L. Frommel/ S. Ray/ M. Tafuri (hg.): Raffael. Das architektonische Werk. Stuttgart 1987, 74.

¹¹⁹⁵ Vgl. C. L. Frommel: Die Peterskirche unter Papst Julius II, im Licht neuer Dokumente. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, 89.

¹¹⁹⁶ O'Malley: Fulfillment, 322f.

und erblicken schließlich in der Ferne ein hoch aufragendes, von Mauern umgebenes Gebäude. Dante erklärt Ferreri, dass es sich dabei um den *Mons Vaticanus* mit der päpstlichen Residenz handeln würde. Von einem höheren Aussichtspunkt erblicken sie in weiterer Folge die Mauern des Borgo Leonino, den Tiber, die Engelsburg und andere markante Bauwerke, sowie das Kapitol und weitere Hügel der Stadt.¹¹⁹⁷ Das Gedicht macht den Vatikan zu einem Symbol: „In the opening years of the sixteenth century, the Vatican began to be transformed into a new image of imperial capital and sacred city - an urbanistic projection of the ‚cosmic‘ dignity of Rome and the papacy Ferreri exalted.“¹¹⁹⁸

Die meisten Bauunternehmungen und Gestaltungsmaßnahmen im Vatikan wurden dementsprechend gebührend gewürdigt: Anlässlich des Baubeginns von Neu-St. Peter hatte Julius II. eine Medaille anfertigen lassen, die mit *TEMPLI PETRI INSTAVRACIO* und *VATICANUS M.* beschriftet war und auf welcher das geplante Bauwerk nach Bramante zu sehen war.¹¹⁹⁹ Bewundert wurden die Gartenanlagen mit ihren Brunnen und Statuen;¹²⁰⁰ als außergewöhnlich galt den Zeitgenossen die Ingenieursleistung der Obeliskenaufstellung.¹²⁰¹ Dem Spektakel der Errichtung am 10. September 1586 wohnte jeder bei, „der in Rom etwas darstellte oder zumindest darstellen wollte.“¹²⁰² Die Aktion wurde später ebenso in Schriften (Domenico Fontanas *Della trasportatione [...]*, 1590) wie in Bildern (Freskenzyklus im Salone Sistino) als technische Meisterleistung glorifiziert.¹²⁰³ Weitere Werke rühmten wiederum die neu gestaltete Vatikanische Bibliothek (Mutio Pansas *Della Libreria Vaticana [...]*, 1590).¹²⁰⁴ Nachdem man am 14. Mai 1590 die Konstruktion der Kuppel abgeschlossen hatte, verkündeten die Kanonen der Engelsburg den Baufortschritt feierlich der ganzen Stadt.¹²⁰⁵ Am 18. November 1626 erfolgte schließlich die Weihezeremonie der Kirche. Dabei handelte es sich der Überlieferung nach genau um jenen Tag, an welchem bereits Papst Sylvester die konstantinische

¹¹⁹⁷ Stinger: Humanist images, 15f.

¹¹⁹⁸ Stinger: Renaissance, 80.

¹¹⁹⁹ Ebd., 279.

¹²⁰⁰ J. S. Ackerman: The Cortile del Belvedere. Vatikanstadt 1954, 32ff.

¹²⁰¹ Vgl. W. P. Parsons: Engineers and engineering in the Renaissance. Cambridge (Mass.)/London 1968, 155ff.

¹²⁰² Reinhardt: Rom, 176.

¹²⁰³ Ebd., 177.

¹²⁰⁴ Vgl. Schiffmann: Roma felix, 13.

¹²⁰⁵ Reinhardt: Rom, 138.

Basilika geweiht haben soll beziehungsweise an dem vor genau 120 Jahren die Grundsteinlegung unter Julius II. erfolgt war.¹²⁰⁶

Keine urbane Transformation hatte eine derartige positive Auswirkung auf das römische Selbstbewusstsein wie der Ausbau des Vatikans mit dem Petersdom, der nicht nur als Bauwerk, sondern auch in der schriftlichen wie bildlichen Rezeption omnipräsent war. Die Worte in Pompilio Tottis *Ritratto di Roma moderna* von 1638 über die *Basilica Vaticana* sprechen diesbezüglich Bände:

[...] non essendo luogo in tutto il Mondo, che ò quanto alla Santità. ò quanto alla Maestà, e grandezza, non ceda loro liberamente il Principato.

Quanto alla Maestà, e grandezza, non può chiunque riguarda il nuovo Tempio non confessare, quelli haverne detto poco, che o' fattura degli Angeli, lo chiamarono per la bellezza; ò veramente opera lo credettero de' Giganti, per la vastità. Poiché è tale l'ampiezza di questa superbissima Mole, che i sette decantati miracoli della terra comparati à lei potriano restar privi d'ammirazione; non havendo mai, non dico i Greci, gli Egittij, ò gli Hebrei; ma gli stessi potentissimi Romani arrivato in alcuna lor fabbrica all'eccellenza, e vastità di questa. Argomento ne sia, che il gran Panteone, uno de' maggiori sforzi dell'arte, e Potenza Romana, non sarebbe ad una picciola sua parte comparabile; essendo (ancor che fabricato in terra) di diametro, di altezza, e di grossezza molto minore del solo Tamburo della Cupola Vaticana, parte piccolo della Chiesa, e fondata si può dire in aria. [...]

La bellezza della parte estrinseca [...] è senza paragone: e la facciata, sì come eccede in tutte le sue estensioni quella di qualsivoglia altro Tempio, di che s'habbia fin' hora memoria; [...]

La Cupola grande, che è la Reggia della Chiesa, è il maggiore edificio, c'habbia mai in questo genere partorito l'humano ardimento [...].¹²⁰⁷

II.4. 4. 2. MONUMENTALES UND FUNKTIONALES

Sarà nella Piazza [i.e. der Platz bei der Lateransbasilika] anchora la gran Guglia tutta intagliata con segni geroglifici, che scordata se ne stava sotto terra nel Circo Massimo, che come fù la maggiore, et la più bella in Roma, era così conveniente, che con essa s'ornasse la prima Chiesa del Mondo; in cima della quale si vedrà con bellissimo ritratto la salutifera Croce di

¹²⁰⁶ Magnuson: Rome, 254.

¹²⁰⁷ Totti: Ritratto, 7f.

Christo, et in questo proposito non posso non biasmare la negligenza, et trascuragine de' passati, non havendo considerato, che Romani Padroni del Mondo non ebbero mai cose più belle, né di maggior stupore, che le Guglie; le quali sì come sono inestimabili, così avanzano tutte l'opere di maravigliosi edifitij, et in Roma sono di meraviglia maggiore, che in Egitto, per la difficilissima transportatione di esse. Sisto V. solo l'ha conosciute, et fatte conoscere ad altri, et ha scoperto in Roma le più belle gioie, che siano nel mondo, et tali le stimarà, chi conoscerà donde cavate, come condotte, et con quanta spesa, arte et ingegno siano drizzate in Roma da quelli Imperatori del Mondo.¹²⁰⁸

Der Auszug aus Fogliettas Brief von 1587 zeigt, dass nicht nur Sakralbauten das Selbstbewusstsein der Römer steigern konnten. Sixtus V. löste mit der Wiedererrichtung der antiken Steinnadeln eine wahre Obelisken-Manie aus. Was die monumentalen Akzente aussagen sollten, erklärte Cesare Ripa nur ein paar Jahre nach Ende des Pontifikats des Peretti-Papstes in seiner 1593 erschienenen *Iconologia*. Er zählte den Obelisken zum Typus der Pyramide, Symbol der *chiara e alta gloria de' Prencipi, che con magnificenza fanno fabriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa gloria.*¹²⁰⁹

Die zeitgenössischen Auffassungen der sixtinischen Unternehmungen zeigen, dass die Steinnadeln durchaus die Aussagekraft hatten, die ihnen später von Ripa zugeschrieben wurde. Doch ging die Auseinandersetzung mit den Monumenten über die *magnificenza* des *Prencipe* hinaus - die Obelisken wurden als charakteristisches Merkmal im öffentlichen Raum zu einem Symbol für Rom selbst. Man war erstaunt über deren Neuartigkeit im Stadtbild und bewunderte die technische Meisterhaftigkeit der Aufstellungen, was in der Regel in den Sockelinschriften vermerkt wurde.¹²¹⁰ Die sixtinischen Obelisken-Projekte sind ein markantes Beispiel dafür, wie selbstbewusste Stadtgestaltung einen weit gefassten selbstbewussten Diskurs in Gang setzen konnte. Nach der Aufstellung des Obelisken vor St. Peter „beschäftigte sich nicht mehr nur ein

¹²⁰⁸ BAV, Ottob. lat. 568, 8v-9r.

¹²⁰⁹ Zit. nach Antinori: *Magnificenza*, 121.

¹²¹⁰ Schiffman: *Roma felix*, 163ff.

kleiner Kreis um den Papst mit dem aktualisierten Thema der römischen Obeliskens,¹²¹¹ sondern eine große Anzahl von Gelehrten, Diplomaten, kurialen Magistraten und Hofliteraten, welche die sixtinischen Vorstellungen zur Errichtung weiterer Steinnadeln entscheidend mitzubestimmen und zu wandeln begannen.“¹²¹²

Ein weiteres Charakteristikum Roms waren die vielen ästhetisch gestalteten Brunnen. Bereits auf der Schauwand der Acqua Felice war die Fertigstellung der Wasserleitung als städtebauliche Großtat gefeiert worden.¹²¹³ Im darauf folgenden Zeitalter der barocken Schaubrunnen erhielt die Lobpreisung der extravaganten Wasserspender einen weiteren Schub: Über die *Fontana della Barcaccia* schwärmte Papst Urban VIII. ebenso wie Pompilio Totti in seinem *Ritratto di Roma*;¹²¹⁴ der wenig später errichtete Vierströmebrunnen löste bei seiner Enthüllung 1651 größte Begeisterung aus.¹²¹⁵

Privatresidenzen wurden nicht weniger gerühmt. Beispielsweise zählte die neu gebaute Villa Agostino Chigis, die heutige Farnesina, zu den am meisten bewunderten Bauwerken des frühen Cinquecento. In einem Gedicht Egidio Gallos steigt Venus vom Olymp hinab zu Chigis Domizil,¹²¹⁶ in einem weiteren von Blossio Palladio lobt der Tiber höchstpersönlich das Gebäude.¹²¹⁷ Auch Francesco Albertini galten - wie in seinem *Opusculum* von 1510 dargelegt - die Paläste der Kardinäle als eines der Wunder des neuen Rom.¹²¹⁸

Selbst primär funktionale Elemente der Stadtlandschaft wie Mauern oder Straßen prägten das Selbstbewusstsein der Stadt. Die Stadtbefestigungen hatten bereits in der Blütephase der römischen Kommune einen höheren Stellenwert

¹²¹¹ Allein im Pontifikatszeitraum von 1585-1590 wurden unzählige eigens die Obeliskens-Thematik behandelnde Lobschriften verfasst: I. B. Aguilar: *In dedicationem Obelisci Vaticani Epigrammata* (1586); P. A. Bargeius: *Commentarius de Obelisco ad Sanctiss. et Beatiss. D. N. D. Xystum V. Pont. Max.* (1586); G. Blancus: *Epigrammata Giulielmi Blanci in obeliscum in mediam S. Petri aream Sixto V. translatum [...]* (1586); P. Galesinius: *Ordo dedicationis obelisci Quem S. D. N. Sixtus Pont. Max. in Foro Vaticano; Ad limina Apostolorum erexi [...]* (1586); M. Mercati: *Degli Obelischi di Roma* (1589); D. Fontana: *Della trasportatione dell'obelisco vaticano [...]* (1590). Ebd., 13.

¹²¹² Ebd., 177. Briefe eines venezianischen und eines mantuanischen Gesandten vom 30. Mai beziehungsweise 22. Juli 1587 demonstrieren, dass die Frage der Positionierung der Obeliskens und die päpstlichen Stadtgestaltungsmaßnahmen an sich auch auf anderen Höfen diskutiert wurden; ebd., 162.

¹²¹³ Reinhardt: Rom, 179.

¹²¹⁴ C. D'Onofrio: *Le fontane di Roma*. Rom 1986, 178f.

¹²¹⁵ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 315.

¹²¹⁶ M. Quinlan-McGrath: *Aegidius Gallus, De Viridario Augustini Chigi Vera libellus*.

Introduction, Latin text and English translation. *Humanistica Lovaniensia* 38, 1989, 1ff.

¹²¹⁷ Dies.: Blossio Palladius, *Suburbanum Augustini Chisii.*, Latin text and English translation. *Humanistica Lovaniensia* 38, 1989, 93ff.

¹²¹⁸ F. Albertini: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*. Rom 1510, 51r-52v.

im Bewusstsein der Römer erlangen können; ¹²¹⁹ die selbstbewusste Wahrnehmung der Straßen der Stadt wurde schließlich durch die entsprechenden Maßnahmen der Päpste begünstigt. Epigramme - wie das hier zitierte von Aurelio Brandolini zur Glorifizierung der Strukturierungsmaßnahmen Sixtus' IV. - feierten die neuen repräsentativen Straßenachsen:

*Tota erat urbs casulis altrique obsessa tabernis
Inque urbe effigie nullius urbis erat
Facta erat aut nusquam aut algo vix pervia coeno
Sic quoque vix arcto limite trames erat
Non tulit hoc Sixtus: casulas humilesque tabernas
Disjicit: et rectas sternit ubique vias.
Tollitur inde lutum: fit pervia fitque salubris,
Praestat inoffensum per loca uncta pedem,
Qua nec equo poterat, nec plaustris luce serena,
Nunc carpit pedibus nocte viator iter [...].¹²²⁰*

Schautafeln verkündeten die Botschaften im öffentlichen Raum. Dort wo die Via della Pilotta und die Via dei Lucchesi aufeinander treffen, erinnert eine solche an Paul V., der für die Verbreiterung und Begradigung der Straße zum Quirinal gesorgt hatte.¹²²¹ Am meisten gerühmt wurden die neuen Straßen Sixtus' V. Dies betraf einzelne Projekte ebenso, wie das erdachte Konzept für die ganze Stadt: Fontana hob besonders die Via Sistina als berühmteste der sixtinischen Straße hervor,¹²²² Girolamo Ferrucci pries wiederum die Via di San Giovanni in Laterano.¹²²³

Eine zeitgenössische Tafel in der Via Sistina (Nr. 58) erläutert die Multifunktionalität der neu angelegten Straßenachse:

*SIXTUS V P M
VIAM APERUIT RELIGIONI*

¹²¹⁹ Vgl. hierzu E. Hubert: Espace urbain et habitat à Rome du X^e siècle à la fin du XIII^e siècle. Rom 1990, 64ff.

¹²²⁰ Zit. nach L. Nuti: Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento. Mailand 2008, 100.

¹²²¹ Vgl. Antinori: Magnificenza, 45.

¹²²² Schiffmann: Roma felix, 24.

¹²²³ G. Ferrucci: L'antichità di Roma [...]. Venedig 1588, 25v.

In der Rezeption wurden die verschiedenen Aspekte des sixtinischen Straßenbaus ebenso wahrgenommen. Pietro Galesini wusste die leichtere und bequemere Zugänglichkeit von Santa Maria Maggiore zu schätzen,¹²²⁵ war aber ebenso darauf bedacht, den ästhetischen Wert der Straßen für das Stadtbild zu betonen:

Cum igitur Exquilias, Quirinalem et Coelium, colles, vijs et magnificentissimis, quae commemoravi, operibus atque aedificijs ornare Pontifex studuerit, superiorum temporum Pontifices, qui in eam curam maxime incubuerunt, gloria longe superavit. [...]

*Itaque, quod ad alio praeterea pontifice nomine factum est, brevi temporis intervallo, vijs longis latisque et aedificijs, urbem auxit atque ornavit.*¹²²⁶

Auch das Lob Catervo Fogliettas bezog sich auf den praktischen Nutzen, den religiösen Mehrwert und den optischen Vorteil der urbanistischen Unternehmungen des Papstes:

*Et le strade, l'Aquedotto, l'Abbondanza, la fundatione di spedali, le Galere, il Tesoro di Castello, et la pace con la giustitia servono per bene universale [...].*¹²²⁷

A questa santissima Chiesa [i.e. Santa Maria Maggiore] terminano per dritta linea le cinque strade nuovamente fatte da Nostro Signore. [...]

*Et questa strada felice traversando la lunga strada Pia fà una bellissima Croce che par quasi tirata à proportione di distanze uguali [...].*¹²²⁸

*Perché poi à questi santi luoghi se ci potesse andare con commodità per allettar maggiormente il populo alla frequentatione di esse; oltre le stradi dette, et le Guglie, et altri ornamenti fatti [...].*¹²²⁹

Mi scordavo di dirvi il gran giuditio di Nostro Signore nel fare che tutte le strade cominciassero, et finissero da Chiese principali à principali; et che per il dritto verso di esse si trovassero tante divotissime Chiese; et di più che essendo le strade tanto longhe, larghe, et dritte à squadro non si sia toccato edifitio né antico né moderno.

[...] là onde par quasi cosa più che humana, che cominciando,, et terminando queste longhe, larghe, et dritte strade da Chiese Principali, à Chiese principali, habbia in sé

¹²²⁴ Hochaktuell hatte Mutio Pansa die Inschrift bereits in seinem Buch *Della Libreria Vatiacana [...]* von 1590 publiziert (Seite 79).

¹²²⁵ BAV, Vat. lat. 5438, 86v.

¹²²⁶ Ebd., 87r.

¹²²⁷ BAV, Ottob. lat. 568, 3r.

¹²²⁸ Ebd., 14v-15r.

¹²²⁹ Ebd., 27r.

*si può dire, tutte le Chiese di Roma antica, et le più grandi; talmente che il Christiano può in poco tempo per strade belle, et dilettevoli et commode visitar tante chiese [...].*¹²³⁰

Als Foglietta diese Zeilen schrieb, war Rom ohne Zweifel eine selbstbewusste Stadt. Paris und ganz Frankreich befanden sich hingegen in einer tiefen politischen Krise; an eine groß angelegte Gestaltung der Stadt war an der Seine nicht zu denken. Es sollte jedoch nicht lange dauern, bis es auch in Paris genug neue Bauten gab, die es wert waren, glorifiziert zu werden.

¹²³⁰ Ebd., 58v-59v.

III
PARIS

III. 1. RAHMENBEDINGUNGEN

III. 1. 1. DEMOGRAPHISCHE ENTWICKLUNG

Das Paris des 17. Jahrhunderts ist zunächst eine Stadt, deren Einwohnerzahl parallel zur Ausdehnung des Stadtraums massiv zunimmt. Bereits von der Mitte des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts hatte es ein kontinuierliches Bevölkerungswachstum gegeben. Dieser Phase des Aufstiegs, als Paris europäisches Zentrum der gotischen Baukunst und unter Ludwig IX. (1226-1270) ökonomisch wie politisch gefestigt war, folgte eine Zeit des Niedergangs. Der Ausbruch des so genannten Hundertjährigen Krieges und die große Pest von 1348 reduzierten die Stadtbevölkerung drastisch.¹²³¹

Um 1550, also vor den Hugenottenkriegen, zählte Paris aber bereits wieder gut 250.000 Einwohner. Damit war die Stadt an der Seine national gesehen konkurrenzlos - die nächstgrößeren Städte in Frankreich waren zu jener Zeit Lyon (70.000), Rouen (65.000), Orléans (47.000) und Toulouse (40.000).¹²³² An diesen Verhältnissen änderte sich auch in der Folgezeit wenig - noch in den 1720ern lebte fast jeder zehnte Franzose in Paris.¹²³³ Abgesehen von London, das die Stadt an der Seine durch die Zusammenlegung der City of London mit der City of Westminster im Laufe des 17. Jahrhunderts als größte Stadt Europas ablöste,¹²³⁴ wuchs in diesem Jahrhundert kein urbaner Ballungsraum so rasch wie Paris. Über weite Strecken des 16. und 17. Jahrhunderts war die Stadt auch die bevölkerungsreichste des Kontinents.¹²³⁵ 1637 wurden bei einer Erhebung bereits 415.000 Einwohner gezählt.¹²³⁶ Rom hatte zu jener Zeit vergleichsweise nur gut 110.000 Bewohner; auch die anderen europäischen Großstädte lagen - mit Ausnahme von Neapel - weit dahinter.¹²³⁷

¹²³¹ W. Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*. Köln 1976, 273ff. Braunfels spricht von 200.000 Einwohnern vor der Pestwelle; Ende des 14. Jahrhunderts sollen es nur mehr 60.-80.000 gewesen sein.

¹²³² J. Jacquart: *First metropolis in the Early Modern period*, in: P. Clark/ B. Lepetit (Hg.): *Capital cities and their hinterlands in Early Modern Europe*. Brookfield 1996, 106f.

¹²³³ J.-P. Bardet/ J. Dupâquier (Hg.): *Histoire des populations de l'Europe* (2. Bde.). Paris 1997, Bd. 1, 459.

¹²³⁴ H. Knittler: *Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit*. Wien 2000, 86.

¹²³⁵ Ebd., 85.

¹²³⁶ A. de Boislisle (ed.): *Mémoire de la généralité de Paris*. Paris 1881, 658f.

¹²³⁷ R. Mousnier: *Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1978, 160. Laut Mousnier hatte Neapel in den 1630ern gut 300.000 Einwohner, London 270.000 und Venedig 150.000.

Verstärkt wurde das Bevölkerungswachstum in Paris durch die Präsenz des königlichen Hofes seit Heinrich IV., die dazu führte, dass sich unzählige Beamte in der Stadt niederließen.¹²³⁸ Zusätzlich wurde die ärmere Landbevölkerung von der prosperierenden Großstadt angezogen.¹²³⁹ Die Versuche der Monarchen, den ungebremsten Anstieg der Einwohnerzahlen durch diverse Verordnungen aufzuhalten, blieben in der Regel relativ erfolglos.¹²⁴⁰ Auch wenn das Wachstum durch den Umzug des Hofes nach Versailles ein wenig gebremst wurde, wohnten um 1700 bereits gut 510.000 Menschen in der Stadt. Bis zur Revolution stieg die Zahl weiter auf 660.000.¹²⁴¹

Beeindruckt von den Massen zeigten sich schon die Zeitgenossen. Filippo Pigafetta schätzte die Einwohnerzahl von Paris im Jahr 1590 auf 400.000.¹²⁴² Sechs Jahre später staunte Francesco d'Ierni über die reich bevölkerte, seiner Meinung nach 350.000 Seelen beherbergende Stadt.¹²⁴³ Und in seiner Notiz zum 1652 erschienen Stadtplan von Gomboust sprach Pierre Petit sogar von *30.000 maisons et 900.000 âmes*.¹²⁴⁴

Das Gros dieser Menschen lebte an der *rive droite* - von den 16. Bezirken, in die die Stadt während der Regentschaft Heinrichs IV. unterteilt war, lagen nur zwei am linken Seine-Ufer, einen bildete die Cité. Am rechten Ufer wohnten die „Träger des wirtschaftlichen und kommunalen Aufstiegs, das Bürgertum im engeren Sinne“. Am linken Ufer befand sich die Universitätsstadt, wodurch sich die berühmte Dreiteilung in *ville*, *cité* und *universit * ergab. Mitte des 16. Jahrhunderts waren die einzelnen Stadtgebiete durch fünf Seine-Brücken miteinander verbunden.¹²⁴⁵

Paris wuchs im 17. Jahrhundert also stetig, doch ist die steigende Einwohnerzahl nur ein Aspekt eines umfassenderen Wandels. Denn die Masse

¹²³⁸ R. Pillorget: *Nouvelle Histoire de Paris. Paris sous les premiers Bourbons 1594-1661*. Paris 1988, 273.

¹²³⁹ H. Ballon: *The Paris of Henri IV. Architecture and urbanism*. Cambridge (Mass.) 1991, 5.

¹²⁴⁰ P. Lavedan: *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*. Paris 1959, 142.

¹²⁴¹ P. Benedict: *French cities from the sixteenth century to the Revolution - an overview*, in: Ders. (hg.): *Cities and social change in Early Modern France*. London 1989, 39.

¹²⁴² F. Pigafetta: *Relazione dell'assedio di Parigi, nell'anno 1590*. Bologna 1591. Vgl. Ballon: *Paris of Henri IV*, 5.

¹²⁴³ Vor den Religionskriegen soll sie, so habe man ihm erzählt, sogar 600.000 Einwohner gehabt haben. G. Raynaud: *Paris en 1596 vu par un italien. Relation du voyage de Francesco Gregori d'Ierni*. *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l' le-de-France*, 1885, 169.

¹²⁴⁴ Mousnier: *Paris*, 159.

¹²⁴⁵ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 268.

der Bewohner bildete eine „Gesellschaft mit einem instabilen Gleichgewicht, deren politische und soziale Gegensätze zunahmen.“¹²⁴⁶

III. 1. 2. POLITISCHE WIRREN UND DIE RÜCKKEHR DES KÖNIGS

Die selbstbewusste Periode der Stadt Paris im 17. Jahrhundert war paradoxer Weise zugleich eine Zeit großer politischer Unsicherheit. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überschatteten die blutigen Religionskriege das ganze Land, Paris selbst wurde 1589 belagert. Hatte der Dreißigjährige Krieg abgesehen von der Bedrohung nach der Einnahme von Corbie kaum Auswirkungen auf die Stadt, so kam es bereits Mitte des 17. Jahrhunderts zur nächsten großen innenpolitischen Krise. Während der Fronde (1648-1653) wurde Paris 1649 und 1652 zweimal belagert, mit verheerenden Folgen für die Stadt und das Umland. Es war also keine statische Zeit, sondern eine Epoche mehrmaliger Trendwenden, in welcher Krisenzeiten immer wieder die Erholungs- und Aufschwungsphasen der Stadt unterbrachen.¹²⁴⁷

Eine für den urbanistischen Ausbau und die allgemeine Entwicklung von Paris positive Folge der Hugenottenkriege war die Entscheidung Heinrichs IV., in Paris zu bleiben. Seit der Zeit der Kapetinger war Paris über weite Strecken der erste Residenzort der französischen Könige gewesen. Doch nach der Schlacht von Agincourt (1415) zogen sich diese aus der Stadt zurück und bevorzugten es, in den Schlössern der Loire oder der Île-de-France zu wohnen. Damit einhergehend ging die politische und kulturelle Dominanz der Stadt über Frankreich weitgehend verloren.¹²⁴⁸

Erst der von 1515 bis 1547 regierende Franz I. hatte wieder ernsthaft die Absicht, in Paris zu residieren. Sein städtebauliches Engagement sollte jedoch nicht überbewertet werden, denn „François I^{er} ne s'intéressa guère à sa capitale que dans ses derniers jours“. ¹²⁴⁹ Schließlich setzten die Religionskriege den Initiativen nachfolgender Monarchen ein Ende. Man musste aus Paris fliehen.¹²⁵⁰

¹²⁴⁶ L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 164.

¹²⁴⁷ Vgl.: Benedict: Cities, 27ff. und allgemein W. Beik: Urban protest in seventeenth-century France. The culture of retribution. Cambridge 1997.

¹²⁴⁸ Ballon: Paris of Henri IV, 5.

¹²⁴⁹ P. Francastel: Paris et la création urbaine en Europe au XVII^e siècle, in: Ders. (hg.): L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 17.

¹²⁵⁰ Ballon: Paris of Henri IV, 5.

Die dauerhafte Niederlassung des Monarchen in Paris war aber eine der Grundbedingungen für die urbanistische Entwicklung der Stadt, denn „pour que le roi s'intéresse à la capitale, il faut qu'il y réside.“¹²⁵¹ Und zu einer solch permanenten Residenzstadt sollte Paris schließlich nach dem Ende der Religionskriege werden. Die Eroberung der Stadt erschien Heinrich IV. „trop décisive pour qu'il n'ait pas souhaité d'y marquer son empreinte.“¹²⁵² Natürlich galt ihm Paris als Ort der Machtdemonstration und der Repräsentation. Historiker haben immer wieder den Zusammenhang zwischen der Entwicklung der französischen Hauptstadt und jener eines zentralistischen Staates im 17. Jahrhundert hervorgehoben.¹²⁵³ Pierre Francastel sah in der zeitgleichen Etablierung eines ‚absolutisme monarchique‘ und des wahrnehmbaren ‚essor urbain‘ sogar einen ‚fait uniquement français‘.¹²⁵⁴ Der König selbst war der Auffassung, dass es notwendig sei, die Stadt zu vergrößern und auszubauen, um den offensichtlich aufmüpfigen Adel in Paris ansiedeln zu können.¹²⁵⁵

Schließlich war die politische Situation in Frankreich Ende des 16. Jahrhunderts noch alles andere als stabil. Als Heinrich IV. 1589 auf den Thron kam, beherrschten noch oppositionelle Katholiken die Stadt. Sein Vorgänger war ermordet worden, die Valois-Linie hatte ihr Ende gefunden. Erst Heinrich IV. gelang ein politischer Ausgleich: Er trat 1593 zum Katholizismus über, beendete die Religionskriege und schuf die Basis für einen zentralistischen französischen Staat. Am 22. März 1594 wurden ihm die Tore von Paris geöffnet. Nach Jahrzehnten des Wandertums war der König in die Hauptstadt zurückgekehrt. Heinrich IV. hatte eine regelrechte Vision von Paris. Die Stadt sollte zu einem Symbol für ganz Frankreich werden, zu einer wahrhaftigen Hauptstadt und zu einem Symbol der Macht der Krone: „It is in the context of this [...] effort to centralize the power of the crown that Henri IV's building program in Paris must be situated. [...] The emerging conception of Paris as a national capital shaped the physical character of the city.“¹²⁵⁶ Paris wurde nun Stück für Stück von einer mittelalterlich anmutenden Stadt zu einer modernen Kapitale umgestaltet, wobei sich Heinrich IV. im Sinne der Legitimation auch

¹²⁵¹ J.-P. Babelon: L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris, in: P. Francastel: L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 48.

¹²⁵² Francastel: Paris, 17.

¹²⁵³ Vgl. Ballon: Paris of Henri IV, 12.

¹²⁵⁴ Francastel: Paris, 10.

¹²⁵⁵ P. Pinon: Paris, biographie d'une capitale. Paris 1999, 63.

¹²⁵⁶ Vgl. Ballon: Paris of Henri IV, 1ff.

an den städtebaulichen Projekten seiner Vorfahren (Louvre, Pont Neuf) orientierte: „Il est certain [...] qu'il n'ignore pas les projets des Valois [...]. Il avait le trop légitime souci de se présenter comme leur légitime successeur [...]“¹²⁵⁷

Das Verhältnis der folgenden Könige zu Paris war wiederum flexibler. Ludwig XIII. verbrachte die Winter in Paris, die Sommer aber bevorzugt auf verschiedenen Landschlössern. Für Empfänge von Botschaftern oder Vertretern der Provinzen kehrte er aber auch in den warmen Monaten für kurze Aufenthalte in die Hauptstadt zurück. Anna von Österreich und der junge Ludwig XIV. lebten zunächst im Palais Cardinal, bevor der Louvre von 1652 bis 1666 königlicher Hauptwohnsitz wurde. Immer wieder zog es den Roi Soleil aber auch nach Vincennes vor den Toren der Stadt. Man erwägte sogar den Umzug des Hofes dorthin und ließ das Schloss von Le Vau umgestalten.¹²⁵⁸ Das Verhältnis zwischen der Stadt und dem König wurde zunehmend distanzierter und gipfelte schließlich in der Entscheidung für Versailles und gegen Paris. So erfolgten die bemerkenswerte urbanistische Umgestaltung und der Aufstieg der Metropole an der Seine zu einem europäischen Zentrum der Literatur, Wissenschaft und Kunst paradoxer Weise in einer Epoche, in welcher der politische Einfluss der städtischen Gremien nach und nach zu Gunsten der Macht des Monarchen zurückgedrängt wurde.

III. 1. 3. DIE STADT UND DIE KRONE

Die Möglichkeiten der politischen Mitbestimmung der frühneuzeitlichen Städte Frankreichs wurden im Grunde durch das königliche Privilegienrecht definiert, welches das Ausmaß der städtischen Selbstverwaltung bestimmte. Zusätzlich gab es die Option zur Artikulation im Rahmen ständischer Vertretungen. Rechtlich waren die Städte in drei Typen eingeteilt: Bürgerstädte (*villes de prévôté* oder *villes d'échevinage*) wie Paris; lehensherrliche Städte (*villes seigneuriales*); Kommunen (*communes*). In Summe waren die französischen Städte weit weniger unabhängig, als etwa jene Italiens. Obwohl die wichtigsten urbanen Zentren Frankreichs zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Munizipalcharta hatten und durch gewählte Organe eine gewisse

¹²⁵⁷ Francastel: Paris, 17.

¹²⁵⁸ Mousnier: Paris, 99ff.

Selbstverwaltung ausüben konnten, war der Handlungsspielraum durch die Abhängigkeit von königlichen Zugeständnissen beschränkt. Mit der Ausweitung der Macht der Krone wurden die Rechte der Städte zunehmend beschnitten: 1515 wurde zur besseren Kontrolle über die Finanzen der Städte das Amt des *Contrôleur des deniers communaux* eingeführt. Mit der *Ordonnance d'Orléans* von 1561 und der *Ordonnance de Moulins* von 1566 wurden zudem die städtischen Gerichtsbefugnisse eingeschränkt.¹²⁵⁹

Die Entmachtung städtischer Gremien wurde unter Heinrich IV. und im gesamten 17. Jahrhundert fortgesetzt. Mit der Einsetzung der Intendanten verfügte der König über ein weiteres Kontrollorgan. In Paris erhielt Nicolas de la Reynie als erster *Lieutenant-général de police* ab 1667 weitreichende Befugnisse; wenig später ersetzten königliche Garden die Pariser Bürgerwehr.¹²⁶⁰ Als Reaktion auf das Paktieren vieler Städte mit den Frondeuren beseitigte der Sonnenkönig schließlich die letzten Reste städtischer Autonomie: In einem hochsymbolischen Akt wurden die Mauern der Stadt geschliffen; tiefe Eingriffe in den städtischen Haushalt ermöglichten die Finanzierung der kostspieligen Kriege.¹²⁶¹

Ludwig XIV. folgte in seinem Streben nach größerer Kontrolle über die Stadt der allgemeinen königlichen Vorgangsweise der vorangegangenen Jahrzehnte: „Le geste de Louis XIV ne fut que la suite du comportement de tous ses ancêtres à l'égard de Paris, provoqué vers la fin du siècle par l'accroissement énorme de l'action de la ville.“¹²⁶² Eine immer größere Rolle spielte jedoch die machtpolitische Komponente der königlichen Aktionen, wozu auch die Bauunternehmungen zu zählen sind. Ihren Ursprung hatte diese aggressive Machtpolitik Ludwigs XIV. in der Fronde. Als Kind war er lange Zeit auf der Flucht gewesen; die Kämpfe zwischen Aufständischen und königlichen Truppen Anfang Juli 1652 im Faubourg Saint-Antoine hatte er mit eigenen Augen gesehen. Die Forschung hat immer wieder den Zusammenhang zwischen der Herausbildung der absolutistischen Praxis und den traumatischen Erlebnissen dieser frühen Jahre betont.¹²⁶³ So müssen die stadtgestalterischen Maßnahmen des Sonnenkönigs auch als Antwort auf die Bedrohung durch verschiedene

¹²⁵⁹ I. Mieck: Die Entstehung des modernen Frankreich 1450 bis 1610. Strukturen, Institutionen, Entwicklungen. Stuttgart 1982, 194ff.

¹²⁶⁰ Benedict: Cities, 33ff.

¹²⁶¹ Knittler: Stadt, 101.

¹²⁶² Francastel: Paris, 17.

¹²⁶³ W. Schmale: Geschichte Frankreichs. Stuttgart 2000, 138ff.

gesellschaftliche Gruppen verstanden werden: „Bien plus que la Fronde des nobles, ce qui parut menaçant au prince fut la prise de conscience de la nouvelle puissance économique et sociale de ce Paris qui devenait la capitale de la nouvelle classe dominante, la bourgeoisie [...]“.¹²⁶⁴

Das demonstrative architektonische Kernstück der königlichen Machtdemonstration war der neugestaltete Louvre, der sich als Raum des Monarchen klar vom jenem der Untertanen abgrenzen sollte.¹²⁶⁵ Daneben bezeugen diverse symbolische Akte das gestörte Verhältnis zwischen der Stadt und der Krone sowie die allgegenwärtigen gesellschaftlichen Spannungen. Bereits 1654, also noch vor dem triumphalen Einzug des Königs in Paris, hatte Gilles Guérin eine Skulpturengruppe vollendet, die Ludwig als jugendlichen Sieger über die Aufständischen darstellte.¹²⁶⁶ Das pompöse *Carrousel* von 1662 sollte schließlich das Stadtvolk blenden und zugleich dem widerständigen Adel - wenn auch zunächst nur sinnbildlich - seine untergeordnete Rolle verdeutlichen. Der König beherrschte die Szenerie als *REX ROMANORUM*, während die Adelige(n) vermeintlich unbedeutendere Völker darzustellen hatten - die Hierarchie war evident.¹²⁶⁷ Wenn Ludwig XIV. die Auffassung vertrat, dass das Spektakel im öffentlichen Raum *une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur* erzeuge¹²⁶⁸ und Montesquieu betonte, dass *le faste et la splendeur qui environnent les rois font une partie de leur puissance*,¹²⁶⁹ dann sollten diese zeitgenössischen Vorstellungen auch bei der Deutung des königlichen Bauprogramms mit einbezogen werden. Es waren nur verschiedene Medien, doch sie alle erzeugten Distanz und Hierarchien und brachten das zum Ausdruck, was Bossuet in seinem Hauptwerk *La politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte* postuliert hatte - dass der König dem Staat in seiner Gesamtheit entsprach, dass

¹²⁶⁴ Francastel: Paris, 17.

¹²⁶⁵ Die strikte räumliche Trennung von Stadtvolk und Regent war in Paris kein Novum. So ordnete beispielsweise Katharina de' Medici bereits 1575 an, man möge - um indiskreten Blicken zu entgehen - jegliche Zirkulation auf der Mauer unterbinden, welche entlang der königlichen Gärten östlich des Tuilierienschlosses verlief. J. Hillairet: Dictionnaire historique des rues de Paris (2 Bde.). Paris 1964, Bd. 1, 275.

¹²⁶⁶ Die Sockelinschrift *LOUIS XIV TERRASSANT LA FRONDE* ließ keinen Zweifel an den neuen Machtverhältnissen aufkommen.

¹²⁶⁷ Vgl. J.-M. Apostolidès: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV.* Paris 1981, 42f. und P. Burke: *The fabrication of Louis XIV.* New Haven/ London 1992, 66ff.

¹²⁶⁸ Louis XIV.: *Mémoires* (ed. J. Lognon). Paris 1983, 134.

¹²⁶⁹ A. Masson (ed.): Montesquieu. *Œuvres complètes* (3 Bde.). Paris 1973, Bd. 1, 58.

er unfehlbar und ihm die Untertanen zu Gehorsam verpflichtet seien.¹²⁷⁰ Was es für das Selbstbewusstsein von Paris bedeutete, dass sich wichtige Interessensgruppen in einem machtpolitischen Konflikt befanden, wird noch zu sehen sein. Fakt ist, dass sich die Stadt erst wieder gegen Ende des Jahrhunderts allmählich aus der königlichen Klammer befreien konnte.¹²⁷¹

III. 1. 4. WIRTSCHAFT

Bis ins 19. Jahrhundert war Frankreich ein stark landwirtschaftlich geprägtes Land. Im Zeitraum von 1500-1700 lebte nur ein kleiner Teil der Gesamtbevölkerung in Städten mit mehr als 10.000 Einwohnern.¹²⁷² Verglichen mit Italien oder den Niederlanden war der Grad der Urbanisierung niedrig. Abgesehen von Paris blieb der *réseau urbain* trotz diverser Wachstumsepisoden im 16. und 17. Jahrhundert relativ statisch.¹²⁷³ Die Städte der Provinz erfüllten in erster Linie administrative Aufgaben; eine führende Rolle in der europäischen Wirtschaft nahmen die französischen Handelsplätze allerdings nicht ein. Die Wanderströme zwischen den Wirtschaftsmetropolen Venedig und London hatten auf das französische Territorium keinen allzu großen Einfluss.¹²⁷⁴ Paris selbst war kein Zentrum des Kapitalmarktes, kein bedeutender Industriestandort; es gab keinen internationalen Hafen. Bedeutung hatte Paris als Stadt der Beamten, der Studenten und als nationaler Umschlagplatz.¹²⁷⁵

Generell war die wirtschaftliche Lage in Frankreich im 17. Jahrhundert aber günstiger, als man vermuten möchte. Die Schäden und negativen Folgen der Religionskriege, des Dreißigjährigen Krieges und der Fronde hielten sich in Grenzen. Die Bausubstanz blieb weitgehend verschont, zudem betrafen die Konflikte immer nur einzelne Regionen und nicht das ganze Land. Die Annahme einer Krise oder gar einer Depression in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sei laut Pierre Goubert übertrieben: „Il n’y eut ni crise ni dépression dans la France d’entre Sully et Mazarin.“ Stattdessen spricht er von

¹²⁷⁰ Schmale: Geschichte, 144f.

¹²⁷¹ G. Dethan: Nouvelle histoire de Paris. Paris au temps de Louis XIV (1660-1715). Paris 1990, 122.

¹²⁷² J. de Vries: European urbanization 1500-1800. London 1984, 39.

¹²⁷³ G. Duby: Histoire de la France urbaine (5 Bde.). Paris 1981-1983, Bd. 3, 23.

¹²⁷⁴ F. Braudel: Sozialgeschichte des 15. - 18. Jahrhunderts (3 Bde.). München 1985/ 86, Bd. 3, 24ff.

¹²⁷⁵ Knittler: Stadt, 196f.

einer *richesse française* von circa 1600 bis 1640: Es herrschte Preisstabilität, es gab keine Produktionsengpässe und auch die Einkünfte aus der Landwirtschaft nahmen zu. Trotz vereinzelter Missernten und Krankheitswellen stiegen die Geburtenraten und die Zahl der Hochzeiten. Die ökonomische Basis für eine der intensivsten Bauphasen in der Geschichte Frankreichs war also gegeben, denn vom wirtschaftlichen Aufschwung profitierten vor allem die Städte.¹²⁷⁶

Ab den 1650ern wurde Paris erstes Zentrum des Colbert'schen Merkantilismus, es begann eine Phase relativer Prosperität.¹²⁷⁷ Neue, finanzstarke Schichten begannen sich am Bauprogramm zu beteiligen: „[...] malgré l'intervention active du monarque, les grandes villes s'y développent en fonction des besoins nouveaux des classes sociales en voie d'expansion économique.“¹²⁷⁸

Die physische Gestalt von Paris änderte sich in jener Zeit dramatisch. Wie, das soll im nächsten Kapitel gezeigt werden.

III. 2. STADTENTWICKLUNG

III. 2. 1. GRUNDZÜGE

Wie stark veränderte Paris im 17. Jahrhundert tatsächlich seinen Charakter? In *Die Stadt in der europäischen Geschichte* relativiert Leonardo Benevolo die urbanistischen Maßnahmen der frühen bourbonischen Ära. Zwar habe man mit dem neuen Louvre-Tuilerien-Komplex, den *Places Royales*, dem Palais du Luxembourg, mit den neuen Bastionen, den Boulevards und Parkanlagen sowie mit der Erschließung des Umlandes von Paris wesentliche städtebauliche Akzente gesetzt, doch sei „der mittelalterliche Stadtkern durch die diversen Baumaßnahmen nur unwesentlich verändert worden.“¹²⁷⁹ Dafür spricht, dass - hätte man die Struktur der Stadt schon früher verändert - die Haussmann'schen Unternehmungen des 19. Jahrhunderts nicht mehr in diesem Umfang notwendig gewesen wären. Laut Pierre Lavedan war Paris vor dem 19.

¹²⁷⁶ P. Goubert: *Économie et urbanisme en France dans la première moitié du XVII^e siècle*, in: P. Francastel: *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 37ff.

¹²⁷⁷ Vgl. Benedict: *Cities*, 27f.

¹²⁷⁸ Francastel: *Paris*, 21.

¹²⁷⁹ L. Benevolo: *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München 1993, 163.

Jahrhundert überhaupt nie Objekt einer ‚transformation d’ensemble‘.¹²⁸⁰ Dennoch nimmt er deutliche Unterschiede zwischen der Pariser Stadtplanung des 16. und jener des 17. Jahrhunderts wahr. Wurden im 16. Jahrhundert lediglich einzelne markante Bauwerke in das mittelalterliche Stadtgefüge gesetzt, so gab es im 17. Jahrhundert bereits größer angelegte Stadtgestaltungsprojekte.¹²⁸¹ Schließlich stellt er die bourbonische Ära und die Zeit Haussmanns in ihrer Bedeutung für die städtebauliche Entwicklung von Paris auf die gleiche Stufe.¹²⁸² Tatsächlich ist mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine rationale, geplante Expansion der Stadt erkennbar.¹²⁸³

Und diese Ausdehnung der Stadt war enorm. Um zu sehen, wie schnell Paris - abgesehen von der Bauflaute während der Fronde - wuchs, braucht man nur die Stadtpläne von Merian (1615) und Gomboust (1652) miteinander vergleichen.¹²⁸⁴ Diese dynamische Wachstumsperiode begann unter Heinrich IV. und setzte sich unter Ludwig XIII. fort. Im Zeitraum von 1600-1680 verdoppelte sich die Fläche der Stadt.¹²⁸⁵ Bereits vor der Herrschaft Ludwigs XIV. hatte man über einhundert neue Straßen anlegen lassen; die grundlegenden Ideen des 16. Jahrhunderts (neue Quais, Neubau des Louvre, Gliederung der Stadt in Quartiers) wurden nun wesentlich vehementer umgesetzt.¹²⁸⁶ Die neuen Monumentalkomplexe und die neuen Straßen stimulierten die Ausweitung der Stadt. Die *faubourgs* wurden erschlossen, freie Flächen innerhalb der Mauern parzelliert; ganz neue Stadtviertel entstanden.¹²⁸⁷ Quaimauern wurden mit der zunehmenden Ausdehnung des urbanen Raums verlängert, zudem errichtete man neue Brücken.¹²⁸⁸ Mit den Ausfallstraßen Ludwigs XIV. wurde schließlich auch das städtische Umland in die Stadtplanung mit einbezogen.¹²⁸⁹

¹²⁸⁰ P. Lavedan: Histoire de l’urbanisme. Renaissance et temps modernes. Paris 1959, 140.

¹²⁸¹ Ebd. Für das 16. Jahrhundert formuliert Lavedan folgende Devise: „Construire un château, oui; une ville, non.“

¹²⁸² Ebd., 333.

¹²⁸³ L. Bernard: The emerging city. Paris in the age of Louis XIV. Durham 1970, 6.

¹²⁸⁴ R. Pillorget: Nouvelle Histoire de Paris. Paris sous les premiers Bourbons 1594-1661. Paris 1988, 273.

¹²⁸⁵ C. Jones: Paris. Biography of a City. London 2004, 152.

¹²⁸⁶ P. Francastel: Paris et la création urbaine en Europe au XVII^e siècle, in: Ders. (hg.): L’urbanisme de Paris et l’Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 21.

¹²⁸⁷ Pillorget: Premiers Bourbons, 316.

¹²⁸⁸ W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 283.

¹²⁸⁹ G. Dethan: Nouvelle histoire de Paris. Paris au temps de Louis XIV (1660-1715). Paris 1990, 401.

Begleitet wurde dieser gewaltige Urbanisierungsprozess von einer wahren Baumanie. Dies betraf nicht nur die offiziellen Repräsentativbauten, sondern auch das private Bauwesen. Dabei war das Pariser *hôtel* - verstanden als eindrucksvoller Wohnsitz in der Stadt ¹²⁹⁰ - keine Erfindung des 17. Jahrhunderts. Kirchliche und weltliche Würdenträger hatten sich schon viel früher solche Domizile in Paris errichten lassen - man denke an Hôtel de Sens oder das Hôtel de Cluny (beide aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts). Im 17. Jahrhundert wurde das *hôtel* aber zu einem beherrschenden Bautypus und wurde in der Folge auch von anderen europäischen Städten übernommen. ¹²⁹¹ Nach dem Ende der Religionskriege wurde Paris wieder attraktiv für den Adel. Die sich nun herausbildende urbane Kulturpraxis der *noblesse* brachte die Notwendigkeit des Baus eines repräsentativen Domizils mit sich. Bereits im 16. Jahrhundert waren einige dieser Gebäude vorwiegend im Marais errichtet worden, doch im 17. Jahrhundert nahm die Zahl der *hôtels* nochmals deutlich zu. Der Trend hielt an - in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ließ sich bereits jedes fünfzigste Haus in Paris als *hôtel* werten. ¹²⁹² Als der hohe Adel unter Ludwig XIV. zunehmend seinen Einfluss verlor, versuchten wiederum die emporgekommenen, finanzpotenten Schichten sich im Stadtbild mit pompösen Häusern zu manifestieren: „Tous s’efforcent de manifester leur réussite par la construction de bâtiments fastueux, par réaction contre le style austère de la période précédente, incarné par Le Mercier.“ ¹²⁹³ Neben dem Marais wurden so die Île Saint-Louis, das Quartier Richelieu, sowie die Faubourgs Saint-Germain und Saint-Honoré zu echten Nobelvierteln. ¹²⁹⁴ Bei all der adeligen und bourgeoisen Bausucht sollte nicht vergessen werden, dass im 17. Jahrhundert zusätzlich unzählige bescheidenere Wohnhäuser in Paris errichtet wurden. ¹²⁹⁵

Darüber hinaus kam es im Paris des 17. Jahrhunderts zu einem regelrechten Boom was religiöse Konstruktionen betraf: „Vielfach übersehen wird, dass Paris in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Zentrum der religiösen

¹²⁹⁰ Von englischen Paris-Besuchern wurden sie in der Regel als *palaces* oder *residences* bezeichnet. Vgl. Jones: Paris, 165.

¹²⁹¹ Francastel: Paris, 24.

¹²⁹² J. Meyer: Études sur les villes en Europe occidentale - milieu du XVII^e siècle à la veille de la Révolution française. Paris 1983, 144.

¹²⁹³ Pillorget: Premiers Bourbons, 324.

¹²⁹⁴ Jones: Paris, 164f.

¹²⁹⁵ Einen guten Überblick über die private Bautätigkeit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bietet J.-P. Babelon: La demeure parisienne sous Henri IV et Louis XIII. Paris 1991.

Erneuerungsbewegung darstellte, was zur Entstehung von sechzig neuen Konventen zwischen 1600 und 1639 und zum Bau von zwanzig Kirchen führte.“¹²⁹⁶ War in den Jahrzehnten der Religionskriege kaum an neue Kirchenbauten gedacht worden, stellte man sich nun den Bauaufgaben, die die post-tridentinischen Strömungen und der allgemeine Bevölkerungsanstieg mit sich brachten.¹²⁹⁷ Oftmals von der Krone subventioniert wurden in der ganzen Stadt neue Kirchen, Kapellen, Klöster und Ordenshäuser errichtet,¹²⁹⁸ sodass von einer ‚Katholisierung des Pariser Stadtraumes‘ gesprochen werden kann - „[...] the notion of Paris as the new Jerusalem seemed to have had its moment.“¹²⁹⁹

Nicht nur wurde viel Neues gebaut, es wurde auch nach neuen ästhetischen Prinzipien gebaut. Schon seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts hatten sich die französischen Architekten, Maler, Bildhauer und Auftraggeber an den Idealen der italienischen Renaissance orientiert. Dies bedeutete auch, all das geringer zu schätzen, was seit Jahrhunderten als guter Geschmack galt. Der neue Stil manifestierte sich zunächst an einzelnen repräsentativen Bauten, wie dem neuen, 1533 begonnenen Hôtel de Ville, dem „premier édifice à échapper au style gothique“. Am Louvre wurde der Lescot-Flügel im Renaissance-Stil errichtet; für das Tuilerieschloss mit Kuppel und klassischer Säulenordnung engagierte Katharina de’ Medici Philibert Delorme und Jean Bulant - beide hatten reiche Erfahrung in Rom sammeln können.¹³⁰⁰ Bald eroberte die Renaissance auch Kirchenbauten, Brunnen (etwa die Fontaine des Innocents) und die private Architektur.¹³⁰¹ Schließlich hatte die neue Stillehre

¹²⁹⁶ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 86. René Pillorget spricht von einhundert neuen *maisons religieuses* in Paris in der Zeit zwischen der Liga und der Fronde (inklusive der Faubourgs). Colin Jones zählt insgesamt neunzig neue Kirchen oder umfassende Umgestaltungen im 17. Jahrhundert (davon sechzig neue Etablissements zwischen 1600-1660 und weitere dreißig bis 1700, die Mehrzahl davon am *rive gauche*). Vgl. Pillorget: *Premiers Bourbons*, 288; Jones: *Paris*, 169.

¹²⁹⁷ Einen guten Überblick über die religiösen Erneuerungsbewegungen und den Vormarsch des Katholizismus in Paris bietet R. Mousnier: *Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1978, 7ff.

¹²⁹⁸ P. Goubert: *Économie et urbanisme en France dans la première moitié du XVII^e siècle*, in: P. Francastel: *L’urbanisme de Paris et l’Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 42.

¹²⁹⁹ Jones: *Paris*, 172f.

¹³⁰⁰ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 30ff.

¹³⁰¹ Noch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen beispielsweise das Haus von Scipione Sardini, des Bankiers von Katharina de’ Medici, das *hôtel* der Diane de France (die heutige Bibliothèque Historique de la Ville de Paris) und das Palais für Kardinal Charles de Bourbon in Saint-Germain des Prés. Vgl. E.-J. Ciprut: *L’architecte du palais abbatial de Saint-Germain des Prés*. *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1956, 218ff.

auch Auswirkungen auf die Konzeptionierung der Stadt selbst: „Cette esthétique comporte également une conception nouvelle de la ville, alliant la beauté et la commodité, et inspirée en partie par l’ordonnance géométrique du modèle antique.“¹³⁰² Dies betraf sowohl bestehende Städte, als auch Neuschöpfungen - man denke an Vitry-le-François oder Richelieu. Im 17. Jahrhundert setzt sich dieser Trend konsequent fort. Aus dem mittelalterlichen, überwiegend aus Holz gebauten Paris wird eine zunehmend von der Renaissance geprägte Stadt aus soliden Materialien wie Stein und Ziegel.¹³⁰³

Wie bereits in Florenz und Rom gab es auch im Paris des 17. Jahrhunderts Schwerpunkte der selbstbewussten Stadtgestaltung. Wolfgang Braunfels unterteilte die Kräfte, die das urbanistische Werden von Paris in jener Zeit bestimmten, in vier Kategorien. Dazu zählte er neben der Masse der Bevölkerung und dem permanenten Streben nach *embellissement* - verstanden als Instrument der Gestaltung der Hauptstadt zu einem „Denkmal der eigenen Größe, der Macht des Staates und des Ranges der Kultur [...]“ - auch die Ausgestaltung der Seine-Ufer und der so genannten ‚Königsachse‘.¹³⁰⁴ Entlang oder in unmittelbarer Nähe dieser durch ganz Paris laufenden Straße lagen schon im 16. Jahrhundert bedeutende Bauwerke - im Westen wurde sie vom Louvre begrenzt, auf mittlerer Höhe befand sich das Hôtel de Ville und im Osten stand die Bastille. Im 17. Jahrhundert wurde die Straßenachse schließlich zum zentralen Bezugspunkt urbanistischer Projekte.¹³⁰⁵ Dabei gab es eine beabsichtigte Bedeutungsverschiebung von Ost nach West. Ursprünglich wies die Umgebung der Rue Saint-Antoine eine beeindruckende Dichte imposanter Bauten auf, darunter das Hôtel Saint-Paul und das Hôtel des Tournelles mit zugehöriger Parkanlage, in welchem die französischen Könige bis zu Franz I. immer wieder längere Zeit residierten. Generell ließen sich hier politisch einflussreiche Personen nieder. Als Heinrich IV. seine Regentschaft antrat, existierten die beiden erwähnten Hôtels nicht mehr,¹³⁰⁶ doch wählte er das

¹³⁰² Pillorget: *Premiers Bourbons*, 31.

¹³⁰³ Pierre Francastel behauptet sogar, Paris wäre im 17. Jahrhundert zur ersten *modernen* Stadt geworden: „Par la construction sur le terroir parisien de quartiers entiers de la nouvelle architecture dite d’accompagnement, Paris fut la première ville moderne d’Europe.“ Francastel: Paris, 28.

¹³⁰⁴ Braunfels: *Stadtbaukunst* (1976), 269ff.

¹³⁰⁵ Zum Werden der ‚Königsachse‘ im 17. Jahrhundert vgl. R. Prehler: *Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I.*, in: W. Schmale/ C. Lebeau (Hg.): *Images en capitale*. Bochum 2011, 198ff.

¹³⁰⁶ Zur Struktur und Bedeutung des Viertels im 16. und 17. Jahrhundert vgl. E. Hazan: *Die Erfindung von Paris. Kein Schritt ist vergebens*. Zürich 2006, 81ff.

Gebiet für eines seiner bedeutendsten Projekte - die Place Royale. Zugleich verlagerte er mit der Fortführung des Vorhabens Franz' I., den Louvre zur königlichen Residenz auszubauen, das Gewicht künftiger Stadtplanung unweigerlich nach Westen. In kurzer Zeit wurde der Pont Neuf fertiggestellt, entstanden die Place Dauphine und die Grande Galerie; später das Palais Richelieus und unter Ludwig XIV. zwei weitere *places royales* und ein völlig neuer Louvre. Der Sonnenkönig wollte eine wahre *ville royale* kreieren und erweiterte die Achse nach Westen; die oberen Schichten der Gesellschaft folgten ihm.¹³⁰⁷ Der Osten der Stadt spielte in der Folgezeit - abgesehen von der feierlichen *entrée* am 26. August 1660 - nur mehr eine untergeordnete Rolle.¹³⁰⁸

III. 2. 2. DIE AUSGANGSLAGE UND DIE INITIATIVEN HEINRICHS IV.

Bis zur Herrschaftszeit Franz' I. war Paris eine zutiefst mittelalterliche Stadt gewesen, gekennzeichnet von einem überfüllten und gedrängten Grundriss.¹³⁰⁹ Noch im 15. Jahrhundert hatte man ganze Kirchen im Flamboyant-Stil neu begonnen (Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Nicolas des Champs) und auch die zivile Architektur war gotisch, mittelalterlich geprägt.¹³¹⁰ Abgesehen von der Place de Grève gab es kaum größere Plätze: „Im Ganzen war dieses mittelalterliche Paris eine wenig schöne Erscheinung: schmale, unübersichtliche, schmutzige Gassen, bebaut mit hohen, engbrüstigen Häusern, ohne Ordnung und Übersicht, die Höfe eng verbaut und ungesund, ohne Licht und Luft. Es mangelte an Plätzen im Gewirr der Straßen.“¹³¹¹

1528 beschloss Franz I. wieder in Paris zu residieren und startete eine Reihe an Neubau- und Umbauprojekten. Die Hauptstadt hatte zu jener Zeit allerdings keinen Palast, der einem die Renaissance verehrenden Monarchen würdig gewesen wäre und so konzentrierte sich das Engagement des Königs

¹³⁰⁷ Zum Ausbau des westlichen Teils der Königsachse im 17. Jahrhundert vgl. Y. Christ/ J.-M. Léry/ A. Fierro/ J. Dérens (Hg.): *Vie et histoire du 1^{er} arrondissement. Saint-Germain l'Auxerrois - Halles - Palais Royal - Place Vendôme*. Paris 1991, 39ff.

¹³⁰⁸ J.-M. Apostolidès: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris 1981, 16ff. Claude Perraults Triumphbogen für die Place du Trône wurde nie fertiggestellt; vgl. M. Petzet: *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*. München/ Berlin 2000, 441. Das nächste nennenswerte Projekt für eine Place Louis XVI. an der Stelle der Bastille von 1783 blieb ebenfalls in der Planung stecken; vgl. Y. Christ: *Paris des utopies*. Paris 1970, 137.

¹³⁰⁹ Benevolo: *Stadt*, 164.

¹³¹⁰ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 30.

¹³¹¹ H. Speckter: *Paris. Städtebau von der Renaissance bis zur Neuzeit*. München 1964, 13.

insbesondere auf die Umgestaltung des Louvre, der damals noch eher einer mittelalterlichen Trutzburg entsprach. Der Auftrag für die Vergrößerung des Louvre an Pierre Lescot erfolgte allerdings erst 1546. Nur ein Jahr später starb Franz I. und als Lescot 1578 das Zeitliche segnete, war erst ein Viertel der *Cour Carrée* fertiggestellt.¹³¹² Auch im Rest der Stadt blieb die große urbanistische Umgestaltung aus. Zwar wurden die Quais ausgebaut und veränderten einzelne neue Palais in beschränktem Maße die Struktur des ein oder anderen Viertels,¹³¹³ doch gab es nach dem Neubau des Hôtel de Ville und dem 1564 von Katharina de' Medici begonnenen Tuilerienschloss¹³¹⁴ bis zu Heinrich IV. keine nennenswerten repräsentativen Bauprojekte mehr. Die Religionskriege erschwerten die Vorhaben der auf Franz I. folgenden Könige, sodass man sich - wie im Falle der *entrée* Karls IX. von 1571 - auf ephemere Architektur beschränken musste.¹³¹⁵

So hatte Paris, als Heinrich IV. 1594 in die Stadt zurückkehrte, im Grunde noch seine auf dem Plan von Truschet und Hoyau (1552/ 53) wiedergegebene Gestalt. Der Louvre war in einem armseligen Zustand, unvollendet. Noch immer standen in der *Cour Carrée* die neuen Renaissance-Flügel ihren mittelalterlichen Konterparts gegenüber. Auch das Tuilerienschloss hatte man noch nicht fertigstellen können.¹³¹⁶ Die Straßen waren noch immer eng, verwinkelt und meist nicht gepflastert; die berühmten öffentlichen Promenaden von Paris gab es noch nicht.¹³¹⁷ Die Bebauung war extrem dicht, die *skyline* von gotischen Kirchtürmen gekennzeichnet.¹³¹⁸ Trotz der Bemühungen des Renaissance-Königs Franz' I. war das Antlitz von Paris Ende des 16.

¹³¹² Christ/ Léry/ Fierro/ Dérens: *Vie*, 36ff.

¹³¹³ Lavedan: *Urbanisme*, 140ff.

¹³¹⁴ Zum Bau des Tuilerienschlosses vgl. E. Jacquin: *Les Tuileries. Du Louvre à la Concorde*. Paris 2000, 4ff.

¹³¹⁵ J.-P. Babelon: *L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris*, in: P. Francastel: *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 49.

¹³¹⁶ H. Ballon: *The Paris of Henri IV. Architecture and urbanism*. Cambridge (Mass.) 1991, 20.

¹³¹⁷ Lavedan: *Urbanisme*, 340f. Auf der anderen Seite darf nicht vergessen werden, dass es zu Beginn des 17. Jahrhunderts selbst innerhalb der Stadtmauern noch große unbebaute Flächen gab. Dabei handelte es sich vielfach um Gärten im Privatbesitz diverser Konvente. Das Gebiet südlich des Pont Neuf war beispielsweise noch spärlich bebaut und hatte fast ländlichen Charakter, ebenso das Terrain der geplanten Place de France. Vgl. ebd. und Ballon: *Paris of Henri IV*, 160ff. Auch die Gegend westlich des Louvre war mit ihren vereinzelt Herrenhäusern und Kirchen lange Zeit ländlich geprägt gewesen, bis hier allmählich das später so genannte Quartier du Carrousel entstand. Vgl. Musée du Louvre: *Le quartier du Louvre au XVII^e siècle*. Paris 2001, 18f. und P. van Ossel (Hg.): *Les jardins du Carrousel. De la campagne à la ville: la formation d'un espace urbain*. Paris 1998, 314.

¹³¹⁸ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 24f.

Jahrhunderts noch immer ein vom Mittelalter geprägtes, denn „il est maintenu, durant tout le XVI^e siècle, un tenace attachement à des formes traditionnelles - c'est-à-dire médiévales - de construction.“¹³¹⁹ „Le Paris de 1594 comporte sans nul doute des aspects désordonnés, chaotiques, hideux, sordides.“¹³²⁰

Zusätzlich hatten die konfessionellen Konflikte die Hauptstadt stark in Mitleidenschaft gezogen. Die Mauern und Stadttore waren verfallen,¹³²¹ zahlreiche Gebäude zerstört; das Hôtel-Dieu auf der Île de la Cité stand kurz vor dem Kollaps. Ganz allgemein konnte die Infrastruktur der Stadt dem enormen Bevölkerungsanstieg nicht gerecht werden.¹³²² Und Heinrich IV. änderte zunächst wenig daran: „Henri IV's urbanism developed slowly; only after a decade in Paris did he initiate significant public construction.“¹³²³ Doch erst einmal begonnen, war sein Bauprogramm enorm; eine regelrechte ‚fièvre de construction‘ setzte ein, „telle que Paris n'en a jamais connu et n'on connaîtra plus avant Haussmann.“¹³²⁴ Vieles wurde neu geschaffen (z. B. *Places Royales*, Hôpital Saint-Louis, Straßen), an Vielem wurde weitergebaut (z. B. Louvre, Pont Neuf).¹³²⁵ Für die Bau- und Stadtgestaltungsprojekte wurden in der Regel aufgrund kostentechnischer und praktischer Überlegungen Räume in der städtischen Peripherie ausgewählt. Das bereits dicht bebaute Stadtzentrum blieb - abgesehen von der Place Dauphine - relativ unberührt.¹³²⁶

Eines der ersten Projekte, dem sich Heinrich IV. widmete, war der Pont Neuf. Pläne für eine neue Brücke an jener Stelle hatte es bereits vor Heinrich IV. immer wieder gegeben. Durch das bemerkenswerte Wachstum der Faubourgs im Westen der Stadt im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts war ein Übergang

¹³¹⁹ Ebd., 28.

¹³²⁰ Ebd., 32.

¹³²¹ Bereits vor den schlimmsten Kämpfen um die Hauptstadt hatte Filippo Pigafetta den miserablen Zustand der Befestigungsanlagen von Paris wahrgenommen. Vgl. F. Pigafetta: *Relazione dell'assedio di Parigi, nell'anno 1590*. Bologna 1591, 20ff. Die Faubourg-Areale beschrieb Robert Dallington 1604 als *ruined and utterly desolate*. W. P. Barrett (ed.): Robert Dallington. *The view of France, 1604*. Oxford Univ. Press 1936. Keine Paginierung.

¹³²² Für zeitgenössische Beschreibungen der Stadt in den wirren Jahren Ende des 16. Jahrhunderts vgl. allgemein M. Huber: *Paris sous la Ligue*. *Art de France* 4, 1964, 104ff. Für die Paris-Beschreibung Francesco d'Iernis von 1596 vgl. G. Raynaud: *Paris en 1596 vu par un italien. Relation du voyage de Francesco Gregori d'Ierni*. *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1885, 164ff. und für jene von Thomas Platter von 1599 vgl. *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* 23, 1896, 167ff.

¹³²³ Ballou: *Paris of Henri IV*, 5.

¹³²⁴ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 273.

¹³²⁵ Einen gestrafften Überblick über die Unternehmungen bietet W. Hennings/ U. Horst/ J. Kramer: *Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert*. Bielefeld 2016, 156ff.

¹³²⁶ *Babelon: Urbanisme*, 54.

über die Seine aber notwendiger denn je geworden. So wurde bereits am 31. Mai 1578 unter Heinrich III. der Grundstein gelegt. Die frühen Projekte sahen noch Häuserreihen auf der Brücke vor. 1588 mussten die Unternehmungen aber aufgrund des Kriegszustandes, in dem sich Paris befand, vorzeitig abgebrochen werden. Erst mit den *lettres patentes* Heinrichs IV. vom 7. Februar 1598 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen. 1606 war die Brücke bereits fertiggestellt - ohne Häuser. 1614, erst nach dem Tod des Monarchen, wurde dessen Reiterstatue in der Mitte der Brücke aufgestellt.¹³²⁷

Bereits am 26. September 1594 - also nur kurz nach seiner Rückkehr in die Hauptstadt am 22. März des selben Jahres - hatte Heinrich IV. seine Entscheidung bekannt gegeben, den Louvre und die Tuileries entsprechend einer angemessenen Residenz vergrößern und vollenden zu wollen.¹³²⁸ Man fing sofort mit den Bauarbeiten an: 1594/ 95 wurde das Tuilerienschloss renoviert,¹³²⁹ der Garten westlich des Schlosses neu gestaltet und östlich davon der Jardin Neuf angelegt. 1595 begann man mit der Konstruktion der Grande Galerie, die 1608 fertiggestellt werden konnte. Darüber hinaus wurde die *Cour Carrée* entsprechend ihrer heutigen Dimension erweitert und die obere Etage der *Petite Galerie* gebaut.¹³³⁰ Der Adel zog nach und baute sich in der Umgebung der neuen Residenz vornehme Wohnhäuser.¹³³¹

Hervorzuheben sind weiters die unter Heinrich IV. angelegten ‚Königsplätze‘ - die Place Royale und die Place Dauphine. Der erste Platz - die heutige Place des Vosges - wurde im Norden der Rue Saint-Antoine, an der Stelle des ehemaligen Hôtel des Tournelles angelegt. Auf dem damals freien Terrain im Osten der Stadt sollte nach einem im Juli 1605 gefassten königlichen Beschluss der erste bis ins Detail durchgeplante Platz von Paris mit uniformen

¹³²⁷ Die Dokumente zur ersten Bauphase 1577/78 sind bereits von Robert de Lasteyrie zusammengetragen worden (R. de Lasteyrie: Documents inédits sur la construction du Pont-Neuf. Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 9, 1882, 1ff.). Die Quellen der Baukommission von 1578 bis 1606 aus den Archives Nationales (AN, Z 1065) wurden von Yves Metman publiziert (Y. Metman: La construction du Pont-Neuf. Le registre ou plunitif de la construction du Pont-Neuf. Paris 1987). Einen guten Überblick bietet noch immer F. Boucher: Le Pont Neuf (2 Bde.). Paris 1925/ 26.

¹³²⁸ Heinrichs ideale, nicht vollständig umgesetzte Vorstellung des *grand dessein* ist in der *Galerie des Cerfs* im Schloss zu Fontainebleau zu sehen. Vorgesehen war eine Abfolge mehrerer Höfe und eine Galerie entlang der Seine als Verbindungstrakt zwischen dem Tuilerienschloss und der *Cour Carrée*. Vgl. Prehler: Macht, 199f.

¹³²⁹ Den Zustand des Schlosses nach den Umbauten Heinrichs IV. und vor jenen Ludwigs XIV. zeigt eine anonyme Zeichnung von ca. 1650; BNF, Est. rés. Ve 53h.

¹³³⁰ Vgl. J.-P. Babelon: Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries. Mémoires publiés par la fédération des sociétés savantes historiques et archéologiques de Paris et d'Ile de France 29, 1978, 55ff.

¹³³¹ Mousnier: Paris, 125. Jones: Paris, 163.

Häuserfassaden entstehen. 1606 begannen die Arbeiten; 1611/ 12 war der Platz im Grunde fertiggestellt.¹³³²

Im Westen der Île de la Cité entstand mit dem Pont Neuf, dem Reiterstandbild und der dreieckigen Place Dauphine ein regelrechtes städtebauliches Ensemble. Im März 1607 hatte der König das freie Terrain an Achille de Harlay übergeben, der sich in der Folge um die Anlage des Platzes zu kümmern hatte. Auch hier entstand ein ursprünglich auf allen Seiten geschlossener, geometrischer Platz mit einheitlichen Häuserfassaden.¹³³³

Bedeutend waren diese *places royales* auch für die Entwicklung des unmittelbaren städtischen Umfeldes - Ulrike Schuster sieht sie sogar als „Ausgangspunkt aller städteplanerischen Überlegungen der Epoche“. ¹³³⁴ So wurde etwa ausgehend von der Place Royale die Rue Neuve-Saint-Louis (heute de Turenne) angelegt, an welcher sich politische Entscheidungsträger und wohlhabende Financiers ihre Häuser errichteten¹³³⁵ und die zum Viertel rund um den Temple führte um dort für weitere urbanistische Impulse zu sorgen.¹³³⁶ 1607 wurde wiederum der Beschluss gefasst, in der Achse des Pont Neuf eine neue, zehn Meter breite und gerade Straße anzulegen, um das Stadtgebiet an der *rive gauche* besser zu erschließen. Nach erfolgreichen Verhandlungen mit den entsprechenden dort situierten Konventen konnte die so genannte Rue Dauphine bereits 1611 fertiggestellt werden.¹³³⁷ In den folgenden Jahrzehnten wurde das Viertel, durch das die Straße führte, zu einer der bevorzugten Wohngegenden der Pariser *noblesse*, die sich hier prächtige Domizile errichten ließ.¹³³⁸

Die neue Großzügigkeit in der Planung zeigt sich auch in der Anlage von Parks und Promenaden. Im Zuge der Neugestaltung des Arsenal-Geländes schufen Heinrich IV. und sein erster Minister Sully eine vierreihige Ulmenallee von gut achtzig Metern Breite, die Richtung Osten führte.¹³³⁹ In der Folgezeit wurden in Paris weitere Grünanlagen geschaffen: In den 1610ern widmete sich

¹³³² Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 160ff.

¹³³³ Ebd., 180ff.

¹³³⁴ U. Schuster: Stadtutopien und Idealstadtkonzepte des 18. und 19. Jahrhunderts am Beispiel der Großstadt Paris. Weimar 2003, 32.

¹³³⁵ Mousnier: Paris, 121.

¹³³⁶ Jones: Paris, 160f.

¹³³⁷ Babelon: Urbanisme, 51ff.

¹³³⁸ Ballon: Paris of Henri IV, 160ff.

¹³³⁹ Die Allee befand sich an der Stelle des heutigen Boulevard Morland. Vgl. Speckter: Paris, 32 und Lavedan: Urbanisme, 353f.

Maria de' Medici der Ausgestaltung des Luxembourg-Komplexes samt Parkanlage; 1616 ließ sie nach italienischem Vorbild im Westen der Stadt „the pioneer formal promenade in Europe“¹³⁴⁰ - den Cours-la-Reine - anlegen; ab 1626 arbeitete Guy de La Brosse an der Ausgestaltung des Jardin du Roi (heute des Plantes).¹³⁴¹

Zu ergänzen ist, dass sich Heinrich IV. nicht nur mit repräsentativen, sondern auch mit in erster Linie infrastrukturellen Bauaufgaben auseinandersetzte. Er ließ Stadttore renovieren,¹³⁴² ab 1608 neue Quais auf der Île de la Cité anlegen¹³⁴³ und 1609 zur Erleichterung der Zirkulation zwischen der Insel und dem nördlichen Seine-Ufer den Pont Marchand an der Stelle des alten Pont aux Meuniers errichten.¹³⁴⁴

III. 2. 3. LUDWIG XIII. UND DAS ZEITALTER DER KARDINÄLE

Was die Regentschaft Ludwigs XIII. (1610-1643) betrifft sind weniger die repräsentativen Einzelbauwerke hervorzuheben. Jedoch entwickelten sich in diesem Zeitraum ganze Stadtviertel äußerst rasant. Während man wenig erfolgreich versuchte, das Louvre-Quadrat nach den Plänen Heinrichs IV. weiter auszubauen,¹³⁴⁵ wurde auf der Seine mit der Umgestaltung der Île Saint-Louis zu einem exklusiven Wohnviertel eines der wichtigsten städtebaulichen Projekte des 17. Jahrhunderts Realität. Die Arbeiten auf der Insel begannen 1614; in den folgenden Jahrzehnten bauten sich hier reiche Adelige und Bürger sowie Hofbeamte ihre Stadthäuser.¹³⁴⁶ Erschlossen wurde die Île Saint-Louis durch zwei neue Brücken - den 1614 begonnenen Pont Marie, der nach Norden führte und den nach Süden führenden, 1620 begonnenen Pont de la Tournelle.¹³⁴⁷ Bereits 1622 hatte man die Kirche Saint-Louis-en-l'Île auf der Insel errichten lassen, die schließlich ab 1664 nach Plänen von Le Vau umgestaltet

¹³⁴⁰ Bernard: City, 15.

¹³⁴¹ Lavedan: Urbanisme, 352ff.

¹³⁴² Ballon: Paris of Henri IV, 6.

¹³⁴³ Babelon: Urbanisme, 55.

¹³⁴⁴ Pillorget: Premiers Bourbons, 203.

¹³⁴⁵ Christ/ Léri/ Fierro/ Dérens: Vie, 59.

¹³⁴⁶ J. de Jean: How Paris became Paris. The invention of the modern city. New York 2014, 62ff.

¹³⁴⁷ Mit dem Pont Royal und dem Pont au Change wurden in Paris zwei weitere Brücken während der Regierungszeit Ludwigs XIII. begonnen. Vgl. Pillorget: Premiers Bourbons, 283f.

wurde.¹³⁴⁸Auch im Rest der Stadt wurden unzählige Kirchen neu gebaut oder renoviert, denn die religiöse Erneuerungsbewegung befand sich auf ihrem Höhepunkt und die wachsende Stadtbevölkerung benötigte neue Gotteshäuser.¹³⁴⁹

Ebenso notwendig war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine neue Stadtmauer geworden. In den 1630ern hatte sich das Verhältnis zwischen Frankreich und Spanien verschärft und so wollte man die stark gewachsenen *faubourgs* mit einem neuen, schützenden Ring umgeben, der zugleich deren weitere Ausdehnung unterbinden sollte. Weite Teile der mittelalterlichen Mauer Karls V. standen noch, doch war ihr Zustand äußerst schlecht. Anfang der 1630er-Jahre beschäftigten sich Richelieu und der Architekt Lemercier daher intensiver mit der Errichtung einer neuen Stadtbefestigung. Lemercier dachte anfangs an einen vom Arsenal zu den Tuileries führenden Kanal rund um die Stadt mit fünf Bastionen im äußersten Westen. Letztlich umfasste die neue Mauer aber nur den Tuileriengarten und die nordwestlichen Randgebiete der Stadt.¹³⁵⁰

Ausschlaggebend für die Entwicklung bestimmter Viertel waren die Privatresidenzen der Ersten Minister. Bereits Sully war die Bedeutung des pulsierenden Ostens der Stadt bewusst gewesen, als er das Arsenal umgestalten ließ um dort von 1599-1610 wohnen zu können. Ihm folgten Richelieu mit seinem Palais nördlich des Louvre und unweit davon schließlich Mazarin, der 1649 das Hôtel Tubeuf an der Kreuzung der Rue Vivienne und der Rue des Petits Champs kaufte und es von François Mansart um zwei Bau trakte erweitern ließ. Kardinal Richelieu hatte bereits 1624 das Hôtel d'Angennes und benachbarte Gebäude erworben. Er ließ den Großteil seines gewonnenen Eigentums abreißen und beauftragte Lemercier mit der Konstruktion eines neuen, würdigen Domizils. Das Gros der Arbeiten war bereits Ende der 1620er abgeschlossen. Nach dem Tode Richelieus 1642 wohnte hier eine Zeit lang

¹³⁴⁸ Lavedan: *Urbanisme*, 342.

¹³⁴⁹ Die wichtigsten Kirchen der Zeit seien hier mit dem jeweiligen Jahr des Baubeginns angeführt: Notre-Dame de Bonne-Nouvelle (1624); Saint-Paul-Saint-Louis (1627); Notre-Dame des Victoires (1629); Saint-Jacques du Haut-Pas (1630); Église de la Visitation (1632); Val-de-Grâce (1634). In den frühen Jahren des Sonnenkönigs wurden unter anderem noch Saint-Sulpice (1646), Saint-Roch (1653) und Saint-Nicolas du Chardonnet (1656) neu errichtet. Vgl. Pillorget: *Premiers Bourbons*, 307f. und Jones: *Paris*, 169ff.

¹³⁵⁰ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 288f. Schon vor dem Bau der Stadtmauer hatte man einige Stadttore (Porte Saint-Martin, Porte Saint-Honoré, Porte de Nesle) renovieren lassen. Mousnier: *Paris*, 93.

Anna von Österreich mit ihrem Zögling - so wurde aus der Residenz des Kardinals zwischenzeitlich jene der Monarchen.¹³⁵¹ Der Palais war aber nur der Ausgangspunkt für die städtebauliche Entwicklung des so genannten *Quartier Richelieu*. Denn innerhalb der neuen Stadtmauer standen in unmittelbarer Umgebung des repräsentativen Baus über achtzig Hektar für eine Neubebauung zur Verfügung.¹³⁵² Mehrere neue Straßen wurden angelegt, darunter die Rue Richelieu und die Rue Neuve-des-Petits-Champs. Die Option, in der Nähe des Kardinals wohnen zu können und die überhandnehmende Grundstücksspekulation trugen in der Folge dazu bei, dass sich in dem neuen Viertel viele Wohlhabende ihre Häuser bauen ließen.¹³⁵³ Tatsächlich handelte es sich beim *Quartier Richelieu* um „the first great development of the Paris of the Right Bank since the fourteenth century.“¹³⁵⁴

An der *rive gauche* spielte wiederum die Domäne der Margarete von Valois eine entscheidende Rolle für die Entwicklung des Faubourg Saint-Germain. Nach dem Ableben der Reine Margot im Jahr 1615 wurde das riesige Gelände samt Parkanlage parzelliert. Neue Straßen (die heutige Rue de Lille, die Rue de Verneuil, die Rue de Beaune) wurden angelegt; die Besiedlung folgte rasch.¹³⁵⁵ Weiter im Osten stimulierte der Palais du Luxembourg die Stadtentwicklung an der *rive gauche* Richtung Montagne Saint-Geneviève.¹³⁵⁶

III. 2. 4. DIE REGENTSCHAFT LUDWIGS XIV.

Verschiedene Historiker haben hervorgehoben, dass Ludwig XIV. einen neuen urbanistischen Stil, so zu sagen ‚a new urban philosophy‘ prägte.¹³⁵⁷ Colin Jones bezeichnete die Initiativen des Sonnenkönigs als regelrechtes „power building“: Zu den unter Heinrich IV. wesentlichen Faktoren der Stadtgestaltung wie Nützlichkeit oder Dekoration fügten Ludwig XIV. und Colbert eine spezifische Monumentalität hinzu, welche durch die Wirkung repräsentativer

¹³⁵¹ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 311ff.

¹³⁵² M. Dumolin: *Études de topographie parisienne* (3 Bde.). Paris 1929-1931, Bd. 2, 3.

¹³⁵³ Mousnier: *Paris*, 127f.

¹³⁵⁴ Bernard: *City*, 9. Angedacht war auch eine Place Ducale vor dem Palast Richelieus. Lavedan: *Urbanisme*, 342.

¹³⁵⁵ Dumolin: *Études*, Bd. 1, 101ff. und F. de Catheu: *Le développement du faubourg Saint-Germain du XVI^e au XVIII^e siècle. Mémoires publiés par la fédération des sociétés savantes historiques et archéologiques de Paris et d’Île de France* 85, 1958, 21ff.

¹³⁵⁶ Jones: *Paris*, 163.

¹³⁵⁷ Bernard: *City*, vi.

Bauunternehmungen sowie den Fokus auf Perspektive und Symmetrie gekennzeichnet war.¹³⁵⁸

Auch wenn neue, breitere, gerade und gepflasterte Straßen angelegt wurden und opulente Residenzviertel entstanden,¹³⁵⁹ so lag der Schwerpunkt in erster Linie doch auf den prächtigen Einzelbauwerken. Für den Louvre-Tuileries-Komplex gab es großartige Pläne, an beiden Gebäuden wurde parallel gearbeitet. Letzten Endes entsprachen die Baufortschritte aber nicht den Erwartungen des Königs. Immerhin standen, als Ludwig nach Versailles abreiste, die vier Seiten der *Cour Carrée* und auch Perraults monumentale Ostfassade zur Stadt hin war fertig geworden.¹³⁶⁰ Gegenüber vom Königspalast entstand zwischen 1663 und 1672 auf Betreiben Mazarins das Collège des Quatre-Nations mit der eindrucksvollen Fassade zur Seine hin.¹³⁶¹ 1670 wurde die Kapelle der Salpêtrière fertig, gut zwei Jahre später das Pariser Observatorium.¹³⁶²

Mit den vielen Kuppelbauten änderte sich auch die Silhouette von Paris.¹³⁶³ Am auffälligsten war wohl jene der Kirche des neu erbauten Hôtel des Invalides. Die immense Anlage war auf dem freien Terrain in Rekordzeit fertiggestellt worden: Die Grundsteinlegung fand am 30. November 1671 statt und bereits Ende 1674 konnten die ersten Invaliden ihr Quartier beziehen. An der Kuppel des Invalidendoms wurde schließlich nach Plänen von Jules Hardouin-Mansart von 1676 bis 1706 gebaut.¹³⁶⁴

Im ganzen Land wurden zu Ehren Ludwigs XIV. Plätze angelegt, zwei davon in der Hauptstadt.¹³⁶⁵ Wurde die Place des Victoires noch umständlich und kostspielig in das bebaute Stadtgebiet gestanzt, nutzte man für die spätere, wesentlich größere Place Louis-le-Grand (heute Vendôme) das relativ freie

¹³⁵⁸ Jones: Paris, 184.

¹³⁵⁹ Bernard: City, vi.

¹³⁶⁰ Christ/ Léri/ Fierro/ Dérens: Vie, 59ff; Musée du Louvre: Quartier, 27ff. Zu den Ideen für und zum Werden des Louvre Ludwigs XIV. vgl. allgemein M. Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München/ Berlin 2000.

¹³⁶¹ Dethan: Paris de Louis XIV, 410.

¹³⁶² Ebd., 57.

¹³⁶³ Einen gestrafften Überblick über die Pariser Kuppelmanie (Sorbonne, Val-de-Grâce, Collège des Quatre-Nations, Invalidendom etc.) des 17. Jahrhunderts bietet Lavedan: Urbanisme, 347f.

¹³⁶⁴ Zur Geschichte des Hôtel des Invalides vgl. R. Baillargeat (hg.): Les Invalides, trois siècles d'histoire. Paris 1975 und F. Lagrange: Hôtel national des Invalides. Paris 2005.

¹³⁶⁵ Die Schaffung dieser neuen Plätze stand in engem Zusammenhang mit der königlichen Statuenkampagne, die die scheinbare Präsenz des Monarchen in ganz Frankreich gewährleisten sollte. Vgl. P. Burke: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin 2009, 115ff.

Gelände des Hôtel Vendôme mit dem angrenzenden Kapuzinerkonvent. Diese neue, achteckige Place Royale nach Plänen Jules Hardouin-Mansarts¹³⁶⁶ begünstigte in der Folge die Evolution der unmittelbaren städtischen Umgebung.¹³⁶⁷ Zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. war im Grunde das gesamte Gebiet innerhalb der neuen Mauern im Westen verbaut: In einer Gegend, in welcher man Mitte des 17. Jahrhunderts nur vereinzelte Klöster und Felder vorfinden konnte, standen ein halbes Jahrhundert später bereits sieben neue Kirchen, sechs größere Hôtels, zwei Brunnen und gut 1200 Häuser.¹³⁶⁸

Wahrlich revolutionär war im Juni 1670 die Entscheidung des Königs, anstelle der Stadtmauer baumbepflanzte Boulevards anlegen zu lassen. Ludwig XIV. hatte erkannt, dass durch die Sicherung der Außengrenzen des Landes feindliche Truppen keine Gefahr mehr für die Hauptstadt darstellten. Zugleich ergab sich die günstige Gelegenheit, die nun unnützen Stadttore zu glorifizierenden Triumphbögen umgestalten zu lassen. Die eindrucksvollsten, heute noch erhaltenen Beispiele hierfür sind Blondels Porte Saint-Denis von 1672 und Bulletts Porte Saint-Martin von 1674.¹³⁶⁹ 1676 wurde der Beschluss schließlich erweitert - der Boulevard sollte nun um die ganze Stadt herumgeführt werden.¹³⁷⁰

Zentral für die Pariser Urbanistik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die bewusste Kreierung von Perspektiven durch die Anlage von langen, schnurgeraden Sichtachsen oder durch die Nichtbebauung von riesigen Grünflächen. Diese städtebauliche Komponente deckte sich wiederum mit der im 17. Jahrhundert aufkommenden Modeerscheinung des Promenierens. Bereits Mazarin hatte die Idee gehabt, das Schloss von Vincennes mit der Porte Saint-Antoine durch eine Baumallee zu verbinden. Ludwig XIV. und Colbert setzten das Vorhaben schließlich in die Tat um und legten die Achse über die

¹³⁶⁶ Die verschiedenen Pläne zur Place Vendôme werden aufbewahrt in den AN, Q¹ 1141.

¹³⁶⁷ Zu den beiden Plätzen vgl. Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 202ff. und A. de Boislesle: La Place des Victoires et la Place Vendôme. Notices historiques sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 15, 1888. Zur Place Vendôme im Speziellen T. Sarmant/ L. Gaume (hg.): La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune. Paris 2002.

¹³⁶⁸ J. Saint-Germain: Les financiers sous Louis XIV. Paul Poisson de Bourvalais. Paris 1950, 194.

