

Die Stadt als Bühne

Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert

Bearbeitet von
Werner Hennings, Uwe Horst, Jürgen Kramer

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 424 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 2951 4
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 654 g

[Weitere Fachgebiete > Geschichte > Geschichte der klassischen Antike > Regional & Stadtgeschichte](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of varying sizes, arranged in a slight arc. Below the main text, the words 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' are written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



Werner Hennings, Uwe Horst, Jürgen Kramer

Die Stadt als Bühne

Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum
von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert

Aus:

Werner Hennings, Uwe Horst, Jürgen Kramer

Die Stadt als Bühne

Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert

Dezember 2015, 424 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2951-4

Die Piazza San Pietro, die Place Royale oder Covent Garden – diese Plätze spiegeln die historischen, kulturellen und sozio-politischen Erfahrungen ihrer Gesellschaften wider. Sie erzählen Geschichten von Macht und Herrschaft in ihrer Zeit.

Die Beiträge des Bandes zeigen: Räume sind wie Texte, sie sind Systeme von Zeichen. Die Entschlüsselung ihrer Codes enthüllt in Stein gefasste Botschaften, die in ihren symbolischen Wirkungen und atmosphärischen Qualitäten Räume zu Schauplätzen inszenieren: Räume des Staunens und der Faszination. Das Ergebnis ist ein neuer Blick auf altbekannte Plätze – einzelne Aspekte und Bauten verbinden sich zu einem räumlichen und symbolischen Ensemble, zu Bühnen der Macht.

Werner Hennings (Prof. i.R. Dr.) lehrte an der Fakultät für Soziologie an der Universität Bielefeld mit den Forschungsschwerpunkten Stadtsoziologie und Entwicklungsforschung.

Uwe Horst (Dr.) arbeitete als Historiker am Oberstufen-Kolleg der Universität Bielefeld.

Jürgen Kramer (Prof. em. Dr.) arbeitete an der Fakultät für Kulturwissenschaft der TU Dortmund mit dem Forschungsschwerpunkt British Cultural Studies.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2951-4

Inhalt

1. Einleitung | 7

- 1.1 Aspekte einer Theorie „narrativer Räume“ | 8
- 1.2 Stadtplanung und Bühnenbildung | 15
- 1.3 Geometrische Formen, Proportionen und Harmonien | 29

2. Rom (Werner Hennings) | 47

- 2.1 Abriss einer Baugeschichte der Stadt Rom | 47
- 2.2 Piazza del Campidoglio | 56
- 2.3 Piazza Colonna | 76
- 2.4 Piazza Navona | 90
- 2.5 Piazza del Popolo | 108
- 2.6 Piazza San Pietro | 124

3. Paris (Uwe Horst) | 153

- 3.1 Paris – die Entstehung einer Hauptstadt | 153
- 3.2 Place Royale – ein ‚schönes Theater des Erdkreises‘ | 160
- 3.3 Place Dauphine –
‚der schönste und nützlichste Platz von Paris‘ | 180
- 3.4 Place des Victoires | 202
- 3.5 Place Vendôme –
vom Wandel des monarchischen Selbstverständnisses | 225
- 3.6 Hôtel des Invalides –
‚la plus grande pensée de mon règne“ | 255

4. London (Jürgen Kramer) | 283

- 4.1 Statt einer Einleitung:
Thesen zur Stadtentwicklung Londons | 283

- 4.2 England im 17. Jahrhundert | 285
- 4.3 London im 17. Jahrhundert | 295
- 4.4 Covent Garden | 301
- 4.5 Lincoln's Inn Fields | 314
- 4.6 Das Feuer von 1666 und seine Folgen | 326
- 4.7 St. James's Square | 331
- 4.8 Die Themse, der *Royal Highway* | 344

5. Drei Städte als Bühnen: Rom, Paris, London | 371

- 5.1 Ein Vergleich ihrer Formen und Funktionen | 371
- 5.2 Symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten | 391

6. Nachwort / Danksagung | 407

7. Bibliografie | 409

1. Einleitung

Die vorliegende Studie „Die Stadt als Bühne“ geht davon aus, dass sich städtische Räume als Texte verstehen lassen, die von historischen Individuen, Gruppen und Gesellschaften geschrieben bzw. gestaltet und auch gelesen bzw. visuell wahrgenommen werden. Zu ihrer wissenschaftlichen Analyse bedarf es fachlicher wie fächerübergreifender Fragestellungen, die aus der Sozialgeographie, Raumsoziologie, Geschichtswissenschaft und den Kulturwissenschaften entwickelt und auf die komplexe sozio-kulturelle Frage nach „Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum“ angewandt werden. Rom, Paris und London – so ist die Hypothese – waren im 17. Jahrhundert von ihren jeweiligen Herrschaftssystemen auch räumlich und architektonisch geprägt. Jedes Herrschaftssystem und seine Protagonisten haben durch bestimmte räumliche Anordnungen und architektonische Ensembles Botschaften formuliert, die – symbolisch aufgeladen – zur Herstellung, Legitimierung und Stabilisierung ihrer gesellschaftlichen Macht und Herrschaft beitragen sollten. Im Mittelpunkt des Raum schaffenden Interesses des 17. Jahrhunderts stand dabei nicht mehr der gesamtstädtische Zusammenhang der Renaissance, sondern eine kleinräumige Inszenierung von Straßen und Plätzen als Bühnen der Macht, die über eine Atmosphäre des Staunens, der Faszination und der kulturellen Zugehörigkeit Identität vermitteln und dadurch die bestehenden Macht- und Herrschaftsverhältnisse reproduzieren sollten. Ob und inwieweit diese Reproduktion erfolgte, ob die intendierten Botschaften als solche aufgenommen und akzeptiert oder aber in Zweifel gezogen bzw. zurückgewiesen wurden, will diese Studie beschreiben und die jeweiligen Ursachen analytisch erschließen.

1.1 ASPEKTE EINER THEORIE „NARRATIVER RÄUME“

Nicht nur die Sozial- und Kulturwissenschaften – aber sie vor allen anderen – haben seit geraumer Zeit den Raum neu entdeckt. Wollte man die Debatten der letzten Dekade um den sog. *spatial turn* dokumentieren, würde allein die Bibliographie einen eigenen Band füllen (stellvertretend sei auf Löw 2001, Schlögel 2006, Dünne/ Günzel 2006, Bachmann-Medick 2006: 284-328, Döring/ Thielmann 2008, Günzel 2009, Glasze/ Matissek 2009 und Hallet/ Neumann 2009 verwiesen).

Diese Neu- bzw. Wiederentdeckung hat zu unterschiedlichen Perspektiven in den Einzelwissenschaften geführt (vgl. Günzel 2009); allerdings lassen sich grob zwei Richtungen unterscheiden: für die eine bedeutet der *spatial turn* „eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt – nicht mehr, aber auch nicht weniger“ (Schlögel 2006: 68). Für die andere bleibt der Raum jedoch nicht ein (zwar wichtiger gewordener) „Behälter“, in dem sich (von ihm mehr oder minder beeinflusste) soziale und kulturelle Prozesse abspielen, sondern der Raum wird als für eben diese Prozesse konstitutiv aufgefasst, so wie er selbst erst durch diese Prozesse konstituiert wird. Ein solches – relationales – Raumverständnis konstituiert den Raum und die Akteure gleichermaßen als Subjekt und Objekt. (Ein Schiffsladeraum erlaubt, muss er von Personen genutzt werden, nur wenig Bewegungsmöglichkeiten, aber er wird zu unterschiedlichen Räumen, je nachdem, ob es sich um einen Luxusdampfer oder einen Sklavenfänger handelt. Dieses Beispiel zeigt auch, dass bei aller Relationalität zwischen Raum und Akteuren die gelegentliche „Persistenz“ (Schroer 2009: 133) des physisch-materiellen Raumes nicht übersehen werden darf.)

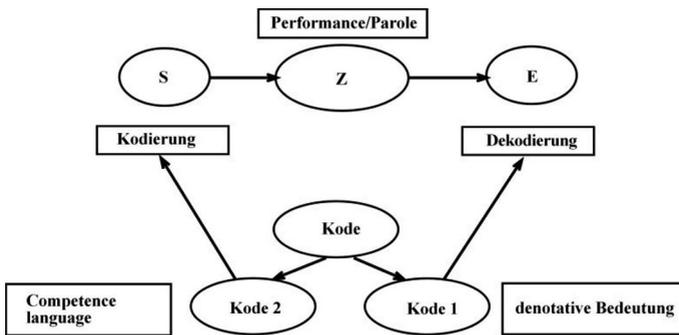
Nur wenn die Räume als Texte (oder ihnen Analoges) gelesen werden können, sind sie einer kulturwissenschaftlichen Analyse zugänglich. Dass dies möglich ist, soll im folgenden Theorieabriss gezeigt werden, der sowohl den Stand der Forschung als auch der eigenen theoretischen Vorarbeiten zusammenfasst. Dem Theorieabriss zugrunde liegen im Wesentlichen Ansätze aus der Raumsoziologie (Löw), Humangeographie (Knox/ Marston), Allgemeinen Soziologie (Giddens), Semiologie (Eco, Ogden/ Richards), Linguistik (Saussure, Heger), Kulturwissenschaften (Feld/ Basso, Selle).