¹³⁶⁹ Zum Bildprogramm der beiden Bögen vgl. G. Marchand: Dictionnaire des monuments de Paris. Paris 2003, 175f.

¹³⁷⁰ Zu den *Grands Boulevards* vgl. P. Lavedan: Nouvelle histoire de Paris. Histoire de l'urbanisme à Paris. Paris 1975, 186ff; L. Hauteceur: Histoire de l'architecture classique en France (7 Bde.). Paris 1943-1957, Bd. 2, 511ff; M. Girouard: Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt/ New York 1985, 177.

Place du Trône (die heutige Place de la Nation), wo ein Triumphbogen geplant war. Komplette frei ließ man das Gelände nördlich des Invalidendoms zur Seine hin. Für die gegenüberliegende Seite des Baukomplexes plante man drei große Straßenachsen, die schnurgerade Richtung Süden führen sollten - die heutigen Avenuen de Breteuil, de Ségur und de Villars.¹³⁷¹ Schon zuvor hatte man begonnen, den Tuileriengarten neu zu gestalten - ein entscheidender Impuls für die Evolution der für die weitere Entstehungsgeschichte der französischen Hauptstadt bedeutendsten perspektivischen Achse: „Der Umbau dieses Renaissancegartens ist der Startschuss für eine der zentralen städtebaulichen Entwicklungen in Paris, der Ausbildung der großen Ost-West-Achse die [...] selbst noch in den neuesten Planungen für das Hochhausquartier La Défense eine wesentliche Rolle gespielt hat.“¹³⁷² Seit 1664 war André Le Nôtre darum bemüht, eine symmetrische und auf Sichtachsen bedachte französische Gartenanlage *par excellence* zu realisieren.¹³⁷³ Zwei Jahre später plante man bereits größer und ließ „den geometrischen Geist französischer Barockparks auch die kleine Wildnis vor dem Gartentor in Besitz nehmen.“¹³⁷⁴ Beabsichtigt waren drei Straßenachsen; die mittlere entsprach der heutigen Avenue des Champs-Élysées. Bereits 1670, also nur vier Jahre nach Beginn der Arbeiten, konnte der Rond-Point angelegt werden. Das weitere Werden dieser mächtigen Grünanlage im Westen von Paris verlief jedoch schleppend. Noch um 1800 waren „auf der Avenue von fast zwei Kilometern Länge kaum zehn Häuser zu finden.“¹³⁷⁵ Erst allmählich wurden die Champs-Élysées zu einem beliebten Treffpunkt der Pariser Bevölkerung.¹³⁷⁶

Nach dem Abzug des Hofes nach Versailles gerieten die Projekte für Paris generell ins Stocken. Wie zu sehen sein wird, verlor die Stadt in dieser Zeit auch viel von ihrem Selbstbewusstsein. Im 18. Jahrhundert setzte die Krone dann wieder vereinzelt bauliche Akzente in der Hauptstadt. Unter Ludwig XV. wurde

¹³⁷¹ Lavedan: Urbanisme, 352ff.

¹³⁷² K. Bußmann: Paris und die Île de France. Von der antiken Lutetia bis zur Millionenstadt. Köln 1982, 140.

¹³⁷³ Vgl. E. Kluckert: Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 2000, 186ff.

¹³⁷⁴ W. Wiegand: Champs-Élysées. Die Alleinerbin der Boulevards, in: K. Hartung (Hg.): Boulevards. Die Bühnen der Welt. Berlin 1997, 63.

¹³⁷⁵ Ebd., 66. Zur Entstehungsgeschichte der Champs-Élysées und des 8. Arrondissements vgl. im Allgemeinen R. Pozzo di Borgo: Les Champs-Élysées. Trois siècles d'histoire. Paris 1997; A. Jacob/ J.-M. Léry: Vie et histoire du VIII^e arrondissement. Champs-Élysées - Faubourg du Roule - Madeleine - Europe. Paris 1987.

¹³⁷⁶ Vgl. Prehler: Macht, 243ff.

beispielsweise mit dem Bau des heutigen Panthéon und der École militaire begonnen; auch die Arbeiten am Louvre wurden wieder aufgenommen.¹³⁷⁷ Als wichtigste städtebauliche Unternehmung ist die Place Louis XV (die heutige Place de la Concorde) anzuführen, für die gleich mehrere Orte in der Stadt in Frage kamen.¹³⁷⁸ Die urbanistische Intensität des 17. Jahrhunderts wurde aber nicht mehr erreicht.

III. 3. SELBSTBEWUSSTE STADTGESTALTUNG

III. 3. 1. DIE GEORDNETE STADT

Nous avons fait marquer une grande place vis-à-vis du logis qui a esté basti depuis peu par les entrepreneurs des manufactures, contenant 72 thoises en carré [...] et nous avons baillé les places [...] au tour dud. carré [...] à ceux qui se sont presentez pour y bastir selon nostre desseing, et pour cest effect leur avons delaissé lesd. places [...] à la charge [...] de bastir sur la face desd. places chacun un pavillon ayant la muraille de devant de pierre de taille et de brique, ouverte en arcades et des galleries au dessoubz avec des boutiques pour la commodité des marchandises selon le plan et les élévations qui en ont esté figurés, tellement que les trois costez qui sont à faire pour la tour de lad. place devant led. logis des manufactures soient tous bastiz d'une mesme cimetricie pour la decoration de nostred. ville [...].¹³⁷⁹

Dieser Auszug aus einem königlichen Edikt von 1605 demonstriert eine neue Vorgehensweise bei urbanistischen Projekten in Paris zu Beginn des 17.

¹³⁷⁷ Lavedan: Urbanisme, 355. Gelistet und glorifiziert wurden die unter Ludwig XV. geplanten und ausgeführten Projekte von Pierre Patte in seinem 1765 in Paris erschienenen Werk *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV. [...]*.

¹³⁷⁸ Ein von Pierre Patte angefertigter *Plan général de Paris où l'on a tracé les différents emplacements qui ont été choisis pour la statue équestre du roi* wird im Musée Carnavalet aufbewahrt (MC, Topo. PC 127 A). Zur Anlage der Place Louis XV vergleiche Prehler: Macht, 232ff. und Musée Carnavalet: De la place Louis XV à la place de la Concorde. Paris 1982.

¹³⁷⁹ AN, XIA 8645, 284rv.

Jahrhunderts. Für die neue Place Royale gab es einen konkreten, von der Krone vorgegebenen Plan, der die Ausmaße der Anlage, sowie die Größe und die ästhetische Gestaltung der einzelnen Häuser festlegte. Zum Schmucke der Stadt sollte zudem alles einer strengen Symmetrie folgen. In Paris bedeutete selbstbewusste Stadtgestaltung zunächst die *bewusste* Stadtgestaltung, welche drei Kernpunkte umfasste - erstens die von oben gesteuerte Kontrolle über die städtebaulichen Projekte und den Stil; zweitens die gezielte Verschönerung des Stadtbildes; drittens die Absicht, durch spektakuläre Pläne neue Trends zu setzen und als erste Stadt in Europa zu einem Vorbild für andere Zentren zu werden. Alle drei Tendenzen intensivierten sich im 17. Jahrhundert und weisen auf ein neu gewonnenes Selbstbewusstsein der Stadt hin.

Betrachten wir in diesem Kapitel zunächst jene Versuche näher, die unternommen wurden, um die städtebauliche Entwicklung von Paris besser steuern zu können und welche zugleich das Ziel hatten, für mehr stilistische Homogenität zu sorgen. Erste Ideen diesbezüglich hatten französische Stadtbautheoretiker bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert gehabt. Zu nennen ist hier vor allem Jacques Androuet du Cerceau, der sich bei seinen Konzepten für die bestmögliche Stadt an den Idealen der Renaissance orientierte. 1601 widmete Jacques Perret König Heinrich IV. das Werk *Des fortifications et artifices, architecture et perspective*, welches mehrere Pläne für Idealstädte enthielt.¹³⁸⁰ 1623 publizierte Pierre Le Muet die Schrift *Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, wo er unter anderem definierte, wie ein *hôtel particulier* auszusehen habe. Le Muet beschäftigte sich noch weiter mit der Architekturtheorie und übersetzte unter anderem Palladio und Vignola. Ein 1624 folgte - gleich einer bis ins kleinste Detail überdachten Anleitung zum perfekten Bauen - Louis Savots *L'architecture française des bastimens particuliers*.¹³⁸¹

1637 erschien in Leiden erstmals Descartes' *Discours de la méthode*, in welchem sich der Denker auch mit dem Werden und dem allgemeinen Phänomen der Stadt auseinandersetzte. Descartes gab der rational kreierte Stadt den Vorzug gegenüber der willkürlich gewachsenen, machte sich Gedanken über den Bezug der einzelnen Gebäude zueinander und sprach von

¹³⁸⁰ H. Speckter: Paris. Städtebau von der Renaissance bis zur Neuzeit. München 1964, 16.

¹³⁸¹ P. Francastel: Paris et la création urbaine en Europe au XVII^e siècle, in: Ders. (hg.): L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 24.

durchdachten Platzanlagen sowie der *volonté* und der *raison* als Kräfte der Stadtgestaltung:

Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccomoder en faisant servir de vieilles murailles, qui avaient été bâties à d'autres fins. Ainsi ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues par succession du temps de grandes villes, sont ordinairement si mal composées, au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantasia dans une plaine; en considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant et plus d'art qu'en ceux des autres; toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usant de raison qui les a ainsi disposés.¹³⁸²

Nicolas-François Blondel hielt als Direktor der Académie royale d'architecture wöchentlich eine Vorlesung, in welcher über die Natur des *bon goût* debattiert wurde. Zudem gab es jede Woche zwei Treffen, die für die Unterrichtung in den so genannten *règlements* genutzt wurden.¹³⁸³ Ein Produkt der akademischen Diskussionen war Blondels zwischen 1675 und 1683 verfasster, fünfbändiger *Cours d'architecture*, der in der Folgezeit als „one of the first theoretical considerations of modern urbanism“¹³⁸⁴ zum zentralen Regelwerk des doktrinären Klassizismus werden sollte. Der erste Band behandelte die allgemeine Architekturgeschichte und spannte einen Bogen von Vitruv über Palladio und Vignola bis zu Scamozzi. Dazu gab es eine Liste von Fachbegriffen. Die anderen vier Bände untersuchten einzelne architektonische Elemente wie etwa Kuppeln, Bögen oder Brücken.¹³⁸⁵

Es gab im Paris des 17. Jahrhunderts ergo klar formulierte Vorstellungen davon, was gute Urbanistik zu leisten hatte und was man konsequenterweise als ästhetisch empfand. Pierre Lavedan reduzierte diese Ideen auf drei zentrale Punkte - „régularité du plan, perspectives monumentales, programme“.¹³⁸⁶ Doch konnte die Praxis das halten, was die Theorie forderte? Fand die

¹³⁸² R. Descartes: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Paris 1657, 13.

¹³⁸³ H. Lemmonier (ed.): Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793 (10 Bde.). Paris 1911-1929, Bd. 1, 2f.

¹³⁸⁴ L. Bernard: The emerging city. Paris in the age of Louis XIV. Durham 1970, 27.

¹³⁸⁵ Vgl. G. R. Smith: Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque. Cambridge (Mass.)/ London 1993, 10.

¹³⁸⁶ P. Lavedan: Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes. Paris 1959, 198.

selbstbewusste Postulierung des eigenen, französischen Stils ihre Entsprechung in der real gebauten Stadt Paris? Wagt man einen Zeitsprung von gut einhundert Jahren zu Blondels Namensvetter Jacques-François, so lässt sich feststellen, dass sich die Grundsätze der Stadtgestaltung kaum geändert hatten:

*L'architecture voit tout en grand; elle préfère dans nos villes la décoration des façades, des accès et des communications faciles; elle s'occupe de l'alignement des rues, des places, des carrefours, de la distribution des marches, des promenades publiques.*¹³⁸⁷

Dieser Kommentar kann wie eine Momentaufnahme gelesen werden; d.h. dass Jacques-François Blondel im 18. Jahrhundert ein Paris sehen konnte, in welchem die architektonischen Idealvorstellungen des letzten Jahrhunderts bereits umgesetzt worden waren. Oder man liest ihn wie eine Aufforderung zu weiterer Stadtgestaltung nach den formulierten Richtlinien, was bedeuten würde, dass die Realität des Stadtbildes noch nicht dem gedachten Wunschbild entsprach. Für die zweite Deutung spricht, dass Blondel auf den Bedarf eines *plan d'aménagement* für alle größeren Städte hinwies und dies wie folgt argumentierte:

*Quel avantage n'aurait-on pas pu tirer [...], si depuis cinquante ans on eût levé un plan de cette grande cité [i.e. Paris] et qu'on eût avisé par des alignements réfléchis d'abord la marche que devaient suivre les habitants pour construire leurs demeures, et qu'ensuite on eût désigné les lieux les plus convenables pour y ériger la plus grande partie des monuments qui, en satisfaisant à l'utilité publique, contribueraient aussi à la décoration.*¹³⁸⁸

Hatte die idealisierte Stadtplanung des 17. Jahrhunderts ihre Ziele verfehlt? Gab es überhaupt einen umfassenden Plan für ganz Paris, der die Stadt zu einer Einheit formen und für Ordnung im räumlichen Wirrwarr hätte sorgen können? Leon Bernard sprach in seinem Buch *The emerging city* davon, dass „long before Haussmann, forces were shaping the city in a manner which can only be termed *modern*“. Schließlich wären Fragen der Zirkulation, der Sicherheit, der Gesundheit, nicht zuletzt der Ästhetik bereits im 17. Jahrhundert wesentlich

¹³⁸⁷ J.-F. Blondel: *Cours d'architecture* [...] (6 Bde.). Paris 1771-1777; zit. nach Lavedan: *Urbanisme*, 195.

¹³⁸⁸ Ebd., 196. Blondel selbst hatte einen solchen Plan für Straßburg angefertigt.

gewesen: „In the seventeenth century, for the first time at least since ancient times, urban administrators became aware of such problems in something more than a haphazard way and began to seek rational solutions.“¹³⁸⁹ So mag man versucht sein, den „Grundriss der französischen Hauptstadt als das Ergebnis einer jahrhundertelangen folgerichtigen Entwicklung“ zu lesen, im Zuge derer sich „Stück für Stück aneinander fügte zu dem Gesamtzusammenhang, den wir heute erkennen“.¹³⁹⁰ Doch wäre es zu weit gegriffen, zu behaupten, dass man die Stadt schon zu Zeiten Heinrichs IV. „in ihrer Gesamtheit als Kunstwerk“ betrachtete.¹³⁹¹

Das zeitgenössische Musterbeispiel einer idealen Stadt war ab 1631 gut dreihundert Kilometer südwestlich von Paris gebaut worden. Das Projekt der Stadt Richelieu basierte auf einem genau ausgearbeiteten Programm, welches eine rechteckige Stadtform, ein regelmäßiges Straßennmuster, rechteckige Plätze und uniforme Häuserfassaden vorsah.¹³⁹² In Paris konnte man jedoch nicht bei Null anfangen, sondern musste sich vielmehr mit der seit Jahrhunderten relativ willkürlich gewachsenen Stadt auseinandersetzen. Doch die Ziele der Pariser Urbanistik waren schon zu Beginn des Jahrhunderts die gleichen wie später in Richelieu: Axialität, Symmetrie, Gleichförmigkeit der Häuserfassaden, Rhythmisierung der einzelnen Architekturelemente, Kreierung von Perspektiven. Insbesondere die Krone versuchte durch gezielte Lenkung eine einheitliche Ordnung beziehungsweise Regularität durchzusetzen und das Stadtganze überschaubar zu machen.¹³⁹³

Zu diesem Zweck wurden schon vor Heinrich IV. größere Unternehmungen in Angriff genommen. Heinrich II. hatte Girolamo Bellarmato mit einer umfassenden, kontrollierten Stadterweiterung an der *rive gauche* beauftragt; auch die verschiedenen Projekte Katharina de' Medicis waren über die ganze Stadt verteilt. Der erste Bourbonne am französischen Thron ernannte schließlich seinen bedeutendsten Minister, den Herzog von Sully, zum mit weitreichenden Befugnissen ausgestatteten *Grand Voyer*. Die *lettres patentes* von 1605 und ein erweitertes Edikt von 1607 fixierten die *ordonnances de voirie*, die im Grunde

¹³⁸⁹ Bernard: City, vi.

¹³⁹⁰ Speckter: Paris, 9.

¹³⁹¹ Ebd., 16.

¹³⁹² H.-W. Kruft: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. Bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München 1989, 82ff.

¹³⁹³ W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 286 und R. Mousnier: Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1978, 131.

für die ganze Stadt galten und unter anderem die Breite der Straßen und weitere Regeln für die Errichtung neuer Häuser festlegten. Bei der Gestaltung der Häuserfassaden für die neuen Platz- beziehungsweise Straßenbauprojekte an verschiedenen Orten der Stadt setzte der König ebenfalls auf Einheitlichkeit.¹³⁹⁴

Einen die ganze Stadt umfassenden Plan gab es aber erst unter Ludwig XIV. Am 30. Juni 1673 waren Blondel und Bullet von Colbert und dem Bureau de la Ville damit beauftragt worden, einen Plan¹³⁹⁵ zu entwerfen, der sowohl das gegenwärtige Paris, als auch die in Zukunft beabsichtigten Projekte für die Hauptstadt des Sonnenkönigs darstellen sollte.¹³⁹⁶ Im Juli 1676 wurde der Plan Ludwig XIV. vorgelegt; die zugehörigen *lettres patentes* vom 5. August 1676 formulierten nochmals die Intentionen der Verantwortlichen:

*Ayant estimé à propos de pourvoir à ce que les ouvrages qui pourraient être faits à l'avenir dans la ville soient réglés sur un plan certain [...] nous avons ordonné de lever exactement le plan de ladite ville et d'y marquer non seulement les ouvrages qui ont été faits suivant nos ordres, mais encore ceux que nous entendons être continués et achevés.*¹³⁹⁷

Dies beinhaltete neben den repräsentativen Bauunternehmungen auch die Quais und Brunnen sowie die Verbreiterung und Anlage von Straßen zur Erschließung neuer Viertel, sodass man tatsächlich von einem ‚projet d'ensemble‘ reden kann.¹³⁹⁸ Die Bedeutung, die Colbert und Ludwig XIV. darüber hinaus der Gestaltung der Ausfallsstraßen beimassen¹³⁹⁹ zeigt, dass die Stadt in ihrer Gesamtheit in Angriff genommen werden sollte - ein Vorhaben, das mit dem Abzug des Hofes nach Versailles aber letzten Endes zum Scheitern verurteilt war.

Effizienter waren hingegen die Instrumente, derer sich die Krone bediente, um das Werden der Hauptstadt besser kontrollieren zu können und Paris zu einer geordneteren, in Europa auch optisch konkurrenzfähigen Stadt zu machen. Dazu zählten neue, lenkende Institutionen, Zwangsverordnungen, das

¹³⁹⁴ J.-P. Babelon: L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris, in: P. Francastel: L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 48ff.

¹³⁹⁵ MC, Topo. plans anciens de Paris 19-19 bis.

¹³⁹⁶ Für die Kontextualisierung des Plans und die Rolle Colberts vgl. M. Le Moël: Colbert et Paris, in: B. Barbiche (Hg.): Colbert 1619-1683. Paris 1983, 273ff.

¹³⁹⁷ Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 334.

¹³⁹⁸ Ebd.

¹³⁹⁹ Speckter: Paris, 32f.

Stellen von Bedingungen und gezielte Vorgaben für einzelne städtebauliche Projekte.

Das zügellose Wachstum der Stadt war schon im 16. Jahrhundert ein Problem gewesen. Erfolglos hatte Franz I. versucht, die Expansion der *faubourgs* zu unterbinden, indem er die noch unbebauten Gebiete innerhalb der Stadtmauern parzellieren ließ und diese zur Bebauung freigab.¹⁴⁰⁰ Ein Edikt von Heinrich II. aus dem Jahr 1548 untersagte das Bauen neuer Häuser in von der Krone definierten Gebieten. In der Folgezeit wurden immer wieder neue Baugrenzen gesetzt und weitere Einschränkungsversuche unternommen.¹⁴⁰¹ Doch noch im 17. Jahrhundert mussten in regelmäßigen Abständen (1627, 1634, 1638, 1644) weitere Gesetze gegen den ausufernden Häuserbau erlassen werden.¹⁴⁰²

Auch Colbert war der Auffassung, man müsse Paris davor bewahren, allzu groß zu werden, da die Stadt sonst das Schicksal der mächtigsten Metropolen der Antike ereilen könnte, welche aufgrund ihrer Maßlosigkeit untergegangen waren. Der Minister sah die Notwendigkeit, diesem Risiko vorzubeugen und für mehr Kontrolle durch eine gute städtische Administration zu sorgen.¹⁴⁰³ In einem Edikt von 1667 hieß es, man möge Paris von allem befreien, was für Unordnung sorgen könnte.¹⁴⁰⁴ Im selben Jahr wurde der Posten des *lieutenant de police* eingerichtet - ein Kontrollorgan für die Hauptstadt. Der erstmals 1705 publizierte *Traité de la police* von Nicolas de La Mare fasste die neuen Gesetze und Regulierungen zusammen. Sie betrafen unter anderem die Märkte und die städtische Versorgung im Allgemeinen, beschäftigten sich aber ebenso mit Fragen der *voirie*, der Errichtung neuer Häuser, mit Brunnen und Brücken und beeinflussten so aktiv im Dienste einer höheren Ordnung die Stadtgestaltung.¹⁴⁰⁵ Kontrolle über den Stil wurde erreicht, indem man die neuen repräsentativen Bauwerke und Monumente in das Korsett der vereinheitlichenden Architekturprinzipien der pedantischen Akademie zwang.

¹⁴⁰⁰ R. Pillorget: *Nouvelle Histoire de Paris. Paris sous les premiers Bourbons 1594-1661.* Paris 1988, 24.

¹⁴⁰¹ Ebd., 288.

¹⁴⁰² C. Jones: *Paris. Biography of a City.* London 2004, 164.

¹⁴⁰³ Vgl. P. Lavedan: *Nouvelle histoire de Paris. Histoire de l'urbanisme à Paris.* Paris 1975, 189.

¹⁴⁰⁴ Ebd.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Lavedan: *Urbanisme*, 202.

Die künstlerische Kreativität musste so - anders als etwa in Rom - auf private Bauvorhaben verlagert werden.¹⁴⁰⁶

Schon Heinrich IV. hatte bei urbanistischen Projekten mittels Forderungen und Vorgaben direkt eingegriffen. Am 10. März 1607 hatte der König die westliche Spitze der Île de la Cité an Achille de Harlay, den *président du parlement de Paris*, überschrieben - allerdings unter der Bedingung, dass sich dieser bei der anstehenden Platzgestaltung genau an die von der Krone vorgegebenen Pläne halten müsse.¹⁴⁰⁷ Gut zwei Monate später segnete Heinrich IV. die Entwürfe für den Platz ab und schrieb an Sully, dass die so genannte Place Dauphine entsprechend dem vorgegebenen Design innerhalb der nächsten drei Jahre fertigzustellen sei.¹⁴⁰⁸ Ganz ähnlich verlief es bei der Anlage der Île Saint-Louis. Der Unternehmer Cristophe Marie, der hier weitreichende Landrechte erhalten hatte, musste sich im Gegenzug dazu verpflichten, eine Brücke sowie die notwendigen Quais für die Insel zu bauen und sich an das vorgegebene Straßenraster zu halten.¹⁴⁰⁹

Auch bei neuen Straßenbauprojekten stellte die Krone Bedingungen. Beispielsweise hatte das Kapitel von Saint-Germain l'Auxerrois durch Patentbriefe vom 18. Oktober 1669 die Erlaubnis erhalten, die Rue de la Ferronnerie zu verbreitern. Daran gekoppelt war jedoch die Verpflichtung zur Einhaltung der vom *Conseil du Roi* formulierten Vorgaben bei der Errichtung neuer Häuser an der Straße.¹⁴¹⁰

Um Ziele schneller zu erreichen wurde bei Zeiten regelrechter Druck ausgeübt. Im Juli 1609 drohte Heinrich IV. den Eigentümern an der neuen

¹⁴⁰⁶ G. Dethan: *Nouvelle histoire de Paris. Paris au temps de Louis XIV (1660-1715)*. Paris 1990, 403.

¹⁴⁰⁷ F. de Mallevoüe (ed.): *Les Actes de Sully passés au nom du Roi de 1600 à 1610*. Paris 1911, 23f. Derartige Bestimmungen sind typisch für Paris im 17. Jahrhundert aber auch ein prinzipielles Phänomen des *urbanisme classique* jener Zeit. Das 1631 begonnene Platzprojekt von Covent Garden in London weist verblüffende Parallelen auf: Ursprünglich hatte bereits Queen Elizabeth I. im Jahr 1580 ein Bauverbot für das Gebiet nördlich des Strand ausgesprochen, welches in der Folgezeit immer wieder bestätigt wurde. Der Besitzer des Terrains, der Duke of Bedford, musste erst eine ungeheure Summe an die Krone zahlen, um die gewünschte Bauerlaubnis zu erhalten. Neubauten in London standen aber unter der Kontrolle des *Surveyor of the King's Works* - ein Posten, den damals Inigo Jones innehatte. Der Architekt war schließlich die treibende Kraft hinter der im London der damaligen Zeit revolutionären Platzgestaltung. J. Summerson: *Covent Garden. Le début de l'urbanisme anglais*, in: P. Francastel: *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 193f.

¹⁴⁰⁸ Das Schreiben ist auf den 13. Mai 1607 datiert. J. Berger de Xivrey/ J. Guadet: *Recueil des lettres missives de Henri IV (9 Bde.)*. Paris 1843-1876, Bd. 7, 238f.

¹⁴⁰⁹ Bernard: *City*, 7.

¹⁴¹⁰ AN, E 424.

Place Royale mit der Versteigerung ihres Grundes, sollten diese innerhalb der folgenden sechs Monaten keine deutlichen Baufortschritte vorweisen können.¹⁴¹¹ Colbert versuchte wiederum, Pariser Konventen die Renovierung ihrer Anlagen vorzuschreiben.¹⁴¹²

All diese Maßnahmen hatten neben der Kontrolle über die Urbanistik noch ein weiteres Ziel: Größtmögliche Uniformität. Das wirksamste Instrument diesbezüglich waren königliche Vorschriften, die die Gestaltung der Fassaden neuer Häuser definierten. Es wurden Orte bestimmt, „dans lesquelles une obligation est imposée à tous ceux qui y feront bâtir: obéir à un programme, c'est-à-dire se conformer à un dessin d'ensemble [...]“¹⁴¹³

Zuerst angewendet wurde dieses ‚Gleichheitsprinzip‘ auf den Brücken, die von alters her in Königsbesitz waren.¹⁴¹⁴ So ist als „le premier ensemble à programme que Paris ait connu“¹⁴¹⁵ der neue Pont Notre-Dame zu nennen, welchen Heinrich II. nach einem Einsturz ab 1506 wieder aufbauen ließ. Insgesamt 68 identische Häuser sollten den über die Brücke führenden Weg flankieren. Auf Beschluss des Königs mussten sie alle aus Backstein erbaut werden, einen offenen Arkadengang für die Läden und darüber zwei weitere Etagen haben.¹⁴¹⁶ Der konsequent umgesetzte Einheitsstil stieß bald auf große Bewunderung der Zeitgenossen, sodass weitere Projekte nicht lange auf sich warten ließen.¹⁴¹⁷ Per Beschluss vom 13. Februar 1508 wurden neue Fassaden *d'une meme hauteur et forme* für die Häuser entlang der Straßen in unmittelbarer Nähe des Parlement vorgeschrieben.¹⁴¹⁸ Weiter gefasst waren die Vereinheitlichungspläne Heinrichs III., die begleitend zur Konstruktion des Pont Neuf formuliert wurden. Am 11. Juni 1584 wurde folgende Absicht verkündet:

Il soit fait marque et devis de toutes et chacunes les rues qui seront necessaires pour aller dud. pont neuf dans nostre pallais et en autres lieux et endroictz de nostred. ville [...] à la charge d'y faire bastir maisons par les acquerieurs dedans le temps et

¹⁴¹¹ Pillorget: Premiers Bourbons, 276.

¹⁴¹² P. Goubert: Économie et urbanisme en France dans la première moitié du XVII^e siècle, in: P. Francastel: L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 42.

¹⁴¹³ Pillorget: Premiers Bourbons, 276.

¹⁴¹⁴ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 285.

¹⁴¹⁵ Babelon: Urbanisme, 48.

¹⁴¹⁶ M. Mislin: Paris, Île de la Cité. Die überbauten Brücken. Storia della città 17, 1980, 11ff.

¹⁴¹⁷ Babelon: Urbanisme, 48.

¹⁴¹⁸ Lavedan: Urbanisme, 139.

*selon les plans et desseings qui leur seront prescriptz par lesd. sieurs commissaires pour les rendre uniformes et semblables si possible est, de mesme face et front sur rue pour la decoration d'icelle.*¹⁴¹⁹

Neue Maßstäbe in puncto Uniformität wurden mit der Place Royale Heinrichs IV. gesetzt: „At the Place Royale, not only was a uniform design realized on a larger scale than ever before in the city, but the crown molded the urban fabric to form a unique space in Paris, the city's first planned square.“¹⁴²⁰ Die Entscheidungsgewalt in Fragen der Konzeption und des Stils der Platzanlage lag von Anfang an beim König. In einem Edikt vom 4. März 1604 beauftragte Heinrich IV. Sully mit der Vermessung des vorgesehenen Geländes *pour y faire bastir et construire les maisons propres et necessaires [...] suivant le desseing qui nous en a esté monstré [...]*.¹⁴²¹ Jene, die an der neuen Place Royale Grund erwarben, waren an im Juli 1605 formulierte Bestimmungen gebunden, die ganz genau festlegten, wie die zukünftigen Häuser auszusehen hatten.¹⁴²² Im Laufe des Bauprozesses wurde man nicht müde, immer wieder zu wiederholen, dass *tout [...] de mesme ordre, cimestrye et architecture, et generallement de semblables matereaulx* sein müsse.¹⁴²³ Auch für die neue, vom Platz wegführende Rue de Turenne gab es Bauregulierungen und generell wurde - etwa durch die Angleichung von Gebäudehöhen - versucht, rund um den Platz für mehr stilistische Harmonie zu sorgen.¹⁴²⁴

Einheitliche Häuserfassaden waren ebenso für die vom Pont Neuf ausgehende Rue Dauphine vorgesehen, die *en droit fil* nach Süden führen sollte und deren Breite auf exakt zwölf Meter festgesetzt worden war.¹⁴²⁵ In einem im

¹⁴¹⁹ AN, Z 1065, 91v-92r.

¹⁴²⁰ H. Ballou: *The Paris of Henri IV. Architecture and urbanism.* Cambridge (Mass.) 1991, 70.

¹⁴²¹ AN, XIA 8645, 155v.

¹⁴²² Vgl. diesbezüglich das Zitat am Kapitelanfang. Auch die Breite der einzelnen Häuser war genau festgelegt worden.

¹⁴²³ Vgl. hierzu Sullys Präzisierungen zum Projekt. AN, 120 AP 49, 31r-33v. Die gleichen Prinzipien (Symmetrie, Geometrie, identische Hausfassaden) galten ebenso beim nie fertiggestellten Projekt der Place de France im Osten von Paris. Selbstverständlich versinnbildlichten diese Plätze auch den Machtanspruch des französischen Königs. Die *places royales* „ont exprimé une volonté, celle de faire régner dans la ville le même ordre, la même hiérarchie que dans l'État.“ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 279. Zur Place de France vgl. B. Barbiche: *Sully*. Paris 1978, 119f. und L. Mérigot: *La Place de France et le lotissement de la Couture du Temple à Paris 1608-1630*. Positions des thèses de l'École nationale des Chartes, 1936, 87ff.

¹⁴²⁴ Jones: *Paris*, 161.

¹⁴²⁵ Lavedan: *Urbanisme*, 341.

Mai 1607 verfassten und an Sully adressierten Brief formulierte der König seine Bedingungen für den Häuserbau an der Straße:

[...] je vous ay bien voulu faire ce mot pour vous dire je serais tres bien aysé que vous fissiez en sorte envers ceulx qui commencent à bastir en ladicte rue qu'ils fissent le devant de leurs maisons toutes d'un mesme ordre, car celà seroit d'un bel ornement de voir au bout du dict pont ceste rue tout d'une mesme façade [...].¹⁴²⁶

Wie ernst es Heinrich IV. mit diesen Vorgaben war, zeigt sein beharrliches Insistieren auf den Plänen und sein Bedauern im Falle einer mangelhaften Umsetzung selbiger (letzteres etwa im Falle der Rue Dauphine).¹⁴²⁷ Als Sully am 11. April 1609 bei einem Treffen des *Conseil du Roi* seine Besorgnis äußerte, Achille de Harlay würde den für die Place Dauphine vorgegebenen Entwürfen nicht genau folgen, wurde dieser umgehend dazu aufgefordert, dies konsequent zu tun.¹⁴²⁸

Das Konzept der uniformen Häuserfassaden spielte im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts immer wieder eine Rolle in Paris, insbesondere bei völlig neu angelegten Straßen, Vierteln¹⁴²⁹ oder Plätzen. So sahen schon die frühesten Pläne für die heutige Place Vendôme Fassaden für die umgebenden Gebäude vor, welche durch die ständige Wiederholung identischer architektonischer Stilelemente gekennzeichnet waren.¹⁴³⁰

Paris war im 17. Jahrhundert als eine Stadt erkannt worden, die es wert war, bewusst und aktiv gestaltet zu werden. Man hatte zunehmend versucht, die Stadtentwicklung zu lenken und Paris auf diesem Wege zu strukturieren und zu ordnen. Von großer Bedeutung in diesem Prozess war der Wille, die Stadt beziehungsweise einzelne Stadträume zu verschönern.

¹⁴²⁶ Berger de Xivrey/ Guadet: Lettres, Bd. 7, 219.

¹⁴²⁷ Babelon: Urbanisme, 59.

¹⁴²⁸ AN, E 21, 102.

¹⁴²⁹ Vgl. hierzu die Pläne für die Île Saint-Louis (Lavedan: Urbanisme, 342) und das Quartier Richelieu (Mousnier: Paris, 127)

¹⁴³⁰ T. Sarmant: La première place Vendôme, in: T. Sarmant/ L. Gaume (hg.): La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune. Paris 2002, 55ff.

III. 3. 2. EMBELLISSEMENT

Sa Majesté a déclaré son intention estre de passer ses années en ceste ville et y demeurer comme vrai patriote, rendre ceste ville belle [...] et pleine de toutes commoditez et ornemens qu'il sera possible. [...] nous ayant donné la paix, veult décorer ceste ville par le parachevement du Pont Neuf[...] usant de ces motz qu'il veult faire un monde entier de ceste ville et un miracle du monde, en quoy certainement nous faict cognoistre un amour plus que paternel [...].¹⁴³¹

Mit diesen Worten erklärte der *prévôt des marchands* am 16. März 1601 vor dem versammelten Stadtrat die Intentionen Heinrichs IV. Schön solle sie werden, die Stadt und ein Wunder der Welt. Bei all der machtpolitischen Dimension der königlichen Stadtgestaltung in Paris darf die Bedeutung, welche die Zeitgenossen der Kreierung einer schönen Hauptstadt beimaßen, nicht zu gering eingeschätzt werden. Allein die Devise *rendre ceste ville belle* widerspricht einem monokausalen Erklärungsmodell.¹⁴³² „Das Verlangen zur Ausgestaltung der Stadt nach ästhetischen Prinzipien löste sich in Paris seit dem 17. Jahrhundert von der Notwendigkeit und den Zweckbestimmungen der Bauwerke und der Straßen. [...] Die Maßnahmen zu einem *Embellissement* von Paris bestanden, wenn man von den großen Achsen und ihren Monumentalbauten, den zahlreichen Denkmälern und Brunnen absieht, vor allem darin, dass man ein Prinzip der Idealstädte, die regelmäßige Aufreihung gleichförmiger Bürgerhäuser auf die Ausgestaltung einzelner, meist neuer Platzanlagen und Straßenzüge übertrug. [...] Architekten entwickelten ihre Planungen in dem Bewusstsein, Paris als Ganzheit zu bereichern und zu verschönern.“¹⁴³³

Vereinzelt ist dieses Bedürfnis nach einer schönen Stadt schon vor dem 17. Jahrhundert feststellbar. Als man 1507 eine der wichtigsten Straßen von Paris - die Verlängerung des Pont Notre-Dame - auf gut sieben Meter verbreitern wollte, tat man dies nicht nur wegen des verkehrstechnischen Nutzens sondern

¹⁴³¹ Service des travaux historiques de la ville (ed.): Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris (19 Bde.). Paris 1883-1958, Bd. 12, 386.

¹⁴³² Ballon: Paris of Henri IV, 12.

¹⁴³³ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 271.

auch *pour la beauté, aisance et décoration de la ville*.¹⁴³⁴ Franz I. hatte in einem Schreiben vom 6. August 1534 der Stadtverwaltung mitgeteilt, dass ihm die Bedeutung der *embellissements* und der *décoration de Paris qui est aujourd'hui la plus fameuse, populeuse et louable ville de toute la chrétienté* durchaus bewusst sei.¹⁴³⁵ Sein Nachfolger Heinrich II. hatte wiederum angeordnet, in die Straßen hineinragende Boutiquen, Logen oder Verkaufsstände zu demolieren, um für einen schöneren optischen Effekt zu sorgen.¹⁴³⁶

Umstritten ist, ob die Idee des *embellissement*, also des Strebens nach einer Verschönerung des Stadtbildes von Paris, während der Herrschaft Heinrichs IV. tatsächlich eine größere Auswirkung auf die Stadtgestaltung hatte, als noch im 16. Jahrhundert. René Pillorget betonte die entscheidende Rolle des ersten Bourbonen-Königs: „Dans l'effort multiséculaire d'embellissement urbain [...] le règne d'Henri IV apparaît décisif. Donnant un bel exemple de planification sagement comprise, le roi a voulu rendre sa capitale plus prestigieuse.“¹⁴³⁷ Pierre Francastel sah dies anders: „On se placerait donc dans un faux éclairage si l'on estimait que les mobiles d'Henri IV et de Sully ont été seulement de poursuivre l'embellissement de la ville [...]“. Primäres Ziel der urbanistischen Projekte Heinrichs IV. sei demnach nicht die Stadtverschönerung gewesen. Vielmehr müsse man seine Unternehmungen als machtpolitische Antwort auf das erstarkte bürgerlich-kaufmännische Paris verstehen.¹⁴³⁸ Richard A. Etlin sah im Pariser *embellissement* in erster Linie überhaupt nur ein Instrument der Zurschaustellung königlicher Macht. Seiner Auffassung nach zielte die Monumentalisierung des öffentlich-urbanen Raumes primär auf die Erziehung und Disziplinierung der Bevölkerung von Paris.¹⁴³⁹ Ganz anders sah dies Jean-Pierre Babelon, der dem König sogar eine gewisse Vorbildwirkung zuschrieb: „Henri IV. se préoccupe aussi de l'embellissement pur et simple de la ville. [...]“¹⁴⁴⁰ Il sut [...] communiquer à ses contemporains cette même soif d'espace et ce même concept du site urbain qu'il faut embellir. L'embellissement de la cité devient ainsi l'une des préoccupations majeures de qui veut bâtir: souverain,

¹⁴³⁴ Service historique: Registres, Bd. 1, 129f.

¹⁴³⁵ Babelon: Urbanisme, 48f.

¹⁴³⁶ Ebd., 47.

¹⁴³⁷ Pillorget: Premiers Bourbons, 336.

¹⁴³⁸ Francastel: Paris, 18.

¹⁴³⁹ R. A. Etlin: Symbolic space. French Enlightenment architecture and its legacy. Chicago 1994, 1ff.

¹⁴⁴⁰ Ebd., 56f.

ministres ou particuliers [...].¹⁴⁴¹ Zieht man einen Beschluss der *municipalité* vom 26. Jänner 1623 als Beispiel heran, so lässt sich Babelons Urteil durchaus bestätigen. Nachdem ein Feuer im Jahr 1621 den Pont au Change zerstört hatte, hatte der König den Leidtragenden die Erlaubnis erteilt, auf den Quais der Île de la Cité neue Häuser zu errichten. Die Vertreter der Stadt führten ästhetisch begründete Gegenargumente ins Feld, um den Häuserbau zu verhindern:

*Les quais et les lieux adjacentz doibvent estre conservez pour la decoration de la Ville [...] et que l'ung des plus beaux ornemens d'icelle Ville c'est l'isle du Pallais basty comme il est present, revestu de quais spacieux des deux costez de la riviere, sur lesquelz l'on ne peut faire aucune constructions de bastimens sans apporter incommodité à la structure et cimetrie desd. bastimens qui servent en l'estat qu'ilz sont, d'un aspect agreable aux veues du chasteau du Louvre.*¹⁴⁴²

Ein Blick in die Quellen macht deutlich, dass es Heinrich IV. nach dem Pont Neuf als seinem ersten Großprojekt zur Verschönerung der Hauptstadt¹⁴⁴³ bei den folgenden Platzprojekten dezidiert um das *ornement* und die *décoration* von Paris ging. Bereits im Zuge der ersten Baumaßnahmen für die geplanten Seidenmanufakturen an der Nordseite der späteren Place Royale im Jahr 1604 hatte man - trotz des rein funktionalen Zweckes der Anlage - neben zwölf einfacheren Häusern auch eine optisch ansprechende *maison des moulins* errichten lassen.¹⁴⁴⁴ In der offiziellen Verkündung der Schaffung der Place Royale (Juli 1605) hieß es schließlich:

*Ayant diliberé pour la commodité et l'ornement de nostre bonne ville de Paris, d'y faire une grande place bastye de quatre costés, laquelle puisse estre propre pour ayder à establir les manufactures des draps de soye, et loger les ouvriers que nous voulons attirer en ce royaume [...].*¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴¹ Babelon: *Urbanisme*, 47.

¹⁴⁴² Service historique: *Registres*, Bd. 18, 348.

¹⁴⁴³ Vgl. F. Boucher: *Le Pont Neuf* (2 Bde.). Paris 1925/ 26, Bd. 1, 77ff.

¹⁴⁴⁴ H. Ballon: *La création de la Place Royale*, in: A. Gady (hg.): *De la Place Royale à la Place des Vosges*. Paris 1996, 39ff.

¹⁴⁴⁵ AN, XIA 8645, 284rv.

Das Argument des Dekors war auch bei der Place Dauphine¹⁴⁴⁶ und - wie es dieses königliche Edikt vom 6. Oktober 1609 demonstriert - später bei der Planung der Place de France zentral:

Le Roy et son Conseil, voulant reunir à son domaine vingt cinq arpents de terre ou environ acquis du commandeur du Temple par Pigou destinez par Sa Majesté pour y bastir des rues et maisons et autres edifices pour la décoration de sa bonne ville de Paris dont la pluspart se doit construire des derniers que Sa Majesté sera délivre pour cest effect [...].¹⁴⁴⁷

Nicht zuletzt die Öffentlichkeit sollte vom Wechselspiel von Nützlichkeit und optischer Aufwertung überzeugt werden. 1608 konnten die Bürger von Paris im *Mercure françois* Folgendes über die Place Dauphine lesen:

Henri IV [...] avoit fait faire le Parc-Royal a dessein qu'il deust servir de place de Change ou de Bourse; mais estant en un des coins de la ville et trop loin du Palais, où tous les Banquiers ont tousjours affaire à la sortie de la Court, qui est à l'heure du Change, il commença ceste année à faire bastir la place Dauphine à la pointe de l'Isle du Palais, et d'un lieu qui estoit comme inutile, en faire la plus belle et la plus utile place de Paris [...].¹⁴⁴⁸

Dafür, dass die optische Aufwertung der Hauptstadt tatsächlich ein bedeutendes Ziel des Königs war, spricht ein weiteres Argument. Waren städtische Entwicklungspläne im 16. Jahrhundert in erster Linie noch ein probates Mittel gewesen, um der Krone Geld zu verschaffen, so war die Landvergabe an den neuen *places royales* Heinrichs IV. dementsgegen kein besonders lukratives Geschäft für den König. Die Anlage der heutigen Place des Vosges ist demnach weniger als wirtschaftliches Projekt zu betrachten, sondern hatte geradezu einen höheren Sinn. Heinrich IV. vergab die Grundstücke rund um den Platz an finanziell potente Personen, da diese am ehesten in der Lage waren, rasch die vorgesehenen Pavillons zu errichten. Die Stadt konnte also gar nicht schnell genug verschönert werden.¹⁴⁴⁹ Ob die Käufer der Parzellen die Interessen des Königs mit dem gleichen Enthusiasmus teilten, ist allerdings

¹⁴⁴⁶ W. Hennings/ U. Horst/ J. Kramer: Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert. Bielefeld 2016, 185ff.

¹⁴⁴⁷ AN, E 24 A, 24r.

¹⁴⁴⁸ *Mercure françois*, 1608, 312v.

¹⁴⁴⁹ Ballou: Paris of Henri IV, 91f. So gingen Grundstücke für vier Pavillons an der Westseite des Platzes allein an den steinreichen Charles Marchant.

fraglich. Tatsache ist, dass es für ebenjene sehr wohl ein gutes Geschäft war, denn nach der Fertigstellung der Place Royale stiegen die Preise für die am Platz gelegenen Häuser stark an.¹⁴⁵⁰

Das *embellissement* spielte unter den Nachfolgern Heinrichs IV. weiterhin eine wichtige Rolle. In der Verordnung Ludwigs XIII. vom 5. Jänner 1624 zur Wiederaufnahme der Arbeiten am Louvre ist sowohl von der Beseitigung der *incommodité*, als auch von der Verschönerung des Palais die Rede.¹⁴⁵¹ Ludwig XIV. hatte schließlich etwas andere Vorstellungen von der Schönheit von Paris, was aber nicht bedeutet, dass ihm das *embellissement* weniger wichtig gewesen wäre, als seinen Vorgängern. Gerade die vielen Kontroversen mit Colbert zeigen, dass den König viel mehr Fragen der Ästhetik interessierten, als seinen pragmatisch denkenden Minister.¹⁴⁵² Von kreativen Ideen wie der Aussetzung von Schwänen auf der Seine, welche Paris verschönern und den Adligen auf ihrem Weg nach Versailles einen schönen Anblick bieten sollten einmal abgesehen,¹⁴⁵³ hatte Ludwig XIV. klare Vorstellungen davon, wie die Stadt aussehen sollte. „Louis XIV’s views on urban design [...] were in the classical tradition. [...] straight line, perfect alignment, symmetry, the long vista and open spaces.“ Dementsprechend hatte er auch kein Verständnis für die allgegenwärtige mittelalterliche Bebauung.¹⁴⁵⁴ Überspitzt beschrieb Madame de Maintenon den Geschmack des Monarchen wie folgt:

*Avec lui il n’y a que grandeur, magnificence et symétrie et il vau mieux essayer tous les vents coulis des portes afin qu’elles soient vis-à-vis les unes des autres [...]. Il faut périr en symétrie.*¹⁴⁵⁵

In akademischen Kreisen diskutierte und philosophierte man derweil darüber, was denn nun schöne Architektur sei. Für Blondel waren ideale Proportionen, welche den Großen der Antike seiner Meinung nach bewusster waren, als den eigenen Zeitgenossen, unerlässlich. Perrault verfasste Studien zu Vitruv und im Jahre 1683 seine Schrift *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Beide stimmten darin überein, dass es

¹⁴⁵⁰ Ebd., 107.

¹⁴⁵¹ M. Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München/ Berlin 2000, 8.

¹⁴⁵² Bernard: City, 12.

¹⁴⁵³ Ebd., 3.

¹⁴⁵⁴ Ebd., 12.

¹⁴⁵⁵ Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 198.

einen Kanon des guten Geschmacks geben müsse, ergo ein Regelwerk, welches die Architekten zu befolgen hätten, um die größtmögliche Schönheit im Stadtbild zu kreieren. Kontrovers war lediglich, *was* denn nun als schön zu gelten habe. „What the Académie d’Architecture now had was the making of a debate on the percepts of beauty equivalent to that between the ‚Ancients‘ and the ‚Moderns‘ which was then going on in their sister institution, the Académie de Peinture et Sculpture. [...] Compromises could be accepted for the sake of richness and grandeur, if a general classical propriety was upheld in order to retain what was both beautiful and French.“¹⁴⁵⁶ Erstes gebautes Musterbeispiel für diese von der Akademie definierte Schönheit war die Kirche Notre-Dame-de-l’Assomption, für welche Charles Errard 1666 den Auftrag erhalten hatte.¹⁴⁵⁷

Dass sich selbst ein Bürokrat wie Nicolas de La Mare Gedanken über die Verschönerung der Stadt machte zeigt, dass sich hier eine konkrete Idee im Bewusstsein der Pariser Oberschicht festgesetzt hatte. Voller Gewissheit schrieb der Autor in seinem *Traité de la police: Après les bâtiments, la plus grande beauté d’une ville consiste dans le pavé et le nettoyage des rues*.¹⁴⁵⁸ Schon in den 1660ern hatte Nicolas de la Reynie in seiner Rolle als Generalleutnant der Polizei begonnen, genau diese Maßnahmen - Pflasterung und Säuberung von verschmutzten Straßen, sowie die Befreiung der Wege von Hindernissen - in die Tat umzusetzen.¹⁴⁵⁹ Hier ist also die Wechselwirkung von Stadtgestaltung und städtischem Selbstbewusstsein evident.

III. 3. 3. PARIS IN SZENE SETZEN

Ayant résolu, par l’avis de M. le cardinal de Mazarin, son premier ministre, de faire achever incessamment tout le bâtiment de son chasteau du Louvre que celui du palais des Thuilleries, pour estre joint ensemble suivant l’ancien et magnifique

¹⁴⁵⁶ Smith: Diplomacy, 10f.

¹⁴⁵⁷ A. Blunt: Art and architecture in France, 1500-1700. Baltimore 1973, 344. Wenn auch das Urteil späterer Historiker und Kunsthistoriker über den Kirchenbau eher bescheiden ausfiel (Gil R. Smith sprach etwa vom „French academicism applied at its most rational but least inspired level.“ Smith: Diplomacy, 11), so bleibt die Tatsache, dass die Zeitgenossen versuchten, ihre ideale Vorstellung von architektonischer Schönheit im Pariser Stadtbild Realität werden zu lassen.

¹⁴⁵⁸ Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 202.

¹⁴⁵⁹ Dethan: Paris de Louis XIV, 35f.

*dessein, qui en a esté fait par les Roys ses prédécesseurs.*¹⁴⁶⁰

Relevant in dieser 1660 in der *Gazette de France* publizierten Ankündigung, welche die Wiederaufnahme der Bauarbeiten am Louvre betraf, ist das Wort *magnifique*. Die *magnificence* zählte neben der *commodité* und der Sicherheit der Anlage zu den wichtigsten Aspekten des Um- und Ausbaus des Louvre.¹⁴⁶¹ Was die neue königliche Residenz betraf, hatte Colbert den Wunsch geäußert, dass *toute la structure imprime le respect dans l'esprit des peuples et leur laisse quelque impression de sa force.*¹⁴⁶² Ebenso war es die Intention des Ministers, dass die Triumphbögen und das Observatorium für *grandeur* und *magnificence* sorgen sollten.¹⁴⁶³ Über den Dauphin wusste François Blondel in der Widmung seines *Cours d'architecture* zu berichten, dass sich dieser nicht nur für die militärischen Fragen der Urbanistik und Architektur interessiere, sondern dass *il a voulu aussi connoître celle qui travaille à la décoration des Temples & des Palais qui sert à la commodité publique, à l'embellissement des Villes, au plaisir & à la magnificence.*¹⁴⁶⁴

Die hier angeführten Ideen Colberts und die fast schon inflationäre Verwendung des Begriffs der *magnificence* in offiziellen Dokumenten und somit auch in Bau- und Stadtgestaltungsbeschlüssen des 17. Jahrhunderts zeigen, dass es den Zeitgenossen in Paris um weit mehr ging, als nur um die Errichtung eines Gebäudes. Bis ins letzte Detail überlegte man, welche Aussage ein Bauwerk haben sollte und wie diese Informationen den Rezipienten am besten erreichen konnten. Es ging also darum, den Betrachter mit den Mitteln der Urbanistik bestmöglich vom Selbstbewusstsein der Stadt zu überzeugen. Vermittelt werden sollte eine Gesinnung, die Kurt Badt wie folgt umschrieben hat: „Immer wieder mussten wir darauf hinweisen, wie viel am Bilde der Stadt aus Zweckmäßigkeitsgründen geschaffen worden ist; die Form der Dinge aber geht weit über die Zweckmäßige hinaus. Aus ihr spricht ein umfassendes Gefühl. Die

¹⁴⁶⁰ Gazette de France, 31. Oktober 1660; zit. nach R. Prehler: Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I., in: W. Schmale/ C. Lebeau (Hg.): Images en capitale. Bochum 2011, 209.

¹⁴⁶¹ Petzet: Perrault, 82.

¹⁴⁶² P. Clément (ed.): Lettres, instructions et mémoires de Colbert (9 Bde.). Paris 1861-1882, Bd. 5, 246.

¹⁴⁶³ Ebd., Bd. 7, 288.

¹⁴⁶⁴ F. Blondel: Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture [...] (5 Bde.). Paris 1675-1683, Bd. 1.

französische Philosophie des 17. Jahrhunderts, derselben Zeit, die die ersten großen Planungen in der Stadt durchführte, hat dafür das Wort *générosité* geprägt und es definiert als ein bis zur höchsten vertretbaren Höhe gesteigertes Selbstbewusstsein derjenigen, die im Bewusstsein ihres freien Willens und ihren freien Urteils entschlossen sind, das Gute zu tun. Das Gefühl der Seelengröße ist es, das der Stadt Paris als ganzer die Prägung gegeben hat, der Trieb, große Dinge zu tun, ohne das Maß zu verlieren und ohne Unmögliches zu versuchen.“¹⁴⁶⁵

Dem muss zunächst entgegengesetzt werden, dass es sehr wohl *maßlose* Projekte gab, die bereits in der Planung stecken blieben oder aber nur mit großer Verzögerung ausgeführt werden konnten. Dazu zählt beispielsweise der *ADMIRABLE DESSEIN DE LA PORTE ET PLACE DE FRANCE*.¹⁴⁶⁶ Ab 1608 konkretisierten sich die Pläne für diesen halbkreisförmigen Platz von 160 Metern Durchmesser zwischen der Porte Saint-Antoine und der Porte du Temple. Vorgesehen waren sieben uniforme Gebäude zwischen denen jeweils eine nach einer französischen Region benannte Straße vom Platz wegführen sollte. So wäre im Nordosten der Stadt eine triumphale *entrée* entstanden. Das Projekt wurde allerdings nach dem Tod Heinrichs IV. im Jahre 1610 nicht weiter verfolgt.¹⁴⁶⁷ Ebenso unausgeführt beziehungsweise unvollendet blieben die idealen Konzeptionen du Cerceaus für den Pont Neuf und einen Platz auf der Île de la Cité¹⁴⁶⁸, die Pläne Heinrichs IV. für das Collège de France¹⁴⁶⁹ und jene Richelieus für eine Place Ducale unweit der heutigen Place André-Malraux.¹⁴⁷⁰

Schleppend voran gingen viele der Pariser Straßenbauprojekte. Es ist bezeichnend, dass ein Beschluss zur Modernisierung der Rue de la Ferronnerie vom 14. Mai 1554 erst 1671 ausgeführt wurde.¹⁴⁷¹ Von den fast siebenhundert Straßen, die man am Ende des 17. Jahrhunderts in Paris zählen konnte, hatte nicht einmal jede zwanzigste die angemessene Breite von fünf bis acht Metern.¹⁴⁷² Colberts Idee einer monumentalen Ost-West-Achse vom äußersten

¹⁴⁶⁵ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 96.

¹⁴⁶⁶ So die Betitelung der bildlichen Darstellung der Platzanlage von Claude Chastillon (1610). BNF, Hennin XVIII, 1636.

¹⁴⁶⁷ Y. Christ: Paris des utopies. Paris 1970, 135. Heute erinnern nur mehr die Straßennamen (Rue de Bretagne, de Normandie, de Picardie, de Poitou) an das Vorhaben.

¹⁴⁶⁸ Speckter: Paris, 15f.

¹⁴⁶⁹ Ballon: Paris of Henri IV, 207ff.

¹⁴⁷⁰ Pillorget: Premiers Bourbons, 319.

¹⁴⁷¹ P. Léon: Paris. Histoire de la rue. Paris 1947, 28f.

¹⁴⁷² Pillorget: Premiers Bourbons, 24.

Osten der Stadt bis zum Étoile-Platz scheiterte an der Baudichte im Zentrum von Paris.¹⁴⁷³ Auch die Anlage einer baumbepflanzten Promenade an Stelle der Stadtmauern zog sich von 1670 bis zum Ende des Jahrhunderts hin. Für die *rive gauche*, wo - wie schon der Plan von Bullet und Blondel zeigt - ebenfalls Boulevards vorgesehen waren, musste der Beschluss 1704 sogar erneuert werden, da hier gar nichts geschehen war.¹⁴⁷⁴

Generell war die Stadt geradezu übersät mit Baustellen: Während der Regentschaft Ludwigs XIV. wurden beispielsweise fünfzehn neue Kirchen begonnen, jedoch nur wenige davon auch fristgerecht fertiggestellt. An einem vergleichsweise bescheidenen Gotteshaus wie Saint-Jacques du Haut-Pas baute man über fünfzig Jahre, an Saint-Roch sogar über hundert.¹⁴⁷⁵

Die größte Pariser Baustelle des 17. Jahrhunderts blieb der Louvre. Die Pläne Heinrichs IV., die *Cour Carrée* entsprechend ihren heutigen Ausmaßen zu vollenden und bald nach Fertigstellung der Grande Galerie eine - wie Malherbe und andere Zeitgenossen zu berichten wussten - weitere Galerie im Norden anlegen zu lassen, waren zu groß angedacht. Zwischen dem Louvre und den Tuileries wäre so nach der vollständigen Niederlegung der dazwischen liegenden Bebauung ein geschlossener Platz von gigantischen Ausmaßen entstanden, größer als alles, was man bis dato in Paris und in ganz Europa hätte sehen können.¹⁴⁷⁶ Wenngleich dieser Plan bereits so ehrgeizig war, dass er erst im 19. Jahrhundert umgesetzt werden konnte, mangelte es in der Folgezeit nicht an weiteren utopischen Plänen für den Baukomplex Louvre-Tuileries. Fast schon träumerisch war die Idee von Léonor Houdin aus dem Jahr 1661, die auf eine komplette Umgestaltung des gesamten Stadtviertels zielte. An Stelle der Kirche Saint-Germain l'Auxerrois wollte Houdin einen riesigen ovalen Platz anlegen lassen. Zwei weitere gewaltige und geschlossene Plätze waren zwischen dem Louvre und dem Tuilerienschloss und an der Stelle der heutigen Place de la Concorde geplant.¹⁴⁷⁷

Was sich zunächst wie eine Geschichte des Scheiterns liest, offenbart anders betrachtet den offensichtlichen Ehrgeiz der verantwortlichen Zeitgenossen bei der Versinnbildlichung des eigenen Anspruchs. Gerade die Maßlosigkeit in der

¹⁴⁷³ Le Moël: Colbert, 278ff.

¹⁴⁷⁴ Bernard: City, 14.

¹⁴⁷⁵ Dethan: Paris de Louis XIV, 409ff.

¹⁴⁷⁶ Musée du Louvre: Le quartier du Louvre au XVII^e siècle. Paris 2001, 21ff.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Christ: Utopies, 100. Der Originalplan in BNF, Est. Va 217, 16-18.

Planung zeigt, dass Paris zur ersten Stadt in Europa werden sollte. Das Selbstbewusstsein, das jenem Primatsanspruch zugrunde lag, ist im Ansatz schon während der Regierungszeit Heinrichs IV. feststellbar. Der Plan des Königs für ein Collège de France offenbare - so der königliche Historiograph Jean de Serres - die Intention Heinrichs IV., Paris zu einem französischen Athen zu machen und die Pariser Universität zur Königin unter den Akademien der Christenheit.¹⁴⁷⁸ Im Zeitalter des Sonnenkönigs intensivierte sich die Tendenz: „Louis XIV voulut conserver à Paris son rôle de modèle, d'exemple et d'idéal, son rôle de capitale. Il l'a déclaré bien des fois. Paris a gardé son rôle.“¹⁴⁷⁹ Mit dem revolutionären Abriss der Stadtmauern wollte Ludwig XIV. demonstrieren, „dass seine Hauptstadt im Gegensatz zu dem Wien seiner großen Gegner eines solchen Schutzes nicht mehr bedürfe.“¹⁴⁸⁰ Zur Anlage der heutigen Place Vendôme konnten Louvois und Mansart den König unter anderem deshalb überreden, da sie ihm den größten und prächtigsten Platz von ganz Europa in Aussicht stellten.¹⁴⁸¹ Die Annahme des Primats von Paris findet sich auch in Blondels Architekturtraktat, wo über die *ouvrages publics* in Paris folgendes Urteil gefällt wurde:

*Quoyque l'on puisse dire avec verité, que ces Ouvrages ne sont pas indignes, ny de la grandeur & de la dignité de la Ville de Paris, la plus grande de l'Univers & la Capitale du plus florissant État du monde; ny de la magnificence des Bâtimens Royaux; ny de la majesté d'un si grand Empire; [...].*¹⁴⁸²

Die Anlage einer Promenade nördlich der Porte Saint-Antoine erschien Blondel als Nonplusultra: *Y a t'il rien au monde de plus grand ou de plus agreable que ce qui s'est commencé au Bastion Saint-Antoine pour le nouvel enclos de la Ville [...].*¹⁴⁸³

Der Philosoph und Schriftsteller Jean de la Bruyère hat, wenn auch mit einer gehörigen Portion an Kritik, seine Wahrnehmung des Geists von Paris in jener Epoche in seinem Sittengemälde von 1694 festgehalten:

¹⁴⁷⁸ J. de Serres: Inventaire général de l'histoire de France. Paris 1627, 118f.

¹⁴⁷⁹ Mousnier: Paris, 297.

¹⁴⁸⁰ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 276.

¹⁴⁸¹ J. Saint-Germain: Les financiers sous Louis XIV. Paul Poisson de Bourvalais. Paris 1950, 194f.

¹⁴⁸² Blondel: Cours d'architecture, Bd. 1, 603.

¹⁴⁸³ Ebd., 604.

*Alors, ni ce que nous appelons la politesse de nos moeurs, ni la bienséance de nos coutumes, ni notre faste, ni notre magnificence ne nous préviendront pas davantage contre la vie simple des Athéniens que contre celle des premiers hommes, grands par eux-mêmes et indépendamment de mille choses extérieures qui ont été depuis inventées pour suppléer peut-être à cette véritable grandeur qui n'est plus.*¹⁴⁸⁴

Der Wunsch, anders, besser oder zumindest auffälliger als der Rest zu sein, war bei den Zeitgenossen De la Bruyères scheinbar stark ausgeprägt. Die Triebkräfte, „die die ‚tausend äußerlichen Dinge‘ hervortreiben“, sind „Eitelkeit (*vanité*), Luxus (*luxe*) und Ehrgeiz (*ambition*). Ihr Bedarf an Vielfalt ist aber nicht ein Bedarf an deren Materialität selbst, sondern an der in ihr sich manifestierenden Differenz. Das Supplement hat als dieses Zeichencharakter. So wird Paris, die Stadt der Moderne und der unersättlichen Differenzierungsbedürfnisse, zur Stadt der Differenz und des Kampfs um die Verfügung über die Differenz. La Bruyère ist der erste, der die Stadt als einen Ort der zeichenhaft kodierte Wirklichkeit verstanden hat. Paris erscheint im Spiegel der *milles choses extérieures* als ein System der Differenz.“¹⁴⁸⁵

Die Stadtgestaltung war ein Instrument der Differenzierung. Jede neue Privatresidenz war Ausdruck innerstädtischer Konkurrenzsituationen. Urbanistische und bauliche Maßnahmen konnten die Macht des Königs über die Stadt versinnbildlichen. Doch ging das Sendungsbewusstsein weit über die Grenzen der Stadt hinaus.¹⁴⁸⁶ Ob Pariser oder nicht - jeder, der durch die Stadt

¹⁴⁸⁴ J. de la Bruyère: Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les caractères ou les moeurs de ce siècle (ed. R. Garapon). Paris 1962, 12.

¹⁴⁸⁵ K. Stierle: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München/ Wien 1993, 63f.

¹⁴⁸⁶ Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass die Botschafter an den wichtigsten neuen Plätzen oder in den wichtigsten neuen Bauwerken wohnen sollten. Im 17. Jahrhundert waren unter anderem Unterkünfte an der Place de France (Jones: Paris, 160), und an der Place Louis-le-Grand (heute Vendôme) - wo neben den Botschafterresidenzen die Gebäude für die Akademien, die Münze und die königliche Bibliothek einen würdigen Rahmen gebildet hätten - angedacht (Saint-Germain: Financiers, 194 und A. de Boislisle: La Place des Victoires et la Place Vendôme. Notices historiques sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 15, 1888, 108). Besonders geeignet für die Unterbringung oder den Empfang von Botschaftern war freilich der laufend erweiterte Louvre-Tuileries-Komplex. In seinen *Mémoires* berichtet Jean de Saulx-Tavannes von der Idee, in der neuen Galerie Heinrichs IV. Unterkünfte für die Botschafter einzurichten (*[...] s'y pouvoit construire des logis pour loger des ambassadeurs*. M. Petitot: Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France (25 Bde.). Paris 1772-1825, Bd. 25, 206). Die *Salle des Ambassadeurs* lag schließlich im Erdgeschoss des Südflügels der *Cour Carrée* (Mousnier: Paris, 101) und bei der Weihezeremonie der Place Louis-le-Grand empfing der Bruder des Königs die Botschafter in der Grande Galerie (Boislisle: Place des Victoires, 153ff.).

ging sollte von den optischen Sinneseindrücken überwältigt werden. Die Methoden, um diese Effekte zu erreichen, waren mannigfaltig.

Um einen würdigen Zugang zur Stadt im Osten, von wo aus die meisten Menschen Paris betraten,¹⁴⁸⁷ bemühten sich sowohl Heinrich IV., als auch Ludwig XIV. Vom Projekt der Place de France samt monumentalem Stadttor war bereits die Rede.¹⁴⁸⁸ Der *Roi Soleil* konzentrierte sich auf die Place du Trône (heute de la Nation), einen weiter südöstlich gelegenen Rundplatz mit einem Durchmesser von gut zweihundertfünfzig Metern. 1660 zog der König von hier aus selbst in Begleitung von Maria Theresia in die Stadt ein. 1667 erhielt Claude Perrault von Colbert den Auftrag, am Platz einen knapp 50 Meter hohen Triumphbogen zu errichten, von dem allerdings nur ein Modell aus Holz aufgestellt werden konnte.¹⁴⁸⁹ Ging man weiter nach Westen, durchschritt man mit der von Nicolas François Blondel umgestalteten Porte Saint-Antoine ein weiteres Prunktor.¹⁴⁹⁰

Beeindruckt wurden die Flaneure durch städtebauliche Novitäten, das heißt durch noch nie vorher Gesehenes. Zu jener Zeit gab es in ganz Europa eben keine Stadt, die so selbstbewusst wie Paris die Mauern hatte beseitigen lassen. Die offene Metropole muss für die Zeitgenossen faszinierend gewesen sein; bald gab es Nachahmungen in ganz Europa.¹⁴⁹¹ Ein urbanistisches Ensemble, wie jenes an der Westspitze der Île de la Cité mit der Place Dauphine, dem Pont Neuf, dem Reiterstandbild Heinrichs IV. und - im weiteren Sinne - dem Louvre und der Rue Dauphine, war nicht nur in der französischen Hauptstadt ein Novum, sondern auf dem ganzen Kontinent eine Seltenheit.¹⁴⁹² Spektakulär musste allein schon der neue Platztypus der Königsplätze gewirkt haben. Die Plätze des mittelalterlichen Paris hatte Henri Sauval (1623-1676) noch als ungeordnete Produkte des Zufalls angesehen, orientiert an funktionalen Überlegungen und weniger an ästhetischen Prinzipien.¹⁴⁹³ Das neue, von Pierre Lavedan als ‚Musterbeispiel des klassischen Urbanismus‘ bezeichnete Pariser Platzkonzept des 17. Jahrhunderts¹⁴⁹⁴ hatte es so zuvor nicht gegeben: „Il existe

¹⁴⁸⁷ Lavedan: Urbanisme, 339.

¹⁴⁸⁸ Sh. S. 319.

¹⁴⁸⁹ Petzet: Perrault, 441f.

¹⁴⁹⁰ M. Gaillard: The Arc de Triomphe. Paris 1998, 12.

¹⁴⁹¹ Jones: Paris, 186.

¹⁴⁹² Ballou: Paris of Henri IV, 121.

¹⁴⁹³ H. Sauval: Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris (ed. C. Moette/ J. Chardon, 3 Bde.). Paris 1724, Bd. 1, 618.

¹⁴⁹⁴ Lavedan: Urbanisme, 16.

alors en Italie des places d'une incomparable élégance, autour desquelles se trouvent rassemblés les plus majestueux édifices d'une ville. [...] Et l'on peut voir, dans les villes des Pays-Bas, ou du Nord de la France, à Anvers, à Bruxelles, à Arras, des places entourées de maisons nombreuses, aux façades sobres [...]. Mais les places créées à Paris par Henri IV sont les premières à associer un rigoureux dessin à l'italienne avec un groupement de maisons de taille restreinte, à la flamande; à présenter, autour d'un plan géométrique, des maisons d'habitation conçues avec beaucoup de soin, exécutées avec des matériaux très simples, à la fois confortables et dénuées de volonté d'ostentation. Les places d'Henri IV constituent les réalisations les plus originales de l'urbanisme européen de cette première moitié du siècle.¹⁴⁹⁵

So dauerte es nicht lange, bis Paris kopiert wurde.¹⁴⁹⁶ Zu den Platzprojekten in Frankreich, die Ähnlichkeiten mit jenen in der Hauptstadt aufwiesen, sind unter anderem die Place Ducale in Charleville,¹⁴⁹⁷ der Hauptplatz in Henrichement¹⁴⁹⁸ und die Grande Place in Montauban¹⁴⁹⁹ zu zählen. In der Folge gab es weitere Projekte dieser Art in Dijon, Tours und Lyon; auch in Caen, Rennes und Montpellier gab es vergleichbare Pläne.¹⁵⁰⁰

Ebenso orientierte man sich außerhalb Frankreichs an den Pariser Platzschöpfungen, so etwa in Brüssel, Kopenhagen, Lissabon oder Karlsruhe. Oft engagierte man dafür französische Künstler oder Architekten.¹⁵⁰¹ Weiters lässt sich ein gewisser Einfluss auf das Covent Garden-Projekt in London

¹⁴⁹⁵ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 337.

¹⁴⁹⁶ Während die Forschung immer wieder den europaweiten Einfluss von Versailles hervorgehoben hat (zur Thematik vgl. Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin 2009, 191ff.), wird die Vorbildwirkung von Paris kritischer gesehen. Während beispielsweise René Pillorget der Auffassung war, dass die Plätze Heinrichs IV. bewundert und imitiert wurden, und man die „importance de l'oeuvre de ce prince, non seulement dans l'histoire monumentale de Paris, mais aussi dans l'histoire générale des villes d'Europe“ gar nicht genug betonen könne (Pillorget: *Premiers Bourbons*, 337), fällt Hilary Ballon ein eher ernüchterndes Urteil: „Measured in terms of stylistic influence, Henri IV's urbanism was of little consequence.“ (Ballon: *Paris of Henri IV*, 253).

¹⁴⁹⁷ Vgl. É. Baudson: *La Place Royale de Paris et la Place Ducale de Charleville*. *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1935, 204ff.

¹⁴⁹⁸ Vgl. C. Gauchery-Grodecki: *La création d'Henrichement - bibliographie récente et nouveaux documents*. *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry* 41, 1975, 26ff.

¹⁴⁹⁹ Jean de La Fontaine (1621-1695) verglich den Platz in Montauban direkt mit der Place Royale in Paris: *Au reste, je ne saurais mieux dépeindre tous ces logis de même parure que par la Place Royale [...]*. P. Clarac (ed.): *Jean de La Fontaine. Œuvres diverses*. Paris 1948, 551.

¹⁵⁰⁰ Lavedan: *Urbanisme*, 285ff.

¹⁵⁰¹ Ebd., 323ff.

feststellen, schließlich hatte Inigo Jones 1609 die Place Royale in Paris gesehen.¹⁵⁰²

Man legte im Paris des 17. Jahrhunderts derart viel Wert auf optische Effekte und die *magnificence*, dass Pierre Patte (1723-1814) im darauffolgenden Jahrhundert kritisierte, man hätte ihr zu Liebe völlig grundlegende Dinge wie die Hygiene geopfert: *On n'a jamais fait d'efforts pour procurer un véritable bien-être aux hommes, pour conserver leur vie, leur santé [...] et pour assurer la salubrité de l'air de leurs demeures.*¹⁵⁰³ Zunehmend entfernte man sich von einer funktionalen hin zu einer oftmals rein repräsentativen Architektur und Urbanistik. Während nach immer neuen Lösungen gesucht wurde, um die Wirkung der stadtgestalterischen Unternehmungen zu steigern, schienen praktische Überlegungen eine immer geringere Rolle zu spielen.

Am 17. April 1601 hatte Heinrich IV. beispielsweise den Vorschlag des *Corps de la Ville* zurückgewiesen, den neu gewonnenen Grund auf dem Pont Neuf freizugeben, *pour y bastir et édifier maisons et édifices*. Dies wäre eigentlich Usus gewesen, denn durch den Verkauf oder die Vermietung von Grundstücken hatte man in Paris bereits die Konstruktion früherer Brücken finanziert. Entgegen jeder wirtschaftlichen Logik war dem König aber die freie Sicht auf den während seiner Regentschaft umgestalteten Louvre wichtiger. Der Pont Neuf wurde somit zur ersten Brücke ohne Häuser in Paris.¹⁵⁰⁴

Was die *places royales* betraf, waren den Verantwortlichen vor allem die für jeden Passanten sichtbaren Fassaden wichtig. Beim ersten Entwurf für die Place Royale Heinrichs IV. von 1605 hatte man lediglich das Design der Häuserfronten vorgegeben; alles, was dahinter lag, konnten die Eigentümer entsprechend ihren individuellen Wünschen und Bedürfnissen gestalten.¹⁵⁰⁵ Als man die Anlage der heutigen Place Vendôme in Angriff nahm, wurden zunächst überhaupt nur die Fassaden aufgezogen. Da sich für die rückseitigen Parzellen kaum Käufer fanden, erfüllte diese Scheinkulisse fast zehn Jahre lang im Prinzip keine Funktion außer jener des Dekors.¹⁵⁰⁶

¹⁵⁰² Allerdings war Jones schon zuvor in Livorno gewesen und hatte dort die neue Piazza Grande nach Plänen Buontalenti bewundert. Summerson: Covent Garden, 194f.

¹⁵⁰³ Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 201.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Pillorget: Premiers Bourbons, 275 und Babelon: Urbanisme, 55ff.

¹⁵⁰⁵ AN, XIA 8645, 284rv.

¹⁵⁰⁶ T. Sarmant/ L. Gaume (hg.): La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune. Paris 2002, 58ff. Die errichteten Fassaden wurden ohnehin obsolet, als die Pläne für den Platz 1699 grundlegend geändert wurden. Eine Darstellung von Pierre Aveline aus demselben Jahr (BNF, Va 234, A 27353) zeigt den beginnenden Abriss der Konstruktionen. Ironischerweise

Rein funktionale städtebauliche Elemente wie Stadttore wurden zu ästhetischen, optisch ansprechenden Objekten umgestaltet. Von den Triumphatoren Ludwigs XIV. war bereits die Rede.¹⁵⁰⁷ Doch schon 1611 hatte es ein entsprechendes Projekt für die Porte Saint-Honoré gegeben, welches an der Stelle des westlichen Zugangs zur Stadt einen von zwei kleinen Türmen flankierten Pavillon vorsah - „l'on passait de la porte-défense à la porte-décor“.¹⁵⁰⁸ Ebenso wurden Brunnen oder Wasserpumpen wie die Samaritaine ästhetisch aufgewertet; eine ähnliche Anlage gab es seit 1676 auch beim Pont Notre-Dame.¹⁵⁰⁹

Am merkwürdigsten war die Umsetzung der Devise Effekt vor Funktionalität wohl beim Bau des Observatoriums (1667-1671). Obwohl der leitende Astronom Giovanni Cassini für das Gebäude einen höher gelegenen Standpunkt außerhalb der Stadt bevorzugt hätte, um besser forschen zu können, entschied man sich - um den Prachtbau bestmöglich zur Geltung zu bringen - für eine repräsentative Positionierung nahe des Stadtzentrums.¹⁵¹⁰

Dieses bewusste Exponieren von Bauwerken durch Freiräume und Sichtachsen wurde in Paris im 17. Jahrhundert zu einem weiteren wichtigen Mittel der selbstbewussten Stadtgestaltung. „Never before had Parisians witnessed such lavish use of space [...]. Medieval Paris, like virtually all medieval cities, had given little thought to space [...]. Churches and public buildings had been erected with little or no free area - land was too hard to come by for such waste.“¹⁵¹¹ Ergo waren in Paris vor dem 17. Jahrhundert ungehinderte Blicke auf Bauwerke kaum möglich. Die freie Sicht auf repräsentative Gebäude wurde nun aber essentiell. Vor den vielen neuen Kuppelbauten wurden fast schon automatisch Plätze angelegt oder zumindest geplant, die einzig den Zweck hatten, das Gebäude für den Betrachter in Szene zu setzen. In einem Brief an den Marquis de Noyers erklärte Kardinal Richelieu, warum es ihm ein Anliegen war, vor der Sorbonne-Kirche gelegene Häuser und Grundstücke aufzukaufen: *Je suis très aise que vous fassiez abattre les maisons*

hatte sich der schwedische Architekt Nicodème Tessin bei seinem Paris-Besuch 1687 gerade darüber gewundert, dass sich hinter den Fassaden nichts befand; i.e., dass es sich lediglich um einen optischen Effekt handelte. Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 232f.

¹⁵⁰⁷ Die Entscheidung, die neuen Boulevards mit monumentalen Triumphatoren zu schmücken, hatte die Stadt im März 1671 getroffen. Vgl. Dethan: Paris de Louis XIV, 73ff.

¹⁵⁰⁸ Mousnier: Paris, 93.

¹⁵⁰⁹ Christ/ Léry/ Fierro/ Dérens: Vie, 49f.

¹⁵¹⁰ Jones: Paris, 185; Dethan: Paris de Louis XIV, 403.

¹⁵¹¹ Bernard: City, 15f.

qui empêchent la vue de la chapelle de la Sorbonne. Ebenso hatte François Mansart vor der Kirche von Val-de-Grâce einen halbkreisförmigen Platz beabsichtigt, Jules Hardouin-Mansart einen großen, architektonisch eingefassten Platz vor Saint-Louis des Invalides.¹⁵¹² Um die Kuppel in eine angemessene Distanz zu rücken, wurde schließlich ein Bauverbot von der Anlage bis zur Seine hin beschlossen, was einem freien Terrain von gut 250 mal 500 Meter entsprach.¹⁵¹³

Jean-Pierre Babelon bezeichnete den Urbanismus in Paris ab Heinrich IV. als *urbanisme d'espace* beziehungsweise *urbanisme de loisir*.¹⁵¹⁴ Und tatsächlich kamen die Kombination von Monument und freiem Raum, die Anlage von Promenaden, sowie die Kreierung von Perspektiven dem Flaneur entgegen und förderten ganz allgemein die Lust am Schauen, sodass es Sinn macht, von einer *Inszenierung* von Paris zu reden.¹⁵¹⁵

Zwei konkrete Beispiele seien hier noch angeführt - die Anlage der später so genannten Avenue des Champs-Élysées und die Ausrichtung des Collège des Quatre-Nations. Die Avenue - nach Lewis Mumford das „wichtigste Symbol einer barocken Stadt“¹⁵¹⁶ - wurde entsprechend einer durchgehenden Sichtachse zu einem spezifischen Element der Pariser Urbanistik des 17. Jahrhunderts.¹⁵¹⁷ Als Colbert den Auftrag gab, *de faire planter des alignements d'arbres depuis le Palais jusqu'à la montagne de Chaillot*, so tat er dies, um das Tuilerienschloss und die davor liegende Gartenanlage besser zur Geltung zu bringen.¹⁵¹⁸ Die Avenue sorgte also für eine Lenkung des Blickes.

Bei der Errichtung des Collège des Quatre-Nations verzichtete man zu Gunsten der Symmetrie und der korrespondierenden Wirkung des Gebäudes über den Fluss hinweg auf Baugrund, der für weitere Räumlichkeiten notwendig gewesen wäre. Ein Teil des Geländes hinter der halbkreisförmigen Fassade Le Vaus stand nicht zur Verfügung - ein Problem, dem man durch die Verlegung der Anlage hätte entgegen können. Man entschied sich jedoch dafür, die Anlage

¹⁵¹² Lavedan: *Urbanisme*, 347f.

¹⁵¹³ Jones: *Paris*, 187.

¹⁵¹⁴ Babelon: *Urbanisme*, 55.

¹⁵¹⁵ Auch als man die Stadtmauern abreißen ließ, beabsichtigte man, die Stadt für den Flaneur optimal sichtbar zu machen: „It was envisaged that the space around the ramparts [...] should be used for open walkways, offering advantageous vistas on the city and the surrounding countryside.“ Jones: *Paris*, 186.

¹⁵¹⁶ L. Mumford: *The city in history*. New York 1979, 367.

¹⁵¹⁷ Badt: *Städte*, 56.

¹⁵¹⁸ R. Pozzo di Borgo: *Les Champs-Élysées. Trois siècles d'histoire*. Paris 1997, 123.

genau in der Achse des südlichen Flügels der *Cour Carrée* des gegenüberliegenden Louvre auszuführen, weshalb der westliche Gebäudeflügel der Bildungseinrichtung im Grunde nur als Blendwerk diente.¹⁵¹⁹ An der Nordseite der Seine hatte man schon zuvor die *Porte Neuve*, die *Tour de Bois* und noch stehende Festungswälle beseitigen lassen, um eine freie, von Hindernissen ungestörte Sicht auf den Louvre und die *Grande Galerie* zu ermöglichen.¹⁵²⁰ Die beiden miteinander kommunizierenden Gebäude erstrahlten also in voller Pracht. Im Vergleich mit dem letztendlich ausgeführten Projekt des *Collège*, wirken die ursprünglichen Pläne Heinrichs IV. recht bescheiden. Heinrichs Institution „was planned simply to advance the academic standing of the foundation, not as a prominent urban monument. By contrast, Louis XIV’s advisors consciously sacrificed educational considerations to embellish the area of the royal palace. The building accepts geometric irregularities in deference to the surrounding streets, it responds to distant vistas, and it participates in the magnificent panorama encompassing the Seine, the Louvre, the Pont Neuf, and the Place Dauphine.“¹⁵²¹ Womöglich ein Indiz dafür, dass das im öffentlichen Raum überlieferte Bild der Stadt im Laufe des Jahrhunderts eine immer bedeutendere Rolle spielte.

III. 3. 4. KOLLEKTIVE UND INDIVIDUELLE INTERESSEN

*[...] l’avantage que l’on pouvait espérer d’un plan exact et fidèle de Paris, sur lequel on marquerait les changements qui pourraient y être faits dans la suite pour la commodité publique, pour faciliter les communications des quartiers et pour l’embellissement de cette ville.*¹⁵²²

Als der *prévôt des marchands* Claude Le Peletier 1675 dem *corps de ville* die Anfertigung des später von Bullet und Blondel gestalteten Plans nahelegte, unterstrich er neben dem Ziel der Verschönerung der Stadt auch den Aspekt der *commodité publique*. Einen solchen Paris-Plan, der das öffentliche Wohl zu

¹⁵¹⁹ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 86; Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 283; Badt: Städte, 85f.

¹⁵²⁰ Ballou: Paris of Henri IV, 35.

¹⁵²¹ Ebd., 211.

¹⁵²² Le Moël: Colbert, 273f.

einem Ziel zukünftiger Stadtplanung machte, gab es - freilich unter ganz anderen politischen Rahmenbedingungen - erst wieder 1793, als eine vom Nationalkonvent beauftragte Künstlerkommission entsprechende Projekte auf der vorgegebenen Paris-Darstellung Edme Verniquets einzeichnete.¹⁵²³ Dieses Kapitel wird demnach der Frage nachgehen, ob man bei der Umsetzung der selbstbewussten Stadtgestaltungsprojekte des 17. Jahrhunderts ganz Paris und das Gros der Bewohner im Blickfeld hatte, oder ob es doch vielmehr um den Geltungsdrang Einzelner ging.

Das bereits erwähnte Edikt vom 4. März 1604¹⁵²⁴ zeigt, wie sehr Heinrich IV. darum bemüht war, seine Bauprojekte als Dienst an der ganzen Stadt darzustellen und den gemeinschaftlichen Nutzen der Unternehmungen zu betonen:

Ayant une particulière affection d'establir en ceste notre bonne ville de Paris les artz et manufactures speciallement celles de soye, or, et argent fillé à la facon de Milan, nous y avons fait venir des pais estrangers des ouvriers tant pour dresser les moulins, mestiers, et autres choses necessaires pour lesd. manufactures, que pour commencer à y travailler et monstrier à ceulx de noz subjects qui auront desir d'y apprendre. [...] Mais d'autant que nous n'avons peu trouver en ceste notred. ville aucun logis assez spacieux, propre, ny commode pour la grande quantité de mestiers et moulins qu'il conviendra dresser ny pour loger et habiter les ouvriers qui y travailleront, nous avons jugé à propos d'en faire bastir ung expres en la place antiennement appelée le parc des Tournelles à nous appartenant [...].¹⁵²⁵

Ein Brief des Königs an Sully vom 27. Mai 1605, in welchem es um das Abtreten vom privatem Grund ging verdeutlicht, dass Heinrich IV. dazu bereit war, die Interessen der Stadt über jene einzelner Bürger zu stellen und bei Widerstand entsprechend streng vorzugehen:

Pour le regard de l'opposition que le sieur de Montmagny a faite lorsque vous aves esté apres a faire tirer les fondemens pour les maisons qu'il faut faire bastir au marché aux chevaux, je suis d'adviz que vous lui en partiés de ma part, et qu'estant une chose que j'affectionne pour l'ornement et embellissement de ma ville de Paris, il ne s'y devoit opposer; au pis aller, en luy payant la terre que l'on est constraint de

¹⁵²³ Lavedan: Urbanisme, 358ff.

¹⁵²⁴ Sh. S. 310.

¹⁵²⁵ AN, XIA 8645, 154r-155v.

*prendre dans son jardin, et luy dire qu'estant une oeuvre publique on luy pourroit mesme contraindre a la vendre, non a son mot, mais comme il seroit jugé juste.*¹⁵²⁶

Die Quellen legen ergo tatsächlich nahe, dass „le gouvernement royal glorifie Paris, le rénove et l'anime“.¹⁵²⁷ Auf der anderen Seite gab es unter Heinrich IV. noch keinen umfassenden *masterplan* für die Stadt¹⁵²⁸ und generell muss die Frage gestellt werden, was *Paris* denn eigentlich war beziehungsweise wer die *Pariser* waren, die von den Unternehmungen profitierten und deren Selbstbewusstsein durch ebendiese gesteigert werden sollte oder konnte. Die räumlichen Grenzen der Metropole konnten relativ leicht definiert werden - so geschehen mittels Patentbrief vom 26. August 1672 und etwa zur selben Zeit dargestellt in Jouvin de Rocheforts Paris-Plan.¹⁵²⁹

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, für *wen* denn nun gebaut wurde. Die erhaltenen Quellen zum Projekt der Place Royale verdeutlichen das weitreichende Allgemeinheitsverständnis Heinrichs IV. Man machte sich sowohl Gedanken über den allgemeinen Nutzen der neuen Platzanlage,¹⁵³⁰ als auch über den Mehrwert für die Pariser Bürger, i.e. über die Steigerung des öffentlichen Wohls:

*[...] et par mesme moyen puisse servir de promenoir aux habitants de nostre ville, lesquelz sont fort pressez en leurs maisons à cause de la multitude du peuple qui y afflue de tous costés, comme aussi aux jours de rejouissance lorsqu'il se fait de grandes assemblees, et à plusieurs autres occasions qui se rencontrent auxquelles telles places sont du tout necessaires [...].*¹⁵³¹

¹⁵²⁶ Montagny und seine Nachbarn gaben schließlich nach. Berger de Xivrey/ Guadet: *Lettres missives*, Bd. 6, 439. Bei der Anlage der Rue Dauphine wurden die Augustinermonche, durch deren Besitzungen die Straße führen sollte, von Heinrich IV. dazu gezwungen, Teile ihres Gartens abzugeben und sogar das Dormitorium zu zerstören. Ballon: *Paris of Henri IV*, 162.

¹⁵²⁷ Mousnier: *Paris*, 115.

¹⁵²⁸ Ballon: *Paris of Henri IV*, 251.

¹⁵²⁹ L. Hauteceur: *Histoire de l'architecture classique en France* (7 Bde.). Paris 1943-1957, Bd. 2, 437f.

¹⁵³⁰ Ursprünglich geplant waren neue Produktionsstätten, wie es der König in einem Brief an Sully vom 29. März 1605 erläuterte: *Mon amy, ceste-cy sera pour vous prier de vous souvenir de ce dont nous parlasmes dernièrement ensemble, de cette place que je veux que l'on fasse devant le logis qui se fait au marché aux chevaux pour les manufactures [...].* M. de Béthune, duc de Sully: *Mémoires des sages et royales oeconomies d'estat, domestiques, politiques et militaires de Henry le Grand* (ed. J.-F. Michaud/ B. Poujoulat, 2 Bde.). Paris 1837, Bd. 2, 26.

¹⁵³¹ Offizieller Beschluss für die Place Royale, Juli 1605; AN, XIA 8645, 284r.

Zu Beginn des Projekts standen die Förderung der durch königliche Privilegien protegierten Seidenproduktion (der Platz sollte auch zu einem Anziehungspunkt für Fachleute aus dem Ausland, insbesondere aus Italien werden), sowie die Schaffung eines Ortes für die Promenade im Fokus. Die Place Royale sollte allen Parisern und Pariserinnen frei zugänglich sein. Dies weist auf ein neues urbanes Bewusstsein hin - alle Bürger der Stadt und nicht mehr nur die Menschen aus der unmittelbaren Nachbarschaft oder einer bestimmten Pfarrei sollten das neue Paris bewusst genießen können. „The Place Royale was planned for the city at large [...]; it was to serve as a recreational site for all of Paris. [...] The program of the square was defined at the enlarged scale of the whole city; this fact was an important signal that the crown was beginning to think of Paris as a unified entity.“¹⁵³²

Urbanistik, Architektur und Kunst sollten in den Dienst der Öffentlichkeit treten. Als man am 22. Dezember 1608 beschloss, Künstler in der Grande Galerie des Louvre unterzubringen, standen folgende Überlegungen im Vordergrund:

*[...] et aussy pour faire comme une pepiniere d'ouvriers de laquelle, sous l'apprentissage de sy bons maistres, il en sortiroit plusieurs qui par après se repandroient par tout nostre royaulme et qui sçauroient très bien servir le publicq.*¹⁵³³

Auch die Place Dauphine war zunächst kein rundum elitärer Platz. Wenschon die Grundstücke mit zu den teuersten der ganzen Stadt zählten, setzte sich das Gros der Mieter und Pächter aus Händlern und Handwerkern zusammen. Schneider, Drucker und Buchhändler, Goldschmiede, Weinhändler und Gastwirte richteten hier ihre Geschäfte ein; nur gut ein Viertel der Bewohner waren Höflinge niederen Ranges. Die Krone hielt sich bei der Finanzierung weitgehend zurück, jeder Grundstücksbesitzer engagierte seine eigene Baugesellschaft. Der Erfolg von Heinrichs zweitem Platzprojekt „was not achieved through the effort of wealthy nobles but of men with more limited

¹⁵³² Ballou: Paris of Henri IV, 68f.

¹⁵³³ AN, OI 1054.

means.“ Kurzum: Die Place Dauphine zog Bürger unterschiedlicher sozialer Klassen und mit ganz verschiedenen Berufen an.¹⁵³⁴

Des Weiteren wurden im Dienste der *utilité publique* neue Grünanlagen geschaffen. Bemerkenswert ist, dass nicht nur die Promenaden wie jene Heinrichs IV. an der Stelle des heutigen Boulevard Morland oder der Cours-la-Reine der Maria de' Medici von der Öffentlichkeit genutzt werden konnten, um den dichtbewohnten Wohnvierteln zu entkommen,¹⁵³⁵ sondern seit 1640 ebenso der königliche *Jardin des Plantes* frei zugänglich war.¹⁵³⁶ Und auch wenn Colbert den Tuileriengarten zunächst für die königliche Familie reservieren wollte, konnte ihn Charles Perrault letztlich davon überzeugen, die Tore des Parks für die Pariser zu öffnen.¹⁵³⁷

Generell wurden viele städtebauliche Taten des Sonnenkönigs als Akte der Wohltätigkeit verkauft, von denen die Bürger der Stadt profitieren würden. Um das Elend des Volkes zu mindern, sollten auf Wunsch des Königs und Colberts für die Bewohner der Stadt weitere Promenaden angelegt werden.¹⁵³⁸ Ebenso wurden, wie der Name schon sagt, der Invalidendom und die *Salpêtrière* als Anlagen der Barmherzigkeit präsentiert - letztere befand sich allerdings in einer Gegend, deren Ruf so schlecht war, dass dort über mehrere Generationen hinweg keine weitere urbane Entwicklung stattfand.¹⁵³⁹ Zusätzlich war die Frage nach der Steigerung des öffentlichen Wohls auch in den theoretischen Werken der Zeit relevant - François Blondel widmete mehrere Kapitel seines *Cours d'architecture* (1675-1683) den für die Allgemeinheit nützlichen Projekten wie Straßenbau, Quais, Pumpen, Brunnen etc.¹⁵⁴⁰

Lag dem Pariser Selbstbewusstsein des 17. Jahrhunderts also ein umfassendes ‚Wir-Gefühl‘ zugrunde? Oder war der „esprit dans lequel s’est

¹⁵³⁴ Ballou: Paris of Henri IV, 149ff. Gemeinschaftlichen Nutzen hätte auch die Place de France haben sollen. Beabsichtigt war, dass die dort neu errichteten Gebäude neben dem *Grand Conseil* auch diverse Märkte und Webereien beherbergen sollten. Vgl. Babalon: *Urbanisme*, 56; Speckter: Paris, 24.

¹⁵³⁵ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 280.

¹⁵³⁶ Jones: Paris, 161.

¹⁵³⁷ E. Jacquin: *Les Tuileries. Du Louvre à la Concorde*. Paris 2000, 15ff.

¹⁵³⁸ M. Félibien/ G.-A. Lobineau: *Histoire de la ville de Paris* (5 Bde.). Paris 1725, Bd. 5, 271. Zudem zeigte sich Ludwig XIV. bei der Finanzierung des grünen Rings um Paris großzügig - um die *municipalité* zu unterstützen, sicherte er dem Hôtel de Ville die Einnahmen aus dem Verkauf des Grundes zu, auf dem sich zuvor die Stadtmauer beziehungsweise die Gräben befunden hatten. Ebd., 274.

¹⁵³⁹ Jones: Paris, 187f.

¹⁵⁴⁰ Bernard: *City*, 27.

effectuée cette rénovation de la capitale“¹⁵⁴¹ doch ein ganz anderer? Wurde, wie es Jacques-François Blondel in seinem in den 1770er-Jahren erschienen *Cours d'architecture* ankreiden wird, schon im 17. Jahrhundert *pour les particuliers, non pour le public* gebaut?¹⁵⁴²

Eine Bedingung für das Covent Garden-Projekt in London war die Reservierung der am Platz gelegenen Häuser für *gentlemen and men of ability*.¹⁵⁴³ In Paris gab es prinzipiell keine derartigen Bestimmungen, doch wurden sämtliche Platzprojekte und die neu ausgebauten Stadtviertel im Grunde zu Enklaven der städtischen Elite. So geriet die ursprünglich angedachte Zweckwidmung der Place Royale als Zentrum der Pariser Seidenmanufaktur rasch in Vergessenheit. 1607 wurden die Pläne geändert - die Werkstätten wurden beseitigt; gleichzeitig schienen die neuen Pavillons als repräsentative Wohnhäuser für die Oberschicht wie geschaffen zu sein.¹⁵⁴⁴ Die kommerzielle Komponente verlor an Bedeutung, der Platz wurde zu einer adeligen Residenzzone, zur „most aristocratic address in the city“.¹⁵⁴⁵ Viele der Grundstücke wurden an Personen aus dem engsten Umkreis Heinrichs IV. vergeben, an Bekannte und Freunde Sullys, an politische Alliierte der Krone: „Les constructeurs de la Place Royale appartenaient à la plus proche clientèle de Sully et de son roi.“¹⁵⁴⁶ So wohnten am Platz fortan hohe Adelige, die aufgrund ihrer treuen Dienste vom König bevorzugt worden waren.¹⁵⁴⁷ In der Folgezeit wurde die Place Royale zu einem bevorzugten Ort des höfischen Zeremoniells - zuvor hatte es in Paris keinen derart repräsentativen Locus gegeben.¹⁵⁴⁸ Zudem ließen sich weitere wohlhabende Personen rund um den Platz im Marais nieder,¹⁵⁴⁹ bis die Öffentlichkeit 1682 schließlich komplett ausgeschlossen wurde. In jenem Jahr wurde die Anlage eingezäunt, die notwendigen Schlüssel für den Zutritt hatten nur mehr die Anrainer: „The Place Royale had become the

¹⁵⁴¹ Dethan: Paris de Louis XIV, 144.

¹⁵⁴² Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 196.

¹⁵⁴³ Summerson: Covent Garden, 194.

¹⁵⁴⁴ J.-P. Babelon: Le palais des Tournelles et les origines de la place des Vosges. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, 1975/ 76, 695ff.; Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 165ff.

¹⁵⁴⁵ Bernard: City, 17.

¹⁵⁴⁶ Goubert: Économie, 44.

¹⁵⁴⁷ Mallevoüe: Actes, 27ff.

¹⁵⁴⁸ Ballon: Paris of Henri IV, 59.

¹⁵⁴⁹ M. le Moël: Aux origines de la Place Royale (Colloque international sur l'urbanisme parisien et l'Europe au XVIIe siècle). Paris 1966, 111ff.

privileged ground of the nobility, a space that segregated courtiers from the life of the city.“¹⁵⁵⁰

Viele weitere neu gestaltete Örtlichkeiten wurden von Eliten in Besitz genommen. Was die Plätze betraf, tat die Krone dies durch die unmissverständliche Namensgebung (Place Royale; Place Dauphine; Place des Victoires; Place de Nos Conquêtes, später Place Louis-le-Grand), sowie durch die Positionierung von Königsstatuen in der Mitte der Anlagen.¹⁵⁵¹ Der Adel und die finanzielle Oberschicht erwarben ihrerseits die Grundstücke und neu errichteten Gebäude in den aufstrebenden Vierteln: Auf der Île Saint-Louis bauten in erster Linie wohlhabende Aristokraten ihre Häuser;¹⁵⁵² die Gebiete rund um die Place des Victoires und die Place Louis-le-Grand wurden zum bevorzugten Wohngebiet der Finanzoligarchie. Ebenso zog es die Eliten in den florierenden Faubourg Saint-Germain.¹⁵⁵³

Betrachtet man den unter Ludwig XIV. unternommenen Louvre-Umbau näher, zeigen sich die Spaltung der Gesellschaft sowie die Skepsis gegenüber der Pariser Volksmasse in aller Deutlichkeit. Wenn Colbert den Ansatz vertrat, dass die Glorifizierung und die Gestaltung der Hauptstadt unweigerlich zum Ruhme des Königs beitragen würden,¹⁵⁵⁴ so war der Ausbau der Königsresidenz eines der geeignetsten Mittel hierfür. Der neue Louvre sollte zum „Sinnbild königlicher Vollmacht, zum Symbol des Triumphes über jegliche Opposition, zu einem königlich codierten Komplex“ werden.¹⁵⁵⁵ Peter Burke brachte es auf den Punkt: „A palace is more than the sum of its parts. It is a symbol of its owner, an extension of his personality, a means for his self-presentation.“¹⁵⁵⁶ Das für den Louvre gewählte Bildprogramm repräsentierte in keinsten Weise mehr die Bewohner von Paris, es stand viel mehr für einen über den Dingen und Menschen der Stadt stehenden Herrscher. Bezugnehmend auf die *Metamorphosen* des Ovid hatte Charles Le Brun 1660 in seinem Entwurf für

¹⁵⁵⁰ Ballou: Paris of Henri IV, 113.

¹⁵⁵¹ Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 160ff. Die Place Dauphine ist hier zusammen mit dem Pont Neuf und dem sich darauf befindenden Reiterstandbild in einem größeren urbanistischen Kontext zu sehen. Nie zuvor hatte sich ein König in Paris derartig in Szene gesetzt; der Machtanspruch der Krone wurde damit unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Die Statue Ludwigs XIII. auf der heutigen Place des Vosges ließ Richelieu 1639 aufstellen.

¹⁵⁵² Lavedan: Urbanisme, 341f.

¹⁵⁵³ Bernard: City, 24; Dethan: Paris de Louis XIV, 143f.

¹⁵⁵⁴ Jones: Paris, 153.

¹⁵⁵⁵ Prehler: Macht, 200f.

¹⁵⁵⁶ P. Burke: The fabrication of Louis XIV. New Haven/ London 1992, 18.

das Deckengemälde des ovalen Salons von Vaux-le-Vicomte erstmals das Thema eines apollinischen Sonnenpalasts aufgegriffen. Wenn auch nicht ausgeführt, so überdauerte Le Bruns Konzept die Zeit und spielte später bei der Planung der Ostfassade des Louvre eine bedeutende Rolle.¹⁵⁵⁷ François Le Vau Entwurf hierfür präsentierte den König als jugendlichen, über die Hydra triumphierenden Herkules; zudem war eine Darstellung Apolls auf einem von Musen begleiteten Sonnenwagen geplant. Le Vaus Idee einer Kolonnade mit Doppelsäulen entsprach im Grunde der architektonischen Umsetzung der ersten Zeilen des zweiten Buchs von Ovids *Metamorphosen* - *Regia Solis erat sublimibus alta columnis*. Die für die Fassade vorgesehene Devise *NEC PLURIBUS IMPAR* ergänzte das Bild des allmächtigen Sonnenherrschers.¹⁵⁵⁸ Den Überlieferungen von Pierre Patte zufolge ließ sich auch Claude Perrault bei seinem ersten, verlorengegangenen Fassadenkonzept von der Idee eines Apollo-Tempels inspirieren.¹⁵⁵⁹ Der Typus des tugendhaften Heros in Gestalt des Herkules findet sich ebenso in Berninis drittem Entwurf für den Louvre. Die Figuren wurden von Mattia de Rossi, einem Begleiter des Architekten in Paris, wie folgt gedeutet:

*[...] sopra detto scoglio dalle parte della porta principale in vece d'ornamento di due colonne, vi ha fatto due grandi Ercoli, che fingono guardare il palazzo, alli quali il sig. caval. Gli dà un significato e dice Ercole è il ritratto della virtù per mezzo della sua fortezza fatica, quale risiede su il monte delle fatica che è lo scoglio detto di sopra, e dice chi vole risiedere in queste regia, bisogna che passi per mezzo della virtù e della fatica.*¹⁵⁶⁰

Die Beispiele verdeutlichen, dass der Louvre in der Vorstellung des Königs weniger Ausdruck des Pariser Selbstbewusstseins werden sollte, sondern vielmehr der Verherrlichung eines *einzelnen*, gezielt idealisierten Subjekts dienen sollte. Für den geplanten Umbau wären sogar umfangreiche Abrissarbeiten notwendig gewesen, denn zwischen dem Kernbau des Louvre und dem Tuilerienschloss befand sich im 17. Jahrhundert noch ein ganzes Stadtviertel. Bis zur Regentschaft Heinrichs IV. hatten hier eher bescheidene

¹⁵⁵⁷ R. W. Berger: The palace of the sun. The Louvre of Louis XIV. Pennsylvania State Univ. Press 1993, 5ff.

¹⁵⁵⁸ Petzet: Perrault, 57ff.

¹⁵⁵⁹ P. Patte: Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture. Paris 1769, 320.

¹⁵⁶⁰ Zit. nach Petzet: Perrault, 94.

Leute (Gemüsebauern, Viehhändler, Bäcker, Metzger) gewohnt.¹⁵⁶¹ Mit den beginnenden Bauarbeiten am königlichen Schloss änderte sich durch den dadurch ausgelösten Zuzug von Höflingen zwar das soziale Profil des Viertels,¹⁵⁶² doch blieb die Raumkonstellation bis zu dem Zeitpunkt, als Ludwig XIV. als Akteur in Erscheinung trat, im Grunde die gleiche.¹⁵⁶³ Die Schaffung eines geschlossenen, exklusiven Raumes für die Krone gestaltete sich in dem dichtbesiedelten Stadtteil als äußerst schwierig, zumal viele Interessensgruppen aufeinander stießen.¹⁵⁶⁴ Das Vorhaben, das Volk quasi auszuschließen, blieb jedoch bestehen. Zunächst wurde das Stadtviertel in Anlehnung an einen königlichen Reiterumzug von 1662 in *Quartier du Carrousel* umbenannt.¹⁵⁶⁵ Zur Stadt hin stellte die schließlich ausgeführte *Colonnade* - wie von Colbert gewünscht - die Macht eines vom Volk distanzierenden absoluten Herrschers dar:¹⁵⁶⁶ „Die Ostfassade des Louvre lässt sich als eine Architektursynthese deuten, die die ranghöchsten Bauaufgaben von Tempel, Palast und Triumphbogen vereinigt und so einem universalen Anspruch Ausdruck verleiht.“¹⁵⁶⁷ Die Kolonnaden hatten eine Art erzieherische Wirkung¹⁵⁶⁸ - sie versinnbildlichten das Machtverhältnis zwischen dem Monarchen und seinen Untertanen und sollten gesellschaftliche Hierarchien verdeutlichen. Vor der Ostfassade geplante, aber aufgrund von Platzmangel zunächst nicht ausgeführte

¹⁵⁶¹ Musée du Louvre: Quartier, 30.

¹⁵⁶² Ebd., 21ff.

¹⁵⁶³ Petzet: Perrault, 8.

¹⁵⁶⁴ Mit verschiedenen Maßnahmen versuchte die Krone ihre Ziele durchzusetzen: Bereits unter Ludwig XIII. gab es die Vorschrift, dass *à l'avenir et à toujours il ne pourra être construit et édifié de nouveau aucun bâtiment en et au dedans le pourpris et enclos* (AN, O¹ 1669). Seit 1660 war es verboten, rund um die königliche Palastanlage ohne vorhergehende Genehmigung zu bauen; ab 1662 war man dazu verpflichtet, bei Neubauten die von der *surintendance des bâtiments* aufgestellten Pläne und Vorgaben zu beachten; 1667 wurde die Bestimmung des *non aedificandi* erneuert. Um Baugrund zu gewinnen schreckte man auch manches Mal nicht vor regelrechten Enteignungen zurück. Ansonsten mussten die Häuser und Grundstücke Stück für Stück erworben werden, was freilich sehr kostspielig war (Musée du Louvre: Quartier, 50f.). Ein Lageplan von Louis Le Vau (um 1660; AN, F²¹ 3567, 8) zeigt das ganze Dilemma aus Sicht der Krone: Zu sehen sind die Grundrisse aller Gebäude und die bestehenden Straßen des Stadtviertels; darüber wurden die Umrisse des geplanten Louvre-Ausbaus gezeichnet. Es ist deutlich zu erkennen, „dass sich der geplante elitär-königliche Raum in weiten Teilen mit dem real existierenden öffentlichen Raum“ überschneidet (Prehler: Macht, 211).

¹⁵⁶⁵ J. Hillairet: Dictionnaire historique des rues de Paris (2 Bde.). Paris 1964, Bd. 1, 275.

¹⁵⁶⁶ B. Borngässer: Architektur des Barock in Frankreich, in R. Toman (Hg.): Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. Köln 1997, 131.

¹⁵⁶⁷ D. Erben: Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin 2004, IX.

¹⁵⁶⁸ Etlin: Space, 1ff.

Gräben hätten die auf räumliche Distanz und Separation zielende Wirkung des neuen Louvre zusätzlich verstärkt.¹⁵⁶⁹

Was das private Engagement betrifft, so ist es schwer zu sagen, ob die Motivation der einzelnen Unternehmer ihren Ursprung in der Liebe zu Paris, oder doch eher in der Profitgier oder im Streben nach Prestige hatte. Immobilienspekulation im großen Stil war in Paris im 17. Jahrhundert ein weit verbreitetes Phänomen. Eine Begleiterscheinung davon war der stetige Anstieg der Grundstückspreise im Lauf des Jahrhunderts.¹⁵⁷⁰ Oftmals übernahmen Geschäftsmänner von der Krone geplante urbanistische Vorhaben, sodass sie René Pillorget sicher nicht zu Unrecht als ‚créateurs du nouveau Paris‘ bezeichnet hat.¹⁵⁷¹ Während der Regentschaft Ludwigs XIII. wurde die Gestaltung ganzer Stadtviertel (Île Saint-Louis, Quartier Richelieu, Faubourg Saint-Germain-des-Prés) privaten Investoren anvertraut.¹⁵⁷²

Die folgenden Exempel demonstrieren, dass sowohl das städtische Selbstbewusstsein, als auch die Chance auf Profit Triebfedern privater Initiativen waren. Der bedeutendste Unternehmer, der sich während der Regentschaft Heinrichs IV. am städtischen Bauprogramm beteiligte, war Charles Marchant. Zwischen 1598 und 1608 baute er auf eigene Kosten den bereits 1620 bei einem Feuer zerstörten Pont Marchand, der die Île de la Cité auf Höhe der Rue Saint-Denis mit dem rechten Seine-Ufer verbinden sollte. Auf der Brücke wurden 51 Häuser errichtet, die mit ihren uniformen Fassaden klar der königlichen Forderung nach *embellissement* entsprachen. Obschon Marchant an der Vermietung der Wohnhäuser verdiente, war er der erste

¹⁵⁶⁹ Petzet: Perrault, 325. Der Wunsch nach räumlicher Trennung hatte auch ganz praktische Gründe. Nach Zeiten politischer Unruhen war die Gewährleistung von Sicherheit in der neuen Residenz von zentraler Bedeutung. Seit jeher Festung war der Louvre diesbezüglich besonders geeignet (Hillairet: Dictionnaire, Bd. 2, 67). Die Skepsis gegenüber der Pariser Volksmasse blieb während des gesamten Planungsprozesses präsent. Colbert bereitete etwa die vorgesehene Weite des Platzes vor der Ostfassade Sorgen. Das Terrain galt ihm, wie Paul Fréart de Chantelou berichtete, als zu klein, *pour contenir tout le régiment des gardes, les chevaulégers et gendarmes, et servir quelquefois pour y mettre des troupes en bataille et faire l'exercice* (P. F. de Chantelou: Journal du voyage du Cavalier Bernin en France (ed. L. Lalanne). Aix-en-Provence 1981, 85). Entsprechend viel auch die Kritik des Ministers am dritten Fassadenentwurf Berninis aus [...] *que de plus ayant fait des loges afin que le Roi pût monter et descendre en carrosse à couvert, c'étaient des places où des gens qui voudraient faire un mauvais coup pourraient se cacher, et derrière les colonnes qu'il fait pour porter le vestibule*. Ebd., 40).

¹⁵⁷⁰ Mousnier: Paris, 118ff.

¹⁵⁷¹ Pillorget: Premiers Bourbons, 316.

¹⁵⁷² Ballon: Paris of Henri IV, 254. Der Immobilienmarkt blieb auch noch im folgenden Jahrhundert attraktiv. Beispielsweise spielte D'Argenson mit dem Gedanken, die Pariser Markthallen zur Porte Saint-Denis zu verlegen, da diverse Financiers ihr Interesse an den Grundstücken im Stadtzentrum bekundet hatten. Dethan: Paris de Louis XIV, 134.

Bewohner von Paris, der mit seinen eigenen Mitteln ein Großprojekt zur Verschönerung der Stadt finanziert hatte.¹⁵⁷³

Zwei Jahre vor der Fertigstellung des Pont Marchand hatte die Abtei von Saint-Denis Grundstücke südlich des Pont-Neuf verkauft. Die Gestaltung des Gebiets, durch das später die Rue Dauphine führen sollte, wurde drei Investoren übertragen. Einer von ihnen war, wie es im entsprechenden Vertrag heißt, der *bourgeois de Paris* Nicolas Carrel.¹⁵⁷⁴ Wie ambitioniert er war, zeigen seine umfangreichen Vorschläge für Bau- und Stadtgestaltungsprojekte, die er Ludwig XIII. vorlegen ließ.¹⁵⁷⁵ Carrels Pläne sahen am Ende der Rue Dauphine einen von einheitlichen Häuserfassaden eingefassten Platz namens Place de la Reine und ein neues Gebäude für die Münze vor. Zusätzlich wollte er einen schiffbaren Kanal rund um Paris anlegen, die Stadtmauern im Nordwesten erneuern und drei neue Stadttore errichten lassen. Als Gegenleistung sollten ihm Grundstücke entlang der neuen Stadtmauer zugesprochen werden.

Carrel wollte also nicht nur ein gutes Geschäft machen, sondern Paris bewusst mitgestalten und direkten Einfluss auf die Entwicklung und das Bild der Hauptstadt haben. Auch sein Zeitgenosse Achille de Harlay hatte als Verantwortlicher für die Gestaltung der neuen Place Dauphine verschiedene Beweggründe. Einerseits schien es ein durchaus lukratives Unternehmen zu sein, andererseits war es die ideale Möglichkeit, persönlich zur optischen Aufwertung der Stadt beizutragen und zuletzt sollte sogar eine Straße nach ihm benannt werden. Das individuelle Engagement im Dienste der Stadt und der Allgemeinheit wurde also als etwas Ehrenhaftes verstanden und folglich auch in der Öffentlichkeit entsprechend gewürdigt.¹⁵⁷⁶ Schon zuvor war der Pont Marie nach einer Privatperson benannt worden, die sich insbesondere mit dem Pariser Brückenbau auseinandergesetzt hatte: 1608 hatte Christophe Marie dem König seine Ideen für mehrere neue Seine-Übergänge präsentiert; später sollte er sogar den Titel *Entrepreneur général des ponts qui sont nécessaires d'estre faits en ce royaume* erhalten. Neben Ruhm und Würden erhielt Marie als Erbauer der nach ihm benannten Brücke auch Grundstücke zur privaten

¹⁵⁷³ Félibien/ Lobineau: Histoire, Bd. 5, 44f. Auf dem Nicolay-Plan von 1609 (BNF, Hennin XV, 1352) ist die Brücke noch gut erkennbar. 1616 folgte eine Gruppe von Geschäftsmännern dem Beispiel Marchants und übernahm die Finanzierung des steinernen Neubaus des Pont Saint-Michel. Im Gegenzug wurden ihnen die zu erwartenden Einkünfte zugesprochen. Mousnier: Paris, 124.

¹⁵⁷⁴ AN, Min. cent. VIII 568, 268r.

¹⁵⁷⁵ BNF, Ms. fr. 16744, 266r-268v.

¹⁵⁷⁶ Ballou: Paris of Henri IV, 145.

Nutzung.¹⁵⁷⁷ Dieses Modell wurde in der Folgezeit beibehalten: 1633 verpflichtete sich der Geschäftsmann Le Barbier zur Übernahme der Kosten für die Fertigstellung der neuen Mauer im Nordwesten der Stadt. Als Gegenleistung erhielt er Teile des dadurch neu gewonnenen Grundes, die er nach seinem Ermessen parzellieren und in weiterer Folge verkaufen konnte.¹⁵⁷⁸

III. 3. 5. PARIS VS. ROM - KOPIEREN UND ÜBERTRUMPFEN

III. 3. 5. 1. DER AKADEMISCHE WETTSTREIT

Et, comme l'expérience fait connoistre que la plupart de ceux qui vont à Rome n'en reviennent pas plus scavans qu'ils y sont allés, ce qui provient de leurs desbauches ou de ce qu'au lieu d'estudier d'après les bonnes choses qui devoient former leur génie, ils s'amuse à travailler pour les uns et pour les autres et perdent absolument leur temps et leur fortune pour un gain de rien qui ne leur fait aucun profit, Sa Majesté deffend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie de travailler pour qui que ce soit que pour Sa Majesté, voulant que [...] les Architectes fassent des copies, [...] les plans et les élévations de tous les beaux palais et édifices, tant de Rome que des environs, le tout suivant les ordres du Recteur de ladite Académie [...].¹⁵⁷⁹

Einen regen kulturellen Austausch zwischen Paris und Rom gab es bereits vor dem 17. Jahrhundert. Allerdings war Paris erst unter Ludwig XIV.

¹⁵⁷⁷ M. Dumolin: *Études de topographie parisienne* (3 Bde.). Paris 1929-1931, Bd. 3, 4ff.

¹⁵⁷⁸ Ebd., Bd. 2, 111ff. Louis le Barbier kann durchaus als „the outstanding land developer of seventeenth-century Paris“ (Bernard: *City*, 7) bezeichnet werden: Als führender Kopf einer Gesellschaft privater Financiers war er ab den frühen 1620er-Jahren maßgeblich an der Ausgestaltung des Faubourg Saint-Germain beteiligt. Auf dem weitläufigen Gelände am linken Seiufer, welches sich vormals im Besitz der Reine Margot befunden hatte, ließ er ein ganzes Stadtviertel mit acht neuen Straßen, neuen Quais und einem zentralen Marktplatz anlegen, welches schließlich durch eine Brücke mit dem anderen Ufer verbunden wurde. Bald bauten hier wohlhabende Pariser prachtvolle *hôtels* und machten das Viertel zu einem der elitärsten der ganzen Stadt. Ebd., Bd. 1, 139ff.

¹⁵⁷⁹ Artikel XI der Gründungsstatuten der Académie de France à Rome (11. Februar 1664). A. de Montaiglon (ed.): *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtimens* (17 Bde.). Paris 1887-1888, Bd. 1, 10.

selbstbewusst genug, um der Ewigen Stadt den ersten Rang unter den Kulturzentren Europas streitig zu machen. Dieser Prozess soll anhand zweier Fallbeispiele - der Fusion der französischen Akademie in Rom mit der Accademia di San Luca und der Ablehnung von Gianlorenzo Berninis Louvre-Projekten - sowie der allgemeinen Darstellung der Etablierung eines französischen Stils verdeutlicht werden.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts stand noch außer Frage, dass Rom das Maß aller Dinge war. Seit etwa 1500 hatte das „grand atelier d’Italie“ die Vorstellungswelt der Menschen in Europa geprägt und die Formen der europäischen Zivilisation bestimmt. [...] Rom strahlte Impulse aus, deren historische Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.“¹⁵⁸⁰ Einzelne Bauwerke und Konstruktionen wie die Kuppel Michelangelos wurden auch von den Zeitgenossen außerhalb Italiens bewundert und hatten regelrechten Vorbildcharakter.¹⁵⁸¹ Die Stadt schien „Mittelpunkt, Hort und Symbol des Europäischen“¹⁵⁸² und „als Stadtpersönlichkeit allen anderen Kapitalen überlegen“¹⁵⁸³ zu sein. Braunfels geht sogar noch weiter: „Es gibt kein Vergleichsbeispiel für die Papststadt der Renaissance und des Barock, die Roma secunda. Das gilt für die politischen Aufgabenbereiche ebenso, wie für die städtebauliche Physiognomie, die sich in deren Dienst gebildet hatte.“¹⁵⁸⁴ Der in Rom entwickelte Barock war die längste Zeit des 17. Jahrhunderts ohne Frage *der* internationale Stil.¹⁵⁸⁵ Doch nicht nur das Rom der Zeit, auch die antike Stadt diente anderen europäischen Metropolen als Leitbild: „Für die Autorität, die dem Modell ‚Rom‘ zuviel, scheint [...] der Begriff des Mythos zutreffend zu sein.“¹⁵⁸⁶

Auch für Paris war Rom Referenzpunkt. Als man um 1600 das Projekt der Modernisierung der französischen Hauptstadt in Angriff nahm, war der Blick auf das Rom Sixtus’ V. unvermeidlich: „No other European city could boast anything remotely like this. Although its population was little more than 90.000, Rome led the field in European development; Paris may have been

¹⁵⁸⁰ L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 119f.

¹⁵⁸¹ P. Lavedan: L’architecture française. Paris 1944, 111ff.

¹⁵⁸² Badt: Städte, 13.

¹⁵⁸³ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 299.

¹⁵⁸⁴ Vgl. hierzu M. Fagiolo (hg.): Il barocco Romano e l’Europa. Roma 1992.

¹⁵⁸⁵ Smith: Diplomacy, 1

¹⁵⁸⁶ Für die Bedeutung des Rom-Mythos in der frühen Neuzeit vgl. M. Disselkamp/ P. Ihring/ F. Wolfzettel (hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen 2006. Hier 2f.

three times as large, but it was still surprisingly rural and hardly looked like a capital city at all [...]“.¹⁵⁸⁷ Die vereinzelt Aufholversuche des 16. Jahrhunderts¹⁵⁸⁸ sollten im nun beginnenden Zeitalter der Bourbonenkönige bei Weitem übertroffen werden. Pierre Francastel war und ist nicht als einziger der Auffassung, dass das Paris des 17. Jahrhunderts „ne se bornera plus à être sous la dépendance de l’Italie pour les arts. Il deviendra à son tour le centre de la création dans tous les domaines de l’accompagnement de la vie.“¹⁵⁸⁹ Fakt ist, dass in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Intensivierung der Dynamik feststellbar ist: „From a remove of several centuries, it may appear in general that the star of Rome rises and falls between 1500 and 1700, to be overshadowed eventually by the rise of Paris from the time of Louis XIV. on.“¹⁵⁹⁰ In Bezug auf Stil, Architektur und nicht zuletzt Stadtgestaltung stellt sich diesbezüglich folgende Frage: „Does the hub, upon which Baroque architecture turns, shift from its initial location in Rome to a new position, Paris, commanding more authority over events in the next phase of the Baroque? Or is this apparent shift only part of a general process of dispersion from one consistent center to the periphery of Baroque Europe?“¹⁵⁹¹ Konnte Paris Rom auf diesen Gebieten also tatsächlich *überholen*? Und wie bedeutend war dieser Prozess des Verdrängens der Stadt am Tiber für das Selbstbewusstsein der Seine-Metropole? Rudolf Wittkower und Anthony Blunt haben in ihren umfassenden Darstellungen zur italienischen beziehungsweise französischen Kunst- und Architekturgeschichte den ab den 1670er-Jahren in Rom stattfindenden Konkurrenzkampf zweier Akademiesysteme und insbesondere die Wahl von Charles Le Brun zum *principe* der Accademia di San Luca (1676) als einen Wendepunkt in jenem Ringen um kulturelle Vorherrschaft betrachtet.¹⁵⁹² Sehen wir uns die einzelnen Etappen dieses Emanzipationsprozesses näher an.

¹⁵⁸⁷ T. Magnuson: Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII. Uppsala 1982, 16.

¹⁵⁸⁸ Pierre Lavedan urteilte darüber wie folgt: „La France du XVIIe siècle ne nous offre rien d’une telle qualité (i.e. wie in Italien), mais elle fait son apprentissage.“ Lavedan: Urbanisme, 137.

¹⁵⁸⁹ Francastel: Paris, 31.

¹⁵⁹⁰ Smith: Diplomacy, 1.

¹⁵⁹¹ Ebd.

¹⁵⁹² R. Wittkower: Art and architecture in Italy, 1600-1750. Baltimore 1973, 434ff.; Blunt: Art, 325f.

Im Zeitalter der Kardinäle herrschte in Paris eine regelrechte Italomanie, die sich in der Sammelwut jener äußerte, die über die notwendigen Mittel für den Erwerb von Kunstobjekten verfügten. Im Wettlauf um die begehrtesten Artikel auf dem internationalen Kunstmarkt spielten die Pariser eine immer bedeutendere Rolle.¹⁵⁹³ Augenscheinlich dabei ist - betrachtet man etwa die Inventare Mazarins und Richelieus - die Dominanz von Erzeugnissen italienischer Herkunft.¹⁵⁹⁴ Dieses Übergewicht ist auch in den weitaus größeren Sammlungen Ludwigs XIV. feststellbar.¹⁵⁹⁵

Während die Anziehungskraft von Paris für italienische Künstler überschaubar war, zog es einflussreiche französische Kunstschafter wie Nicolas Poussin nach Rom - „Rome was still the place to be for an artist.“¹⁵⁹⁶ So war die Gründung einer entsprechenden Institution vor Ort nur eine Frage der Zeit. Auf Betreiben Colberts sollte in Rom ein Satellit der Académie Royale eingerichtet werden, wobei man vorab in Wettbewerben (erstmals ausgetragen im April 1663) die für die Rom-Reise am besten geeigneten Studenten ermitteln wollte.¹⁵⁹⁷ Bereits im Februar 1664 wurden die Statuten der neuen Akademie verfasst.¹⁵⁹⁸ Hauptaufgabe der Einrichtung war - wie aus dem am Kapitelanfang zitierten 11. Artikel der Statuten und aus der Korrespondenz zwischen Colbert und den in Rom tätigen Direktoren¹⁵⁹⁹ hervorgeht - das Kopieren der Gebäude der Stadt und in ihrer Umgebung. Bernini hatte Colbert während seines Paris-Aufenthalts sogar dazu angeregt, man möge den Studenten neben dem Abzeichnen auch Zeit für das eigene kreative Schaffen

¹⁵⁹³ Pillorget: Premiers Bourbons, 259.

¹⁵⁹⁴ In Mazarins Inventar von 1661 wurden 546 Gemälde gelistet. Davon stammten 283 von italienischen Malern, nur 77 von französischen. Zudem hatte der Kardinal 326 antike Marmorstatuen in einer Galerie aufstellen lassen, *afin d'espargner à la jeunesse française des longs voyages qu'il luy faut faire en Italie pour se perfectionner en la sculpture*. Ebd., 262. Auch unter den gut 300 Gemälden Richelieus befanden sich hauptsächlich Italiener. Zusätzlich hatte er 50 in erster Linie antike Statuen gesammelt. E. Bonaffée: Recherches sur les collections de Richelieu. Paris 1883, 20f.

¹⁵⁹⁵ Einen guten Überblick bietet der Ausstellungskatalog „Les collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits“ der Orangerie des Tuileries, 7. Oktober 1977 bis 9. Jänner 1978.

¹⁵⁹⁶ Smith: Diplomacy, 2.

¹⁵⁹⁷ J.-P. Alaux: L'Académie de France à Rome. Ses directeurs, ses pensionnaires (2 Bde.). Paris 1933, Bd. 1, 13.

¹⁵⁹⁸ *Statuts et Règlement que le Roy veut et ordonne estre observés dans l'Académie de peinture, sculpture et architecture, que sa Majesté a résolu d'establir dans la ville de Rome pour l'instruction des jeunes Peintres, Sculpteurs, et Architectes Francois, qui y seront envoyés pour estudier, attestés par Nous, Jean-Baptiste Colbert [...]*. Montaignon: Correspondance, Bd. 1, 8. Laut Artikel I des Textes waren dafür anfangs sechs Maler, vier Bildhauer und zwei Architekten vorgesehen. Ebd.

¹⁵⁹⁹ Alaux: Académie, Bd. 1, 19.

lassen, doch scheinbar lag dies nicht im Interesse des Ministers und der Krone.¹⁶⁰⁰

Im Jahr 1666 wurde die Akademie schließlich gegründet. Erster Direktor wurde Charles Errard, der schon bei früheren Aufenthalten in Rom die Gebäude und die architektonische Ornamentik analysiert hatte und der neben seinen Studien zu antiken Monumenten auch bekannt dafür war, *a misurare e disegnare in Roma le migliori opere de Architettura moderna*.¹⁶⁰¹ Frucht seiner Tätigkeit in Rom war das zusammen mit dem Antiquar Roland Fréart de Chambray im Auftrag des *surintendant des bâtiments* François Desnoyers verfasste Werk *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres*, welches 1650 in Paris publiziert wurde. Des Weiteren publizierten die beiden eine französische Übersetzung von Palladios vier Büchern zur Architektur. Im Grunde waren dies Versuche, Jahrhunderte italienischer Bautradition zu systematisieren, um daraus Erkenntnisse für die Praxis in Paris zu gewinnen.¹⁶⁰² Die französischen Architekten befanden sich noch in einem Lernprozess. Die unzähligen Pläne von Gebäuden, die Kopien von Gemälden und die Skizzen von Statuen die von Rom nach Paris geschickt wurden, sollten ebenjenen Prozess beschleunigen.¹⁶⁰³

Alles änderte sich mit dem Zusammenschluss der Pariser Akademie mit der Accademia di San Luca und dem *concorso* von 1677. Eine Annäherung der beiden Institutionen hatte sich schon vor der eigentlichen Vereinigung im Jahr 1677 abgezeichnet. 1671 war Errard zum *principe* der römischen Akademie gewählt worden¹⁶⁰⁴ - eine Ehre, die man vor ihm nur einem einzigen Ausländer zugesprochen hatte.¹⁶⁰⁵ Zudem war der in Paris bestens bekannte und geschätzte Mattia de Rossi - er hatte Bernini bei dessen Reise in die französische Metropole begleitet - 1672 zum *accademico di merito* im Fach Architektur

¹⁶⁰⁰ C. Gould: Bernini in France. An episode in seventeenth-century history. Princeton Univ. Press 1982, 92.

¹⁶⁰¹ M. Missirini (hg.): Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, fino alla Morte de Antonio Canova. Rom 1823, 130f.

¹⁶⁰² Smith: Diplomacy, 7. Die zehn in der *Parallèle de l'architecture* behandelten Theoretiker waren Palladio, Scamozzi, Serlio, Vignolea, Barbaro, Cataneo, Alberti, Viola, Bullant und De l'Orme - abermals ein klares Übergewicht der Italiener.

¹⁶⁰³ Ebd., 9ff.

¹⁶⁰⁴ Blunt: Art, 325.

¹⁶⁰⁵ N. Pevsner: Academies of art. Past and present. Cambridge Univ. Press 1940, 65.

ernannt worden.¹⁶⁰⁶ Es wurde also schon vor Le Bruns Prinzipat (1676) ein für die Franzosen freundliches Klima vorbereitet.

Allen Beteiligten muss klar gewesen sein, dass durch die angestrebte Akademiefusion zwei völlig unterschiedliche Auffassungen des künstlerischen Schaffens aufeinander treffen würden. Auf der einen Seite stand das französische Akademie-System, basierend auf einer penibel ausgearbeiteten Stilorthodoxie, die wenig Spielraum für individuelle Kreativität übrig ließ. Auf der römischen Seite stand der Genius des Künstlers, zwar inspiriert von den großen Architekturtraktaten, aber weitgehend frei in seinem Schaffen.¹⁶⁰⁷ Die Frage ist also, wer die eigenen Interessen besser durchsetzen und mehr Vorteile aus der Union ziehen konnte.

Schon in den Patentbriefen, die Ludwig XIV. der Akademie zukommen ließ, wurden die Kräfteverhältnisse klar und deutlich definiert. Die neu geschaffene Einrichtung sollte die Künste zwar in nie zuvor dagewesene Höhen tragen, doch all dies solle zum Ruhme des französischen Königs geschehen. Kurzum: Ludwig XIV. förderte die Akademie in Rom mit nicht unerheblichen Mitteln um sie zu einem Werkzeug seiner Herrschaft zu machen. Die römischen Künstler sollten damit fortan in seinen Diensten stehen.¹⁶⁰⁸ Generell kontrollierten die Franzosen weite Strecken des Unionsprozesses und behielten in den Verhandlungen meist die Oberhand. So wurden auch die schließlich in französischer, italienischer und lateinischer Sprache verfassten zehn Artikel zur Vereinigung von Franzosen formuliert. Der am 7. Juni 1676 ratifizierte Text brachte ihnen letztendlich deutlich mehr Vorteile, als ihren römischen Kollegen.¹⁶⁰⁹ Trotz allem blieb der Ton des offiziellen Schriftverkehrs zwischen Paris und Rom im Grunde respektvoll und war nicht von Überheblichkeit

¹⁶⁰⁶ Gould: Bernini, 109ff.

¹⁶⁰⁷ Smith: Diplomacy, 16ff.

¹⁶⁰⁸ J. Arnaud: L'Académie de St.-Luc à Rome. Considerations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours. Rom 1886, 45ff.

¹⁶⁰⁹ Ebd., 48ff. Artikel 6 garantierte beispielsweise jenen Studenten freien Zugang zu den Einrichtungen, die in den ausgetragenen Wettbewerben Preise gewonnen hatten. Jedoch hatten die Römer gar keine Studenten nach Paris geschickt. Artikel 8 bestimmte, wer den jeweiligen Akademien vorstehen durfte. Während Charles Le Brun jedoch auf Lebenszeit zum Direktor der Académie Royale ernannt worden war, wurde in Rom in regelmäßigen Abständen neu gewählt. Generell war es für Colbert de dato noch leichter, Künstler aus Italien nach Paris zu holen. Ebenso konnten Kunstwerke aus Rom oder Kopien selbiger weniger umständlich erworben werden. Französische Bildhauer erhielten Zugang zu großen adeligen Statuensammlungen der Stadt; ebenso profitierten die französischen Architekten. Louis de Boulogne erhielt die Erlaubnis, Raffaels vatikanische Fresken zu kopieren (Alaux: Académie, Bd. 1, 13).

gekennzeichnet.¹⁶¹⁰ Zudem gab es kaum Widerstand seitens der Italiener. Schon der Titel des *principe* war an Le Brun *per utilità grande e decoro maggiore della nostra Accademia* und mit *minima discrepanza* vergeben worden.¹⁶¹¹ Nun stimmten sie scheinbar bedenkenlos den Artikeln zu. Immerhin bot sich - abgesehen von den Zahlungen aus Paris - die Gelegenheit, die organisatorischen Standards der Accademia zu verbessern und in Zukunft vielleicht sogar eine eigene Institution in Paris zu gründen.¹⁶¹² Die Resonanz war, abgesehen von einem kleinen Zwischenfall,¹⁶¹³ dementsprechend positiv. So notierte man in der Akademie in Paris am 24. Juli 1676:

*En ce jour, Monsieur Le Brun a dit à la Compagnie que Messieurs de l'Académie de Rome ont rescue très agréablement le projet de jonction des deux Académies que Monsieur Errard leurs a présenté, et les ont approuvé généralement [...].*¹⁶¹⁴

Am 31. Jänner 1677 gab es abschließend eine große Feier anlässlich der beschlossenen Union. Doch hielt diese trügerische Harmonie nicht lange. Denn im sechsten Artikel der Vereinigungsbestimmungen war festgehalten worden, dass die Studenten beider Herkunftsländer in der Öffentlichkeit zugänglichen Wettbewerben gegeneinander antreten sollten.¹⁶¹⁵ Schon früher hatten französische Künstler Preise bei den *concorsi* an der Accademia di San Luca gewonnen - sehr zur Freude Colberts, der am 6. Jänner 1673 an Errard schrieb:

*J'ay esté bien ayse d'apprendre, par la relation que vous avez envoyée à M. du Metz de ce qui s'est passé en l'Académie de Saint-Luc, que les Prix ayent esté emportés par quatre Peintres ou Sculpteurs françois.*¹⁶¹⁶

¹⁶¹⁰ Smith: Diplomacy, 24.

¹⁶¹¹ Ebd., 19. Bereits 1675 war Le Brun die Würde eines *accademico di merito* zugesprochen worden. Die Aufzeichnungen der Accademia vom 5. Dezember des Jahres zeigen, dass es auch hier keine Opposition gab: *Il Se. Carlo Maratti propose per accademico di merito il Se. Carlo LeBrun pittore, appresto il Rè Christianissimo benché assente, con rappresentare le sta lui rare qualità et eminenza nella professione, e la stima che si ne fà universalmente, acciò per tante qualità riguardevoli fusse accettato per accademico senza correre altra bussola. [...] Fu da tutta la Cong'ne lo data la suda. propositione e senza alcuna discrepanza à unica voce senza correre altra bussola fu accettato per Accademico di Merito il sudo Se. Carlo LeBrun.* Ebd., 258f.

¹⁶¹² Ebd., 23.

¹⁶¹³ Am 19. Jänner 1676 wird in den Aufzeichnungen der Accademia Folgendes festgehalten: *Il quadro di S. Luca dipinto da Rafaele che sia riposto nel no'ro Arch'io voltato al muro!* Ebd., 259.

¹⁶¹⁴ Lemmonier: Procès-verbaux, Bd. 2, 90f.

¹⁶¹⁵ Smith: Diplomacy, 24f.

¹⁶¹⁶ Montaignon: Correspondance, Bd. 1, 42.

Der erste *concorso* nach dem Zusammenschluss der beiden Akademien, der im Jahr 1677 ausgetragen wurde, wurde nun zu einem Gradmesser. Es ging im Grunde um nicht weniger, als um die Ermittlung der Führungsrolle in den Kunstsparten Architektur, Malerei und Skulptur. Und tatsächlich wurden im für die Stadtgestaltung relevanten Fach Architektur gleich die ersten drei Plätze von französischen Studenten belegt. Auch in den beiden anderen Bereichen schnitten die Franzosen besser ab. Hier hatte der frankophile und für Poussin sowie allgemein für den Klassizismus schwärmende Giovanni Pietro Bellori die Themen festgelegt.¹⁶¹⁷ Zahlungen aus Paris dürften zusätzlich dafür gesorgt haben, dass man sich in Anspielung auf den Sonnenkönig für Darstellungen aus dem Leben Alexanders des Großen entschied. Im Fach Architektur war der *concorso* allerdings unparteiischer. Hier waren alle drei Beurteiler Italiener. Das Thema wurde nicht von Bellori, sondern von Gregorio Tomassini vorgegeben, seines Zeichens Architekturlehrer an der Accademia. Die Teilnehmer sollten eine Kirche entwerfen, einen Zentralbau mit zwei Glockentürmen. Dies entsprach eher der italienischen Architektursprache beziehungsweise Tradition. Zu jener Zeit wurde beispielsweise gerade an der Kirche Sant'Agnese in Agone auf der Piazza Navona gebaut; ein Großteil der Konstruktion war bereits fertiggestellt. Das Bizarre an den Preisträgern Chupin, D'Aviler und Desgots war, dass keiner von ihnen in den Folgejahren in Paris Fuß fassen konnte. Über den Sieger Chupin hatte Errard in einem Brief an Colbert sogar negativ geurteilt. Da allerdings überhaupt kein Italiener an dem Architekturwettbewerb teilgenommen hatte, blieb den Preisrichtern nichts anderes über, als das geringste Übel zu küren und Chupins Entwurf erschien ihnen letzten Endes als der ‚römischste‘. Am Resultat änderte dies aber nichts: Die aus Paris gekommenen Architekten hatten in Rom ihre italienischen Kollegen oder besser Konkurrenten geschlagen.¹⁶¹⁸

In den Folgejahren versuchten sich die römischen Künstler an der Akademie zu revanchieren. Bereits beim *concorso* von 1679 konnten die Franzosen nicht mehr an ihre Erfolge anschließen. Im Fach Architektur ging der erste Preis an einen Italiener.¹⁶¹⁹ Auch die *soggetti* wurden nun so gewählt, dass sie mehr dem Papst und weniger dem König schmeichelten. „In other words, having learned

¹⁶¹⁷ Wittkower: Art, 266.

¹⁶¹⁸ Zum *concorso* von 1677 vgl. die detaillierte Darstellung von Smith: Diplomacy, 27ff.

¹⁶¹⁹ Ebd., 89f.

the game from the French the Romans now hoped to beat them at it.“¹⁶²⁰ Nicht kampflos wollte man den Franzosen den ersten Platz in Europa überlassen. Generell wurde die pro-französische Fraktion an der Akademie in den 1680er-Jahren immer schwächer. Um den Einfluss des Sonnenkönigs zu mindern, suchte man nun die Allianz mit Jan III. Sobieski. 1682 gewann der Pole Jan Reissner den Architekturwettbewerb.¹⁶²¹ Zum Ehrgeiz gesellte sich bald eine gewisse Feindseligkeit der römischen Bürger; viele der in Rom wohnenden Franzosen zogen es vor, sich zu bewaffnen.¹⁶²² Die Mieten für den Palazzo Caffareli, Sitz der französischen Akademie in Rom, wurden erhöht.¹⁶²³ Die diplomatischen Beziehungen zwischen Paris und Rom waren auf einem Tiefstand. Ab 1686 konnten keine Kunstgegenstände mehr ohne ausdrückliche Erlaubnis des Papstes nach Frankreich exportiert werden. Zudem ließen die Zahlungen aus Paris an die Akademie in Rom nach. Jules Hardouin-Mansart war der Auffassung, dass Frankreichs Nachwuchsarchitekten nicht länger nach Italien reisen mussten, sondern besser die Bauten und Kunstwerke im eigenen Land studieren sollten.¹⁶²⁴

Andererseits hatte Colbert noch Ende der 1670er-Jahre weitere Kopien aus Italien angefordert, wohin nach wie vor die *plus habiles* geschickt werden sollten:¹⁶²⁵

*J'ay vu les plans du Palais Farnèse et des églises que Davillers a envoyés; j'en suis assez satisfait [...] Comme vous me faites scavoire que c'est un garçon qui peut servir, dites-luy que je veux qu'il demeure encore à Rome, et qu'il continue à lever le plan des plus beaux Palais et des plus belles Églises. [...] qu'il visitast avec soin tout ce qu'il y a de beau [...] dans toute l'Italie.*¹⁶²⁶

¹⁶²⁰ Ebd., 94.

¹⁶²¹ Ebd., 95ff.

¹⁶²² Alaux: Académie, Bd. 1, xiv.

¹⁶²³ Ebd., Bd. 1, 19.

¹⁶²⁴ Smith: Diplomacy, 101ff.

¹⁶²⁵ So in einem Schreiben von Colbert an Le Brun vom 15. September 1679. Montaignon: Correspondance, Bd. 1, 89.

¹⁶²⁶ Colbert an Errard am 9. März 1679. Ebd., Bd. 1, 79. Noch Ende des Jahrhunderts war der Italien-Aufenthalt für angehende französische Architekten und Künstler bedeutend. So schrieb La Teulière, der Vorstand der Académie de France à Rome, am 26. Februar 1697 an den *Surintendant des Bâtiments* Villacerf: *J'auray soing, comme je dois, du Sr. Derbais suivant vos ordres, Monsieur, en cas qu'il revienne icy, d'ou il est party, il y a environ un mois, dans le dessein de s'en retourner en France, qu'il changea néantmoins à Florence, jugeant, à ce qu'on m'a dit, qu'il luy seroit plus utile de voir toutes les grandes villes d'Italie où il y a quelque chose de remarquable.* Ebd., Bd. 2, 297.

Mochten Italien und Rom auch nach wie vor Orientierungspunkte bleiben, so ging die Tendenz doch allmählich dahin, selbstbewusst Eigenes zu schaffen. Dass dies auch in Paris zu Konflikten führen konnte, zeigt der Aufenthalt des bedeutendsten italienischen Künstlers der Zeit in der Seine-Metropole.

III. 3. 5. 2. DER FALL BERNINI

*[...] que le palais du Vatican à Rome surpasse en beauté de beaucoup le Louvre, mais que quand ce dessin sera exécuté, le Louvre surpassera d'autant le Vatican.*¹⁶²⁷

Der Wettstreit zwischen Paris und Rom muss auch Gianlorenzo Bernini bekannt gewesen sein, als er versuchte, mit diesem Argument die Qualität seines dritten Entwurfs für die neue Ostfassade des Louvre zu untermauern. Gleich einem ‚Parthénon de la France‘¹⁶²⁸ wurde die letztendlich ausgeführte *Colonnade* zu einem „monumentalen Zeugnis des neuen Selbstverständnisses einer beginnenden französischen Nation.“¹⁶²⁹ Sie stand für die „Befreiung der französischen Kunst aus der italienischen Vormundschaft“¹⁶³⁰ und versinnbildlichte „die Überlegenheit der französischen Klassik über den römischen Barock.“¹⁶³¹ 1664/ 65 hatten die besten Künstler Roms (neben Bernini auch Carlo Rainaldi und Pietro da Cortona) ihre Pläne für die Louvre-Fassade eingereicht. Ihre Zurückweisung basierte nicht auf rein objektiven Urteilen, sondern hatte wohl auch „lo scopo di ridimensionare il mito di Roma come centro della produzione artistica europea“.¹⁶³²

Zunächst mangelte es den römischen Künstlern aber noch nicht an Selbstbewusstsein. Am 19. November 1662 hatte Bernini in einem Brief an Antonio Barberini begründet, warum er die bisherigen Einladungen aus Frankreich ausgeschlagen hatte: *V. E. sa che io servo Papa Alessandro, e ho per le mani due opere le maggiori che siano nel mondo.* Gemeint waren der

¹⁶²⁷ Chantelou: Journal, 57. Paul Fréart de Chantelou wurde Bernini in Paris als Begleiter zur Seite gestellt. Er führte ein detailliertes Tagebuch, in welchem er unter anderem die Meinungen und Äußerungen des Italieners notierte.

¹⁶²⁸ G. Bazin: Destins du baroque. Paris 1970, 196.

¹⁶²⁹ Prehler: Macht, 219.

¹⁶³⁰ Ebd., 213.

¹⁶³¹ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 280.

¹⁶³² D. del Pesco: Declino dello Stato e trionfo dell'architettura, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 227.

Petersplatz und die *Cathedra Petri*. Zudem war sich Bernini darüber im Klaren, dass ihm nur der Papst die Erlaubnis erteilen konnte, für den französischen Hof zu arbeiten.¹⁶³³

Bernini war ein Star. Das wusste auch Colbert, der ihn anfangs - wie es später Jean- François Blondel überliefern wird - um jeden Preis für das neue Louvre-Projekt gewinnen wollte:

*[...] ce Ministre crut que le plus sûr moyen de se disculper de toutes les fautes qui pourroient survenir dans la composition d'un Edifice de cette importance, étoit de préférer un Architecte dont le nom seul arrêtât la critique de plus hardis; donnât de la reputation à l'ouvrage. Pour cet effet, il fit venir de Rome le Cavalier Bernin [...].*¹⁶³⁴

Obwohl bereits im Bau befindlich, hatte Colbert, nachdem er am 1. Jänner 1664 zum *surintendant des bâtiments* ernannt worden war, den Entwurf des ersten königlichen Architekten Louis Le Vau nochmals in Frage gestellt. Pariser Architekten sollten neue Ideen präsentieren.¹⁶³⁵ Charles Perrault hielt die Episode in seinen Memoiren fest:

*Quand M. Colbert fut fait surintendant des bâtimens du roi, il y avoit déjà non-seulement des fondemens jettés pour la façade principale du Louvre, mais une partie de cette façade étoit élevée huit ou dix pieds hors de terre. [...] M. Colbert n'étoit pas content de ce dessein, et, se faisant une affaire d'honneur et capitale de donner à ce palais une façade digne du prince qui la faisoit bâtir, commença par faire examiner le dessein de M. Le Vau par tous les architectes de Paris [...] et en même temps il invita ces mêmes architectes à faire des desseins de cette façade, promettant de faire exécuter celui qui auroit le mieux rencontré et que le Roi trouveroit le plus à son goût [...].*¹⁶³⁶

Doch auch die neuen Konzepte schienen nicht ansprechend genug zu sein. Colbert hatte bereits andere Pläne: Im Frühjahr 1664 reiste der kunstverständige Elpidio Benedetti im Auftrag Colberts nach Rom, um Bernini

¹⁶³³ Teile der Korrespondenz zwischen Bernini und Barberini wurden publiziert in L. Mirot: *Le Bernin en France. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* 31, 1904, 168ff.

¹⁶³⁴ J.-F. Blondel: *Architecture française, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris* (4 Bde.). Paris 1752-1756, Bd. 4, 8.

¹⁶³⁵ Petzet: Perrault, 37ff.

¹⁶³⁶ C. Perrault: *Mémoires de ma vie* (ed. P. Bonnefon). Paris 1909, 52f.

einen Brief des Ministers zu übergeben, der an Demut und Schmeichelei kaum zu überbieten war:

Les rares productions de votre esprit, qui vous font admirer du monde entier, et desquelles le Roy, mon maistre, a une parfaite connoissance, ne sçauroient luy permettre de terminer son superbe et magnifique palais du Louvre sans en avoir mis les dessins sous les yeux d'un homme aussy excellent que vous l'estes afin, d'en avoir vostre avis [...].¹⁶³⁷

Berninis eigene Entwürfe erreichten im Herbst 1664 den französischen Hof und wurden von Colbert in den Himmel gelobt:

Jamais les anciens Grecs et Romains n'ont rien inventé qui eût plus de goût de la belle architecture et [...] en même temps plus de grandeur et de majesté.¹⁶³⁸

Auch der König selbst war begeistert von den Plänen des Italieners und beabsichtigte Bernini höchstpersönlich nach Paris einzuladen:

[...] qu'il en était extrêmement satisfait; qu'il y avait trois ou quatre ans qu'il avait dans l'esprit de faire un logement digne des rois de France, et de lui; que tous les dessins qu'il avait vus auparavant ne l'avaient point contenté; ce qui l'avait obligé d'appeler d'Italie ici le Cavalier Bernin.¹⁶³⁹

Einmal mehr wird hier die ganz Paris prägende Romanophilie ersichtlich. Dies war nicht neu - schon Franz I. hatte den Wunsch geäußert, aus Paris ein neues Rom machen zu wollen.¹⁶⁴⁰ Auch Mazarin hatte diesbezüglich weitreichende Pläne, doch fehlten ihm die Mittel für größere architektonische Vorhaben. So beschränkte er sich auf die Förderung italienischer Künstler in Paris und half der italienischen Oper zu ihrem Durchbruch in der Seine-Metropole. Kurzum: Er versuchte in Paris die kulturelle Atmosphäre Roms neu zu erschaffen.¹⁶⁴¹ Auch der Roi-Soleil schien zunächst von allem Römischen fasziniert gewesen zu sein. Die von Guy Patin überlieferte Intention des

¹⁶³⁷ Zit. nach Petzet: Perrault, 69.

¹⁶³⁸ So Colbert in einem Brief an Bernini (Oktober 1664). Clément: Lettres, Bd. 5, 258.

¹⁶³⁹ Chantelou: Journal, 41.

¹⁶⁴⁰ Jones: Paris, 184.

¹⁶⁴¹ Zum ‚Römischen‘ im kulturellen Leben der Pariser im 17. Jahrhundert vgl. O. Ranum: Les Parisiens du XVII^e siècle. Paris 1973, 297ff.

Sonnenkönigs - *faire de Paris ce qu'Auguste fit de Rome*¹⁶⁴² - hätte nicht klarer sein können. Ludwig XIV. intensivierte daher die bilateralen Beziehungen zu Italien; der Kulturtransfer zwischen den beiden Ländern wurde von der Krone bewusst gefördert.¹⁶⁴³ Diese anfängliche Orientierung nach Rom schien auch notwendig gewesen zu sein, „um die französische Kunst in die Mündigkeit zu führen, um sie konkurrenzfähig zu machen.“¹⁶⁴⁴ Nicht nur die Sujets in Malerei und Bildhauerei waren römisch inspiriert. Die *Romanitas* sollte - ging es nach dem König und seinem Minister - an den Gebäuden sichtbar und damit im öffentlichen Raum allgegenwärtig sein.¹⁶⁴⁵ Ergo war es zunächst folgerichtig, Roms berühmtesten Architekten zu verpflichten und ihm das zu jener Zeit bedeutendste Bauprojekt in Paris anzuvertrauen.

Mit der ungebremsten Euphorie war es jedoch bald vorbei. Die Kritikpunkte an Berninis Arbeit wurden in den *Observations sur les plans et élévations de la façade du Louvre*¹⁶⁴⁶ festgehalten. Bernini hätte zu wenig Rücksicht auf das französische Klima und die Sicherheit des Königs genommen. Zudem sei sein Plan *si mal conçu pour la commodité du Roi*.¹⁶⁴⁷ Bernini entgegnete, die Verantwortlichen würden sich zu viele Sorgen um Rohrleitungen und Aborte machen.¹⁶⁴⁸ Dass der König nach wie vor Gefallen am Italiener fand, entspannte die Situation nicht unbedingt. Im Gegenteil: Fast schon eifersüchtig beobachteten die französischen Architekten jeden Schritt des Italieners in Paris. Chantelou notierte in seinem Tagebuch *qu'il y avait une grande cabale des architectes contre le Chevalier*.¹⁶⁴⁹ Bernini war sich dessen wohl bewusst und kritisierte seinerseits die französische Konkurrenz:

*Il a dit ensuite qu'il pensait que ces architectes ne devaient point lui vouloir de mal; que si le Pape avait voulu avoir un bâtiment à la française, et qu'il eût appelé un architecte de France, il n'y aurait rien trouvé à redire; que le Roi avait voulu un palais à la romaine; qu'ils ne devaient point, à son avis, le trouver mauvais.*¹⁶⁵⁰

¹⁶⁴² G. Patin: *Lettres* (ed. J. H. Reveillé-Parise, 3 Bde.). Paris 1846, Bd. 3, 619. Datum des Briefs ist der 19. Oktober 1666.

¹⁶⁴³ Erben: Paris, viii ff.

¹⁶⁴⁴ Prehler: *Macht*, 218.

¹⁶⁴⁵ Jones: Paris, 184 ff.

¹⁶⁴⁶ Clément: *Lettres*, Bd. 5, 246 ff.

¹⁶⁴⁷ Perrault: *Mémoires*, 77 ff.

¹⁶⁴⁸ W. Schmale: *Geschichte Frankreichs*. Stuttgart 2000, 150.

¹⁶⁴⁹ Chantelou: *Journal*, 104.

¹⁶⁵⁰ Ebd., 151.

Die Situation hatte ohnehin schon hohes Konfliktpotential, doch die Rivalität nahm weiter zu. Bernini verlor nach und nach seine Unterstützer am französischen Hof:

*Il [...] m'a dit qu'il voulait s'en aller et qu'on se moquait de lui, que M. Colbert le traitait de petit garçon [...]; qu'il voulait faire l'habile et qu'il n'y entendait rien; que c'était un vrai c...*¹⁶⁵¹

Im Grunde wurde der römisch-barocken, fast einladenden Formensprache in Berninis Entwürfen die Strenge des französischen Klassizismus gegenübergestellt. Und letztendlich entschied man sich selbstbewusst für das, was man als den *eigenen* Stil wahrnahm.¹⁶⁵² Die Grundsteinlegung zu Berninis Projekt am 17. Oktober 1665 war letzten Endes nur mehr symbolischer Natur. Zwei Tage später reiste er zurück nach Italien; die Bauarbeiten wurden nicht weiter fortgeführt.¹⁶⁵³

Hatte man sich durch die Verpflichtung des Italieners zunächst Ruhm erhofft, so war man nun glücklich darüber, seine Pläne nicht ausgeführt zu haben. Charles Perrault urteilte, dass *le dessein du cavalier Bernin n'étoit pas très bien conçu et [...] ne pouvoit être exécuté qu'à la honte de la France [...]*.¹⁶⁵⁴ Statt der ‚Schande Frankreichs‘ wurde schließlich die *superbe colonnade*¹⁶⁵⁵ Claude Perraults errichtet. Verwendet wurden ausschließlich Baumaterialien aus Frankreich. In der Folgezeit sollte der Louvre auch ‚französisch‘ bleiben - 1671 schrieb man einen Wettbewerb zur Erstellung einer französischen Säulenordnung für die *Cour Carrée* aus.¹⁶⁵⁶

¹⁶⁵¹ Ebd., 294f.

¹⁶⁵² Prehler: Macht, 217.

¹⁶⁵³ Petzet: Perrault, 137ff.

¹⁶⁵⁴ Perrault: Mémoires, 65.

¹⁶⁵⁵ L. P. de Bachaumont: Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Paris 1751, 81.

¹⁶⁵⁶ Borngässer: Architektur, 131.

III. 3. 5. 3. STILFRAGEN

[...] poi col Cav. Bernino fino alle 20 sù disegni del Palazzo del Louvre del Re di Francia come lo finirebbe, l'avvertiamo che fa il cortile piu largo.¹⁶⁵⁷

[...] poi col Cav. Bernino che mostra nuovo disegno pel Palazzo del Re di Francia.¹⁶⁵⁸

Diese beiden Einträge vom 15. Juni beziehungsweise 11. Jänner 1664 aus dem *Diario* Alexanders VII. zeigen, dass das Louvre-Projekt Ludwigs XIV. in Rom aufmerksam verfolgt wurde. Der neugierige Blick nach Frankreich ist umso überraschender, da der Chigi-Papst eine grundlegende Aversion gegenüber dem ur-französischen Stil der Gotik hatte. Etwa kritisierte er Borrominis Arbeiten in San Giovanni in Laterano, da ihm dessen Stil als zu *gotico* erschien.¹⁶⁵⁹ Und trotz der neuen Impulse aus Paris bewahrte Rom einen gewissen Stolz: „If the cues for the international character of architecture after 1675 came increasingly from Paris, or even exclusively after 1720, Rome remained resolute in maintaining its native traditions. [...] Roman *gravitas*, its solemn and weighty classicism, still holds the upper hand over Parisian elegance in projects like the Trevi fountain, or the facades of S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, or S. Croce in Gerusalemme.“¹⁶⁶⁰ Wenn auch die Bautätigkeit in Rom zwischen 1675 und 1725 allgemein nachließ,¹⁶⁶¹ so orientierten sich Architekten wie Alessandro Specchi, Filippo Raguzzini, oder Gabriele Valvassori nach wie vor eher am Stil der römischen Größen des Barock, als an französischen Strömungen.¹⁶⁶²

Dennoch ist spätestens ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Orientierung nach Paris erkennbar. Auch wenn ein persönlicher Aufenthalt Alexanders VII. in Paris nicht belegt ist, so ist eine Paris-Reise während seiner Jahre in Köln, Münster und Aachen (1639-1651) nicht unwahrscheinlich. Fakt ist, dass „dopo il ritorno a Roma (1651) [...] le cose della Francia erano, si può

¹⁶⁵⁷ R. Krautheimer/ R. B. S. Jones: The diary of Alexander VII. Notes on art, artists and buildings. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15, 1975, 221.

¹⁶⁵⁸ Ebd., 222,

¹⁶⁵⁹ Del Pesco: Declino, 229.

¹⁶⁶⁰ Smith: Diplomacy, 2.

¹⁶⁶¹ Wittkower: Art, 369f.

¹⁶⁶² Vgl. hierzu N. A. Mallory: Roman Rococo architecture from Clement XI to Benedict XIV, 1700-1758. New York 1977.

dire, ogni giorno sul tavolo del Chigi.“ Alexander VII. beschäftigte sich ergo viel mit Neuheiten aus Paris und informierte sich über die städtebaulichen Veränderungen. Es gab laufende Korrespondenzen zwischen Antonio Barberini, dem Erzbischof von Reims, und den Nuntien Bagno und Piccolomini. 1664 besuchte der Papstnepot Flavio Chigi die Hauptstadt persönlich und berichtete seinem Onkel in Briefen von seinen Eindrücken und Emotionen, die er bei der Begehung verschiedener Pariser Örtlichkeiten hatte. Er wurde darüber hinaus von Giovanni Angelo Canini begleitet, der den Auftrag hatte, Veduten des neuen Paris anzufertigen.¹⁶⁶³

Schon in der zweiten Hälfte der 1650er-Jahre hatte man in Rom von der französischen Hauptstadt inspirierte Stadtgestaltungsprojekte begonnen. Entsprechend der Pariser Modeerscheinung der Promenade wurde 1656 die Anlage einer von vier Baumreihen gesäumten Straße auf dem Forum Romanum angeordnet.¹⁶⁶⁴ Auch die Idee, einen Platz konsequent nach einem einzigen Entwurf neu anzulegen, wurde übernommen. So entstand der kleine Platz vor Santa Maria della Pace mit seinen uniformen Häuserfassaden, quasi eine römische *place royale*, „la prima autentica piazza di Roma, vale a dire il primo invaso urbano integralmente e unitariamente configurato da un'intenzione progettuale“.¹⁶⁶⁵ Des Weiteren begann sich die römische Akademie nach der Niederlage beim *concorso* von 1677¹⁶⁶⁶ am Pariser Vorbild zu orientieren. Theoretische Erwägungen zu Ordnungen und Proportionen in der Architektur spielten eine zunehmend größere Rolle.¹⁶⁶⁷

Was den Anspruch auf das europaweite Primat des Stils betraf, dürfte sich das Kräfteverhältnis im Laufe des 17. Jahrhunderts ergo zugunsten von Paris verschoben haben. Dabei hatte man italienischen Architekten, Künstlern und Theoretikern lange Zeit freiwillig die Gestaltung von Paris überlassen: Als Folge der Feldzüge französischer Könige auf der Apenninhalbinsel um 1500 waren vermehrt italienische Künstler und mit ihnen die Ideale und der Geschmack der Renaissance nach Frankreich gekommen. Fra Giocondo, Domenico da Cortona

¹⁶⁶³ B. Toscano: Modelli per un papa intellettuale, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 22f.

¹⁶⁶⁴ D. del Pesco: Le incisioni e la diffusione internazionale dell'immagine della Roma di Alessandro VII., in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 260.

¹⁶⁶⁵ A. Antinori: La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Rom 2008, 79ff.

¹⁶⁶⁶ Vgl. S. 343ff.

¹⁶⁶⁷ Smith: Diplomacy, 86f.

und Leonardo da Vinci arbeiteten längere Zeit in Frankreich; auch Andrea del Sarto und Rosso Fiorentino waren für den französischen Hof tätig. Auf dem Gebiet der Stadtbaukunst übernahm man die Ideen und Konzepte italienischer Theoretiker, insbesondere jene Albertis.¹⁶⁶⁸

In Paris selbst wurden italienisch-stämmigen Architekten bald konkrete Projekte anvertraut. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts leitete der mit Karl VIII. an die Seine gekommene Fra Giocondo die Konstruktion des Pont Notre-Dame.¹⁶⁶⁹ Um sicherzustellen, dass das neue Rathaus (Baubeginn 1533) *somptueux et de plus beaulx que l'on sache* sein werde, empfahl der König der *municipalité* das Engagement Domenico da Cortonas.¹⁶⁷⁰

Neue Impulse setzten die französischen Königinnen aus dem Hause Medici. Für den Cours-la-Reine gab es in Florenz mit der Cascine-Promenade bereits ein Vorbild; das französische Wort *cours* hat seinen Ursprung im italienischen *corso*.¹⁶⁷¹ Bei einem weiteren Projekt Maria de' Medicis in Paris war Florenz eine wichtige Inspirationsquelle. Erstaunt vom bescheidenen Charakter des Louvre beschloss sie den Bau einer neuen Residenz. Der Palais du Luxembourg sollte mit der zugehörigen Parkanlage den Palazzo Pitti und die Boboli-Gärten imitieren. Letztendlich entstand eine Mischarchitektur - Grundriss, Dächer, Fenster und die Nordfassade erinnern an französische Bauten, die Kuppel ist ein italienisches Element: „Le palais du Luxembourg apparaît un curieux compromis entre la fidélité de Salomon de Brosse au plan des demeures françaises de la Renaissance, et le désir de Marie de Médicis d'habiter une résidence qui lui rappelle sa ville natale.“ Die Gartenarchitekten waren zwar allesamt Franzosen, ließen aber dennoch - wie in Italien üblich - künstliche Grotten anlegen und Brunnen errichten.¹⁶⁷² Es ist darüber hinaus bezeichnend,

¹⁶⁶⁸ Zur Geschichte dieses Kulturtransfers ab der Zeit Karls VIII. vgl. Erben: Paris, 1ff. Bis zum Amtsantritt Jules Mazarins spielten neben den Italienern flämische Künstler und Architekten eine entscheidende Rolle am französischen Königshof und bei Stadtbauprojekten in Paris (etwa bei der Anlage von Kanälen). Der berühmteste von ihnen, Peter Paul Rubens, war das erste Mal 1622 in die französische Hauptstadt gekommen. Zu den Flamen in Paris vgl. M. Faré: Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1957, 91ff.

¹⁶⁶⁹ Lavedan: Urbanisme, 139.

¹⁶⁷⁰ Babelon: Urbanisme, 49.

¹⁶⁷¹ Pillorget: Premiers Bourbons, 282.

¹⁶⁷² Ebd., 293f. Einen guten Überblick über das Thema bietet D. Marrow: The art patronage of Maria de' Medici. Ann Arbor 1982. Marias Einfluss auf den Urbanismus ihres Gatten Heinrichs IV. wird von Hilary Ballon eher gering eingeschätzt. Sie spricht vom „misguided belief that Florentine culture exerted an inevitable and unmediated influence in France through the queen. Medici traditions of patronage certainly exerted a general influence on the Bourbon king [...]. Yet Medici precedents do not account for the specific character of

dass beide Medici-Königinnen für die Reiterstandbilder ihrer Ehemänner italienische Bildhauer engagierten - Katharina de' Medici Daniele da Volterra¹⁶⁷³ und Maria de' Medici Giovanni da Bologna.¹⁶⁷⁴

In Rom war die französische Architektursprache vor dem 17. Jahrhundert bei Weitem nicht so präsent. Eine Möglichkeit, sich im Stadtbild Roms zu manifestieren war der Bau einer so genannten Nationalkirche. Dabei waren der Stolz auf das Herkunftsland und der Wettbewerbsgedanke starke Baumotivationen. Beispielsweise sollte, wie aus dem Baubeschluss der deutschen Kirche Santa Maria dell'Anima von 1499 hervorgeht, eine neue Kirche zur *Ehre unser Germanischen Nation und zum Schmuck der Stadt Rom* erbaut werden, damit man *nicht den anderen Nationen ungleich und hinter ihnen zurückzustehen* scheint. Wichtig war dabei auch eine gewisse Treue gegenüber dem eigenen ‚nationalen‘ Stil; S. Maria dell'Anima sollte ursprünglich vollständig gotisch erbaut werden.¹⁶⁷⁵ Ebenso selbstbewusst wollten die Franzosen mit der Kirche SS. Trinità dei Monti auf dem Pincio auftreten. Die Paulaner-Mönche des Konvents waren fast alle Franzosen und dementsprechend wurde der Anfang des 16. Jahrhunderts begonnene Bau zu großen Teilen von der französischen Krone finanziert, woran auch die Inschrift auf der Fassade erinnern sollte. Man war darum bemüht, die Kirche in französischem Stil zu erbauen, was auch von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde.¹⁶⁷⁶ Edme de Saulieu, der den Abt von Clairvaux nach Rom begleitet hatte, notierte am 31. Dezember 1520 in seinem Reisebericht:

Henri IV's urbanism, which was shaped [...] by the formal inventions of the royal architects.“
Ballou: Paris of Henri IV, 125.

¹⁶⁷³ Die Statue Heinrichs II. konnte nicht fertiggestellt werden. Lavedan: Urbanisme, 283.

¹⁶⁷⁴ Vergleichbare Statuen hatte Giambologna bereits für die Piazza della Signoria und die Piazza Santissima Annunziata in Florenz geschaffen. 1613 wurde die Statue Heinrichs IV. von Livorno nach Frankreich verschifft. Boucher: Pont Neuf, Bd. 2, 66ff.

¹⁶⁷⁵ J. Lohninger: S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom. Rom 1909, 38ff. Vgl. ebenso M. Matheus (hg.): S. Maria dell'Anima. Zur Geschichte einer ‚deutschen‘ Stiftung in Rom. Berlin/ New York 2010; B. Baumüller: Santa Maria dell'Anima in Rom - ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500. Aspekte einer historischen Architekturbefragung. Berlin 2000.

¹⁶⁷⁶ H. Günther: Demonstration avantgardistischer Architektur ‚à la mode française‘ an der SS. Trinità dei Monti in Rom, in: A. Lang/ J. Jachmann (hg.): Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag. Berlin 2013, 188.

*Le dernier jour du dict mois, fumes à la Trinité qui est une église de nouveau edifiée et faicte selon la mode françoise. La cause estoit qu'il y avoit ung convent de Minimes tous françoys. Lesquelz commencent à faire ung beau lieu.*¹⁶⁷⁷

Selbst die für den Bau von SS. Trinità dei Monti verwendeten Materialien kamen aus Frankreich. Eigens ließ man - zum Erstaunen der Zeitgenossen - Steine aus der Heimat nach Rom transportieren. Im 1510 publizierte Romführer *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae* wurde dies von Francesco Albertini, der die Kirche unter den Nationalkirchen listete und auf das Mäzenatentum der französischen Könige hinwies, extra betont: [...] *exornata qui lapides maioris capellae ex Gallia ad urbem propriis sumptibus transferre iussit.*¹⁶⁷⁸

Abgesehen von der Kirche SS. Trinità dei Monti kann man resümierend behaupten, dass bis Anfang des 17. Jahrhunderts italienische Stilformen in Paris wesentlich prägender waren, als französische in Rom. Wenn man das Schaffen von *Eigenem* als Ausdruck des Selbstbewusstseins einer Stadt versteht, dann stellt sich die Frage, wann man in Bezug auf die Stadtgestaltung in Paris von einem *französischen*, wenn nicht sogar von einem *Pariser* Stil reden kann. Leonardo Benevolo vertrat die Auffassung, dass die Zeit zwischen dem Tod Ludwigs XIII. und dem Machtantritt Ludwigs XIV. (1643/44-1661) eine Periode „entscheidender kultureller Weichenstellungen“ war. Konkret verwies er auf die genuine Leistung von Vaux-le-Vicomte, wo mit Le Vau, Le Nôtre und Le Brun gleich drei der prägenden Figuren der kommenden Jahre beziehungsweise Jahrzehnte am Werk waren.¹⁶⁷⁹ Die französischen Künstler der Zeit hätten „eine neue und für die Zukunft richtungsweisende Epoche eingeleitet, die sich ein doppeltes Ziel setzte - eine vernunftgeprägte, europäische Klassik und die Umgestaltung von Paris zur adäquaten Hauptstadt.“¹⁶⁸⁰ Laut Benevolo prägten

¹⁶⁷⁷ Im Eintrag vom 6. Jänner 1521 wird wiederholt, dass die Kirche auf französische Art erbaut wurde. Zudem werden die französischen Wappen und Embleme (Königslilie etc.) wahrgenommen. E. de Saulieu: *Relation d'un voyage à Rome, commencé le XXIII du mois d'aout 1520, et terminé le XIV du mois d'Avril 1521*, par Révérend père du Dieu Monseigneur Dom Edme, XLIe abbé de Clairvaux (ed. M. Harmand). *Mémoires de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube* 15, 1849-1850, 203ff.

¹⁶⁷⁸ F. Albertini: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*. Rom 1510, 48v-49r.

In später erschienen Romführern wird das Bauwerk klar als französische Kirche wahrgenommen. Vgl. Fra Mariano da Firenze: *Itinerarium Urbis Romae* (ed. E. Bulletti). Rom 1931, 220f.

¹⁶⁷⁹ Benevolo: *Stadt*, 164f.

¹⁶⁸⁰ Ebd., 163.

diese Schöpfungen in der Folgezeit ganz Europa: „Die Ausdrucksformen, die Frankreich im grand siècle hervorbrachte, setzten seit dem späten 17. Jahrhundert in der Kunst, in der Literatur und im gesamten europäischen Lebensstil Maßstäbe, und auch die antiken Vorbilder wurden seither durch den Filter des französischen Klassizismus gesehen.“¹⁶⁸¹ René Pillorget sah die Geburt eines spezifisch französischen Stils schon früher: „Henri IV a refusé le Baroque et grandement contribué à orienter les esprits vers des conceptions logiques, rationnelles - vers le classicisme.“¹⁶⁸² Letzten Endes greift die Annahme einer epochalen Zäsur jedoch zu kurz. Vielmehr handelte es sich um einen emanzipatorischen Prozess, der zwar diverse Höhepunkte aufwies, aber im Grunde das gesamte 17. Jahrhundert kennzeichnete. Es gab in Paris auch kein ungeschriebenes Gesetz, das dem französisch kodierten Stil stets den Vorrang gegeben hätte. Entschieden wurde von Fall zu Fall. Ein näherer Blick auf einzelne Projekte soll dies verdeutlichen.

Waren etwa die *places royales* eine städtebauliche Novität, i.e. eine Pariser Kreation des 17. Jahrhunderts? Vergleichbare Plätze von regelmäßiger Form und mit uniformen Häuserfassaden waren schon zuvor in Italien angelegt oder geplant worden - man denke etwa an die Piazza Ducale in Vigevano. Die Konzeption sah, wie von Alberti empfohlen, einen rechtwinkligen Platz vor, der von einem monumentalen Gebäude - einer Kirche oder einem Palast - beherrscht werden sollte.¹⁶⁸³ Gerade in diesem Punkt unterschieden sich die Pariser Königsplätze jedoch deutlich von ihren italienischen Vorgängern und auch von mittelalterlichen Platzanlagen: „The Place Royale was unique in that it had no monument to justify the opening of public space.“¹⁶⁸⁴ Das Neue an den Plätzen in der französischen Hauptstadt war die Schaffung eines homogenen architektonischen Rahmens für eine Statue.¹⁶⁸⁵ Interessant für die Frage der Stilhegemonie ist die Wahl des Fassaden-Designs für die Place Royale Heinrichs IV. Im sechsten von Serlios Büchern über die Architektur findet sich ein Entwurf für eine *casa per un ricco artefice o buon mercante et anche per un cittadino* - also genau für die Zielgruppe, für die der Platz ursprünglich gedacht

¹⁶⁸¹ Ebd., 172.

¹⁶⁸² Pillorget: *Premiers Bourbons*, 337.

¹⁶⁸³ W. Lotz: *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge (Mass.) 1977, 74ff.

¹⁶⁸⁴ Ballon: *Paris of Henri IV*, 83.

¹⁶⁸⁵ Musée Carnavalet: *De la place Louis XV à la place de la Concorde*. Paris 1982, 17. Im Gegensatz zur Piazza Santissima Annunziata in Florenz und dem Kapitolsplatz in Rom wurden die Pariser Plätze komplett neu nach einem wohldurchdachten Konzept angelegt; d.h. ihre Endbestimmung war von Anfang an definiert.

war. Serlios dreistöckiges Haus mit den Arkaden im Erdgeschoss erinnert - abgesehen von einer zusätzlichen Fensterachse - unweigerlich an die Pavillons, die man noch heute auf dem Platz sehen kann. Aufgrund der frappanten Ähnlichkeit muss davon ausgegangen werden, dass sich die Architekten des Königs an Serlios Musterbeispiel orientiert haben. Dies erscheint umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Serlio auf dem gleichen Blatt einen weiteren Entwurf für eine *casa quasi simile alla passata ma al costume di franza* oder *alla parigina* skizziert hatte. Kurzum: Die französischen Architekten dürften sich bewusst für den italienischen Fassadenentwurf entschieden haben.¹⁶⁸⁶

Wiederum nicht ausgeführt wurde Serlios Entwurf für den Stadtpalast des *gran re Francesco* aus den frühen 1540er-Jahren.¹⁶⁸⁷ Franz I. entschied sich lieber für das Konzept des gebürtigen Parisers Pierre Lescot, der Fassaden in einem französisierten Renaissancestil schuf, welchem noch Heinrich IV. und Ludwig XIII. bei ihren Umbauarbeiten treu blieben.¹⁶⁸⁸ Während es nicht unplausibel erscheint, dass der 1565 begonnene Vasari-Korridor als Inspirationsquelle für die Grande Galerie diente,¹⁶⁸⁹ wurde mit dem Tuileriengarten bewusst etwas revolutionär Neues zu schaffen. Bis zu André Le Nôtre hatten die französischen Gartenarchitekten ihre Vorbilder noch in Italien gesucht - der Park der Villa Borghese und die Vatikanischen Gärten waren wohlbekannt.¹⁶⁹⁰ Ab 1664 ersetzte Le Nôtre den italienischen Garten der Katharina de' Medici zwischen dem Louvre und dem Tuilerienschloss durch einen streng symmetrischen *jardin à la française*. Als sich der königliche Gärtner Ende der 1670er-Jahre in Italien aufhielt, fiel seine Kritik über die dortigen Parkanlagen negativ aus. Seine eigenen Gärten in Paris und Umgebung waren zum Maßstab geworden.¹⁶⁹¹

Die Pariser Kirchenbauten beziehungsweise Umbauten des 17. Jahrhunderts sind meist schwer einem bestimmten Stil zuzuordnen, sondern eher das Resultat verschiedener Einflüsse. Als erster französischer Sakralbau, der sich vom gotischen Erbe löste und die Sprache Bramantes erkennen lässt, gilt die

¹⁶⁸⁶ M. Humbert: Serlio. Il sesto libro e l'architettura borghese in Francia. Storia dell'arte 43, 1981, 199ff.

¹⁶⁸⁷ J.-C. Daufresne: Louvre et Tuileries. Architectures de papier. Liège 1987, 24.

¹⁶⁸⁸ Christ/ Léri/ Fierro/ Dérens: Vie, 43ff.

¹⁶⁸⁹ B. Lowry: Palais du Louvre 1528-1624. The development of a sixteenth century architectural complex. Univ. of Chicago Press 1956, 70f.

¹⁶⁹⁰ E. Kluckert: Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 2000, 153.

¹⁶⁹¹ Ebd., 186ff.