1.1.1 Architektur und Raum als System von Zeichen

„Landschaften (und Räume) sind Texte, die von in gesellschaftliche Prozesse eingebundenen Individuen und Gruppen geschrieben und gelesen werden“ (Knox/ Marston 2001: 276). In diesem Sinne können sie als das räumliche „Ar-

chiv einer Gesellschaft“ (Löw 2001: 18) angesehen werden, in dem sich deren Kultur(en) und Erfahrungen widerspiegeln. Der Semiotiker Umberto Eco geht davon aus, dass Kultur im Wesentlichen aus Kommunikationsprozessen besteht und dass die Architektur, die einen Teil der Kultur bildet, wie jede andere räumliche Struktur als ein System von Zeichen betrachtet werden kann. In der Linguistik, dem Bereich der Semiologie, der wissenschaftlich am besten beschrieben, analysiert und theoretisch gefasst ist, unterscheiden wir zunächst einmal nach Ferdinand de Saussure zwischen „langue“ und „parole“. Während der Terminus „parole“ alle die sprachlichen Zeichen umfasst, die dem konkreten Rede-, Schreib- und Verstehensakt entspringen, bezeichnet der Terminus „langue“ die dem sprachlichen System zugrunde liegenden relevanten Einheiten und Kombinationsregeln, aus denen mündliche (Sprechakte) und schriftliche Texte generiert werden. Kommunikationstheoretisch formuliert handelt es sich also um die Unterscheidung zwischen „message“ („parole“) einerseits und „code“ („langue“) andererseits (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Modell der sprachlichen Kommunikation

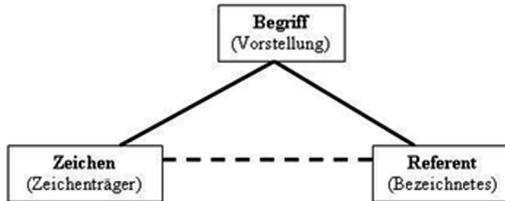


Quelle: eigener Entwurf

Das in der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger übermittelte (sprachliche) Zeichen entspricht einerseits einem gedanklichen Begriff, von de Saussure „signifié“ genannt, der seinerseits auf einen Gegenstand, ein Objekt, einen Vorgang etc. verweist. Das Zeichen selbst hat keinerlei direkte Verbindung oder Beziehung zu diesem Objekt, allgemein auch Referent genannt (vgl. Abb. 2). Andererseits hat das sprachliche Zeichen aber nicht nur eine Bedeutungs-, sondern auch eine Form- oder Ausdrucksseite, von de Saussure „signifiant“ genannt. Die Zusammenhänge, um die es dabei geht, werden in Erweiterung des klassischen „semantischen Dreiecks“ von Ogden und Richards

modellhaft von Heger im „semantischen Trapez“ dargestellt (vgl. dazu im Einzelnen: Heger 1971: 22-34).

Abb. 2: Modell des semiotischen Dreiecks



Quelle: eigener Entwurf

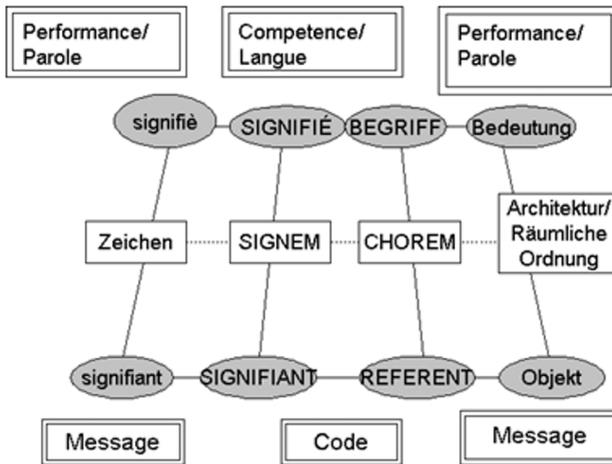
Bei der Generierung von sprachlichen Texten verfügen die Sprecher über gedankliche Vorstellungen und Begriffe, denen eine bestimmte Bedeutung (SIGNIFIÉ) entspricht, die an ein sprachliches Zeichen geknüpft ist, das als solches im allgemeinen Inventar dieser Sprache als idealtypisch und allgemein verbindlich für die gesamte Sprachgemeinschaft verankert ist (SIGNEM) und das auf seiner Form- oder Ausdrucksseite einen dem entsprechenden Lautkörper oder eine Buchstabenfolge (SIGNIFIANT) ausweist. Aus diesem Inventar heraus generieren die Sprecher entsprechend ihrer gedanklichen Intention nun auf der Ebene der Sprachperformanz die konkreten Zeichen, die hörbar bzw. sichtbar werden als Lautkörper oder Schriftzeichen (signifiant), denen wiederum diesen Zeichen zugehörige Bedeutungen entsprechen (signifié). Zeichen bzw. eine bestimmte Abfolge von Zeichen sind dann die Botschaft (message), die die Sender den Empfängern übermitteln und die von den Empfängern aufgrund des übereinstimmenden Codes entschlüsselt werden kann (vgl. Abb. 3, linke Hälfte).

1.1.2 Architektur und Raum als Kommunikation

In der Übertragung des linguistischen Modells der Kommunikation auf die Generierung von Architektur und räumlicher Struktur ergibt sich ein ganz ähnlicher Zusammenhang: Ausgehend von gedanklichen Vorstellungen (BEGRIFFE), welcher Art die räumliche Struktur bzw. die Architektur von Gebäuden sein soll, greifen die Bauherren, Architekten und Planer auf ein für ihre Gemeinschaft historisch entstandenes wie wandelbares, aber jeweils allgemeingültiges Inventar von architektonisch-räumlichen Zeichen zurück (CHOREME), die auf der Ausdrucksseite an ihnen entsprechende Formen und Körper gebunden sind (REFERENTEN). Diese intentionalen und gedanklichen Akte finden, linguistisch for-

muliert, auf der Ebene der „langue“ statt; dabei greifen die Bauherren, Architekten und Planer auf den räumlichen bzw. architektonischen Code zurück, aus dem heraus sie dann, auf der Ebene der „parole“, eine ganz bestimmte Architektur bzw. eine spezifische räumliche Struktur generieren, denen auf der Ausdrucksseite eine konkrete räumliche bzw. architektonische Form oder Gestalt entspricht („signifiant“) und denen auf der Inhaltsseite eine ganz bestimmte Bedeutung zukommt („signifié“): Dies ist die räumlich-architektonische Botschaft („message“) der Bauherren, Architekten und Planer, die von den Empfängern der Botschaft mittels des identischen Codes entschlüsselt und verstanden wird (vgl. Abb. 3, rechte Hälfte).

Abb. 3: Semantisches Trapez



Quelle: eigener Entwurf

Räumliche Texte umfassen in dieser Perspektive eine primär ‚aktive‘, kodierende und sendende (platzierende) Seite einerseits und andererseits eine primär ‚passive‘, dekodierende und empfangende (verstehende) Seite: Wie im sprachlichen Kommunikationsprozess ein Sender sprachliche Zeichen an einen Empfänger übermittelt, so platzieren Akteure an Orten bestimmte materielle und soziale Güter (Kodierung), die eine Botschaft enthalten, die von anderen entschlüsselt werden kann (Dekodierung). Der ‚aktive‘ Teil dieses Prozesses – von Löw „Spacing“ genannt – besteht im Anordnen, in der Herstellung von räumlicher Struktur, der ‚passive‘ Teil – die „Syntheseleistung“ (Löw) – umfasst die Rezeption und Interpretation der vorgefundenen räumlichen Ordnung und Struktur. Wie oben aber bereits mit den in Anführungszeichen gesetzten Begriffen ‚ak-

tiv‘/passiv‘ angedeutet, muss man sich hüten, die Vorgänge, die sich bei der Konstitution von räumlichen Texten vollziehen, durch eine einfache Dichotomisierung von ‚aktiv‘/‚passiv‘ zu simplifizieren: So wie sich das „Spacing“ (die Kodierung) nicht auf einen rein aktiven platzierenden Akt beschränkt, ohne zugleich und schon zuvor etwas von vorgefundener räumlicher Struktur (also ‚passiv‘ verstanden zu haben („Syntheseleistung“), d.h. die einer schon vorhandenen räumlichen Ordnung eingeschriebenen Güter, Strukturen und Regeln zu kennen, so ist auch die ‚passive‘ „Syntheseleistung“ nicht darauf beschränkt, ausschließlich zu empfangen und zu dekodieren; schon der Akt des Interpretierens und Verstehens enthält nämlich einen aktiven Part, der zugleich Grundlage und Ausgangspunkt einer eigenen Kodierung ist.

Räumliche wie sprachliche Praxis ist nur vorstellbar als komplexes Produkt von Gattungs-, Kultur- und Individualgeschichte. „Wir meinen über die Fähigkeit zur Wahrnehmung von Raum naturwüchsig zu verfügen“ schreibt Selle (ebd.: 268), vergessen dabei aber, dass es sich bei den Fähigkeiten zu räumlicher Wahrnehmung und räumlicher Anordnung genauso verhält wie mit dem Prozess des Spracherwerbs, der ja auch das Produkt eines komplexen Sozialisationsprozesses ist. Am Anfang steht das Erlernen des Verstehens, ein Verständnis dessen, dass es lautliche Signale gibt, bedeutungsunterscheidende Einheiten (Phoneme), die sich in verschiedenen Kombinationen zu bedeutungstragenden Einheiten (Morpheme) verbinden. Erst dann, auf der Basis dieser zunächst grundsätzlichen, sich dann immer weiter verfeinernden und differenzierenden Sprachkenntnis (Verstehen) wird, darauf aufbauend, Sprechen möglich. Ganz ähnlich verhält es sich in der räumlichen Praxis: Erst wenn ein elementares, gesellschaftlich übermitteltes Verständnis von räumlicher Wahrnehmung („Syntheseleistung“) vorhanden ist, kann auch ein erster Akt des „Spacing“ unternommen werden.

1.1.3 Elemente des räumlichen Codes

Wie der sprachliche setzt sich auch der räumliche Code auf seiner untersten Ebene zusammen aus den kleinsten nicht Bedeutung tragenden Einheiten („Phoneme“ in der Linguistik), die Eco (1972: 326) als „Elemente der klassischen Geometrie“ bezeichnet: Winkel, Gerade, Kurven, Punkte; die sich dann durch Kombinationsregeln zu den kleinsten Bedeutung tragenden Einheiten („Morpheme“ in der Linguistik, für die Theorie der räumlichen Kommunikation von Eco (ebd.: 326 f) als „Choreme“ bezeichnet) weiter entwickeln lassen: Quadrat, Dreieck, Rechteck, Kreis, Ellipse etc. Darauf aufbauend nennt Eco (ebd.: 329) typische Elemente des syntaktischen räumlichen Codes: Balken, Decken, Ge-

wölbe, Auflager, Bögen, Pfeiler, Platten, Wände etc., während im semantischen Code die Elemente Dach, Terrasse, Mansarde, Kuppel, Treppe, Fenster, Tür, Säule, Giebel etc. erscheinen, die dann auf einer nächsten Ebene zu „Raumprogrammen“ zusammen gestellt werden können: Thronsaal, Gemeinschaftssaal, Wartesaal, Tanzsaal, auf der komplexeren typologischen Ebene zu Gattungen wie Krankenhaus, Villa, Schule, Schloss, Wohnblock, Bahnhof, Kirche etc., wobei hinsichtlich der Bedeutung der jeweiligen Elemente Größenmaße (Höhe, Länge, Breite, Distanzen) sowie die Aufwendigkeit der Ornamentik und Exklusivität eine wichtige Rolle spielen.

1.1.4 Die Konstitution von Sprache und Raum und die Konstitution der Gesellschaft

Was bisher über die Konstitution von sprachlichen und räumlichen Texten zusammengefasst wurde, ist in der Soziologie und für gesellschaftliche Strukturen und Prozesse entsprechend ähnlich von Anthony Giddens beschrieben worden. In seinem theoretischen Grundwerk *Die Konstitution der Gesellschaft* (1988) unterscheidet Giddens grundsätzlich zwischen „Struktur“ und „Handeln“, einer Dualität, die er nicht als gegensätzlich, sondern als komplementär verstanden wissen will. Strukturen sind nach Giddens in Institutionen eingelagerte Regeln und Ressourcen, die Handeln erst ermöglichen und dabei rekursiv die Strukturen reproduzieren, aber auch modifizieren können. Um zu verdeutlichen, was er unter Struktur und Handeln versteht, verweist Giddens explizit auf das, was oben bereits anhand des Modells der sprachlichen Kommunikation beschrieben worden ist: Sender und Empfänger einer Sprachgemeinschaft verfügen, abgesehen von den angedeuteten Differenzen (Code 1, Code 2 etc.), über das gleiche sprachliche Inventar und die gleichen sprachlichen Regeln („langue“): Diesen entsprechen bei Giddens die gesellschaftlichen Strukturen, auf deren Grundlage gesellschaftliches Handeln erst möglich wird, ein Handeln, das sich aber zugleich rückbezieht auf die gesellschaftlichen Regeln, die dadurch gefestigt (reproduziert), aber auch verändert werden können, ganz ähnlich wie in der Sprache der Sprachgebrauch („parole“) das sprachliche Inventar und Regelwerk immer reproduziert und verändern kann. Darüber hinaus fällt bei der Rezeption der Giddensschen Gesellschaftstheorie noch eine weitere Ähnlichkeit zwischen gesellschaftlichen und sprachlichen Strukturelementen auf. Die „Regeln“ und „Ressourcen“, auf denen die „Strukturen“ beruhen, werden wie folgt erläutert: Regeln sind zu verstehen als Verfahrensweisen, die bei allen gesellschaftlichen Prozessen zwischen Individuen und sozialen Gruppen Sinn konstituieren und kodifizieren, während Ressourcen als so genannte „Medien“ („allokati-

ve“/materielle Ressourcen aus der Naturbeherrschung und „autoritative“/symbolische Ressourcen hinsichtlich der Beherrschung von Personen) notwendig sind, weil ohne sie die Regeln nicht realisierbar oder umsetzbar sind – mit anderen Worten: Was Giddens hier als „Regeln“ bezeichnet, wird in der Linguistik „signifié“ (bedeutungstragende Einheit) genannt, und was bei Giddens begrifflich als „Ressourcen“ gefasst ist, wird in der Linguistik als „signifiant“ (bedeutungsunterscheidende Einheit) bezeichnet.

Zusammenfassend kann nun formuliert werden, dass, so wie im Kontext von Sprache, konkrete Texte („parole“) auf der Grundlage eines gemeinsamen Verständnisses von relevanten Einheiten und deren Kombinationsregeln („langue“) entstehen, im Kontext von Gesellschaft Handeln ermöglicht wird durch das gemeinsame Verständnis von Strukturen. Im Kontext von Raum entstehen entsprechend konkrete „Orte“ („Anordnungen“ in der Terminologie von Löw) auf der Basis eines gemeinsamen Verständnisses von räumlicher Ordnung, wobei der Begriff „Raum“ nunmehr zweierlei umfasst: zum einen alle die in Regeln und Ressourcen eingeschriebenen Möglichkeiten, die „Orte“ im Sinne von konkret angelegten (platzierten) räumlichen Strukturen („Spacing“) hervorgebracht haben und weiter verändern können, zum anderen rekursiv das Verstehen und die Interpretation von „Orten“ („Syntheseleistung“), die ihrerseits das Inventar der vorhandenen Regeln und Ressourcen reproduzieren, aber auch verändern können – ganz ähnlich den rekursiven Prozessen, bei denen durch den Sprachgebrauch das Regelwerk selbst und, soziologisch gesehen, durch gesellschaftliches Handeln die gesellschaftlichen Strukturen mit ihren eingeschriebenen Regeln und Ressourcen reproduziert oder eben modifiziert werden können.

1.1.5 Symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten

Durch „Spacing“ und „Syntheseleistung“ werden zunächst rein topographisch markierte Räume gesellschaftlich als solche kenntlich gemacht, in denen eine „relationale (An-)Ordnung sozialer Güter und Menschen an Orten“ (Löw 2001: 224) erfolgt. Diese Orte, d.h. ihre räumlichen Strukturen und Ordnungen, entfalten in der gesellschaftlichen Wahrnehmung bestimmte „symbolische Wirkungen“, die „atmosphärische Qualität“ des Raumes (ebd.: 229) („Spacing“). Über die atmosphärische Qualität fühlen sich die Menschen an Orten, d.h. in bestimmten räumlichen Ordnungen, wohl oder von ihnen abgestoßen, heimisch oder fremd, und sie reagieren auf die atmosphärische Qualität von Orten mit Zustimmung oder Ablehnung („Syntheseleistung“). Orte schaffen so über symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten Attraktivität, Identität und Zugehö-

rigkeitsgefühle (Inklusion), sind aber auch geeignet, über die räumliche Ordnung organisierte Ausgrenzungen vorzunehmen (Exklusion) (ebd.: 228).