Kapelle des Schlosses Anet nach Plänen Philibert Delormes. In der Hauptstadt orientierte man sich in der ersten Jahrhunderthälfte einerseits an der italienischen Renaissance, blieb andererseits aber auch der gotischen Tradition verpflichtet.¹⁶⁹² Typische Beispiele für diesen Mischstil sind die Kirchen Saint-Eustache und Saint-Étienne-du-Mont. Großen Einfluss auf die Pariser Sakralbauten hatte die von den Zeitgenossen bewunderte römische Jesuitenkirche Il Gesù: Zwei Brüder des Ordens, François Derand und Étienne Martellange, errichteten die Kirche Saint-Louis-des-Jésuites völlig neu im entsprechenden Stil. Martellange war selbst lange Zeit in Rom gewesen und hatte Vignola studiert; er hatte das römische Vorbild also mit eigenen Augen gesehen. Die Pariser Jesuitenkirche, deren Grundsteinlegung 1627 erfolgt war, wurde ihrerseits zum Vorbild für die Kirchen des Feuillants, des Minimes, de l'Oratoire und von Saint-Gervais.¹⁶⁹³ Römisch beeinflusst war auch Lemerciers Kapelle für die Sorbonne mit der markanten Kuppel und der Tempelfront.¹⁶⁹⁴ Selbst der wohl bedeutendste französische Architekt der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, François Mansart, der selbst nie in Italien war, entschied sich beim Bau der 1632 begonnenen Église de la Visitation für einen Zentralbau mit Kuppel entsprechend der italienischen Tradition. Zugleich ist in seinen Entwürfen aber der Einfluss von Philibert Delorme und Salomon de Brosse erkennbar.¹⁶⁹⁵

Anders als in weiten Teilen Europas konnten sich die verspielten Kunstformen des römischen Barock im Pariser Sakralbau aber nie wirklich durchsetzen; „il semble bien que le temperament français lui soit profondément réfractaire.“¹⁶⁹⁶ Die größte Annäherung stellte diesbezüglich die Kirche von Val-de-Grâce dar (Grundsteinlegung 1645). Ab 1654 war der leitende Architekt Gabriel Le Duc, der selbst einige Zeit in Rom verbracht hatte.¹⁶⁹⁷ Das Bauwerk

¹⁶⁹² Gotisch vollendet wurden der Chor von Saint-Leu-Saint-Gilles (1617) und der Turm von Saint-Merry (1621). 1646 wurde das romanische Schiff von Saint-Germain-des-Prés durch ein neues im gotischen Stil ersetzt; 1655-59 wurden das Schiff und das Querschiff von Saint-Laurent im Flamboyant-Stil gewölbt. Pillorget: *Premiers Bourbons*, 298.

¹⁶⁹³ Ebd., 300ff.

¹⁶⁹⁴ Hauteceur: *Architecture classique*, Bd. 2, 733.

¹⁶⁹⁵ A. Blunt: *La personnalité et le rôle de François Mansart*, in: P. Francastel (Hg.): *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 62ff. Dem römischen Barock verpflichtet ist nach Blunt Mansarts Entwurf für die Ostfassade der *Cour Carrée*. Vgl. ebd., 69.

¹⁶⁹⁶ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 302.

¹⁶⁹⁷ C. Mignot: *L'église du Val-de-Grâce au faubourg Saint-Jacques. Architecture et décor*. *Nouveaux documents 1645-1677*. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, 101ff.

ist „l'une des manifestations les plus importantes de la ‚tentation romaine‘ qui marque le dernier lustre du ministère de Mazarin“ und zugleich „l'une des tentatives les plus intéressantes pour trouver un équivalent français au grand style ostentatoire qui se développe alors à Rome.“¹⁶⁹⁸

Was die Privatresidenzen betraf, wurde der vorherrschende *style Louis XIII*. Mansarts und Le Muets erst in der Zeit Mazarins, also ab 1642/ 43 vereinzelt durch italienische Einflüsse ergänzt.¹⁶⁹⁹ Neue Architekten wie Louis Le Vau, Antoine Le Pautre, Pierre Cottart und Jean Boullier de Bourges betraten die Bühne. Bemerkenswerter Weise hatte keiner von ihnen nennenswerte Erfahrungen in Italien sammeln können. Als Grundlage dienten ihnen wohl lediglich italienische Architekturtrakte und die ab 1622 publizierten Abbildungen genuesischer Paläste Peter Paul Rubens. Trotz Mazarins ausgeprägter Vorliebe für den Barock blieb man bei der Errichtung städtischer Palais dem Pariser Geist treu.¹⁷⁰⁰ Bei Le Vaus Pionierwerk, dem Hôtel Lambert, wurden beispielsweise viele der theoretischen Überlegungen umgesetzt, die Le Muet in seinem 1623 erschienenen Werk *Manière de bien bâtir [...]* formuliert hatte.¹⁷⁰¹ Es mag manchen französischen Architekten in seinem Schaffen und seinem Selbstbewusstsein bestärkt haben, dass - wie von Paul Fréart de Chantelou überliefert - selbst der große Bernini bei seinem Aufenthalt in der Stadt lobende Worte für ein Pariser *hôtel* fand.¹⁷⁰²

An den Akademien gestaltete sich die Durchsetzung eines reinen, ‚französischen‘ Stils schwieriger als gedacht. Chupins Entwurf für den *concorso* von 1677 an der Akademie in Rom hätte man ohne großes Aufsehen in der barocken Stadt am Tiber errichten können. Er hatte sich an St. Peter und Sant’Agnese in Agone orientiert. Zugleich lassen sich aber Pariser Einflüsse erkennen (Église de l’Assomption, Chapelle de la Sorbonne). D’Aviler übernahm für seine Wettbewerbs-Einreichungen Elemente der Zwillingskirchen auf der Piazza del

¹⁶⁹⁸ Pillorget: Premiers Bourbons, 307.

¹⁶⁹⁹ M. Laurain-Portemer: Mazarin militant de l’art baroque au temps de Richelieu. Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français, 1975, 65ff.

¹⁷⁰⁰ J.-P. Babelon: Histoire de l’architecture classique. La construction privée à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Annuaire de l’École pratique des hautes études, 1977, 777ff.

¹⁷⁰¹ Pillorget: Premiers Bourbons, 326ff.

¹⁷⁰² Nach der gemeinsamen Besichtigung des 1654-1657 erbauten Hôtel de Beauvais notierte Chantelou am 14. Oktober 1665, dass [...] *le Cavalier [...] a loué l’esprit de la maîtresse sur sa belle entente, distribution et dégagement de la maison. [...] Le Cavalier a dit qu’il ne croyait pas qu’il y eût maison à Paris où les appartements fussent de si belles proportions et si commodes. Mme de Beauvais l’a prié de le dire au roi. Il lui a dit que le roi devrait la prendre pour y venir quelquefois, qu’au Louvre, il n’y avait pas de tels appartements.* Chantelou: Journal, 237.

Popolo, fügte aber letztendlich auch die Bautraditionen von Rom und Paris zusammen.¹⁷⁰³ Vorbild für den Plan Claude Desgots, des dritten französischen Preisträgers, war Carlo Fontanas nie ausgeführtes Projekt für eine Kirche im Kolosseum.¹⁷⁰⁴ Trotz der offensichtlichen Stilvermischungen ließen sich alle drei französischen Sieger des *concorso* von 1677 von italienischen Kirchenbauten inspirieren. Und selbst an der Pariser Akademie diskutierte man Ende der 1670er-Jahre noch über italienische Architekturtheorie: 1679 wurde D’Aviler von der Académie d’Architecture dazu beauftragt, Arbeiten Scamozzis zu übersetzen, die als Grundlage für akademische Debatten dienen sollten.¹⁷⁰⁵ Wenn man bedenkt, dass mit Filippo Juvarra und Bernhard Fischer von Erlach zwei der bedeutendsten Architekten des Barock direkt von jenen gerade von der Vermischung des ‚Italienischen‘ und des ‚Französischen‘ gekennzeichneten Wettbewerben an der römischen Akademie beeinflusst wurden,¹⁷⁰⁶ so ist die Annahme einer europaweiten kulturellen Hegemonie einer einzigen Stadt weiter zu relativieren.

Betrachtet man ihre Schöpfungen und die europäische Architektur jener Epoche im Allgemeinen, so lässt sich erkennen, dass die zeitgenössischen Baustile beider Städte nicht strikt getrennt wurden, sondern - wie schon beim Wettbewerb von 1677 - ineinander übergriffen: „The evidence of the architecture is in effect too strong to question the combined influence of Paris and Rome on the Late Baroque.“¹⁷⁰⁷

¹⁷⁰³ Smith: *Diplomacy*, 33ff.

¹⁷⁰⁴ H. Hager: Carlo Fontana’s project for a church in honour of the *ecclesia triumphans* in the Colosseum. *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes* 36, 1973, 319ff.

¹⁷⁰⁵ Lemmonier: *Procès-verbaux*, Bd. 1, 125.

¹⁷⁰⁶ Vgl. G. R. Smith: *Accademico di merito* of 1707. Design for a church of central plan by Filippo Juvarra, in: H. Hager/ S. Munshower (Hg.): *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini, 1700-1750*. Pennsylvania St. Univ. Press 1981, 141ff. Fischer von Erlach war während des *concorso* von 1677 vor Ort in Rom und muss dort die öffentlich ausgestellten Entwürfe der Partizipanten gesehen haben. Ähnlichkeiten zur Wiener Karlskirche sind deutlich erkennbar. H. Aurenhammer: *J. B. Fischer von Erlach*. London 1973, 18ff.

¹⁷⁰⁷ Smith: *Diplomacy*, 84.

III. 4. BEWUSSTWERDUNG UND GLORIFIZIERUNG

III. 4. 1. PARIS ERWACHT

Géronte: *Dorante, arrêtons-nous; le trop de
promenade
Me mettrait hors d'haleine, et me ferait malade.
Que l'ordre est rare et beau de ces grands
bâtiments!*

Dorante: *Paris semble à mes yeux un pays de
romans:
J'y croyais ce matin voir une île enchantée;
Je la laissai déserte, et la trouve habitée;
Quelque Amphion nouveau, sans l'aide des
maçons,
En superbes palais a changé ses buissons.*

Géronte: *Paris voit tous les jours de ces
métamorphoses:
Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes
choses,
Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux superbes dehors du Palais-Cardinal;
Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
Que tous ses habitants sont des dieux ou des
rois.¹⁷⁰⁸*

Während ihres Spaziergangs sprechen Géronte und Dorante, zwei der Figuren aus Corneilles *Le Menteur*, fast beiläufig von den permanenten Metamorphosen der Stadt Paris. Überall würde man neue Gebäude errichten - so prachtvoll, dass man meinen könnte, die Bewohner wären keine gewöhnlichen Menschen, sondern Götter und Könige. Ihren Ursprung hat diese Verwunderung im Anblick der gebauten Stadt, die wiederum von ständiger Transformation gekennzeichnet ist. *Le Menteur* wurde 1644 im Théâtre du

¹⁷⁰⁸ P. Corneille: *Le Menteur*. Paris 1643, 2. Akt, 5. Szene.

Marais uraufgeführt, also nach den städtebaulichen Maßnahmen Heinrichs IV. und vor jenen Ludwigs XIV. Corneilles Protagonisten zeigen, dass die für jeden sichtbare Veränderung der Stadt eine positive Auswirkung auf das Selbstbewusstsein der Pariser hatte. Kurzum: Die Stadt wurde als einzigartig wahrgenommen, weil sie besondere Gebäude hatte. Vor dem 17. Jahrhundert hatte die physische Gestalt von Paris im kollektiven Stadtbewusstsein noch keine so bedeutende Rolle gespielt, denn zunächst musste die Metropole in ihrer Gesamtheit überhaupt erst *begriffen* werden.

Im spätmittelalterlichen Paris gab es bereits erste Versuche, einzelne Phänomene der Stadt in Texten zu fassen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erzählten Deschamps und der Dichter Rutebeuf vom alltäglichen Leben in Paris. Guillot verfasste um 1300 ein *Dit des rues de Paris* in Versform über die Namen der Straßen der Stadt. Aus der gleichen Zeit stammt Guillaume de la Villeneuves Schrift *Crieries de Paris*, welche sich mit den Warenanpreisungen der Pariser Händler auseinandersetzte. Bereits umfassender war die *Description de la ville de Paris* von Guillebert de Metz aus den 1430er-Jahren.¹⁷⁰⁹

Einen neuen Texttypus schuf schließlich Gilles Corrozet mit seiner Schrift *La fleur des antiquitez, singularitez et excellences de la noble et triumpante ville et cité de Paris, capitale royaume de France* von 1532. 1550 wurde eine neue Edition herausgegeben, die die erste Version um zusätzliche Informationen über Pariser Kirchen, Spitäler und Bischöfe ergänzte. In den folgenden Jahrzehnten bauten drei weitere Autoren auf Corrozets Werk auf. So entstanden *Les antiquitez, chroniques et singularitez de Paris* von Nicolas Bonnefon (Erstdruck 1561), *Les Fastes, antiquitez et choses plus remarquables de Paris* von Bonnefons Sohn Pierre (1605) und Jacques du Breuls *Les antiquitez et choses plus remarquables de Paris* (1608). Im Grunde erzählte das Genre der *antiquitez* in chronologischer Reihenfolge von den großartigen Taten der französischen Könige und beschrieb die wichtigsten Institutionen der Stadt. Der Stadtraum und die Gebäude wurden nur im Hintergrund behandelt; der Versuch einer Darstellung der Stadt nach topographischen Gesichtspunkten wurde zunächst nicht unternommen. Die *antiquitez* wären folglich auch als Stadtführer denkbar ungeeignet gewesen. Alphabetische Listen von Kirchen und

¹⁷⁰⁹ K. Stierle: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München/ Wien 1993, 56f.

Straßen dienten weniger der Orientierung, sondern sollten vielmehr die schiere Größe der Stadt verdeutlichen. In der erweiterten Fassung seines Werks von 1608, die 1612 unter dem Titel *Le Théâtre des antiquitez de Paris* erschien, wählte Jacques du Breul erstmals ein neues Ordnungsprinzip. Er unterteilte das über 1300 Seiten umfassende *Théâtre* in die räumlich definierten Bereiche *cité*, *universit * und *ville* und orientierte sich allgemein an der Situierung der einzelnen Gebäude.¹⁷¹⁰

Obschon Du Breuls  uvre eineverst rkte Prägung des Paris-Bewusstseins durch den Stadtraum und die physische Gestalt der Stadt erkennen lässt, blieb der „Typ der antiquarischen Paris-Beschreibung eine Summe beliebig erweiterbarer Einzelheiten, aus der eine Idee der Stadt selbst sich nicht ergab.“¹⁷¹¹ War es also „unmöglich, Paris zu erzählen“,¹⁷¹² das heißt das Wesen der Stadt zu erfassen?

In der Tradition der frühen Paris-Beschreibungen stehen im 17. und frühen 18. Jahrhundert Henri Sauvals *Histoire et recherche des antiquitez de la ville de Paris*, Michel F libiens später von Guy-Alexis Lobineau erweiterte *Histoire de la ville de Paris* und Nicolas de La Mares *Traité de la police* zur Verwaltungsgeschichte der Stadt. Auch Sauval schien von Paris überfordert zu sein: „Gerade in seiner Bemühung um vollständige Erfassung aller materiellen Aspekte der Stadt liegt der Grund seines diskursiven Scheiterns.“¹⁷¹³ Paris erschien den Zeitgenossen als Stadt der Diversität; als die Metropole, die nie zur Ruhe kam; als Stadt ununterbrochener Sinneseindrücke. „Seventeenth-century Parisians must have had the sensation of living in a boom town, of feeling a dynamism about them which perhaps only the twelfth-century city could have matched.“¹⁷¹⁴ In seinen 1699 erschienenen *Amusements sérieux et comiques* ließ Charles Dufresny einen Siamesen zu Wort kommen, der Paris zum ersten Mal sah:

¹⁷¹⁰ M. Dumolin: Notes sur les vieux guides de Paris. Mémoire de la Société de l’Histoire de Paris et de l’ le-de-France 47, 1924, 209ff. Du Breul traf damit den Geist der Zeit. Eines der populärsten Werke zu Beginn des 17. Jahrhunderts war André du Chesnes *Les antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France*, welches zwischen 1609 und 1631 in sechs Auflagen erschien. H. Ballon: The Paris of Henri IV. Architecture and urbanism. Cambridge (Mass.) 1991, 247.

¹⁷¹¹ Stierle: Mythos, 58.

¹⁷¹² W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 272.

¹⁷¹³ Stierle: Mythos, 58f.

¹⁷¹⁴ L. Bernard: The emerging city. Paris in the age of Louis XIV. Durham 1970, 5.

Paris est un monde entier: on y découvre chaque jour plus de pays nouveaux et de singularitez surprenantes, que dans tout le reste de la Terre. On distingue dans les Parisiens seuls tant de Nations, de mœurs et de coùtumes différentes, que les Habitans mêmes en ignorent la moitié.¹⁷¹⁵

[...]

En voyant vôtre Paris, continue ce Voyageur abstrait, je m' imagine voir un grand animal, les rues sont autant de veines où le peuple circule; quelle vivacité que celle de la circulation de Paris! [...] ils [Anm.: die Pariser] sont toujours agitez et toûjours actifs; leurs actions se succedent avec tant de rapidité, qu'ils commencent mille chose savant d'en finir une.¹⁷¹⁶

War es prinzipiell diffizil, Paris zu *verstehen*, so war es vor dem 17. Jahrhundert offenbar auch schwer, zu erklären, warum man stolz auf die Stadt war. Michel de Montaigne (1533-1592) formulierte die Gründe für seine Liebe zu Paris überaus vage:

Je l'ayme par elle mesme, et plus en son estre seul que rechargée de pompe estrangiere. Je l'ayme tendrement, jusques à ses verrues et à ses taches. Je ne suis François que par cette grande cite: grande de peuples, grande en félicité de son assiette, mais sur tout grande et incomparable en variété et diversité de commoditez, la gloire de France, et l'un des plus nobles ornemens du monde.¹⁷¹⁷

Diese tiefe Bindung zur Stadt und den Enthusiasmus der Selbstbewussten ließen auch die Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts nicht vermissen. Überzeugt von der Bedeutung und vom Anspruch der Kapitale zeigte sich Vauban (1633-1707):

C'est le vrai coeur du royaume, la mère commune des Français et l'abrégé de la France, par qui tous les peuples de ce grand État subsistent et dont le Royaume ne saurait se passer sans déchoir considérablement de sa grandeur.¹⁷¹⁸

Selbst die Seine durfte sich glücklich schätzen, durch Paris zu fließen. Die *entrée* Ludwigs XIV. von 1660 inspirierte den jungen Racine zu folgenden Zeilen:

¹⁷¹⁵ C. Dufresny: Amusements sérieux et comiques. Paris 1699, 32.

¹⁷¹⁶ Ebd., 38f.

¹⁷¹⁷ M. de Montaigne: Essais (ed. A. Thibaudet). Paris 1950, 1089.

¹⁷¹⁸ S. Le Prestre, maréchal de Vauban: De l'importance dont Paris est à la France et le soin que l'on doit prendre de sa conservation. Paris 1821, 18.

*Je suis la nymphe de la Seine,
C'est moi dont les illustres bords,
Doivent posséder les trésors,
Qui rendaient l'Espagne si vaine.
Ils sont des plus grands rois l'agréable séjour,
Ils le sont des plaisirs, ils le sont de l'amour.
Il n'est rien de si doux que l'air qu'on y respire.¹⁷¹⁹*

Wesentlich zu dieser euphorischen Stimmung hatte die seit Heinrich IV. im großen Stil stattfindende Stadtgestaltung beigetragen. Seit der Regierungszeit des Bourbonen wurden die Transformationen des Stadtraumes vermehrt wahrgenommen und trugen wesentlich zum Selbstbewusstsein von Paris bei. Der Zustand der Stadt vor Heinrich IV. war - wie es Nicolas de La Mare rückblickend in seinem *Traité de la police* schilderte - ernüchternd:

Il restoit encore dans l'enceinte des murs de Paris, au commencement du Regne de Henry IV. de grands espaces de terres labourables, de prez & de marais vides de maisons.¹⁷²⁰

[...]

Jusqu'à Henri IV on n'avait encore rien fait pour la décoration de la ville. Il n'y a d'autre place publique que la Grève, les Halles, le parvis Notre-Dame, la place Maubert et celles du chevalier du Guet, de Sainte-Opportune et de la Croix-du-Tiroir.¹⁷²¹

Kaum hatte man jedoch die ersten städtebaulichen Projekte in Angriff genommen, glaubten die Zeitgenossen ihre Stadt nicht wiederzuerkennen. *Si vous revenez à Paris d'ici à deux ans vous ne le connaîtrez plus*, schrieb Malherbe 1608 an einen Freund.¹⁷²² Scheinbar wurde nun überall in der Stadt gebaut. 1610 hieß es im *Mercure françois*: *Sitôt qu'il [Anm.: Heinrich IV.] fut maître de Paris on ne vit que maçons en besogne.¹⁷²³* Auch die bildlichen Stadtdarstellungen Claude Chastillons (1559-1616) müssen beim Betrachter den

¹⁷¹⁹ P. Mesnard (ed.): *Œuvres de Jean Racine* (9 Bde.). Paris 1865-1873, Bd. 4, 52.

¹⁷²⁰ Zit. nach P. Lavedan: *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*. Paris 1959, 142.

¹⁷²¹ Ebd., 344.

¹⁷²² Zit. nach J.-P. Babelon: *L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris*, in: P. Francastel: *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 48.

¹⁷²³ J.-P. Babelon: *La demeure parisienne sous Henri IV et Louis XIII*. Paris 1991, 21. Der englische Reisende Thomas Coryat berichtete, dass bei seinem Besuch in Paris im Mai 1608 gut zweihundert Arbeiter am westlichen Ende der Grande Galerie am Werk waren. T. Coryat: *Coryat's Crudities* (2. Bde.). Glasgow 1905, Bd. 1, 175.

Eindruck hinterlassen haben, dass sich ganz Paris im Wandel befand - im Hintergrund seiner Abbildungen der wichtigsten Platz-Projekte Heinrichs IV. sind Panoramaansichten der Metropole zu sehen, die die Stadt als Einheit präsentieren.¹⁷²⁴

Nicht weniger wurde die Transformation des Stadtraumes während der Regentschaft Ludwigs XIV. wahrgenommen - Voltaire wird später hervorheben, dass es in Paris kaum etwas gäbe, das nicht im *Siècle de Louis XIV.* neu geschaffen oder umgestaltet worden wäre.¹⁷²⁵ Allerorts war Paris schöner geworden. 1674 hielt Samuel Chappuzeau in seinem *Le théâtre français* fest, dass [...] *tout va en ce monde de bien au mieux, & de quelque costé que l'on se tourne, Paris ne fut jamais si beau, ny si pompeux qu'il l'est aujourd'huy.*¹⁷²⁶

War dies nur der verklärende Blick diverser Lokalpatrioten? Fakt ist, dass im 17. Jahrhundert gleich mehrere Besucher ganz ähnliche Eindrücke von ihrem Paris-Aufenthalt festhielten. Zwar sind auch diese Überlieferungen mit Vorsicht zu genießen: „Testimony of the new physical glories of the city is easy to come by, although one must, of course, be cautious in appraising such statements. Visitors to Paris throughout the ages have been prone to gush over the marvels of the city, most tourists tend to be enthusiastic about famous sights they visit and describe for their friends back home.“¹⁷²⁷ Aber selbst wenn man diesen Filter berücksichtigt, zeigen die erhaltenen Schriftstücke, wie sehr Paris Reisende aus verschiedenen Herkunftsländern in Staunen versetzte. Generell zeigte man sich von der Opulenz und dem überschwänglichen Luxus der Stadt beeindruckt.¹⁷²⁸ Ebenso wurde die urbanistische Dynamik wahrgenommen. In seiner 1620 publizierte Reisebeschreibung berichtete Johann Wilhelm Neumayr davon, dass Paris nach den umfangreichen Bauarbeiten der vergangenen Jahre nicht wiederzuerkennen sei und man darüber hinaus

¹⁷²⁴ Vgl. hier insbesondere Chastillons Darstellung des *Carrousel* von 1612 auf der Place Royale. BNF, Hennin XIX, 1677.

¹⁷²⁵ Bernard: City, 4.

¹⁷²⁶ S. Chappuzeau: *Le théâtre français*. Paris 1876, 152.

¹⁷²⁷ Bernard: City, 3.

¹⁷²⁸ Der Italiener Giovanni Paolo Marana schätzte den Reichtum der Stadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts wie folgt ein: *Le luxe est ici dans un tel excès que qui voudrait enrichir trois cens villes désertes, il suffiroit de détruire Paris.* J.-P. Marana: *Lettre d'un Sicilien à un de ses amis* (ed. V. Dufour). Paris 1883, 17.

Folglich gäbe nichts Schlimmeres, als arm zu sein in Paris und an den Annehmlichkeiten der Stadt nicht teilhaben zu können: *Je ne pense pas qu'il y ait au monde un enfer plus terrible que d'être pauvre à Paris, et de se voir continuellement au milieu de tous les plaisirs sans en pouvoir goûter aucun.* Ebd., 46.

weiterhin unaufhaltsam neue Gebäude errichten würde.¹⁷²⁹ Als der englische Naturforscher Martin Lister 1698 nach vierzig Jahren zurück nach Paris kam, fand er die Veränderung der Stadt nicht weniger bemerkenswert:

*It may very well be, that Paris is in a manner a new City within this 40 years. 'Tis certain since the King came to the Crown, 'tis quite another thing; and if it be true what the Workmen told me, that a common House built of Rough Stone and Plastered over, would not last above 25 years, the greatest part of the City has been lately rebuilt. In this Age certainly most of the great Hostels are built or re-edified; in like manner the Convents, the Bridges and Churches, the Gates of the City; add the great alteration of the Streets, the Keyes upon the River, the Pavements; all these have had great additions, or are quite new.*¹⁷³⁰

Die unzähligen neuen repräsentativen Paläste würden sogar soviel Platz wegnehmen, dass das gewöhnliche Volk - anders als in London - völlig zusammengedrängt leben müsse, so Lister.¹⁷³¹ Die Bau-Manie dürfte das Leben der weniger privilegierten Pariser also durchaus beeinflusst haben. Folglich muss die Frage gestellt werden, ob die physischen Transformationen der Stadt von der Pariser Volksmasse ebenso selbstbewusst verfolgt wurden, wie von den gesellschaftlich höher situierten Schichten. Wenn Georges Dethan versuchte „à montrer comment l'embellissement de leur ville [...] a marqué les Parisiens“¹⁷³², muss zunächst angezweifelt werden, ob es *den* Pariser überhaupt gab. Wurden die neuen Plätze, Straßen oder Gebäude tatsächlich von allen Parisern wahrgenommen? Und war dies aus Sicht der für die städtebaulichen Projekte Verantwortlichen relevant?

Räume, zu denen sich ein gewöhnlicher Stadtbewohner zugehörig fühlte und wo er fast seine ganze Zeit verbrachte, waren eher die *paroisse* oder der

¹⁷²⁹ J. W. Neumayr: Des Durchlauchtigen Hochgeborenen Fürsten und Herrn Johann Ernsten des Jüngern [...] Reise in Frankreich, Engelland und Niederland [...]. Leipzig 1620, 91.

¹⁷³⁰ M. Lister: A journey to Paris in the year 1698. London 1698, 17.

¹⁷³¹ Ebd., 7. In seinen Notizen zum Stadtplan von Gomboust (1652) schrieb Pierre Petit mit der Despektierlichkeit des Privilegierten Folgendes über das Erscheinungsbild der ärmeren Stadtviertel und die Wohnsituation der unteren Gesellschaftsschichten: *Les maisons sont si hautes qu'il semble que ce soient deux ou trois villes l'une sur l'autre, et si pleines de gens qu'il n'y a rien de vide [...]. Il y a quantité de maisons à cinq ou six étages, toutes pleines jusques aux tuiles de diverses familles et professions, qui ne sont plus que des barbares, et qui ne savent même pas les noms les uns des autres [...].* Zit. nach R. Pillorget: Nouvelle Histoire de Paris. Paris sous les premiers Bourbons 1594-1661. Paris 1988, 630.

¹⁷³² G. Dethan: Nouvelle histoire de Paris. Paris au temps de Louis XIV (1660-1715). Paris 1990, 399.

quartier, weniger die ganze Stadt.¹⁷³³ Eine Möglichkeit, größere Menschenmassen zu den neu gestalteten Örtlichkeiten der Stadt zu bewegen, waren öffentliche Spektakel. Im April 1612, also nur kurz nach der Fertigstellung der Platzanlage, kamen mehrere tausend Menschen auf der Place Royale zusammen, um den Festlichkeiten anlässlich der Doppelverlobung der französischen und spanischen Thronfolgerpaare beizuwohnen.¹⁷³⁴ Am 26. August 1660, als Ludwig XIV. und die Königin Maria Theresia in Paris einzogen, konnten unzählige Schaulustige die an markanten Punkten der Stadt errichteten ephemeren Triumphbögen bestaunen. Der festliche Zug bewegte sich entlang einer Route, die an den wichtigsten Gebäuden der Stadt vorbeiführte, von Osten nach Westen durch Paris.¹⁷³⁵ Das Ensemble Louvre - Pont-Neuf - Collège des Quatre-Nations diente immer wieder als ideale Kulisse für Feuerwerke und Prozessionen auf der Seine.¹⁷³⁶

Die Vermutung liegt nahe, dass auch die offizielle Einweihung eines repräsentativen Gebäudes wie des Invalidendoms ein Massenereignis war. Doch scheinbar teilten die meisten Bewohner von Paris, die sich laut Marc René d'Argenson (1652-1721) ohnehin mehr für Klatsch und Tratsch interessierten, die Euphorie des Königs und seiner Entourage diesbezüglich nicht.¹⁷³⁷ Der königliche Almanach des Jahres 1707 enthielt eine bildliche Darstellung der entsprechenden Feierlichkeiten, die im Jahr zuvor vor dem fertiggestellten Invaliden-Komplex stattgefunden hatten.¹⁷³⁸ Eine Erklärung zur wiedergegebenen Szene wurde am oberen Rand des Blattes angebracht:

LE ROI accompagné de sa Cour visite l'Hôtel des Invalides et sa Nouvelle Eglise et y entend la Messe célébrée par M. le cardinal de Noailles. Monsieur Mansart Sur-

¹⁷³³ R. Mousnier: Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1978, 161ff.

¹⁷³⁴ W. Hennings/ U. Horst/ J. Kramer: Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert. Bielefeld 2016, 168f.

¹⁷³⁵ Mousnier: Paris, 137ff. Eine zeitgenössische Beschreibung der Konstruktion auf der heutigen Place de la Nation im äußersten Osten der Stadt zeigt, wie sehr die ephemeren Architekturen begeistern konnten: *Il fut dressé au bout dudit faubourg une manière de trône, soutenu de quatre colonnes dont le dôme composé d'ordre corinthe estoit appuyé de quatre autres piliers, ayant par dessus une couverture brisée, trois ouvertures et vingt degrés: le tout d'une structure des plus superbes à laquelle on avoit ajouté l'embellissement de tantures de tapisseries, avec une magnifique dais pour en faire un lieu tout royal* (La magnifique et superbe entrée du Roy et de la Reyne en la ville de Paris. À Paris, au Bureau d'Adresses, le 3 septembre 1660); zit. nach Pillorget: Premiers Bourbons, 630.

¹⁷³⁶ C. Jones: Paris. Biography of a City. London 2004, 185.

¹⁷³⁷ Dethan: Paris de Louis XIV, 147.

¹⁷³⁸ BNF, Est. Qb⁵ 1707.

Intendant des Batimens suivi de Mrs les Peintres, Sculpteurs et autres presente à sa Majesté la Clef de l'Eglise [...], le 28 septembre 1706.

Es wurde also ganz klar definiert, wessen Anwesenheit von Bedeutung war. Am linken Rand wurde beschrieben, warum die nahe bei Paris gelegene Anlage die Bewunderung des ganzen Universums verdiene:

L'HÔTEL ROYAL DES INVALIDES. Sitüie prez Paris bati et fondé par la pitié, la charité et la magnificence du Roi pour la nourriture et entretien des officiers et soldats infirmés et estropiez au service de sa Majesté est a présent l'admiration de tout l'univers [...] il est construit sur les dessins et sous la conduite de Mr. Mansard. La distribution de toutes les parties de ce superbe Batiment est si bien pratiqué que près de 3000 hommes y ont toutes les commoditez pour soulager leurs infirmitéz et [...] l'on y trouve une très belle Église [...] mais ce qu'il y a de plus remarquable est le bel ordre qui s'y tient [...] et la regle y est si régulièrement observée que l'on prendroit plutost cette Maison pour un Convent que pour un assemblage de Soldats de toutes sortes de Nations.

Das innere der Kirche wurde schließlich in einem Medaillon am unteren Bildrand gezeigt, umschlossen von einem Schriftband mit folgendem Text: *Veüe de la Nouvelle Eglise des Invalides dont la magnificence de l'Architecture, Peinture, Sculpture, et Marbrerie fait l'admiration publique.* Das Bizarre an der Szenerie ist, dass entgegen der unterstellten *admiration publique* kaum Zuschauer zu sehen sind, die das Spektakel verfolgen. Lediglich hinter dem Soldaten-Spalier, das den Weg zum Eingang der Kirche flankiert, stehen vereinzelt Schaulustige. Waren wirklich keine neugierigen Bürger gekommen? Oder war es einfach nicht wichtig, diese abzubilden? Doch selbst wenn man die bildliche Wiedergabe aus dem Almanach mit der weniger offiziellen Darstellung des Ereignisses von Pierre-Denis Martin (um 1706) vergleicht, so bleibt der Eindruck, dass die feierliche Einweihung des Invalidendoms für die Pariser nur mäßig interessant war. Auf Martins Gemälde ist zwar mehr Publikum zu sehen, doch von einer regelrechten Masse kann auch hier keine Rede sein.¹⁷³⁹

Ähnlich problematisch sind die ohnehin seltenen Berichte über Stadtgestaltungsprojekte in den schriftlichen Medien der Zeit. Im Juni 1674 berichtete der *Mercure galant* beispielsweise über die Begeisterung der ganzen

¹⁷³⁹ MC, Topo. P 1610.

Stadt über die beiden Steinplatten, die für die Abdeckung des Giebels der Louvre-Kolonnade vorgesehen waren:

*Les deux Pierres [...] ont esté l'admiration de tout Paris & il a fallu quantité de machines pour les faire venir jusques au Louvre. On n'a point veu de Pierre de longueur si prodigieuse, depuis que l'on a perdu le secret que les Egyptiens avoient trouvé de fondre les Pierres.*¹⁷⁴⁰

Doch obschon es im 17. Jahrhundert eine große Zahl an Flugblättern, Journalen und sonstigen Drucken gab, die über Ereignisse in der Stadt berichteten, so unterlagen die meisten von ihnen doch direkt oder indirekt dem Willen der Krone. Die *Gazette de France*, die jede Woche erschien und eine durchaus respektable Leserschaft hatte,¹⁷⁴¹ wurde etwa im Louvre, also in unmittelbarer Nähe des Königs, der gleich einem ‚premier journaliste du Royaume‘ agierte, verfasst und gedruckt.¹⁷⁴² Begründet worden war das Blatt 1631 von Théophraste Renaudot, einem Klienten Richelieus. Der Kardinal schickte Renaudot regelmäßig ganze Artikel, die es zu publizieren galt und beeinflusste auch sonst die Veröffentlichungen. Ebenfalls im Louvre entstand der *Mercure françois*. Zudem nahm die Krone Einfluss auf die Publikation von Büchern und auf Theateraufführungen und unterhielt darüber hinaus eine eigene Druckerei.¹⁷⁴³ Hauptverantwortlicher für den seit 1672 erscheinenden *Mercure galant* war Jean Donneau de Visé, der im Louvre wohnte und in Diensten des Königs stand.¹⁷⁴⁴ Kurzum: Es handelte sich im Grunde um Propagandablätter, die die öffentliche Meinung lenken sollten. Ein Bericht, der von der *admiration de tout Paris* erzählt, ist demnach mit Vorsicht zu genießen. Ebenso wenig kann aber ausgeschlossen werden, dass die Bevölkerung von Paris tatsächlich begeistert darüber war oder dass die Leser der Journale positiv beeinflusst wurden und die Bauprojekte der Stadt so mit zunehmendem Selbstbewusstsein verfolgten.

¹⁷⁴⁰ Zit. nach R. Prehler: Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I., in: W. Schmale/ C. Lebeau (Hg.): *Images en capitale*. Bochum 2011, 214. Im April 1678 erschien im gleichen Blatt ein euphorischer Bericht über die *Prix décernés par l'Académie de Saint-Luc de Rome aux pensionnaires du Roi*. Vgl. G. R. Smith: *Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*. Cambridge (Mass.)/ London 1993, 36.

¹⁷⁴¹ Mousnier: Paris, 142f.

¹⁷⁴² Ebd., 100.

¹⁷⁴³ Ebd., 140ff.

¹⁷⁴⁴ Dethan: Paris de Louis XIV, 83.

III. 4. 2. KNOTENPUNKTE DES PARISER SELBSTBEWUSSTSEINS

III. 4. 2. 1. DER LOUVRE

*Connoist que c'est de toy [Anm.: gemeint ist der Louvre] qu'Ovide a deu parler,
Lors qu'il nous a décrit sous de sçavantes fables
Les beautez d'un Palais que tu rends veritables:
Si l'éclat du Soleil n'eut ses yeux éblouis,
Il nous auroit prédit que c'estoit pour LOVIS,
Que le grand Apollon, ce père de lumieres,
L'animoit à parler de ces riches matières:
Cela se justifie en voyant ce Soleil,
La devise d'un Roy qui n'a point de pareil,
Et qui cherit si fort cet Astre & ses images,
Qu'il le fait figurer sur ses plus grands
ouvrages.¹⁷⁴⁵*

Da an der königlichen Residenz fast über die gesamte Dauer des 17. Jahrhunderts gebaut wurde, wurde sie zum Sinnbild der aufstrebenden Stadt Paris. Doch war der Louvre, wie hier in C. Olry de Loriandes Gedicht von 1670 geschildert, nicht nur der Sonnenpalast Ludwigs XIV. Fast jeder Bauschritt wurde von den Zeitgenossen euphorisch in Texten oder Bildern festgehalten. Besonders hervorgehoben wurden dabei die Schönheit und die Einzigartigkeit des Gebäudes. Dieses so kreierte, glorifizierende Bild des Louvre ist umso beachtenswerter, wenn man bedenkt, dass das Bauwerk um 1600 manchen Botschafter noch mehr an ein Gefängnis, als an eine würdige Königsresidenz erinnerte.¹⁷⁴⁶ Die Pläne Heinrichs IV. stießen daher auf umso größere Begeisterung. In seinen zwischen 1601 und 1619 verfassten Memoiren kommentierte der französische Feldherr Jean de Saulx-Tavannes den *grand dessein* des Königs wie folgt:

Si le roy Herni IV eust vescu, aymant les bastimens comme il faisoit, il pouvoit en faire un remarquable, achevant le corps de logis du Louvre, dont le grand escalier ne

¹⁷⁴⁵ Verse 98 bis 108 des 1670 vom *ingénieur du roi* Claude Olry de Loriande verfassten und Colbert gewidmeten Gedichts *Le superbe dessein du Louvre*; zit. nach R. W. Berger: *The palace of the sun. The Louvre of Louis XIV.* Pennsylvania State Univ. Press 1993, 135.

¹⁷⁴⁶ Der englische Reisende Sir Robert Dallington berichtete dies in einem Buch über seinen Aufenthalt in Frankreich. P. Barrett (Hg.): *Robert Dallington. The view of France, 1604.* Oxford 1936. Keine Paginierung.

marque que la moitié, et au bout d'iceluy faire une mesme gallerie que celle qui est à la sortie de sa chambre, en tirant vers St.-Honoré, et depuis là faire une pareille galerie que celle qui regarde sur la rivière, qui allast finir entre le pavillon des Tuilleries qui n'est pas fait, et l'escuyrie, [...] et ruinant toutes les maisons entre les deux galleries, le Louvre et les Tuilleries, se fust trouvée une grande cour admirable.¹⁷⁴⁷

Als *principal embellissement* der neuen Palastanlage galt dem aus der Schweiz stammenden Botaniker Thomas Platter le Jeune die Grande Galerie, *une construction très élégante*. Doch versetzte ihn die ganze Bauunternehmung in Staunen:

Le nombre des chambres du palais est considérable. Et le roi actuel en fait construire tous les jours de nouvelles; il dépense des sommes considérables pour l'agrandissement et la décoration de son château. [...] Il emploie journellement et sans relâche pour ce travail un nombre considérable d'ouvriers, afin de pouvoir le terminer et en jouir de son vivant. [...] Il dit aussi de temps en temps qu'il est bizarre qu'à son âge il entreprenne ce travail, mais qu'il le fait pour pouvoir se promener et voir ce qui se passe sur la Seine qui coule le long du palais. Cet édifice sera tellement pompeux et tellement étendu que je crois qu'une fois terminé, il n'en existera pas de pareil dans toute la chrétienté.¹⁷⁴⁸

Die Harmonie des gesamten Baukomplexes wurde von Henri Sauval (1623-1676) hervorgehoben:

Chacun admire la grande dureté & l'éclat de toutes les pierres qui ont été employées pour ce superbe edifice; les joints en sont si imperceptibles aux yeux des plus clairvoyans, qu'on ne sauroit se lasser d'admirer la curiosité de l'Architecte, & la patience des ouvriers; en effet toutes sont si bien cimentées qu'il semble que ce grand bâtiment ne soit qu'une seule pierre [...].¹⁷⁴⁹

Als besonders gelungenes Werk der Um- und Weiterbauten Ludwigs XIV. wurde die monumentale Ostfassade angesehen. Bereits die aufwändige

¹⁷⁴⁷ M. Petitot: Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France (25 Bde.). Paris 1772-1825, Bd. 25, 205f.

¹⁷⁴⁸ Aus Platters Parisbeschreibung von 1599; zit. nach Y. Christ/ J.-M. Léry/ A. Fierro/ J. Dérens (Hg.): Vie et histoire du 1^{er} arrondissement. Saint-Germain l'Auxerrois - Halles - Palais Royal - Place Vendôme. Paris 1991, 46.

¹⁷⁴⁹ H. Sauval: Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris (ed. C. Moette/ J. Chardon, 3 Bde.). Paris 1724, Bd. 2, 32.

Errichtung wurde von Sébastien Le Clerc in einer *gravure* festgehalten.¹⁷⁵⁰ Germain Brice lobte in seinem Stadtführer von 1687 den Architekten: *Tout cet ouvrage & ce qui paroist du côté de la riviere, bâti sur la même ordonnance, est du dessein de Perrault, excellent Architecte qui a mis de tres-belles choses en lumière.*¹⁷⁵¹ Vor allem aber wurde der Louvre des Sonnenkönigs zu einem Palast der Superlative verklärt. In einem Gedicht, welches eine Darstellung des Louvre von Noël Cochin¹⁷⁵² begleitete, hieß es:

*Soleil si tu ne vois dans le reste du monde
Rien de si magnifique en ornemens divers
C'est que de nostre Roy la grandeur sans seconde
Est le plus bel object qui soit dans L'univers.*

*Ce superbe palais qu'avec tant davantage
Nous veut représenter la vaine Antiquité
A ce Louvre bien-tost viendront rendre l'hommage
Que tous ils luy deuront, malgré leur vanité.*

An der Unvergleichbarkeit der Pariser Königsresidenz ließ auch Claude Olry de Loriande in den ersten Versen seines am Anfang des Kapitels erwähnten Gedichts keine Zweifel aufkommen:

*Palais le plus charmant qui soit dans l'Univers,
Vray miracle de l'Art digne des plus beaux vers,
Puisque du grand Colbert la sagesse profonde
Te destine pour estre un chef d'oeuvre du monde.*¹⁷⁵³

¹⁷⁵⁰ BNF, Hennin LV, 4940.

¹⁷⁵¹ G. Brice: Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris. Paris 1687, 16.

¹⁷⁵² BNF, Est. Va 217c.

¹⁷⁵³ Zit. nach Berger: Palace, 134.

III. 4. 2. 2. DER ASPECT ADMIRABLE VON PARIS

*LA VILLE DE PARIS, veüe du côté du Pont Roial des Thuilleries, presente un aspect admirable tant par la jonction qui se fait des deux bras de la Rivière de Seine, au dessous du Pont neuf à la pointe de l'Isle du Palais, que par la quantité des beaux bâtimens qu'on y découvre.*¹⁷⁵⁴

Der Fokus der schriftlichen und bildlichen Wiedergaben der Stadt Paris aus dem 17. Jahrhundert lag auf ganz bestimmten Orten und Bauwerken der Metropole. Bereits in den 1570ern hatte Jacques Androuet du Cerceau den Versuch unternommen, die hervorragendsten Gebäude Frankreichs in einem Werk darzustellen.¹⁷⁵⁵ Eine vergleichbare Intention hatten François Colletet mit seinem Werk *Abrégé des antiquitez de la ville de Paris, contenant les choses les plus remarquables, tant anciennes que modernes* von 1664 und Germain Brice mit seiner ab den 1680ern mehrmals aufgelegten *Nouvelle description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*.¹⁷⁵⁶ Wie moderne Touristen beschränkten auch die Paris-Besucher des 17. Jahrhunderts ihre Besichtigungen auf bestimmte, bewusst gewählte Örtlichkeiten. Giovanni Paolo Marana zeigte sich beispielsweise von der Schönheit des Tuileriengartens sowie vom Pont-Neuf beeindruckt und besuchte das Viertel Saint-Germain-des-Prés.¹⁷⁵⁷ Montesquieu ließ die Protagonisten seiner *Lettres persanes* über den Hôtel des Invalides staunen.¹⁷⁵⁸ Auch bei Plänen und Ansichten von Paris wurde selektiert und überhöht. François Quesnel vermerkte auf seinem Stadtplan von 1609, dass ihm in erster Linie die Darstellung der unter Heinrich IV. neu errichteten *infinis beaux édifices* wichtig war.¹⁷⁵⁹ Für seine im selben Jahr begonnene *Topographie française* wählte Claude Chastillon elf Pariser Bauwerke und Lokalitäten aus, darunter fast alle von Heinrich IV. initiierten Projekte.¹⁷⁶⁰

¹⁷⁵⁴ Beschriftung einer von Jean Mariette um 1690 publizierten *gravure*, die Paris vom Pont-Royal aus gesehen wiedergibt. BNF, Est. Qb¹ 1685-1686.

¹⁷⁵⁵ J. Androuet du Cerceau: *Les plus excellents bastiments de France*. Paris 1576-1579.

¹⁷⁵⁶ Stierle: *Mythos*, 59f.

¹⁷⁵⁷ Ebd., 75.

¹⁷⁵⁸ Ebd. 83.

¹⁷⁵⁹ BNF, Est. rés. AA3.

¹⁷⁶⁰ Interessanter Weise findet sich gerade der Louvre nicht darunter. Ballon: *Paris of Henri IV*, 246.

Es gab ergo Gebäude und Orte der Stadt, die mehr zum Selbstbewusstsein von Paris beitrugen, als andere. Eines der meist gerühmtesten Bauwerke neben dem Louvre war der Pont Neuf. Generell galten neue Brücken als die Stadt verschönernde Konstruktionen. Pierre de l'Estoile (1546-1611) pries beispielsweise die schönen Häuser des Pont Marchand, eines *belle œuvre, et d'embellissement singulier à la ville*.¹⁷⁶¹ Doch der Pont Neuf war nicht nur ein optisch ansprechendes Bauwerk, er war ein wahrhaftiges Symbol des Pariser Selbstbewusstseins: „The Pont Neuf was the Eiffel tower of the Ancien Régime. [...] Like the Eiffel tower it evoked Paris. Indeed, it was Paris.“¹⁷⁶² Zusammen mit dem Louvre war der Pont Neuf in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts das am häufigsten bildlich dargestellte Bauwerk von ganz Paris.¹⁷⁶³ Eingeweiht im Jahr 1606, „le Pont Neuf fut reconnu immédiatement comme une réussite merveilleuse et la plus grande beauté de Paris.“¹⁷⁶⁴ In seiner Stadtbeschreibung von 1612 urteilte Jacques du Breul wie folgt: *Ce pont est un des plus beaux qui ait point encores esté faict [...]*.¹⁷⁶⁵

Der Pont Neuf war spektakulär und ein Novum - es war die längste (278 Meter) und breiteste (28 Meter) Brücke von Paris, zudem die erste ohne Häuser, dafür aber mit einer Königsstatue. Die ganze Stadt kam hier zusammen: Vom Pont Neuf aus beobachtete man Veranstaltungen auf der Seine und der Zeremonienweg vom Louvre zu Notre Dame oder zum Palais de Justice führte in der Folge immer über diese Brücke.¹⁷⁶⁶ Darüber hinaus ermöglichte der Pont Neuf „a new way of seeing Paris. [...] The Seine was now regarded not only as an artery of trade but as a sight to be admired. So, too, the quais [...] were reappraised in visual terms, and they emerged as the most privileged location for monumental buildings in seventeenth-century Paris. Henri IV's Pont Neuf encouraged an aesthetic perception of the city [...]. The view from the bridge became one of the highlights of Paris, lavishly praised in descriptions of the city and endlessly depicted by artists as a spectacle of urban beauty.“¹⁷⁶⁷ Die Extravaganz des Pont Neuf'schen Panoramas, die schon 1646 von Stefano della

¹⁷⁶¹ P. de l'Estoile: *Journal pour le règne de Henri IV.* (hg. L.-R. Lefèvre, 3 Bde.). Paris 1948-1960, Bd. 2, 105.

¹⁷⁶² Jones: Paris, 156.

¹⁷⁶³ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 275.

¹⁷⁶⁴ Babelon: *Urbanisme*, 57.

¹⁷⁶⁵ J. du Breul: *Le théâtre des antiquitez de Paris*. Paris 1612, 246.

¹⁷⁶⁶ Jones: Paris, 157f.

¹⁷⁶⁷ Ballon: *Paris of Henri IV*, 122.

Bella auf einem Stich eingefangen worden war,¹⁷⁶⁸ unterstrich Germain Brice mit einem Gleichnis:

On peut encore conter entre ces avantages la belle veue que l'on y découvre, qui passe pour une des plus agréables et des plus riches qu'il y ait au monde; s'il l'on en croit qui ont veu les Pays éloignez; & le rapport d'un des plus grands Voyageurs de ce siècle lequel nous fait connoistre qu'il n'a rien observé de plus magnifique, la mettant pour la troisième de celles qu'il avoit remarquées, à sçavoir celle de l'entrée du Port de Constantinople, celle du Port de Goa dans les Indes, & enfin celle du Pont-neuf de Paris, qui s'étend d'un côté sur le Louvre, qui fait une longue suite de bâtimens magnifiques sur la Seine, & de l'autre côté sur l'Hôtel de Conti, sur le Collège des Quatre-Nations, qui est fort remarquable par son Dôme [...].¹⁷⁶⁹

Bewundert wurden vor allem städtebauliche oder architektonische Novitäten, etwa die neuen Fassaden im Jesuitenstil, oder die Kuppelbauten. Die Betitelung von Van Merlens (1616-1682) *gravure* der Kirche Saint-Gervais bezeugt die Aufbruchstimmung: *SAINCT GERVAIS qui autrefois n'estoit qu'une petite Chappelle fut faite Parroisse l'an 1212, et du règne de Louis XIII a esté superbement rebatie. Son Portail est estimé un des plus beaux et magnifiques de Paris.*¹⁷⁷⁰ Einen ähnlichen Enthusiasmus löste die nur wenige Jahre nach der Fertigstellung der Fassade von Saint-Gervais begonnene Kirche Saint-Louis-des-Jésuites aus.¹⁷⁷¹ Den Bruch mit dem gotischen Erbe sah Molière in seinem 1669 veröffentlichten Gedicht *La gloire de Val-de-Grâce* durchaus positiv. Als architektonisches Merkmal der neuen Zeit galt ihm der *dôme superbe*:¹⁷⁷²

*Digne fruit de vingt ans de travaux somptueux,
Auguste bâtiment, temple majestueux,
Dont le dôme superbe, élevé dans la nue,
Pare du grand Paris la magnifique vue,
Et parmi tant d'objets semés de toutes parts
Du voyageur surpris prend les premiers regards,
Fais briller à jamais, dans ta noble richesse,
La splendeur du saint vœu d'une grande princesse [...]*

¹⁷⁶⁸ Betitelt mit *La perspective du Pont Neuf de Paris*; BNF, Est. Va 419j.

¹⁷⁶⁹ Brice: *Description*, 299f.

¹⁷⁷⁰ MC, Topo. G 13289.

¹⁷⁷¹ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 304.

¹⁷⁷² Als gelungenste Kuppel der französischen Hauptstadt wurde von den Zeitgenossen bis zur Errichtung des Invalidendoms jene von Louis Le Vaus für das Collège des Quatre-Nations gefeiert. Smith: *Diplomacy*, 36.

*Assez assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Qui de la barbarie ont produit les torrents [...].*¹⁷⁷³

Ein Novum waren auch die vielen Baumalleen und Grünanlagen von Paris. Sauval sprach von zahlreichen *jardins clos* in fast allen Vierteln der Stadt.¹⁷⁷⁴ Dazu kamen die prächtigen Parks wie der Jardin des Tuileries, jener des Palais Royal oder der Jardin du Luxembourg, den der englische Architekt und Gartenbauer John Evelyn (1620-1706) als *beautiful and magnificent* beschrieb.¹⁷⁷⁵ Neue Impressionen ermöglichte die Niederlegung der Stadtmauern: „Diese offene Stadt mit ihren Grünanlagen [...] bot ein ganz neues, überraschendes Bild, das in zeitgenössischen Berichten mit Bewunderung beschrieben wurde.“ Der Autor Nicolas Boileau (1636-1711) war begeistert davon, dass man als Pariser einen Spaziergang am Land machen konnte, ohne die Stadt verlassen zu müssen.¹⁷⁷⁶

So wie es einzelne Bauwerke gab, die mehr zum Selbstbewusstsein der Stadt beitrugen, als andere, gab es auch eine Gewichtung ganzer *quartiers*. Stadtviertel, die viele Pariser mit Stolz erfüllten, waren jene, in welchen viel und vor allem schön gebaut wurde. Dass die Vorstellung von ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Vierteln tief im Bewusstsein der Zeitgenossen verankert war zeigt ein Brief, den die Madame de Sévigné am 1. Dezember 1690 an ihren Cousin Philippe-Emmanuel de Coulanges schickte:

*Je n'ose presque vous parler de votre déménagement [...]. J'en suis affligée pour vous et pour moi. Je hais le Temple [...], ce quartier qui ne mène qu'à Montfaucon [...], cette fausse campagne qui fait qu'on n'est plus sensible aux beautés de la véritable. Que-ferez vous, mon pauvre cousin, loin des hôtels de Chaulnes, de Lamoignon, de Villeroi, de Grigan? Comment peut-on quitter un tel quartier?*¹⁷⁷⁷

¹⁷⁷³ M. Rat (ed.): Molière. Œuvres complètes (2 Bde.). Paris 1951, Bd. 2, 895f.

¹⁷⁷⁴ Lavedan: Urbanisme, 352. Sauval betonte zudem die Neuartigkeit des *Cours-la-Reine*: *Le Cours est un nouveau mot et une nouvelle chose de l'invention de Marie de Médicis. Jusqu'à sa Régence on ne savait point en France d'autre moyen d'user de la promenade qu'à pied et dans les jardins; mais alors elle fit passer de Florence à Paris la mode de se promener en carrosse aux heures les plus fraîches de l'après-dîner.* Ebd., 200.

¹⁷⁷⁵ W. Bray (ed.): The diary of John Evelyn (2 Bde.). London 1930, Bd. 1, 62.

¹⁷⁷⁶ L. Benevolo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993, 170.

¹⁷⁷⁷ G. Gailly (ed.). Madame de Sévigné. Lettres (3 Bde.). Paris 1953-1957, Bd. 3, 782f.

Der *tel quartier* entsprach dem Marais, wo sich das Hotel der Sévigné befand und der generell für seine schönen Häuser bekannt war. Schon das Hauptgebäude der frühesten Pläne für das Gelände, auf dem später die Place Royale angelegt werden sollte, muss außergewöhnlich gewesen sein - die *maison des moulins* galt den Zeitgenossen als *superbe bastiment*,¹⁷⁷⁸ ja sogar als *la plus belle maison qui soit en l'Europe*.¹⁷⁷⁹ Die wenig später errichteten uniformen Pavillons des Königsplatzes verherrlichte der Dichter Paul Scarron (1610-1660) in einem Gedicht.¹⁷⁸⁰ Generell muss der Platz allein aufgrund der schiereren Größe beeindruckend auf die Pariser gewirkt haben: „To a resident of Henri IV's Paris, the most striking feature of the Place was, without doubt, its scale and vast, open space.“ Bis dato hatte es so etwas in der Stadt nicht zu sehen gegeben.¹⁷⁸¹ Auch auf Reisende wirkte die Place Royale imposant. Als *wonder of a building* bezeichnete der Engländer Tobie Matthew 1605 *the old marché aux Chevaux, now call'd the Place Royale, which is already half built with galleries to walk drye round about, a goodly fountaine in the midst, and a pavillion on one side of the square to lodge the King*.¹⁷⁸² Der Platz stimulierte den Bau weiterer luxuriöser Privatresidenzen im Umfeld; der Marais wurde zu einem Modeviertel.¹⁷⁸³

Abgesehen vom Quartier Richelieu, das von Blondel wegen der vielen imposanten *hôtels*, die rund um die Kirche Notre-Dame-des-Victoires gebaut worden waren, als *un des plus beaux de Paris* bezeichnet wurde,¹⁷⁸⁴ waren es im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts aber vor allem verschiedene Stadtgebiete an der *rive gauche*, die Stadtbewohner wie auch Besucher verzückten. Schon zu Beginn des Jahrhunderts staunte der Italiener Filippo Pigafetta über die *bonnes maisons* in den *faubourgs* am linken Seine-Ufer; Johann Wilhelm Neumayr erschienen jene Vorstädte als *schön gebauet* und wohnlicher, als das unmittelbare Zentrum der Metropole.¹⁷⁸⁵ Besonders am Faubourg Saint-Germain fand Neumayr Gefallen. Er erschien ihm nicht nur als der größte, sondern auf Grund der breiten Straßen, sowie der großen Anzahl an schönen

¹⁷⁷⁸ P. V. Palma-Cayet: *Chronologie Septenaire*. Paris 1606, 283.

¹⁷⁷⁹ B. de Laffemas: *Le Naturel et profit admirable du meurier*. Paris 1604, 17.

¹⁷⁸⁰ Jones: Paris, 166.

¹⁷⁸¹ Ballon: Paris of Henri IV, 71.

¹⁷⁸² D. Buisseret: *Henri IV. King of France*. London 1984, 128f.

¹⁷⁸³ Jones: Paris, 165f.

¹⁷⁸⁴ Lavedan: *Urbanisme*, 342.

¹⁷⁸⁵ Neumayr: *Reise*, 103.

Häusern und Gärten auch als der schönste aller Vororte.¹⁷⁸⁶ Auch in der Folgezeit blieb Saint-Germain optisch ansprechend und attraktiv für die gesellschaftliche Oberschicht, wie Blondel notierte: *On commença d'ouvrir dans le faubourg la rue du Colombier et quelques autres rues voisines et y ayant bâti plusieurs beaux édifices, ils furent occupés par des personnes de distinction.*¹⁷⁸⁷ Eine ähnliche Dichte an schönen Bauten sah Jacques Du Breul in seiner Paris-Beschreibung von 1612 im Gebiet rund um die neu angelegte Rue Dauphine. Er sprach von einer *grand nombre de maisons belles & spatieuses, d'une telle structure & ordonnance que la vue extérieure seulement en est fort agréable.*¹⁷⁸⁸

Generell wurde die große Zahl an prunkvollen städtischen Privatresidenzen als ein Kennzeichen der Stadt wahrgenommen.¹⁷⁸⁹ In seinem Stadtführer *Les Curiositez De Paris [...]* von 1716 listete Claude-Marin Saugrain insgesamt gut 190 nennenswerte *hôtels* auf: 54 davon in Saint-Germain-des-Prés, 31 im Marais und 14 rund um den Louvre.¹⁷⁹⁰ Als einer der schönsten und wegen seiner Lage spektakulärsten Stadtpaläste galt jener des Financiers Alexandre Le Ragois de Bretonvilliers. Der Autor und Dichter Gédéon Tallemant des Réaux beschrieb das 1637-1643 erbaute *hôtel* in seinen *Historiettes* als *belle maison à la pointe de l'isle Notre-Dame, qui [...] est le bastiment du monde le mieux situé.*¹⁷⁹¹ Auch der königliche Berater Piganiol de la Force urteilte positiv: *[...] quoique cette maison soit grande, belle et propre à loger un grand seigneur, sa situation est si heureuse qu'on oublie presque tout pour ne s'occuper que de la vue.*¹⁷⁹² Über die Unzahl an repräsentativen Privatresidenzen, die in Paris zu jener Zeit gebaut wurden, weiß Sauval um 1650 in seiner Paris-Beschreibung zu berichten. Dabei fällt auf, dass er die einzelnen *hôtels* problemlos benennen konnte:

¹⁷⁸⁶ Ebd., 101ff.

¹⁷⁸⁷ Lavedan: Urbanisme, 147.

¹⁷⁸⁸ Du Breul: Théâtre, 775.

¹⁷⁸⁹ Vgl. hierzu allgemein J.-P. Babelon: Histoire de l'architecture classique. La construction privée à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Annuaire de l'École pratique des hautes études, 1977.

¹⁷⁹⁰ Bernard: City, 24.

¹⁷⁹¹ G. Tallemant des Réaux: Historiettes (ed. A. Adam, 2 Bde.). Paris 1967, Bd. 2, 654.

¹⁷⁹² Zum Palais von Le Ragois de Bretonvilliers und zur Resonanz in der Öffentlichkeit vgl. J. Wilhelm: La galerie de l'hôtel de Bretonvilliers. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1956, 137ff.

Il n'y a pas quinze ans que nous regardions les Hôtels de Soissons, de Lesdiguières, de Chevreuse, de Guéméné, de Chaulnes, de Sully, de Liancourt, d'Effiat, d'Aumont, de Saint-Paul, de Jears, le Petit-Luxembourg, et tout de même, les maisons de Hesselin, de Deshameaux, d'Astry, de Lambert, de Nouveau et autres comme les derniers efforts de luxe, à peine maintenant ose-t-on les comparer à celle de Fontenai ou d'Aubert, qu'on appelle l'hôtel Salé, non plus qu'au logis d'Amelot de Bisseuil, qui étincelle d'or et d'azur de toutes parts, et à ceux de Lionne secrétaire d'État, de la Bazinière, de Beauvais, de Desbordes, de Ruart, des deux Guénégauds, des deux Monnerots et de plusieurs autres [...].¹⁷⁹³

III. 4. 3. DAS NEUE BILD DER STADT

Or afin que l'excellence de ceste grande ville soit notoire un à chacun, que les estrangers l'admirent, et que le tout redonde à la louange et à la gloire immortelle de vostre nom tres-Auguste, j'ay faict par votre permission pourtraire et buriner en cuivre le plan de vostre Ville, Cité et Université de Paris [...].¹⁷⁹⁴

Jean Le Clerc publizierte 1609 einen Stadtplan von Paris und erläuterte die Beweggründe für dessen Anfertigung in der hier zitierten Widmung an Heinrich IV. Die Worte zeugen von großem städtischem Selbstbewusstsein; von einem Bekenntnis zur Überlegenheit von Paris, von der auch Fremde überzeugt werden sollten. Was die Aufnahme des baulichen Bestandes und die kartographischen Wiedergaben von Paris betraf, die „die Stadtverwaltung intensiver beschäftigt haben, als die jeder anderen Stadt vergleichbarer Größenordnung vor dem 20. Jahrhundert“,¹⁷⁹⁵ so wurden zu Beginn des 17. Jahrhundert neue, entscheidende Impulse gesetzt. Pläne wie jene von Nicolay oder Quesnel, Stiche wie die Claude Chastillons oder topographische Stadtbeschreibungen wie jene Du Breuls offenbarten ein neues Bewusstsein für die physische Gestalt der Stadt und für deren Transformation. Das

¹⁷⁹³ Sauval: Histoire, Bd. 3, 50.

¹⁷⁹⁴ Aus dem Widmungstext des Nicolay-Plans von 1609. BNF, Hennin XV, 1352. Zu Paris-Plänen im Allgemeinen vgl. A. Franklin: Les anciens plans de Paris (2 Bde.). Paris 1878-1880; J. Boutier: Les plans de Paris, des origines (1493) à la fin du XVIII^e siècle. Étude, cartographie et catalogue collectif. Paris 2002; P. Pinon/ B. Le Boudec: Les plans de Paris. Histoire d'une capitale. Paris 2004.

¹⁷⁹⁵ Braunfels: Stadtbaukunst (1976), 272.

fortwährende Festhalten der Veränderungen der gebauten Stadt in Bildern war zugleich Spiegel und begünstigende Kraft des Pariser Selbstbewusstseins.

Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts gehörten die Stiche von Israël Silvestre und Adam Pérelle zum Besten, was man in Europa finden konnte.¹⁷⁹⁶ Dabei war die Ausgangslage alles andere als optimal gewesen - bei der Förderung der topographischen Künste und der Kartenproduktion im Allgemeinen hinkte Frankreich im 16. Jahrhundert noch klar hinterher: „By artistic and scientific criteria, the French examples were backwards compared to contemporary work in Italy, Germany, and the Netherlands.“ Von den 87 Kartographen, die an der Erstellung des erstmals 1570 publizierten *Theatrum Orbis Terrarum* mitwirkten, waren lediglich neun französischer Herkunft.¹⁷⁹⁷ Andere europäische Herrscher zeigten sich engagierter als die französischen Könige. 1558 beauftragte Philipp II. Jacob van Deventer mit der Erstellung von Plänen mehrerer Städte der Spanischen Niederlande;¹⁷⁹⁸ Anfang der 1560er-Jahre erhielt Anton van den Wyngaerde einen ähnlichen Auftrag für die Städte Spaniens.¹⁷⁹⁹ In Frankreich gab es keine vergleichbaren Initiativen seitens der Krone. Auch der private Markt war, verglichen mit Italien, eher bescheidenen Ausmaßes. Immerhin stieg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Interesse an ausländischen Atlanten, die oftmals ins Französische übersetzt und erweitert wurden. 1575 erschien die drei Bände umfassende französische Version von Münsters *Cosmographia*. Das erste Buch dieser *Cosmographie universelle de tout le monde* beschäftigte sich - anders als das Original - nur mit Frankreich.¹⁸⁰⁰ 1594 publizierte Maurice Bouguereau mit dem *Théâtre françois* den ersten ausschließlich Frankreich gewidmeten Atlas, in welchem der Herausgeber zudem dazu aufrief, weitere Karten anzufertigen, um die Schönheit des Landes einzufangen.¹⁸⁰¹ Schließlich erreichte der Trend doch noch die Zentrale der Macht. Womöglich inspiriert durch die *Galleria delle carte*

¹⁷⁹⁶ Ballou: Paris of Henri IV, 247.

¹⁷⁹⁷ Ebd., 212f.

¹⁷⁹⁸ J. Keuning: Sixteenth century cartography in the Netherlands. *Imago Mundi* 9, 1952, 35ff.

¹⁷⁹⁹ R. Kagan: Philipp II and the art of the cityscape. *Journal of the Interdisciplinary History* 17, 1986, 115ff. Ähnliche Bemühungen gab es in England. Vgl. S. Tyacke/ E. J. Huddy: *Cristopher Saxton and Tudor map-making*. London 1980.

¹⁸⁰⁰ M. Pastoureau: *Les Atlas français XVI^e-XVII^e siècles*. Paris 1984, 55f.

¹⁸⁰¹ Ebd. 81f.

geografische im Vatikan, hatte Heinrichs IV. erster Minister Sully die Idee, die *Petite Galerie* des Louvre mit Karten Frankreichs zu schmücken.¹⁸⁰²

Von Paris wurden im 16. Jahrhundert insgesamt sieben Pläne angefertigt, deren Ähnlichkeit teilweise so auffällig ist, dass die Vermutung nahe liegt, die Produzenten hätten sich eher an vorangehenden Stadtdarstellungen orientiert, denn am realen Paris. Charakteristisch für diese Pläne war die Idee der *trois personages* - d.h. die Gliederung von Paris in die Bereiche *ville* (die Kaufmannsstadt an der *rive droite*), *cité* (das politische Zentrum auf der Seine-Insel) und *universit * an der *rive gauche*. Die wichtigsten wiedergegebenen Gebäude waren die Kirchen der Stadt mit ihren gotischen Türmen; die Räume dazwischen wurden mit frei gezeichneten Wohnhäusern gef llt. Notre-Dame war der klar ersichtliche Mittelpunkt der Metropole; hervorgehoben wurde zudem die Stadtmauer.¹⁸⁰³

Bei den beiden Plänen, die 1609 publiziert wurden, ist ein Bruch mit diesen Darstellungskonventionen feststellbar - sie zeigten ein völlig neues Gesicht der Stadt und berücksichtigten die unmittelbaren Stadtgestaltungsmaßnahmen Heinrichs IV. wie die Place Royale, die Place Dauphine, den Pont-Neuf oder den neuen Louvre. Die Pläne von Benedit Vassalieu alias Nicolay¹⁸⁰⁴ und von Quesnel¹⁸⁰⁵ demonstrierten das Selbstbewusstsein des gegenwärtigen Paris. Sie waren wesentlich detaillierter als frühere Pläne und vermittelten, dass die Stadt gleich mehrere bestaunenswerte Örtlichkeiten und Gebäude aufzuweisen hatte. Beide Stadtansichten verfolgten die Absicht, die Schönheiten von Paris auch für Fremde sichtbar zu machen, die noch nicht das Privileg hatten, die Stadt mit eigenen Augen zu sehen. Die Annahme, dass die beiden Pläne lediglich das von der Krone gewünschte Bild von Paris wiedergaben und somit reine Instrumentarien der königlichen Propaganda waren, ist zu relativieren. Zwar

¹⁸⁰² Der Bruder Sullys war als Botschafter in Rom tätig und muss die vatikanische Galerie demnach gekannt haben. Auch andere Vorbilder wären denkbar, denn Kartenzyklen waren zu jener Zeit an den H fen generell eine Modeerscheinung. Vgl. J. Schulz: Maps as metaphors. Mural map cycles of the Italian Renaissance, in: D. Woodward: Art and cartography. Six historical essays. Chicago 1987, 97ff.

¹⁸⁰³ Die Pläne in chronologischer Reihenfolge sind jener von Gouache (1535), der Plan aus Münsters *Cosmographia* (1550), der Plan von Truschet und Hoyau (1550), der Saint Vitor-Plan (1551), der Plan Brauns aus dem Werk *Civitates Orbis Terrarum* (1572), der Belleforest-Plan aus der *Cosmographie universelle* (1575) und der verschollene ‚Teppichplan‘ (zwischen 1569 und 1590). J. Dérens: Notes sur les plans de Paris au XVI^e siècle. Bulletin de la société de l’histoire de Paris et de l’ le-de-France, 1980, 71ff. Faksimiles der Pläne in L.-M. Tisserand (hg.): Atlas des anciens plans de Paris (4 Bde.). Paris 1880.

¹⁸⁰⁴ BNF, Hennin XV, 1352. Franklin: Plans, Bd. 1, 90ff.

¹⁸⁰⁵ BNF, Est. r s. AA3. Franklin: Plans, Bd. 1, 80ff.

hatten sowohl Vassalieu als auch Quesnel gute Beziehungen zum Hof. Doch Quesnel fertigte den Plan auf eigene Initiative und ohne königliche Subventionierung an. Im erhaltenen Text des Druckprivilegs lassen sich die persönlichen Beweggründe seines Engagements erkennen:

François Quesnel maistre peintre à Paris [...] et desirant profficter au public et en laisser quelque marque se seroit advisé de paindre et représenter en platte peinture notre bonne ville et citté de Paris et la faire veoir tout aultrement et avec plus de grace et de verité que l'on ne la veue par cy devant principalement en ce temps ou soubz l'heureux succes de notre règne [...].¹⁸⁰⁶

Über die Verbreitung der großformatigen Pläne ist relativ wenig bekannt, allerdings wurde jener Vassalieu 1614 neu gedruckt.¹⁸⁰⁷ Größere Wirkung in der Öffentlichkeit hatten vermutlich die vielen Stiche und kleineren Drucke der Zeit, die die neu gestalteten Gebäude und Plätze von Paris oder die auf diesen veranstalteten Events festhielten.¹⁸⁰⁸

Dadurch, dass sich der Schwerpunkt der Stadtgestaltung allmählich in den Westen von Paris verlagerte, änderte sich auch der Blick auf die Metropole. Während man auf Léonard Gaultiers Paris-Ansicht von 1607 noch von Süden auf die Stadt schaute, experimentierte Matthäus Merian bei der Erstellung seines *Plan de la ville, cité, université et fauxbourgs de Paris avec la description de son antiquité et singularités* von 1615 mit einer völlig neuen Perspektive. Die gewählte Westansicht brachte die neuen Konstruktionen (Place Dauphine, Pont Neuf, Louvre-Tuilerien-Komplex, Bastionen) und die stark wachsenden Viertel und Vororte (Saint-Germain, Saint-Honoré) ideal zur Geltung. Es waren also die sich am stärksten verändernden Stadtteile, die hervorgehoben werden sollten. Die Darstellung, auf welcher Paris geradezu nach Westen zu drängen scheint, wurde in der Folgezeit zum Vorbild: Der Plan Taverniers von 1630 entsprach im Grunde einer aktualisierten Version von

¹⁸⁰⁶ AN, XIA 8646, 300r-301v.

¹⁸⁰⁷ Ballou: Paris of Henri IV, 5.

¹⁸⁰⁸ Zu den berühmtesten Abbildungen der Königsplätze Heinrichs IV. zählen jene von Claude Chastillon (Place Royale; BNF, Hennin XIX, 1677 und Place Dauphine; BNF, Est. rés. Ve 9), Adam Pérelle (Place Royale; BNF, Est. Va 251b), Israël Silvestre (Place Dauphine; BNF, Est. ed. 45) und Pierre Aveline (Place Dauphine; BNF, Est. Va 226).

jenem Merians.¹⁸⁰⁹ Zuvor hatte auch schon Franciscus Hoiamis Paris auf seiner Ansicht von 1619¹⁸¹⁰ von Westen her dargestellt.

1652 erschien der Stadtplan von Jacques Gomboust,¹⁸¹¹ der zeigt, dass man es für Wert befand, das Bild der Stadt regelmäßig auf den neuesten Stand zu bringen. Die bildliche Wiedergabe verrät zudem, welche Konstruktionen das Selbstbewusstsein der - wie es in einem Kästchen am linken Rand des Plans lautet - *incomparable ville de Paris* ausmachten. Denn Gomboust stellte *nur* die repräsentativen Bauten dar; die Flächen dazwischen wurden lediglich schraffiert. Der Plan ist Zeugnis der rasanten Veränderung der Stadt: Die *faubourgs* an der *rive gauche* waren stark gewachsen, die Île Saint-Louis und die Gebiete zwischen der alten und der neuen Stadtmauer im äußersten Westen mittlerweile verbaut; zu erkennen sind viele neue *hôtels*, neue Brücken, neue Straßen. „De ce simple coup d’oeil, il résulte que Paris a modernisé ses fortifications, de nombreux quartiers, [...] que de grandes opérations d’urbanisme ont embelli et aéré la capitale, que Paris s’est peuplé et s’est étendue.“¹⁸¹²

So sehr man stolz auf die physische Gestalt der Stadt war, so sehr war man auch darum bemüht, Paris im besten Licht zu zeigen, was mitunter zu überhöhten und idealisierenden Wiedergaben des real Existierenden führte. Wenn bestimmte Stadträume oder Gebäude nicht den Erwartungen entsprachen, wurde in den bildlichen Darstellungen eben etwas nachgeholfen. Die Paris-Pläne des 16. und 17. Jahrhunderts konzentrierten sich in erster Linie auf die monumentalen Bauwerke und gaben diese völlig überdimensioniert wieder.¹⁸¹³ Zudem erschien die Stadt oft strukturierter, als sie de facto war: Das verwinkelte, mittelalterliche Straßennetz erscheint am Nicolay-Plan als ein System von weiten und geordneten Straßen. Auch wurde an der *rive gauche* eine völlig intakte Stadtmauer dargestellt, die so nicht existierte.¹⁸¹⁴

Idealisierungen und Wunschbilder finden sich auch in den Stichen der Zeit. Zwar gab es durchaus realistische und ungeschönte Abbildungen.¹⁸¹⁵ In der

¹⁸⁰⁹ Prehler: Macht, 202.

¹⁸¹⁰ BNF, Est. Va 212.

¹⁸¹¹ BNF, Est. Ve 31b.

¹⁸¹² Mousnier: Paris, 99.

¹⁸¹³ Vgl. allgemein Tisserand: Atlas.

¹⁸¹⁴ BNF, Hennin XV, 1352. Franklin: Plans, Bd. 1, 90ff.

¹⁸¹⁵ Der unfertige Louvre-Tuileries-Komplex findet sich etwa auf mehreren bildlichen Wiedergaben, so auf jener Reinier Nooms von 1656 (BNF, Est. rés. Ve 53g) und auf einer Darstellung Israël Silvestres aus den 1650er-Jahren (BNF, Est. Va 217e). Auch die Pläne von

Regel setzten sich aber andere Interessen durch: Einerseits ging es vielen Malern jener Sujets tatsächlich um den Verkauf von schönen Souvenirs, andererseits war man von offizieller Seite darum bemüht, ein gewisses Bild von der Stadt zu vermitteln.¹⁸¹⁶ So überrascht es nicht, dass auf einem Druck von 1612, der die zwischen dem Louvre und dem Tuilerienschloss stattfindende Vermählung von Ludwig XIII. mit Anna von Österreich darstellte, die Vollendung des *grand dessein* mit einer fertigen Nordgalerie vorgetäuscht wurde.¹⁸¹⁷ Der schon von Zeitgenossen¹⁸¹⁸ und auch noch im 18. Jahrhundert¹⁸¹⁹ oftmals geäußerten Kritik an der fehlenden Axialität zwischen der Place Dauphine und dem Reiterstandbild Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf konnte man auf Stichen durch die Vortäuschung idealer Ausgewogenheit entgegenwirken. Die Darstellungen des Platzes aus dem 17. Jahrhundert von Claude Chastillon,¹⁸²⁰ Adam Pérelle,¹⁸²¹ Jean Marot¹⁸²² und Pierre Aveline¹⁸²³ kaschierten alle die Unregelmäßigkeiten des realen Locus und präsentierten vielmehr eine von perfekter Symmetrie, Geradlinigkeit und Geometrie geprägte Örtlichkeit.

Ebenso wurde bei den bildlichen Wiedergaben der Stadtgestaltungsprojekte Ludwigs XIV. mit Idealisierungen und Überhöhungen gearbeitet. Die von Jean Mariette publizierte Darstellung der Place des Victoires,¹⁸²⁴ Pierre Avelines *gravure* der Place Louis-le-Grand¹⁸²⁵ und im Grunde alle Ansichten Adam Pérelles entsprachen Wunschbildern, die beim Betrachter den Eindruck einer vollkommenen und vollendeten, sowie einer von störenden Elementen¹⁸²⁶

Vassalieu, Quesnel, Merian und Tavernier verbergen das mittelalterliche Antlitz des Louvre nicht.

¹⁸¹⁶ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 275.

¹⁸¹⁷ *Publication faite à Paris le 25 mars 1612 des mariages arrestez entre Louis XIII Roy de France et Anne d'Autriche [...]*. BNF, Est. QbI.

¹⁸¹⁸ Sauval: *Histoire*, Bd. 1, 235.

¹⁸¹⁹ Jean-Baptiste-Michel Jaillot (1710-1780) äußerte sich darüber wie folgt: *Il eût été à souhaiter que ceux qui ont eu l'inspection de cet ouvrage eussent placé cette statue en face de l'ouverture de la Place Dauphine et de la porte du Palais*. J.-B.-M. Jaillot: *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris* (5 Bde.). Paris 1772-1774, Bd. 1, 182.

¹⁸²⁰ BNF, Est. rés. Ve 9.

¹⁸²¹ BNF, Est. Ee 76b.

¹⁸²² BNF, Est. Pd 43a.

¹⁸²³ BNF, Est. Va 226.

¹⁸²⁴ BNF, Est. Va 230e.

¹⁸²⁵ BNF, Est. Va 234a.

¹⁸²⁶ Auf Israël Silvestres *gravure* des 1662 vor dem Tuilerienschloss stattfindenden *carrousel* ist nichts von dem zwischen dem Louvre und dem Schloss liegenden Stadtviertel zu sehen. Gezeigt wird ein königlicher Raum, in welchem gewöhnliche Baustrukturen offensichtlich keinen Platz zu haben scheinen. Vgl. Prehler: *Macht*, 205.

befreiten Stadt erzeugen sollten. Symmetrie und Axialität blieben die bestimmenden Größen, hinzu kamen die Perspektive, die Homogenität und die Monumentalität.

III. 4. 4. KONKURRENZ IM IN- UND AUSLAND

III. 4. 4. 1. DIE ERSTE STADT EUROPAS UND DER WELT

Personne ne doute que Paris ne soit à present une des plus grandes & des plus belles Villes du Monde, la magnificence de ses bâtimens, son étendue, le nombre presque infini de ses Habitans; [...] enfin le concours perpetuel de toutes les Nations de l'Europe, qui viennent avec un extreme empressement étudier les manières Françoises, & remarquer ce qu'il y a de plus singulier, toutes ces choses sont qu'elle doit estre considerée comme une Ville qui n'a pas sa pareille.¹⁸²⁷

Wie diese Zeilen aus der Feder Germain Brices zeigen, war die *magnificence* der Bauwerke ein wesentliches Argument für den Primatsanspruch, den die Stadt Paris im 17. Jahrhundert stellte. In Frankreich selbst musste man sich bis zur Verlagerung des Hofes nach Versailles¹⁸²⁸ nicht mit anderen urbanen Zentren messen. In seinen 1609 erschienenen *Antiquitez* ließ André du Chesne keinen Zweifel am Stellenwert von Paris innerhalb des Königreichs aufkommen:

Les autres villes de ce Royaume ont l'oeil jetté sur Paris, comme sur leur aînée, se conforment à ses actions servent à ses intentions, et la reverent comme la Dame et Maistresse des Villes de France.¹⁸²⁹

Dies lag nicht nur an der Größe und der Bedeutung der Hauptstadt, sondern auch am sich verändernden Geschmack. Hatte Franz I. noch Rouen den zweiten Rang unter den Städten Frankreichs zugeschrieben,¹⁸³⁰ so galt die Optik der nordfranzösischen Stadt im 17. und 18. Jahrhundert bereits als völlig überholt

¹⁸²⁷ Aus der Einleitung von Germain Brices *Description de Paris* von 1687, nicht paginiert.

¹⁸²⁸ Sh. Kapitel III. 4. 4. 2.

¹⁸²⁹ A. du Chesne: *Les antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France*. Paris 1609, 57.

¹⁸³⁰ I. Mieck: *Die Entstehung des modernen Frankreich 1450 bis 1610*. Strukturen, Institutionen, Entwicklungen. Stuttgart 1982, 99.

und veraltet.¹⁸³¹ Der Kupferstecher Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) nannte sie die hässlichste Stadt Frankreichs, der englische Reisende Arthur Young (1741-1820) sprach Ende der 1780er-Jahre von einer *ugly [...] and ill built town*¹⁸³² und der Architekt Pierre Patte (1723-1814) machte klar, weshalb Rouen einen derart schlechten Ruf hatte:

*Rouen offre les spectacles les plus désagréables. Des rues étroites et mal percées, quantité de maisons de bois placées au hasard semblent rappeler la barbarie gothique dans un siècle où l'on ne s'applique de toutes parts qu'à embellir la France. À l'exception de la Cathédrale, de l'église de Saint-Ouen, du pont de bateaux et de l'Hôtel-Dieu, on ne trouve dans la ville de Rouen aucun édifice remarquable.*¹⁸³³

Die Pariser Urbanistik des 17. Jahrhunderts entsprach dem exakten Gegenteil von Pattes Rouen-Beschreibung. Sie zielte auf gerade Straßen, förderte die Errichtung monumentaler Gebäude und Häuser aus Stein und versuchte, den als barbarisch geltenden gotischen Stil allmählich zu überwinden. All das galt als modern und traf den Geschmack der Zeitgenossen.¹⁸³⁴

Innerhalb Frankreichs gab es also keine Stadt, die optisch so ansprechend war und deren physische Gestalt mehr dem zeitgenössischen Gefühl für Stil und Ästhetik entgegenkam, als Paris. Der Anspruch der französischen Hauptstadt ging aber weit über die Landesgrenzen hinaus, denn „à l'exception de certaines cités italiennes, il n'existe certainement pas d'autre ville en Europe où il soit possible d'admirer aussi facilement tant de grandes œuvres.“¹⁸³⁵ Die *notice*

¹⁸³¹ Lavedan: *Urbanisme*, 198.

¹⁸³² M. Betham-Edwards (ed.): *Arthur Young's travels in France during the years 1787, 1788, 1789*. London 1909, 113.

¹⁸³³ P. Patte: *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV [...]*. Paris 1765, 178.

¹⁸³⁴ Die Stadt Richelieu, wo diese urbanistischen Konzepte quasi auf dem Reißbrett umgesetzt wurden, wurde euphorisch gefeiert. Henri d'Escoubleau de Sourdis, ein Vertrauter Richelieus, schrieb dem Kardinal am 30. Juli in einem Brief: *Les maisons de la grande rue sont merveilleusement avancées; c'est la plus belle chose du monde à voir*. Am 1. September desselben Jahres äußerte der Dichter Tallemant des Réaux seine Begeisterung in einem Brief an seine Frau, mokierte sich aber zugleich über den Mangel an Stadtbewohnern: *Ce sont des bâtiments fort hauts; leur aspect vous plairait sans faute; les dedans ont quelques defaults; le plus grand, c'est qu'ils manquent d'hôtes. [...] La ville aura bientôt la gloire d'être le plus beau village de l'univers. Elle est désertée petit à petit*. Benjamin Vignier, der Verwalter des Château de Richelieu, lobte die alles beherrschende Symmetrie und erfreute sich am Anblick der schönen Häuser:

Deux rangs de pavillons ou plutôt de palais,

Par une admirable industrie,

Font une rue où l'oeil ne se laisse jamais,

De contempler en tous la même symétrie. Vgl. Lavedan: *Urbanisme*, 228ff.

¹⁸³⁵ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 33.

Pierre Petits, des *Intendant général des fortifications de France*, zum 1652 erschienenen Stadtplan von Jacques Gomboust offenbart in aller Deutlichkeit das Gefühl, anderen europäischen Städten überlegen zu sein:

*Cette grande et fameuse ville [...] ne cède que d'ancienneté aux plus renommées du monde, que l'injure du temps, les guerres et les incendies ont épargnées, pour nous en laisser la comparaison. Rome, Constantinople, Naples, Venise, Lisbonne, Londres, Vienne, Amsterdam, Anvers, et tout ce qu'il y a présentement de villes en Europe, lui cèdent en grandeur, en richesse, en magnificence, en peuple, en excellence et diversité de toutes sortes d'arts, de sciences, de commerce et correspondance par toute la terre. Bref, on peut la nommer la reine des villes [...]. L'on dirait que de toutes parts le monde y accourt [...].*¹⁸³⁶

Auch wenn London Paris im Laufe des 17. Jahrhunderts vom ersten Platz unter den einwohnerreichsten Städten des Kontinents verdrängte,¹⁸³⁷ bewahrte die französische Metropole das Image der *Königin der Städte*. Noch in Montesquieus *Lettres persanes* wurde Paris, die *ville du monde la plus sensuelle*, nicht zuletzt aufgrund der Kunstschatze und Architekturen als *siège de l'Empire d'Europe* gefeiert.¹⁸³⁸

Doch damit nicht genug: Paris wurde als erste Stadt der Welt und sogar des Universums glorifiziert. Erstmals war die Unvergleichbarkeit der Seine-Metropole in einer Ballade des Dichters Eustache Deschamps (1346-1406) beschrieben worden.¹⁸³⁹ Im 17. Jahrhundert wurde, wie der Widmungstext des Plans von François Quesnel von 1609 demonstriert, die *prééminence de toutes les villes de l'univers* nun direkt auf die Gestalt und die Bauwerke der Stadt zurückgeführt:

Au Roy, Sire [...] je dedie cette carte, [...] qui represente [...] vostre belle grande ville de Paris qui n'est pas tant obligée à ses premiers fondateurs [...] qu'à vous qui l'avez regenerée, redifiée, et parfaite [...] et le sein, le soing que vous avez eu d'elle, la colleguée en la prééminence de toutes les villes de l'univers, sans qu'aucunes marques de ses malheurs passez la difforment. Vous l'avez si magnifiquement decorée et rembellie qu'elle n'est maintenant comparable qu'à elle mesme pour le nombre des

¹⁸³⁶ Zit. nach Mousnier: Paris, 1f. Der europäische Vergleich findet sich auch bei konkreten Projekten wie der Place Royale, die Sully als *une des plus magnifiques de Paris, voir peut-être de l'Europe* galt. Babelon: Urbanisme, 59.

¹⁸³⁷ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 28.

¹⁸³⁸ Stierle: Mythos, 77ff.

¹⁸³⁹ Ebd., 56.

*edifices, maisons, pallais, eglises, hospitaux, colleges, rues, ponts, fontaines et portes dont elle est composée de sorte qu'elle est à present plustost une grande province qu'une ville. Or affin que les Estrangers qui ne l'ont veue voient les merveilles que vous avez faictes en elle, je l'ay designée et pourtraitée avec une exacte observation de toutes les dimensions et mesures.*¹⁸⁴⁰

Im Druckprivileg für den Plan wurde der aus der Stadtgestaltung resultierende Anspruch der Metropole nochmals betont: *Paris [...]a esté [...] rebastye tout du nouveau et rendu en l'estat des plus superbes villes qu'on vit jamais.*¹⁸⁴¹

Paris war die Stadt, in der man vom Balkon der *Petite Galerie* nach Auffassung Henri Sauvals *une des plus belles vûes du monde* genießen¹⁸⁴² und wo man durch den Faubourg Saint-Germain, *un des miracles du monde*,¹⁸⁴³ oder durch den *rarely contrived garden of the Tuileries*¹⁸⁴⁴ flanieren konnte. Die Unvergleichlichkeit der Pariser Bauprojekte und der Ehrgeiz der Bauherren erstaunten auch die zahlreichen Besucher der Stadt. In seiner 1656 publizierten Beschreibung Frankreichs schrieb der englische Reisende Peter Heylyn über die Grande Galerie:

*It was said to have been erected purposely to joyn the Louvre unto the House and Garden of the Tuilleries, an unlikely matter that such stupendious building should be designed only for a cleanly conveyance into a Summer House; others are of an opinion that he had a resolution to have made the house quadrangular, every side being correspondent to the Grande Galerie which should have been the common gallery to the rest. Which design had it taken effect, this Palace would at once have been the wonder of the world, and the envy of it. For my part, I dare be of this last mind as well because the second side is in part begun as also considering how infinitely this king was inclined to building. [...] Besides the general love he had to building, he had also an ambition to go beyond example, which also induced me further to believe his intent of making that large and admirable quadrangle above spoken of to have been serious and real.*¹⁸⁴⁵

¹⁸⁴⁰ BNF, Est. rés. AA3. Franklin: Plans, Bd. 1, 80ff.

¹⁸⁴¹ AN, XIA 8646, 301r.

¹⁸⁴² Sauval: Histoire, Bd. 2, 40.

¹⁸⁴³ Ebd., Bd. 1, 26.

¹⁸⁴⁴ Bray: Diary, Bd. 1, 50.

¹⁸⁴⁵ P. Heylyn: A survey of the estate of France. London 1656, 116f. Dass die Paris-Besucher die Stadt als etwas ganz Besonderes empfanden, notierte auch Schriftsteller der Courtilz de Sandras (1644-1712): *Depuis que la paix était faite, il y avait eu un si grand abord d'étrangers à Paris que l'on en comptait déjà quinze ou seize mille dans le faubourg Saint-*

Paris war *la plus belle de toutes les villes de la terre*,¹⁸⁴⁶ oder, wie es der Jurist Julien Brodeau (1585-1653) ausdrückte, *le pôle de toutes les nations du monde, la France de la France*.¹⁸⁴⁷ Hatte eine solche Stadt überhaupt etwaige Konkurrenz zu fürchten? Durchaus, denn nur wenige Kilometer von der Hauptstadt entfernt wurde eine ganz neue Welt geschaffen, die bald zu einem ernstzunehmenden Problem für das Pariser Selbstbewusstsein werden sollte.

III. 4. 4. 2. PARIS VS. VERSAILLES

*Cependant, si Vostre Majesté veut bien chercher dans Versailles où sont plus de 500,000 écus qui y ont été dépensés depuis deux ans, elle aura assurément peine à les trouver. Si elle veut faire réflexion que l'on verra à jamais dans les comptes des trésoriers de ses bastimens que, pendant le temps qu'elle a dépensé de si grandes sommes en cette maison, elle a négligé le Louvre, qui est assurément le plus superbe palais qu'il y ayt au monde et le plus digne de la grandeur de Vostre Majesté [...]. Et Dieu veuille que tant d'occasions qui la peuvent nécessiter d'entrer dans quelque grande guerre, en luy ostant les moyens d'achever ce superbe bastiment [...]. Ô quelle pitié, que le plus grand roy et le plus vertueux [...] fust mesuré à l'aune de Versailles!*¹⁸⁴⁸

Der berühmte, hier zitierte Passus aus einem im September 1663 von Colbert verfassten und an Ludwig XIV. adressierten Brief weist in aller Deutlichkeit auf die Vernachlässigung der Pariser Bauprojekte seit dem

Germain seulement. [...] Ils furent tout étonnés à leur arrivée de trouver les choses autrement qu'ils ne croyaient. Ils virent que cette grande ville fourmillait non seulement du monde, comme elle avait jamais pu faire, mais que le luxe y reynaient encore tellement que la moindre bourgeoisie y était plus magnifique que les personnes les plus qualifiées de leur pays. [...] Paris n'avait jamais été si riche ni si superbe. C. de Sandras: *Annales de la Cour et de la Ville de Paris pour les années 1697 et 1698*. Köln 1701, 541ff.

¹⁸⁴⁶ Der Dichter François Colletet (1628-1680) hatte den *Lieutenant-général de police* Nicolas de la Reynie für dessen Maßnahmen gelobt, da sie Paris seiner Auffassung nach zur schönsten Stadt der Welt gemacht hätten. Dethan: *Paris de Louis XIV*, 38.

¹⁸⁴⁷ J. Brodeau: *Commentaire sur la coutume de la prévôté de Paris [...]* (2 Bde.). Paris 1669, Bd. 1, 2f.

¹⁸⁴⁸ P. Clément (ed.): *Lettres, instructions et mémoires de Colbert* (9 Bde.). Paris 1861-1882, Bd. 5, 269.

beginnenden Ausbau von Versailles hin und zeigt zugleich, wie sehr das stetig nachlassende königliche Engagement in der Hauptstadt bedauert wurde.

In Versailles waren ab Ende der 1660er-Jahre bis zu 36.000 Arbeiter auf der größten Baustelle Europas seit der Antike damit beschäftigt, das bestehende Dorf sowie das kleine Jagdschloss in eine beispielelose Residenz-Anlage von megalomanischen Dimensionen zu verwandeln, von welcher drei ebenso pompöse Avenuen in die neu zu errichtende Stadt führen sollten.¹⁸⁴⁹ Vorbilder bescheideneren Ausmaßes waren die Stadt und die Schlossanlage von Richelieu,¹⁸⁵⁰ sowie das Schloss und der Park von Vaux-le-Vicomte gewesen.¹⁸⁵¹ Die Idee, der Anspruch und der Maßstab von Versailles waren jedoch völlig neu. Die Ankündigung des Königs von 1671, jenen Privilegien zuzusichern, die bereit dazu waren, sich in Versailles niederzulassen, sowie die endgültige Entscheidung, den Hof in die neue Stadt zu verlagern, verstärkten - obwohl die Bauarbeiten bei Weitem noch nicht abgeschlossen waren - den Zuzug von Höflingen, Beamten und Militärs samt Entourage.¹⁸⁵² Ende des 17. Jahrhunderts hatten knapp 30.000 Personen ihren Hauptwohnsitz in Versailles, wobei ein gutes Drittel davon im Baugewerbe tätig war.¹⁸⁵³

Die Hauptstadt hingegen musste durch zwei Hungersnöte um 1700 nicht nur den Tod etlicher ihrer Bewohner beklagen,¹⁸⁵⁴ sondern wurde darüber hinaus - parallel zum Aufschwung von Versailles ab den 1670er-Jahren - zunehmend vernachlässigt. Paris verlor seine Rolle als Residenzstadt und das Verhältnis zwischen dem König und der Metropole gestaltete sich, wie noch zu sehen sein wird, generell schwierig. Unter diesen neuen Vorzeichen litt nicht zuletzt die Stadtgestaltung. Man sieht an der Wahrnehmung der Zeitgenossen, wie stark der Bruch zwischen der Zeit vor und nach der Verlagerung des Hofes gewesen sein muss. Während sich Guy Patin 1671 noch über die enormen

¹⁸⁴⁹ U. Schultz: Der Herrscher von Versailles. LudwigXIV. und seine Zeit. München 2006, 197ff.

¹⁸⁵⁰ In Richelieu, das bereits 1635 zu großen Teilen fertiggestellt worden war, hatte man bereits endlose Baumalleen und Kanäle anlegen lassen. Geometrische Konzepte waren - wie später in Versailles - zentral für den Bau der Stadt und der Schlossanlage. H.-W. Krufft: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. Bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München 1989, 82ff.

¹⁸⁵¹ Schultz: Herrscher, 80ff.

¹⁸⁵² B. Lepetit: Une création urbaine -Versailles de 1661 à 1722. Revue d'histoire moderne et contemporaine 25, 1978, 604ff.

¹⁸⁵³ Zur demographischen Entwicklung von Versailles vgl. Ders.: Démographie d'une ville en gestation. Versailles sous Louis XIV. Annales de démographie historique, 1977, 49ff.

¹⁸⁵⁴ Die Versorgungsengpässe von 1693/ 94 und 1709/ 10 kosteten vermutlich jeden fünften Pariser das Leben. Jones: Paris, 197.

Ausgaben für die von der Krone initiierten Bauprojekte beklagte,¹⁸⁵⁵ kritisierte Saint-Simon den König bereits dafür, dass dieser vor seinem Abzug nichts für die Stadt getan habe, außer den Pont-Royal zu errichten: *Il abandonna Paris [...] et ne fit jamais ni ornement ni commodité dans cette grande ville que le Pont-Royal par pure nécessité.*¹⁸⁵⁶

Ludwig XIV. war darum bemüht, zumindest das Image eines Förderers von Paris aufrechtzuerhalten. Dies zeigt ein Medaillen-Entwurf Sébastien Le Clercs¹⁸⁵⁷ für das 1702 von der Académie royale des Inscriptions et Médailles publizierte Werk *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis XIV.* Auf der Vorderseite stellte Le Clerc das Konterfei des *LVDVICVS XIII REX CHISTIANISSIMVS* dar, auf der Rückseite eine von der Porte Saint-Martin und der Porte Saint-Denis flankierte Allegorie der Lutetia mit der Beschriftung *ORNATA ET AMPLIATA URBE*. Besonders aufschlussreich ist der erklärende Text zur Medaille:

Pendant que le Roy méditoit les plus grands desseins, il ne laissoit pas de donner son attention, à tout ce qui pouvoit embellir la Capitale de son Royaume. On elargissoit les rues, on bastissoit de nouveaux Quais, on augmentoit le nombre des Fontaines pour la commodité publique. Mais ce qu'il y a de plus magnifique & de plus grand, c'est la continuation du rempart commencé par Henry Second. Ce rempart, qui n'alloit que depuis le bord de la Seine près de l'Arsenal, jusqu'à la Porte Saint Antoine, embrasse à présent la moitié de la Ville, dont on a considerablement estendu l'enceinte, & va regagner la rivière au-dessous des Tuilleries. Il est d'une prodigieuse largeur, & presque par tout revestu de pierre, & planté d'Ormes qui forment de longues allées, & un ombrage agréable. Les portes de la Ville, qui se trouvent le long de ce rempart, ont esté changées comme en autant d'Arcs de Triomphe.

Diese Aufzählung lässt durchaus ein gewisses Interesse des Sonnenkönigs an der Gestaltung von Paris erkennen. Ludwig XIV. wusste auch über den schlechten Zustand verschiedener Gebäude und den Verfall diverser

¹⁸⁵⁵ G. Patin: *Lettres* (ed. J. H. Reveillé-Parise, 3 Bde.). Paris 1846, Bd. 3, 786.

¹⁸⁵⁶ Noch im 18. Jahrhundert wird Voltaire in der Schrift *Le siècle de Louis XIV* sein Bedauern über die Vernachlässigung von Paris zum Ausdruck bringen: *Si Louis XIV eût dépensé à Paris la cinquième partie de ce qu'il en a coûté pour forcer la nature de Versailles, Paris serait dans toute son étendue aussi beau qu'il l'est côté des Tuileries et du Palais Royal et serait devenu la ville la plus magnifique de l'univers.* Kritik übte auch Étienne La Font de Saint-Yenne in seinem 1749 und 1752 in zwei Editionen erschienenen Pamphlet *L'ombre du grand Colbert*, in welchem sich der Louvre beim Schatten des Ministers darüber beklagt, unvollendet zu sein und Paris darüber, verlassen worden zu sein. Vgl. Lavedan: *Urbanisme*, 334.

¹⁸⁵⁷ BNF, Est. Pb 25.

Örtlichkeiten in der Stadt Bescheid: 1672 ordnete er via *lettres patentes* den Abriss der heruntergekommenen Komplexe *Châtelet* und *Halles* an und versprach den Bau neuer Gebäude.¹⁸⁵⁸ Doch blieb es lediglich bei der Ankündigung. Und die überlieferten Ausgaben seitens der Krone lassen am Bild des großen Gestalters von Paris Zweifel aufkommen. Denn von den insgesamt 200 Millionen *livres*, die Ludwig XIV. für seine Bauprojekte ausgab, entfiel nur etwa ein Zehntel auf Paris während für Versailles ein Vielfaches ausgegeben wurde. Den Löwenanteil der Pariser Investitionen beanspruchte das Louvre-Tuileries-Projekt, gefolgt von den Gebäuden für die Gobelins-Produktion, dem Invalidendom und der Place Louis-le-Grand.¹⁸⁵⁹ Hinzu kamen überschaubare Ausgaben für Straßenverbreiterungen, neue Brunnen und Quais.¹⁸⁶⁰ Für die Erhaltung und Renovierung eines imposanten Gebäudes wie des Palais Royal wurden zwischen 1664 und 1680 nie mehr als 20.000 *livres* jährlich ausgegeben.¹⁸⁶¹ „Judging on the funds expended on their unkeep, the royal edifices in Paris must have become depressive sights.“¹⁸⁶² Noch Voltaire wird den unfertigen Zustand der während der Regentschaft des Sonnenkönigs geplanten Boulevards an der *rive gauche* beklagen.¹⁸⁶³

Ebenso unfertig blieb der Louvre. Im Oktober 1666 hatte Guy Patin noch von *3000 maçons et 600 menuisiers* gesprochen, die permanent an der Königsresidenz arbeiten würden.¹⁸⁶⁴ Doch 1685 notierte der Diplomat Cristophe Brosseau bereits: [...] *on ne parle plus de bâtir au Louvre*, dass man aber nach wie vor entschlossen sei, *quand Sa Majesté voudra qu'on y travaille, d'en bâtir effectivement un tout neuf ailleurs*.¹⁸⁶⁵ Die überlieferten Zahlen bestätigen die Vernachlässigung des Gebäudes: Die größten Summen wurden zwischen 1669 und 1671 investiert. 1671 überstiegen die Ausgaben für Versailles erstmals jene für den Louvre; ab 1672 sanken die Beträge drastisch und Ende des Jahrzehnts handelte es sich nur mehr um Nichtigkeiten.¹⁸⁶⁶ Nach der Ankündigung des Königs zur Wiederaufnahme der Bauarbeiten von 1660 und der Bernini-

¹⁸⁵⁸ M. Félibien/ G.-A. Lobineau: *Histoire de la ville de Paris* (5 Bde.). Paris 1725, Bd. 5, 228.

¹⁸⁵⁹ L. Hauteceœur: *Histoire de l'architecture classique en France* (7 Bde.). Paris 1943-1957, Bd. 2, 421.

¹⁸⁶⁰ Ebd., 429ff.

¹⁸⁶¹ J. Guiffrey (ed.): *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV* (5 Bände). Paris 1881-1901, Band 1, 111.

¹⁸⁶² Bernard: *City*, 10.

¹⁸⁶³ Ebd., 14.

¹⁸⁶⁴ Patin: *Lettres*, Bd. 3, 264.

¹⁸⁶⁵ Zit. nach Dethan: *Paris de Louis XIV*, 113.

¹⁸⁶⁶ Guiffrey: *Comptes*, Bd. 1, xxix.

Affäre¹⁸⁶⁷ waren die Arbeiten auf Betreiben Jean-Baptiste Colberts und nach Plänen des *Petit Conseil* erst Ende der 1660er-Jahre konsequent vorangetrieben worden.¹⁸⁶⁸ Letztlich konnte aber nur die monumentale Ostfassade fertiggestellt werden. Als Ludwig XIV. nach Versailles übersiedelte hinterließ er in Paris eine Baustelle, eine königliche Residenz, die nicht einmal Dächer hatte. Noch der Turgot-Plan aus den 1730er-Jahren zeigt den unfertigen Zustand des Louvre unverblümt: In der Mitte des Rohbaus der *Cour Carrée* standen nach wie vor einfache Häuser; auch hatte man es verabsäumt, die ursprünglich beabsichtigten freien Terrains vor der *Colonnade* beziehungsweise zwischen dem Louvre und dem Tuilerenschloss zu schaffen.¹⁸⁶⁹ Weiterführende Ideen wie jene für einen pyramidenförmigen Brunnen vor der Westfassade des Louvre-Quadrats blieben in der Planung stecken.¹⁸⁷⁰ Hingegen wurde die Residenz nur weiter verunstaltet: An den Fassaden wurden beliebig Schuppen und kleine Hütten angebaut, Limonadenverkäufer und Kurtisanen bevölkerten die *Cour Carrée*.¹⁸⁷¹ Im Schloss selbst wurden willkürlich Trennwände eingesetzt und einfache Kneipen eingerichtet, weshalb schon bald überall Ofenrohre aus dem Louvre ragten.¹⁸⁷²

Weiterhin verfolgt wurde - trotz der Verlagerung der Residenz nach Versailles - die Anlage von Plätzen zu Ehren des Königs. Die Projekte zeigen zwar, dass Ludwig XIV. in der Verherrlichung des Monarchen durch noch prächtigere Entwürfe neue Maßstäbe setzen wollte,¹⁸⁷³ doch offenbart ihre Finanzierung seinen mangelnden Willen, noch viel Geld für die Pariser Stadtgestaltungsprojekte aufzuwenden. Die Place des Victoires ging auf eine Initiative des Maréchal de la Feuillade zurück, der, um eine Statue Ludwigs XIV. adäquat zur Geltung bringen zu können, einen großen Teil seines privaten Hotels und mehrere Nachbarhäuser abreißen ließ, um dort einen Platz anlegen zu lassen. Jedoch wurde die Unternehmung selbst dem wohlhabenden Feuillade bald zu kostspielig, woraufhin der König eine *gratification extraordinaire* von

¹⁸⁶⁷ Sh. S. 348ff.

¹⁸⁶⁸ M. Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München/ Berlin 2000, 314.

¹⁸⁶⁹ Prehler: Macht, 223f.

¹⁸⁷⁰ Petzet: Perrault, 351f.

¹⁸⁷¹ Musée du Louvre: Le quartier du Louvre au XVII^e siècle. Paris 2001, 51.

¹⁸⁷² J. Hillairet: Dictionnaire historique des rues de Paris (2 Bde.). Paris 1964, Bd. 2, 68.

¹⁸⁷³ Ein höheres Maß an Opulenz entsprach scheinbar auch der Erwartungshaltung vieler Stadtbewohner. Sauval berichtet, dass das, was zu Beginn des Jahrhunderts noch ausreichend erschien, den Parisern zur Zeit Ludwigs XIV. längst nicht mehr genügte. Sauval: Histoire, Bd. 1, 626.

120.000 *livres* gewährte.¹⁸⁷⁴ Als auch diese Summe nicht ausreichte, wurde die *municipalité* von der Krone quasi zum Kauf neuer Grundstücke und zur weiteren Finanzierung gezwungen.¹⁸⁷⁵ Während Ludwig XIV. mit der Zeit mehr und mehr Einfluss auf die Konzeption des Platzes und die Positionierung der Statue nahm, mussten die offiziellen Vertreter des Hôtel de Ville ihre monetäre Beteiligung verschweigen, um überhaupt an den Einweihungsfeierlichkeiten von 1686 teilnehmen zu dürfen.¹⁸⁷⁶ Während der Zeremonie täuschte man mit Leinwänden über die noch immer unfertigen Fassaden hinweg.¹⁸⁷⁷ Der Almanach von 1687 enthielt eine Darstellung der Feierlichkeiten, die eine fertig konstruierte und somit geschönte Platzanlage zeigte, welche von wahren Menschenmassen gefeiert wurde.¹⁸⁷⁸ Es ist ein Bild perfekter Harmonie zwischen dem König und seiner Stadt, das so nicht mehr existierte. Denn der ganze Stolz Ludwigs XIV. war damals bereits Versailles und nicht mehr Paris. Dies demonstriert eines der sechs Bronzemedallions, die Feuillade für den Platz in Auftrag gegeben hatte und welche die wichtigsten Ereignisse der Regentschaft Ludwigs XIV. wiedergeben sollten. Das Medaillon war der königlichen Bautätigkeit gewidmet, jedoch mit *Les magnifiques bâtiments de Versailles* betitelt. Von den Pariser Projekten war keine Rede.¹⁸⁷⁹

Etwas mehr finanzielles Engagement zeigte der König anfangs bei der Place Louis-le-Grand, allerdings überließ er die Finanzierung auch hier schließlich der Stadt und privaten Financiers.¹⁸⁸⁰ Bleibt anzumerken, dass Ludwig XIV. an den Tagen der Einweihungszeremonien der ihm zu Ehren angelegten Plätze nicht einmal vor Ort in Paris war. Immerhin lobte er die Gebäude an der Place des Victoires bei einem späteren Besuch als *bâtiments sages*.¹⁸⁸¹

Die zunehmende Distanzierung zwischen dem König und der Stadt zeigt sich auch in der abnehmenden Zahl der Paris-Besuche Ludwigs XIV. Bereits im Jänner 1666 hatte er den Louvre für knapp zwanzig Monate verlassen.¹⁸⁸² Von 1670 bis zu seinem Tod kam er überhaupt nur mehr vierundzwanzig Mal von

¹⁸⁷⁴ Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 205ff.

¹⁸⁷⁵ Félibien/ Lobineau: Histoire, Bd. 5, 274.

¹⁸⁷⁶ G. B. Depping (ed.): Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV (4 Bde.). Paris 1850-1855, Bd. 1, 882.

¹⁸⁷⁷ Dethan: Paris de Louis XIV, 109.

¹⁸⁷⁸ BNF, Hennin LXIII, 5542.

¹⁸⁷⁹ Drei der Medaillons - darunter auch das besagte - sind heute im Musée du Louvre ausgestellt.

¹⁸⁸⁰ Hennings/ Horst/ Kramer: Stadt, 225ff.

¹⁸⁸¹ Dethan: Paris de Louis XIV, 110.

¹⁸⁸² Ebd., 56.

Versailles zurück und mied es selbst dann, in der Stadt zu übernachten.¹⁸⁸³ Die Intervalle zwischen den Paris-Aufenthalten wurden zudem immer länger – nach 1700 hatte sich der Monarch nur mehr vier Mal in die Metropole begeben.¹⁸⁸⁴ So fanden auch kaum mehr Begutachtungen der Bauprojekte in Paris statt. Im Jänner 1671 hatte sich Ludwig XIV. routinemäßig nochmals die Fortschritte am Triumphbogen Saint-Antoine und am Louvre angesehen, wo er - bereits an die Gartenanlagen von Versailles denkend - insbesondere Interesse an der Statuensammlung hatte.¹⁸⁸⁵ Angemessene Beachtung schenkte er im Grunde nur mehr dem Invaliden-Komplex mit dem prachtvollen Kuppelbau, welchem die letzten drei seiner Paris-Besuche gewidmet waren.¹⁸⁸⁶

Das Verhältnis zwischen Paris und dem König war dementsprechend angespannt. Wie prekär die Beziehung war, hatten schon die Feierlichkeiten anlässlich des Jahrestags der Niederschlagung der Frondeure (4. Juli 1653)¹⁸⁸⁷ und die Fouquet-Affäre gezeigt, als dem ehemaligen Finanzminister teilweise mehr Sympathie entgegengebracht wurde, als Ludwig XIV.¹⁸⁸⁸ Als er Ende November 1670 nach längerer Absenz in die Stadt zurückkehrte, gab es - so stand es zumindest in der *Gazette de France* - immerhin Akklamationen von *les peuples de cette ville, da il y avait longtemps qu'ils se trouvaient privés de la vue de leur souverain*.¹⁸⁸⁹ Im Jänner 1687 schrieb der König bezüglich seines bevorstehenden Besuchs anlässlich einer gut überstandenen Operation an den Zeremonienmeister Sainctot: *Je me confie si fort à vous et à toute ma bonne*

¹⁸⁸³ O. Ranum: Les Parisiens du XVII^e siècle. Paris 1973, 388.

¹⁸⁸⁴ A. de Boislisle: La Place des Victoires et la Place Vendôme. Notices historiques sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 15, 1888, 1.

¹⁸⁸⁵ Dethan: Paris de Louis XIV, 62. Nach der Einstellung der Bauarbeiten an der Pariser Residenz aufgrund der ausbleibenden Zahlungen wurden die Räumlichkeiten des Louvre in den verbleibenden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gelegentlich für Ausstellungen genützt. 1699 genehmigte der König eine solche für die Werke der Mitglieder der *Académie de Peinture et Sculpture*. Die Salle des Caryatides beherbergte eine Sammlung antiker und moderner Statuen. Musée du Louvre: Quartier, 28.

¹⁸⁸⁶ Am 14. Juli 1701 fuhr Ludwig XIV. nach Paris um das Bauwerk aus der Distanz zu betrachten. Der *Mercure galant* berichtete im selben Monat vom Urteil des Königs, dem die Konstruktion als *la plus belle que nous ayons en France* erschien. 1706 nahm der König schließlich an der offiziellen Einweihung der Kirche teil und im September desselben Jahres publizierte der *Mercure galant* abermals eine positive Kritik Ludwigs XIV. in Bezug auf die Anlage. An die Gattin des Architekten Hardouin-Mansart soll er folgende Worte gerichtet haben: *Madame, je ne puis m'empêcher de vous faire compliment sur la part que vous devez prendre à la gloire que reçoit aujourd'hui Monsieur votre mari*. Vgl. R. Baillargeat (Hg.): Les Invalides, trois siècles d'histoire. Paris 1975, 241ff.

¹⁸⁸⁷ Beim Hôtel de Ville war eine den jungen Monarchen als eine Art Halbgott darstellende Statue aufgestellt worden, deren Fuß demonstrativ auf einem Schiff - dem Symbol der Stadt - positioniert war. Jones: Paris, 181.

¹⁸⁸⁸ Schultz: Herrscher, 92ff.

¹⁸⁸⁹ Dethan: Paris de Louis XIV, 61.

ville de Paris que vous n'avez pas de précaution à prendre. Auch hier gab es großen Jubel von der Place de Grève bis hin zur neu geschaffenen Place des Victoires. Offensichtlich versetzte seine Präsenz *les bourgeois en grande joye*.¹⁸⁹⁰ Bedauerten die Bürger der Stadt tatsächlich die Abwesenheit des Königs? Der Herzog von Saint-Simon zeichnete ein gänzlich anderes Bild. *Dégoûté de tout* sei der König gewesen und der Tod des Monarchen erschien ihm wie eine Erlösung: *Paris, las d'une dépendance qui avait tout assujetti, respira dans l'espoir de quelque liberté*.¹⁸⁹¹

Schon vor dem endgültigen Abzug nach Versailles stellten verschiedene Zeitgenossen fest, wie wenig sich der König zu Paris bekennen wollte. Im Jänner 1668 bemerkte Olivier Lefèvre d'Ormesson, dass es Ludwig XIV. missfiel *demeurer plus longtemps à Paris, dont il n'aime pas le séjour*.¹⁸⁹² Gut zwei Jahre später notierte die Madame de Sévigné, dass der König drei bis vier Mal in der Woche nach Versailles fahren würde, da er sich in der Hauptstadt langweile.¹⁸⁹³ Versailles war der Ort, wo Ludwig XIV. nach eigener Einschätzung am ehesten er selbst sein konnte.¹⁸⁹⁴ Der *bourg de Versailles* sollte zum *plus florissant et fréquenté qu'il se pourra* werden.¹⁸⁹⁵ Womöglich hatte auch die Gründung der französischen Akademie in Rom das Ziel, eher Ideen für Versailles und weniger für Paris zu sammeln.¹⁸⁹⁶

¹⁸⁹⁰ Ebd., 106ff.

¹⁸⁹¹ L. de Rouvroy, duc de Saint-Simon: Mémoires (ed. Y. Coirault, 8 Bde.). Paris 1983-1988, Bd. 5, 618.

¹⁸⁹² A. Chéruel (ed.): Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson [...] (2 Bde.). Paris 1860-1861, Bd. 2, 540.

¹⁸⁹³ Gailly: Sévigné, Bd. 1, 181.

¹⁸⁹⁴ [...] *je quittai Paris à l'heure même et me retirai premièrement à Versailles comme à l'endroit où je pouvais être plus en particulier.* Louis XIV: Mémoires, 131f.

¹⁸⁹⁵ Während des Flandern-Feldzugs war am 22. Mai 1671 in Dunkerque ein Schreiben mit folgendem Inhalt verfasst worden: *Sa Majesté, ayant en particulière recommandation le bourg de Versailles, souhaitant de le rendre le plus florissant et fréquenté qu'il se pourra, Elle a résolu de faire don de places à toutes personnes qui voudront bâtir depuis la Pompe dudit Versailles jusques à la ferme de Clagny, avec exemption de logement par craie es dits bâtiments pendant dix années qui auront cours du jour qu'ils seront achevés, à la charge de payer audit domaine de Versailles par chacune des places à la proportion cinq sols de cens pour arpent payables chacun an au jour de Saint-Michel pour desdites places et bâtiments jouir par chacun des particuliers auxquelles icelles places seront délivrées en pleine propriété comme à eux appartenant, à la charge par eux, leurs héritiers et ayant cause entretenir lesdits bâtiments en état et de même symétrie qu'ils seront bâtis et édifiés. La délivrance desquelles places avec mesure, tenant et aboutissant sera faite par le Surintendant des Bâtiments de Sa Majesté [...].* Zit. Nach Lavedan: Urbanisme, 240.

¹⁸⁹⁶ Die Entscheidung für die Akademiegründung und jene für die Transferierung des Hofes nach Versailles erfolgten in knappem zeitlichen Abstand zueinander. J.-P. Alaux: L'Académie de France à Rome. Ses directeurs, ses pensionnaires (2 Bde.). Paris 1933, Bd. 1, xiv.

Die öffentliche Meinung blieb von den Vorlieben des Königs und der Skepsis desselbigen gegenüber Paris nicht unbeeinflusst. Während *ce maudit Paris*¹⁸⁹⁷ zum *singe de la Cour*¹⁸⁹⁸ verkam, wurde Versailles glorifiziert. Man betrachtete es, wie es Charles Perrault in seinem 1687 vor der Académie française vorgetragenen Gedicht *Le siècle de Louis le Grand* hervorhob, nicht nur als Schloss, sondern tatsächlich als eine ganz neue Stadt: *Ce n'est pas un palais, c'est une ville entière [...]*.¹⁸⁹⁹ Schon zu Beginn der Bauarbeiten begeisterte die Anlage die Zeitgenossen. Madeleine de Scudéry (1607-1701) staunte bei ihrem Besuch in Versailles im Jahr 1669 - *malgré la jeunesse des arbres qui les forment* - über die Breite der majestätischen, vom Schloss wegführenden Avenuen.¹⁹⁰⁰ Versailles wurde als ein Ort wahrgenommen, der Seinesgleichen suchte;¹⁹⁰¹ wo es in den Schlossgärten mehr Statuen gab, als in einer Großstadt Einwohner.¹⁹⁰² Versailles gewann an Attraktivität, während die Stadt an der Seine selbige zunehmend zu verlieren schien. Sogar ein echter, im Faubourg Saint-Germain geborener Pariser wie Saint-Simon, dem die Vorstellung *pour toujours à la campagne* zu leben eigentlich missfiel, kam immer seltener nach Paris zurück. 1706 notierte er: *Je n'allais que très peu à Paris*.¹⁹⁰³ Und 1714: *Je n'y étais presque point*.¹⁹⁰⁴

Es gab aber auch nach wie vor Personen, die Paris dieser künstlichen Welt am Land vorzogen. Natürlich waren die Karten mit der Verlagerung des Hofes neu gemischt worden: „With the monarchy keeping itself at a distance, and apparently turning lukewarm towards the idea of constructing a new Rome, it seemed that it was more up to Parisians now to make their own history.“¹⁹⁰⁵

¹⁸⁹⁷ Mit diesen abwertenden Worten urteilte Liselotte von der Pfalz über die Stadt an der Seine. H. Juin: *Lettres de Madame Palatine*. Paris 1986, 101. Sie vermerkte zudem, dass sie sich fernab der Gärten von Versailles nur langweilen würde. Ebd., 347.

¹⁸⁹⁸ So die berühmte Umschreibung der Stadt aus La Bruyères *Caractères*. Das Werk war mit neun Auflagen zwischen 1688 und 1696 extrem erfolgreich. Vgl. Dethan: *Paris de Louis XIV*, 65.

¹⁸⁹⁹ Vgl. N. Ferrier-Caverivière: *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris 1981, 366ff.

¹⁹⁰⁰ Zit. nach Lavedan: *Urbanisme*, 238.

¹⁹⁰¹ Ein Staatsbediensteter fand 1697 Worte der Superlative: *Le château de Versailles [...] c'est l'édifice le plus beau, le plus grand et le plus magnifique qui soit au monde. Il comprend en effet tout ce que la nature et l'art ont de plus excellent, ce que les anciens et les modernes ont inventé et travaillé de plus parfait et de plus achevé, et tout ce qui mérite mieux l'admiration des hommes*. Vgl. A. de Boislesle (ed.): *Mémoire de la généralité de Paris*. Paris 1881, 380.

¹⁹⁰² So die Einschätzung des Persers Usbek in Montesquieus *Lettres persanes* von 1721. Vgl. Benevolo: *Stadt*, 167.

¹⁹⁰³ Saint-Simon: *Mémoires*, Bd. 2, 706.

¹⁹⁰⁴ Ebd., Bd. 4, 799.

¹⁹⁰⁵ Jones: *Paris*, 198.

Wesentliche Teile der Verwaltung blieben jedoch vorerst in Paris; ebenso wurden hier weiterhin Botschafter empfangen. Die Stadt war nach wie vor das geistige und immer noch ein kulturelles Zentrum des Landes¹⁹⁰⁶ und im „Gegensatz zum Hof in Versailles [...] der eigentliche Schauplatz des Kampfes um die Distinktion“.¹⁹⁰⁷ Guy Patin war der Auffassung, dass die Straßen von Paris *ne furent jamais si belles* wie unter Ludwig XIV.¹⁹⁰⁸ und ein anonymes *poète* hielt die anfängliche Euphorie 1667 in einem Gedicht fest:¹⁹⁰⁹

*C'est l'astre que jamais dignement on ne loue,
Qui te doit apporter ce lustre non pareil,
Et qui, changeant le nom que te donnait la boue,
Te nommera du sien: la ville du soleil.*

Die Madame de Sévigné präferierte diese ‚Stadt der Sonne‘. Obwohl sie sich kaum für die städtischen Bauprojekte interessierte, blieb sie Paris treu und begab sich in etwa so selten nach Versailles, wie der König die Seine-Metropole aufsuchte. Trotz ihrer Faszination für den dortigen Hof,¹⁹¹⁰ beklagte sie sich des Öfteren darüber, dass sie - da alle wichtigen Minister bereits übersiedelt waren - nicht um die Reise nach Versailles umhinkam.¹⁹¹¹ Mit dieser Meinung war sie nicht allein: Die Gattin des Ministers Louvois schrieb 1674 in einem Brief an ihren Mann: *Je suis à Paris beaucoup plus contente que d'être à la Cour [...]*.¹⁹¹² Im Dezember 1705 gestand Philippe-Emmanuel de Coulanges in einem Brief an die Madame d'Huxelles: *Entre nous, je me passerais à merveille de Versailles [...]. Je suis toujours plus aise d'en revenir que d'y aller.*¹⁹¹³ Und selbst der König bewahrte, obwohl bereits in Versailles wohnhaft, ein gewisses Interesse an Paris und erkundigte sich regelmäßig über die Stimmung in der Stadt. Die Madame de Sévigné notierte etwa, dass Ludwig XIV. dem im Februar 1672 aus Paris zurückgekehrten Herzog von Orléans folgende Frage stellte: *Eh bien, mon frère, que dit-on à Paris?*¹⁹¹⁴

¹⁹⁰⁶ Dethan: Paris de Louis XIV, 97.

¹⁹⁰⁷ Stierle: Mythos, 64.

¹⁹⁰⁸ Patin: Lettres, Bd. 3, 624; 30. Oktober 1666.

¹⁹⁰⁹ Vgl. J. Saint-Germain: La Reynie et la police du Grand Siècle. Paris 1962, 76ff.

¹⁹¹⁰ Gailly: Sévigné, Bd. 2, 143ff.; Schreiben vom 17. und 29. Juli 1676.

¹⁹¹¹ Ebd., Bd. 2, 227ff.; 16. und 28. Oktober, sowie 4. und 18. November 1676.

¹⁹¹² E. de Barthélemy (hg.): La marquise d'Huxelles et ses amis [...]. Paris 1881, 236.

¹⁹¹³ Ebd., 191.

¹⁹¹⁴ Gailly: Sévigné, Bd. 1, 477.

All dies änderte aber nichts an der durch die Abwesenheit des Königs ausgelösten Melancholie, die die eigentliche Hauptstadt Frankreichs ab den 1670er-Jahren bis weit in das 18. Jahrhundert hinein überschattete. Noch 1749 wird Voltaire seinem tiefen Bedauern über den unfertigen Louvre in einem Gedicht Ausdruck verleihen:

*Sous quels débris honteux, sous quel amas rustique,
On laisse ensevelir ces chefs-d'oeuvre divins?
Quel barbare a mêlé la bassesse gothique,
A toute la grandeur des Grecs et des Romains?*¹⁹¹⁵
[...]
*Louvre, palais pompeux, dont la France s'honore,
Sois digne de Louis, ton maître et ton appui;
Sors de l'état honteux où l'univers t'abhorre,
Et dans tout ton éclat montre-toi comme lui.*¹⁹¹⁶

III. 4. 4. 3. PARIS UND ITALIEN

*L'Italie doit céder présentement à la France le prix & la Couronne qu'Elle a remportée jusques aujourd'huy sur toutes les Nations du Monde; en ce qui regarde l'excellence de l'Architecture, la beauté de la Sculpture, la magnificence de la Peinture [...]. Versailles seul suffit pour assurer à jamais à la France la gloire qu'elle a à present de surpasser tous les autres Royaumes, dans la science des Bâtimens. [...] C'est dans cette Maison Royale et charmante que vous estes invitez, Peuples de la terre, Curieux et Sçavans: vous y verrez l'Ancienne et la Nouvelle Rome: vous y verrez tout ce que le Monde a jamais eu de beau et surprenant.*¹⁹¹⁷

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie der zwischen Rom und Paris ausgetragene Wettkampf um die kulturelle Hegemonie in Europa, welcher in Abschnitt III. 3. 5. skizziert wurde, von den Zeitgenossen der französischen

¹⁹¹⁵ Zit. nach Christ/ Léri/ Fierro/ Dérens: Vie, 66.

¹⁹¹⁶ Ebd., 68.

¹⁹¹⁷ L. Morellet: Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles [...]. Paris 1681, 1ff.

sowie der italienischen Seite wahrgenommen wurde beziehungsweise wie diese darauf reagierten.

Auch wenn sich die anfangs zitierten, glorifizierenden Worte des Sieur de Combes auf Versailles und nicht unmittelbar auf Paris bezogen, offenbarten sie doch ein grundlegendes Überlegenheitsgefühl, welches mit der kulturellen Extravaganz französischer Kreationen begründet wurde. 1681, als die Schrift publiziert wurde, fühlte sich Combes scheinbar selbstbewusst genug, um die Übergabe des Primats der Kunst von Italien zu fordern. Der Höhepunkt der Pariser Stadtgestaltung des 17. Jahrhunderts war zu diesem Zeitpunkt bereits vorbei.

Um eine neutrale Deutung vornehmen zu können, macht es Sinn, die Einschätzung der Stadt Paris durch einen Italiener heranzuziehen, der die Metropole Ende des 16. Jahrhunderts und damit noch *vor* den großen urbanistischen Transformationen mit eigenen Augen gesehen hat. Der Bericht Francesco d'Iernis,¹⁹¹⁸ der nach der Konversion Heinrichs IV. 1596 mit einer päpstlichen Gesandtschaft nach Paris gekommen war, zeichnet nämlich ein ganz anderes Bild: Hier ist noch Italien, ist Rom der Maßstab. Zwar zeigte sich d'Ierni beeindruckt von der großen Zahl repräsentativer Gebäude¹⁹¹⁹ und fand durchaus lobende Worte für die schönen, breiten und gepflasterten Straßen, die Fassaden der größeren und kostspieligen Kirchen, die Skulpturen und die offenbar schönsten Glasfenster der Welt. Auch staunte er über die Vielzahl der Geschäfte und über die Pariser Universität, die ihm als die einst bedeutendste der Welt galt. Zugleich hob er aber hervor, dass die Fassaden der engen und meist nur aus Holz gebauten Häuser ebenso wie die Geschäfte der Stadt weit entfernt von der Schönheit ihrer italienischen beziehungsweise römischen Pendants wären. Er erwähnte den schlechten Zustand der Stadtmauern und der kleineren Kirchen. Seine Paris-Analyse gipfelte in der Behauptung, dass der unfertige Louvre - für einen französischen Palast - gar nicht schlecht gebaut sei.

Zwischen d'Iernis Paris-Beschreibung und den selbstbewussten Worten des Sieur Combes muss also ein Bewusstseinswandel stattgefunden haben. Auch

¹⁹¹⁸ Das italienische Original wird aufbewahrt in BNF, Ms. italien, 662. Für eine französische Übersetzung und erläuternde Informationen vgl. G. Raynaud: Paris en 1596 vu par un italien. Relation du voyage de Francesco Gregori d'Ierni. Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France, 1885, 164ff.

¹⁹¹⁹ D'Iernis Angaben beliefen sich auf 68 Kirchen, 44 private Paläste und sechs Brücken, wobei er anmerkte, dass eine davon, der Pont-Neuf, noch nicht fertiggestellt war. Besonders hervorgehoben wurden die Kathedrale Notre-Dame und die Sainte-Chapelle.

wenn Paris schon vor der Zeit der ersten Bourbonen-Könige gelegentlich über Rom und die Städte auf der Apenninhalbinsel gestellt¹⁹²⁰ und noch nach 1700 im Vergleich zu italienischen Musterbeispielen kritisiert wurde¹⁹²¹ - gerade im 17. Jahrhundert verdichtete sich in der Seine-Metropole das Bewusstsein das neue, das bessere Rom zu sein. Darüber hinaus zollten in diesem Zeitraum auch die römischen und italienischen Zeitgenossen der französischen Hauptstadt ihren Respekt und zwar mehr, als sie dies bei anderen außeritalienischen Zentren taten. Es kann kein Zufall sein, dass als einzige nicht-italienische Stadt Paris in die Vedutenserie von Ariccia aufgenommen wurde: Die mit *Parigi dal Pont-Neuf* betitelte Ansicht wurde während des Pontifikats Alexanders VII. angefertigt. Es handelte sich um eine Momentaufnahme der Stadt um 1662 - das Collège des Quatre-Nations nach den Plänen Le Vaus war noch nicht zu sehen, jedoch all die übrigen fertigen Projekte wie die Place Dauphine, der Pont-Neuf und der neu gestaltete Louvre-Tuilerien-Komplex. Ergo wurde Paris Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Rom und im engsten Umkreis des Papstes als eine darstellungswürdige Stadt wahrgenommen.¹⁹²² Der Bedeutungsgewinn der französischen Metropole im Bewusstsein der höfischen Elite Italiens wird ersichtlich, wenn man die Paris-Darstellung von Ariccia mit einem entsprechenden Auftrag des Marchese von Mantua an Giovanni Bellini von 1497 vergleicht. Bellini hatte die Stadt an der Seine nie mit eigenen Augen gesehen und so wurde es ihm überlassen, die Ansicht einfach frei nach seiner Vorstellung zu gestalten.¹⁹²³ Auch wenn Paris scheinbar einen gewissen

¹⁹²⁰ In einem Gedicht von Eustache Deschamps (1346-1406) wurde die Unvergleichbarkeit von Paris wie folgt beschrieben:

*A toy ne soit nulle autre comparée,
 Babiloine ne s'i comparast mie,
 Ne Romme aussi qui tant fut renommée,
 Ne Ninive, Florence ne Pavie,
 Troie la grant dont tu es departie;
 Ne cil que jamais seront,
 A toy seule comparer ne pourront;
 De tes grans biens est chascuns esbahis:
 Plus en prant on et plus en demourront.*

Riens ne se peut comparer a Paris. Zit. nach Stierle: Mythos, 56.

¹⁹²¹ Besonders Turin galt französischen Reisenden des 18. Jahrhunderts als Maßstab, so etwa Rousseau (*La décoration extérieure que j'avais vue à Turin, la beauté des rues, la symétrie et l'alignement des maisons me faisaient chercher à Paris autre chose encore*) und De Brosses (*Turin me paraît la plus jolie ville de l'Italie et à ce que je crois de l'Europe par l'alignement de ses rues, la régularité de ses bâtiments [...]*). Zit. nach Lavedan: Urbanisme, 199.

¹⁹²² M. Fagiolo dell'Arco/ F. Petrucci (hg.): *L'Ariccia del Bernini*. Rom 1998, 152ff.

¹⁹²³ In einem vergleichbaren Zyklus, der vierzehn Jahre zuvor vom Papst in Auftrag gegeben worden war, hatte Paris noch überhaupt keine Rolle gespielt. Ausgewählt wurden einzig die

Stellenwert besaß, so waren das eigentliche Stadtbild und die repräsentativen Gebäude um 1500 in Italien entweder weitestgehend unbekannt oder ganz einfach wenig bedeutend.

Mit Blick auf das Spannungsverhältnis der beiden Städte stellt sich aus römischer Perspektive folgende Frage: „How did this city, with its artistic dominance spanning two centuries and traditions spanning two millenia, view the trend toward the Gallic dictation of taste?“¹⁹²⁴ Einerseits wird der lokale Stolz nach wie vor eine bedeutende Rolle gespielt haben: „It is difficult to imagine that any Roman, in the years just following LeBrun’s election, could have conceived of his city as diminished somehow in the scheme of European culture. From his standpoint, Paris was still an upstart, the capital of a monarchy only recently re-established as a world power but still provincial in its understanding of the achievements of the Renaissance, or its appreciation of the Italian genius.“¹⁹²⁵ Andererseits blickte man immer öfter nach Paris und Frankreich. In einem Schreiben vom 23. November 1664 bat der für seine Rom-Ansichten berühmte Giovanni Giacomo de Rossi Papst Alexander VII. um die Gewährung von Privilegien und die Sanktionierung von Kopien seiner Werke, wofür er bessere, dem französischen Standard entsprechende Darstellungen der Ewigen Stadt in Aussicht stellte.¹⁹²⁶ In Roms akademischen Kreisen wusste man sehr genau über die Tätigkeit französischer Architekten in Paris Bescheid. Im Text, in welchem die Ernennung Charles Errards zum Mitglied der Accademia di San Luca festgehalten wurde (1672),¹⁹²⁷ wurde diesem folgendes Hauptwerk zugeschrieben: *Architettò per Parigi la Chiesa della Sunta* (i. e. Notre-Dame-de-l’Assomption) *presso Sant’Onorato*. Und selbst Giovanni Paolo Marana, der der angeblichen Vorherrschaft der Franzosen in seinem *Lettre d’un Sicilien* grundsätzlich mit ausreichend Sarkasmus und Ironie begegnete, erschien Paris als *la plus délicate ville de l’Univers*.¹⁹²⁸

bedeutendsten italienischen Städte - neben Rom waren dies Florenz, Venedig, Genua, Mailand und Neapel. C. E. Gilbert: *Italian art 1400-1500. Sources and document*. Northwestern Univ. Press 1980, 140.

¹⁹²⁴ Smith: *Diplomacy*, 2.

¹⁹²⁵ Ebd.

¹⁹²⁶ [...] *et le stampe di Roma saranno più curiose, come si fa in Fiandra, et in Francia*. Vgl. D. del Pesco: *Le incisioni e la diffusione internazionale dell’immagine della Roma di Alessandro VII.*, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): *Alessandro VII Chigi (1599-1667)*. Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 254.

¹⁹²⁷ M. Missirini (hg.): *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, fino alla Morte de Antonio Canova*. Rom 1823, 130f.

¹⁹²⁸ Marana: *Lettre*, 51.

In der französischen Hauptstadt nahm man bereits Mitte des 16. Jahrhunderts die römischen Einflüsse wahr. In seinem Stadtportrait *La fleur des antiquitez* [...] von 1532 bemerkte Gilles Corrozet folgende Entwicklung:

*De nombreux hôtels anciens sont venus en décadence et en mains d'autrui par la mutation des temps. D'autres font à la ville une parure nouvelle. Il y a de présent autres excellents bâtiments faits à la romaine, à la grecque et à la moderne.*¹⁹²⁹

Bei der Produktion von Paris-Plänen und Veduten der Stadt orientierte man sich zunächst an den bereits bestehenden bildlichen Darstellungen Roms. Hier sind insbesondere die Rombilder Étienne Dupéracs zu nennen, der 1578 nach gut zwanzig Jahren in der Ewigen Stadt nach Paris zurückgekehrt und von 1595 bis 1604 am Hofe Heinrichs IV. tätig war, wo er in direktem Kontakt zu François Quesnel und Jacques Androuet du Cerceau stand.¹⁹³⁰

Während der Regentschaft Heinrichs IV. wurde das Aufzeigen von Parallelen zwischen Paris und Rom, zwischen dem französischen König und Augustus als geeignetes Mittel erkannt, um den Anspruch der französischen Metropole zu formulieren. Am Nicolay-Plan von 1609¹⁹³¹ wurde der König am rechten oberen Rand als reitender Triumphator dargestellt; die Erläuterung der Abbildung erfolgte in der Bildunterschrift: *SOVBS LE REGNE DE CE GRAND ROY [...] PARIS EST COMME SOVBS AVGVSTE FVT ROME DV MONDE L'EFFROY*. Le Clercs Widmungstext zur Karte war von Suetons Lobeshymne auf Augustus inspiriert:

[...] vous l'avez [i. e. Paris] tellement embellie et enrichie de somptueux bastimens et de superbes edifices, qu'elle est maintenant beaucoup plus grande, plus belle, plus

¹⁹²⁹ Zit. nach P. Francastel: Paris et la création urbaine en Europe au XVII^e siècle, in: Ders. (Hg.): L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 25. Gut fünfzig Jahre später fühlte sich Michel de Montaigne beim Anblick der Straßen Roms an Paris erinnert. Vgl. O. Flake (ed.): Michel de Montaigne. Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581. Frankfurt a. M. 1988, 123ff. Zwischen Corrozet und Montaigne liegt die 1562 erschienene Rom-Beschreibung Joachim du Bellays. Die Schrift ist deshalb interessant, weil Du Bellay längere Zeit in den zwei Städten gelebt hat und somit die Unterschiede zwischen den beiden Zentren gut kennen musste. Einerseits ist sein Rom-Bild gekennzeichnet von dem tiefen Bedauern über den Verfall der antiken Stadt; andererseits schwärmt er fast ehrfürchtig von der einstigen Größe der *urbs aeterna* und unterstreicht die positiven Auswirkungen dieses Erbes und der noch zu bestaunenden Ruinen auf den Ehrgeiz der Römer des 16. Jahrhunderts. J. Du Bellay: Le premier livre des antiquitez de Rome, contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine. Paris 1562, 2ff.

¹⁹³⁰ N. Miller: Étienne Dupérac, in: A. K. Placzek: Macmillan encyclopedia of architects (4 Bde.). New York 1982, Bd. 1, 613.

¹⁹³¹ BNF, Hennin XV, 1352. Franklin: Plans de Paris, Bd. 1, 90ff.

*opulente, et plus magnifique qu'elle ne fut jamais, et pouvez dire avec verité, que l'ayant trouvée bastie de plastre, vous la laisserez toute de pierre et de marbre à la posterité.*¹⁹³²

Auch im 1609 publizierte Werk *Les Parallèles de Cesar et de Henry III* von Antoine de Bandole wurde das gegenwärtige Paris mit dem antiken Rom auf eine Ebene gestellt: *Cesar et Henry ont esté grands architectes pour embellir de beaux edifices leurs villes. L'un fit bastir à Rome un théâtre somptueux pour le plaisir public; et l'autre la Place Royale dans Paris, pour y faire travailler toutes sortes d'artisans.*¹⁹³³ Paris war, wie es André du Chesne ausdrückte, das *französische Rom*. Was Plinius einst über Rom sagte, trafe auch auf Paris zu, *qui est nostre François Rome, et qui ne cède en rien à ceste vieille Rome.*¹⁹³⁴

Obschon die Faszination für das moderne Rom von französischer Seite nie ganz erlosch¹⁹³⁵ und man Bauwerke französischer Architekten in Paris keineswegs als die Endprodukte des kreativen Schaffens betrachtete,¹⁹³⁶ deuten mehrere Quellen darauf hin, dass sich das Bewusstsein von der Überlegenheit der eigenen Stadt und der eigenen Kultur im Vergleich zur italienischen Konkurrenz im 17. Jahrhundert nach und nach verdichtete und noch im 18. Jahrhundert stark ausgeprägt war. Anders als Rom war Paris *non pas ensevelie dans ses propres ruines, mais nombreuse en Citoyens, superbe en edifices, &*

¹⁹³² Ebd. Der Topos der marmornen Stadt entsprechend dem augusteischen Rom findet sich auch auf einer von François Miron in Auftrag gegebenen und mit *MARMOREAM RELINQVET LVETETIA* betitelten Medaille von 1606 (J.-P. Babelon: *Architecture et emblématique dans les médailles d'Henri IV*. *Revue de l'Art* 58-59, 1982, 35), sowie in Antoine de Laval *Oraison funebre de Henry le Grand III*: [...] & pouvoit bien dire de sa Cité nôtre Auguste comme l'autre fit de la sienne, que de plâtre qu'il la trouva, il la rendit toute de marbre (A. De Laval: *Desseins de professions nobles et publiques* [...]. Paris 1612, 185).

¹⁹³³ A. de Bandole: *Les Parallèles de Cesar et de Henry III*. Paris 1609, 115.

¹⁹³⁴ Du Chesne: *Antiquitez*, 57.

¹⁹³⁵ Paul-Marie Letarouillys umfassende Rom-Darstellung *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome* wurde erst Mitte des 19. Jahrhunderts publiziert und würdigte nicht zuletzt die römischen Bauten des 18. Jahrhunderts.

¹⁹³⁶ Es dauerte nicht lange bis Charles Errards penibel nach den französischen Architekturgesetzen der Zeit erbaute Kirche Notre-Dame-de-l'Assomption wegen ihres *sot dôme* geschmäht wurde. Vgl. Alaux: *Académie*, Bd. 1, 12. In seiner *Architecture française* wird J.-F. Blondel folgendes Urteil treffen: [...] *ne pouvant dissimuler que la partie supérieure de cet édifice est tout à fait hors de proportion, étant lourde, pesante [...] sa hauteur auroit dû être mieux proportionnée pour satisfaire aux règles de l'Art et aux principes du goût*. J.-F. Blondel: *Architecture française, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris* (4 Bde.). Paris 1752-1756, Bd. 3, 132f.

magnifique en Églises & en Autels.¹⁹³⁷ Die Stadt an der Seine war das aufblühende Zentrum der Gegenwart wo Neues gestaltet und geschaffen wurde - in den Deskriptionen der Inszenierungen und Bauten André Félibiens (1619-1695), des *historiographe des bâtiments du roi*, wurden Begriffe wie *nouveau* oder *nouveauté* geradezu inflationär verwendet.¹⁹³⁸

Während der Triumph des französischen Architektur- und Kunstverständnisses den Bürgern Roms beim akademischen Wettbewerb von 1677 in aller Öffentlichkeit präsentiert wurde,¹⁹³⁹ kratzte die sich schon über Jahrzehnte hinziehende *querelle des anciens et modernes* zusätzlich am Nimbus der Ewigen Stadt.¹⁹⁴⁰ An der Pariser Architekturakademie begann man, Entwürfe *à l'italienne*¹⁹⁴¹ und auch real existierende Bauten italienischer Architekten in Paris wie die Kirche Sainte-Anne-la-Royale nach Plänen Guarinis zunehmend zu kritisieren¹⁹⁴² und stellte Le Vaus Kuppel für das Collège des Quatre-Nations selbstbewusst auf eine Ebene mit jener Michelangelos für St. Peter in Rom.¹⁹⁴³

Das Selbstbewusstsein der Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts hinterließ seine Spuren. 1719 nahmen die allegorischen Statuen der Seine, der Marne und der Loire am *bassin octogonal* des Tuileriengartens ganz selbstverständlich neben jener des Tibers Platz.¹⁹⁴⁴ Generell wurden die Gärten zu einem Aushängeschild Frankreichs - Charles de Brosses fand bei seiner Italienreise in den Jahren 1739/ 40 keine Gartenanlage oder Promenade die sich mit jenen selbst der kleinsten Städte Frankreichs hätte messen können.¹⁹⁴⁵ 1777 erschien Louis-Antoine de Caracciolis Werk *Paris, le modèle des nations étrangères, ou*

¹⁹³⁷ L. Coulon: L'Ulysée françois. Le voyage de France, de Flandre et de Savoye. Paris 1643, 270.

¹⁹³⁸ W. Schmale: Geschichte Frankreichs. Stuttgart 2000, 150. In der bildenden Kunst setzten sich die Begriffe der *grande manière* oder der *manière magnifique* durch, um das Innovative der französischen Kunst der Zeit zu benennen. A. Blunt (hg.): Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art. Paris 1964, 170.

¹⁹³⁹ G. R. Smith verweist darauf, dass der Ausgang des *concorso* nicht nur von den Römern aufmerksam verfolgt wurde, sondern auch von den in der Stadt wohnenden Ausländern wie Gesandten oder Botschaftern. Smith: Diplomacy, 25ff.

¹⁹⁴⁰ M. Disselkamp/ P. Ihring/ F. Wolfzettel (hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen 2006, 6. Allgemein zur *querelle*, die in Italien schon eine lange Vorgeschichte hatte vgl. A.-M. Lecoq: La querelle des anciens et des modernes, XVII^e-XVIII^e siècles. Paris 2001.

¹⁹⁴¹ H. Lemmonier (ed.): Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793 (10 Bde.). Paris 1911-1929, Bd. 1, 308f.

¹⁹⁴² Smith: Diplomacy, 78.

¹⁹⁴³ Lemmonier: Procès-verbaux, Bd. 3, 26f.

¹⁹⁴⁴ E. Jacquin: Les Tuileries. Du Louvre à la Concorde. Paris 2000, 59ff.

¹⁹⁴⁵ Lavedan: Urbanisme, 199.

L'Europe françoise; zwölf Jahre zuvor hatte Pierre Patte in seiner Schrift *Monuments élevés à la gloire de Louis XV* die Bedeutung des Zeitalters Ludwigs XIV. für die französische Übernahme des Primats in kulturellen Belangen hervorgehoben:

*Avant le règne de Louis XIV, l'Italie seule étoit regardée comme la patrie des arts & des belles-lettres. L'éclat que le siècle des Médicis y avoit répandu attiroit l'admiration de toute l'Europe. [...] On y accouroit de tous côtés pour puiser, comme dans leur source les vrais principes des beaux arts & du bon goût.*¹⁹⁴⁶

Dieser Anspruch Italiens war nach dem 17. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit mehr.

¹⁹⁴⁶ P. Patte: *Monuments élevés à la gloire de Louis XV* [...]. Paris 1765, 1.

IV

AKTEURE DER
STADTGESTALTUNG

IV. 1. FLORENZ

*Chi regge imperio e in capo tien corona,
sanza reputazion, non par che imperi;
né puossi dir sia privata persona:
rappresentano il tutto i signor veri. [...]
La signoria, la roba dello impero,
già non è sua, anzi del popol tutto; [...]*¹⁹⁴⁷

Eine Einschätzung des Ausmaßes der Partizipation der Stadtbevölkerung von Florenz in der Zeit zwischen 1250 und der herzoglichen Herrschaft der Medici ist grundsätzlich problematisch. Die anfangs zitierten Zeilen aus der Feder Lorenzo de' Medicis zeigen, wie wichtig es war, die politische Macht zumindest scheinbar gerecht zwischen einer oder mehreren führenden Persönlichkeiten und dem Stadtvolk aufzuteilen. Im besten Fall sollte die Elite als Teil des *popol tutto* gesehen werden. Mit Blick auf die Stadtgestaltung stellt sich diesbezüglich die Frage nach der Verteilung der Entscheidungsgewalten und der generellen Möglichkeiten einer breiten Beteiligung am selbstbewussten Prozess.

Fakt ist, dass in Florenz wesentlich mehr Personen an der Kreierung des städtischen Selbstbewusstseins beteiligt waren, als dies in der Folgezeit in Rom oder Paris der Fall war. Dies hing insbesondere mit den politischen Rahmenbedingungen zusammen: Ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und spätestens seit dem politischen Triumph des *Secondo Popolo* im Jahr 1282 kontrollierten kommunale Gremien die Stadtgestaltung. Trotz anfänglicher bürokratischer Probleme¹⁹⁴⁸ gelang es rasch, monumentale Kontrapunkte zu den gebauten Stadtzeichen der einzelnen Adelsgeschlechter zu setzen,¹⁹⁴⁹ einheitliche Richtlinien bei der Gestaltung von Straßen oder ganzen Vierteln

¹⁹⁴⁷ A. Simioni (ed.): Lorenzo de' Medici. Opere (2 Bde.). Bari 1914, Bd. 2, 111.

¹⁹⁴⁸ Da die städtebaulichen Unternehmungen oftmals Pilotprojekte waren, mangelte es am Beginn der kommunalen Bautätigkeit nicht selten an fachlich geschultem Personal - sei es im Bereich der Realisierung oder der Kontrolle. H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The Cupola of Santa Maria del Fiore. London 1980, 7.

¹⁹⁴⁹ Etliche Sitzungen des Stadtrats beschäftigten sich mit dem neuen Palast der Kommune (dem heutigen Palazzo Vecchio), der noch im Trecento *palagio del popolo* genannt wurde. Bedenkt man, dass der das Bauwerk umgebende Platz groß genug geplant wurde, um bei öffentlichen Veranstaltungen (repräsentative Akte, Reden, Predigten, Verkündigung von Beschlüssen) die gesamte Bürgerschaft fassen zu können, kann man wahrlich von einem Raum des Volkes sprechen. Vgl. V. Breidecker: Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1992, 122ff.

festzulegen und darüber hinaus bestimmend in der Frage der Mittelakquirierung zu sein.¹⁹⁵⁰ Es ist verlockend, die Zielsetzungen, die Planungsverläufe, die Geldbeschaffung und die letztendlichen Ausführungen der Projekte einer harmonisch agierenden Gemeinschaft zuzuschreiben, die stets die ganzheitliche Gestaltung von Florenz im Blick hatte.¹⁹⁵¹ Doch wäre es undifferenziert zu behaupten, es wären „das Geld und die Wünsche der Bürger“¹⁹⁵² gewesen, die die Gestalt der Bauten und im weiteren Sinne der Stadt bestimmten. Wer waren *die Bürger*? Wer zahlte und wessen Wünsche wurden letzten Endes umgesetzt?

Der Einfluss der kommunalen Organe war freilich immens. Seit dem 13. Jahrhundert stellte das Bauwesen einen eigenen Zweig der Verwaltung dar und dies sollte auch in den kommenden Jahrhunderten so bleiben. Bei konkreten urbanistischen Fragen wurden eigene Sitzungen abgehalten, wobei man sich offenbar für Projekte aller Art kompetent genug fühlte - bei einer entsprechenden Zusammenkunft am 30. März 1284 debattierte man beispielsweise über den Bau der Stadtmauer, den neuen Stadtpalast und die Pflasterung der Zufahrtsstraßen zum Ponte di Rubaconte.¹⁹⁵³ Zusätzlich gab es eigene, von der Stadt finanzierte Ämter, die sozusagen für stadtgestalterische Spezialgebiete zuständig waren, darunter die *officiales viarum* (Straßenbau und Wartung) oder die *mensuratores communis* (Vermessungsarbeiten).¹⁹⁵⁴ Die wichtigste offizielle Behörde waren die *ufficiali della torre*, die sich um die Instandhaltung und die Ausbesserung von öffentlichen Bauwerken

¹⁹⁵⁰ F. Sznura: Civic urbanism in medieval Florence, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen: City states in classical antiquity and medieval Italy. Stuttgart 1995, 403ff. Man schreckte nicht vor einer Besteuerung des Klerus zurück - nach einem Beschluss von 1324 hatte die Inquisition einen Teil ihrer Einnahmen für den Weiterbau an den großen Ordenskirchen der Stadt abzugeben (R. Davidsohn: Forschungen zur Geschichte von Florenz (4 Bde.).

Osnabrück 1973, Bd. 4, 482); ebenso verdiente man an den Testamenten von Privatpersonen. B. Beuys: Florenz. Stadtwelt, Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500. Hamburg 1992, 86. Durch die Einführung des Monte-Systems 1343 standen der Kommune weitere Gelder zur Verfügung. M. Becker: The Monte from its founding until the late fourteenth century, in: Ders.: Florence in transition (2 Bde.). Baltimore 1968, Bd. 2, 151ff.

¹⁹⁵¹ Breidecker: Florenz, 121.

¹⁹⁵² Beuys: Florenz, 225. Wolfgang Braunfels formulierte es ein wenig spezifischer: „Während des ganzen 13. Jahrhunderts kann man beobachten, dass die Regierungen, die von [...] der Schicht der *Großbürger* getragen wurden, das öffentliche Bauwesen förderten.“ W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 50f.

¹⁹⁵³ A. Gherardi (ed.): Le consulte della Repubblica Fiorentina dell'anno 1280-1298 (2 Bde.). Florenz 1896-1898, Bd. 1, 195.

¹⁹⁵⁴ W. Braunfels: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. Berlin 1953, 93ff.

(insbesondere Brücken¹⁹⁵⁵ und Mauern, aber auch Straßen) zu kümmern hatten¹⁹⁵⁶ und zudem Genehmigungen erteilen konnten, wenn es um die Bebauung von öffentlichem Grund ging.¹⁹⁵⁷

Als weitere bürgerliche Interessensvertretungen, die sich aktiv am Ausbau beziehungsweise an der Gestaltung von Florenz beteiligten, sind neben den Nachbarschafts- und Quartiersverbänden insbesondere die Zünfte zu nennen. In der Arno-Stadt hatten selbst die mittleren und kleineren Zünfte ein gewisses Mitspracherecht, als große gestalterische Kräfte traten jedoch die mächtigen Vereinigungen der Wollhändler und Tuchimporteure, der Bankiers und Wechsler in Erscheinung.¹⁹⁵⁸ In den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts kam es zu einer allmählichen Kompetenzverlagerung von der städtischen Regierung zu den führenden Zünften, wobei letzteren die Betreuung und Verwaltung der einzelnen Projekte oftmals schon in der Planungsphase übertragen wurde.¹⁹⁵⁹ Nehmen wir das Beispiel der reichsten Florentiner Zunft des 14. Jahrhunderts, der *Arte della Lana*, die sowohl für die Gestaltung des geistlichen (Santa Maria del Fiore), als auch für jene des weltlichen Zentrums (Piazza della Signoria mit der dazugehörigen Loggia) verantwortlich war.¹⁹⁶⁰ 1331 hatte die Stadtregierung den Konsuln der Wollenzunft die Fertigstellung des neuen Doms anvertraut. Finanziert wurden die Arbeiten allerdings mit öffentlichen Mitteln: Via Erlass vom 1. Oktober desselben Jahres wurde festgelegt, dass von allen an die Kommune zu entrichtenden Zahlungen ein gewisser Teil direkt an die *Arte della Lana* weitergeleitet werden müsse. Im Gegenzug musste die Zunft Rechenschaft über die Verwendung der Gelder ablegen und - falls die kommunalen Zahlungen nicht ausreichen sollten - in die

¹⁹⁵⁵ Zu Beginn des 13. Jahrhunderts waren noch autonome Körperschaften für die Verwaltung der Brücken zuständig gewesen. Diese Vereinigungen wurden nach und nach aufgelöst, ihr Besitz von der Kommune eingezogen. Vgl. den entsprechenden Beschluss zum Ponte Vecchio vom 26. April 1281. Gherardi: *Consulte*, Bd. 1, 40.

¹⁹⁵⁶ Saalman: *Cupola*, 181ff.

¹⁹⁵⁷ Beim Bau des Ospedale degli Innocenti genehmigten die *ufficiali* beispielsweise die Anlage der in die Piazza de' Servi hineinragenden Treppe vor dem Spital (6. August 1420). Ebd., 435.

¹⁹⁵⁸ Breidecker: *Florenz*, 121.

¹⁹⁵⁹ A. Doren: *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte* (2 Bde.). Stuttgart/ Berlin 1908, Bd. 2, 1ff. Die Zünfte eigneten sich ideal für die Gründung spezieller Baukommissionen, da sie intern bereits sehr gut organisiert waren und es eine klare Rollenverteilung mit leitenden *provveditori*, Schatzmeistern, Notaren, Schreibern, diversen Assistenten etc. gab. Saalman: *Cupola*, 7f.

¹⁹⁶⁰ M. Hollingsworth: *Patronage in Renaissance Italy*. London 1994, 17f.

eigene Tasche greifen.¹⁹⁶¹ Dafür kontrollierte die *Arte* im Grunde die gesamte Administration, bestimmte die *Operai del Duomo*, schloss Verträge mit Handwerkern und Künstlern ab und kümmerte sich um die Beschaffung der Baumaterialien.¹⁹⁶² Weitere, für die Stadtgestaltung wichtige Interessensvertretungen waren die *Calimala (Arte dei Mercatanti)*, welche die Bauhütten von San Miniato, des Baptisteriums und ab 1361 auch von Santa Croce verwaltete,¹⁹⁶³ sowie die *Arte della Seta*, deren Engagement sich im Trecento auf den gerade für die Zünfte so prestigeträchtigen Bau von Orsanmichele¹⁹⁶⁴ und ab dem 15. Jahrhundert auf repräsentative Spitalsbauten konzentrierte: 1417 beteiligte man sich mit 4000 Florin am Spedale di Sant'Antonio, zwei Jahre später erwarb man für 1700 Florin das Grundstück für das Ospedale degli Innocenti.¹⁹⁶⁵ Das Projekt bedeutete eine große finanzielle Belastung für die *Arte della Seta*; die Mitglieder wurden zur Zahlung von Beiträgen verpflichtet. Das Mitwirken beschränkte sich aber nicht nur auf die Finanzierung - am 29. Juni 1427 trafen sich Vertreter der Zunft mit den verantwortlichen Bauleitern um über die zukünftige Optik des Spitals zu diskutieren.¹⁹⁶⁶

Zusätzlichen Einfluss gewannen die Kommune oder einzelne Bürger durch die Beteiligung an der Errichtung der Mendikanten-Kirchen. Sakralbauten waren in Florenz gemeinschaftliche Unternehmungen: In der Regel übernahmen nicht kirchliche Autoritäten, sondern zivile Bauhütten die Planung und Ausführung der Gotteshäuser; die Mittel gewann man durch Besteuerung, Zölle, Buß- und Straf gelder.¹⁹⁶⁷ Die großen Bauten der Bettelorden wurden als

¹⁹⁶¹ C. Guasti: Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile. Florenz 1887, Dok. 35. Als die städtischen Zahlungen 1333 merklich nachließen, kam die Zunft allerdings nicht umhin, sich bei der Kommune zu beschweren. ASF, Provv., XXVI, 47.

¹⁹⁶² G. Poggi (ed.): Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera (2 Bde.). Berlin 1909, Bd. 2, 3ff.

¹⁹⁶³ Doren: Studien, Bd. 2, 704.

¹⁹⁶⁴ Hollingsworth: Patronage, 17.

¹⁹⁶⁵ H. Saalman: Filippo Brunelleschi. The buildings. Pennsylvania St. Univ. Press 1993, 34ff.

¹⁹⁶⁶ Ebd., 52ff. Es hatte Tradition, dass die Zünfte die von ihnen gesponserten Gebäude aktiv mitgestalten wollten: Schon aus dem Jahr 1228 ist ein Schiedsspruch überliefert, der die Kompetenzbereiche zwischen dem Abt von San Miniato und den Konsuln der *Calimala* in puncto Bauarbeiten und Ausbesserungen an der Kirche klarstellte. Davidsohn:

Forschungen, Bd. 4, 465. Letzten Endes muss der Werbezweck der Initiativen hervorgehoben werden: Noch heute kann man anhand der vielen Zunft-Embleme an verschiedensten Gebäuden (man denke etwa an den Agnus Dei der *Arte della Lana* in und am Dom) erkennen, welche Vereinigung an welchem Bauprojekt beteiligt war.

¹⁹⁶⁷ Breidecker: Florenz, 118ff. Auf der anderen Seite sollte nicht vergessen werden, dass kirchliche Würdenträger eine wichtige Funktion bei Feierlichkeiten anlässlich des Beginns oder der Fertigstellung von eindeutig weltlichen Bauwerken hatten. Villani berichtet, dass bei der Grundsteinlegung für die neue, von der Bürgerschaft initiierten Stadtmauer am 29.

Projekte von öffentlichem Interesse betrachtet, und da es sich dabei um sehr kostspielige Vorhaben handelte, war es nur konsequent, dass die Stadt als Geldgeber auftrat: „Where building projects of public interest faltered for lack of private financial support, the city was prepared to intervene.“¹⁹⁶⁸ Den Vertretern der Ordensgemeinschaften blieb oftmals nur die Beauftragung von Künstlern für die Anfertigung von Freskenzyklen oder Altarbildern.¹⁹⁶⁹ In manchen Fällen - wie etwa beim Bau des Dormitoriums von Santa Croce - wurden Zweifel an der Kompetenz der Ordensmänner in architektonischen Fragen ganz offen ausgesprochen.¹⁹⁷⁰ Freilich hatte die Kirche die Möglichkeit, bei Zahlungen und Spenden für Sakralbauten Ablässe zu gewähren.¹⁹⁷¹ Letztlich blieb aber die Kommune, blieben weltliche Bürger die bestimmenden Financiers der Florentiner Kirchen: 1244 schenkte die Stadt den Dominikanern Grundstücke zur Erweiterung eines Vorplatzes an der Stelle der heutigen Piazza dell'Unità Italiana;¹⁹⁷² 1288 beschlossen städtische Vertreter die Erweiterung des Platzes vor der Hauptfassade der Kirche;¹⁹⁷³ seit 1295 gab es jährliche Zahlungen für den Bau von Santa Maria Novella, wodurch die Arbeiten merklich beschleunigt werden konnten.¹⁹⁷⁴ Ebenso wurde die Franziskanerkirche Santa Croce von der Kommune gefördert.¹⁹⁷⁵ Es gab regelmäßige Subsidien für Santo Spirito,¹⁹⁷⁶

November 1299 nicht nur die Granden der Kommune und das Stadtvolk anwesend waren, sondern - neben zahlreichen anderen Geistlichen - auch die Bischöfe von Florenz, Fiesole und Pistoia. G. Villani: *Nuova Cronica*. Edizione critica (ed. G. Porta, 3 Bde.). Parma 1990-1991, VIII, 31.

¹⁹⁶⁸ Saalman: *Cupola*, 173.

¹⁹⁶⁹ M. Büscher: *Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance*. Frankfurt a. M. 2002, 22.

¹⁹⁷⁰ 1448 wurde den Franziskanern von offizieller Stelle nahegelegt, sie mögen sich besser nicht in den Bauprozess einmischen, da sie aufgrund vorhergehender Konstruktionen und Umbauten ohnehin schon die Schönheit des Gotteshauses geschmälert hätten. E. H. Gombrich: *The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources*, in: E. F. Jacob (Hg.): *Italian Renaissance studies*. London 1960, 293.

¹⁹⁷¹ Im 13. Jahrhundert unterstützten die Päpste auf diese Art und Weise insbesondere den Bau von Santa Maria Novella; Davidsohn: *Forschungen*, Bd. 4, 466ff. Als im Quattrocento verschiedene Päpste ihr Quartier immer wieder im Sitz der Dominikaner von Florenz aufschlugen, zahlte die Stadt einen Großteil der Ausbauten und Ausschmückungen merkwürdiger Weise selbst - „the cloister of Santa Maria Novella was enlarged and embellished with city funds to become the privileged residence of the itinerant pontiffs.“ Saalman: *Cupola*, 174.

¹⁹⁷² Davidsohn: *Forschungen*, Bd. 4, 466.

¹⁹⁷³ Ebd., 480.

¹⁹⁷⁴ G. Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* (3 Bde.). Florenz 1840, Bd. 1, 428.

¹⁹⁷⁵ E. M. Waldmann: *Die etappenweise Vollendung der Franziskanerkirche Santa Croce in Florenz. Fundraising und Bauökonomie im Hochmittelalter*, in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (Hg.): *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*. Köln/ Weimar/ Wien 2013, 103ff.

¹⁹⁷⁶ C. Jentsch: *Partizipation am Bau der Augustinerkirche Santo Spirito in Florenz*, in: Ebd., 116ff.

sowie gezielte Zahlungen um den Bau der Kirchen Santissima Annunziata und Santa Maria del Carmine beziehungsweise die Anlage der davorliegenden Plätze voranzutreiben.¹⁹⁷⁷

Im 16. Jahrhundert sollte es Vasari als störend empfinden, dass jeder in Florenz vorgab, gleich einem gelernten Meister Experte in Dingen zu sein, von denen er eigentlich nur wenig verstand.¹⁹⁷⁸ Betrachtet man die Baugeschichte des Florentiner Doms im 14. und 15. Jahrhundert näher, wird ersichtlich, dass es sich tatsächlich sehr viele Personen zutrauten, bei bedeutsamen Entscheidungen mitzureden. Wolfgang Braunfels bezeichnete die Dome der toskanischen Kommunen als eine Angelegenheit aller, als *das* ‚große Gemeinschaftswerk‘, für welches jeder gab, an dessen Gestaltung aber auch ein jeder beteiligt sein wollte.¹⁹⁷⁹ Robert Davidsohn sah dies ebenso: „Santa Reparata ist [...] der Hauptsache nach ein Werk der Bürgerschaft und aus kirchlichen Mitteln nur etwa insofern entstanden, als Ablassbriefe einiges für den Bau einbrachten.“¹⁹⁸⁰ Schon die Zeitgenossen hatten die Florentiner Kathedrale als ein Bauwerk verstanden, das in erster Linie von den Bürgern der Stadt errichtet worden war.¹⁹⁸¹

Seit dem 13. Jahrhundert diskutierte man in den regelmäßigen Zusammenkünften der Stadtbewohner sowie in eigenen Sondersitzungen über die Umgestaltung beziehungsweise den Neubau von Santa Reparata. So war es im Jahr 1285 auch ein Bürger, Ser Ubertinus Cervellini, der bei einer entsprechenden Versammlung erstmals jährliche Zahlungen der Kommune für das Gotteshaus forderte.¹⁹⁸² 1296 wurde im Rat der Hundert schließlich eine Kopfsteuer für den Dombau beschlossen;¹⁹⁸³ weitere Sondersteuern folgten.¹⁹⁸⁴ In den Geschäften stellte man Büchsen auf, um den *danaro di Dio*

¹⁹⁷⁷ C. Frey: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1885, 155. In dieser Liste ist wohl auch das Baptisterium zu nennen: 1281 wurde während einer Ratssitzung beschlossen, in allen Pfarrbezirken 12 *denari* pro Kopf für die Mosaiken der Taufkirche einzusammeln. Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 461.

¹⁹⁷⁸ G. Milanese (ed.): Le opere di Giorgio Vasari (9 Bde.). Florenz 1906, Bd. 2, 346.

¹⁹⁷⁹ Braunfels: Stadtbaukunst (1953), 145.

¹⁹⁸⁰ Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 458. Bußnachlässe für Spenden für den Dombau - wie sie beispielsweise 1310 von Clemens V. bewilligt worden waren - waren eine Seltenheit. Ebd., 459.

¹⁹⁸¹ So etwa Domenico da Corella in seinem *Theotocon* (1468). Vgl. S. Baldassarri/ A. Saiber (Hg.): Images of Quattrocento Florence. Selected writings in literature, history and art. New Haven/ London 2000, 248.

¹⁹⁸² Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 457.

¹⁹⁸³ ASF, Provv., VII, 13-14.

¹⁹⁸⁴ Vgl. Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 458f.

einzusammeln.¹⁹⁸⁵ Es kam vor, dass Privatpersonen ihr gesamtes Vermögen für den Dombau hinterließen.¹⁹⁸⁶

Auch um die Organisation des Baus kümmerte sich ein eigens einberufenes Komitee aus Bürgern. Wenn es um die Besetzung wichtiger Posten oder um wesentliche Fragen der Konstruktion oder des Designs ging, hatte die Meinung des Bischofs immer weniger Gewicht. Hingegen waren die Beziehungen der Florentiner Stadtregierung zu den Bauhütten und den dazwischengeschalteten Zünften einzigartig:¹⁹⁸⁷ Nach bescheidenen Fortschritten und aufgrund der Finanzierungsschwierigkeiten in den ersten Jahrzehnten des Trecento wurde 1322 im Statuto del Capitano del Popolo festgehalten, dass fünf der bedeutendsten Zünfte die *Opera* abwechselnd leiten sollten:

*Statutum et ordinatum est quod infrascripte artes, scilicet ars mercatorum kallismale, ars campsorum, ars lanificum, ars Porte Sancte Marie, ars medicorum et spetiariorum sint et superesse debeant operi fabrice et laborerio maioris ecclesie beate Reparate civitatis Florentie.*¹⁹⁸⁸

Via Dekret von 1331 wurde die gesamte Verantwortung schließlich *Arte della Lana* der übergeben.¹⁹⁸⁹ Damit kontrollierten Großkaufleute¹⁹⁹⁰ die verwaltungstechnischen Angelegenheiten und im weiteren Sinne auch die künstlerische Gestaltung der größten Kirche von Florenz. In wöchentlichen Treffen diskutierte man über finanzielle Fragen, schloss Verträge mit

¹⁹⁸⁵ Villani: Cronica, X, 195.

¹⁹⁸⁶ Im Jahr 1301 wurde dies beispielsweise von einem Bürger namens Palermini testamentarisch verfügt; Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 459.

¹⁹⁸⁷ Hierzu allgemein und im Vergleich zu den Domen von Siena und Pisa: L. Fabbri: *L'Opera di Santa Maria del Fiore nel quindicesimo secolo - tra Repubblica fiorentina e Arte della Lana*, in: T. Verdon/ A. Innocenti (hg.): *La cattedrale e la città. Saggi sul duomo di Firenze*. Florenz 2001, 318ff.; A. Grote: *Das Dombauamt in Florenz (1285-1370)*. Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata. München 1959.

¹⁹⁸⁸ Zit. nach R. Wolff: *Grabmäler, Platzgestaltung und Stadtstatuten*, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004, 331.

¹⁹⁸⁹ Guasti: *Santa Maria del Fiore*, Dok. 35. Den entsprechenden Beschluss kann man noch heute auf einer Inschriftentafel im Inneren der Kirche finden. Neben dem Neubau des Doms wurde die *Opera* mit vielen weiteren Projekten beauftragt: „The guild-administered *opera* of Santa Maria del Fiore gradually became the de facto public works office of the commune, in charge not only of the cathedral project, but of many public building tasks as they arose, from the completion of the new town wall to the building of fortresses and new towns in the *contado*, the Loggia dei Signori in town as well as the maintenance and repair of the Palazzo dei Signori and the town prison (*stinche*).“ Saalman: *Cupola*, 8. Auch die Pflasterung der Piazza della Signoria fiel in den Aufgabenbereich der *opera*. Frey: *Loggia*, 41.

¹⁹⁹⁰ In einem offiziellen Dokument von 1333 heißt es über die *operai*: [...] *sunt magni mercatores et artifices dicte Artis, et sunt multum occupati circa eorum mercantias et negotia propria* [...]. Guasti: *Santa Maria del Fiore*, Dok. 40.

Handwerkern und Künstlern ab¹⁹⁹¹ und vergab Aufträge für die Lieferung der Baumaterialien.¹⁹⁹² Der Bau des neuen Doms war jedoch nicht nur eine Angelegenheit der Wollenzunft. Das Projekt bot genug Gesprächsstoff für die ganze Stadt. Es war ein regelrechter Skandal, als 1359 eine Marmorlieferung aus nahe bei Siena gelegenen Steinbrüchen ausblieb - mit äußerster Dringlichkeit wurden die *operai* darum gebeten, um jeden Preis für Nachschub zu sorgen. Immer wieder konnten hölzerne Modelle besichtigt und kritisiert werden.¹⁹⁹³ Schließlich wurden die Stadtbewohner auch direkt befragt: Nachdem im Juli 1366 Risse in den Gewölben entdeckt worden waren, lud man einen größeren Kreis von Bürgern in die Räume der *Opera* ein, um gemeinsam nach Lösungen zu suchen.¹⁹⁹⁴ Die größte öffentliche Abstimmung fand im Oktober 1367 statt. Ihr Gegenstand waren zwei unterschiedliche Modelle für die Vierung beziehungsweise den Chorabschluss. Die Bürger von Florenz wurden quasi offiziell dazu eingeladen:

*Poi questo dì medesimo i predetti hoperai fecero andare il bando per tutta la città di Firenze, per gli banditori del detto chomune di Firenze: Che ciaschuna persona de la detta città e ongni maniera di gente vengna a la detta chiesa di Santa Reparata a vedere i detti disengni murati ne la detta chiesa, a dire quale de' detti due disengni piace loro più e a la similitudine del quale la detta chiesa si deba edificare.*¹⁹⁹⁵

Die *operai* selbst waren an der Meinung ihrer Mitbürger interessiert:

[...] i savi e discreti huomini Andrea di messer Francescho Salviati, Antonio di Nicholò di Cione Ridolfi, Alessandro di Ghino Rondinelli [...] volgliendo anche avere sopra i detti disengni chonsilglio per vedere l'animo de' cittadini e per prenderne il migliore, feciono richiedere più cittadini di Firenze. Per la quale richesta se ne raghunarono nella detta chiesa di Santa Reparata questi ch'apresso diremo: [es folgt Auflistung der Namen der Anwesenden].

¹⁹⁹¹ Beuys: Florenz, 170

¹⁹⁹² Saalman: Cupola, 7. Die *operai* bekleideten ihr Amt in der Regel für die Dauer von sechs Monaten. Monatlich lud das Dombauamt Experten und interessierte Bürger ein, um über diverse Probleme rund um das Baugeschehen zu sprechen - „es waren offene Diskussionen, wo Kunst und Kommerz aufeinanderprallten, wo Laien und Künstler zu Kompromissen fanden.“ Beuys: Florenz, 170f. Auf der Baustelle selbst waren permanent unzählige Meister, Gesellen und Lehrlinge tätig. Hinzu kamen Juristen, die die einzelnen Verträge aushandelten. Saalman: Cupola, 7.

¹⁹⁹³ Beuys: Florenz, 171.

¹⁹⁹⁴ A. Grote: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. München 1997, 219.

¹⁹⁹⁵ Auszug aus dem Libro di Stieri; zit. nach Guasti: Santa Maria del Fiore, Dok. 190.

*E raghunati i detti cittadini, i detti hoperai ebono chon loro chonsiglio, et loro domandaro quale de' detti due disengni più loro piace, e in similitudine del quale la detta chiesa si deba edificare e fare.*¹⁹⁹⁶

Insgesamt beeinflussten gut 480 Personen mit ihrer Stimme die endgültige Gestalt des Florentiner Doms; alles was Rang und Namen hatte, war erschienen. Die *operai* entschieden also nicht diktatorisch, sondern förderten vielmehr eine breite Partizipation: Als im August 1418 das Projekt des Kuppelbaus konkret wurde, wurde dezidiert jeder Bürger dazu eingeladen, Entwürfe einzureichen, solange sich ebenjener dazu befähigt fühlte. Verkündet wurde dies durch einen öffentlichen Ausrufer.¹⁹⁹⁷ Darüber hinaus wurden bei wichtigen Bauschritten größere Expertengruppen zusammengestellt. Eine solche kam beispielsweise am 31. Dezember 1436 zusammen, um sich über die Kuppellaterne zu beraten. Das Protokoll des Tages zeigt, welche unterschiedliche Spezialisten dabei aufeinander trafen:

*Operarij [...] examinantes quosdam modelos factos [...] per Filippum ser Brunelleschi, Laurentium Bartoli, Antonium Manetti legnaiuolum, Brunum ser Lapi Mazei et Dominicum stagniatarium qui modelli numero fuerunt sex et ad quoddam designum factum per dictum Dominicum super constructione et ordinatione Lanterne magne Cupole ecclesie maioris Florentie: et considerantes quedam consilia habita super predictis modellis in quadam conegregatione magni numeri sacre theologie magistrorum, doctorum quamplurimorum, architectorum, aurificum et aliorum magistrorum quamplurimarum artium, ac etiam quamplurimorum civium civitatis Florentie, per quamplures ex ipsis magistris, doctoribus et civibus: et considerantes tres electiones diversis diebus factas per eorum offitium, et quod in qualibet ipsarum interfuerunt duo architectores, duo pittores, duo aurifices, unus arimetricus et duo cives intelligentiores civitatis Florentie ingeniosi ac peritissimi in arte architetture, et diligentiam maximam per eosdem diversis temporibus super prefatis modellis adhibitam, et tandem consilia reddita per scripturam eorum offitio super predictis modellis: ac etiam considerantes unam aliam electionem super predictis omnibus habitam per eorum offitium de infrascriptis spectabilibus ac egregiis civibus prefate civitatis; [...].*¹⁹⁹⁸

¹⁹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁹⁷ C. Guasti: La cupola di Santa Maria del Fiore, Florenz 1857, Dok. 11.