Ergebnis der atmosphärischen Qualität von Orten kann zum einen ein „sense of place“ (Knox/ Marston 2001: 284), eine gefühlsbestimmte Ortsbezogenheit bis hin zur „Topophilie“ (Löw 2001: 290; vgl. auch die Feldforschungsberichte in Feld/ Basso 1996), eine feste Bindung zwischen Menschen und Orten, die Summe menschlicher Empfindungen durch Verknüpfung von persönlicher Erfahrung mit symbolhaften Bedeutungen vor Ort sein – oder zum anderen eine „Topophobie“, bei der Orte gefürchtet und gemieden werden. Eine solche emotionale Ortsbezogenheit entsteht im Zuge eines Wahrnehmungsprozesses, der sich aus „Elementen kognitiver Bilder“ (Knox/ Marston: 286) zusammensetzt, mit Hilfe derer die Informationen aus der Umwelt gefiltert und selektiert werden, weil sie prägend für Imagination und Erinnerung sind.

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

1.2 STADTPLANUNG UND BÜHNENBILDUNG

In der Walters Art Gallery in Baltimore und in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino stehen zwei auf Holz gemalte Gemälde von Luciano Laurana (etwa 1470), die von Architekturhistorikern oft als Abbildungen der idealen Stadt in der Renaissance interpretiert werden.

1.2.1 Die Tafeln von Laurana: Abbildungen der idealen Stadt in der Renaissance?

Stellvertretend sei hier Benevolo zitiert, der angesichts des sich in Urbino befindlichen Gemäldes auf die Lage des Palastes und den Grundriss der Stadt Urbino verweist, und schreibt: „Das Verhältnis zwischen Palast und Stadt kennzeichnet eine bewusst hergestellte Ausgewogenheit: Der Palast, zugleich Zentrum und Fassade der Stadt, hob sich in seinen Dimensionen nicht zu sehr von

den anderen Bauten ab. Er bestand aus vielen einzelnen Teilen, die in der zu jener Zeit aufkommenden geometrischen Regelmäßigkeit gebaut wurden; sie wurde jedoch nicht zu einem Merkmal des Gesamtkomplexes. So verlieh die neue Architektur der Stadt ein stattlicheres Aussehen, ohne deren historische Kontinuität zu zerstören“ (1983: 586, vgl. Abb. 4).

Abb. 4: Luciano Laurana: *Bild einer Stadt*



Quelle: Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

In einer speziell diesen beiden Bildern Lauranas gewidmeten Arbeit widerspricht Krautheimer dieser Auffassung und kommt zu dem Urteil, dass diese beiden Tafeln die ersten Abbildungen von städtischen Bühnen darstellten: „in my opinion the panels are precisely the first representations of the *scena tragica* and the *scena comica* of the renaissance“ (1948: 328).

In seiner diese These begründenden Argumentation zitiert Krautheimer Vitruv: „Tragic (scenes) are designed with columns, pediments (*fastigia*), statues and other regal surroundings; the comic (scenes) have the appearance of private buildings with balconies (*moeniana*), and overhangs (*profectus*) with windows made to imitate reality after the fashion of ordinary buildings...“ (Krautheimer 1948: 329), eine Festsetzung, die Alberti in seinem Lehrbuch „*De Re Aedificatoria*“, etwa zwanzig Jahre vor der Entstehung von Lauranas Tafeln publiziert, für die Renaissance festschreibt: „...the magnitude of the building should be adapted to the dignity of the owner... the royal palace should be the first in beauty and magnificence...(those for the common people)...need not be beautiful but merely practical.“ (zitiert nach Krautheimer 1948: 333). In Barbaros architektonischer Übersetzung für den Bühnenbau liest sich dies wie folgt: „Tragic scenes are painted with tall palaces, beautiful porticoes, magnificent edifices, sumptuous arches, and military avenues; to the comic scenes are given private houses, taverns, alleys and narrow streets...“ (ebd.: 332).

Die von Krautheimer der tragischen Bühne zugeschriebene Tafel (Abb. 5) zeigt im Vordergrund adlige Paläste auf hohen Plattformen. Der Brunnen ist von

vier Figuren tragenden Säulen flankiert, das Marmorpflaster zierte ein feines Muster. Im Hintergrund erheben sich ein Miniatur-Kolosseum, ein Triumphbogen und ein oktagonales Gebäude, bei dem es sich nur um einen Tempel handeln kann. Ganz in der Ferne, genau in der Bildmitte und durch den mittleren Bogen des Triumphbogens platziert, ein Turm, von Krautheimer als „regia“ bezeichnet, das Machtzentrum.

Abb. 5: Luciano Laurana: *Bild einer Stadt*



Quelle: Walters Art Gallery, Baltimore

Demgegenüber erscheint die in Urbino ausgestellte Tafel wesentlich weniger feierlich und nicht so von der Antike geprägt. Die Fassaden der Häuser sind unregelmäßig, asymmetrisch, mit Balkonen versetzt, in ihrer Höhe abweichend, der Brunnen nicht zentral platziert. Der zentrale Rundbau, der auf den ersten Blick als Tempel erscheint, entpuppt sich bei näherem Hinsehen eher als eine nach antikem Vorbild konzipierte Markthalle – ein städtisches Muster, das Alberti eindeutig dem bürgerlichen Milieu einfacher Leute zugeordnet hätte (Krautheimer 1948: 334-337).

1.2.2 *Scena Comica* und *Scena Tragica*

Besonders ausführlich widmet sich Sebastiano Serlio in seinem Mitte des 16. Jahrhunderts publizierten Standardwerk über Architektur und Städtebau „*Il primo e il secondo libro d' architettura*“ der Zusammenstellung von Bauten des städtischen Milieus, das seither die Bühnen des Theaters in der Renaissance prägen sollte. Dem komischen Theater schreibt er nach dem Vorbild von Vitruv

und Alberti ein durch bürgerliche Bauten geprägtes Milieu vor, während für das tragische Theater seinen Vorstellungen gemäß ein nobles, dem Adel angemessenes Stadtbild vorherrschen soll; die Ausführungen über das satirische Theater seien hier vernachlässigt, weil dieses Theatergenre für die Stadtplanung des 17. Jahrhunderts keine Rolle spielte.

Unter dem Kapitel „Della Scena Comica“ wird das dementsprechende städtische Milieu des Bürgertums beschrieben: Justizangestellte, Händler, Schaulustige und andere gleicher Art. Für diese gibt es ein Logisbedürfnis wie die Unterkunft einer Liebesvermittlerin, eine Kirche, eine Gaststätte; alle Gebäude von begrenzter Höhe, mit Bögen moderner Bauart versehen und Gebäudeteilen, die nicht in gerader Bauflucht verlaufen, sondern hier und da in den öffentlichen Raum hineinragen, so dass versteckte Winkel und Ecken entstehen. Im Wortlaut heißt es:

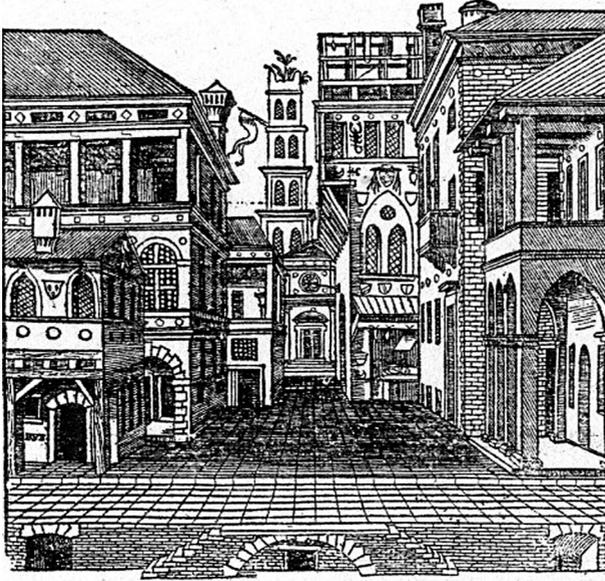
Je despecheray ceste comique la premiere, & pour ce faire fault presuposer que ses maisons doient estre propres a personnes priuez, comme sont Bourgeois, gens de loy, marchans, curiahstes, & autres de pareille estoffe. Et entre ceulx la est besoing qu'il y ait le logis d'une messagiere d'amours, que nous appellons macquerelle. Vn temple, & vne hostellerie, dont i'ay desia baillé l'ordonnance pour les releuer sur le plant... Ains seulement ay representé l'inuention, pour enseigner a si bien eslire l'ordre des bastimens, que quand ilz seront mis en oeuvre, le tout puisse venir a point, & auoir vne bonne grace, comme seroit vn porche percé a iour, derriere lequel on peust voir vn autre bastiment de la taille de ce premier. Les arcz duquel sont faitz d'oeuvre moderne, dont les appetiz ou voletz ont merueilleuse force a l'endroit des raccourcissements, aussi ont bien quelques cornices ... (Serlio: 67f, vergl. auch den beigefügten illustrierenden Holzschnitt, Abb. 6).