¹⁹⁹⁸ Ebd., Dok. 273.

Summa summarum „gewinnt man den Eindruck, dass bei sehr wichtigen Bauentscheidungen die ganze Stadt verantwortlich gemacht werden sollte“,¹⁹⁹⁹ dass man also überzeugt davon war, „that important decisions should be made publicly, [...] that consent was necessary [...], that what touches all, should be approved by all.“²⁰⁰⁰ Die Kultur der Kompetition, die viele der Florentiner Stadtgestaltungsprojekte kennzeichnete, erhöhte das Interesse der Öffentlichkeit zusätzlich: Der Wettbewerb um die letzte Tür des Baptisteriums beschäftigte nicht nur die eigens eingesetzte Schiedskommission sondern prägte - wenn man dem Bericht Antonio di Tuccio Manettis glauben darf - die Meinung der ganzen Stadt, die nach der endgültigen Entscheidung zu Gunsten Ghibertis geteilt war.²⁰⁰¹ Brunelleschi ließ seine ersten perspektivischen Veduten, die den Palazzo Vecchio und das Baptisterium darstellten, vor den entsprechenden Gebäuden aufstellen, wo sie von jedem Passanten begutachtet werden konnten und noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden die Entwürfe Leonardos und Michelangelos für die Anghiari-Schlacht öffentlich ausgestellt.²⁰⁰² Personen, die nicht aktiv an den Entscheidungsprozessen teilnehmen konnten, erschienen dennoch zahlreich zu Grundsteinlegungen oder Weihezeremonien.²⁰⁰³

Wohl am deutlichsten offenbart der Disput um die Portale der Hauptfassade von Santo Spirito den Stellenwert stadtgestalterischer Vorhaben im Bewusstsein vieler Florentiner. Streitthema war die Zahl der Türen, zur Wahl standen drei oder eben vier. Das Thema war scheinbar kontrovers genug, um in die Signoria getragen zu werden. Am 15. März 1483 fiel eine erste Entscheidung zu Gunsten

¹⁹⁹⁹ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 56.

²⁰⁰⁰ J. R. Strayer: On the medieval origins of the modern state. Princeton Univ. Press 1970, 65.

²⁰⁰¹ Vgl. Büscher: Künstlerverträge, 42f.

²⁰⁰² A. Tönnesmann: Idealstadt und Öffentlichkeit. Raumbild und Gesellschaft in Renaissance und Moderne, in: S. Albrecht (hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 318.

²⁰⁰³ Feo Belcari zeigte sich über die unzähligen Menschen erstaunt, die sich anlässlich der Weihezeremonie von Santa Maria del Fiore am 25. März 1436 in der Stadt eingefunden hatten: [...] *la domenica della passione si consacrò la magnifica chiesa chatedral fiorentina. [...] più di dugento migliaia di persone vi concorrono del contado e delle circostanze. [...] mai non fu veduto simile a Firenze [...]*; zit. nach Saalman: Cupola, 131. Erstaunlich ist die Konstanz dieser Teilnahmebereitschaft: Der offizielle Baubeginn von San Marco im Jahr 1299 lockte ebenso eine große Menschenmenge an (Davidsohn: Forschungen, Bd. 4, 495), wie die 1442, also fast 150 Jahre später stattfindende *consecratio* (C. E. Gilbert: Italian art 1400-1500. Sources and document. Northwestern Univ. Press 1980, 206). Vereinzelt machten die einfacheren Stadtbewohner aber auch ganz konkrete Vorschläge: 1301 wandten sich beispielsweise mehrere Bürger an die Straßenbeauftragten und baten um die Begradigung und Erweiterung der heutigen Via dell'Agnolo, sowie um die Beseitigung von in die Straße hineinragenden Bauten. Beuys: Florenz, 86.

der Drei-Tore-Fraktion. Um auf Nummer sicher zu gehen, luden die verantwortlichen *operai* am 11. Mai 1486 zu einer finalen Abstimmung ein. Die Lösung mit den drei Türen wurde bestätigt und das Drama kam zu einem Ende.²⁰⁰⁴

Neben diesen gemeinschaftlichen Projekten gab es die direkten Investments der finanzstarken Schichten. Zusätzlich zum prachtvollen Stadtpalast sicherten sich bedeutende Kaufmannsfamilien Patronatsrechte, um in Kirchen ihre Kapellen errichten zu können.²⁰⁰⁵ Oft gab es eine persönliche Bindung zum entsprechenden Gotteshaus: Aldobrandino Cavalcanti (1217-1279), der Unsummen in den Bau von Santa Maria Novella investierte, entstammte nicht nur einer mächtigen Florentiner Magnatenfamilie, sondern war auch ein führendes Mitglied des Dominikanerordens.²⁰⁰⁶ Es war Usus, dass Privatpersonen in ihren Testamenten festhielten, man solle Teile ihres Vermögens für die Finanzierung von anstehenden öffentlichen beziehungsweise sakralen Bauprojekten verwenden: Anstoß für den Bau des Ospedale degli Innocenti war eine testamentarische Verfügung des Kaufmanns Francesco Datini von 1410;²⁰⁰⁷ die Scolari finanzierten mit ihrem Erbe den Bau des nach ihnen benannten Oratoriums.²⁰⁰⁸

Einen Sonderfall stellte der Ausbau von San Lorenzo ab den 1410er-Jahren dar. Einerseits, weil sich die Kirche mitten in der Stadt befand und die bauliche Erweiterung durch die Notwendigkeit der Erwerbung von öffentlichem und privatem Grund sehr kostenintensiv war;²⁰⁰⁹ andererseits, weil eine einzige Familie - die Medici - nach und nach die alleinige Finanzierung der gesamten Arbeiten übernahm. Die Kommune versicherte lediglich ihre Unterstützung²⁰¹⁰ und bestimmte bei der Besetzung der *operai* mit.²⁰¹¹ 1418 hatten ursprünglich

²⁰⁰⁴ C. von Fabriczy: Brunelleschiana, Urkunden und Forschungen zur Biografie des Meisters. Berlin 1907, 53f. Der Vollständigkeit halber muss ergänzt werden, dass der Bau von Santo Spirito zu großen Teilen mit öffentlichen Geldern finanziert wurde, dass die Posten der *operai* aber in erster Linie mit Angehörigen aus den wohlhabendsten und einflussreichsten Familien des Stadtviertels besetzt waren. Saalman: Buildings, 346.

²⁰⁰⁵ B. Kempers: Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance. München 1989, 218. Naheliegender war die Förderung der Kirche(n) im unmittelbaren nachbarschaftlichen Umfeld.

²⁰⁰⁶ C. Lansing: The Florentine magnates. Lineage and faction in a medieval Commune. Princeton Univ. Press 1991, 50f.

²⁰⁰⁷ Saalman: Buildings, 37. Der Bau größerer Krankenhäuser wurde nicht selten durch Stiftungen reicher Bürger ermöglicht.

²⁰⁰⁸ Ebd., 384.

²⁰⁰⁹ Ebd., 107.

²⁰¹⁰ Ebd., 109.

²⁰¹¹ ASF, Provv., XCVIII, 186r-187v.

acht Familien die Errichtung einer Kapelle angemeldet, so auch die Medici, die zusätzlich den Bau der Sakristei und somit von Anfang an die Rolle des *primus inter pares* übernahmen.²⁰¹² Ab den 1440er-Jahren tat sich Cosimo de' Medici zunehmend als Financier des gesamten Kirchenbaus hervor, also auch des Hauptschiffs und des Chors:²⁰¹³ Bereits 1441 hatte er beträchtliche Beträge aus seinem Privatvermögen an das Kapitel von San Lorenzo überwiesen; 1442 verpflichtete er sich schließlich, für die nächsten sechs Jahre die gesamte finanzielle Verantwortung für das Projekt zu übernehmen und zahlte zu diesem Zweck weitere 40.000 Florin in die Stadtkasse (*monte*) ein.²⁰¹⁴

Hatten die Medici im Trecento noch keinen Einfluss auf die Stadtgestaltung und nur äußerst bescheidenen auf die Politik gehabt,²⁰¹⁵ okkupierten und rekonstruierten sie im 15. Jahrhundert den kommunalen Raum. Feststellbar ist eine Entwicklung „vom heroischen Selbstverständnis der florentinischen Republik während der ersten Jahrzehnte des Quattrocento zur politischen Kultur der Stadt unter der neuen Ära der Medici.“²⁰¹⁶ Der Tatendrang und die Entscheidungen der Mediceer prägten das Bild von Florenz im 15. und in den darauffolgenden Jahrhunderten: „Kaum jemals hat eine Familie durch ihre Mitglieder so viel dazu beigetragen, das Antlitz einer Stadt zu verändern, zu bestimmen und auszuschnürcen. Wohin wir in Florenz auch blicken, fast überall treffen wir auf direkte oder indirekte Zeugnisse ihrer Munifizenz [...].“²⁰¹⁷ Obschon die Medici stets darum bemüht waren, als aufrichtige Republikaner wahrgenommen zu werden,²⁰¹⁸ zählte ihr Wort immer ein bisschen mehr und konnte Bauprozesse je nach den persönlichen Präferenzen entschieden beschleunigen.²⁰¹⁹

²⁰¹² Gombrich: Medici, 281.

²⁰¹³ Der Einfluss Cosimos auf den Bau von San Lorenzo war so groß, dass Paolo Giovio (1482-1552) später zu Recht behauptete, *questo uomo [...] avesse tutta una chiesa per larghissimo sepolcro*. Zit. nach Saalman: Buildings, 160.

²⁰¹⁴ I. Hyman: Fifteenth century Florentine studies. The Palazzo Medici and a ledger for the church of San Lorenzo. Ann Arbor 1970, 305ff.

²⁰¹⁵ G. Brucker: The Medici in the fourteenth century. Speculum 32, 1958, 1ff.

²⁰¹⁶ Breidecker: Florenz, 170.

²⁰¹⁷ Grote: Florenz, 326.

²⁰¹⁸ Bis Ende des 15. Jahrhunderts standen Donatellos symbolbehaftete Figuren des *Davids* und der *Judith* im Hofe des Palazzo Medici. Ebd., 312f.

²⁰¹⁹ Für den Neubau des Dormitoriums von Santa Croce stellte die Stadt nach Einflussnahme der Medici wesentlich schneller Gelder zur Verfügung, als sie dies gewöhnlich tat. Man kam dabei dem Wunsch der Familie entgegen, sich im Zentrum der Opposition zu positionieren. D. Kent: The rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434. Oxford 1978, 355f.

Den Wert des Mäzenatentums für die Steigerung des familiären Prestiges hatte Cosimo de' Medici wie kein anderer Florentiner vor ihm erkannt.²⁰²⁰ Von den Zeitgenossen wurde er als großer Förderer und Gestalter der Stadt gefeiert; man pries ihn als neuen Augustus.²⁰²¹ Vespasiano da Bisticci schrieb ihm eine umfassende architektonische Sachkenntnis zu - Beweis dafür seien die vielen Bauwerke, die er hinterlassen habe. Cosimo sei eine regelrechte Instanz gewesen. Nichts wurde in Florenz ohne seinen Rat gebaut, stets wurde vorab seine Meinung und sein Urteil eingeholt. In Bisticcis Beschreibungen der Bauprojekte des Medici lassen sich keine Namen von Architekten finden. Ebenso wenig in vergleichbaren Schriften von Ugolino Verino oder Cristoforo Landino: „Apparently nobody questioned the fact that the credit for these buildings, even for their invention, had to go to Cosimo.“²⁰²² In Domenico da Corellas *Theotocon* erscheint das Haupt der Medici als großzügiger Gönner, der mit seinem Vermögen prächtige Kirchenbauten wie San Lorenzo finanziert;²⁰²³ Enea Silvio Piccolomini sah ihn hingegen vielmehr als eine Person, die alles autoritär bestimmte (*Cosimo guida tutto*) und sich einen Palast bauen ließ, der auch für einen König gereicht hätte.²⁰²⁴ Flavio Biondo hob hervor, dass Bauten wie San Marco oder San Lorenzo sowie das städtebauliche Engagement Cosimos im Allgemeinen insbesondere der Verschönerung von Florenz zugute kommen würden.²⁰²⁵

²⁰²⁰ Cosimos steinreicher Vorgänger Giovanni di Bicci war noch ein Kaufmann der alten Schule gewesen, hatte wenig Wert auf humanistische Bildung gelegt und nicht einmal die privaten Gemächer seines Hauses sonderlich kunstvoll ausgestalten lassen. Saalman: *Buildings*, 219. Zum Mäzenatentum der Medici vergleiche allgemein J. T. Paoletti/ G. M. Radke: *Art in Renaissance Italy*, London 1997, 216ff.; J. T. Paoletti: *Strategies and structures of Medici artistic patronage in the fifteenth century*, in: F. Ames-Lewis (Hg.): *The early Medici and their artists*, London 1995, 19ff.; B. Kempers: *Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance*. München 1989, 227ff.;

²⁰²¹ Beuys: *Florenz*, 275.

²⁰²² Gombrich: *Medici*, 289.

²⁰²³ Vgl. Baldassarri/ Saiber: *Images*, 250.

²⁰²⁴ Lob fand Piccolomini hingegen für die Restaurierung oder Neuerrichtung von Kirchen und für den Bau des Klosters San Marco. E. S. Piccolomini: *Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt* (ed. A. van Heck). Vatikanstadt 1984, 149ff. In seinen *Vite* hob Vasari im Zusammenhang mit dem Palastbau die Bescheidenheit des *Vecchio* hervor. Laut dem Künstlerbiographen habe Cosimo Pläne Brunelleschis für den neuen *palazzo* zurückgewiesen, da ihm diese als zu pompös erschienen: [...] *parendogli che quello che aveva fatto, come si disse, Filippo di Ser Brunellesco, fusse troppo sontuoso e magnifico, e da recargli fra i suoi cittadini piuttosto invidia che grandezza e ornamento alla città o comodo di sé*. Milanese: *Opere*, Bd. 2, 433. Zur Kontextualisierung des Projekts vgl. I. Hyman: *Notes and speculations on S. Lorenzo, Palazzo Medici and an urban project by Brunelleschi*. *Journal of the Society of Architectural Historians* 34, 1975, 98ff.

²⁰²⁵ Zur Florenzbeschreibung Biondos vgl. F. Biondo: *Opera omnia*. Basel 1531, 303ff.

In den Gozzoli-Fresken ihrer Palastkapelle ließen sich die Medici gleich den Heiligen Drei Königen als zeitgenössische Heilsbringer darstellen, die in der Lage waren, den Ruhm der Stadt zu mehren.²⁰²⁶ Entsprechend sehnten florentinische Humanisten die Wiederkehr des goldenen Zeitalters unter Lorenzo de' Medici herbei.²⁰²⁷ In Luca Pulcis *Driadeo* aus der Mitte der 1460er-Jahre präsentierte eine Figur namens Lauro - die Namensähnlichkeit ist kein Zufall - ihre ideale Vorstellung der Stadt Florenz.²⁰²⁸ Konnte Lorenzo de' Medici diesen Zuschreibungen gerecht werden, diese Erwartungen erfüllen? War er der große Gestalter der Stadt in Quattrocento? Laut Machiavelli hatte er großes Interesse an der Baukunst.²⁰²⁹ Überliefert ist, dass Lorenzo 1481 Pläne des Palazzo Ducale von Urbino²⁰³⁰ und 1485 Entwürfe der Kirche San Sebastiano zu Mantua anforderte. Zudem zeigte er sich nicht begeistert, als ihn der Herzog von Ferrara um die Zusendung seines Exemplars von Albertis Architekturtraktat bat, da es sich dabei um eines seiner Lieblingswerke handelte.²⁰³¹ Immer wieder wurde Lorenzo bei wichtigen Fragen der Architektur oder Kunst um Rat gebeten. Der politisch engagierte Notar Filippo Redditi hob in einer glorifizierenden Schrift hervor, dass man bei der Errichtung privater oder öffentlicher Bauten von dem umfassenden architektonischen Wissen und den Ideen des Medici nur profitieren könne.²⁰³² Laut Niccolò Valori gab es viele Bauherren, die Lorenzos Ratschlägen vertrauten und diese auch umsetzten. Überliefert ist, dass sich Filippo Strozzi beim Bau seines Palasts an den Medici wandte, um Informationen über die korrekten Proportionen eines solchen Gebäudes zu erhalten.²⁰³³ Darüber hinaus empfahl Lorenzo bei entsprechenden Anfragen verschiedenen Fürsten²⁰³⁴ Künstler und beriet auch andere Städte.²⁰³⁵

²⁰²⁶ Zu den Fresken vgl. E. Wollny-Popota: Die Fresken von Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz, das Florentiner Konzil von 1438/39 und der Humanismus der Byzantiner, in: E. Konstantinou (Hg.): Der Beitrag der byzantinischen Gelehrten zur abendländischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2006, 177ff.

²⁰²⁷ E. H. Gombrich: *Studies in the art of the Renaissance* (4 Bde.). London 1967, Bd. 1, 29ff.

²⁰²⁸ L. Pulci: *Il Driadeo* (ed. Paolo E. Giudici). Lanciano 1916, 96ff.

²⁰²⁹ Vgl. A. Beyer: *Florenz. Lesarten einer Stadt*. Frankfurt a. M. 1983, 41.

²⁰³⁰ Gaye: *Carteggio*, Bd. 1, 274.

²⁰³¹ Gombrich: *Medici*, 307. Zum Thema allgemein vgl. M. Martelli: *I pensieri architettonici del Magnifico*. *Commentari* 17, 1966, 107f.

²⁰³² G. Lami: *Deliciae eruditorum, seu veterum anecdoton opusculorum collectanea* (18 Bde.). Florenz 1736-1755, Bd. 12, 198.

²⁰³³ Gombrich: *Medici*, 307. Als Berater trat er auch beim Bau der Sakristei von Santo Spirito auf. Gaye: *Carteggio*, Bd. 1, 256f.

²⁰³⁴ Auf sein Anraten ging Filippo Lippi nach Rom; vermutlich unterstützte er auch Pollaiuolos Reise nach Mailand. Gombrich: *Medici*, 307.

1491 nahm er mit einem eigenen Entwurf am Wettbewerb für die Fassade des Florentiner Doms teil.²⁰³⁶ Im gleichen Jahr trat er das Ehrenamt eines Baubeamten des Priorenpalasts an - immerhin wurde auf seine Initiative am Platz vor dem Rathaus eine erhöhte Brücke von der Ringhiera zur Loggia errichtet. Hinzu kam Lorenzos Mitbestimmung bei der Anlage neuer Straßen rund um den geplanten Via-Laura-Komplex im Nordosten der Stadt.²⁰³⁷ In Summe blieben die privaten Ausgaben des *magnifico* für Bauprojekte aber weit hinter denen Cosimos zurück.²⁰³⁸

Unabhängig von den finanziellen Aufwendungen wollten die Medici noch in der Zeit des Großherzogtums als bedeutende Akteure der Stadtgestaltung beziehungsweise als Personen gesehen werden, die sich klar zu Florenz bekannten. Vasari hat den „Topos vom Fürsten als eines universalen Bauherrn und Städteplaners [...] in zahllosen Themen seiner Palazzo Vecchio-Dekorationen aufgegriffen und zeitgenössisch, historisch und mythologisch illustriert.“ In der Sala di Cosimo I. lässt sich der Herrscher über Florenz von seinen Hofkünstlern architektonische Entwürfe präsentieren, in den Händen Richtscheit und Zirkel, die Attribute der *arte del disegno*.²⁰³⁹ Im Hintergrund von Vasaris Portrait Alessandro de' Medicis von 1534 sind die wichtigsten Gebäude von Florenz zu sehen - Symbol der Verbindung zwischen der Stadt und der Familie.²⁰⁴⁰

Summa summarum konnte im 14. und 15. Jahrhundert nicht jeder Stadtbewohner bei der Gestaltung von Florenz mitbestimmen, es war aber auch keine rein elitäre Angelegenheit. Um sich ein Bild von der potentiellen Reichweite des städtischen Selbstbewusstseins in jener Zeit machen zu können, ist es nützlich, einen Blick auf die zeitgenössischen Vorstellungen gesellschaftlicher Hierarchien zu werfen - nicht zuletzt, da diese die Entscheidungsprozesse maßgeblich beeinflussen konnten.

²⁰³⁵ Als die *operai* der Kirche San Jacopo in Pistoia zwischen zwei Modellen für das Grab eines angesehenen Bürgers zu entscheiden hatten, baten sie den *magnifico* in einem Schreiben um dessen professionelles Urteil. Gilbert: Art, 127f.

²⁰³⁶ Vasari brachte diesen Entwurf Lorenzos später mit dem provisorischen Fassadenschmuck in Verbindung, welchen man anlässlich des Einzugs Leos X. (1515) an der Kathedrale angebracht hatte. Vgl. Vasari: Vite, Bd. 5, 25.

²⁰³⁷ C. Elam: Lorenzo de' Medici and the urban development of Renaissance Florence. Art History 1, 1978, 43ff.

²⁰³⁸ Gombrich: Medici, 308.

²⁰³⁹ Breidecker: Florenz, 347.

²⁰⁴⁰ P. Barocchi: Vasari pittore. Florenz 1964, 113f.

Überlieferte Schriftstücke des Quattrocento zeigen, dass die Idee einer über der gewöhnlichen Masse stehenden Elite fest im Bewusstsein vieler Bürger verankert war: In seiner *Istoria di Firenze* (1410) war Goro Dati der Auffassung, dass ein echter Florentiner erst durch die Tätigkeit als internationaler Kaufmann und den dadurch erworbenen Wohlstand Wertschätzung verdienen würde.²⁰⁴¹ Luca Landucci bezeichnete die Paläste der Strozzi und der Gondi automatisch als *cose da signori*.²⁰⁴² Auch Leonardo Bruni stellte die hierarchischen Verhältnisse nicht in Frage, meinte in seiner *Laudatio florentinae urbis* aber, dass die Meinung der Mehrheit ohnehin immer mit jener der führenden Bürger übereinstimmen würde.²⁰⁴³ In den Idealstadtentwürfen Filaretos spiegelt sich dieser allgemeine Zeitgeist wider: Alle Gebäude der fiktiven Stadt Sforzinda haben einen Bezug zum Fürsten oder zu privilegierten Schichten der Gesellschaft. Man sieht keine ‚Normalbebauung‘, keine bürgerlichen Wohnbauten, keine Zweckbauten. Filaretos Feststellung, ein armer Mann brauche keinen Architekten, sondern lediglich ein Dach über dem Kopf, pointiert die elitäre Note seiner stadtgestalterischen Intentionen.²⁰⁴⁴ In Benedetto Deis *Cronaca* von 1472 erscheint der *gloriosissimo e potentissimo Popolo fiorentino* als Erschaffer des *paradiso teresto*, i. e. der Stadt Florenz. Dieser Behauptung folgt allerdings eine Liste der zum Stichjahr einflussreichsten Familien der Stadt, die mit folgendem Satz abgeschlossen wird: *Somma delle somme dell' anno 1472 el gloriosissimo e potentissimo Popolo fiorentino à nella città sua chasati 365 [...]*.²⁰⁴⁵ Dei definiert den *popolo* ergo als einen kleinen Kreis elitärer Bürger, deren Häuser die einzigen wichtigen im Stadtbild zu sein scheinen.²⁰⁴⁶

Das politische System war für seine Zeit sehr fortschrittlich,²⁰⁴⁷ jedoch hatten die Möglichkeiten der Partizipation klare Grenzen. In der Zeit der

²⁰⁴¹ Dati stammte selbst aus einer Kaufmannsfamilie. Vgl. Baldassarri/ Saiber: Images, xxiii.

²⁰⁴² Elam: Lorenzo de' Medici, 44.

²⁰⁴³ Vgl. H. Baron: From Petrarch to Bruni. Studies in humanistic and political literature. Univ. of Chicago Press 1968, 250.

²⁰⁴⁴ A. Tönnesmann: Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux, in: W. Nerdinger (hg.): Architektur wie sie im Buche steht. München/ Salzburg 2006, 57ff.

²⁰⁴⁵ ASF, Ms. 119, 30v-31v.

²⁰⁴⁶ Dieser Kreis wird in den *Memorie*, einer anderen Schrift Benedetto Deis, erweitert: Hier werden zu den Florentinern, die *hanno fatto fiorire Italia tutta* auch *pittori, scultori* und *maestri di prosepttiva* gezählt und namentlich aufgelistet. Vgl. G. C. Romby: Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo. Firenze 1976, 56ff.

²⁰⁴⁷ Noch im 17. Jahrhundert lassen sich - was Städte vergleichbarer Größenordnung betrifft - ähnlich komplexe Verwaltungsstrukturen nur in Venedig und Amsterdam finden. P. Burke: Venice and Amsterdam - a study of seventeenth-century elites. Oxford 1994, 32ff.

Republik bildeten die drei *consigli maggiori* zusammen mit dem *gonfaloniere della giustizia* die höchste Ebene der Regierung. Zu den drei Räten zählten die acht *priori della signoria*, die 12 *buonomini* und die sechzehn *gonfalonieri dei due collegi*. Darunter gab es eine Vielzahl kleinerer, zeitlich begrenzter Ämter. Mit der informellen Machtübernahme der Medici 1434 wurden wichtige Posten zunehmend mit Gefolgsleuten der Familie besetzt, zudem konnten Entscheidungen mit spontan geschaffenen Ausschüssen (*balie*) direkt beeinflusst werden. 1532 wurde das System reformiert - man schuf ein Komitee aus vier Senatoren die ganz im Sinne des Herzogs handelten.²⁰⁴⁸ Doch schon vor diesem Bruch war es nur den männlichen und über 30 Jahre alten Mitgliedern der 21 Zünfte gestattet, ein Amt zu besetzen. Drei Viertel aller Sitze in der Florentiner Stadtregierung wurden an die Vertreter der sieben *arti maggiori* vergeben.²⁰⁴⁹ Des Weiteren war der Eintritt in eine Zunft sehr teuer und nur für wenige erschwinglich: 1332 zählte die Wollenzunft nur 672 Mitglieder, wohingegen Zehntausende in diesem Gewerbe ihren Unterhalt verdienten.²⁰⁵⁰ Auch wenn etliche Florentiner im Baugewerbe tätig waren - im 15. Jahrhundert zeitweise jedes vierte Zunftmitglied und jeder zehnte Arbeiter²⁰⁵¹ - so scheint es, als wären viele wesentliche Entscheidungen letztlich doch nur von einer kleinen Gruppe einflussreicher Bürger getroffen worden.²⁰⁵²

Doch diese Elite war trotz oder gerade wegen ihrer Dominanz um scheinbare Harmonie, womöglich auch um echten gesellschaftlichen Konsens bemüht: Aufstände wie jener der *ciompi* von 1378 demonstrierten immer wieder, wie brüchig das System war. Schon der einflussreiche Dominikaner Remigio de' Girolami (1247-1319) hatte in seinen Schriften und Predigten von den städtischen Eliten gefordert, sich aktiv für die *res publica* zu engagieren

²⁰⁴⁸ R. Litchfield: *Ufficiali ed uffici a Firenze sotto il granducato mediceo*, in: F. Guarini (Hg.): *Potere e società negli stati regionali italiani*. Bologna 1978, 133ff.

²⁰⁴⁹ Hollingsworth: *Patronage*, 20.

²⁰⁵⁰ Beuys: *Florenz*, 117.

²⁰⁵¹ Ebd., 275.

²⁰⁵² In diesem Kontext muss die „continuous and decisive role in the city's political life of an elite or oligarchy or patriciate, usually identified with the republic's great families“ hervorgehoben werden. Die Zeitgenossen bezeichneten diesen illustren Kreis weniger Häuser als *grandi*, *ottimati* oder eben *famiglie*. Die Namen der Familien mochten sich ändern und auch ihre Tätigkeitsbereiche waren variabel - während es sich im 13. Jahrhundert noch um eine echte Kriegerklasse handelte, übernahmen im frühen 14. Jahrhundert wirtschaftlich mächtige Clans das Ruder. Das Patronagesystem sicherte deren Macht ebenso wie eigens geschaffene Interessensverbände (etwa die *mercanzia*). J. M. Najemy: *The dialogue of power in Florentine politics*, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen: *City states in classical antiquity and medieval Italy*. Stuttgart 1995, 269ff.

und die persönlichen Interessen hinter jene der Gemeinschaft zu stellen.²⁰⁵³ Auch das von Antonio Pucci überlieferte Thema von Giotto's verschwundenem Freskenzyklus im Palast des Podestà - *il commune rubato da molti* - muss Kritik und Mahnung zugleich gewesen sein.²⁰⁵⁴

Im 15. Jahrhundert trugen die Humanisten ihren Teil dazu bei, das Bild einer rundum ausgeglichenen Gesellschaft zu kreieren - was freilich im Sinne der jeweiligen politischen Entscheidungsträger war: „In der doppelten Aufgabe, nach außen einen republikanischen Heroismus zu entwickeln und nach innen einen möglichst breiten gesellschaftlichen Konsens herzustellen, Loyalität zu erzeugen und Unruhequellen zu pazifizieren, ohne dabei den institutionellen *status quo*, der nur einem begrenzten Anteil der Bevölkerung aktive politische Partizipation erlaubte, ernsthaft in Frage zu stellen, begegneten sich die neuen kulturellen Bedürfnisse und Interessen des zu Beginn des Quattrocento regenerierten florentinischen Bürgertums mit den Ambitionen der Humanisten.“²⁰⁵⁵ Deren Schriften waren in der Regel nur einem kleinen, gebildeten Kreis zugänglich: Für Bankiers und Kaufleute, für Philosophen, Künstler und auch geistliche Würdenträger gehörte es zum guten Ton über zeitgemäße Ideen Bescheid zu wissen und debattieren zu können. Die Orte des Humanismus waren in erster Linie die Villen der Reichen und die Klöster.²⁰⁵⁶ Doch die in den humanistischen Werken formulierten Wertvorstellungen erreichten in der Folge auch eine breitere Öffentlichkeit. In seinem *Diario* gab Luca Landucci immer wieder zu verstehen, wie sehr er von der Eintracht seiner

²⁰⁵³ C. T. Davis: An early Florentine political theorist - fra Remigio de' Girolami, in: Ders.: Dante's Italy and other essays. Philadelphia 1984, 198ff. Da die Prediger der Bettelorden oft auf öffentlichen Plätzen vor großem Publikum sprachen ist anzunehmen, dass Girolamis Idealvorstellungen weithin bekannt waren. Noch 1490 zeigte sich Pandolfo Collenuccio in seiner Antrittsrede zum *podestà* (*Panegyrica silva ad Florentinae urbis novem viros*, publiziert in A. Saviotti (ed.): *Operette morali, poesie latine e volgari*. Bari 1929, 103ff.) begeistert darüber, dass es die Florentiner offenbar verstanden, sich ihren privaten Geschäften und den öffentlichen Angelegenheiten der Stadt mit der gleichen Hingabe zu widmen.

²⁰⁵⁴ Vgl. Beuys: Florenz, 118f.

²⁰⁵⁵ Breidecker: Florenz, 58f. Insbesondere Leonardo Bruni wurde in seiner *Laudatio* nicht müde, den hohen Stellenwert von Gerechtigkeit und Freiheit für die Gemeinschaft der Florentiner zu betonen. In keiner anderen Stadt gäbe es so viel Gleichheit zwischen den bedeutenden und den weniger bedeutenden Familien, so der Humanist. Auch bestrafe man jene, die ärmere Mitbürger durch die Zurschaustellung der eigenen Macht oder des eigenen Reichtums beleidigen. Beim Leser der *Laudatio* sollte der Eindruck einer von jeglichem Status losgelösten Verbundenheit aller Stadtbewohner entstehen. L. Bruni: *Panegirico della città di Firenze* (ed. G. de Toffol). Florenz 1974, 13ff.; Baron: *Petrarch*, 232ff.

²⁰⁵⁶ Vgl. hierzu allgemein H. Baron: *Bürgersinn und Humanismus im Florenz der Renaissance*. Berlin 1992.

Mitbürger überzeugt war.²⁰⁵⁷ Die zunehmende Konzentration der Macht im Quattrocento dürfte kaum Auswirkungen auf das Bekenntnis zur Stadt und das Wir-Gefühl der Florentiner gehabt haben: „By the mid-fifteenth century [...] patriotism was widely diffused among the citizen class. [...] Patriotism continued in this period to underpin religion as a bond to cement the antagonistic classes of this mobile and socially diversified city.“²⁰⁵⁸

Architektur, Malerei und Skulptur wurden zu Trägermedien des Gemeinschaftlichen sowie des egalitären Prinzips im öffentlichen Raum: Brunelleschis ursprünglicher Entwurf für Santo Spirito mit vierzig identischen Kapellen sollte die Gleichheit aller Bürger zum Ausdruck bringen.²⁰⁵⁹ Die Medaillons über den Bögen der Loggia dei Lanzi zeigen verschiedene Tugenden, darunter die Gerechtigkeit, die Mäßigung und die Liebe.²⁰⁶⁰ In den Fresken von Renaissance-Malern wie Ghirlandaio, Filippo Lippi oder Botticelli findet man wichtige Persönlichkeiten des damaligen Florenz, darunter nicht nur die jeweiligen Auftraggeber, sondern ebenso Politiker, Humanisten und die Künstler selbst. Es sind aktive, gestaltende Individuen, die ihre Talente in den Dienst der Öffentlichkeit zu stellen scheinen: Nicht zufällig kann man im Hintergrund des die Regelbestätigung darstellenden Freskos in der Sassetti-Kapelle von Santa Trinita die Piazza della Signoria mit dem Stadtpalast und der Loggia erkennen - das politische Zentrum der Stadt sollte das politische Engagement des Auftraggebers sowie dessen Einsatz für Florenz verdeutlichen. Auch Ghirlandaios Zacharias-Fresko in Santa Maria Novella zeigt „das Ideal einer egalitären Bürgergemeinschaft, deren Mitglieder maß- und würdevoll zusammenstehen.“ Die Bildaufschrift sollte den Betrachter daran erinnern, dass Erfolg und Reichtum einer Stadt auf dem Gleichklang ihrer Bürger beruhen.²⁰⁶¹

²⁰⁵⁷ Vgl. Breidecker: Florenz, 217f.

²⁰⁵⁸ In ihrem Artikel verwendet Brown die Begriffe *patriotism* und *civic pride* mehr oder weniger synonymisch. A. Brown: City and citizens. Changing perceptions in the fifteenth and sixteenth centuries, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen (Hg.): City states in classical antiquity and medieval Italy. Athens and Rome, Florence and Venice. Stuttgart 1995, 94f. Laut Hans Baron konnten die unteren Gesellschaftsschichten nach den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Krisen des 14. Jahrhunderts vor allem durch die in erster Linie von der Florentiner Oligarchie betriebene Kulturpolitik an die Stadtrepublik gebunden werden. Vgl. hierzu Barons umfassende Studie *The crisis of the early Italian Renaissance* (Princeton Univ. Press 1966).

²⁰⁵⁹ Saalman: Buildings, 340ff.

²⁰⁶⁰ Grote: Florenz, 285.

²⁰⁶¹ M. Rohlmann: Ghirlandaio Florenz, in: Ders. (Hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance. Weimar 2003, 30ff., Zitat auf S. 31; Ders.: Bildernetzwerke. Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle, in: ebd., 165ff.; R. G. Kecks: Domenico

Welche Auswirkungen hatten diese gesellschaftspolitischen Ideale nun auf die Stadtgestaltung und das städtische Selbstbewusstsein? Obwohl der Kreis der Auftraggeber und bestimmenden Stadtgestalter klar begrenzt war, wurde nicht selten versucht, mit den Bau- und Kunstwerken möglichst viele Stadtbewohner zu erreichen: „[...] the majority of works were produced for the rich and powerful: those who had the means to pay for them and to command or to negotiate their positioning in significant places. [...] The dominant members of Florentine society dominated the imagery of that society, but they did not completely monopolize it either as owners or as spectators.“²⁰⁶² Im Zusammenspiel mit Humanisten, Künstlern und Architekten bestimmten die Kommune, die Vertreter der Zünfte und schließlich wohlhabende Patrone aus verschiedenen Familien die Optik der Stadt, sowie das Aussehen und die Positionierung von einzelnen Gebäuden, Plätzen und Straßen.²⁰⁶³ Doch blieb die Abhängigkeit vom städtischen Publikum stets präsent, „das bei einem für ein repräsentatives, aber privates Interieur bestimmten Werk einen Kreis von relativ Gleichgesinnten bildete und mittels der Kommunikation spezifischer Schönheits-, Geschmacks- und Sinnideale einen gemeinsamen ‚Habitus‘ ausbildete, das aber im noch weitaus häufigeren Fall eines an die größere städtische Öffentlichkeit adressierten Kunstwerks überaus heterogen zusammengesetzt war, um so mit möglicherweise ganz neuen visuellen Erfahrungen konfrontiert zu werden, die es entweder adaptierte, modifizierte [...] oder zurückwies.“²⁰⁶⁴

Nicht alle teilten die Auffassung, dass Kunst- oder Bauwerke für jedermann zugänglich beziehungsweise verständlich waren oder sein sollten. Francesco Petrarca glaubte, dass nur ein kleiner Kreis an Gebildeten einen angemessenen Umgang mit Kunstwerken pflegen konnte, nicht aber die große Masse der Unwissenden.²⁰⁶⁵ Giovanni Boccaccio sprach im Dekameron von Kunstkennern

Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance. München/ Berlin 2000, 15ff.; P. Simons: Patronage in the Tornabuoni chapel, Santa Maria Novella, Florence, in: F. W. Kent/ P. Simons (Hg.): Patronage, art, and society in Renaissance Italy. Oxford 1987, 221ff.
²⁰⁶² P. L. Rubin: Images and identity in fifteenth century Florence. Yale Univ. Press 2007, xiii.

²⁰⁶³ Zur Typologie der Auftraggeberschaft vgl. Hollingsworth: Patronage, 9ff. und Kempers: Kunst, 216ff. In der Zeit des Herzog- beziehungsweise Großherzogtums bestimmten schließlich zentral gelenkte Akademien die Stadtgestaltung sowie die Kunstproduktion.

²⁰⁶⁴ Breidecker: Florenz, 59.

²⁰⁶⁵ In einem Dialog Petrarca debattieren *Gaudium* und *Ratio* miteinander, wobei Ersterer Kunstwerke nur sinnlich erfährt, während Letzterer diese vernünftig analysieren kann. F. Petrarca: De remediis utriusque fortunae (Dialoge XL, XLI); zit. nach M. Baxandall: Giotto

(*savi*) und Kunstbanausen (*ignoranti*).²⁰⁶⁶ Noch im 16. Jahrhundert schrieb Paolo Giovio in seinem Werk über Impresen, dass eine solche *non sia oscura, di sorte, c'habbia mistero della Sibilla per interprete a volerla intendere; né tanto chiara, ch'ogni plebeo l'intenda*.²⁰⁶⁷

Auf der anderen Seite gab es Humanisten wie Leonardo Bruni, die mit ihren Schriften und Ideen möglichst viele Menschen erreichen wollten. Seine *Laudatio* „war keineswegs bloß auf die ideologische Selbstvergewisserung einer geistigen und politischen Elite angelegt, vielmehr ebenso sehr auf eine entsprechende Resonanz seitens der Menge, deren sittliche Erziehung dem Humanisten nicht minder am Herzen lag.“²⁰⁶⁸ Brunis Engagement diesbezüglich endete nicht bei seinen geschriebenen Werken; er konzipierte auch ein ikonographisches Programm für Ghibertis Baptisteriumstür. In einem 1424 an *Niccolò da Uzzano e compagni deputati* adressierten Brief formulierte er seine entsprechenden Intentionen:

*Io considero che le dieci storie della nuova porta, che avete deliberato, che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose, e principalmente l'una, che siano illustri; l'altra che siano significant. Illustri chiamo quelle, che possono ben pascere l'occhio con varietà di disegno; significati quelle, che abbiano importanza degna di memoria.*²⁰⁶⁹

Damit schrieb Bruni der Rolle des Rezipienten eine enorme Bedeutung zu und erkannte darüber hinaus die Stadt als Medium, welches das Florenz-Bewusstsein eines jeden Stadtbewohners unabhängig vom jeweiligen Bildungsstand erweitern konnte. Alberti übernahm den Gedanken in seiner Schrift *Della pittura*, wo er die Auffassung vertrat, dass die Malerei „in gleicher Weise den Gebildeten wie den Ungebildeten“ erfreuen müsse.²⁰⁷⁰

and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford 1971, 140ff. Petrarca's Zeitgenosse, der Chronist Giovanni Villani, machte zum Ausbildungsniveau seiner Zeitgenossen im Jahr 1338 folgende quantitative Angaben: Ungefähr zehntausend Kinder beider Geschlechter lernten auf Elementarschulen lesen und schreiben; circa eintausend Schüler besuchten eine *abbaco*-Schule; gut fünfhundert Männer genossen auf Grammatikschulen eine weiterführende Ausbildung. Villani: *Cronica*, XII, 94. Zum florentinischen Schul- und Erziehungssystem der Zeit vgl. P. Antonetti: *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*. Milano 1983, 249ff.
²⁰⁶⁶ Vgl. Breidecker: Florenz, 184f.

²⁰⁶⁷ P. Giovio: *Dialogo dell' imprese militari et amorose*. Lyon 1559, 9.

²⁰⁶⁸ Breidecker: Florenz, 128.

²⁰⁶⁹ Vgl. Baxandall: *Gitto*, 18ff.

²⁰⁷⁰ H. Janitschek (hg.): *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*. Wien 1877, 96f. Gerade aufgrund ihrer leichten Zugänglichkeit erschien Francesco Albertini die

Tatsächlich hatten viele Florentiner - auch wenn sie nicht unmittelbar vom Fach waren - ein profundes Wissen von und großes Interesse an Kunst und Architektur. Bei Luca Landucci, der in seinem Tagebuch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer wieder seine Kunstkenntnis zum Besten gab, war dies naheliegend: Trotz der durchschnittlichen Schulbildung kam er als Besitzer einer *bottega* am Alten Markt immer wieder in Kontakt mit Künstlern, die bei ihm die Rohstoffe für ihre Farben einkauften.²⁰⁷¹ Hingegen war der Arzt Giovanni Chellini (1372-1461) sicher kein großer Kunstpatron. Dennoch wusste er, wie aus einem Eintrag in seinem Notizbuch hervorgeht, über das Werk Donatellos genauestens Bescheid.²⁰⁷² Antonio Manetti, Brunelleschis Biograph, verurteilte die Abänderungen der ursprünglichen Entwürfe des Architekten für das Ospedale degli Innocenti und fügte hinzu, dass jeder, der das Gebäude betrachten würde, die Abweichungen von der ursprünglichen Idee deutlich erkennen könne.²⁰⁷³ Leonardo Brunis Vorstellung von einem visuell kompetenten städtischen Publikum war also keineswegs nur ein frommer Wunsch. Wenn viele Florentiner die Gabe hatten, Bau- und Kunstwerke im öffentlichen Raum bewusst wahrzunehmen und zu analysieren, dann müssen sie auch in erhöhtem Maße empfänglich für die Botschaften gewesen sein, die ebendiese transportieren sollten. So gesehen muss festgehalten werden, dass in Florenz wesentlich mehr Personen am selbstbewussten Diskurs teilhaben konnten und auch hatten, als dies in Rom oder Paris in den folgenden Epochen der Fall war.

Malerei in seinem *Memoriale* (1510) als die höchste unter den Künsten: [...] *ep̄sa è arte infra tucte excellentissima, perché dà cognitione di molte cose incognite a' docti et alli indocti*. F. Albertini: *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze* (ed. L. Mussini). Florenz 1863, 7.

²⁰⁷¹ Breidecker: Florenz, 305.

²⁰⁷² Gilbert: Art, 116f.

²⁰⁷³ H. Saalman (ed.): *The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*. Pennsylvania St. Univ. Press 1970, I. 1077ff.

IV. 2. ROM

*Dell'eccellenza del disegno [...] ch'è opera di Michelangelo: e dell'ampiezza, e maestà, ch'è parto del vastissimo animo di Giulio II - huomini insieme da Dio con somma providenza, congiunti, perché servendo l'uno, con la eccellenza del suo ingegno alla magnanimità dell'altro, ne risultasse, a gloria sua, & honor di S. Pietro, una struttura che fosse lo stupor dell'arte, la metà della Potenza, e magnificenza humana, e'l miracolo de'miracoli del Mondo.*²⁰⁷⁴

In seinem glorifizierenden Portrait Roms von 1638 behauptete Pompilio Totti, dass das Wunder der Wunder der Welt, i. e. der Petersdom, das Produkt zweier genialer Gestalten war - eines Architekten und eines Papstes. Betrachten wir zunächst die Rolle der Päpste. Wie groß war ihr Einfluss auf die selbstbewusste Stadtgestaltung wirklich? Wie sehr waren sie persönlich daran interessiert, das Selbstbewusstsein der Stadt durch Bauwerke zu steigern? Für Intellektuelle der Renaissance bedeuteten die Pontifikate von Päpsten, die sich besonders für die bauliche Gestaltung Roms eingesetzt hatten, den Beginn eines neuen goldenen Zeitalters.²⁰⁷⁵ 1618 fügte Matthäus Greuter seinem Rom-Plan eine Liste der römischen Kaiser sowie eine Liste aller Päpste an. Damit setzte er deren gestalterische Kraft mit jener der antiken Herrscher gleich. Zugleich pries er die Päpste als Schöpfer der *ROMA MODERNA*: „Es ist, als ob als ob Greuter hier all jene aufführen wollte, die städtebauliche Spuren hinterlassen haben oder ihren Status als römischer Bischof oder Kaiser über die Stadt definieren.“ Greuter „bedient das Interesse der politischen Akteure, bleibende historische

²⁰⁷⁴ P. Totti: *Ritratto di Roma moderna* [...]. Rom 1638, 7.

²⁰⁷⁵ Entsprechend äußerten sich Michele Canensi (M. Miglio: *Storiografica pontificia del Quattrocento*. Bologna 1975, 225) und Gianozzo Manetti (L. Onofri: *Sacralità, immaginazione e proposte politiche - la Vita di Niccolò V di Gianozzo Manetti*. Humanistica Lovaniensia 28, 1979, 57) zum Pontifikat Nikolaus' V., Lodrisio Crivelli zu Pius II. (L. F. Smith: *Lodrisio Crivelli of Milan and Aeneas Silvius, 1457-1464*. Studies in the Renaissance 9, 1962, 50), Robert Flemmyng zu Sixtus' IV. (V. Pacifici: *Un carne biografico di Sisto IV del 1477*. Tivoli 1921, 15) und Cristoforo Marcello zur Regierungszeit Julius' II. (J. D. Mansi (ed.): *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* [...] (53 Bde.). Graz 1960-1961, Bd. 23, 762).

Spuren im Inventar der römischen Monumente zu hinterlassen, und feiert ihre Taten als neue Blüte.“²⁰⁷⁶

Doch war der päpstliche Gestaltungswille in Rom tatsächlich während der gesamten frühen Neuzeit bestimmend, wie es Herbert Knittler behauptet?²⁰⁷⁷ Geht man heute durch die Stadt, so ist es fast unmöglich die unzähligen Papstwappen zu übersehen, die an den jeweiligen Erbauer der Monumente erinnern. Besonders die Päpste des Barock (Aldobrandini, Borghese, Barberini, Pamphili, Chigi) waren Meister im Anbringen ihrer Symbole im öffentlichen Raum.²⁰⁷⁸ Der Eindruck, die Päpste wären die einzigen bedeutenden Bauherren der Stadt gewesen, täuscht jedoch; auch ist Manfredos Annahme einer Kontinuität der urbanen päpstlichen Politik von Nikolaus V. bis zu Urban VIII. zu relativieren.²⁰⁷⁹ Dafür war das ‚Projekt Rom‘ zu umfassend und zu komplex: „Eine solche Aufgabe konnte das Papsttum aus eigener Kraft allein weder politisch noch finanziell bewältigen. Es konnte machtvolle gemauerte und gemalte Zeichen setzen, doch die Stadt als Ganzes [...] umzuformen konnte nur als Gemeinschaftsunternehmen [...] gelingen. Um die bislang schrillen Dissonanzen rivalisierender Herrschaftszeichen in eine urbane Sphärenharmonie, in Ruhmesgleichklang zu verwandeln, musste das Papsttum jedoch die Leitmotive bestimmen, das Prestigekonzert dirigieren.“²⁰⁸⁰ Laut Aloisio Antinori, der in seinem Buch *La magnificenza e l'utile* die der römischen Urbanistik des 17. Jahrhunderts zugrunde liegenden Interessenskonflikte untersucht hat, zählten zu den Protagonisten dieses Prestigekonzerts neben dem Papst die Kardinäle, die adeligen Familien, die religiösen Orden und die Vertreter ausländischer Souveräne. Sie alle, so Antinori, hätten für Begrenzungen des päpstlichen Gestaltungsmonopols gesorgt.²⁰⁸¹

Außer Frage steht, dass viele Päpste gerne als große Gestalter Roms gesehen werden wollten und sich entsprechend darstellen ließen. In den Fresken der

²⁰⁷⁶ S. Bogen/ F. Thürlemann (Hg.): Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute. Darmstadt 2009, 115.

²⁰⁷⁷ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 83. Die Bauwerke, auf die sich Knittler bezieht sind die päpstlichen Residenzen (Lateran, Vatikan, Quirinal) und die Privatpaläste der Papstfamilien.

²⁰⁷⁸ V. Reinhardt: Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte. München 1999, 189f.

²⁰⁷⁹ Vgl. M. Tafuri: ‚Roma instaurata‘. Päpstliche Politik und Stadtgestaltung im Rom des frühen Cinquecento, in: C. L. Frommel/ S. Ray/ M. Tafuri (Hg.): Raffael. Das architektonische Werk. Stuttgart 1987, 59ff.

²⁰⁸⁰ Reinhardt: Rom, 118.

²⁰⁸¹ A. Antinori: *La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento*. Rom 2008, 7ff.

Sixtinischen Kapelle - etwa in der Abendmahlsdarstellung Cosimo Rossellis - verweisen Papstwappen auf den Bauherren Sixtus IV.;²⁰⁸² Vasaris Fresko in der Cancelleria von 1546 zeigt Paul III. vor der unfertigen Peterskirche bei der Analyse eines Bauplans;²⁰⁸³ im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek billigt Sixtus V. in einer bildlichen Darstellung den Plan für die neue Bibliothek.²⁰⁸⁴ Auch eine im Dezember 1585 bei Taddeo Landini in Auftrag gegebene Statue, die für den Palazzo dei Conservatori gedacht war, sollte den Peretti-Papst als zentrale Figur der Stadtgestaltung präsentieren.²⁰⁸⁵ Von diesem Image Sixtus' V. wollte noch Paul V. profitieren: Am bereits erwähnten Plan von Matthäus Greuter (1618) wurden die Bauprojekte des Borghese-Papsts in die Tradition der sixtinischen Urbanistik gestellt.²⁰⁸⁶ Alexander VII. ließ sich die Stadt zu Füßen legen²⁰⁸⁷ und wurde von Pietro da Cortona als Alexander der Große dargestellt, der im Begriff ist, die monumentalen Pläne des Architekten Dinokrat für den Berg Athos abzusegnet.²⁰⁸⁸

Doch war es tatsächlich so, dass es - wie es in der Anrede an den Leser auf dem Stadtplan Leonardo Bufalini von 1551 behauptet wurde - Päpste wie Julius III. gab, *qui cum immensa liberalitate sua nihil fere sibi, praeter unam urbem*

²⁰⁸² M. Rohmann: Kontinuität und Künstlerwettbewerb in den Bildern der Sixtinischen Kapelle. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 60, 1999, 176ff.

²⁰⁸³ Reinhardt: Rom, 136.

²⁰⁸⁴ Bogen/ Thürlemann: Rom, 104.

²⁰⁸⁵ Der Text für die Inschrift des Statuensockels lautete wie folgt:

*SISTO V PONT MAX
OB QUIETEM PUBLICAM
COMPRESSA SICARIORUM EXULUMQ
LICENTIA RESTITUTAM
ANNONAE INOPIAM SUBLEVATAM
URBEM AEDIFICIIS VIIS
AQUAEDUCTU ILLUSTRATAM
S.P.Q.R.*

Vgl. S. Guarino: La statua di Sisto V nel palazzo dei Conservatori, in: L. Spezzaferro/ M. E. Tittoni (hg.): Il Campidoglio e Sisto V. Rom 1991, 117ff.; L. Spezzaferro: Sisto V e il popolo romano. Opere e progetti, ambiguità e conflitti, in: Ebd., 16f. Die Wahrnehmung des Peretti-Papsts als großer Bauherr ging über die offizielle Darstellung hinaus: Im Brief Francesco Trobas vom 17. Dezember 1588 (BAV, Vat. lat. 12497, 8r-11v), in welchem dieser sein Projekt für die Via Giulia vorschlug, findet sich auch viel Lob für die sixtinischen Bauunternehmungen.

²⁰⁸⁶ Jeweils gegenübergestellte Veduten zeigen am linken Rand des Plans die stadtgestalterischen Unternehmungen Pauls V. (u. a. Säulen, Sommerresidenz am Quirinal, Acqua Paola) am rechten Rand jene Sixtus' V. (Obelisk, Vatikanischer Palast, Acqua Felice). Ebenso tragen Abbildungen der beiden Kapellen von Santa Maria Maggiore zur Parallelisierung der zwei Päpste bei. Bogen/ Thürlemann: Rom, 120.

²⁰⁸⁷ Der Verleger des kleinen Falda-Plans von 1667 hatte sich mit folgenden Worten direkt an den Papst gewendet: *La città di Roma [...] adombrata nelle mie stampe io porto alli piedi della Santità Vostra*. Ebd., 121

²⁰⁸⁸ R. Krautheimer: The Rome of Alexander VII. 1655-1667. Princeton 1985, 17.

*reliquisset?*²⁰⁸⁹ Nikolaus V. hat beispielsweise mehr für Bauten in Rom als Cosimo de' Medici in Florenz ausgegeben,²⁰⁹⁰ doch zeugt dies alleine noch nicht von selbstbewusster Stadtgestaltung. Von Relevanz sind die individuelle Bindung zur Stadt Rom und das persönliche Interesse an stadtgestalterischen Prozessen. Bei Gregor XIII. und Sixtus V. dürfte beides zutreffen haben. Des Öfteren verschaffte sich der Boncompagni-Papst persönlich ein Bild der topographischen Gegebenheiten jener Örtlichkeiten, die für zukünftige Projekte interessant zu sein schienen.²⁰⁹¹ Felice Peretti hatte sich schon vor seiner Zeit als Papst für die Baukunst und die Topographie Roms begeistern können - in seiner Bibliothek bewahrte er unter anderem ein Exemplar der *Topographia Antiquae Romae* von Marliani auf.²⁰⁹² Er unternahm oft Spaziergänge durch die Stadt, die ihn zu neuen Projekten inspirieren sollten²⁰⁹³ und ließ - wie ein Kupferstich von Matthäus Greuter von 1623 dokumentiert - die Wegführung im Garten seiner privaten Villa Montalto wie ein verkleinertes Abbild des römischen Straßennetzes gestalten.²⁰⁹⁴ Der große Imitator Sixtus' V., Paul V., überwachte seine städtebaulichen Projekte persönlich und traf neue Entscheidungen oftmals bei Inspektionen: Immer wieder besuchte er die Baustelle der Acqua Paola; nach einer Besichtigung von St. Peter entschied er sich für die Errichtung zweier Glockentürme.²⁰⁹⁵ Sein Interesse für Architektur zeigt sich auch in der persönlichen Überprüfung der Neubaupläne für den Palazzo Borghese und der ständigen Begutachtung seiner Kapelle in Santa Maria Maggiore.²⁰⁹⁶ Ebenso lässt sich in der Entscheidung Urbans VIII., die Fontana di Trevi so zu verlegen, dass sie vom Quirinal aus gesehen werden konnte, eine gewisse Begeisterung für neue Projekte erkennen.²⁰⁹⁷

²⁰⁸⁹ Bogen/ Thürlemann: Rom, 80.

²⁰⁹⁰ A. Grote: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. München 1997, 333.

²⁰⁹¹ Als beispielsweise das Projekt für eine Loggia dei Mercanti im Rione Ponte konkret wurde, erschien der Papst persönlich in dem dichtbebauten Stadtviertel *a vedere il sito*, wie es in einem *avviso* von 1585 heißt: *L'altra mattina il Papa doveva comparire in Banchi a vedere il sito, ove Sua Beatitudine vuole che si faccia un porticale spazioso con i suoi colonnati di spesa di 40.000 scudi come hanno l'altre città di traffichi per comodità de' mercanti et d'altri che negotiano, volendo S.S. che tutto Banchi conferisca a questa spesa;* zit. nach Antinori: Magnificenza, 141.

²⁰⁹² T. Magnuson: Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII. Uppsala 1982, 12; L. von Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters (16 Bde.). Freiburg 1886-1933, Bd. 10, 452.

²⁰⁹³ Ebd., Bd. 10, 441.

²⁰⁹⁴ Bogen/ Thürlemann: Rom, 103.

²⁰⁹⁵ Magnuson: Rome, 122ff.

²⁰⁹⁶ Ebd., 137ff.

²⁰⁹⁷ C. D'Onofrio: Le fontane di Roma. Rom 1986, 237f. Giacinto Gigli (1594-1671) berichtet in seinem *Diario* davon, dass zudem mehrere Häuser abgerissen werden mussten, *perché potesse*

Am engagiertesten zeigte sich jedoch Alexander VII., der sich laut einer Überlieferung des Kardinals Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667) schon in seiner Jugend für Architektur, die Wirkung von Gebäuden und architektonische Zusammenhänge interessiert hatte:

*Si diletto dell'architettura da giovinetto, et, avendo scorso tutto Vitruvio, con gli espositori, e con altri moderni, istruì l'occhio a quelle proporzioni; onde non era opera di quella arte, che, subito, non giudicasse, se era a misura, havuto riguardo alla optica, et alla lontananza, o vicinanza della veduta, senza la quale non si può già mai architettar bene.*²⁰⁹⁸

Der Chigi-Papst wollte alles kontrollieren und im Blick haben: In seinem Arbeitszimmer befand sich ein hölzernes Modell der Stadt;²⁰⁹⁹ in regelmäßigen Abständen besichtigte er persönlich die diversen Baustellen.²¹⁰⁰ Bestes Zeugnis für sein Verhältnis zur Stadt Rom ist sein akribisch geführtes Tagebuch, in welchem er sich Notizen über die Planungsprozesse und Abänderungen, die Kosten und die Fortschritte der einzelnen Baumaßnahmen machte und Ideen für die zukünftige Stadtgestaltung notierte. Es wird ersichtlich, wie sehr er auf das Erscheinungsbild der Stadt bis hin zu kleinsten Details²¹⁰¹ bedacht war, wie

vedersi [...] dal Palazzo di Monte Cavallo. G. Gigli: *Diario Romano, 1608-1670* (ed. G. Ricciotti). Rom 1958, 232.

²⁰⁹⁸ Zit. nach G. Morello: *Bernini e i lavori a San Pietro nel ‚diario‘ di Alessandro VII* in: A. Gramiccia (hg.): *Bernini in Vaticano*. Rom 1981, 321.

²⁰⁹⁹ W. Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*. Köln 1976, 315.

²¹⁰⁰ Beispielsweise wurden im Dezember 1656 und im Februar 1657 die Baufortschritte auf der Piazza del Popolo vor Ort begutachtet. Vermutlich um die Wirkung des Platzes auf in der Stadt ankommende Personen einschätzen zu können, durchschritt der Papst selbst die Porta del Popolo. Am 28. Februar 1657 notierte er in seinem *Diario: hoggi [...] siamo esciti per Porta Angelica entrati per quella del Popolo, poi del Corso [...]*. D. Metzger Habel: *The urban development of Rome in the age of Alexander VII*. Cambridge (Mass.) 2002, 79ff; R. Krautheimer/ R. B. S. Jones: *The diary of Alexander VII. Notes on art, artists and buildings*. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15, 1975, 205. Am 6. Juni 1662 findet sich eine weitere Notiz zu den Zwillingskirchen am Platz: *poi esciamo per Porta Pia al Tevere lungo le mura e celebriamo messa a S. Maria del Popolo, vediamo le 2 chiese al principio del corso e torniamo per esso a casa* (ebd., 216.). Weitere Vermerke über regelrechte Exkursionen bezeugen das Interesse Alexanders VII. an den baulichen Fortschritten seiner Projekte. 6. November 1657: *dopo pranzo [...] andiamo alla Pace e poi a S. Pietro* (ebd., 206); 18. Dezember 1657: *partiamo alle 7 chiese S. Maria Maggiore, S.a Croce in Gerusalemme, S. Giovanni in Laterano, S. Pietro in Vincoli, S.a Maria in Trastevere, S. Pietro, il Popolo a 18 ¾ a Monte Cavallo* (ebd., 207); 8. März 1658: *passiamo della Pace, vediamo il clauastro, e torniamo per la chiesa, per Navona, per la Rotonda* (ebd.); 12. Juni 1662: *passiamo al Campidoglio vediamo la parte destra nuova e poi l'altra e finalmente la parte del Senatore* (ebd., 217).

²¹⁰¹ Auf der Piazza della Rotonda störte den Papst sogar mancher Verkäufer. Am 9. Jänner 1659 notierte er: *Per la 3.a volta mandiamo a cacciar quel che vende i fiori avanti a la Colonna sinistra del Portico di S.ta Maria Rotonda*; Krautheimer/ Jones: *Diary*, 209. Und am 24. Juli 1662: *che tutti i venditori di Rotonda vadano a piazza di Pietra*; ebd., 217.

oft er sich mit Architekten, Künstlern und anderen Verantwortlichen traf um zu debattieren oder sich Pläne sowie Modelle präsentieren zu lassen²¹⁰² und wie stolz er auf seine unzähligen Unternehmungen war. Um nicht den Überblick zu verlieren, fertigte er immer wieder lange Listen sämtlicher Projekte an:

*Porta del Popolo, Madonna, mura, piazza con due chiese, Chiesa della pace e la sua strada. La Sapienza, la strada, e la piazza. San Marco e imboccatura del Corso. Piazza di Sciarra. Piazza Colonna. Piazza Capranica. Collegio Romano. Torre Sanguigna, S. Agostino, Piazza Monte Giordano, Piazza avanti la Chiesa Nuova, la piazza avanti a S. Carlo dei Catinari, piazza e Fontana di S. Maria in Trastevere, S. Dorotea vicina a porta Settimania, ala Minerva verso la fornaccia dei Vetri, Salita di 3 cannelle e S. Silvestro, Tavolati, Cordonata, Colonelle, fabrica di Monte Cavallo, portici e cattedra di San Pietro. Rotonda. S. Maria in Via Lata. Casa di Castel Gandolfo, Chiesa di Castel Gandolfo, Madonna delle Grazie al'Ariccio, Rotonda dentro l'Ariccio, Arsenal di Civita Vecchia, Cappella del Duomo di Siena, facciata del Refugio, S. B. (illegible) Ancaiano, Clausura dell'Osservanza di Siena - Acqua Acetosa, Porta Pia, Cappella per la Peste, Campidoglio finito. S. Giovanni in Laterano. L'arcodi Portogallo, Duomo di Siena, strade attorno a Castel Gandolfo, Strada di Porta Portese - Arbori piantati in Roma e fuori, S. Andrea della Valle, Scalinata e facciata. Giardini de' semplici. Spedal di Civita Vecchia Piramide di Cestio.*²¹⁰³

Hinter den Päpsten standen die Kardinäle - schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren Purpurträger wie Giuliano della Rovere, Raffaele Riario oder Oliviero Carafa zu wichtigen Förderern von Humanisten und Künstlern geworden.²¹⁰⁴ Doch Päpste und Kardinäle zogen nicht immer am gleichen Strang. Im Gegenteil: Peruginos Fresko des Auftrags Christi an Petrus und

²¹⁰² Einige Exempel seien hier angeführt: Am 8. September 1656 traf er sich mit sich *co' Maestri di Strade* (ebd., 204); am 4. Februar 1657 beriet er sich mit Bernini über mögliche *portici per ornamento del Popolo* (ebd.). Als er am 21. Oktober desselben Jahres in Castel Gandolfo weilte, traf er sich mit *M. Ugolino che porta le nuove della fabrica di Roma* (ebd., 206). Am 26. Mai 1661 wurde erneut eine Unterredung mit Bernini festgehalten (*è da noi il Cav. Bernini sopra le fabriche*; ebd. 215). Am 11. Dezember 1661 erfolgte eine Beschau der *Roma ristampata del Rossi* (ebd., 216); am 17. Jänner 1665 traf sich der Papst mit Magalotti *con altre vedute di Roma* (ebd., 222). Dass er sich durchaus im Fach Architektur auskannte zeigt eine Notiz vom 26. September 1665 über ein Gespräch *sopra gli errori degli Architetti* (ebd., 224).

²¹⁰³ Eintrag vom 10. Juni 1662; ebd., 216. Alexander VII. machte sich auch Gedanken darüber, welche seiner Konstruktionen auf Medaillen verewigt werden sollten. Am 23. Oktober 1659 vermerkte er: *Notabene medaglia per l'anno avenire: 1. la Sapiencia perfettionata, 2. i portici di S. Pietro, 3. la fabrica di Monte Cavallo, 4. la Rotonda accomodata, 5. l'Arsenal di Civita Vecchia, 6. gli archive adunati, 7. Cattedra di S. Pietro, 8. la Pace delle Corone*; ebd., 211.

²¹⁰⁴ J. D'Amico: Renaissance humanism in Papal Rome. Humanists and churchmen on the eve of the Reformation. Baltimore 1983, 45f.

Sandro Botticellis Darstellung der Bestrafung der Rotte Korah in der Sixtinischen Kapelle demonstrieren den Versuch des Pontifex, die Machtverhältnisse zu klären und die Kardinäle in gewisser Weise zu passiven Statisten zu degradieren. Realpolitisch versuchten die Päpste etwaige oppositionelle Bestrebungen durch eine ständige Erhöhung der Anzahl der Kardinäle zu brechen.²¹⁰⁵ In der Stadtgestaltung waren sie aber eine fixe Größe. Beispielsweise waren die die Urbanistik Sixtus' V. bestimmenden Konstitutionen im Grunde nichts weiter als verschriftlichte Beschlüsse des Konsistoriums.²¹⁰⁶ Besonders im Zeitalter des Barock traten Kardinäle als großzügige Geldgeber für Kirchenbauten auf. Francesco Barberini unterstützte den Bau von S. Carlo alle Quattro Fontane²¹⁰⁷ sowie jenen von SS. Luca e Martina²¹⁰⁸ finanziell; Ludovico Ludovisi investierte Teile seines Vermögens in S. Ignazio. Die Beweggründe Ludovisis offenbaren die sich hinter den scheinbaren Wohltaten verbergenden Interessen der Kardinäle - seine ursprüngliche Intention war es, eine Kirche am Quirinal zu bauen, die mindestens so großartig werden sollte wie Il Gesù unter dem Farnese-Patronat oder die von Kardinal Montalto finanzierte Kirche Sant'Andrea della Valle.²¹⁰⁹ Der Papst machte ihm jedoch einen Strich durch die Rechnung. Da er keine Kirche in unmittelbarer Nähe der Gärten des Quirinals haben wollte, wies er Ludovisi zunächst an, ein Gotteshaus für die Barnabiten auf der Piazza Colonna zu bauen. Aber auch die letztendliche Entscheidung für S. Ignazio bedeutete keine Vollmacht für den Kardinal. Er musste sich mit den Jesuiten arrangieren; der Architekt Carlo Maderno wurde nach einer Präsentation diverser Entwürfe gemeinschaftlich ermittelt.²¹¹⁰ Einen Interessenskonflikt zwischen Kardinal und Papst gab es auch beim Bau von S. Maria della Concezione. Der Geldgeber Antonio Barberini hatte zusammen mit den verantwortlichen Kapuzinern die Errichtung einer schlichten, dem Armutsideal des Ordens entsprechenden Kirche beschlossen. Die Präferenz Urbans VIII. war hingegen eine pompöse

²¹⁰⁵ Reinhardt: Rom, 154ff.

²¹⁰⁶ R. Schiffmann: Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V. Bern/ Frankfurt a. M./ New York 1985, 84.

²¹⁰⁷ Magnuson: Rome, 291.

²¹⁰⁸ Ebd., 317ff.

²¹⁰⁹ Zur Baugeschichte von Sant'Andrea della Valle und den unterschiedlichen Interessen der beteiligten Kardinäle (vor Montalto waren die Kosten von Kardinal Gesualdo getragen worden), des Theatiner-Ordens und der Architekten vgl. H. Hibbard: The early history of Sant'Andrea della Valle. Art Bulletin 43, 1961, 289ff.

²¹¹⁰ Ders.: Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630. Pennsylvania St. Univ. Press 1972, 232ff.

Konstruktion. Letztendlich gewährte der Papst dem Orden aber seinen Wunsch.²¹¹¹

Kommen wir zur zweiten von Pompilio Totti erwähnten Gruppe - den Architekten, denen es in Rom gewiss nicht an Selbstbewusstsein mangelte. Stolz ließ sich Baccio Pontinelli, der Architekt der Sixtinischen Kapelle, in Peruginos Schlüsselübergabe porträtieren.²¹¹² Mehr als einhundert Jahre später ließ Carlo Maderno in einem Dreiecksgiebel über einem Fenster des zweiten Stocks seines Hauses in der Via dei Banchi Nuovi ein Miniaturabbild eines Obeliskens anbringen, um jeden Passanten an seinen Beitrag zum Transport der Vatikanischen Steinnadel zu erinnern.²¹¹³ Roms Architekten und insbesondere jene in Diensten des Papstes waren die bestbezahltesten in ganz Italien: Zu Beginn des 16. Jahrhunderts verdiente Raffael als Bauleiter von St. Peter trotz der im Ernennungsbriefe nur vage formulierten Pflichten fünfmal so viel wie Cristoforo Solari für einen vergleichbaren Posten in Mailand und sogar zehnmal so viel wie der florentinische *capomaestro* Baccio d'Agnolo.²¹¹⁴

An der römischen Akademie hatte das Fach Architektur hingegen einen sehr niedrigen Stellenwert. Zuccari hatte ursprünglich geplant, neben Malern und Bildhauern auch Architekten auszubilden, doch hatten weder Gregor XIII. noch Sixtus V. besonderes Interesse daran gehabt.²¹¹⁵ Erst 1673 begann Mattia de Rossi an der Akademie Vorlesungen über Architektur zu halten; Rainaldi und Carlo Fontana folgten seinem Beispiel. Darüber hinaus nahmen Architekten erst relativ spät an den von der Akademie ausgetragenen *concorsi* teil. Anders als später in Paris war die Anwendung architektonischer ‚Regeln‘ und das Lehren ‚korrekter‘ Architekturprinzipien den Römern fremd.²¹¹⁶ Die gefragtesten Künstler der Stadt waren noch immer in privaten Studios tätig. Bernini erhielt beispielsweise bei Weitem mehr Aufträge, als die Akademie.²¹¹⁷ Als man

²¹¹¹ Magnuson: Rome, 287.

²¹¹² D. Redig de Campos: L'architetto e il costruttore della Cappella Sistina. Palatino 9, 1965, 90ff.

²¹¹³ Antinori: Magnificenza, 124.

²¹¹⁴ J. Niebaum: Die Peterskirche als Baustelle - Studien zur Organisation der Fabbrica di San Pietro (1506-1547), in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (Hg.): Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters. Köln/ Weimar/ Wien 2013, 65. Laut Frommel hat Leo X. für Gehaltszahlungen phasenweise sogar mehr ausgegeben, als für den eigentlichen Baubetrieb. C. L. Frommel: Die Peterskirche unter Papst Julius II, im Licht neuer Dokumente. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, 80f.

²¹¹⁵ N. Pevsner: Academies of art. Past and present. Cambridge Univ. Press 1940, 60f.

²¹¹⁶ G. R. Smith: Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque. Cambridge (Mass.)/ London 1993, 4ff.

²¹¹⁷ Ebd., 91.

Giacinto Brandi 1684 das ehrenvolle Amt des akademischen *principe* anbot, wies er es zurück, da er, wie er meinte, Wichtigeres zu tun habe.²¹¹⁸

Das Selbstverständnis der Architekten und ihr weitreichender Einfluss offenbarten sich in aller Deutlichkeit in den Meinungsverschiedenheiten zwischen Michelangelo und dem 1523 gegründeten *Collegium fabricae basilicae Beati Petri*. Das Kollegium wollte über die Absichten des Architekten informiert werden, doch Michelangelo vertrat - wie aus einem Briefwechsel zwischen den Deputierten Antonio de' Massimi und Giovanni Alberini mit dem damals in Trient weilenden Filippo Archinto hervorgeht - die Auffassung, dass er seine Entscheidungen bezüglich der Baustelle von St. Peter einzig und allein vor dem Papst zu rechtfertigen habe: *ms. Michelangelo si fece intendere non volere venire alla nostra congregatione et che non si aveva né voleva avere che fare con noi sopra la fabrica di Santo Pietro, ma solo col Papa.*²¹¹⁹ Paul III. unterstützte letzten Endes den Architekten, forderte die strikte Trennung zwischen administrativen und architektonischen Fragen und verlieh Michelangelo 1549 die Titel *commissarius, prefectus, operarius* und *architector*, wodurch dieser bei Fragen der baulichen Gestaltung, des Budgets oder des Personals de dato im Grunde alleine entscheiden konnte.²¹²⁰ Obwohl der Papst - dem Beispiel von Florenz oder Pavia folgend²¹²¹ - damit eigentlich die fortdauernden Diskussionen über die endgültige Gestalt der wichtigsten Kirche der Stadt beenden wollte,²¹²² machte er den „potentiell wandelbaren Willen eines Künstlers zum rechtsverbindlichen Maßstab. Der im Kern neuzeitliche Gedanke, das Kunstwerk als persönliche Schöpfung des Künstlers

²¹¹⁸ Ebd., 99.

²¹¹⁹ L. Bardeschi Ciulich: Documenti inediti su Michelangelo e l'incarico di San Pietro. *Rinascimento* 17, 1977, 243. In einem weiteren Brief vom 26. Februar 1547 erklärten Massimi und Alberini warum der Architekt die alleinige Entscheidungsgewalt in allen architektonischen Fragen einforderte. Bemerkenswert ist Michelangelos Vergleich mit den Florentiner *operai*: *Et in ciò induce in esempio che lui haveva havuto simil carrigho in Sancta Maria della Fiore a Fiorenza, dove si erano spesi qualche centinaio di migliara di scudi, et quelli Operari che ne havevano cura, chi era merchante di lana et chi haveva altro mestiere et esercizio, et quelli non si intendevano di architectura né di edificio, et che quelli tali si riportavano in tutto et per tutto ad esso ms. Michelangelo.* Ebd., 258f.

²¹²⁰ H. Bredekamp: Zwei Souveräne - Paul III. und Michelangelo. Das *motu proprio* vom Oktober 1549, in: G. Satzinger/ S. Schütze (Hg.): *Sankt Peter in Rom 1506-2006*. München 2008, 152ff.

²¹²¹ Das verbindliche Modell für den Dom von Pavia wurde 1497 fixiert. A. Lepik: *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550*. Worms 1994, 232.

²¹²² Bereits 1539 hatte das Kollegium Sangallo an die Bedeutung des Modells erinnern müssen: *[...] decreverant prout infra [...] quoad architectos et eorum salaria mandarunt non satisfieri nisi incoato modello dicte basilice quod ad eorum officia spectat.* E. Francia: *1506-1606. Storia della costruzione del Nuovo San Pietro*. Rom 1977, 49.

zu betrachten, [...] hatte nie zuvor und selten danach einen solchen Freibrief erhalten.“²¹²³

Trotz der weitreichenden gestalterischen Freiheiten, die auch die folgenden bedeutenden Architekten des 16. Jahrhunderts in Rom wie Flaminio Ponzio, Domenico Fontana, Carlo Maderno, Giacomo Barozzi da Vignola oder Giacomo della Porta genossen, blieb die Abhängigkeit vom päpstlichen Willen bestehen.²¹²⁴ Es wäre jedoch falsch, die Architekten als bloße Handlanger der Päpste zu betrachten. Im 17. Jahrhundert gab es nicht nur einflussreiche Persönlichkeiten wie Virgilio Spada, der Urban VIII., Innozenz X. und Alexander VII. beratend zur Seite stand,²¹²⁵ sondern regelrechte Stararchitekten wie Bernini und Borromini, die die architektonische Szene Roms bestimmten. Obschon sich auch Bernini bei der Anlage des Petersplatzes mit einer Kommission zu arrangieren hatte,²¹²⁶ offenbaren die berühmten, angeblich von Papst Urban VIII. stammenden Worte den enormen Stellenwert, den der Architekt hatte: *È gran fortuna la vostra, o Cavaliere, di veder Papa il Cardinal Maffeo Barberini; ma assai maggiore è la nostra, che il Cavalier Bernini viva nel nostro pontificato.*²¹²⁷ Bei Borromini verdeutlicht allein schon die Extravaganz der Entwürfe - insbesondere was Kirchenbauten wie S. Carlo alle Quattro Fontane oder S. Ivo della Sapienza betrifft - den Spielraum, den er bei seinen Projekten hatte. Ganz frei bei seinen Entscheidungen war aber auch er nicht: Die endgültigen Pläne für das 1637 begonnene Oratorio di S. Filippo Neri waren beispielsweise das Resultat zahlreicher Gespräche des Architekten mit Vertretern des Oratorianer-Ordens, mit Handwerkern und verantwortlichen Bauleitern.²¹²⁸

Es stellt sich die Frage, wie sehr Personen außerhalb dieses elitären Kreises aus Päpsten, Kardinälen und einflussreichen Architekten aktiv an der Kreierung des städtischen Selbstbewusstseins mitgewirkt haben. Was waren die Beiträge der römischen Bürger beziehungsweise etwaiger kommunaler Kräfte zur

²¹²³ Niebaum: Peterskirche, 72.

²¹²⁴ Magnuson: Rome, 124.

²¹²⁵ Antinori: Magnificenza, 139.

²¹²⁶ P. Lavedan: Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes. Paris 1959, 184ff.

²¹²⁷ F. Baldinucci: Vita del Cavaliere Bernini [...]. Florenz 1682, 10.

²¹²⁸ Um den Auftrag der Oratorianer zu bekommen, musste sich Borromini erst in einer Art Wettbewerb unter Beweis stellen - ein Indiz für die kompetitive Atmosphäre in Rom. Zusammen mit Virgilio Spada verfasste er schließlich das erst 1720 publizierte *Opus architectonicum*, in welchem der Konstruktions-Prozess des Baukomplexes und die Rollenverteilung zwischen dem Architekten und dem Auftraggeber beschrieben wurden. Magnuson: Rome, 287ff.

selbstbewussten Stadtgestaltung? Schwer ist es, etwas über das Mitwirken der breiten Stadtbevölkerung zu sagen. Tatsache ist, dass es durchaus allgemeine Zuschreibungen und damit einhergehend gewisse Erwartungshaltungen an die Stadtbewohner gab: In Texten der Renaissance war die aus dem antiken Erbe abgeleitete höhere Bestimmung der ‚Römer‘ ein beliebtes Thema.²¹²⁹ Jedoch war der tatsächliche Einfluss jener glorifizierenden Darstellungen der Stadt und ihrer Bewohner auf das Selbstbild der allgemeinen Öffentlichkeit wohl eher bescheiden.²¹³⁰ Als Andrea Mantegna 1489 in einem Brief, den er von Rom nach Mantua schicken ließ, über die vielen kunstverständigen Menschen in der Tiberstadt staunte, meinte er damit wohl kaum die breite Masse.²¹³¹ Auch ist es fraglich, ob der *genius loci* Roms - wie von Kurt Badt vermutet - tatsächlich Auswirkungen auf alle Bewohner der Stadt hatte.²¹³² Entgegen der in den während der Renaissance wiederentdeckten Büchern Vitruvs formulierten Idee, dass „Architektur und Malerei die Würde eines Gemeinwesens zum Ausdruck bringen und ihren Bewohnern zu einem Raum des *otium*, der schöpferischen und geistigen Rekreation, verhelfen sollen“,²¹³³ erfuhr der normale Bewohner Roms seine Stadt seit dem Mittelalter in erster Linie während kirchlicher Prozessionen wie den Stationsfeiern, als die wichtigsten Gotteshäuser der Stadt bewusst passiert wurden.²¹³⁴ Davon abgesehen waren die Möglichkeiten einer Beteiligung der gemeinen Stadtbewohner an etwaigen selbstbewussten Diskursen aber stark limitiert. Einerseits bemühte sich die tonangebende Elite wenig um eine weite Verbreitung des kreierten Rom-Bildes. Dies wird zum Beispiel ersichtlich, wenn man einen Blick auf die Zielgruppen bildlicher Darstellungen der Stadt wirft. Sie waren in der Regel nicht an ein offenes, anonymes Publikum adressiert; „vielmehr wurden Orte gezeigt, die zu einer Gruppe von Personen, manchmal sogar zu einem einzelnen Individuum in Beziehung gesetzt wurden.“ Das heißt die meisten Karten oder Stadtansichten

²¹²⁹ Vgl. hierzu die 1513 verfasste *Narratione delli spettacoli celebrati in Campidoglio da Romani nel ricevere la Magnifico Giuliano et Laurentio di Medici per suoi patriti* von Paolo Palliolo. F. Cruciani: *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Milano 1968, 65f.

²¹³⁰ C. E. Stinger: *The Renaissance in Rome*. Indiana Univ. Press 1985, 75.

²¹³¹ P. Kristeller: *Andrea Mantegna*. Berlin 1902, 546f.

²¹³² K. Badt: *Vier Städte. Geist und Gestalt*. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 33.

²¹³³ Bogen/ Thürlemann: *Rom*, 51.

²¹³⁴ Zur Bedeutung des päpstlichen Zeremoniells und der mittelalterlichen Stationsfeiern für die Identität des Gemeinwesens vgl. N. Horsch: *Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes*, in: S. Albrecht (hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*. Köln/ Weimar/ Wien 2011, 253ff.

wurden an die Bedürfnisse der jeweiligen Auftraggeber angepasst. Dies änderte sich erst allmählich mit der Einführung neuer Techniken (Buchdruck, Holzschnitt, Kupferstich). Veduten und Karten von Rom waren nun weniger individuell gefärbt, sondern sollten - nicht zuletzt um daraus Profit schlagen zu können - möglichst viele Menschen erreichen.²¹³⁵ Allgemein wurde jedoch immer ein gewisser Bildungsstand vorausgesetzt: Im ersten Satz der um 1445 entstandenen *Descriptio urbis Romae* sprach der an der Kurie tätige Alberti direkt seine *amici litterati* an; ²¹³⁶ der Tempesta-Plan von 1593 wurde hauptsächlich in Bibliotheken oder Studierzimmern aufgehängt; ²¹³⁷ der Stadtplan von Matthäus Greuter (1618) war - wie aus der Anrede an den Leser hervorgeht - für den *nobile et studioso lettore* gedacht.²¹³⁸

Darüber hinaus muss hervorgehoben werden, dass die breite Masse der römischen Stadtbevölkerung höchst heterogen war. Rom war eine kosmopolitische Stadt, was freilich bedeutete, dass nicht jeder das gleiche Verbundenheitsgefühl zu ihr hatte. 1526 zählte man unter den der circa viertausend Haushaltsvorständen der Stadt 540 Lombarden, 210 Spanier, 155 Deutsche, 112 Franzosen und 185 Süditaliener. In der Regel betrachteten die in Rom lebenden Italiener nach wie vor ihre Herkunftsstadt als Heimat und demonstrierten dies mit ihren Nationalkirchen auch im Stadtbild - sogar kleinere Städte wie Brescia oder Norcia errichteten ihre Gotteshäuser in der Ewigen Stadt. Die wohl bedeutendste nicht-römische Gruppe war jene der Florentiner, die aufgrund ihres weitreichenden Einflusses ²¹³⁹ von den ansässigen Römern nicht besonders geschätzt wurden. Im besagten Jahr waren

²¹³⁵ Bogen/ Thürlemann: Rom, 44ff.

²¹³⁶ L. B. Alberti: *Descriptio urbis Romae* (ed. M. Furno/ M. Carpo). Genf 2000, 27.

²¹³⁷ Bogen/ Thürlemann: Rom, 107.

²¹³⁸ Ebd., 124.

²¹³⁹ Michele Cassandro sprach in seinem Artikel über das von den Florentinern bestimmte päpstliche Bankwesen von einer regelrechten *fiorentinizzazione*. M. Cassandro: *I banchieri pontifici nel XV secolo*, in: S. Gensini (hg.): *Roma capitale (1447-1527)*. Pisa 1994, 207ff. Mächtige Netzwerke vertraten die Interessen der florentinischen Gemeinde beziehungsweise der wichtigsten Familien in Rom: Bereits 1448 war die *confraternita nazionale della Pietà di S. Giovanni Battista* ins Leben gerufen worden. Noch mehr Einfluss und Privilegien hatten die Florentiner schließlich in der Zeit der Medici-Pontifikate (1513-1521 und 1523-1534): 1515 wurde ein eigener *consolato* eingerichtet - ein weitgehend unabhängiges juristisches Organ, das neben der zivilen Jurisdiktion der römischen Tribunale die wirtschaftlichen und politischen Ziele der Florentiner durchsetzen sollte. 1518 begann man mit dem Bau der Kirche San Giovanni dei Fiorentini, dem wichtigsten Zeichen der Gemeinde im öffentlichen Raum, welches 1559/ 1560 nach Plänen Michelangelos neu gestaltet wurde. I. Polveroni Fosi: *I Fiorentini a Roma nel Cinquecento: Storia di una presenza*, in: S. Gensini (hg.): *Roma capitale (1447-1527)*. Pisa 1994, 399; J. Delumeau: *Vie économique et sociale dans la seconde moitié du XVI^e siècle* (2 Bde.). Paris 1957, Bd. 1, 207ff.

gleich 464 Haushaltsvorstände toskanischen Ursprungs; die meisten von ihnen hatten sich im Rione Ponte angesiedelt.²¹⁴⁰

Auf drei Gebieten spielten die Florentiner eine entscheidende Rolle im Rom der Renaissance. Erstens in der künstlerischen und architektonischen Produktion: „The Florentine community in Rome provided a congenial atmosphere for the numerous Tuscan artists who flocked to Rome in the late fifteenth and early sixteenth centuries.“²¹⁴¹ Zweitens entwickelte sich der römische Humanismus entscheidend aus den Denkströmungen der Arno-Stadt. Durch ihre Rom-Aufenthalte beziehungsweise durch ihre Schriften beeinflussten Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini und Leonardo Bruni maßgeblich die frühe römische Humanisten-Szene. Weitere florentinische Humanisten begleiteten schließlich Eugen IV. bei seiner Rückkehr nach Rom.²¹⁴² Humanisten standen bei der Stadtgestaltung zwar nicht in der ersten Reihe, doch nahmen sie durch ihre Tätigkeit an der Kurie gewiss am selbstbewussten Diskurs teil - sie wirkten also im Hintergrund als Berater, arbeiteten Konzepte aus und kreierten ein spezifisches Rom-Bild: „They gave the city its characteristic style and taste, and expressed its cultural ideals.“²¹⁴³ Drittens regelten florentinische Bankhäuser, die ihre Filialen im Rione Ponte hatten, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts die päpstlichen Finanzen und zum Teil auch jene der *municipalità*. Erst dann ging ihr Einfluss als Geldgeber und damit einhergehend die „supremazia della nazione fiorentina a Roma“ allmählich zurück - die Genueser übernahmen das Ruder.²¹⁴⁴

Abgesehen von der für Rom so spezifischen Heterogenität der urbanen Gesellschaft verkompliziert sich die Frage nach den Trägern des städtischen Selbstbewusstseins durch Roms Sonderstellung als Hauptstadt der katholischen Christenheit. Die Päpste mussten stets auf zwei Ebenen - *urbs* und *orbis* - agieren. Adressat sämtlicher Handlungen und auch aller Bauprojekte war zunächst das Volk von Rom, im weiteren Sinne aber eben *jeder* Gläubige, egal

²¹⁴⁰ Reinhardt: Rom, 121ff.

²¹⁴¹ Stinger: Renaissance, 28.

²¹⁴² G. Holmes: The Florentine Enlightenment, 1400-1450. London 1969, 48ff.

²¹⁴³ Stinger: Renaissance, 3. Die wichtigste Quelle für das bauliche Programm Nikolaus' V. ist dessen *Vita* des Humanisten Giannozzo Manetti; Tommaso Inghirami beteiligte sich an der Konzeption der von ephemeren Architekturen gerahmten Kapitulinischen Feierlichkeiten; ebd., 4. Die Antiquare beziehungsweise Humanisten Filippo Pigafetta, Michele Mercati und Fulvio Orsini berieten Sixtus V. bei dessen Projekten; letzterer empfahl ihm unter anderem den Abbruch des alten Lateranpalasts. Schiffmann: Roma felix, 154f.

²¹⁴⁴ Polveroni Fosi: Fiorentini, 389ff.

ob er vor Ort in Rom oder weit entfernt war - San Giovanni in Laterano trug und trägt nicht zufällig den Titel *omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*.²¹⁴⁵ Mitte des 15. Jahrhunderts hatte Flavio Biondo in seinem Werk *Roma triumphans* die Verbreitung zivilisatorischer Errungenschaften als größte Leistung des antiken Rom gewertet.²¹⁴⁶ Aufbauend auf dieser großen Erbe war sich auch die päpstliche Stadt ihrer Verantwortung, ja ihres Auftrags bewusst. Rom wurde von Intellektuellen der Renaissance bald als *patria communis* erklärt - auch von jenen, die nicht aus der Stadt am Tiber stammten.²¹⁴⁷ Karten sollten das Bild der Stadt in die Welt hinaustragen, wie aus dem an den Leser gerichteten Text auf Leonardo Bufalini's Rom-Ansicht (1551)²¹⁴⁸ oder aus dem Widmungstext des Plans von Matthäus Greuter (1618)²¹⁴⁹ hervorgeht. Folglich mag es nicht überraschen, dass die Päpste die Finanzierung von Neu-St. Peter zu einer Angelegenheit der ganzen Welt machten. Nach dem Versuch gezielter Bittschreiben an potentielle Geldgeber²¹⁵⁰ änderte man ab 1507 die Strategie - de dato sollte der Ablass zum Kern der Mittelakquisition werden. Die zunehmende Kritik an diesen Praktiken sowie der allgemein desaströse Zustand der päpstlichen Finanzen unter Leo X. wirkten sich so negativ auf den Baufortschritt aus, dass Clemens VII. am 12. Dezember 1523 mit der Bulle *Admonet nos suspec*i das bereits erwähnte *Collegium fabricae basilicae Beati Petri* ins Leben rufen musste, um neue Gelder zu lukrieren.²¹⁵¹ Die neue

²¹⁴⁵ Horsch: Lateranpalast, 254f.

²¹⁴⁶ Vgl. Stinger: Renaissance, 70.

²¹⁴⁷ Entsprechende Zuschreibungen finden sich in der *Oratio in laudem civitatis et civilitatis Romanae* des Venezianers Domenichi, in der *Oratio super praestanda solemni obedientia sanctissimo domino nostro Alexandro papae VI* des spanischstämmigen Carvajal, in der *Oratio in festo solemni divinae Trinitatis* des Polen Sambocius sowie in Texten der Florentiner Aurelio (*De laudibus beatissimi patris Sixti IV pontificis maximi libri*) und Brandolini (*Oratio ad Lateranense concilium*). J.W. O' Malley: Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, 1450-1521. Duke Univ. Pr. Durham, 1979, 208f. In seinen *Essais* (III, 9) wird noch Montaigne Rom als die einzige, allen gemeine Weltstadt bezeichnen.

²¹⁴⁸ Erklärt wurde die Absicht des Papstes Julius' III.: Der Plan sollte Rom zum Gemeingut des ganzen Erdkreises machen (*universo orbi communem facere voluit*). Bogen/Thürlemann: Rom, 76.

²¹⁴⁹ [...] *così ha mosso me a delinearla in pianta [...] per soddisfazione di chi non può di presenza godere queste sovrane meraviglie dell'universo*. Ebd., 71. Auch Étienne Dupéracs erstmals 1575 erschienene *Vestigi dell'antichità di Roma* waren primär für den ausländischen Markt gedacht. Ebd., 91.

²¹⁵⁰ Frommel: Peterskirche, 81.

²¹⁵¹ T. J. Dandele: Financing Saint Peter's, 1506-1700, in: G. Satzinger/ S. Schütze (hg.): Sankt Peter in Rom, 1506-2006. München 2008, 41ff. Anders als in Florenz hatte es in Rom zunächst kein Dombauamt gegeben. Vor der Grundsteinlegung von Neu-St. Peter im Jahr 1506 lag die Verantwortung für Erhaltungs- und Erneuerungsarbeiten an der Basilika bei der *Camera Apostolica*, die dafür einzelne Meister anstellen konnte (Niebaum: Peterskirche, 60f.). Unter Clemens VIII. wurde schließlich die *Congregazione della*

Institution setzte sich - aufbauend auf dem in der Bulle formulierten Grundsatz, dass die Peterskirche allen christlichen Nationen gehöre²¹⁵² - aus sechzig Vertretern unterschiedlichster Herkunft zusammen, die von den entsprechenden Botschaftern in Rom bestimmt wurden. Abgesehen von Fragen der Finanzierung hatte dieses internationale Kollegium aber kaum Mitspracherecht: Als sich 1546 der Konflikt zwischen der Versammlung und Michelangelo²¹⁵³ zuspitzte, schrieb Francesco Pallavicini resignierend an seine Kollegen im Gremium, dass die letztendliche Entscheidung ohnehin bei *Sua Beatitudine* liege, *che è del tutto patrona*.²¹⁵⁴

Dies war auch möglich, da den Päpsten kaum innerstädtische Konkurrenz gegenüberstand. Die kommunalen Bestrebungen unter Cola di Rienzo waren ein *Intermezzo* geblieben und die in diesem Kontext entstandene Statutenkompilation von 1363, die die Entscheidungsgewalt eines „von aufsteigenden Schichten getragenen popularen Stadtreiments“ bestätigen sollte, spielte nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon kaum mehr eine Rolle.²¹⁵⁵ Zudem stand dem Durchbruch einer römischen Kommune die allgemeine Struktur der Gesellschaft im Weg: Noch im Quattrocento gab es kaum Kaufleute in der Stadt; nach wie vor herrschte eine eher mittelalterlich anmutende, feudale Ordnung, in der die Barone wenig von ihrer Macht eingebüßt hatten.²¹⁵⁶ Schritt für Schritt brachten die Päpste der Renaissance die

Reverenda Fabbrica di San Pietro gegründet, die unter anderem 1605 den Abriss der Reste von Alt-St. Peter entschied und darüber hinaus nach der Begutachtung von Entwürfen mehrerer Architekten bei der Frage nach dem adäquaten Grundriss (lateinisches oder griechisches Kreuz) bestimmend war (Magnuson: Rome, 125ff.).

²¹⁵² *Attendentes autem hoc sacrum et sublime B. Petri templum non nostri, neque cuiusque esse proprium, sed omnium christianarum nationum commune, quando a Domino Deo Deique Filio ipsi Petro super omnes gentes potestas est data, ipseque et successores eius Romani Pontifices, pro salute omnium, mediatores apud Dominum nostrum Iesum Christum esse debent, cogitavimus propterea collegium unum LX virorum curialium quarumcumque nationum instituere et ordinare, qui dictae basilicae, favente Deo, reficiendae diligentem curam habere debeant.* A. Tommasetti (ed.): Bullarum, diplomatum et privilegiorum Summorum Romanorum Pontificum. Taurinensis editio, locupletior facta collectione novissima plurium Brevium, Epistolarum, Decretorum, Actorumque S. Sedis, Augustae Taurinorum (24 Bde.). Rom 1857-1872, Bd. 6, 48f.

²¹⁵³ Vgl. S. 441f.

²¹⁵⁴ Ciulich: Documenti, 272. Ein bildliches Äquivalent hierfür ist ein Fresko des bereits erwähnten Zyklus' in der Cancelleria, in welchem verschiedene Nationen Paul III. huldigen. Reinhardt: Rom, 170.

²¹⁵⁵ I. Baumgärtner: Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. Bis 14. Jahrhundert, in: M. Stolleis/ R. Wolff (Hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004, 272.

²¹⁵⁶ J.-C. Maire Vigueur: Classe domniante et classes dirigeantes à Rome à la fin du Moyen Age. Storia della città, 1, 1976, 4ff. Den Päpsten sollte es erst um die Mitte des Cinquecento gelingen, den jahrhundertelangen Machtkampf mit den Baronalfamilien zu ihren Gunsten entscheiden. Reinhardt: Rom, 150.

Stadtgestaltung unter ihre Kontrolle und drängten dabei andere gesellschaftliche Gruppen konsequent zurück. „In einem ersten Schritt passte Martin V. die Baugesetzgebung für die Stadt den Verhältnissen seiner Zeit an.“ Nachfolgende Päpste folgten seinem Beispiel, „so dass die Ordnung und Überwachung der Bautätigkeit durch päpstliche Organe schon vor Sixtus V. weitgehend gewährleistet war.“²¹⁵⁷ „Die Revision des Stadtrechts von 1469, die Bulle *Quae conceditur ut ad frumentum* vom 1. März 1476, die neuen Bau- und Straßenbau-Vorschriften und die Bulle *Et si de cunctarum civitatum*, mit der die Fragen der Enteignung geregelt wurden - all das führte zu einer Verschiebung des Kräfteverhältnisses zugunsten der direkten päpstlichen Kontrolle [...] über die Nutzung des städtischen Terrains.“²¹⁵⁸

Des Weiteren übernahm das Papsttum ab der Mitte des 15. Jahrhunderts nach und nach Ämter, die sich zuvor unter städtischer Administration befunden hatten;²¹⁵⁹ darunter auch die für die öffentlichen Bauarbeiten zuständigen *magistri viarum*. Erstmals im 13. Jahrhundert erwähnt, hatte das Amt Anfang des 15. Jahrhunderts kaum mehr eine Rolle gespielt. 1425 wurde es von Martin V. wiederbelebt, ab 1452 konnten die Päpste die *magistri* selbst ernennen und schließlich wurden diese direkt der Apostolischen Kammer unterstellt.²¹⁶⁰ Sixtus V. erhöhte die Zahl der *magistri* von zwei auf vierzehn und wies ihnen zwei wichtige Aufgaben zu: Erstens sollten sie sich um die Ausführung jener päpstlichen Beschlüsse kümmern, die städtebauliche Projekte betrafen; zweitens sollten sie das gesamte Baugeschehen in der Stadt auf Grundlage der Bauverordnungen des Papstes überwachen.²¹⁶¹

Mit der Gründung der Accademia di San Luca (1593) wurde darüber hinaus der Einfluss der Zünfte beschnitten. Anfangs war die Akademie nur für die Bewertung von Kunstwerken und Entwürfen zuständig, während sich die *Compagnia* nach wie vor um die Ausbildung kümmerte und Lizenzen vergeben

²¹⁵⁷ Schiffmann: Roma felix, 21.

²¹⁵⁸ Tafuri: Roma instaurata, 64. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass es trotz all der Anstrengungen der Päpste noch im 17. Jahrhundert neben dem *architetto del Nostro Signore* den *architetto del popolo romano* gab. Den Posten hatten unter anderem renommierte Architekten wie Girolamo Rainaldi und Giacomo della Porta inne. Magnuson: Rome, 125.

²¹⁵⁹ Ebd., 59.

²¹⁶⁰ Lavedan: Urbanisme, 37ff.; Stinger: Renaissance, 14.

²¹⁶¹ Schiffmann: Roma felix, 142. Auch im 17. Jahrhundert behielten die *maestri di strade* ihre Bedeutung. Das *Diario* Alexanders VII. bezeugt die unzähligen Treffen des Papstes mit den Amtsträgern. D. del Pesco: Declino dello Stato e trionfo dell'architettura, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000, 227.

konnte. 1627 nahm Urban VIII. aber grundlegende Änderungen am System vor, deren Ziel es war, die Kontrolle über die gesamte künstlerische Produktion in Rom durch eine Akademie unter päpstlicher Schirmherrschaft zu gewährleisten.²¹⁶²

Dennoch - wie schnell die Allmacht der Päpste in puncto Stadtgestaltung an ihre Grenzen stieß, zeigen die durch die geplanten Straßendurchbrüche Sixtus' V. hervorgerufenen Komplikationen. Nicht nur die Enteignungen bereiteten Probleme,²¹⁶³ sondern auch der fehlende Wille von Privatpersonen: Als der Papst Ferdinando de' Medici, den Besitzer der gleichnamigen Villa, darum bat, auf eigene Kosten eine Straße von seinem Privatgrundstück bis zum Obelisk auf der Piazza del Popolo anzulegen, verstand es dieser geschickt, das Vorhaben immer wieder hinauszuzögern.²¹⁶⁴ Als man beabsichtigte, für die Anlage der Via di San Giovanni in Laterano Teile des Kolosseums abzureißen, stieß man auf den heftigen Widerstand der römischen Bürger - die Idee wurde letztendlich wieder fallengelassen.²¹⁶⁵ Erst im 17. Jahrhundert wird es Alexander VII. wagen, im bewohnten Stadtgebiet neue große Plätze anzulegen.²¹⁶⁶

²¹⁶² Pevsner: *Academies*, 62ff.

²¹⁶³ Die Besorgnisse der betroffenen Grundstücksbesitzer wurden im engsten Umkreis des Papstes wahrgenommen. BAV, Urb. lat. 1054, 42r.

²¹⁶⁴ BAV, Urb. lat. 1056, 489rv.

²¹⁶⁵ BAV, Urb. lat. 1055, 383r. Die beabsichtigte Demolierung eines anderen antiken Monuments stieß auf ebenso heftigen Protest: Als der Peretti-Papst Baumaterial vom Grabmal der Cecilia Metella für neue Projekte abtragen lassen wollte, kritisierte eine Delegation römischer Bürger das Vorhaben. Der Papst teilte ihnen mit, dass er die schönen Monumente respektieren würde, nicht jedoch die unansehnlichen (Magnuson: *Rome*, 25). Bernini, der die Idee hatte, Marmor von ebenjenem Grabmal für sein Trevi-Brunnen-Projekt zu verwenden, stieß auf ebenso energischen Widerstand von Seiten der römischen Stadtbevölkerung - der Papst musste ihn schließlich auffordern, von dem Vorhaben abzulassen (D'Onofrio: *Fontane*, 238).

²¹⁶⁶ Antinori: *Magnificenza*, 31.

IV. 3. PARIS

*Le Prince imprime le caractère de son esprit à la Cour; la Cour à la Ville [...]. L'âme du Souverain est le moule, qui donne la forme à toutes les autres.*²¹⁶⁷

Nach der Auffassung des Persers Rica aus Montesquieus *Lettres persanes* (1721) waren die gesellschaftlichen Hierarchien im Paris der Zeit klar definiert. Die Rangordnung lautete König - Hof - Stadt. In der Realität stießen jedoch die Interessen unterschiedlichster Gruppen aufeinander - so auch im Bereich der Stadtgestaltung. Die Annahme einer absoluten Entscheidungsgewalt der Krone ist ergo zu relativieren.

Zunächst gab es die moralisierte Vorstellung vom aktiven, sich bedingungslos für die Gemeinschaft einsetzenden Stadtbewohner. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts definierte Denis Diderot den *citoyen* von Paris in der *Encyclopédie* als eine Person, die die Interessen der Stadt vertritt und erst dadurch als tatsächlicher Stadtbürger bezeichnet werden kann.²¹⁶⁸ In den *Embellissements de la ville de Cachemire* von 1756 forderte Voltaire seine Zeitgenossen dazu auf, sich für die Verschönerung ihrer Stadt einzusetzen, Plätze anzulegen, Brunnen zu bauen und Statuen zu errichten.²¹⁶⁹

Doch die Ansicht, dass man sich als *echter* Pariser für die Stadt und ihre Bewohner einzusetzen habe, entstand nicht erst im 18. Jahrhundert. Schon im 16. Jahrhundert war die Ausführung eines öffentlichen Amtes an die Erwartung geknüpft, dass die verantwortliche Person ihre privaten Interessen hinter jene der Öffentlichkeit stellen würde.²¹⁷⁰ Andererseits dürfte die Wertschätzung der Pariser Bürgerschaft auch etwas durchaus Erstrebenswertes gewesen sein. In der 1756 von Pierre-Jean Mariette publizierten Ausgabe des Architekturtraktats D'Avilers (1653-1701) hob der Autor hervor, dass der Architekt stets darum bemüht war, sich mit seinen Bauten einen Namen in der Hauptstadt zu

²¹⁶⁷ Zit. nach K. Stierle: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München/ Wien 1993, 79.

²¹⁶⁸ M. Neumann: Artikel aus der von Diderot und D'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie. Frankfurt a. M. 1972, 173.

²¹⁶⁹ L. Moland (ed.): Œuvres complètes de Voltaire (52 Bde.). Paris 1877-1885, Bd. 23, 473ff.

²¹⁷⁰ P. Benedict: French cities from the sixteenth century to the Revolution - an overview, in: Ders. (hg.): Cities and social change in Early Modern France. London 1989, 22.

machen.²¹⁷¹ Dieser Idee einer Gemeinschaft, die die gleichen Interessen verfolgt, widerspricht das Gefühl René Descartes, der in einem Brief an Guez de Balzac vom 5. Mai 1631 seine Einsamkeitserfahrung schilderte: *J'y [i. e. in Paris] pourrais demeurer toute ma vie sans estre jamais vû de personne.*²¹⁷²

Tatsache ist, dass die Begegnung der verschiedenen Interessensgruppen teilweise von Zusammenarbeit, teilweise aber auch von der Dominanz eines bestimmten Personenkreises gekennzeichnet war. Vertreten sah sich Paris zunächst durch die munizipale Obrigkeit, die sich grundsätzlich aus dem auf zwei Jahre gewählten und von mehreren *échevins* assistierten *prévôt des marchands*²¹⁷³ und beratenden Stadträten (*Conseil de Ville*) zusammensetzte; einen gewissen Einfluss hatten zudem die Sprecher der einzelnen Viertel. Obschon im 16. Jahrhundert noch ein gewisses Gleichgewicht zwischen den Notabeln, den Kaufleuten und den übrigen königlichen Beamten unter der Führung des *prévôt* bestand, verkleinerte sich der Kreis der an den städtischen Regierungsgeschäften beteiligten Personen fortwährend. Darüber hinaus nahm der Einfluss der Krone auf die *municipalité* im 17. Jahrhundert weiter zu - durch neu geschaffene königliche Institutionen wurden gewisse städtische Magistrate überflüssig, zudem wurden immer mehr Ämter käuflich.²¹⁷⁴ Als sich Heinrich IV. definitiv in Paris niederließ, folgte ihm ein ganzes Heer an königlichen Beamten nach.²¹⁷⁵

Was die Stadtgestaltung während der Regentschaft Heinrichs IV. betrifft, sollte aber nicht unbedingt von einem Wettstreit um die Einflussphären ausgegangen werden. Obwohl wichtige Posten in der Stadtverwaltung mit königstreuen Entscheidungsträgern besetzt wurden, gab es von Seiten *municipalité* kaum Widerstand gegen die mehr oder weniger diktierten Maßnahmen der Krone. Im Gegenteil: „During François Miron's tenure as *prévôt* (1604-1606), the municipality played a particularly active role in

²¹⁷¹ C.-A. d'Aviler: *Cours d'architecture* [...] (ed. P.-J. Mariette). Paris 1756, xxxvi-xxxvii.

²¹⁷² C. Adam/ P.Tannery (ed.): *Œuvres de Descartes* (11 Bde.). Paris 1974-1986, Bd. 1, 203.

²¹⁷³ Der *prévôt des marchands* musste ein in Paris geborener Bürger der Stadt sein (P. Lavedan: *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*. Paris 1959, 132). Was die Stadtgestaltung betraf, sollte sein Einfluss nicht zu gering eingeschätzt werden. Er war zuständig für die Pflasterung und Instandhaltung von Straßen und Plätzen und hatte sich ebenso um die Brücken und Quais der Stadt zu kümmern (Ebd., 335).

²¹⁷⁴ I. Miecz: *Die Entstehung des modernen Frankreich 1450 bis 1610. Strukturen, Institutionen, Entwicklungen*. Stuttgart 1982, 197ff.

²¹⁷⁵ Zeitweise machte diese Gruppe ein Zehntel der Gesamtbevölkerung von Paris aus. P. Clark/ B. Lepetit (hg.): *Capital cities and their hinterlands in Early Modern Europe*. Brookfield 1996, 4.

supporting Henri IV's building program by reconstructing gates, repairing fountains, and completing numerous minor works.“ Auch war Heinrich IV. auf die Unterstützung der städtischen Gremien angewiesen, ebenso wie auf jene der Pariser Künstler und Handwerker sowie der wohlhabenden Stadtbewohner,²¹⁷⁶ denn „les transformations de la ville n'auraient pas été possibles sans les groupes de financiers qui se chargèrent des lotissements, des aménagements, des percées de rues, et d'une partie des constructions.“²¹⁷⁷ So war es dem König ein Anliegen „to preserve the fiction of an independent corporate identity for the municipal government“: Ab 1605 trieb die Krone sogar aktiv die Fertigstellung des wohl städtischsten aller Bauwerke voran; vier Jahre später waren die Bauarbeiten am Hôtel de Ville bereits abgeschlossen.²¹⁷⁸ Dies war nicht nur eine beschwichtigende Geste seitens des Monarchen - die Stadtverwaltung spielte nach wie vor eine entscheidende Rolle bei Entscheidungsprozessen, welche die Urbanistik betrafen und stellte zumal auch königliche Beschlüsse in Frage.²¹⁷⁹

Die Mitsprache verschiedener Interessensgruppen an den von der Krone initiierten Projekten war Usus. Teils verlief alles im Konsens, teils gab es Spannungen. Trotz der königlichen Dominanz ist daher die Mannigfaltigkeit des stadtgestalterischen Schaffens im Paris des 17. Jahrhunderts hervorzuheben, die auf die Partizipation vieler verschiedener gesellschaftlicher Kreise zurückzuführen ist: „Il n'y a pas *une* architecture urbaine de Paris au XVII^e siècle, il y a un ensemble articulé de réalisations et la figure de la ville résulte de cette variété des impulsions, non de la rigueur d'application d'un principe

²¹⁷⁶ H. Ballou: *The Paris of Henri IV. Architecture and urbanism.* Cambridge (Mass.) 1991, 7ff.

²¹⁷⁷ R. Mousnier: *Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin.* Paris 1978, 121. Teilweise wurde die ganze Stadt indirekt an der Kostenaufbringung für die Bauprojekte beteiligt. Beispielsweise wurde die Konstruktion des Pont Neuf unter Heinrich IV. zum Teil durch eine eigene Wein-Steuer finanziert. R. Pillorget: *Nouvelle Histoire de Paris. Paris sous les premiers Bourbons 1594-1661.* Paris 1988, 275.

²¹⁷⁸ Ballou: *Paris of Henri IV,* 10f.

²¹⁷⁹ Vgl. hierzu die auf Seite 313 zitierte Eingabe der *municipalité* vom 26. Jänner 1623, die den von der Krone freigegebenen Häuserbau auf dem Pont au Change betraf. Service des travaux historiques de la ville (ed.): *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris (19 Bde.).* Paris 1883-1958, Bd. 18, 348. In seltenen Fällen brachten sogar die Bewohner einzelner *quartiers* ihre Vorschläge ein, so wie im Jahr 1530 jene des Stadtviertels Saint-Martin. Sie schlugen die Demolierung der *fausse porte* in der Rue Saint-Martin vor. Die Idee wurde vom *Bureau de la Ville* sofort aufgegriffen, wobei der Abriss wie folgt begründet wurde: [...] *ladite fausse porte étant démolie l'on verrait depuis Saint-Séverin jusques aux murailles et boulevards de ladite ville, ce qui serait fort triumpphant;* ebd., Bd. 2, 65. Nur vier Jahre später ordnete Franz I. die Beseitigung aller *fausses portes* in der Stadt an. Lavedan: *Urbanisme,* 137.

directeur unique.“²¹⁸⁰ Als die „trois éléments caractéristiques du XVII^e siècle parisien“ nannte Francastel die „grande architecture royale, l’architecture monastique et l’architecture bourgeoise“.²¹⁸¹ Der Klerus beteiligte sich natürlich massiv an kirchlichen Bauten.²¹⁸² Doch auch die Bourgeoisie sah in der Finanzierung des Neu- beziehungsweise Ausbaus von Gotteshäusern und in der Errichtung von Kapellen eine Möglichkeit, sich im öffentlichen Raum zu positionieren.²¹⁸³

Von Bedeutung war nach wie vor der Adel, der in den größeren Städten Frankreichs traditionell einen hohen Stellenwert hatte.²¹⁸⁴ Als Bauherr trat in Paris aber weniger die alte *noblesse d’épée* in Erscheinung, die es generell vorzog, ihr Geld in Domizile auf dem Land zu investieren und der im 17. Jahrhundert zudem oftmals das Vermögen fehlte, um repräsentative Residenzen in der Hauptstadt zu errichten. Etliche der Pariser *hôtels* des 17. Jahrhunderts gingen daher auf die Initiative des jüngeren Adels zurück, das heißt auf Personen bürgerlicher Herkunft, die sich ein Amt beziehungsweise einen Titel erkaufte hatten und aufgrund ihres Reichtums (viele von ihnen waren ehemals erfolgreiche Kaufleute gewesen) einen größeren finanziellen Spielraum hatten: „Le Paris monumental de Henri IV et de Louis XIII, et probablement celui de Louis XIV, fut construit par des bourgeois fraîchement anoblis.“²¹⁸⁵

Die zentralen Figuren der repräsentativen Stadtgestaltung im Paris des 17. Jahrhunderts beziehungsweise die Erbauer jener Monumente, die maßgeblich das Selbstbewusstsein der Stadt bestimmten, waren aber die Könige und ihr engstes Umfeld, wobei hier insbesondere die Ersten Minister zu nennen sind. Waren die Unternehmungen der Monarchen aus dem Hause Valois verglichen etwa mit den urbanistischen Eingriffen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Rom noch eher überschaubar,²¹⁸⁶ so kann man mit Blick auf das 17. Jahrhundert durchaus sagen, dass die „embellissements ont été voulus par le gouvernement

²¹⁸⁰ P. Francastel: Paris et la création urbaine en Europe au XVII^e siècle, in: Ders. (Hg.): L’urbanisme de Paris et l’Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 17.

²¹⁸⁰ Ballou: Paris of Henri IV, 19.

²¹⁸¹ Ebd., 32.

²¹⁸² Mousnier: Paris, 168f.

²¹⁸³ Pillorget: Premiers Bourbons, 257.

²¹⁸⁴ H. Knittler: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000, 162.

²¹⁸⁵ P. Goubert: Économie et urbanisme en France dans la première moitié du XVII^e siècle, in: P. Francastel: L’urbanisme de Paris et l’Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 37ff.

²¹⁸⁶ Lavedan: Urbanisme, 140.

royal, inspirés et dirigés par lui.“²¹⁸⁷ Paris war dabei nicht nur ein Instrument der *grandeur royale*,²¹⁸⁸ doch ebenso falsch wäre es, die königlichen Unternehmungen als selbstlose Akte anzusehen.

Das persönliche Interesse Heinrichs IV. an den urbanistischen Projekten und dessen aktive Teilnahme an der Konzipierung und an der Planung selbiger zeigen durchaus den Willen des Königs, tatsächlich die ganze Stadt neu zu gestalten.²¹⁸⁹ Immer wieder lässt sich seine Vorliebe für größere bauliche Zusammenhänge erkennen.²¹⁹⁰ Obwohl er kein großer Kenner von Architekturtheorien war und er die ästhetischen Überlegungen seinen Architekten überließ, zeigen die zahlreich überlieferten Schriftstücke aus der Hand des Königs, dass sich dieser unablässig mit den Pariser Bauprojekten beschäftigte. Er erkundigte sich über Baufortschritte und die Bauarbeiter, forderte zur Eile auf, machte sich Gedanken über die Aufbringung der notwendigen finanziellen Mittel²¹⁹¹ und beobachtete höchstpersönlich die Transformation der Stadt.²¹⁹² Dieses Engagement beschränkte sich nicht nur auf die königlichen Prachtbauten - ebenso wurde der Neu- oder Ausbau der Quais, der Stadttore oder der Seine-Häfen von der Krone finanziert, so etwa jener des Port und des Quai Saint-Paul an der *rive droite*²¹⁹³ oder der Porte de la Tournelle an der *riche gauche*.²¹⁹⁴ Wie stolz und enthusiastisch Heinrich IV. in Bezug auf seine Bauprojekte war, zeigt ein Schreiben, welches er dem französischen Botschafter am päpstlichen Hof im Mai 1607 zukommen ließ:

Ceste-cy particuliere est pour vous dire des nouvelles de mes bastiments et de mes jardins et pour vous assurer que je n'y ay perdu le temps depuis vostre partement. À Paris vous trouverés ma grande galerie qui va jusques aux Tuileries parachevée, la petite doree, et les tableaux mis dans les Tuileries; un vivier et force belles fontaines, mes plans et mes jardins fort beaux; la place Royale qui est pres la porte St.-Anthoine, et les manufactures, des quatre parts les trois faictes et la quatrieme sera achevee l'annee prochaine; au bout du Pont-Neuf une belle rue qui va jusques à la

²¹⁸⁷ Mousnier: Paris, 99.

²¹⁸⁸ Ebd., 297.

²¹⁸⁹ Lavedan: Urbanisme, 333; Mousnier: Paris, 159.

²¹⁹⁰ K. Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959, 85.

²¹⁹¹ Ballon: Paris of Henri IV, 8.

²¹⁹² Am 20. Juni 1603 notierte der Jurist Pierre de l'Estoile, dass der König den Weg über den sich gerade im Bau befindenden Pont Neuf nahm, um zum Louvre zu gelangen: [...] *le roi passa du quai des Augustins au Louvre par-dessus le Pont Neuf*. L.-R. Lefèvre (ed.): Journal de l'Estoile pour le règne de Henri IV (3 Bde.). Paris 1948-1960, Bd. 2, 105.

²¹⁹³ Ballon: Paris of Henri IV, 6f.

²¹⁹⁴ Service historique: Registres, Bd. 14, 146ff.

*porte de Bussy faicte, et les maisons d'un costé et d'aultre sinon faictes du moins elles le seront avant la fin de l'annee prochaine; plus de deux or trois mille ateliers qui tavaillent ça et là pour l'embellissement de la ville, sy qu'il n'est pas croyable comme vous y trouverés du changement.*²¹⁹⁵

Auch wenn der Brief dafür gedacht sein mochte, in Rom Eindruck zu schinden, so offenbaren die Worte doch eine persönliche Bindung des Monarchen zu seiner Stadt. Ludwig XIII., Heinrichs Nachfolger auf dem Thron, ging das Projekt Paris zwar gemächlicher an, doch war auch er nicht untätig. Die tatsächlichen Ausgaben waren eher gering - 1622 wurden beispielsweise 420.000 *livres* in Bauprojekte investiert, was nur zwei Prozent der Staatsausgaben entsprach.²¹⁹⁶ Doch muss man beachten, dass der Dreißigjährige Krieg die Kassen zunehmend belastete und dass Ludwig XIII. abgesehen von der Bereitstellung finanzieller Mittel auf selbst kreativ tätig war: Die Idee für den Pont Royal entwickelte er in Begleitung des Architekten du Cerceau bei einer Begutachtung der Arbeiten an den Tuileries.²¹⁹⁷ Die wichtigsten Unternehmungen der Gattinnen der Könige²¹⁹⁸ und der Kardinäle liegen schließlich im Graubereich zwischen urbanem *embellissement* und individuellem Geltungsdrang beziehungsweise persönlicher Bereicherung: Immerhin hatte Mazarin beachtliche Summen in den Bau des Collège des Quatre-Nations investiert und hinterließ nach seinem Tod einen Teil seines Vermögens für die Fertigstellung des Gebäudes.²¹⁹⁹ Auch Richelieu hatte mit der Umgestaltung der Sorbonne eine Bildungseinrichtung gesponsert. Sein Privatpalast war aber ein eindeutiges Geschäftsmodell - die drei Seiten entlang des neuen Palastgartens wurden in Abschnitte unterteilt, die für den Verkauf bestimmt waren.²²⁰⁰

Eine tragende Rolle spielten die Minister hinter den Königen, wobei hier in erster Linie der Herzog Sully und Jean-Baptiste Colbert zu nennen sind. Vor Heinrich IV. war nur vereinzelt versucht worden, die Verwaltung der königlichen Bauten zu zentralisieren. Ludwig XII. und Franz I. hatten die

²¹⁹⁵ J. Berger de Xivrey/ J. Guadet: Recueil des lettres missives de Henri IV (9 Bde.). Paris 1843-1876, Bd. 7, 219f.

²¹⁹⁶ Mousnier: Paris, 118.

²¹⁹⁷ Lavedan: Urbanisme, 333.

²¹⁹⁸ Im 17. Jahrhundert waren dies der Luxembourg-Komplex und der Cours-la-Reine der Maria de' Medici sowie der von Anne d'Autriche betriebene Bau von Val-de-Grâce.

²¹⁹⁹ G. Dethan: Nouvelle histoire de Paris. Paris au temps de Louis XIV (1660-1715). Paris 1990, 24.

²²⁰⁰ M. Dumolin: Études de topographie parisienne (3 Bde.). Paris 1929-1931, Bd. 2, 154f.

Organisation einer jeden Baustelle einem eigenen *commissaire* anvertraut,²²⁰¹ ein System, dass sich teilweise noch im 17. Jahrhundert finden lässt.²²⁰² Heinrich IV. ging jedoch wesentlich weiter: In kurzer Zeit machte er Sully, der selbst ein wichtiger Architekturpatron war,²²⁰³ zum alleinigen Kopf bedeutender Ämter. 1598 wurde der Herzog *surintendant des finances*, 1599 *surintendant des fortifications*. Darüber hinaus übernahm er mit der *surintendance des bâtiments* (1602) die Leitung des Louvre-Tuilerien-Projekts, wobei ihn der König mit weitgehenden Vollmachten in fast allen Belangen ausstattete und ihn dazu aufforderte, alles Mögliche zu unternehmen, um den Gebäudekomplex zu vollenden.²²⁰⁴ Zugleich wurden die Befugnisse der *municipalité* stark eingeschränkt. Die *prévôts des marchands* François Miron (1604-1606) und François Sanguin (1606-1612) setzten die Wünsche des Königs in der Regel sowieso unkritisch in die Tat um.²²⁰⁵ Vereinzelter Widerstand wurde im Keim erstickt: *Lettres patentes* aus dem Jahr 1609 erinnerten den *prévôt* daran, dass es nicht in seiner Macht läge, über neue Konstruktionen zu entscheiden.²²⁰⁶ Als die *municipalité* den König nach dessen Beschluss, im Osten von Paris eine gut 500 Meter lange Promenade entlang der Seine anzulegen,²²⁰⁷ im Jahr 1609 daran erinnerte, dass die Gestaltung der Flussufer eigentlich eine städtische Angelegenheit sei, wurde die Kritik prompt zurückgewiesen.²²⁰⁸

Weitere Befugnisse erhielt Sully durch das eigens von Heinrich IV. geschaffene Amt des *Grand Voyer* (1599) und durch jenes des *Voyer de Paris* (1603). Damit kontrollierte die Krone die Anlage und die Verwaltung von Straßen (sogar die Pflasterung und Säuberung) und konnte im Grunde nach Belieben Bauregulierungen erlassen, die das Design und die generelle Anlage

²²⁰¹ Pillorget: *Premiers Bourbons*, 238.

²²⁰² Bei der Anlage der Île Saint-Louis musste Cristophe Marie beispielsweise Rücksprache mit den *commissaires royaux des ponts de Paris* halten. Lavedan: *Urbanisme*, 341.

²²⁰³ Unter anderem ließ er sich eine prachtvolle Stadtresidenz beim Arsenal errichten. In seinen selbstverherrlichenden Memoiren (D. Buisseret/ B. Barbiche (ed.): *Les oeconomies royales de Sully* (2 Bde.). Paris 1970-1988) hob er immer wieder seine bedeutende Rolle als Förderer von Kunst und Architektur hervor.

²²⁰⁴ Unter anderem erhielt Sully vom König folgende Order: [...] *faire desmollir tous vieux et nouveaulx bastimentz que verrez estre nécessaire*. B. Barbiche: *Henri IV et la surintendance des bâtiments*. *Bulletin monumental* 142, 1984, 30ff.

²²⁰⁵ Mousnier: Paris, 175.

²²⁰⁶ J.-P. Babelon: *L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris*, in: P. Francastel: *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*. *Travaux et documents inédits*. Paris 1969, 59.

²²⁰⁷ F. de Mallevoüe (ed.): *Les Actes de Sully passés au nom du Roi de 1600 à 1610*. Paris 1911, 269f.

²²⁰⁸ Service historique: *Registres*, Bd. 14, 202ff..

von Gebäuden vorschrieben.²²⁰⁹ Das war kein gänzlich Novum - seit dem 13. Jahrhundert gab es Vorschriften, die die Bewohner dazu verpflichteten, auf den guten Zustand ihrer Wohnhäuser zu achten.²²¹⁰ Die Maßnahmen Sullys gingen jedoch weiter und zielten auf noch mehr Kontrolle. Man bestimmte die Weite von Straßen, erließ Verbote für Holzbauten, wies Eigentümer von unbebauten Grundstücken an, die Baulücken zu schließen und forderte die Einhaltung vorgegebener Raster.²²¹¹

Die Konzentrierung der Entscheidungsgewalt wurde unter Ludwig XIV. weiter vorangetrieben. Vom Zusammenspiel der Kräfte, wie es einst Guy Coquille (1523-1603) angedacht hatte,²²¹² hielt der Sonnenkönig ohnehin nicht mehr viel: *La nation*, meinte er, *ne fait pas corps en France, elle réside tout entière dans la personne du roi*.²²¹³ Die Bildunterschrift einer Darstellung der Einweihung der Königsstatue auf der Place Louis-le-Grand aus dem Almanach von 1700 beschreibt in aller Deutlichkeit die neuen Kräfteverhältnisse:

*REMERCIEMENT DE LA VILLE DE PARIS AU ROY. Pour la Permission que SA MAJESTÉ lui a accordée de faire ériger sa STATUE ÉQUESTRE dans la Place de LOUIS LE GRAND. Fait par Messieurs les Prévôt des Marchands & Échevins à Versailles le 6 May 1699.*²²¹⁴

Das Engagement Ludwigs in Paris war eher bescheiden. Er interessierte sich mäßig für das Kolonnaden-Projekt oder für die Fertigstellung des Louvre.²²¹⁵ Zur Anlage der Place Louis-le-Grand musste er von Louvois und Mansart mit

²²⁰⁹ Zu Sullys Tätigkeit als *Grand Voyer* vgl. Barbiche: Henri IV, 19ff. und die von R.-H. Bautier und A. Vallée-Karcher zusammengetragene Quellensammlung: *Les Papiers de Sully aux Archives Nationales*. Paris 1960. In einem Edikt vom 13. Jänner 1605 wurden die rechtlichen Möglichkeiten des *Grand Voyer* nochmals zusammengefasst und ergänzt. AN, E 8 A, 7r.

²²¹⁰ S. Roux: *La construction courante à Paris du milieu du XIV^e siècle à la fin du XV^e siècle*, in: J. Clémens (Hg.): *La construction du Moyen Âge. Histoire et archéologie*. Paris 1973, 185f.

²²¹¹ Entsprechende Gesetze wurden im August 1602 (AN, E 4 A, 369r), im Juli 1609 (AN, XIA, 8646, 339r) und im August 1609 (AN, E 23 A, 203r) erlassen.

²²¹² *Le roi est le chef et le peuple des trois ordres sont les membres; et tous ensemble sont le corps politique et mystique dont la liaison et l'union est indivise et inséparable. Et ne peut une partie souffrir mal que le reste ne s'en sente et souffre douleur*. G. Coquille: *Œuvres [...]* (2 Bde.). Paris 1665, B.d 1, 323.

²²¹³ Zit. nach .-M. Apostolidès: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris 1981, 13.

²²¹⁴ BNF, Hennin LXXIII, 6461.

²²¹⁵ O. Ranum: *Les Parisiens du XVII^e siècle*. Paris 1973, 311.

allen Mitteln der Kunst überredet werden.²²¹⁶ Immerhin wählte er höchstpersönlich aus den eingereichten Entwürfen für den Invaliden-Komplex jenen Libéral Bruants.²²¹⁷

Während sich der König zurückhielt, wurde Colbert zum großen Gestalter der Stadt: „It is easy to judge which of the two had the more genuine and unselfish love for Paris and the determination to make it not only a beautiful city but a more comfortable community in which to live. Colbert was the Parisian at heart. He [...] centered his personal life around his palatial hôtel built in the new quarter directly in back of the Palais-Royal.“²²¹⁸ Schon kurz nach dem Sturz Fouquets hatte er sich konsequent der Gestaltung von Paris gewidmet; ab 1664 dann auch offiziell als *surintendant des bâtiments*.²²¹⁹ Sein Programm fasste er in dem vielzitierten Satz zusammen: *Plants partout à continuer. Arc de triomphe pour les conquêtes de terre. Observatoire pour les cieux. Pyramide; difficultés à l'exécution*.²²²⁰ Es ging ihm also um Boulevards und Parks, um Triumphbögen und um Prestige-Bauten. Während der Amtszeit Colberts verlor die *municipalité* die letzten Reste ihrer Unabhängigkeit und ihres Mitspracherechts und dies nicht nur bei repräsentativen Bauunternehmungen, die primär der Mehrung des Ruhms des Herrschers dienten, sondern auch bei infrastrukturellen Maßnahmen (Straßen, Brücken, Quais etc.). Der König ernannte den *prévôt des marchands* direkt, auch die *échevins* mussten von der Krone abgeseget werden.²²²¹

Man kann behaupten, dass „the sense of making something special out of Paris“²²²² erst mit Colberts Tod (1683) sein Ende fand, dass die Spaltung zwischen der Stadt und der Krone erst dann offen zu Tage trat²²²³ und dass die Dominanz des Ministers bei urbanistischen Entscheidungsprozessen mit ein Grund war, warum es Ludwig XIV. zunehmend nach Versailles zog. Denn in Paris war oftmals Colbert die bestimmende Figur gewesen. So auch beim

²²¹⁶ A. de Boislisle: La Place des Victoires et la Place Vendôme. Notices historiques sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 15, 1888, 107.

²²¹⁷ Die Entscheidung wurde auf einer mit *Départ du Roy, pour la guerre d'holande dans lequel il ordonna l'exécution de l'hostel Royal des Invalides, en la plaine de Grenelle sur la Seine proche Paris* betitelten *gravure* von Robert Bonnart festgehalten. MC, Topo. PC 121 A.

²²¹⁸ L. Bernard: The emerging city. Paris in the age of Louis XIV. Durham 1970, 10.

²²¹⁹ Dethan: Paris de Louis XIV, 25.

²²²⁰ P. Clément (ed.): Lettres, instructions et mémoires de Colbert (9 Bde.). Paris 1861-1882, Bd. 5, 288.

²²²¹ Dethan: Paris de Louis XIV, 81.

²²²² C. Jones: Paris. Biography of a City. London 2004, 196.

²²²³ Ranum: Les Parisiens, 312.

Umbau des Louvre: Obwohl sich Ludwig XIV. durchaus für das Projekt Berninis begeistert hatte,²²²⁴ segnete er im Mai 1667 letztlich die auf Betreiben des Ministers ausgearbeiteten Entwürfe des *Petit Conseil* ab.²²²⁵ Selbst dem Italiener war die Entscheidungsgewalt Colberts aufgefallen - um den Minister umgehen zu können, hätte er es vorgezogen, nur mehr ausschließlich mit dem König über seine Pläne zu sprechen, so Chantelou in seinem Journal.²²²⁶ Versailles war eine Option, die informelle Führung Colberts zu beseitigen. In Versailles triumphierte Ludwig XIV., hier siegte die königliche *magnificence* über den Colbert'schen Pragmatismus.²²²⁷ Oder, wie es der Architekt und Kunsttheoretiker André Félibien (1619-1695) auf den Punkt brachte: „Le Roi [...] choisit Versailles.“²²²⁸

Bleiben zuletzt die eigentlich kreativen Geister - die Architekten. Da die französischen Könige während des gesamten 17. Jahrhunderts versuchten, das künstlerische Schaffen in der Stadt und am Land zu kontrollieren und zu instrumentalisieren, waren diese - anders als in Florenz oder Rom - in ihrer Kreativität stark eingeschränkt. Einflussreich wurden im Grunde nur die Architekten und Künstler, die das Vertrauen der Krone genossen. Sie waren gesellschaftlich angesehen,²²²⁹ erhielten die höchsten Gagen²²³⁰ und wohnten oftmals in der unmittelbaren Umgebung des Monarchen: Während der Regentschaft Heinrichs IV. hausten namhafte Künstler in der Grande Galerie.²²³¹ Entsprechende *Lettres patentes* vom 22. Dezember 1608 machen den Hintergedanken des Königs begreiflich:

[...] commodément loger quantité des meilleurs et plus suffisans maistres [...] de plusieurs et excellens arts pour nous servir comme pour estre par mesme moyen

²²²⁴ P. Burke: The fabrication of Louis XIV. New Haven/ London 1992, 68.

²²²⁵ M. Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München/ Berlin 2000, 147f.

²²²⁶ P. F. de Chantelou: Journal du voyage du Cavalier Bernin en France (ed. L. Lalanne). Aix-en-Provence 1981, 104.

²²²⁷ R. Prehler: Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I., in: W. Schmale/ C. Lebeau (Hg.): Images en capitale. Bochum 2011, 226.

²²²⁸ Zit. nach A. Marie: La naissance de Versailles (2 Bde.). Paris 1968, Bd. 1, 45.

²²²⁹ Das Renommée der französischen Architekten des 16. Jahrhunderts war noch überschaubar gewesen. Neben Pierre Lescot galt den Zeitgenossen vor allem Guillaume Marchant, der Erbauer des Palais abbatial in Saint-Germain-des-Prés, als bedeutender Architekt. É.-J. Ciprut: L'architecte du palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1956, 218ff.

²²³⁰ R. Crozet: La vie artistique en France au XVII^e siècle (1598-1661). Les artistes et la société. Paris 1954, 31f.

²²³¹ G. Huard: Les logements des artisans dans la Grande Galerie du Louvre sous Henri IV et Louis XIII. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1939, 18ff.

*employez par nos sujetz [...] et aussy pour faire comme une pépinière d'ouvriers de laquelle sous l'apprentissage desdits bons maistres, il en sortiroit plusieurs qui par après se répandroient dans le royaume.*²²³²

Die wichtigsten Aufträge in Paris gingen konsequenter Weise an einen kleinen, erlesenen Kreis an Architekten. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts handelte es sich dabei um Louis Métezeau, Salomon de Brosse, Jacques Lemercier, die Gebrüder du Cerceau²²³³ und François Mansart, der nicht nur die repräsentative, sondern auch die private Architektur seines Zeitalters prägte.²²³⁴

Unter Ludwig XIV. wurden Stil und Architektur maßgeblich von Charles Le Brun, Louis Le Vau und Jules Hardouin-Mansart definiert. Als führender Kopf der Académie royale de peinture et de sculpture kontrollierte Le Brun ab den 1660er-Jahren fast alle größeren künstlerischen Unternehmungen in Frankreich. Le Vau nutzte das anfängliche Fehlen einer Akademie für Architektur und übernahm bis zu seinem Tod im Jahr 1670 die Leitung der königlichen Bauunternehmungen.²²³⁵ Die Konkurrenz anderer Architekten hatte er nicht zu fürchten;²²³⁶ seine architektonische Sprache wurde zum offiziellen *style Louis-quatorze*. Hatte Colbert 1664 noch versucht, die Monopolstellung Le Vaus durch die Zurückweisung der Pläne des Architekten für die Ostfassade des Louvre zu brechen, gelang es Jules Hardouin-Mansart ab Mitte der 1670er-Jahre das Bauwesen noch stärker an seine Person zu binden:²²³⁷ Hardouin-Mansart „had complete autocratic control over building activities in France.“²²³⁸ Während man sich an der Akademie mit theoretischen Fragen beschäftigte, war er der Mann der praktischen Umsetzung und beeinflusste die wichtigsten Projekte in (Place des Victoires, Place Louis-le-

²²³² Zit. nach Mousnier: Paris, 202. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts versuchte die Krone - wie es Bernini während seines Paris-Aufenthalts 1665 angeraten hatte - die besten Künstler des Landes in offiziellen und hoch dotierten Wettbewerben zu ermitteln. G. R. Smith: Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque. Cambridge (Mass.)/London 1993, 8.

²²³³ Pillorget: Premiers Bourbons, 265ff.

²²³⁴ Vgl. A. Blunt: La personnalité et le rôle de François Mansart, in: P. Francastel (hg.): L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969, 61ff.

²²³⁵ Smith: Diplomacy, 7ff.

²²³⁶ Bei diversen Projekten kam es - wie beim Entwurf der französischen Kommission für die Louvre-Kolonnade von 1667 - zur Zusammenarbeit von mehreren in Diensten des Königs stehenden Künstlern und Architekten. R. W. Berger: The palace of the sun. The Louvre of Louis XIV. Pennsylvania State Univ. Press 1993, 393ff.

²²³⁷ Smith: Diplomacy, 9.

²²³⁸ Ebd., 47.

Grand, Invalidendom) und außerhalb von Paris (Versailles, Place Royale in Dijon).²²³⁹

Ein für Paris typisches System der Kontrolle der künstlerischen Aktivitäten war jenes der Akademien. Ihren Ursprung hatten sie in den unabhängigen adeligen Salons der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo sich kleine Expertengruppen trafen, um über bestimmte Themenbereiche zu debattieren. Manche dieser Diskussionsrunden waren durchaus königskritisch und daher weit davon entfernt, Instrumente der Macht zu sein. Besonders bedeutend waren der Salon der Marquise de Rambouillet, die Gruppe um den Abbé de Retz und der Kreis an Intellektuellen um Valentin Conrart, aus welchem 1635 auf Betreiben Richelieus schließlich die Académie française hervorging.²²⁴⁰ In der Folge beschnitten die Akademien den Einflussbereich der Pariser Zunftvereinigungen, die der königlichen Privilegierung einzelner Künstler ebenso wie dem Zuzug von Künstlern aus der Provinz oder gar aus dem Ausland skeptisch gegenüberstanden. Charles Le Brun, der die Gründung der Académie royale de peinture et de sculpture maßgeblich vorantrieb, hatte zuvor die Aktivitäten der römischen Accademia lange Zeit vor Ort beobachtet und die Möglichkeiten zur gezielten Steuerung der Kunstproduktion erkannt, die solche Institutionen mit sich brachten.²²⁴¹ Die einzelnen Artikel der im Februar 1648 verfassten Gründungsstatuten der Akademie formulierten im Grunde drei Hauptziele: Die Verteidigung der Interessen der in Diensten des Königs stehenden Künstler, die Ausarbeitung einer Kunst-Doktrin und die Ausbildung von Schülern. Artikel IV hielt zudem fest, dass der König alle Kosten übernehmen würde.²²⁴²

Die später gegründeten Akademien für Tanz (1661), *Belles Lettres* (1663), Wissenschaft (1666), Musik (1669) und schließlich Architektur (1671) machten die Krone zur bestimmenden Größe was die Auftragsvergabe betraf; das

²²³⁹ Ebd., 102f; Lavedan: Urbanisme, 284.

²²⁴⁰ Mousnier: Paris, 145ff.

²²⁴¹ N. Pevsner: Academies of art. Past and present. Cambridge Univ. Press 1940, 84ff.

²²⁴² R. de Lespinasse (hg.): Métiers et corporations de la ville de Paris (3 Bde.). Paris 1886-1897, Bd. 2, 199ff. Den Akademikern war bewusst, in welchem Abhängigkeitsverhältnis sie sich befanden: In seinem Antrittswerk für die Akademie in Paris hielt der Maler in Charles Poerson 1682 die Fusion der französischen mit der römischen Institution fest. Dargestellt war Ludwig XIV., der gleich einem die Szenerie beherrschenden Apoll die als weibliche Allegorien dargestellten Akademien in Begleitung der Flussgottheiten Seine und Tiber zusammenführte. Vgl. A. de Montaignon (ed.): Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments (17 Bde.). Paris 1887-1888, Bd. 1, 108f.

Schaffen von Werken, die nicht für den König gedacht waren, wurde untersagt. Für die Besetzung der Posten sorgte Colbert als *surintendant des bâtiments* persönlich. Darüber hinaus kreierten die Institutionen einen offiziell gültigen ‚Kunstgeschmack‘, einen kodifizierten monarchischen Stil.²²⁴³ Die Akademien hatten den Zweck, „verschiedene geistige Bestrebungen einzelner unter der Leitung des Souveräns selber im größten Stil fortzusetzen“²²⁴⁴; sie waren „Instrumente, derer sich Könige und die Stadt bedienten, um sie architektonisch zu gestalten“.²²⁴⁵ Denn die Tätigkeit der Architekturakademie beschränkte sich nicht nur auf theoretische Dispute. Ebenso beschäftigte man sich mit Fragen der angewandten Architektur, mit der Höhe der Bürgerhäuser in größeren Städten, mit den angemessenen Proportionen eines Platzes, mit der Breite von Straßen. Bei praktischen Problemen beriet man nicht nur den König, sondern genauso Privatleute und verschiedene Städte, insbesondere Paris. Zudem stammten die Themen der akademischen Wettbewerbe immer häufiger aus dem Bereich der städtischen Architektur (öffentliche Plätze, Rathäuser, Markthallen, Brunnen etc.).²²⁴⁶ All dies war auch im Interesse Colberts, der die Akademiker am 23. August 1683 dazu aufforderte, die theoretischen Diskussionen und Vorlesungen bleiben zu lassen und sich stattdessen lieber mit den anstehenden Aufgaben der königlichen Bauprojekte zu befassen.²²⁴⁷

²²⁴³ Pevsner: *Academies*, 89f.

²²⁴⁴ Badt: *Städte*, 86.

²²⁴⁵ Ebd., 87. An der französischen Akademie in Rom herrschte ein etwas liberaleres Klima, hier waren die Künstler und Architekten freier in ihrem kreativen Schaffen (Smith: *Diplomacy*, 83). Abgesehen von der privaten Bautätigkeit wie der Konstruktion von *hôtels*, wo die Architekten generell mehr Spielraum hatten, wurde das königliche Entscheidungs- und Auftragsmonopol in Paris aber erst in der Zeit der *Régence* gebrochen (Ebd., 53).

²²⁴⁶ Lavedan: *Urbanisme*, 197. Auch wurden Vorschläge für konkrete städtebauliche Projekte eingebracht. 1681 präsentierte Augustin-Charles d’Aviler der Akademie seinen Entwurf einer Kuppel für die Kirche der Annunzianten in St. Denis. H. Lemmonier (ed.): *Procès-verbaux de l’Académie royale d’architecture, 1671-1793* (10 Bde.). Paris 1911-1929, Bd. 1, 320.

²²⁴⁷ Smith: *Diplomacy*, 47.

CONCLUSIO

Die Dissertation nahm ihren Ausgang bei der grundsätzlichen Frage nach den Gründen und Ursachen städtebaulicher Entwicklungsprozesse. Konkret sollte ein Erklärungsmodell für bemerkenswerte Veränderungen urbaner Räume oder, im größeren Maßstab, für städtebauliche Blütephasen gefunden werden. Dabei erschien es wichtig zu klären, was die Stadtbewohner letztendlich zu solch aufwendigen Unternehmungen motivierte.

Richtungsweisend war in diesem Zusammenhang das von Karlheinz Stierle in seinem Buch *Der Mythos von Paris, Zeichen und Bewusstsein der Stadt* vorgestellte Konzept des Stadtbewusstseins, welchem die Idee der Wechselwirkung von Stadtraum und Stadtbewohnern zugrunde liegt. Stierle begreift die gebaute Stadt als Text, der geschrieben wird und gelesen werden kann. Die Stadt beziehungsweise einzelne Stadträume sind komplexe Zeichensysteme, die von jedem Individuum gedeutet werden können. Wird die Stadt bewusst gestaltet, ändert sich das Stadtbewusstsein. Jeder Stadtraum, jedes Gebäude, jedes Monument ist ergo ein Medium, das gezielt Botschaften übermitteln kann.

Durch die Zusammenführung der Überlegungen zum Stadtbewusstsein und der Problematik der räumlich repräsentativen Entwicklung von Städten konnte die Forschungsfrage formuliert werden: Inwiefern lassen sich außergewöhnliche Transformationen urbaner Räume und ganzer Städte mittels eines stark ausgeprägten ‚städtischen Selbstbewusstseins‘ erklären? Definiert wurde der Begriff als Überzeugung von der Besonderheit beziehungsweise Überlegenheit der ‚eigenen‘ Stadt. Gezeigt werden sollte, dass der Personenkreis, der über die Stadtgestaltung bestimmte, das Ziel verfolgte, dem Bewusstsein von der höheren Bedeutung der eigenen Stadt durch großartige Bauvorhaben und urbanistische Projekte im öffentlichen Raum Ausdruck zu verleihen und dass sich die so gestalteten Stadträume sowie die neuen Architekturen in der Folge wiederum positiv auf das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner auswirkten. Als Gradmesser für das gesteigerte städtische Selbstbewusstsein war die Untersuchung von bildlichen sowie schriftlichen Zeugnissen naheliegend, die sich mit der physischen Gestalt der Stadt auseinandersetzten. Es war anzunehmen, dass diese Darstellungen und Beschreibungen - sollten sie glorifizierender Natur sein - das Selbstbewusstsein der Stadt und auch die selbstbewusste Stadtgestaltung weiter beflügeln würden. Bestehend war die Annahme der Parallelität der

Transformation von städtischem Raum sowie des Bewusstseins der Stadtbewohner.

Soweit die theoretische Ausgangslage. Welches Fazit lässt sich nun nach der Forschungsarbeit ziehen, welche Erkenntnisse wurden gewonnen?

Als Objekte der Untersuchung wurden die drei Städte Florenz (ca. 1300-1500), Rom (ca. 1450-1650) und Paris (ca. 1600-1700) gewählt. Die Forschungsarbeit hat gezeigt, dass diese Selektion in Verbindung mit der Definition des entsprechenden Zeitraums durchaus sinnvoll war. Dies kann zunächst damit begründet werden, dass die für die Analyse notwendige Wandlung von Gestalt beziehungsweise Optik in jeder der drei Städte enorm war. Es handelte sich nicht lediglich um vereinzelte bauliche Akzente; das *gesamte* Stadtbild veränderte sich. Was Florenz betrifft sind hier der Bau einer neuen Stadtmauer, neue Brücken über den Arno, neue Straßen und Platzanlagen, die vielen riesigen Kirchen der Bettelorden, sowie der Neubau von Dom, Campanile und Kommunalpalast zu nennen; im 15. Jahrhundert schließlich die Konstruktion der Dom-Kuppel, die unzähligen Familienpaläste, die Ausgestaltung des Viertels San Giovanni und die von Brunelleschi konzipierten Bauwerke. Rom erhielt in mehreren Etappen ein ganz neues Straßennetz; der Vatikan, der Quirinal, der Lateran und das Kapitol wurden mit großem Aufwand ausgebaut. Plätze wurden neu gestaltet, Kirchen renoviert oder gänzlich neu gebaut. Die vielen Kuppeln veränderten die *skyline* der Stadt. Hinzu kamen die vielen gewaltigen Familienpaläste, die Obelisken und die Schaubrunnen. In Paris wurde der Louvre-Tuilerien-Komplex pompös ausgebaut, die *places royales* angelegt, ganze Viertel umstrukturiert oder neu geschaffen. Es gab eine Flut an Kirchenbauten; überall wurden neue *palais* oder *hôtels* errichtet. Die Mauern wurden geschliffen, grüne Boulevards angelegt, die Quais befestigt. Man konstruierte den Pont-Neuf und konzipierte riesige Anlagen wie den Luxembourg-Komplex oder das Hôtel des Invalides.

Es macht also durchaus Sinn, von ‚städtebaulichen Blütephasen‘ zu reden, wobei der Gestaltungswille und die in Kauf genommenen Anstrengungen umso beeindruckender sind, wenn man bedenkt, dass die politischen Situationen in Florenz (innerstädtischer Machtkampf), Rom (Abwesenheit des Papstes) und Paris (konfessionelle Konflikte) zu Beginn der ersten großen städtebaulichen Unternehmungen alles andere als optimal waren.

Neben den auffälligen Veränderungen der Stadtgestalt ist festzuhalten, dass die drei Zentren auch die weiteren in der Einleitung genannten Kriterien für die

Auswahl erfüllten: In Florenz, Rom und Paris hatten die Bewohner den Willen, ihrer Stadt das eine große, sinnbildliche Stadtzeichen zu verleihen. Die Bedeutung, die diesen zentralen Bauwerken beigemessen wurde, war ebenso wie der Anspruch, den sie verkörpern sollten, immens. Der Erfolg des Dombaues in Florenz war bestimmend für das Ehrgefühl der gesamten Bürgerschaft; Neu-St. Peter galt den Zeitgenossen als *miracolo de' miracoli del Mondo*; den Louvre sah man als *palais le plus charmant qui soit dans l'Univers*. Dementsprechend beachtlich war der Ehrgeiz der für die Errichtung jener massiven Bauten Verantwortlichen: Dies zeigt einerseits die jeweils umfangreiche Planungsgeschichte. Immer wieder wurden bereits abgeseignete Konzepte verworfen, um durch noch phantastischere ersetzt zu werden. Andererseits offenbaren die langen, sich über Jahrzehnte erstreckenden Bauzeiten, wie groß und anspruchsvoll die Projekte grundsätzlich angelegt waren.

In allen drei Städten war man überzeugt davon, Neues zu schaffen und Bauwerke zu errichten, die es sonst nirgendwo auf der Welt gab. Abgesehen vom antiken Rom hatten Florenz, Rom und Paris im Grunde keine Vorbilder; sie sahen sich selbst als Maßstab. Die größte Kuppel der Welt und Brunelleschis Bauten im Allgemeinen galten den Zeitgenossen als revolutionär. Der in den Textquellen und auf Stadtplänen immer wieder verwendete Begriff der *Roma moderna* diente nicht nur der Abgrenzung von der antiken *urbs*, sondern sollte darüber hinaus unterstreichen, dass man *die* Stadt der Gegenwart war. Il Gesù oder die Kolonnaden des Petersplatzes waren genuine Kreationen, die viele Male kopiert wurden. In Paris versuchte man mit großem Eifer einen ‚französischen‘ Stil zu entwickeln beziehungsweise zu definieren. Das theoretische Fundament hierzu sollten die Akademien liefern. Das Stadtbild wurde durch zuvor noch nie Gesehenes bereichert - man denke an die Königsplätze oder an die Ostfassade des Louvre. In Florenz, Rom und Paris wurden neue Kunst- und Baustile entwickelt, alle drei Städte sahen sich selbst als Vorbilder.

Neben dem zentralen Stadtzeichen und der Rolle als Trendsetter war die Frage nach der Struktur der Stadt und der daraus resultierende Grad der Lesbarkeit relevant. In den Kapiteln *Kontrolle und Uniformität - die Stadt als Einheit* (I. 3. 2.), *Bauförderung und Stadtstrukturierung* (II. 3. 5. 2.) und *Die geordnete Stadt* (III. 3. 1.) konnte gezeigt werden, dass es in Florenz, Rom und Paris umfangreiche Bestrebungen gab, das Stadtbild zu strukturieren und die Stadtgestaltung nicht dem Zufall zu überlassen. Der Eindruck von Chaos im städtischen Raum sollte um

jeden Preis verhindert werden, Kontrolle über die Entwicklung der Stadt war das oberste Gebot. So gab es klare Vorgaben für die Gestaltung von Häuserfassaden; die Breite von Straßen wurde festgelegt; die Konstruktion von Vorbauten verboten. Eigene Ämter oder Behörden waren dafür zuständig, dass die Bestimmungen eingehalten wurden.

Die Wahl von Florenz, Rom und Paris wurde schließlich damit begründet, dass deren städtebaulichen Blütephasen zeitlich aufeinander folgten und es daher mögliche Zusammenhänge zwischen dem Rückgang der Bauunternehmungen in Florenz und der urbanistischen Hausse in Rom beziehungsweise zwischen dem Nachlassen der stadtgestalterischen Tätigkeit in der Stadt am Tiber und der rasanten Entwicklung von Paris geben könnte. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass der Vergleich mit anderen Städten und der daraus hervorgehende Wettbewerbsgedanke sowie der generelle Austausch zwischen den Städten sehr große Auswirkungen auf das städtische Selbstbewusstsein und die Stadtgestaltung hatten. Es ist bezeichnend, dass viele Florentiner Künstler nach Rom gingen, um dort die antiken Monumente zu studieren. Das in schriftlichen wie bildlichen Quellen immer wiederkehrende Rom-Gleichnis war für die Arno-Stadt zunächst für die Untermauerung des eigenen Anspruchs wichtig; im 15. Jahrhundert sah man sich aber immer öfter als das neue, das bessere Rom. Nicht selten lieferten die vielen Prachtbauten und das unvergleichliche Stadtbild die Argumente hierfür. Rom verglich sich seltener mit Florenz, doch orientierte man sich durchaus an den dortigen städtebaulichen Entwicklungen. Es gilt festzuhalten, dass der um 1500 stattfindende Abzug florentinischer Künstler und Architekten entscheidende Vorteile für Rom und entsprechende Nachteile für Florenz mit sich brachte. Selbst die Medici-Päpste initiierten keine neuen großen Bauprojekte in ihrer Heimatstadt - als Highlight müssen hier die ephemeren Architekturen genannt werden, die 1515 anlässlich des Einzugs Leos X. errichtet worden waren. Und schließlich waren es in erster Linie florentinische Bankiers, die die römischen Bauprojekte der Päpste finanzierten. Erst das aufstrebende Paris zwang Alexander VII. dazu, sich ernsthaft mit den städtebaulichen Entwicklungen einer anderen europäischen Metropole auseinanderzusetzen. Für die Pariser Stadtgestaltung und für das Selbstbewusstsein der französischen Hauptstadt war die Auseinandersetzung mit italienischen Städten und insbesondere mit Rom von enormer Bedeutung. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war das italienische beziehungsweise römische Kunstverständnis noch der Maßstab gewesen; unzählige französische Künstler

begaben sich zu Studienzwecken auf die Apenninhalbinsel. Im Laufe des Jahrhunderts spielte der Wettbewerb zwischen den beiden Städten um die kulturelle Hegemonie in Europa aber eine immer größere Rolle, wobei Paris zunehmend selbstbewusster auftrat. Grundsätzlich ging es dabei um die Frage, welcher Stil der bessere sei - der französisch-klassizistische oder der römisch-barocke. In den Kapiteln *Der akademische Wettstreit* (III. 3. 5. 1.) und *Der Fall Bernini* (III. 3. 5. 2.) wurde diese Konkurrenzsituation anhand zweier Fallbeispiele dargestellt.

Wenngleich Florenz, Rom und Paris prinzipiell getrennt voneinander analysiert wurden, wurden die Gemeinsamkeiten trotz der verschiedenen Zeitfenster und der unterschiedlichen politischen Rahmenbedingungen im Verlauf der Forschungsarbeit immer offensichtlicher. Die städtespezifischen Abschnitte zur selbstbewussten Stadtgestaltung haben grundsätzlich gezeigt, dass man - um den besonderen Status der eigenen Stadt zu betonen - in Florenz, Rom und Paris fest dazu entschlossen war, größer, schöner und extravaganter als in anderen Städten zu bauen. Die Strategien der drei Städte waren diesbezüglich sehr ähnlich. Weiter oben wurde bereits erwähnt, wie wichtig die Kontrolle über die Stadtgestaltung und die Herstellung von Ordnung und Struktur im Stadtbild war. Hinzu kommt, dass die Entscheidungsträger in Florenz, Rom und Paris eine besonders *schöne* Stadt haben wollten und dass sie sich viele Gedanken über die Wirkung der von ihnen errichteten Bauwerken beziehungsweise der neu geformten Stadträume machten.

Das erste Thema wurde in den Kapiteln *Die schöne Stadt* (I. 3. 1.), *Die Ästhetisierung des Stadtbildes* (II. 3. 3.) und *Embellissement* (III. 3. 2.) behandelt. Zwar gab es in den drei Städten unterschiedliche Vorstellungen und Definitionen von urbaner Schönheit, was nicht zuletzt auf den sich verändernden Zeitgeschmack zurückzuführen ist: In Florenz des Quattrocento musste eine Häuserfassade ganz einfach andere ästhetische Kriterien erfüllen als im Paris Ludwigs XIV. Nichtsdestotrotz war die ‚schöne‘ Stadtgestaltung in allen drei Zentren bestimmend. Neue Gebäude sollten die Stadt optisch aufwerten. In den Quellen wurden Wörter wie *bello*, *bellezza*, *pulcher*, *pulchritudo*, *decor*, *embellir* oder *embellissement* fast inflationär benutzt. In allen drei Städten wurde darüber hinaus zwischen schönen und weniger schönen Gebäuden unterschieden, wobei ersteren aufgrund ihres höheren Nutzens für das Stadtbild stets der Vorrang gegenüber Letzteren gegeben wurde. Etliche Abrissarbeiten, die für die Errichtung

repräsentativer Bauwerke notwendig waren, wurden auf diese Art und Weise gerechtfertigt.

Die Kapitel *Wirkung* (I. 3. 3.), *Die Blendung des Rezipienten* (II. 3. 4.) und *Paris in Szene setzen* (III. 3. 3.) sollten zeigen, wie intensiv man sich mit den Effekten räumlicher Transformationen und einzelner neuer Gebäude auseinandersetzte. Anders gesagt: Man machte sich Gedanken über die Lesbarkeit des Stadttexes und wollte sicher gehen, dass die zu vermittelnden Botschaften auch beim Betrachter ankamen. In erster Linie sollte die Beschau der Stadt beeindrucken. In der urbanistischen Praxis äußerte sich dies in der Anlage von weiten Plätzen vor repräsentativen Gebäuden, in perspektivischen Straßenzügen und in der optischen Aufwertung der unmittelbaren Umgebung wichtiger Bauwerke oder Monumente.

Was die Stadtgestaltung betraf, wurde für jede Stadt ein weiterer Aspekt beleuchtet, nämlich die Frage nach der Gewichtung von individuellen und kollektiven Interessen, d. h. jenen der Stadt. Ohne Frage war das Streben nach Prestige, war das Bedürfnis, den Status der eigenen Person oder der eigenen Familie im öffentlichen Raum zu versinnbildlichen, in allen drei Städten ein wesentliches Baumotiv. Die Bauwerke in Florenz sind übersät mit den Wappen der einzelnen Familien oder Zünfte. Manche Papstfamilien widmeten sich auf Kosten des Baufortschritts von Neu-St. Peter lieber dem Ausbau ihrer Familienresidenz. Und bei den Pariser Projekten Ludwigs XIV. sticht die Intention der Selbstverherrlichung sofort ins Auge. Die Kritik der Zeitgenossen an diesem Geltungsdrang zeigt, wie schnell das städtische Selbstbewusstsein an seine Grenzen stoßen konnte. Auf der anderen Seite wurde das Engagement im öffentlichen Interesse geradezu erwartet. In Florenz schien die Partizipation an der Gestaltung der öffentlichen Räume zeitweise eine Selbstverständlichkeit zu sein. Bei vielen Projekten wetteiferte man regelrecht um den besseren Beitrag zur optischen Aufwertung der Stadt. In Rom sahen sich die Päpste verpflichtet, sich um die Infrastruktur der Stadt zu kümmern. Sie bauten Brücken, neue Straßen und renovierten Kirchen im Interesse der römischen Bürger und der unzähligen Pilger. Und in Paris übernahmen nicht selten Privatleute die Kosten für die Ausgestaltung ganzer Stadtviertel. Da das Engagement sowohl in Florenz, als auch in Rom und Paris von Intellektuellen ebenso wie von der breiten Öffentlichkeit erwartet wurde, war man meist darum bemüht, auch bei privaten Bauunternehmungen den vermeintlichen Nutzen für die Stadt zu betonen. Es ist

schwer, die beiden Baumotive (städtisches Selbstbewusstsein versus persönliches Prestige) klar voneinander zu trennen; vielmehr sind die Grenzen hierbei fließend. Ergänzend ist zu sagen, dass es sehr wohl auch Widerstand gegen öffentliche Bauprojekte gab: Entwürfe und fertige Bauten wurden kritisiert; man widersetzte sich Enteignungen oder kritisierte die enormen finanziellen Aufwendungen.

Ebenso wie bei der Stadtgestaltung sind auch bei der Bewusstwerdung und Glorifizierung der neu gestalteten Städte Gemeinsamkeiten zwischen Florenz, Rom und Paris erkennbar. Hier ist zunächst festzuhalten, dass sich die rühmenden Beschreibungen oder Darstellungen grundsätzlich auf das Neue in der jeweiligen Stadt konzentrierten; d. h. dass die Rezeption von den laufenden Reaktionen auf bauliche Veränderungen bestimmt wurde. Welche Gebäude oder Stadträume dies neben den bereits genannten großen Stadtzeichen nun konkret waren - d. h. welche räumlichen Transformationen die positivsten Auswirkungen auf das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner hatten - wurde in den Kapiteln *Die Kraft der Gebäude* (I. 4. 4.), *Gebauter Stolz* (II. 4. 4.) und *Knotenpunkte des Pariser Selbstbewusstseins* (III. 4. 2.) für jedes der drei Zentren untersucht. Neben dem Staunen über einzelne städtebauliche Elemente gab es sowohl in Florenz und Rom, als auch in Paris schriftliche wie bildliche Zeugnisse, die versuchten, die jeweilige Stadt in ihrer Gesamtheit zu erfassen und ihr so eine gewisse Makellosigkeit zuzuschreiben: Leonardo Brunis *Laudatio*, die Schaukarten des barocken Rom oder die *Description nouvelle* von Germain Brice kreierten Bilder von mit Prachtbauten völlig überfüllten Städten.

Zwei Indizien für das ausgeprägte Selbstbewusstsein der drei Städte stachen besonders hervor: Zunächst das klar artikulierte Bekenntnis einfacher Bürger, gebildeter Schichten und der höchsten Kreise zu ihrer Stadt. Die Stadt war für Giovanni Villani und Luca Landucci, war für Egidio da Viterbo und Michel de Montaigne ebenso wie für Heinrich IV. oder Alexander VII. Bezugsraum der Identität. Häufig ist in den Quellen von *meiner* oder *unserer* Stadt die Rede. Darüber hinaus - und hier spielte die Beschau der jeweiligen Stadt eine ganz entscheidende Rolle - wurden viele Zeitgenossen nicht müde zu betonen, dass sie in einem außergewöhnlichen, goldenen Zeitalter leben würden.

Das städtische Selbstbewusstsein äußerte sich in dem Bedürfnis, die Stadt ‚Fremden‘ zu präsentieren. Berichte, dass unzählige Menschen von weit her kommen würden, um die Wunder der Stadt mit eigenen Augen sehen zu können, gab es in allen drei Städten in den entsprechenden Zeitfenstern. Um dem

entgegentzukommen, wurden eigens Stadtführer verfasst, die zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten führen sollten; in Rom und Paris wurden zu diesem Zweck Stiche und Karten im großen Maßstab produziert. Nicht selten sprachen jene Werke direkt die ortsfremde Zielgruppe an und erklärten fast mitleidig, dass man so zumindest einen Eindruck von der realen Pracht der entsprechenden Stadt gewinnen könne. Das Interessante dabei ist, dass die meisten dieser Führer oder Ansichten von Personen verfasst oder angefertigt wurden, die selbst in der Stadt wohnhaft waren.

Als weitere Gemeinsamkeit ist die Tatsache zu nennen, dass Primatsansprüche nicht nur allgemein formuliert, sondern aus der baulichen Gestalt der Stadt abgeleitet wurden. Die Bewohner von Florenz, Rom und Paris betrachteten ihre Kirchen und Paläste, Plätze und Straßen als die schönsten, größten und beeindruckendsten. Um Singularitäten hervorzuheben eignete sich der Vergleich mit anderen Städten; wenn dieser nicht mehr ausreichte, wurden Europa, die Welt oder sogar das Universum als Maßstab genommen.

Bedeutend für das Selbstbewusstsein der drei Städte waren Überhöhungen des tatsächlich Existierenden. Dort, wo die Realität nicht dem idealen Wunschbild entsprach, wurde ganz einfach geschönt. Am geeignetsten hierfür waren bildliche Darstellungen der Stadt oder einzelner Stadträume und Gebäude. Repräsentative Bauwerke wurden in der Regel wesentlich größer wiedergegeben als sie eigentlich waren, während die einfache Wohnbebauung - wenn überhaupt dargestellt - in den Hintergrund gerückt wurde. Abbildungen von Plätzen täuschten perfekte Symmetrie und Harmonie vor. Nicht selten wurden de facto unfertige Bauwerke und urbanistische Projekte als bereits vollendet dargestellt.

Welche stadtspezifischen Eigenheiten konnten festgestellt werden? Große Unterschiede gab es bei der Zusammensetzung der die Stadtgestaltung bestimmenden Gruppen. In Florenz waren die kommunalen Gremien beziehungsweise Räte tonangebend. Ihre Entscheidungsgewalt wurde erst im 15. Jahrhundert durch das Emporkommen mächtiger Kaufmannsfamilien wesentlich beschnitten, die für ihre privaten Bauunternehmungen Druck auf die Versammlungen ausüben konnten. Von herausragender Bedeutung war die Rolle der Zünfte. Die *Arte della Lana* trug beispielsweise die alleinige Verantwortung für den Bau des Doms. Generell vertraute man dem individuellen Genie der leitenden Architekten und Künstler - im Kapitel *Im Rampenlicht - Künstler und Auftraggeber* (I. 4. 5.) wurde gezeigt, welch hohes Ansehen sie genossen.

In Rom war der Kreis der Entscheidungsträger schon wesentlich elitärer. Bestimmend waren in erster Linie die Päpste, die die Entwicklung der Stadt durch ihre Beschlüsse und Gesetze lenkten und deren Familien mächtige Paläste errichteten. Hinter ihnen standen die Kardinäle als große Mäzene und Förderer von Kirchenbauten. Einzelne Aufgabenfelder wurden an das wichtige Amt der *magistri viarum* übergeben. Kommunale Gremien hatten kaum Mitspracherecht; ebenso war der Einfluss der römischen Akademie auf die Stadtgestaltung nichtig. Hingegen waren der Status und die Befugnisse der Architekten enorm.

Ausschlaggebend für die Bauprojekte in Paris waren die Entscheidungen und Erlasse der Könige, Kardinäle und Minister. Der Einflussbereich der kommunalen Gremien war von der Krone konsequent eingeschränkt worden. Die unzähligen privaten *hôtels* wurden vor allem vom jüngeren Adel errichtet. Hervorzuheben ist das Gewicht der königlich protektionierten Akademien, die durch die Formulierung von Stilgesetzen die urbanistische Praxis maßgeblich prägten. Abgesehen von wenigen Ausnahmen war die künstlerische Freiheit in Paris gerade im Vergleich zu Florenz oder Rom deutlich limitiert.

Das hervorstechendste Spezifikum von Florenz zwischen 1300 und 1500 war ergo die große Partizipationsbasis. Unzählige Bürger waren am selbstbewussten Diskurs und an den stadtgestalterischen Prozessen beteiligt. Wettbewerbe wurden ausgeschrieben und Abstimmungsversammlungen abgehalten. Humanisten verfassten die Stadt und ihre Gebäude glorifizierende Schriften und lieferten ikonographische Programme. Chronisten dokumentierten akribisch den baulichen Fortschritt von Florenz. Maler verewigten die Räume und Architekturen der Stadt in ihren Fresken. Künstlerbiographen feierten die kreativen Geister von Florenz. Privatpersonen hinterließen Tagebücher und Aufzeichnungen, in welchen sie festhielten, wie fasziniert sie von den prächtigen Gebäuden ihrer Stadt waren. Im Kapitel *Die Augen von Florenz* (I. 4. 2.) wurde gezeigt, wie sehr der Sinn für Ästhetik und Schönheit im Bewusstsein vieler Florentiner verankert war. Kann folglich behauptet werden, Florenz wäre selbstbewusster als Rom oder Paris gewesen? Ich denke, dass man diesbezüglich zwischen der Tragweite und dem Grad des städtischen Selbstbewusstseins unterscheiden muss. Die Idee von der Besonderheit oder Überlegenheit der eigenen Stadt dürfte in Florenz tatsächlich mehr Menschen erreicht haben, als in den beiden anderen Zentren. Allerdings sagt dies nichts über den Grad, i. e. die Intensität des Selbstbewusstseins aus. Die Forschungsergebnisse konnten nicht bestätigen, dass die Entscheidungsträger und

jene, die die gestalteten Städte glorifizierten, in Rom und Paris weniger selbstbewusst beziehungsweise weniger von ihrer Stadt überzeugt waren, als in Florenz.

Charakteristisch für Rom war die Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe der Stadt, die sowohl die selbstbewusste Stadtgestaltung als auch die Bewusstwerdung und Glorifizierung maßgeblich prägte. Die erste Vergleichsstadt für Rom war das Rom einer anderen Zeit. Dies war einerseits belastend, brachte aber andererseits auch gewisse Chancen mit sich. Nicht selten blickte man melancholisch auf die antiken Ruinen, die vielen Zeitgenossen die Rückständigkeit der gegenwärtigen Stadt vor Augen führten. Jedoch war es gerade die einstige Pracht der antiken Metropole, die die Stadtgestalter und Architekten der Renaissance und des Barock motivierte - die Stadt des Altertums wurde zum Maßstab, an dem es sich zu orientieren galt. Interessant ist, dass es den Römern des 15. und 16. Jahrhunderts gelang, den aus dem schweren Erbe resultierenden Minderwertigkeitskomplex hinter sich zu lassen und sich allmählich als ebenbürtig zu betrachten. Spätestens im 17. Jahrhundert war man der Überzeugung, dass man den Vergleich mit der antiken *urbs* nicht mehr scheuen müsse - bis hin zu der Behauptung, dass die *Roma moderna* sogar die bessere Stadt wäre. Die Bedeutung dieses Emanzipationsprozesses für das römische Selbstbewusstsein zwischen 1450 und 1650 kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Wie wichtig der Vergleich mit dem antiken ebenso wie mit dem zeitgenössischen Rom für Paris war, wurde bereits erwähnt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ergab sich mit der Entscheidung Ludwigs XIV. zu Gunsten von Versailles jedoch eine zusätzliche Konkurrenzsituation. Zeitgenössische Aufzeichnungen und insbesondere das tiefe Bedauern Colberts demonstrieren, dass der Abzug des Hofes aus Paris als deutliche Zäsur wahrgenommen wurde. Die entsprechenden Konsequenzen für die Pariser Stadtgestaltung und das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner wurden im Kapitel *Paris vs. Versailles* (III. 4. 4. 2.) skizziert.

Neben den verschiedenen Akteuren und den genannten signifikanten Charakteristika von Florenz, Rom und Paris ist als weiterer wesentlicher Unterschied der spezifische Quellencorpus einer jeden Stadt anzuführen. Für die große Bandbreite der nach qualitativen Kriterien ausgewerteten Quellen sind drei maßgebliche Gründe zu nennen: Der interdisziplinäre Ansatz; die gewählten Zeiträume der Untersuchung; schließlich die diversen Trägergruppen des

städtischen Selbstbewusstseins. Von Anfang an war klar, dass eine puristische geschichtswissenschaftliche Herangehensweise der Thematik nicht gerecht werden würde. Bewusst flossen daher Konzepte und Methodiken anderer Disziplinen in die Abhandlung mit ein. Erst so konnten verschiedene Quellen und Themenbereiche angemessen beleuchtet werden, die sonst zu kurz gekommen wären - man denke an Ghirlandaios Fresken (Kunstgeschichte), an die Konstruktion der Florentiner Domkuppel (Architekturgeschichte), an Berninis Paris-Reise (Kulturgeschichte), an Corneilles *Le Menteur* (Literaturwissenschaft) oder an das Straßennetz Sixtus' V. (Urbanistikgeschichte). Die Verteilung der Entscheidungsgewalten ist wiederum in erster Linie ein politik- beziehungsweise sozialgeschichtliches Thema.

Angesichts der vielen neuen technischen Errungenschaften, der Evolution des Zeitgeists sowie der Entwicklung neuer Text- und Kunstgenres zwischen 1300 und 1700 ist es naheliegend, dass für die Analyse der Stadt Florenz im 14. oder 15. Jahrhundert andere Quellentypen relevant waren, als für entsprechende Untersuchungen zu Paris im 17. Jahrhundert. Am auffälligsten war die zunehmende Bedeutung bildlicher Quellen für das Selbstbewusstsein der Städte. Während diese für Florenz noch eine vergleichsweise bescheidene Rolle spielten, wurden in Rom und Paris im 16. beziehungsweise 17. Jahrhundert bereits etliche Pläne und Veduten publiziert. Mit der Revolution der Drucktechnik konnten zudem schriftliche Stadtführer in größerer Stückzahl herausgegeben werden. Dadurch, dass in Florenz mehr Menschen an der Gestaltung ihrer Stadt und am selbstbewussten Diskurs teilnahmen, war im Vergleich zu Rom oder Paris auch eine größere Vielfalt an zu untersuchenden Quellen gegeben. Das Gros der für Rom sowie Paris relevanten Dokumente stammte hingegen von Personen, die auf die eine oder andere Art und Weise Zugang zu päpstlichen beziehungsweise königlichen Kreisen hatten.

Fazit: Die Analyse der hinter den stadtgestalterischen Maßnahmen stehenden Intentionen auf der einen Seite und die Auswertung der rezeptionsgeschichtlichen Aspekte auf der anderen Seite haben gezeigt, dass ein ausgeprägtes städtisches Selbstbewusstsein zu außergewöhnlichen Transformationen urbaner Räume und ganzer Städte führen kann und dass die so gestalteten Räume jenes Selbstbewusstsein weiter festigen können. Das theoretische Konzept des geschriebenen und lesbaren Stadttextes hat sich ebenso wie die methodische Herangehensweise und die Selektion von Florenz, Rom und Paris als sinnvoll

erwiesen. Das Forschungsziel, ein ergänzendes Erklärungsmodell für städtebauliche Dynamiken zu erstellen, konnte somit erfüllt werden.

Lässt man die stadtspezifischen Eigenheiten von Florenz, Rom und Paris beiseite, kann jenes Modell allgemein formuliert werden. Voraussetzung, um den Zusammenhang von außergewöhnlicher repräsentativer Stadtgestaltung und städtischem Selbstbewusstsein nachvollziehen zu können, ist das Verstehen einer *jeden* Stadt als variables System von Zeichen oder eben als Text, der geschrieben und gelesen werden kann. Die Stadt (sowie jeder Stadtraum und im Grunde jedes einzelne Bauwerk) funktioniert als universelles Medium und kann der Übermittlung von Botschaften dienen, die theoretisch jeden erreichen und beeinflussen können. Denn allein durch die Beschau des Materiellen, d.h. der Bausubstanz, kann die Stadt und können Stadträume beziehungsweise Architekturen bewusst erfahren werden. Anders gesagt: Stadtmensch und Stadtraum bedingen einander. Die Variabilität des Stadtbewusstseins ist auf die stadtgestalterische Entwicklung zurückzuführen - verändert eine Stadt ihre Physis, beziehungsweise ändern sich die Signale, die der transformierte Zeichenkomplex Stadt aussendet, so ändert sich auch das Stadtbewusstsein. Ein neues Stadtbewusstsein kann wiederum zukünftige urbanistische Maßnahmen beeinflussen.

Grundlegend für die selbstbewusste Stadtgestaltung ist ein ausgeprägtes städtisches Selbstbewusstsein. Lassen sich in einer bestimmten Stadt in einem begrenzten Zeitraum umfassende repräsentative Transformationen erkennen, so kann der Grund für diese städtebauliche Blütephase der Wille verschiedener Stadtbewohner sein, die Überzeugung von der Besonderheit oder Überlegenheit der eigenen Stadt im öffentlichen Raum darzustellen. Um festzustellen, ob eine Stadt entsprechend selbstbewusst ist, müssen grundsätzlich zwei Gruppen von Akteuren untersucht werden. Die erste Gruppe ist jene der Gestalter, sie erzeugt das reale Bild der Stadt, so wie sie eben gesehen werden kann. Die Gruppe der Gestalter schafft materielle Zeugnisse wie Gebäude, Straßen, Plätze, Statuen oder Inschriften. Die zweite Gruppe ist jene der Deuter, sie kreiert in Texten und Bildern das ideelle Bild der Stadt; ideell deshalb, weil nicht nur die real existierende Stadt wiedergegeben wird, sondern Umschreibungen benutzt und Wunschbilder erschaffen werden, die die höhere Bedeutung oder den Status der jeweiligen Stadt verdeutlichen sollen. Gestaltung und Deutung bedingen einander,

denn die transformierte Stadt bekräftigt das Selbstbewusstsein der Rezipienten, die idealen Stadtbilder wiederum jenes der Stadtgestalter (s. Abbildung). Nicht selten bestehen Bekanntschaftsverhältnisse zwischen den Akteuren beider Gruppen; gemeinsam ist beiden das klare Bekenntnis zur eigenen Stadt. Wesentliche Unterschiede gibt es bei der Größe der zwei Personenkreise: Während an der Gestaltung der Stadt in der Regel nur wenige teilhaben können, kann ein Stadtraum oder ein Gebäude prinzipiell jedem bewusst werden. Die Glorifizierung ist in der Folge nur eine Frage der Ausdrucksmöglichkeiten. Um an der Stadtgestaltung mitwirken zu können, muss man allerdings Zugang zu den Entscheidungsgremien haben, die je nach Stadt mehr oder weniger weit gefasst sein können. Bei repräsentativen Bauprojekten wird es sich in der Regel um politische Entscheidungsträger, diverse Investoren, einzelne private Auftraggeber oder die leitenden Architekten handeln.