Im Unterschied zu der komischen Bühne präsentiert sich die tragische Bühne gemäß Serlio gediegener und bietet den Blicken der Zuschauer das Milieu des hohen Adels, Königen, Herzögen, Grafen und Herrschaften gleichen gesellschaftlichen Ranges angemessen, Gebäude, die ihrem Rang und ihrer Größe entsprechen, prachtvoll und herrschaftlich:

La Scene Tragique sert a representer Tragedies. Les bastimens doient estre conuenables a grans personnages, a raison que (suyuant la doctrine Tragicomedies antiques & modernes) les accidentz amoureux & mesauantures inoptinées, don't la fin sont mortz violentes & cruelles, aduiennent coustumierement es maisons des grans seigneurs, comme sont roys, ducz, contes, & semblables. A caste cause (comme l'ay dict) en lieu destine pour iouer telles choses ne se scauroit faire bastiment qui ne sente sa grandesse (ainsi que ie de-

monstre par ceste figure). Toutesfois pour estre la feuille si petite, il ne ma esté possible y faire voir les edifices suptueux & seigneuriaux (Serlio: 68f).

Abb. 6: Idealbild einer Komischen Bühne



Quelle: Serlio: 67f

Auf dem beigegefügt Holzschnitt sieht man eine breite, zu einem Platz ausgeweitete Straße, die im Vordergrund auf beiden Seiten von reich mit Torbögen, Säulen, Loggien und Balkonen versehenen Palais flankiert ist, rechts im Mittelgrund einen antiken Tempel. Dahinter wird die Bühne abgeschlossen durch einen Triumphbogen, dessen Spitze von drei Stauen gekrönt ist und der einen Durchblick auf zwei ägyptische Obelisken gewährt (Abb. 7).

Abb. 7: Idealbild einer Tragischen Bühne



Quelle: Serlio: 69

1.2.3 Die Bühne ist ein städtischer Platz und reale städtische Plätze sind Theater, Bühnen im städtischen Leben

In der Renaissance erscheint also die Stadtplanung durchweg im Kontext von Bühnenbildung:

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

Zunächst allerdings blieb die Repräsentation des städtischen Lebens auf das Bühnenbild innerhalb der im 16. Jahrhundert neu errichteten Theaterbauten beschränkt.

Das Teatro Olimpico in Vicenza ist ein immer wieder zitiertes Beispiel für Krautheimers These. 1580 von Palladio entworfen und nach seinem Tod von seinem Schüler Scamozzi bis 1586 fertig gestellt, wird die Bühne als ideale antike Stadt dargestellt: Durch das Portal einer Palastfassade blicken die Zuschauer anscheinend weit in die Ferne auf eine schnurgerade, von Palästen ge-

säumte Straße, die am Ende von einem Triumphbogen abgeschlossen wird (Abb. 8): man fühlt sich an Lauranas Tafel erinnert, die das ideale Bild einer tragischen Bühne darstellt.

Einige Jahre später, zwischen 1587 und 1590, baute Scamozzi im Auftrag des lombardischen Herzogs Vespasiano Gonzaga das Teatro Olimpico von Sabbioneta, einer kleinen Musterstadt der Renaissance in der Lombardei. Wie schon in Vicenza ist auch im Bühnenbild des Theaters von Sabbioneta eine zentrale Straßenschlucht von entscheidender Bedeutung (Abb. 9). Die Straße wird durch eine Verengung der sie begrenzenden randlichen Bebauung so verengt, dass eine Tiefenwirkung entsteht: Die Bühne wirkt so weit tiefer, als sie es in Wirklichkeit ist. Perspektive lautet das Stichwort in der Renaissance, in dessen Kontext der Bühnenbau in den klassischen Lehrbüchern der Zeit behandelt wird. Dabei ist jedoch die perspektivische Konstruktion, wie Krautheimer hervorhebt, nur ein Mittel bei der Schaffung des Bühnenbildes; der Inhalt, das städtische Milieu, hatte Vorrang vor der Form, der Perspektive: „It (the perspective) was used to realize, within the clearly defined and perceptible space of the Early and High Renaissance, the appropriate backgrounds for theatrical performances“ (1948: 329).

Abb. 8: Bühnenbild im Teatro Olimpico in Vicenza



Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico_%28Vicenza%29 (25.06.2015)

Abb. 9: Bühnenbild im Teatro Olimpico in Sabbioneta



Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico_%28Sabbioneta%29 (25.06.2015)

1.2.4 Der Bühnenbau als Aufgabe der Architektur und des Städtebaus

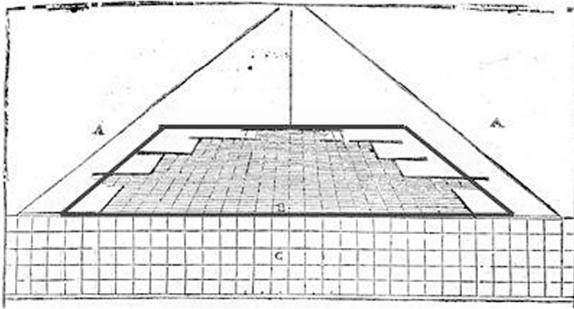
In nahezu allen Lehrbüchern der Architektur in der Renaissance wird der Bühnenbau als eine Aufgabe von Architektur und Städtebau betont. Ausgangspunkt ist, wie beispielhaft in dem von Sebastiano Serlio 1545 auf Italienisch und Französisch verfassten „*Secondo Libro di Prospettiva*“ zu sehen ist, der enge Zusammenhang von geometrischen Regeln, Perspektive und Theater- (Bühnen-)bau. Der Bühnenbau wird in der Renaissance besonders hervorgehoben, weil die Perspektive hier auf so wundersame Weise besonders zu behandeln und zu beschreiben sei. Nachdem er nun in seinem ersten Buch die Geheimnisse der Geometrie offenbart habe, ohne die es nahezu ausgeschlossen gewesen sei, bis hierher zu gelangen, schreibt Serlio, würde er sich nunmehr alle Mühe geben, bei aller der Tradition gebotenen Kürze, den Architekten in der Sache (des Bühnenbaus) zu erleuchten:

Encores que l'art de perspectiue soit merueilleuseme difficile a traicter en escripture, principalement ou il est question des corps releuez sur le plan, & qu'il se puisse mieux enseigner de viue voix, que par doctrine ou aucun pourtrait: ce non obstant purce qu'en mon premier liure i'ay desia ouuert les secretz de Geometrie, sans laquelle est presque impossible de peruenir a ce beau degré, ie prendray peyne soubz la plus brieue tradition que ie pourray, d'en donner tant de lumiere a l'Architecte que cela deura suffire au besoing qu'il en pourroit auoir... (Serlio: 25).

Der entscheidende Punkt beim Bühnenbau ist für Serlio, den Horizont so weit wie möglich zurück zu verlegen. Aus der Betonung der perspektivischen Verlängerung des Bühnenbildes entsteht die klassische Form der Bühne in der Renaissance: das Trapez (Abb. 10):

Et pourtant que certains Architectes ont pose l'orizon en la derniere muraille qui termine la Scene, & qu'il est force le releuer du plant, duquel sont ladicte muraille, ou il semble que tous les bastimens se rencontent, ie pensay en moymesme que ie feroye passer cest orizon plus arriere, & cela me succeda si bien que de depuis quand c'est venu à faire telles enterprises l'ay tousiours suyuy caste voye, laquelle ie conseille tenir a tous ceulx qui se delecteront de choses semblables, suyuant ce que l'en ay desia predict, & que ie monstrey par figure au feuillet ensuyuant, ou ie designeray la forme du Theatre (Serlio: 64f und 65).

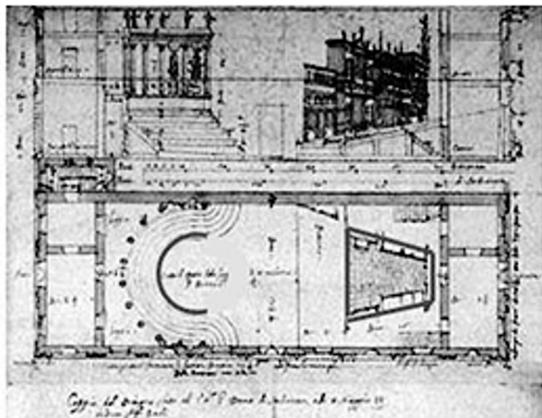
Abb. 10: Modell einer Theaterbühne



Quelle: eigener Entwurf nach Serlio: 66 f

Die Formgebung für den Zuschauerraum folgt in der Renaissance zunächst noch den Vorbildern der klassischen Antike: Sowohl in Vicenza als auch in Sabbioneta ist der Raum halbkreisförmig konzipiert. Der Kreis, neben dem Quadrat die beherrschende geometrische Form in der Renaissance, besticht durch seine Einfachheit und Klarheit. Ein Kreis hat weder Anfang noch Ende und kann so als Symbol der Unendlichkeit, als ewiger Fluss des Lebens, also Unsterblichkeit, Einheit und Vollkommenheit gedeutet werden (Brogi: 226; Grütter: 140), als göttliche Perfektion (Abb. 11 und 12).