Damit eine Stadt baulich aufblüht, muss - was ohnehin höchst unrealistisch wäre - ergo nicht die gesamte Einwohnerschaft selbstbewusst sein; es reicht bereits, wenn dem entscheidenden Kreis die eigene Stadt als einzigartig gilt. Die innerstädtische Partizipationsbereitschaft am selbstbewussten Diskurs und am städtebaulichen Prozess ist jedoch ein wesentliches Indiz für ein weitreichendes städtisches Selbstbewusstsein.

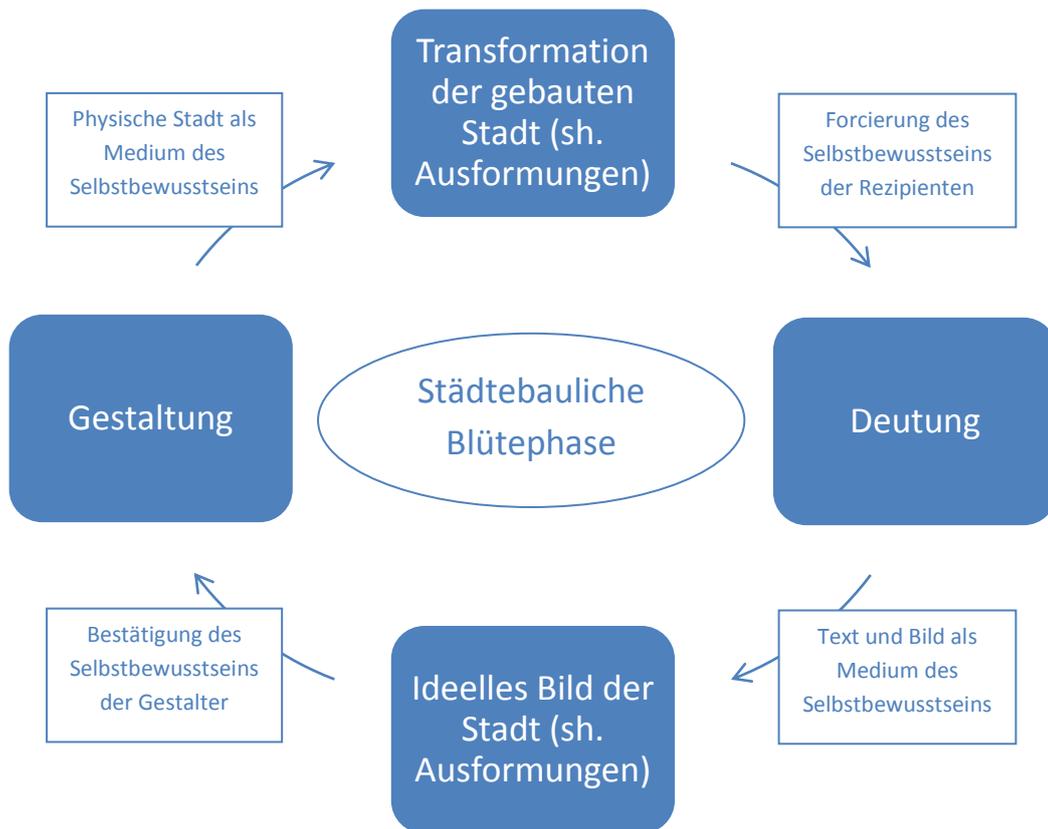


Abbildung 'Spirale der städtebaulichen Blütephase'

In der praktischen Umsetzung kann die selbstbewusste Stadtgestaltung verschiedene Merkmale aufweisen. Grundlegend sind Überlegungen zur Bedeutung der Optik der gestalteten Stadträume und Gebäude, zu deren Wirkung auf die Rezipienten, sowie die Frage nach den Möglichkeiten der Transferierung von Botschaften.

AUSFORMUNGEN DER SELBSTBEWUSSTEN STADTGESTALTUNG

Wettbewerbsgedanke

Aus dem Vergleich mit anderen Zentren resultiert der Ehrgeiz, größer, prachtvoller und generell extravaganter zu bauen, als in anderen Städten. Hierzu zählt auch das Schaffen von architektonischen oder städtebaulichen Unikaten. Ebenso kann innerstädtischer Wettbewerb die selbstbewusste Stadtgestaltung beflügeln.

Schönheit/ Ästhetik

Obschon ‚Schönheit‘ der Urbanistik oder der Architektur je nach Stadt und Epoche unterschiedlich definiert wird, ist die optische Aufwertung des Stadtraumes ein grundlegendes Ziel der selbstbewussten Stadtgestaltung. Es gibt klare Unterscheidungen zwischen schönen und nicht schönen Gebäuden. Damit einhergehen können mehr oder weniger umfangreiche Abrissarbeiten und Enteignungsmaßnahmen. Nicht selten sind ästhetische Überlegungen wichtiger als Fragen des eigentlichen Nutzens der Unternehmungen.

Wirkung

Zentral sind Gedanken zu den Effekten räumlicher Transformation, d. h. über die Lesbarkeit des Stadttexes. Neu errichtete Gebäude und neu gestaltete Stadträume sollen beeindrucken. Maßstab, Sichtbarkeit, perspektivische Wirkung und die Aufwertung der unmittelbaren Umgebung repräsentativer Gebäude sind hier von Bedeutung.

Strukturierung und Kontrolle

Zufälligkeiten der städtebaulichen Entwicklung sollen vermieden und chaotische Strukturen beseitigt werden. Ziel ist ein geordneter Stadtraum; zu diesem Zwecke wird versucht, die Stadtgestaltung zu kontrollieren.

Das zentrale Stadtzeichen

In selbstbewussten Städten werden nicht selten Bauwerke errichtet, die - ähnlich wie ein ‚Logo‘ - sinnbildlich für die ganze Stadt stehen. In Zentren mit einer langen selbstbewussten Geschichte können auch mehrere Gebäude den Stellenwert eines solchen Zeichens haben.

Ebenso gibt es Merkmale der selbstbewussten Deutung. Grundsätzlich muss zwischen bloßer Wiedergabe und positiver Wertung des Wiedergegebenen unterschieden werden. Die gesamte Stadt, einzelne Stadträume oder verschiedene Gebäude können Gegenstand der Glorifizierung sein.

AUSFORMUNGEN DER SELBSTBEWUSSTEN DEUTUNG

Fokussierung auf das Neue

Auffällig sind unmittelbare Reaktionen auf Veränderungen der Bausubstanz und des Stadtbildes. In der Regel bestimmen neu gestaltete Gebäude und Stadträume den

selbstbewussten Diskurs. Jedoch kann auch das bauliche Erbe einer Stadt das Selbstbewusstsein forcieren.

Primatsanspruch

Der Primatsanspruch der Stadt wird aus ihrer baulichen Gestalt abgeleitet. Im Vergleich mit anderen Städten ist man von der eigenen Rolle als Trendsetter und Vorbild überzeugt. Die entsprechende Stadt misst sich an sich selbst.

Überhöhungen

Charakteristisch sind die Verklärung des tatsächlich Existierenden und das Kreieren idealer Bilder, die den Anspruch und die Bedeutung der Stadt versinnbildlichen sollen. Bauwerke können größer wiedergegeben oder beschrieben werden, als sie tatsächlich sind. Stadträume werden geschönt, etwa durch die Vortäuschung von Symmetrien oder städtebaulicher Harmonie.

Ruhmreiche Episode

Die bauliche Gestalt gilt den Zeitgenossen als Beweis für eine besonders glorreiche Phase in der Geschichte ihrer Stadt. Exemplarisch hierfür ist die Idee des ‚goldenen Zeitalters‘.

Sendungsbewusstsein

Selbstbewusste Städte haben das Bedürfnis, sich ‚Fremden‘ zu präsentieren. Es entstehen Schriften und Bilder der Stadt, die nicht für die stadteigene Einwohnerschaft gedacht sind. Zentral hierbei ist die Verbreitung von ikonographischen Stadtbildern, die exemplarisch für die ganze Stadt stehen und großen Wiedererkennungswert haben.

Wie kann die zukünftige Forschung von diesem Modell profitieren? Bedenkt man, dass für die Dissertation drei Städte mit äußerst unterschiedlichen politischen Systemen ausgewählt und drei aufeinander folgende Zeitfenster beleuchtet wurden, kann man die Frage wagen, ob besagtes Erklärungsmodell vielleicht sogar unabhängig von Zeit, Ort und gesellschaftlichen

Rahmenbedingungen Relevanz besitzt.²²⁴⁸ Somit wäre die Untersuchung des Selbstbewusstseins einer beliebigen Stadt in einem bestimmten Analysezeitraum möglich. Es ließe sich erklären, warum eine Stadt aufblühte, oder warum eben nicht. Denn in der Frühen Neuzeit veränderten nicht nur Florenz, Rom und Paris dramatisch ihre Gestalt, sondern beispielsweise auch Amsterdam, wo zu Beginn des 17. Jahrhunderts der imposante Grachten-Gürtel entstand und das in weiterer Folge zum Vorbild für andere europäische Städte wie St. Petersburg wurde. Oder Turin, das fast zeitgleich nach strengen Baugesetzen zur barocken Hauptstadt von Savoyen ausgebaut wurde. Neue Erkenntnisse könnte auch der Blick auf andere Epochen bringen: Warum stagnierte etwa das mittelalterliche Rom? Und weshalb veränderte Paris seine Gestalt im 19. Jahrhundert dramatisch, nachdem es im 18. Jahrhundert eine aus städtebaulicher Sicht eher trübe Phase durchlebt hatte?

Am Zenit der Haussmann'schen Stadtgestaltung schrieb die Pariser Zeitschrift *L'Illustration* anlässlich der Eröffnung des Boulevard Malesherbes:

*Alle Pariser, die noch in der Stadt weilen, sind seit voriger Woche zum Boulevard Malesherbes gepilgert, und wir alle, Reiche und Arme, Arbeiter und Müßiggänger, Alte oder Junge, ob zu Fuß, zu Pferde oder in der Kutsche unterwegs, haben diese neue Straße erkundet. Und wir alle finden sie einfach wunderbar, sehen in ihr ein Werk, das unserer würdig ist.*²²⁴⁹

Dieser exemplarische Auszug offenbart nicht weniger städtisches Selbstbewusstsein, als viele der in der Arbeit zitierten frühneuzeitlichen Quellenbeispiele. Die Liste relevanter Städte lässt sich fortsetzen - man denke an das augusteische Rom, das Paris der Gotik, an die Entwicklung Londons nach dem Brand von 1666, an das Wien der Ringstraßenzeit, an New York um 1930, eventuell sogar an das Dubai des 21. Jahrhunderts. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das städtische Selbstbewusstsein in diesen und in vielen anderen Zentren ein maßgeblicher Faktor der Stadtgestaltung war beziehungsweise ist und dass die gestaltete Stadt die Bürger wiederum selbstbewusster werden ließ oder lässt.

Das formulierte Modell dürfte sich auch eignen, um Konkurrenzsituationen zwischen zwei beziehungsweise mehreren Städten besser oder zumindest

²²⁴⁸ Die Vermutung bezieht sich vorerst nur auf europäische oder städtebaulich von Europa beeinflusste Städte. Entsprechende Mutmaßungen zu orientalischen oder beispielsweise fernöstlichen Städten wären zu vage.

²²⁴⁹ Zit. nach Klaus Hartung: Die Utopie des Boulevards, in: Ders. (Hg.): Boulevards. Die Bühnen der Welt. Berlin 1997, 14.

differenzierter erklären zu können. In der Arbeit wurde diesbezüglich vor allem der Zusammenhang zwischen dem Wettkampf Paris versus Rom und dem Selbstbewusstsein der beiden Städte untersucht. Momente städteübergreifender Konkurrenz können sich dann ergeben, wenn sich ein Zentrum selbstbewusster zeigt, als das oder die anderen. Der dadurch ausgelöste Versuch des Aufholens oder Überholens erzeugt Spannungen, die die Gestalt und das Selbstbewusstsein der betroffenen Städte maßgeblich beeinflussen.

Wenn das Modell tatsächlich epochenübergreifende Gültigkeit besitzt, wäre nicht nur die historische Perspektive interessant, sondern auch die Analyse der Stadtgestaltungsprojekte unserer Gegenwart. Im Zeitalter des Massentourismus und der permanenten Zirkulation stellt sich wohl mehr denn je die Frage, welches Image eine Stadt haben soll oder kann. Wie wichtig ist in diesem Zusammenhang die Gestalt der Stadt, die Optik einzelner Stadträume, die Wirkung der Gebäude? Können sich Stadtbewohner mit den Räumen, durch die sie täglich wandeln, noch identifizieren? Können oder wollen sie sich zu ihrer Stadt oder dem kursierenden Bild selbiger bekennen? Sollte die emotionale Bindung von Mensch und Stadt ein Ziel zukünftiger Stadtplanung sein beziehungsweise können die Bauprojekte von morgen gemeinschaftsfördernd wirken? Ist es heute überhaupt noch notwendig, dass eine Stadt selbstbewusst ist und, wenn ja, sollte dieses Selbstbewusstsein aus der Stadt der Vergangenheit oder jener der Gegenwart beziehungsweise Zukunft abgeleitet werden? Oder müssen sich Städte als Zentren des Fremdenverkehrs nur mehr Besuchern möglichst gut verkaufen können? Anders gefragt: Sind ein *I love NY*-Pulli oder eine Postkarte, die den Eiffel-Turm abbildet, Elemente eines selbstbewussten Diskurses?

Die Dissertation musste sich auf die Untersuchung der Städte Florenz, Rom und Paris in der Frühen Neuzeit beschränken. Es bleibt die Hoffnung, dass dazu angeregt werden konnte, alte Probleme der Stadtgeschichtsforschung neu zu betrachten oder neue Fragestellungen künftig differenzierter zu beantworten. Der nächste Schritt wäre nun die Analyse anderer Städte oder anderer Zeitfenster. Eine spannende Aufgabe für kommende Studien.

ANHANG

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

ARCHIVQUELLEN

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

Balie 26
Balie 39
Consigli Maggiori Prov. Reg. 180
Delib. II
Delib. XXVI
Delib. XXVII
Delib. XXVIII
Delib. XXX
Ms. 119
Notarile antecosimiano G. 620
Provv. IV
Provv. V
Provv. VI
Provv. VII
Provv. IX
Provv. X
Provv. XXVI
Provv. XXIX
Provv. LI
Provv. XCVIII

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

Ms. Conv. Sopr. G. 2. 8768
Ms. Magliabecchi 25. 272

BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

Chigi, H. II. 40
Chigi, P. VII. 9
Chigi, P. VII. 10
Ottob. lat. 568
Ottob. lat. 813
Ottob. lat. 1035
Urb. lat. 1053
Urb. lat. 1054

Urb. lat. 1055
Urb. lat. 1056
Urb. lat. 1057
Urb. lat. 1061
Vat. lat. 182
Vat. lat. 5438
Vat. lat. 5699
Vat. lat. 5815
Vat. lat. 11258
Vat. lat. 12142
Vat. lat. 12497

ARCHIVIO DI STATO DI ROMA

Bandi, coll. II, 446
Notai dell'A.C., Palutius, 4973

ARCHIVES NATIONALES

E 4 A
E 8 A
E 21
E 23 A
E 24 A
E 424
F²¹ 3567
Min. cent. VIII 568
O¹ 1054
O¹ 1669
Q¹ 1141
XIA 8645
XIA 8646
Z 1065

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Est. Ee 76b
Est. Pb 25
Est. Pd 43a
Est. Qb¹ 1685-1686
Est. Qb⁵ 1707
Est. rés. AA3
Est. rés. Ve 9

Est. rés. Ve 53g
Est. rés. Ve 53h
Est. Va 212
Est. Va 217c
Est. Va 217e
Est. Va 226
Est. Va 230e
Est. Va 234a
Est. Va 251b
Est. Va 419j
Est. Ve 31b
Hennin XV, 1352
Hennin XVIII, 1636
Hennin XIX, 1677
Hennin LV, 4940
Hennin LXIII, 5542
Hennin LXXIII, 6461
Ms. fr. 16744
Ms. it. 662

MUSÉE CARNAVALET

Topo. G 13289
Topo. P 1610
Topo. PC 121 A
Topo. PC 127 A
Topo. plans anciens de Paris 19-19bis

GEDRUCKTE QUELLEN UND EDITIONEN

ACCIAIUOLI, Z.: Oratio in laudem urbis Romae. Rom 1518
ADAM, C./ TANNERY, P. (ed.): Œuvres de Descartes (11 Bde.). Paris 1974-1986
ALBERTI, L. B.: Descriptio urbis Romae (ed. M. Furno/ M. Carpo). Genf 2000
Ders.: Zehn Bücher über die Baukunst (ed. M. Theuer). Darmstadt 1991
Ders.: De commodis litterarum atque incommodis (hg. L. G. Carotti). Florenz 1976
Ders.: I libri della famiglia, in: C. Grayson (ed.): Opere volgari (3 Bde.). Bari 1960-1973
Ders.: Della pittura e della statua. Mailand 1804
ALBERTINI, F.: Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze (ed. L. Mussini).
Florenz 1863
Ders.: Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae. Rom 1510
ALVERI, G.: Roma in ogni stato alla Santità di N. S. Alessandro Settimo. Rom 1664
ANCONITANUS, K.: Itinerarium. Bologna 1969

- ANDROUET DU CERCEAU, J.: Les plus excellents bastiments de France. Paris 1576-1579
- ANONYMUS: Peregrinatio metropolitanae Isidori ad Florentinum concilium, in: S. J. Krajcar (ed.): Acta Slavica Concilii Florentini. Rom 1976
- ANONYMUS: Diario d'anonimo fiorentino dall'anno 1358 al 1389, in: A. Gherardi (ed.): Cronache dei secoli XIII e XIV. Florenz 1876
- BACHAUMONT, L. P. de: Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Paris 1751
- BALDINUCCI, F.: Vita del Cavaliere Bernini [...]. Florenz 1682
- BANDOLE, A. de: Les Parallèles de Cesar et de Henry III. Paris 1609
- BARRETT, W. P.: Robert Dallington. The view of France, 1604. Oxford Univ. Press 1936
- BARTOLINI, F.: Codice diplomatico del Senato Romano dal MCXLIV al MCCCLVII. Rom 1948
- BAUTIER, R. H./ VALLÉE-KARCHER, A. (ed.): Les Papiers de Sully aux Archives Nationales. Paris 1960
- BELCARI, F.: Ricordanza che a dì 25 di marzo 1436, essendo la domenica della passione, si consacrò la magnifica chiesa cattedrale fiorentina in questo modo, in: D. Moreni (ed.): Lettere di Feo Belcari. Florenz 1825
- BERGER DE XIVREY, J./ GUADET, J.: Recueil des lettres missives de Henri IV (9 Bde.). Paris 1843-1876
- BETHAM-EDWARDS, M. (ed.): Arthur Young's travels in France during the years 1787, 1788, 1789. London 1909
- BÉTHUNE, M. de: Mémoires des sages et royales oeconomies d'estat, domestiques, politiques et militaires de Henry le Grand (ed. J.-F. Michaud/ B. Poujoulat, 2 Bde.). Paris 1837
- BIONDO, F.: Roma restaurata et Italia illustrata. Tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno. Venedig 1542
- Ders.: Opera omnia. Basel 1531
- BISTICCI, V. da: Vite di uomini illustri del secolo XV (ed. A. Mai). Florenz 1859
- BLONDEL, J.-F.: Cours d'architecture [...] (6 Bde.). Paris 1771-1777
- Ders.: Architecture françoise, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris (4 Bde.). Paris 1752-1756
- BLONDEL, F.: Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture [...] (5 Bde.). Paris 1675-1683
- BOISLISLE, A. de (ed.): Mémoire de la généralité de Paris. Paris 1881
- BORDINI, F.: De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max. [...]. Rom 1588
- BRACCIOLINI, P.: De varietate fortunae. Bologna 1969
- BRANDOLINI, R.: Parentalis oratio de obitu Dominici Ruvere. Rom 1501
- BRAY, W. (ed.): The diary of John Evelyn (2 Bde.). London 1930
- BRICE, G.: Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris. Paris 1687
- BRODEAU, J.: Commentaire sur la coutume de la prévôté de Paris [...] (2 Bde.). Paris 1669
- BRODINI, F.: De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max. Rom 1588

BRUNI, L.: Laudatio florentinae urbis, in: P. Viti (ed.): Opere letterarie e politiche. Turin 1996; ital. Panegirico della città di Firenze (ed. G. de Toffol). Florenz 1974

Ders.: Le vite di Dante e del Petrarca (ed. A. Lanza). Rom 1987

BRUYÈRE, J. de la: Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les caractères ou les moeurs de ce siècle (ed. R. Garapon). Paris 1962

BUISSERET, D./ BARBICHE, B. (ed.): Les oeconomies royales de Sully (2 Bde.). Paris 1970-1988

CAGGESE, R. (ed.): Statuti della Repubblica Fiorentina (2 Bde.). Florenz 1999

CANTATORE, F. (ed.): Le cose maravigliose dell'alma città di Roma nell'edizione di Girolamo Firenze, Venezia 1588. Rom 2012.

CHANTELOU, P. F. de: Journal du voyage du Cavalier Bernin en France (ed. L. Lalanne). Aix-en-Provence 1981

CHAPPUZEAU, S.: Le théâtre français. Paris 1876

CHÉRUÉL, A. (ed.): Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson [...] (2 Bde.). Paris 1860-1861

CLARAC, P. (ed.): Jean de La Fontaine. Œuvres diverses. Paris 1948

CLÉMENT, P. (ed.): Lettres, instructions et mémoires de Colbert (9 Bde.). Paris 1861-1882

COQUELINES, C. (ed.): Bullarum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio [...] (6 Bde.). Rom 1739-1762

COLLENUCCIO, P.: Panegyrica silva ad Florentinae urbis novem viros, in: A. Saviotti (ed.): Operette morali, poesie latine e volgari. Bari 1929

CONRAD, H.: Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino (2 Bde.). Leipzig 1903

COQUILLE, G.: Œuvres [...] (2 Bde.). Paris 1665

CORNEILLE, P.: Le Menteur. Paris 1643

CORRAZZINI, G. (ed.): Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino, dal 1478 al 1526. Florenz 1906

CORTESI, P.: De Cardinalatu [...]. Rom 1510

CORYAT, T.: Coryat's Crudities (2. Bde.). Glasgow 1905

COULON, L.: L'Ulysée françois. Le voyage de France, de Flandre et de Savoye. Paris 1643

DATI, G.: Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405 (ed. E. Bianchini). Firenze 1735

D'AVILER, C.-A.: Cours d'architecture [...] (ed. P.-J. Mariette). Paris 1756

DE L'ESTOILE, P.: Journal pour le règne de Henri IV. (ed. L.-R. Lefèvre, 3 Bde.). Paris 1948-1960

DELICADO, F.: Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy clarísima, compuesto en Roma. El qual retrato demuestra la que en Roma pasaba, y contiene muchas más cosas que la Celestina. Madrid 1871

DEL LUNGO, I. (ed.): Dino Compagni e la sua Cronica. Florenz 1887; dt.: J. Schwarz (ed.): Chronik des Dino Compagni von den Dingen, die zu seiner Zeit geschehen sind. Jena 1914

DEL MIGLIORE, F. L.: Firenze. Città Nobilissima. Florenz 1684

DEPPING, G. B. (ed.): Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV (4 Bde.). Paris 1850-1855

DESCARTES, R.: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Paris 1657

DU BELLAY, J.: Le premier livre des antiquitez de Rome, contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine. Paris 1562

DU BREUL, J.: Le théâtre des antiquitez de Paris. Paris 1612

DU CHESNE, A.: Les antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France. Paris 1609

DUFRESNY, C.: Amusements sérieux et comiques. Paris 1699

FASOLI, G./ SELLE, P. (ed.): Statuti di Bologna dell'anno 1288. Città del Vaticano 1937

FELIBIEN, M./ LOBINEAU, G.-A.: Histoire de la ville de Paris (5 Bde.). Paris 1725

FERRUCCI, G.: L'antichità di Roma [...]. Venedig 1588

FLAKE, O. (ed.): Michel de Montaigne. Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581. Frankfurt a. M. 1988

FONTANA, D.: Della trasportatione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V. fatte del Cavalier D. Fontana architetto di Sua Santità. Rom 1590

FORCELLA, V.: Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri (14 Bde.). Rom 1869-1884

FREY, C.: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1885

GAETA, F. (ed.): Niccolò Macchiavelli. Lettere. Mailand 1961

GAILLY, G. (ed.): Madame de Sévigné. Lettres (3 Bde.). Paris 1953-1957

GALESINIUS, P.: Ordo dedicationis obelisci quem S.D.N. Sixtus V pont. max. in foro Vaticano ad limina Apostolorum erexit [...]. Rom 1586

GAYE, C.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI (3 Bde.). Florenz 1840

GHERARDI, A. (ed.): Le consulte della Repubblica Fiorentina dell'anno 1280-1298 (2 Bde.). Florenz 1896-1898

GHERARDI, G.: Il Paradiso degli Alberti (ed. A. Lanza). Rom 1975, 307ff.

GHIRIBERTI, L.: I Commentarii (ed. O. Morisani). Neapel 1947

GIGLI, G.: Diario Romano, 1608-1670 (ed. G. Ricciotti). Rom 1958

GUASTI, C.: Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile. Florenz 1887

Ders.: Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze. Descritte in prosa e in rima da contemporanei. Florenz 1884

Ders.: La cupola di Santa Maria del Fiore. Florenz 1857

GUIFFREY, J. (ed.): Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV (5 Bände). Paris 1881-1901

HÄUTLE, C. (ed.): Des Bamberger Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen Gesandtschaftsreise nach Italien und Rom 1612 und 1613. Stuttgart/ Tübingen 1881

HEYLYN, P.: A survey of the estate of France. London 1656

HUTTEN, U. von: Opera (ed. E. Böcking, 4 Bde.). Leipzig 1860

JAILLOT, J.-B.-M.: Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris (5 Bde.). Paris 1772-1774

JANITSCHKE, H.: Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien 1877

JUIN, H.: Lettres de Madame Palatine. Paris 1986

KRANITZ VON WERTHEIM, G.: Delitiae Italiae [...]. Köln 1600

KRAUTHEIMER, R./ JONES, R. B. S.: The diary of Alexander VII. Notes on art, artists and buildings. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15, 1975

LAFFEMAS, B. de: *Le Naturel et profit admirable du meurier*. Paris 1604

LAMI, G.: *Deliciae eruditorum, seu veterum anecdoton opuscolorum collectanea* (18 Bde.). Florenz 1736-1755

LANDINO, C.: ‚Proem‘, commento di Cristoforo Landino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino, in: R. Cardini (hg.): *Scritti, critici e teorici* (2 Bde.). Rom 1974

LANDUCCI, L.: *Diario fiorentino dal 1450 al 1516* (ed. J. Del Badia). Florenz 1883

LAPINI, A.: *Diario* (ed. G. O. Corazzini). Florenz 1900

LAVAL, A. de: *Desseins de professions nobles et publiques [...]*. Paris 1612

LEMMONIER, H. (ed.): *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793* (10 Bde.). Paris 1911-1929

LE PRESTRE, S.: *De l'importance dont Paris est à la France et le soin que l'on doit prendre de sa conservation*. Paris 1821

LISSINI, A. (ed.): *Il costituito del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX* (2 Bde.). Siena 1903

LISTER, M.: *A journey to Paris in the year 1698*. London 1698

LOUIS XIV.: *Mémoires* (ed. J. Lognon). Paris 1983

MACHIAVELLI, N.: *Le istorie fiorentine* (ed. G. B. Niccolini). Florenz 1857

MALLEVOUE, F. De (ed.): *Les Actes de Sully passés au nom du Roi de 1600 à 1610*. Paris 1911

MANETTI, A.: *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del Grasso* (ed. D. de Robertis/ G. Tanturli). Mailand 1976

MANETTI, I.: *De vita ac gestis Nicolai quinti summi pontificis* (ed. A. Modigliani). Rom 2005; ital.: *G. Manetti: Vita di Niccolò V* (ed. A. Modigliani). Rom 1999

MANSI, J. D. (ed.): *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio [...]* (53 Bde.). Graz 1960-1961

MARANA, J.-P.: *Lettre d'un Sicilien à un de ses amis* (ed. V. Dufour). Paris 1883

MARIANO DA FIRENZE: *Itinerarium Urbis Romae* (ed. E. Bulletti). Rom 1931

MARTIN, G.: *Roma sancta* (ed. G. Bruner Parks). Rom 1969

MARTINELLI, F.: *Roma ricercata nel suo sito [...]*. Rom 1644

MASSON, A. (ed.): *Montesquieu. Œuvres complètes* (3 Bde.). Paris 1973

MERCATI, M.: *Degli Obelischi di Roma*. Rom 1589

MESNARD, P. (ed.): *Œuvres de Jean Racine* (9 Bde.). Paris 1865-1873

MILANESI, G. (ed.): *Le opere di Giorgio Vasari* (9 Bde.). Florenz 1906

Ders.: *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*. Florenz 1901

MISSIRINI, M.: *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, fino alla Morte de Antonio Canova*. Rom 1823

MOLAND, L. (ed.): *Œuvres complètes de Voltaire* (52 Bde.). Paris 1877-1885

MONTAIGLON, A.de (ed.): *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments* (17 Bde.). Paris 1887-1888

MONTAIGNE, M. de: *Essais* (ed. A. Thibaudet). Paris 1950

MORELLET, L.: Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles [...]. Paris 1681

MÜNTZ, E.: Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits (3 Bde.). Paris 1878-1882

MURATORI, L.: Rerum Italicarum Scriptores (34 Bde.). Città di Castello/ Bologna 1900-1975

NACHOD, H./ STERN, P.: Briefe des Francesco Petrarca. Eine Auswahl. Berlin 1931

NARDINI, F.: Roma antica. Rom 1666

NEUMANN, M.: Artikel aus der von Diderot und D'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie. Frankfurt a. M. 1972

NEUMAYR, J. W.: Des Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn Johann Ernsten des Jüngern [...] Reise in Frankreich, Engelland und Niederland [...]. Leipzig 1620

PALMA-CAYET, P. V.: Chronologie Septenaire. Paris 1606

PANSA, M.: Della Libreria Vatiacana. Rom 1590

PANUINIO, O./ G. STRINGA, G./ CICARELLI, A./ A. BZOVIO, A./ BAGATTA, A.: Le vite de' Pontefici di Bartolommeo Platina Cremonese dal Salvator Nostro fino a Benedetto XIV. Venedig 1744

PATIN, G.: Lettres (ed. J. H. Reveillé-Parise, 3 Bde.). Paris 1846

PATTE, P.: Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture. Paris 1769

Ders.: Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV. [...]. Paris 1765

PEROSA, A. (ed.): Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone (2 Bde.). London 1960

Ders. (ed.): Christophori Landini carmina omnia. Ex codicibus manuscriptis. Florenz 1939

PERRAULT, C.: Mémoires de ma vie (ed. P. Bonnefon). Paris 1909

PETITOT, M.: Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France (25 Bde.). Paris 1772-1825

PETRARCA, F.: Le familiari (ed. V. Rossi, 4 Bde.). Florenz 1934

PICCOLOMINI, E. S.: Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt (ed. A. van Heck). Vatikanstadt 1984

Ders.: I Commentari (ed. M. Marchetti, 2 Bde.). Siena 1997

PIGAFETTA, F.: Relazione dell'assedio di Parigi, nell'anno 1590. Bologna 1591

POGGI, G. (ed.): Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera (2 Bde.). Berlin 1909

PORCARI, S.: Orazione fatta sulla ringhiera de' priori la mattina che i nuovi signori presono l'ufficio, in: G. B. Giuliani (ed.): Prose del giovane Buonaccorso da Montemagno. Bologna 1874

PUCCI, A.: Le proprietà di Mercato Vecchio, in: I. di San Luigi (ed.): Delizie degli eruditi toscani (23 Bde.). Florenz 1770-1786

PULCI, L.: Il Driadeo (ed. P. E. Giudici). Lanciano 1916

RAT, M. (ed.): Molière. Œuvres complètes (2 Bde.). Paris 1951

RAYNAUD, G.: Paris en 1596 vu par un italien. Relation du voyage de Francesco Gregori d'Ierni. Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France, 1885

RE, C. (ed.): Statuti della città di Roma del secolo XIV. Rom 1883

- ROTTERDAM, E. von: *Institutio principis christiani* (ed. M. Isnardi Parente). Neapel 1977
- ROUVROY, L. de: *Mémoires* (ed. Y. Coirault, 8 Bde.). Paris 1983-1988
- SAALMAN, H. (ed.): *The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*. Pennsylvania St. Univ. Press 1970
- SALUTATI, C.: *Epistolario* (ed. F. Novati, 4 Bde.). Rom 1891-1911
- SALVIONI, M. (ed.): *Collectionis Bullarum, Brevium, aliorumque Diplomatum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae* (3 Bde.). Rom 1747-1752
- SANDRAS, C. de: *Annales de la Cour et de la Ville de Paris pour les années 1697 et 1698*. Köln 1701
- SAULIEU, E. de: *Relation d'un voyage à Rome, commencé le XXIII du mois d'aout 1520, et terminé le XIV du mois d'Avril 1521, par Révérend père du Dieu Monseigneur Dom Edme, XLle abbé de Clairvaux* (ed. M. Harmand). *Mémoires de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube* 15, 1849-1850
- SAUVAL, H.: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (ed. C. Moette/ J. Chardon, 3 Bde.). Paris 1724
- SCHEDDEL, H.: *Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493* (ed. S. Füssel). Köln 2001
- SCHMARSOW, A.: *Exzerpt aus Johann Fichards Italia von 1536*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 14, 1891
- SERRES, J. de.: *Inventaire général de l'histoire de France*. Paris 1627
- SERVICE DES TRAVAUX HISTORIQUES DE LA VILLE (ed.): *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris* (19 Bde.). Paris 1883-1958
- SIMIONI, A. (ed.): *Lorenzo de' Medici. Opere* (2 Bde.). Bari 1914
- TALLEMENT DE RÉAUX, G.: *Historiettes* (ed. A. Adam, 2 Bde.). Paris 1967
- TOMMASETTI, A. (ed.): *Bullarum, diplomatum et privilegiorum Summorum Romanorum Pontificum. Taurinensis edito, locupletior facta collectione novissima plurium Brevium, Epistolarum, Decretorum, Actorumque S. Sedis, Augustae Taurinorum* (24 Bde.). Rom 1857-1872
- TOTTI, P.: *Ritratto di Roma moderna [...]*. Rom 1638
- VALORI, N.: *Laurentii Medicei Vita* (ed. L. Mehus). Florenz 1749
- VARCHI, B.: *Storia fiorentina* (ed. L. Arbib, 3 Bde.). Florenz 1840
- VERGERIO, P. P.: *Epistolario* (ed. L. Smith). Rom 1934
- VERINO, U.: *Ad Andream Alamannum de laudibus poetarum et de felicitate sui saeculi*, in: F. Arnaldi/ L. Gualdo Rosa/ L. Monti Sabia: *Poeti latini del Quattrocento*. Mailand 1964
- Ders.: *De illustratione urbis Florentiae*. Florenz 1636
- VILLANI, G.: *Nuova Cronica. Edizione critica* (ed. G. Porta, 3 Bde.). Parma 1990-1991
- VORAIKNE, J. de: *Legenda aurea* (ed. R. Benz). Heidelberg 1975
- WELZIG, E.: *Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften* (8 Bde.). Darmstadt 1995

MONOGRAPHIEN

- ACKERMAN, J. S.: *The architecture of Michelangelo* (2 Bde.). London 1964
- Ders.: *The Cortile del Belvedere*. Vatikanstadt 1954

- AIKIN, R. C.: The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V. Berkely 1977
- ALAUX, J.-P.: L'Académie de France à Rome. Ses directeurs, ses pensionnaires (2 Bde.). Paris 1933
- ALLEGRI, E./ CECCHI, A. (hg.): Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica del Palazzo Comunale di Firenze. Florenz 1980
- ANTINORI, A.: La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Rom 2008
- ANTONETTI, P.: La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante. Milano 1983
- APOSTOLIDÈS, J.-M.: Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris 1981
- ARNAUD, J.: L'Académie de St.-Luc à Rome. Considerations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours. Rom 1886
- AURENHAMMER, H.: J. B. Fischer von Erlach. London 1973
- BABELON, J.-P.: La demeure parisienne sous Henri IV et Louis XIII. Paris 1991
- BADT, K.: Vier Städte. Geist und Gestalt. Rom, Florenz, Paris, London. Berlin 1959
- BAILLARGEAT, R. (hg.): Les Invalides, trois siècles d'histoire. Paris 1975
- BALDASSARRI, S./ SAIBER, A. (hg.): Images of Quattrocento Florence. Selected writings in literature, history and art. New Haven/ London 2000
- BALLON, H.: The Paris of Henri IV. Architecture and urbanism. Cambridge (Mass.) 1991
- BARBICHE, B.: Sully. Paris 1978
- BARDET, J.-P./ J. DUPÂQUIER (hg.): Histoire des populations de l'Europe (2. Bde.). Paris 1997
- BAROCCHI, P.: Vasari pittore. Florenz 1964
- BARON, H.: Bürgersinn und Humanismus im Florenz der Renaissance. Berlin 1992
- Ders.: From Petrarch to Brunni. Studies in humanistic and political literature. Univ. of Chicago Press 1968
- Ders.: The crisis of the early Italian Renaissance. Princeton Univ. Press 1966
- BARTELS, K.: Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden. Darmstadt 2012
- BARTHES, R.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988
- Ders.: La Tour Eiffel. Paris 1964
- BATTISTI, E.: Filippo Brunelleschi. Mailand 1976
- Ders.: Rinascimento e barocco. Turin 1960
- BAXANDALL, M.: Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford 1971
- BAZIN, G.: Destins du baroque. Paris 1970
- BEDON, A.: Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale. Mailand 2008
- BEIK, W.: Urban protest in seventeenth-century France. The culture of retribution. Cambridge 1997
- BENEVOLO, L. Die Stadt in der europäischen Geschichte. München 1993; ital.: La città nella storia d'Europa. Rom 1993

- BERGER, R. W.: The palace of the sun. The Louvre of Louis XIV. Pennsylvania State Univ. Press 1993
- BERNARD, J.-F. (hg.): Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande - du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine. Rom 2014
- BERNARD, L.: The emerging city. Paris in the age of Louis XIV. Durham 1970
- BERTONI, G.: La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I, 1471-1505. Turin 1903
- BEUYS, B.: Florenz. Stadtwelt, Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500. Hamburg 1992
- BEYER, A.: Florenz. Lesarten einer Stadt. Frankfurt a. M. 1983
- BLUNT, A.: Art and architecture in France, 1500-1700. Baltimore 1973
- Ders. (hg.): Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art. Paris 1964
- BOGEN, S./ THÜRLEMANN, F. (hg.): Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute. Darmstadt 2009
- BONNAFFÉE, E.: Recherches sur les collections de Richelieu. Paris 1883
- BOUCHER, F.: Le Pont Neuf (2 Bde.). Paris 1925/ 26
- BOUTIER, J.: Les plans de Paris, des origins (1493) à la fin du XVIII^e siècle. Étude, cartographie et catalogue collectif. Paris 2002
- BRANDENBURG, H./ BALLARDINI, A./ THOENES, C.: Der Petersdom in Rom. Die Baugeschichte von der Antike bis heute. Petersberg 2015
- BRAUDEL, F.: Sozialgeschichte des 15. - 18. Jahrhunderts (3 Bde.). München 1985/ 86
- BRAUNFELS, W.: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976
- Ders.: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. Berlin 1953
- BREIDECKER, V.: Florenz, oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1992
- BRENTANO, R.: Rome before Avignon. A social history of thirteenth-century Rome. New York 1974
- BRUCKER, G.: The civic world of early Renaissance Florence. Princeton Univ. Press 1977
- Ders.: The society of Renaissance Florence: A documentary study. New York 1971
- BRUSCHI, A.: Bramante architetto. Bari 1969
- BUISSERET, D.: Henri IV. King of France. London 1984
- BURKE, P.: The fabrication of Louis XIV. New Haven/ London 1992; dt.: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin 2009
- Ders.: Venice and Amsterdam - a study of seventeenth-century elites. Oxford 1994
- Ders.: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1984
- BURROUGHS, C.: From signs to design. Environmental process and reform in early Renaissance Rome. Cambridge (Mass.) 1990
- BÜSCHER, M.: Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance. Frankfurt a. M. 2002
- BUSSMANN, K.: Paris und die Île de France. Von der antiken Lutetia bis zur Millionenstadt. Köln 1982
- CHASTEL, A.: The Sack of Rome, 1527. Princeton Univ. Press 1983

CHRIST, Y./ LÉRI, J.-M./ FIERRO, A./ DÉRENS, J. (hg.): Vie et histoire du 1^{er} arrondissement. Saint-Germain l'Auxerrois - Halles - Palais Royal - Place Vendôme. Paris 1991

Ders.: Paris des utopies. Paris 1970

CIUCCI, G.: La Piazza del Popolo. Storia, architettura, urbanistica. Rom 1974

CLARK, P.: European cities and towns. Oxford Univ. Press 2009

COEN, P.: Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi. Rom 2006

COFFIN, D.: The villa in the life of Renaissance Rome. Princeton 1979

Ders.: The Villa d'Este at Tivoli. Princeton Univ. Press 1960

CONNORS, J.: Borromini e l'Oratorio romano - stile e società. Turin 1989

CROZET, R.: La vie artistique en France au XVII^e siècle (1598-1661). Les artistes et la société. Paris 1954

CRUCIANI, F.: Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513. Milano 1968

D' AMICO, J.: Renaissance humanism in Papal Rome. Humanists and churchmen on the eve of the Reformation. Baltimore 1983

DAUFRESNE, J.-C.: Louvre et Tuileries. Architectures de papier. Liège 1987

DAVIDSOHN, R.: Forschungen zur Geschichte von Florenz (4 Bde.). Osnabrück 1973

Ders.: Geschichte von Florenz (4 Bde.). Berlin 1896-1925

DELUMEAU, J.: Vie économique et sociale dans la seconde moitié du XVI^e siècle (2 Bde.). Paris 1957

DETHAN, G.: Nouvelle histoire de Paris. Paris au temps de Louis XIV (1660-1715). Paris 1990

DE VRIES, J.: European urbanization 1500-1800. London 1984

DISSELKAMP, M./ IHRING, P./ WOLFZETTEL, F. (hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen 2006

DI TEODORO, F. P.: Raffaello, Baldassare Castiglione e la lettera a Leone X. Bologna 2003

D'ONOFRIO, C.: Le fontane di Roma. Rom 1986

Ders.: Roma nel Seicento. Florenz 1969

Ders.: Gli obelischi di Roma. Rom 1967

DOREN, A.: Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte (2 Bde.). Stuttgart/ Berlin 1908

Ders.: Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäus-Statue an Or San Michele zu Florenz. Berlin 1906

DÖRING, J./ THIELMANN, T. (hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2009.

DUBY, G.: Histoire de la France urbaine (5 Bde.). Paris 1981-1983

DUMOLIN, M.: Études de topographie parisienne (3 Bde.). Paris 1929-1931

ECO, U.: Trattato di semiotica generale. Mailand 1975

EGGER, H.: Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. - XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom (2 Bde.). Wien 1931

- ERBEN, D.: Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin 2004
- ERBEN, W.: Rombilder auf kaiserlichen und päpstlichen Siegeln des Mittelalters. Graz/Wien 1931
- ESCH, A.: Rom. Vom Mittelalter zur Renaissance, 1378-1484. München 2016
- ETLIN, R. A.: Symbolic space. French Enlightenment architecture and its legacy. Chicago 1994
- FABRICZY, C. von: Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biografie des Meisters. Berlin 1907
- FAGIOLO, M./ PETRUCCI, F. (hg.): L'Ariccia del Bernini. Rom 1998
- Ders.: Il barocco Romano e l'Europa. Roma 1992
- FANELLI, G.: Le città nella storia d'Italia. Firenze. Rom/ Bari 1981
- FANFANI, A.: Storia del lavoro in Italia dalla fine del secolo XV agli inizi del XVIII. Mailand 1943
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, N.: L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715. Paris 1981
- FRANCIA, E.: 1506-1606. Storia della costruzione del Nuovo San Pietro. Rom 1977
- FRANKLIN, A.: Les anciens plans de Paris (2 Bde.). Paris 1878-1880
- FREY, C.: Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Berlin 1892
- FRIEDMAN, D.: Florentine new towns. Urban design in the late middle ages. New York 1988
- FROMMEL, C. L.: Der Palazzo Venezia in Rom. Opladen 1982
- Ders.: Der römische Palastbau der Hochrenaissance (3 Bde.). Tübingen 1973
- FRUTAZ, A. P.: Le piante di Roma (3 Bde.). Rom 1962
- GADOL, J.: Leon Battista Alberti. Universal man of the Early Renaissance. Chicago 1969
- GAILLARD, M.: The Arc de Triomphe. Paris 1998
- GAMRATH, H.: Roma sancta renovata - studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585-1590). Rom 1987
- GILBERT, C. E.: Italian art 1400-1500. Sources and document. Northwestern Univ. Press 1980
- GIROUARD, M.: Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt/New York 1985
- GNOLI, D.: La Roma di Leon X. Mailand 1938
- GOLDTHWAITE, R.: The building of Renaissance Florence: An economic and social history. Baltimore 1980
- GOMBRICH, E. H.: Studies in the art of the Renaissance (4 Bde.). London 1967
- GOTTDIENER, M./ LAGOPOULOS, A.: The city and the sign. An introduction to urban semiotics. Columbia Univ. Press 1986
- GOULD, C.: Bernini in France. An episode in seventeenth-century history. Princeton Univ. Press 1982
- GROTE, A.: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. München 1997

Ders.: Das Dombauamt in Florenz (1285-1370). Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata. München 1959

GUIDONI, E.: Storia dell'urbanistica. Il Duecento. Rom/ Bari 1989

HART, V./ HICKS, P.: Palladio's Rome. Yale Univ. Press 2006

HAUTECOEUR, L.: Histoire de l'architecture classique en France (7 Bde.). Paris 1943-1957

HAZAN, E.: Die Erfindung von Paris. Kein Schritt ist vergebens. Zürich 2006

HENNINGS, W./ HORST, U./ KRAMER, J.: Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert. Bielefeld 2016

HIBBARD, H.: Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630. Pennsylvania St. Univ. Press 1972

HILLAIRET, J.: Dictionnaire historique des rues de Paris (2 Bde.). Paris 1964

HOLLINGSWORTH, M.: Patronage in Renaissance Italy. London 1994

HOLMES, G.: The Florentine Enlightenment, 1400-1450. London 1969

HUBERT, E.: Espace urbain et habitat à Rome du X^e siècle à la fin du XIII^e siècle. Rom 1990

HYMAN, I.: Fifteenth century Florentine studies. The Palazzo Medici and a ledger for the church of San Lorenzo. Ann Arbor 1970

JACOB, A./ LÉRI, J.-M.: Vie et histoire du VIII^e arrondissement. Champs-Élysées - Faubourg du Roule - Madeleine - Europe. Paris 1987

JACOB, E. F.: Italian Renaissance studies. London 1960

JACQUIN, E.: Les Tuileries. Du Louvre à la Concorde. Paris 2000

JEAN, J. de: How Paris became Paris. The invention of the modern city. New York 2014

JONES, C.: Paris. Biography of a City. London 2004

KECKS, R. G.: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance. München/ Berlin 2000

KEMPERS, B.: Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance. München 1989

KENT, D.: The rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434. Oxford 1978

KENT, F. W.: Household and lineage in Renaissance Florence. The family life of the Capponi, Ginori and Rucellai. Princeton Univ. Press 1977

KLUCKERT, E.: Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 2000

KNITTLER, H.: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Wien 2000

KNOX, P./ MARSTON, S.: Humangeographie. Heidelberg 2001

KRÄMER, T.: Die große Kuppel von Florenz. Ein Führer zu dem architektonischen Meisterwerk des Filippo Brunelleschi. Stuttgart 2001

KRAUTHEIMER, R. Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308. München 1987; engl.: Rome. Profile of a city, 312-1308. Princeton Univ. Press 1977

Ders.: The Rome of Alexander VII. 1655-1667. Princeton 1985

Ders.: Lorenzo Ghiberti. Princeton Univ. Press 1982

KRUFT, H.-W.: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. Bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München 1989

LAGRANGE, F.: Hôtel national des Invalides. Paris 2005

- LANSING, C.: The Florentine magnats. Lineage and faction in a medieval commune. Princeton Univ. Press 1991
- LARNER, J.: Culture and society in Italy, 1290-1420. London 1971
- LAVEDAN, P.: Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes. Paris 1959
- LECOQ, A.-M.: La querelle des anciens et des modernes, XVIIe–XVIIIe siècles. Paris 2001
- LEE, E.: Sixtus IV. and men of letters. Rom 1978
- LEON, P.: Paris. Histoire de la rue. Paris 1947
- LEPIK, A.: Das Architekturmodell in Italien 1335-1550. Worms 1994
- LOHNINGER, J.: S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom. Rom 1909
- LOTZ, W.: Studies in Italian Renaissance Architecture. Cambridge (Mass.) 1977
- LÖW, M.: Raumsoziologie. Frankfurt a. M. 2001
- LOWRY, P.: Palais du Louvre 1528-1624. The development of a sixteenth century architectural complex. Univ. of Chicago Press 1956
- LUPORINI, E.: Brunelleschi. Forma e ragione. Mailand 1964
- LYNCH, K.: The image of the city. Cambridge (Mass.) 1960
- MAGNUSON, T.: Rome in the age of Bernini. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII. Uppsala 1982
- Ders.: Studies in Roman Quattrocento architecture. Stockholm 1958
- MAHR, J. (hg.): Rom, die gelobte Stadt. Texte aus fünf Jahrhunderten. Stuttgart 1996
- MALLORY, N. A.: Roman Rococo architecture from Clement XI to Benedict XIV, 1700-1758. New York 1977
- MARCHAND, G.: Dictionnaire des monuments de Paris. Paris 2003
- MARIE, A.: La naissance de Versailles (2 Bde.). Paris 1968
- MARROW, D.: The art patronage of Maria de' Medici. Ann Arbor 1982
- MATHEUS, M.: S. Maria dell'Anima. Zur Geschichte einer ‚deutschen‘ Stiftung in Rom. Berlin/ New York 2010
- MAZZOTTA, D.: Firenze. L'immagine urbana dal XIV al XIX secolo. Lecce 1998
- MENNITI IPPOLITO, A.: I papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza. Rom 2004
- MERCATI, A.: Raffaello da Urbino e Antonio da San Gallo ‚maestri delle strade‘ di Roma sotto Leone X. Rom 1923
- METMAN, Y.: La construction du Pont-Neuf. Le registre ou plumbitif de la construction du Pont-Neuf. Paris 1987
- METZGER HABEL, D.: The urban development of Rome in the age of Alexander VII. Cambridge (Mass.) 2002
- MEYER, J.: Études sur les villes en Europe occidentale - milieu du XVIIe siècle à la veille de la Révolution française. Paris 1983
- MIECK, I.: Die Entstehung des modernen Frankreich 1450 bis 1610. Strukturen, Institutionen, Entwicklungen. Stuttgart 1982
- MIEDEMA, N. R.: Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*. Tübingen 2003
- Dies.: Die *Mirabilia Romae*. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung. Tübingen 1996

MIGLIO, M.: Storiografia pontificia del Quattrocento. Bologna 1975

MOUSNIER, R.: Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1978

MÜHLMANN, H.: Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti. Bonn 1981

MUMFORD, L.: The city in history. New York 1979

MÜNTZ, E.: Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps. Paris 1886

MUSÉE CARNAVALET: De la place Louis XV à la place de la Concorde. Paris 1982

MUSÉE DU LOUVRE: Le quartier du Louvre au XVII^e siècle. Paris 2001

NOGARA, B. (hg.): Scritti inediti e rari di Biondo Flavio. Rom 1927

NUTI, L.: Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento. Mailand 2008

O' MALLEY, J. W.: Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, 1450-1521. Duke Univ. Pr. Durham, 1979

PALMAROCCHI, R.: Cronisti del Trecento. Mailand 1935

PAMPALONI, G.: Firenze al tempo di Dante. Documenti sull'urbanistica fiorentina. Roma 1973

PAOLETTI, J. T./ RADKE, G. M.: Art in Renaissance Italy, London 1997

PARSONS, W. P.: Engineers and engineering in the Renaissance. Cambridge (Mass.)/ London 1968

PASTOR, L. von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters (16 Bde.). Freiburg 1886-1933

PASTOUREAU, M.: Les Atlas français XVI^e-XVII^e siècles. Paris 1984

PECCHIAI, P.: Roma nel Cinquecento. Bologna 1948

PEROSA, A./ SPARROW, J. (hg.): Renaissance Latin verse. An anthology. Univ. of North Carolina Press 1979

PETZET, M.: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München/ Berlin 2000

PEVSNER, N.: Academies of art. Past and present. Cambridge Univ. Press 1940

PILLORGET, R.: Nouvelle Histoire de Paris. Paris sous les premiers Bourbons 1594-1661. Paris 1988

PINON, P.: Paris, biographie d'une capitale. Paris 1999

Ders./ LE BOUDEC, B.: Les plans de Paris. Histoire d'une capitale. Paris 2004

POPE-HENNESSY, J.: Fra Angelico. London 1974

PORTOGHESI, G.: Roma del Rinascimento (2 Bde.). Mailand 1971

POZZO DI BORO, R.: Les Champs-Élysées. Trois siècles d'histoire. Paris 1997

QUARONI, L.: L'immagine di Roma. Bari 1969

RANUM, O.: Les Parisiens du XVII^e siècle. Paris 1973

REINHARDT, V.: Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte. München 1999

RODOCANACHI, E.: La première renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X, la cour pontificale, les artistes et les gens de lettres, la ville et le peuple, le sac de Rome en 1527. Paris 1912

ROMBY, G. C.: Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo. Firenze 1976

ROSELLI, P./ SUPERCHI, O.: L'edificazione della Basilica di San Lorenzo. Una vicenda di importanza urbanistica. Florenz 1980

RUBIN, P. L.: Images and identity in fifteenth century Florence. Yale Univ. Press 2007

RUBINSTEIN, N.: The Palazzo Vecchio, 1298-1532. Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine republic. Oxford 1995

SAALMAN, H.: Filippo Brunelleschi. The buildings. Pennsylvania St. Univ. Press 1993

Ders.: Filippo Brunelleschi. The Cupola of Santa Maria del Fiore. London 1980

SAINT-GERMAIN, J.: La Reynie et la police du Grand Siècle. Paris 1962

Ders.: Les financiers sous Louis XIV. Paul Poisson de Bourvalais. Paris 1950

SARMANT, T./ GAUME, L. (hg.): La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune. Paris 2002

SCACCIA-SCARAFONI, C.: Le Pianta di Roma. Roma 1939

SCHIAVONI, C./ SONNINO E.: Aspects généraux de l'évolution démographique de Rome: 1598-1824. Annales de démographie historique, 1982

SCHIFFMANN, R.: Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V. Bern/ Frankfurt a. M./ New York 1985

SCHLOSSER, J. von: Künstlerprobleme der Frührenaissance. Lorenzo Ghiberti. Wien/ Leipzig 1934

SCHUDT, L.: Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie. Wien 1971

SCHULTZ, U.: Der Herrscher von Versailles. LudwigXIV. und seine Zeit. München 2006

SCHMALE, W.: Geschichte Frankreichs. Stuttgart 2000

SCHUSTER, U.: Stadtutopien und Idealstadtkonzepte des 18. und 19. Jahrhunderts am Beispiel der Großstadt Paris. Weimar 2003

SENNETT, R.: Flesh and stone. The body and the city in Western civilization. New York/ London 1994

SETA, C. de (hg.): Città d' Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo. Neapel 1996

SHEARMAN, J.: Raphael in Early Modern sources, 1483-1602 (2 Bde.). New Haven/ London 2003

Ders.: Raphael's cartoons in the collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel. London 1972

SIEBENHÜNER, H.: Das Kapitäl in Rom. Idee und Gestalt. München 1954

SIMONCINI, G.: Roma Restaurata. Rinnovamento urbano al tempo di Sisto V. Florenz 1990

SINGER, M.: Semiotics of cities, selves and cultures. Explorations in semiotic anthropology. Berlin 1991

SMITH, G. R.: Architectural diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque. Cambridge (Mass.)/ London 1993

SPECKTER, H.: Paris. Städtebau von der Renaissance bis zur Neuzeit. München 1964

SPESSO, M. (hg.): Enea Silvio Piccolomini. Scritti di architettura. Turin 1997

SPLINER, P.: Ut civitas ampliatur. Studies in Florentine urban development, 1282-1400. Columbia University, 1987

- STIERLE, K.: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München/ Wien 1993
- STINGER, C. E.: The Renaissance in Rome. Indiana Univ. Press 1985
- STRAYER, J. R.: On the medieval origins of the modern state. Princeton Univ. Press 1970
- SZNURA, F.: L'espansione urbana di Firenze nel Dugento. Florence 1975
- TAFURI, M.: Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti. Turin 1992
- TISSERAND, L.-M. (hg.) Atlas des anciens plans de Paris (4 Bde.). Paris 1880
- TRACHTENBERG, M.: Dominion of the eye. Urbanism, art, and power in Early Modern Florence. Cambridge Univ. Press 2008
- VALENTINI, R./ ZUCCHETTI, G. (hg.): Codice topografico della città di Roma (4 Bde.). Rom 1946
- VAN OSSEL (hg.): Les jardins du Carrousel. De la campagne à la ville: la formation d'un espace urbain. Paris 1998
- WALEY, D.: The Italian city-republics. London 1969
- WEISS, R.: The Renaissance discovery of Classical Antiquity. Oxford 1969
- WESTFALL, C. W.: In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55. Pennsylvania St. Univ. Press 1974
- WITTKOWER, R.: Art and architecture in Italy, 1600-1750. Baltimore 1973

ARTIKEL IN SAMMELBÄNDEN

- ACKERMAN, J. S.: The planning of Renaissance Rome 1450-1580, in: P. A. Ramsey (hg.): Rome in the Renaissance. The city and the myth. Binghamton 1982
- ANTINORI, A.: Le basiliche romane meridionali da Sisto V a Paolo V, in: M. Fagiolo/ M. L. Madonna (hg.): Sisto V. Roma e il Lazio. Rom 1992
- ANTONUCCI, M.: La Piazza del Popolo e il Campo Marzio settentrionale dal XV al XVII secolo, in: I. Miarelli/ M. Richiello (hg.): Santa Maria del Popolo. Storia e restauri. Rom 2009
- BABELON, J.-P.: L'urbanisme d'Henri IV et de Sully à Paris, in: P. Francastel: L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969
- BALDINI GIUSTI, L./ FACCHINETTI BOTTAL, F.: Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti, in: F. Borsi (hg.): Filippo Brunelleschi: La sua opera e il suo tempo. (2 Bde.). Florenz 1980
- BALLON, H.: La création de la Place Royale, in: A. Gady (hg.): De la Place Royale à la Place des Vosges. Paris 1996
- BASS, G. R.: Two documents on the Tempio degli Angeli, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi Brunelleschiani, Firenze 16-22 ottobre 1977 (2 Bde.). Florenz 1980
- BATTISTI, E.: Il mondo visuale della fiabe, in: E. Castelli (hg.): Umanesimo e esoterismo. Padua 1960

BAUMGÄRTNER, I.: Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. Bis 14. Jahrhundert, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004

BECKER, M.: The Monte from its founding until the late fourteenth century, in: Ders.: *Florence in transition* (2 Bde.). Baltimore 1968

BENEDICT, P.: French cities from the sixteenth century to the Revolution - an overview, in: Ders. (hg.): *Cities and social change in Early Modern France*. London 1989

BLUNT, A.: La personnalité et le rôle de François Mansart, in: P. Francastel (hg.): *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969

BORNGÄSSER, B.: Architektur des Barock in Frankreich, in R. Toman (hg.): *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*. Köln 1997

BREDEKAMP, H.: Zwei Souveräne - Paul III. und Michelangelo. Das *motu proprio* vom Oktober 1549, in: G. Satzinger/ S. Schütze (hg.): *Sankt Peter in Rom 1506-2006*. München 2008

BROWN, A.: City and citizens. Changing perceptions in the fifteenth and sixteenth centuries, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen (hg.): *City states in classical antiquity and medieval Italy. Athens and Rome, Florence and Venice*. Stuttgart 1995

BRUSCHI, A.: Roma, dal Sacco al tempo di Paolo III (1527-50), in: A. Bruschi (hg.): *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Mailand 2002

BURROUGHS, C.: Planned myth and a myth of planning. Nicholas V and Rome, in: P. A. Ramsey (hg.): *Rome in the Renaissance. The city and the myth*. Binghamton 1982

CARBONETTI VENDITTELLI, C.: La curia dei magistri edificiorum Urbis nei secoli XIII e XIV e la sua documentazione, in: E. Aubert (hg.): *Rome au XIIIe et XIVE siècles, cinq études*. Rom 1993

CASSANDRO, M.: I banchieri pontifici nel XV secolo, in: S. Gensini (hg.): *Roma capitale (1447-1527)*. Pisa 1994

CHITOLLINI, G.: Cities, 'city-states', and regional states in north-central Italy, in: C. Tilly/ W. Blockmans (hg.): *Cities and the rise of states in Europe, 1000-1800*. Boulder 1995

CICCONI, M.: Costruire l'identità - la fabbrica di San Giovanni dei Fiorentini tra il 1508 e gli anni del pontificato di Leone X, in: A. Koller/ S. Kubersky-Piredda (hg.): *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*. Rom 2015

DANDELET, T. J.: Financing Saint Peter's, 1506-1700, in: G. Satzinger/ S. Schütze (hg.): *Sankt Peter in Rom, 1506-2006*. München 2008

DAVIS, C. T.: An early Florentine political theorist - fra Remigio de' Girolami, in: Ders.: *Dante's Italy and other essays*. Philadelphia 1984

DEL PESCO, D.: Declino dello Stato e trionfo dell'architettura, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*. Siena 2000

Dies.: Le incisioni e la diffusione internazionale dell'immagine della Roma di Alessandro VII., in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*. Siena 2000

- FABBRI, L.: L'Opera di Santa Maria del Fiore nel quindicesimo secolo - tra Repubblica fiorentina e Arte della Lana, in: T. Verdon/ A. Innocenti (hg.): La cattedrale e la città. Saggi sul duomo di Firenze. Florenz 2001
- FAGIOLO, M.: Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della veduta di Mantova, in: M. Gori Sassoli (hg.): Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Rom 2000
- Ders.: Il cantiere barocco, in: A. Gramiccia (hg.): Bernini in Vaticano. Rom 1981
- FERRI, F.: La conformazione della piazza della Chiesa Nuova a Roma, 1630-1748, in: E. Debenedetti (hg.): Roma Borghese. Case e palazzetti d'affitto (2 Bde.). Rom 1994
- FRANCASTEL, P.: Paris et la création urbaine en Europe au XVIIe siècle, in: Ders. (hg.): L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969
- FRIEDMAN, D.: Palaces and the street in Late-Medieval and Renaissance Italy, in: J. W. R. Whitehand/ P. J. Larkham (hg.): Urban landscapes. International perspectives. London 1992
- FROMMEL, C. L.: Il cardinale Raffaele Riario ed il palazzo della Cancelleria, in: S. Bottaro/ A. Dagnino/ G. Rotondi (hg.): Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura. Savona 1989
- GAMRATH, H.: Pio IV e l'urbanistica di Roma intorno al 1560, in: K. Ascani (hg.): Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii. Odense 1976
- GARDNER, J.: The painted city. Legal domain or visualized utopia, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004
- GARMS, E./ GARMS, J.: Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione, in: C. de Seta (hg.): Storia d'Italia. Annali 5 - il paesaggio. Turin 1982
- GOEZ, W.: Das Hauptstadtproblem Italiens vom Beginn des Mittelalters bis in die Gegenwart, in: A. Wendehorst/ J. Schneider (hg.): Hauptstädte. Entstehung, Struktur und Funktion. Neustadt 1979
- GOMBRICH, E. H.: The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources, in: E. F. Jacob (hg.): Italian Renaissance studies. London 1960
- GOUBERT, P.: Économie et urbanisme en France dans la première moitié du XVIIe siècle, in: P. Francastel: L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits. Paris 1969
- GRAMACCINI, N.: Antike Statuen auf mittelalterlichen Plätzen, in: S. Albrecht (hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne. Köln/ Weimar/ Wien 2011
- Ders.: La prima riedificazione del Campidoglio e la rivoluzione del 1144, in: S. Danesi Squarzina (hg.): Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Mailand 1989
- GUARINO, S.: La statua di Sisto V nel palazzo dei Conservatori, in: L. Spezzaferro/ M. E. Tittoni (hg.): Il Campidoglio e Sisto V. Rom 1991

- GUIDONI, E.: Pulchritudo civitatis. Statuti e fonti non statuarie a confront, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004
- GÜNTHER, H.: Demonstration avantgardistischer Architektur ‚à la mode française‘ an der SS. Trinità dei Monti in Rom, in: A. Lang/ J. Jachmann (hg.): Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag. Berlin 2013
- HARTUNG, K.: Die Utopie des Boulevards, in: Ders. (hg.): Boulevards. Die Bühnen der Welt. Berlin 1997
- HORSCH, N.: Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes, in: S. Albrecht (hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne. Köln/ Weimar/ Wien 2011
- JACQUART, J.: First metropolis in the Early Modern period, in: P. Clark/ B. Lepetit (hg.): Capital cities and their hinterlands in Early Modern Europe. Brookfield 1996
- JENTZSCH, C.: Partizipation am Bau der Augustinerkirche Santo Spirito in Florenz, in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (hg.): Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters. Köln/ Weimar/ Wien 2013
- KARSTEN, A.: Kunst der Diplomatie. Gianlorenzo Berninis Frankreichreise vor dem Hintergrund der Korsenaffäre 1662/1664, in: P. Schneider/ P. Zitzlsperger (hg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin 2006
- KRAUTHEIMER, R.: Fra Angelico and - perhaps - Alberti, in: I. Lavin/ J. Plummer (hg.): Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. New York 1977
- LITCHFIELD, R. B.: Ufficiali ed uffici a Firenze sotto il granducato mediceo, in: F. Guarini (hg.): Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600. Bologna 1978
- MIGLIO, M.: ‚Et rerum facta est pulcherrima Roma.‘ Attualità della tradizione e proposte di innovazione, in: Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese. Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, 19. Todi 1981
- MILLER, N.: Mapping the city. Ptolemy's Geography in the Renaissance, in: D. Buisseret (hg.): Envisioning the city. Six studies in urban cartography. Chicago 1998
- Dies.: Étienne Dupérac, in: A. K. Placzek: Macmillan encyclopedia of architects (4 Bde.). New York 1982
- MOEL, M. le: Colbert et Paris, in: B. Barbiche (hg.): Colbert 1619-1683. Paris 1983
- Ders.: Aux origines de la Place Royale (Colloque international sur l'urbanisme parisien et l'Europe au XVIIe siècle). Paris 1966
- MORELLO G.: Bernini e i lavori a San Pietro nel ‚diario‘ di Alessandro VII in: A. Gramiccia (hg.): Bernini in Vaticano. Rom 1981
- NIEBAUM, J.: Die Peterskirche als Baustelle - Studien zur Organisation der Fabbrica di San Pietro (1506-1547), in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (hg.): Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters. Köln/ Weimar/ Wien 2013

PANE, A.: L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città, in: S. Casiello (hg.): Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento. Florenz 2008

PAOLETTI, J. T.: Strategies and structures of Medici artistic patronage in the fifteenth century, in: F. Ames-Lewis (hg.): The early Medici and their artists, London 1995

PICA, A. Città di Bramante, in: Studi Bramanteschi. Atti del congresso internazionale, Milano – Urbino - Roma, 1970. Rom 1974

POLVERONI FOSI, I.: I Fiorentini a Roma nel Cinquecento: Storia di una presenza, in: S. Gensini (hg.): Roma capitale (1447-1527). Pisa 1994

PREHSLER, R.: Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I., in: W. Schmale/ C. Lebeau (hg.): Images en capitale. Bochum 2011

ROBERTO, S.: L'eloquenza dell'architettura - affermazione politica e pratica religiosa nella chiesa di San Luigi dei Francesi tra '500 e '600, in: A. Koller/ S. Kubersky-Piredda (hg.): Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650. Rom 2015

ROECK, B.: Urbanistische Konzepte des Quattrocento. Zu Ideal und Wirklichkeit der Stadtplanung der Frührenaissance, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Tübingen 2004

ROHLMANN, M.: Bildernetzwerke. Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle, in: Ders. (hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance. Weimar 2003

Ders.: Ghirlandaios Florenz, in: ebd.

ROMBY, G. C.: La rappresentazione dello spazio - la città, in: L. Rombai (hg.): Imago et descriptio Tusciae. La Toscana nella geocartografia dal XV al XIX secolo. Venedig 1993

ROUX, S.: La construction courante à Paris du milieu du XIVE siècle à la fin du XVE siècle, in: J. Clémens (hg.): La construction du Moyen Âge. Histoire et archéologie. Paris 1973

RUBINSTEIN, N.: Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio, in: D. Fräser (hg.): Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower. London 1967

RUBINSTEIN, R. O.: Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's head, in: D. Fraser/ H. Hibbard/ M. J. Lewine (hg.): Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower. London 1967

SARMANT, T.: La première place Vendôme, in: T. Sarmant/ L. Gaume (hg.): La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune. Paris 2002

SAXL, F.: Das Kapitol im Zeitalter der Renaissance. Ein Symbol der Idee des Imperiums, in: Martin Warnke (hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Köln 1984

SCHULZ, J.: Maps as metaphors. Mural map cycles of the Italian Renaissance, in: D. Woodward: Art and cartography. Six historical essays. Chicago 1987

SCHWAGER, K./ SCHLIMME, H.: La chiesa del Gesù di Roma, in: R. J. Tuttle/ B. Adorni/ C. L. Frommel/ C. Thoenes (hg.): Jacopo Barozzi da Vignola. La vita e le opere.. Mailand 2002

- SEILER, P.: Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung. Beobachtungen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz, 1250-1400, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004
- SHEARMAN, J.: Raphael's unexecuted projects for the Stanze, in: G. Kauffmann/ W. Sauerländer (hg.): *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde, Verehrer*. Berlin 1965
- SIMONS, P.: Patronage in the Tornabuoni chapel, Santa Maria Novella, Florence, in: F. W. Kent/ P. Simons (hg.): *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*. Oxford 1987
- SMITH, G. R.: Accademico di merito of 1707. Design for a church of central plan by Filippo Juvarra, in: H. Hager/ S. Munshower (hg.): *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini, 1700-1750*. Pennsylvania St. Univ. Press 1981
- SONNINO, E.: Bilanci demografici di città italiane - problemi di ricerca e risultati, in: *Società italiana di demografia storica* (hg.): *La demografia storica delle città italiane*. Bologna 1982
- SPEZZAFERRO, L.: Sisto V e il popolo romano. Opere e progetti, ambiguità e conflitti, in: Ders./ M. E. Tittoni (hg.): *Il Campidoglio e Sisto V*. Rom 1991
- STINGER, C. E.: Roman humanist images of Rome, in: S. Gensini (hg.): *Roma capitale (1447-1527)*. Pisa 1994
- SUMMERSON, J.: Covent Garden. Le début de l'urbanisme anglais, in: P. Francastel: *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits*. Paris 1969
- SZNURA, F.: Civic urbanism in medieval Florence, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen: *City states in classical antiquity and medieval Italy*. Stuttgart 1995
- TAFURI, M.: ‚Roma instaurata‘. Päpstliche Politik und Stadtgestaltung im Rom des frühen Cinquecento, in: C. L. Frommel/ S. Ray/ M. Tafuri (hg.): *Raffael. Das architektonische Werk*. Stuttgart 1987
- Ders.: Le ‚Carceri Nuove‘ e la casa di correzione per i minorenni, in: L. Salerno/ L. Spezzaferro/ M. Tafuri (hg.): *Via Giulia. Un'utopia urbanistica del '500*. Rom 1973
- TÖNNESMANN, A.: Idealstadt und Öffentlichkeit. Raumbild und Gesellschaft in Renaissance und Moderne, in: S. Albrecht (hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*. Köln/ Weimar/ Wien 2011
- Ders.: Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux, in: W. Nerdinger (hg.): *Architektur wie sie im Buche steht*. München/ Salzburg 2006
- VASOLI, C.: Profilo di un Papa umanista - Tommaso Parentucelli, in: Ders. (hg.): *Studi sulla cultura del Rinascimento*. Manduria 1968
- WALDMANN, E. M.: Die etappenweise Vollendung der Franziskanerkirche Santa Croce in Florenz. Fundraising und Bauökonomie im Hochmittelalter, in: K. Schröck/ B. Klein/ S. Bürger (hg.): *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*. Köln/ Weimar/ Wien 2013

- WEIL-GARRIS, K./ D' AMICO, J.: The Renaissance Cardinal's ideal palace. A chapter from Cortesi's *De Cardinalatu*, in: Henry A. Millon (hg.): *Studies in Italian art and architecture 15th through 18th centuries*. Rom 1980
- WIEGAND, W.: Champs-Élysées. Die Alleinerbin der Boulevards, in: K. Hartung (hg.): *Boulevards. Die Bühnen der Welt*. Berlin 1997
- WOLFF, R.: Grabmäler, Platzgestaltung und Stadtstatuten, in: M. Stolleis/ R. Wolff (hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004
- WOLLNY-PROPOTA, E.: Die Fresken von Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz, das Florentiner Konzil von 1438/39 und der Humanismus der Byzantiner, in: E. Konstantinou (hg.): *Der Beitrag der byzantinischen Gelehrten zur abendländischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2006
- ZAMPA, P.: ‚Per comodità, diletto e sicurezza‘. Il complesso del Quirinale nei progetti e nelle sistemazioni di Urbano VIII, in: L. Mochi Onori/ S. Schütze/ F. Solinas (hg.): *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Rom 2007

ARTIKEL IN PERIODIKA

- BABELON, J.-P.: Architecture et emblématique dans les médailles d'Henri IV. *Revue de l'Art* 58-59, 1982
- Ders.: Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries. *Mémoires publiés par la fédération des sociétés savantes historiques et archéologiques de Paris et d'Ile de France* 29, 1978
- Ders.: Histoire de l'architecture classique. La construction privée à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, 1977
- Ders.: Le palais des Tournelles et les origines de la place des Vosges. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, 1975/ 76
- BARBICHE, B.: Henri IV et la surintendance des bâtiments. *Bulletin monumental* 142, 1984
- BARDESCI CIULICH, L.: Documenti inediti su Michelangelo e l'incarico di San Pietro. *Rinascimento* 17, 1977
- BAUDSON, E.: La Place Royale de Paris et la Place Ducale de Charleville. *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1935
- BLUNT, A.: The Palazzo Barberini. The contribution of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, 1958
- BOISLISLE, A. de: La Place des Victoires et la Place Vendôme. *Notices historiques sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* 15, 1888
- BROWN, B.: The patronage and building history of the tribuna of SS. *Annunziata*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25, 1981
- BRUCKER, G.: The Medici in the fourteenth century. *Speculum* 32, 1958
- BUDDENSIEG, T.: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32, 1969
- CALLMANN, E.: Botticelli's Life of Saint Zenobius. *The Art Bulletin* 66, 1984

- CAPOBIANCHI, V.: Le immagine simboliche e gli stemmi di Roma. Archivio della Società Romana di Storia Patria 19, 1896
- CATHEU, F.: Le développement du faubourg Saint-Germain du XVI^e au XVIII^e siècle. Mémoires publiés par la fédération des sociétés savantes historiques et archéologiques de Paris et d'Ile de France 85, 1958
- CESAROLI, F.: Notizie circa la sistemazione di molte strade di Roma nel sec. XVI. Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 28, 1900
- CIPRUT, E.-J.: L'architecte du palais abbatial de Saint-Germain des Prés. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1956
- DAVIS, C. T.: Topographical and historical propaganda in early Florentine Chronicles and in Villani, in: Medioevo e Rinascimento 2, 1988
- DEL BADIA, J.: Il vecchio palazzo della Parte Guelfa. Bulletino dell'associazione per la difesa di Firenze antica 3, 1902
- DÉRENS, J.: Notes sur les plans de Paris au XVI^e siècle. Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France, 1980
- DUMOLIN, M.: Notes sur les vieux guides de Paris. Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 47, 1924
- ELAM, C.: Lorenzo de' Medici and the urban development of Renaissance Florence. Art History 1, 1978
- FAGIOLO, M.: La Roma di Sisto V. Le matrici del policentrismo. Psicon 8-9, 1976
- Ders./ MADONNA, M. L.: La Roma di Pio IV. La civitas pia, la salus medica, la custodia angelica. Arte illustrata 51, 1972
- FARÉ, M.: Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1957
- FROMMEL, C. L.: Capella Iulia. Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter. Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977
- Ders.: Die Peterskirche unter Papst Julius II, im Licht neuer Dokumente. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976
- GAETA, F.: Sull'idea di Roma nell'Umanesimo e nel Rinascimento. Studi romani 25, 1977
- GAUCHERY-GRODECKI, C.: La création d'Henrichemont - bibliographie récente et nouveaux documents. Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry 41, 1975
- GENNARO, C.: La *pax romana* del 1511. Archivio della Società Romana di Storia Patria 90, 1967
- GILBERT, C. E.: The frescoes by Giotto in Milan. Arte Lombarda 47, 1977
- GIOVANNONI, G.: Roma dal Rinascimento al 1870, in: F. Castagnoli/ C. Cecchelli/ G. Giovannoni (hg.): Topografia e urbanistica di Roma. Bologna 1958
- GOLDTHWAITE, R.: The Florentine palace as domestic architecture. The American Historical Review 77, 1972
- GÜTHLEIN, K.: Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 18, 1979
- HAGER, H.: Carlo Fontana's project for a church in honour of the ecclesia triumphans in the Colosseum. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 36, 1973

- HAINES, M.: Brunelleschi and bureaucracy. The tradition of public patronage at the Florentine cathedral. *I Tatti Studies* 3, 1989
- HIBBARD, H.: The early history of Sant'Andrea della Valle. *Art Bulletin* 43, 1961
- HUARD, G.: Les logements des artisans dans la Grande Galerie du Louvre sous Henri IV et Louis XIII. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1939
- HUBER, M.: Paris sous la Ligue. *Art de France* 4, 1964
- HUMBERT, M.: Serlio. Il sesto libro e l'architettura borghese in Francia. *Storia dell'arte* 43, 1981
- HYMAN, I.: Notes and speculations on S. Lorenzo, Palazzo Medici and an urban project by Brunelleschi. *Journal of the Society of Architectural Historians* 34, 1975
- KAGAN, R.: Phlipp II and the art of the cityscape. *Journal of the Interdisciplinary History* 17, 1986
- KENT, F. W.: Palaces, politics and society in Fifteenth-Century Florence. *I Tatti Studies* 2, 1987
- Ders.: 'Più superba di quella di Lorenzo'. Courtly and family interest in the building of Filippo Strozzi's palace, in: *Renaissance Quarterly* 30, 1977
- KEUNING, J.: Sixteenth century cartography in the Netherlands. *Imago Mundi* 9, 1952
- KRINSKY, C. H.: Representations of the Temple of Jerusalem before 1500. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1971
- LABROT, G.: Aspects de l'urbanisme romain, 1550-1650, in: P. Francastel (hg.): *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits.* Paris 1969
- LASTEYRIE, R. de.: Documents inédits sur la construction du Pont-Neuf. *Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* 9, 1882
- LAURAIN-PORTEMER, M.: Mazarin militant de l'art baroque au temps de Richelieu. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975
- LEPETIT, B.: Une création urbaine -Versailles de 1661 à 1722. *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 25, 1978
- Ders.: Démographie d'une ville en gestation. Versailles sous Louis XIV. *Annales de démographie historique*, 1977
- LEFÈVRE, L. R. (hg.): *Journal de l'Estoile pour le règne de Henri IV (3 Bde.).* Paris 1948-1960
- MACK, C. W.: The Rucellai Palace. Some new proposals. *The Art Bulletin* 56, 1974
- MAIRE VIGUEUR, J.-C.: Classe domniante et classes dirigeantes à Rome à la fin du Moyen Age. *Storia della città*, 1, 1976
- MARTELLI, M.: I pensieri architettonici del Magnifico. *Commentari* 17, 1966
- MATTINGLY, H.: Virgil's fourth eclogue. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10, 1947
- MIARELLI MARIANI, G.: Il disegno per il complesso mediceo di Via Laura a Firenze. *Palladio* 22, 1972
- MIGLIO, M.: Il leone e la lupa. Dal simbolo al pasticcio alla francese. *Studi romani* 30, 1982
- MIGNOT, C.: L'église du Val-de-Grâce au faubourg Saint-Jacques. *Architecture et décor. Nouveaux documents 1645-1677.* *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975

- MIROT, L.: Le Bernin en France. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 31, 1904
- MITCHELL, B.: The S.P.Q.R. in two Roman festivals of the Early and Mid-Cinquecento. *Sixteenth Century Journal* 9/ 4, 1978
- MISLIN, M.: Paris, Île de la Cité. Die überbauten Brücken. *Storia della città* 17, 1980
- MURRAY, P.: Art historians and art critics, 'XIV uomini singhularii in Firenze'. *The Burlington Magazine* 99, 1957
- NAJEMY, J. M.: The dialogue of power in Florentine politics, in: A. Molho/ K. Raaflaub/ J. Emlen: *City states in classical antiquity and medieval Italy*. Stuttgart 1995
- OLIVE, K.: The Codex Rustici and the 15th-century Florentine artisan. *Journal of the Society for Renaissance Studies* 23, 2009
- OLSCHI, C. Francesco Albertini. *Rivista di studi e di vita romana* 2, 1924
- O' MALLEY, J.: The Vatican Library and the School of Athens. A text of Battista Casali, 1508. *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7, 1977
- Ders.: Man's dignity, god's love and the destiny of Rome. A text of Giles of Viterbo. *Viator - Medieval and Renaissance Studies* 3, 1972
- Ders.: Fulfillment of the christian Golden Age under pope Julius II. Text of a discourse of Giles of Viterbo, 1507. *Traditio* 25, 1969
- Ders.: Giles of Viterbo on church and reform. A study in Renaissance thought. *Studies in Medieval and Reformation thought* 5. Leiden 1968
- ONOFRI, L.: Sacralità, immaginazione e proposte politiche - la Vita di Niccolò V di Gianozzo Manetti. *Humanistica Lovaniensia* 28, 1979
- ORBAAN, J. A. F.: La Roma di Sisto V negli Avvisi. *Archivio della Reale Società romana di storia patria* 33, 1910
- OST, H.: Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13, 1971
- PFEIFFER, H.: Zur Ikonographie in Raffaels 'Disputa'. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Staza della Segnatura. *Miscellanea Historiae Pontificiae* 37, 1976
- PREYER, B.: The casa overo palagio of Alberto Zanobi. *The Art Bulletin* 65, 1983
- QUINLAN-MCGRATH, M.: Aegidius Gallus, *De Viridario Augustini Chigi Vera libellus* [...]. *Humanistica Lovaniensia* 38, 1989
- Dies.: *Blosius Palladius, Suburbanum Augustini Chisii.*, Latin text and English translation. *Humanistica Lovaniensia* 38, 1989
- RATTÉ, F.: Re-presenting the common place. Architectural portraits in Trecento painting. *Studies in Iconography* 22, 2002
- REDIG DE CAMPOS, D.: L'architetto e il costruttore della Cappella Sistina. *Palatino* 9, 1965
- ROHLMANN, M.: Kontinuität und Künstlerwettstreit in den Bildern der Sixtinischen Kapelle. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 60, 1999
- RUBINSTEIN, N.: The beginnings of political thought in Florence. A Study in medieval historiography. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942
- SAALMAN, H.: Santa Maria del Fiore, 1294-1418. *The Art Bulletin* 46, 1964

Ders.: Giovanni di Gherardo da Prato's designs concerning the Cupola of Santa Maria del Fiore in Florence. *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, 1959

SAXL, F.: The Capitol during the Renaissance. A symbol of the imperial idea. Lectures 1, London 1957

SCACCIA-SCARAFONI, C.: L'antico statuto dei 'magistri stratarum' e altri documenti relativi a quella magistratura. *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 50, 1927

SCAVIZZI, P.: Le condizioni per lo sviluppo dell'attività edilizia a Roma nel sec. XVII - la legislazione. *Studi romani* 17, 1969

Dies.: Considerazioni sull'attività edilizia a Roma nella prima metà del Seicento. *Studi storici* 9, 1968

SCHULZ, J.: Jacopo de' Barbari's view of Venice. Map making, city views, and moralized geography before the year 1500. *The Art Bulletin* 60, 1978

SHEARMAN, J.: The Florentine Entrata of Leo X, 1515. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1975

SMITH, L. F.: Lodrisio Crivelli of Milan and Aeneas Silvius, 1457-1464. *Studies in the Renaissance* 9, 1962

SPEZZAFERRO, L.: La Roma di Sisto V. *Storia dell'arte italiana* 12, 1983

TOSCANO, B.: Modelli per un papa intellettuale, in: A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (hg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna. Siena 2000

URBAN, G.: Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/ 10, 1961-1962

VALTIERI, S.: Sanzio soprintendente. *L'architettura* 193, 1971

WASSERMAN, J.: The Palazzo Sisto V in the Vatican. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 21, 1962

WILHELM, J.: La galerie de l'hôtel de Bretonvilliers. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1956

ZUSAMMENFASSUNG/ ABSTRACT

Die vorliegende Studie untersucht, inwiefern sich auffällige Transformationen des urbanen Raumes mittels eines ausgeprägten städtischen Selbstbewusstseins erklären lassen, wobei dieses als Vorstellung von der Besonderheit und Überlegenheit der ‚eigenen‘ Stadt verstanden wird. Der Terminus soll als Spezifizierung des von Karlheinz Stierle in seinem Buch *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt* verwendeten Begriffs des ‚Stadtbewusstseins‘ verstanden werden, welchem die Idee der ‚Lesbarkeit‘ von Stadträumen und ganz allgemein jene von der Wechselwirkung zwischen Mensch und Stadt zugrunde liegt.

Die Arbeit geht von der Annahme aus, dass es eine elitäre Gruppe aus politischen Entscheidungsträgern und Auftraggebern, Künstlern, Architekten und Autoren gab, die sich stolz mit ihrer Stadt verbunden fühlte und dies im öffentlichen Raum für jeden sichtbar zum Ausdruck bringen wollte. Die neuen, unter diesen Vorzeichen gestalteten Stadträume und Architekturen forcierten wiederum das Selbstbewusstsein vieler Bewohner und jene, die die Möglichkeit dazu hatten, begannen, die Stadt in Schrift und Bild zu glorifizieren. Die Reziprozität der beiden Phänomene begünstigte die bauliche und urbanistische Entwicklung der Stadt entschieden.

Objekte der Analyse sind die drei urbanen Zentren Florenz, Rom und Paris in ihren städtebaulichen Blütephasen in der Frühen Neuzeit (Florenz ca. 1300-1500; Rom ca. 1450-1650; Paris ca. 1600-1700). Für jede Stadt werden zunächst die Intentionen hinter den Bau- beziehungsweise Stadtgestaltungsprojekten untersucht. Darauf folgen ein rezeptionsgeschichtlicher Teil und abschließend eine nähere Betrachtung der Zusammensetzung des jeweiligen für die selbstbewusste Stadtgestaltung verantwortlichen Personenkreises.

Die Dissertation soll der Stadtgeschichtsforschung neben machtpolitischen, sozioökonomischen und anderen Faktoren ein neues Argumentationsmodell anbieten, welches städtebauliche Dynamiken erklären kann.

The study examines the extent to which drastic transformations of urban space can be explained by a distinct urban self-awareness, which is understood as the idea of the particularity and superiority of the ‚own‘ city. This term elaborates on the concept of ‚Stadtbewusstsein‘ (city consciousness) used by

Karlheinz Stierle in his book Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt, which is based on the idea of ‚readability‘ of urban spaces and, more generally, the interaction between man and city.

The thesis is based on the assumption that an elite group of political decision-makers and patrons; as well as artists, architects and authors felt a certain pride in their city and expressed this visibly to the public. Urban spaces and architectures designed under these conditions reinforced the urban self-awareness in many inhabitants, and those who had the opportunity started to glorify the city in writing and painting. The reciprocity of these two phenomena favored the distinctive structural and urbanistic development of the city.

The three urban centers of Florence, Rome and Paris are analysed in their cultural blooming phases in Early Modern times (Florence, circa 1300-1500, Rome circa 1450-1650, Paris circa 1600-1700). For each case city, the intentions behind the construction of characteristic urban projects are examined. This is followed by an analysis of the procurement and, finally, a closer look at the people who shaped the urban self-awareness.

The dissertation offers a new argumentation model to urban history research that shall explain urbanistic dynamics.