Abb. 11: Theatersaal und Bühne im Teatro Olimpico in Sabbioneta



Quelle: Originalplan von Scamozzi, Uffizien, Florenz

Abb. 12: Bühne und Zuschauerraum im Teatro Olimpico in Vicenza

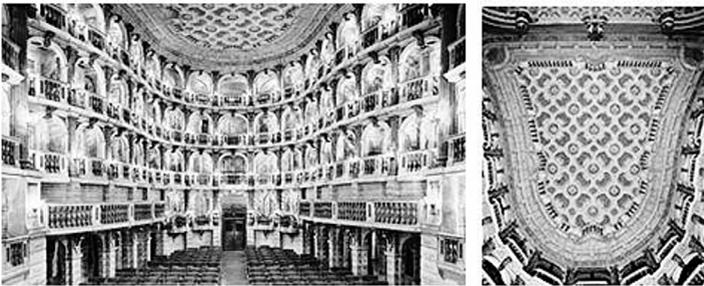


Quelle: www.teatrolimpicovicenza.it (25.06.2015)

Die Formgebung ändert sich im 17. Jahrhundert; der Zuschauerraum wird in der Länge gestreckt, aus dem Halbkreis wird ein Oval. Die Figur des Ovals stellt eine spielerische Verzerrung der Form des Kreises dar. In der Form seines Umfangs weicht es vom Mittelpunkt ab; die Form liegt außerhalb seines Mittelpunktes und ist deshalb abweichend und überspannt – exzentrisch. Die vom Kreis abgeleitete Figur des Ovals ist ganz ähnlich wie zuvor der Kreis definiert als Figur ohne Anfang und ohne Ende, also ein Zeichen für Unendlichkeit und Unsterblichkeit. Im Zeitalter des Barocks war man sich aber bewusst, dass der Mensch ein vergängliches und sehr endliches Wesen ist; die Verzerrung der Kreisform könnte daher auch andeuten, dass der Mensch und seine Werke eben

nicht der im Kreis symbolisierten göttlichen Vollkommenheit gleich sein können. „Im Barock wird die menschliche Existenz aufgrund ihrer Vergänglichkeit und Sündhaftigkeit durch entsprechend fragile, spielerische, nur ihrem Ursprung nach kreisförmige Figuren (etwa Seifenblase, Tautropfen, kreisende Glühwürmchen) ausgedrückt, die dem Vergleich mit der göttlichen Vollkommenheit allenfalls durch göttliche Gnade standzuhalten vermögen“ (Brogi: 226). In den Grundrissen und Deckenformen der barocken Theater in Mantua und Venedig ist diese Fragilität in der Abwandlung ehemals kreisförmigen Figuren deutlich erkennbar (vgl. Abb. 13 und 14). Die Abwandlung des Kreises hin zum Oval könnte also als Hinweis des Baumeisters gedeutet werden, dass die Perfektion der Kreisfigur, Sinnbild der Welt göttlicher Perfektion, letztlich doch nicht mit dem Prinzip der menschlichen Unvollkommenheit zu vereinbaren ist.

Abb. 13: Vom Halbkreis zum Oval: Teatro Scientifico in Mantua



Quelle:

www.domusweb.it/content/domusweb/it/arte/2013/04/01/ritratto-di-uno-spazio.html
(25.06.2015)

Abb. 14: Vom Halbkreis zum Oval: Teatro La Fenice in Venedig



Quelle: eigene Aufnahme

Von den im Italien des 17. Jahrhunderts entstandenen Theaterbauten ist keines erhalten geblieben, aber die berühmten Theater des 18. Jahrhunderts setzten die barocke Formgebung fort.

1.2.5 Vom Theater in geschlossenen Räumen zum Theater im Freien

Im 17. Jahrhundert werden Bühne und Zuschauerraum zunehmend ins Freie verlegt: Die Stadt selbst wird auf ihren öffentlichen Plätzen zur Bühne und zum Theater; auf römischen Plätzen wie Piazza S. Pietro, Piazza del Popolo, Piazza Navona und Piazza del Campidoglio werden jeweils eigene Theatervorstellungen gegeben: *Ecclesia triumphans et ecclesia militans* auf dem Petersplatz, zeremonielle Empfänge für hochstehende Persönlichkeiten anlässlich ihrer Rombesuche sowie Volksfeste und Karnevalsumzüge auf der Piazza del Popolo und der von dort ins Zentrum der Stadt führenden Via del Corso, Feste für den höheren Adel und Klerus Roms auf der Piazza Navona und die Zurschaustellung antiker römischer Größe auf dem Kapitolplatz (vgl. dazu ausführlich die Platzbeschreibungen in späteren Kapiteln).

Bahnbrechend waren in dieser Hinsicht schon Ende des 15. Jahrhunderts die Aktivitäten des Giovanni Sulpizio da Veroli, der auf dem Campo dei Fiori in Rom vor dem Palazzo Riario eine städtische Kulisse für Theateraufführungen installierte. In einem Brief an den Kardinal Riario plädierte er vehement für den Bau von Theatern: „Of churches we have a goodly number and you can build them when you are old... The late Pope Sixtus, the present Pope Innocent have improved and are improving the looks of the city. What, then, is left for our time to do aside from bringing water to the town and from setting up a theatre...“ (zitiert nach Krautheimer 1948: 343). Letztlich vergingen aber noch fast zweihundert Jahre, bevor mit Bernini und Papst Alexander VII. die ersten offenen städtischen Bühnen in Rom entstanden.

Von Pietro da Cortona, neben Bernini und Borromini einer der bedeutendsten Architekten des Hochbarock, stammt ein Bühnenbild, das offensichtlich von den von Michelangelo entworfenen und sich auf dem Kapitol gegenüber stehenden Gebäuden des Palazzo dei Conservatori und des Palazzo Nuovo inspiriert ist; zentral zwischen den beiden Palästen ist die Fassade der Jesuitenkirche „Il Gesù“ zu erkennen, alle Gebäude stehen auf den Ruinen einer antiken Welt (Abb. 15).

Von Bernini selbst stammt ein Bühnenbild, das ganz offensichtlich von der Piazza del Popolo mit den drei von ihr ausgehenden Straßen und einer der von ihm entworfenen Zwillingskirchen inspiriert ist, „appropriate for a tapestry,

perhaps a theater curtain... Stage set and urban texture intertwined“ (Krautheimer 1985: 125; Abb. 16).

Abb. 15: Die Bühne ist ein städtischer Platz und die Stadt ist Theater: Die kapitolinischen Paläste und die Kirche „Il Gesù“ als Bühnenbild



Quelle: Pietro da Cortona in: Martinelli: Disegni d'edifici in Roma,I, f. 40, Raccolta Bertarelli, Mailand, Castello Sforzesco

Abb. 16: Die Piazza del Popolo als Bühne, Skizze Bernini



Quelle: Krautheimer 1985: 124

Der Begriff „teatro“ für einen ovalen Platz trifft, wie Kiato notiert, die Semantik der Zeit. Er zitiert aus den päpstlichen *avvisi* zum Petersplatz „quel gran teatro attorno la piazza“, um dann zu präzisieren, dass das Wort teatro prägnant eine architektonische Schöpfung bezeichnet, die sowohl den Portikus als auch den Raum umfasst, den dieser einschließt (Kitao: 20). Zu Zeiten Berninis galt das Oval als vollkommene Form für ein Theater, gemäß Meinung seines Zeitgenossen Alveri schließt es nämlich in seiner Konstruktion zwei Kreise ein; wobei der Kreis als die perfekte geometrische Figur angesehen wurde, weil er weder Anfang noch Ende hat und somit der Unendlichkeit, der Ewigkeit entspricht, Symbol der göttlichen Unsterblichkeit, Einheit und Vollkommenheit: Der Petersplatz „...è cinto da vn magnifico portico, che lo rende in forma di Teatro, opera del Cauallier Bernini famoso, & insieme ingenero, fatto d'ordine di Nostro Signore Alessandro Settimo... Il Teatro, come diceuo è di forma ouale, che è la piu perfetta, essendo composto di dui cerchi...“ (Alveri: 153). Die Assoziation des ovalen Platzes mit einem Theater ist aus einem Vergleich mit dem Amphitheater abgeleitet und v.a. mit der Idee des Kolosseums verbunden, dem Amphitheater schlechthin (Kitao: 21). Hinzu kommt, dass der das Zentrum des Petersplatzes dominierende Obelisk aus dem (ebenfalls ovalen) Zirkus des Nero stammt, einer dem Amphitheater sehr ähnlichen Einrichtung, die sich im antiken Rom ziemlich genau da befand, wo heute der Petersplatz liegt, wie schon Alveri in seinem Buch 1664 schreibt.

Das barocke Theater in Italien ist aus zwei Teilen mit unterschiedlichen geometrischen Grundrissen zusammengesetzt: Die Bühne ist ihrer Form nach als Trapez gebaut, der Zuschauerraum formt sich zum Oval. Auch Berninis Theater auf dem Petersplatz besteht aus zwei Teilen, der eigentlichen Bühne (das Trapez der Piazza Retta) und dem Zuschauerraum (das Oval der Piazza Obliqua). Benevolo macht darauf aufmerksam, dass vom Juli 1656 an in den vatikanischen Dokumenten für den Petersplatz der Begriff „teatro“ in Gebrauch kommt, und führt aus, dass, technisch gesehen, die Hohlform des Ovals um den Obelisk dazu führt, dass die Menschen, die die Piazza Obliqua in Massen füllen, nicht nur die Vorgänge und Szenen genau sehen können, die sich auf der höher gelegenen Ebene der Piazza Retta und in den Fenstern der Fassade abspielen, sondern auch sich selbst und die Gefühlsregungen, von denen sie mitgerissen werden (Benevolo 2004: 53).

Es sind solche Gefühlsregungen, auf die es den Baumeistern des Barock und ihren Auftraggebern ankam, Momente des Staunens und der Faszination zu schaffen, Orte und Bilder des kulturellen und gesellschaftlichen Halts, die sich den Zuschauern beim Betrachten des Bühnenbilds buchstäblich aufdrängen, eine Welt voller symbolischer Wirkungen und atmosphärischer Qualitäten, denn hier

sieht man, auf knappem Raum zusammengestellt und dichtgedrängt, große antike Tempel, verschiedene Gebäude, nah und fern, schöne und weiträumige Plätze, dekoriert mit mehreren Bauten, lange und gerade Straßen, die von Querungen unterbrochen werden, Triumphbögen, hohe und wundersame Säulen, Pyramiden, Obelisken und tausend andere Singularitäten, alles angereichert mit großen, mittleren und kleinen Lampen dergestalt angeordnet, dass alles aufleuchtet, als wären es Rubine, Diamanten, Saphire, Smaragde und ähnliche Edelsteine.

Entre les choses faites par la main des hommes dont lon se peult esmerueiller, & receuoir contentement doeuil, auec satisfaction de pensée, a mon iugement c'est l'appareil de quelque Scene quand on vient a le descourrir. La raison est, que lon y voit en peu d'espace aucuns palais dressez par l'art de perspectiue, auec grans Temples & diuers maisonnages proches & loingtains de la veue, places belles & spacieuses decorées de plusieurs edifices, rues longues & droittes, coysées de voyes trauersantes, arc de triumphe, colonnes haultes a merueilles, Pyramides, obeliques, & mille autres singularitez, enrichies de lumieres grandes moyennes & petites, ainsi comme l'art de comporte, ordonnées par tel artifice qu'elles semblent autant de pierres precieuses rendantes une lueur admirable, comme seroient Rubiz, Dyamans, Saphirs, Esmerauldes & choses semblables... (Serlio: 63f).

1.3 GEOMETRISCHE FORMEN, PROPORTIONEN UND HARMONIEN

Als Michelangelo an seinem Plan für die Gestaltung des Kapitolplatzes arbeitete, waren die Architekten und Baumeister der Zeit von den Idealen der Renaissance erfüllt, die ihrerseits auf die Werte und Normen der Antike zurückgehen. Für die Pythagoreer z.B. war die universelle Ordnung letztlich mathematischer Natur; die Harmonie der Welt beruhte dem zu Folge also auf dem Verhältnis von Zahlen; die Zahl galt als Essenz aller Dinge. Augustinus wird zitiert, Architektur sei eine Kunst göttlicher Ordnung, die auf der Anwendung geometrischer Gesetze beruhe: „Du (Gott) hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“ (Delfante: 89). Davon abgeleitet ist das architektonische und städtebauliche Leitmotiv der Renaissance: „*Ordo, pondo et mesura, artem sine scientia nihil est*“ – Ordnung, Gewicht und Maß, nichts ist die Kunst ohne Wissenschaft, d.h. Mathematik.

In den Lehrbüchern der Renaissance über Architektur nehmen die Geometrie und ihre Formen deshalb einen übergeordneten Rang ein. So beginnt z.B. auch Sebastiano Serlio sein Lehrbuch über die Architektur mit der These, dass die Architektur nur unter strenger Befolgung der Regeln der Geometrie Proportionen

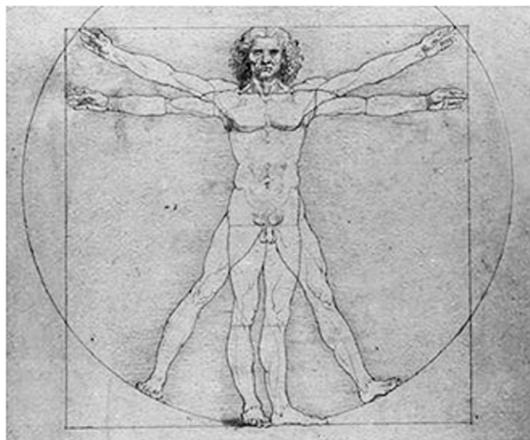
und Harmonie hervorbringen könne, um gleich im Anschluss daran die wichtigsten geometrischen Formen aufzulisten und zu definieren: Punkt, Gerade etc. bis hin zu den komplexen Formen mehrerer zusammengeführter Quadrate, Rechtecke und Dreiecke (Serlio 1545: ohne Seitenangabe).

1.3.1 In der Ordnung der Geometrie spiegeln sich die Harmonie der Welt und die Anmut des Menschen

Obwohl die geometrischen Formen also für die Architektur der Renaissance und des Barock ganz offenbar Ausgangspunkt allen architektonischen Schaffens sind, enthalten sich die Verfasser der Lehrbücher jeglicher semantischen Festlegung der von ihnen bevorzugten geometrischen Formen. Unbestritten ist allein ihr architektonischer Stellenwert in dem Sinne, dass die Harmonie der Welt und letztlich auch die Anmut des Menschen selbst v.a. in der Ordnung der Geometrie begründet liegt, eine Auffassung, die auf die Lehrmeinung der antiken Autorität in Fragen der Architektur schlechthin (Vitruv: *De architectura*) zurück greift:

Liegt ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden (Vitruv: 87).

Abb. 17: Das architektonische im menschlichen Maß: Quadrat und Kreis



Quelle: Leonardo da Vinci: L'uomo vitruviano; Galleria dell'Accademia, Venedig

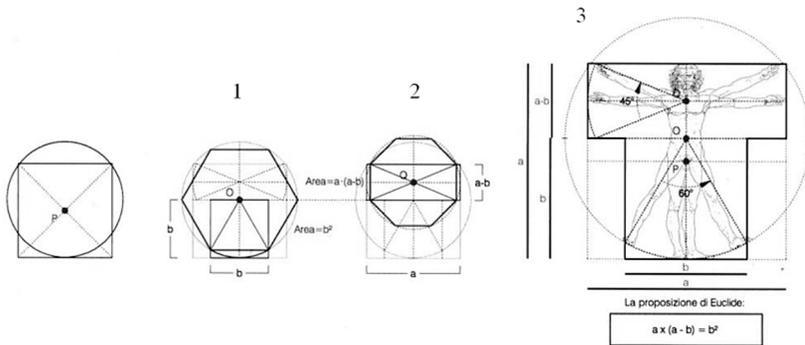
Ausgehend von der bekannten Zeichnung Leonardo da Vincis (*Le proporzioni umane secondo Vitruvio* (1496), Abb. 17) sind damit die für die Renaissance und

das Barock geltenden architektonischen Normen vorgegeben: Maßstab, Gleichgewicht, Harmonie, Axialität und Symmetrie – Normen, die in den geometrischen Figuren Quadrat und Kreis zu Grunde liegen.

1.3.2 Eine euklidische Formel für Leonardos Figur

Die geometrische Analyse des von Leonardo in einen Kreis und ein Quadrat gestellten Menschen zeigt, dass beide unterschiedliche Mittelpunkte haben: das Quadrat in den Genitalien, der Kreis im Bauchnabel des Menschen. Der Kopf grenzt an den oberen Rand des Quadrats, die Füße ruhen sowohl auf dem Quadrat wie auf dem Kreis. Der Bauchnabel ist der geometrische Bezugspunkt (Punkt O, Abb. 18), von dem aus sich die Beine des Menschen im Kreis nach außen bewegen, ein Winkel von exakt 60° , ein gleichwinkliges und gleichseitiges Dreieck. Ein um dieses Dreieck gelegtes Quadrat mit der Seitenlänge b umfasst eine Fläche b^2 (Abb. 18.1). Auch die Arme von Leonardos Menschen haben einen Mittelpunkt (Punkt Q, Abb. 18.2); um diesen Mittelpunkt beschreiben sie eine Drehbewegung von 45° .

Abb. 18: Die euklidische Formel für das menschliche Maß in Leonardos Zeichnung



Quelle: Valli: 24

Die Verbindung der vier Endpunkte dieser Drehbewegungen ergibt ein Rechteck mit den Seitenlängen a und $a - b$, dessen Fläche sich nach $a \times (a - b)$ berechnet. Das durch die Beinrotation definierte Quadrat hat den gleichen Flächeninhalt wie das durch die Armrotation definierte Rechteck: $b^2 = a \times (a - b)$. Die Flächen des Quadrats und des Rechtecks stehen zueinander in der Zahlenrelation bzw.

Proportion von $1:1=1$, dem „Einklang“. In der Zusammenschau bilden sie in ihren Umrissen den Buchstaben T, dessen Teilflächen in der Formel $b^2 + a \times (a - b)$ zusammengefasst in ihrer Zahlenrelation (1:1) die „ewige Proportion“ (proporzione continua, Valli: 24; Abb. 18.3), auch die „göttliche Proportion“ genannt werden.

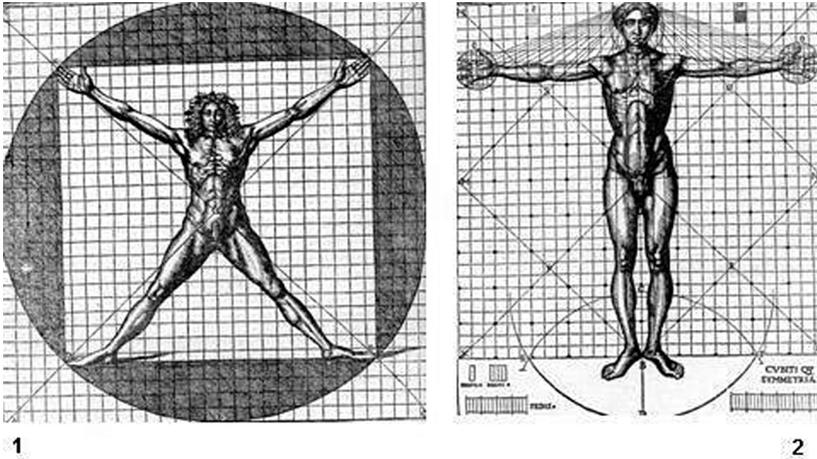
Die göttliche Proportion entspricht dem antiken griechischen Prinzip der *dynamis*, d.h. der andauernden Spannung, die einer Symmetrie zugrunde liegt, die auf drei anstelle von zwei Elementen ausgeübt wird; eine Symmetrie, die die Kunstgeschichte des Abendlandes beherrscht hat, auch in der Musik; als Ausgangsdimension wird nunmehr die Zeit und nicht mehr der Raum genommen. Das Prinzip der *dynamis* wird durch einen fortlaufenden Rhythmus begründet, dem jede Kreatur und jede menschliche Kreation mit Anspruch auf Harmonie und Schönheit unterworfen ist, im Körper wie in den Bauten, die sich am Körper orientieren. Zu der Zeit, als Leonardo sein T in der menschlichen Figur zeichnete, war dieses bereits ein anerkanntes und vielfach bestätigtes Symbol in der Literatur, der Zeichenkunst und der Mathematik und zog wesentliche Bezüge aus der griechischen und hebräischen Tradition bis hin zu der christlichen Vorstellung, die in dem Zeichen die Bestätigung Gottes auf dem Angesicht seiner menschlichen Diener sah (Valli: 24, Übersetzung: W.H.)

Ähnliche geometrische Formelzusammenhänge werden deshalb auch in den meisten Lehrbüchern über Architektur in der Renaissance explizit in den Vordergrund gestellt, so z.B. bei Cesario: *homo ad circolum* (Abb. 19.1) und *homo ad quadratum* (Abb. 19.2).

Scamozzi geht in seiner Abhandlung noch über die Darstellung der geometrischen Grundformen hinaus, indem er den im Kreis und Quadrat stehenden Menschen in einen Rahmen mit darüber hinausgehenden geometrischen Formen stellt (Abb. 20).

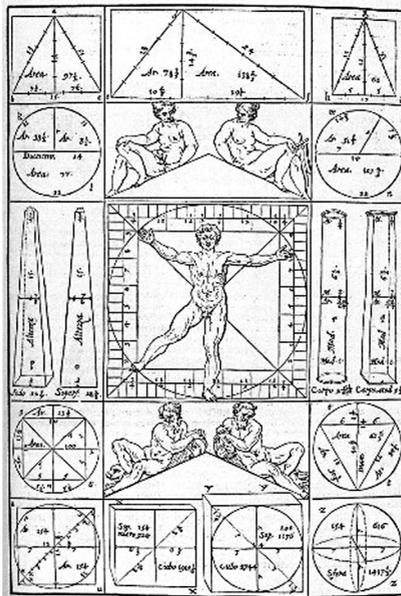
Auch Wittkower nimmt in seiner Studie „Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus“ Bezug auf die Geometrie und die Vitruvsche Maxime, dass die Architektur in ihrer Ordnung die Proportionen des menschlichen Körpers widerzuspiegeln habe, da der Mensch das Ebenbild Gottes sei und die Maße des menschlichen Körpers also durch göttlichen Willen geordnet seien und so die „Maßverhältnisse in der Baukunst die Ordnung des Weltalls umfassen und zum Ausdruck bringen. – Doch welches sind die Gesetze dieser kosmischen Ordnung, welches sind die mathematischen Verhältnisse, die im Makrokosmos und im Mikrokosmos die Harmonie bestimmen und zuwegebringen?“ – das ist seine zentrale Frage (Wittkower 1983: 83).

Abb. 19: Cesariano: homo ad circulum und homo ad quadratum



Quelle: Holzschnitte in Cesariano, C.: *Di Lucio Vitruvio Pollione Architectura*, Buch III: L und XLI, Mailand 1521

Abb. 20: Holzschnitt Geometrische Grundformen



Quelle: Scamozzi, V.: *L'idea della architettura universale*, Teil I, Buch I: 40

1.3.3 Die Entdeckung des Pythagoras

Einführend zitiert Wittkower Francesco Giorgi, der Anfang des 16. Jahrhunderts ein grundlegendes Werk über „die Harmonie des Weltalls veröffentlicht hatte, in welchem christliche Lehren und neuplatonische Weisheit verschmolzen waren und der alte Glaube an die mystische Kraft gewisser Zahlen neu bestärkt wurde“ (ebd.: 84). Um Giorgis Argumentation zu verstehen, muss man, so Wittkower, „von der Entdeckung des Pythagoras wissen, wonach Töne räumlich gemessen werden können...“

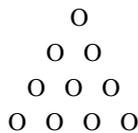
Einer Legende zufolge kam Pythagoras bei einem Spaziergang...

...an einem Handwerksladen vorbei, wo mit verschiedenen Hämmern ein glühendes Eisen auf einen Ambos geschlagen wurde. Dabei gelangte eine gewisse Reihenfolge von Tönen an seine Ohren, die sein Gehör mit Freude erfüllte. Er blieb stehen und suchte zu erkennen, wodurch diese Wirkung hervorgebracht wurde. Zunächst erschien es ihm so, dass sie von der ungleichen Kraft der Männer herrühren könnte. Er veranlasste, dass die Männer ihre Hämmer untereinander tauschten, und trotzdem hörte er keine anderen Töne als beim ersten Mal. Daraus zog er den Schluss, dass die Ursache in der Verschiedenheit des Gewichts der Hämmer liegt... Deswegen ließ er jeden Hammer einzeln wiegen, und so entdeckte er zwischen den Zahlen der Gewichte die Verhältnisse der Konsonanzen und Harmonien. Mit ganzer Kraft verschönerte er nun diese Harmonien auf folgende Weise: Er machte sich aus Schafdarmsaiten gleicher Größe und befestigte an ihnen Gewichte, die denen der Hämmer entsprachen. Und so entdeckte er die nämlichen Konsonanzen...(Zarlino 1573/1989: 8f).

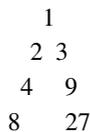
Auch wenn wenig später im Anschluss an Zarlinos Werk von V. Galilei nachgewiesen wurde, dass die von Pythagoras genannten Relationen zwar für die Verhältnisse der Saitenlängen, nicht aber für die Proportionen der Gewichte passten (Kommentar zu dieser Behauptung Zarlinos, ebd.:11), ist die Legende doch insofern von Bedeutung, als sie begründet, dass der musikalischen Harmonie ganz bestimmte Zahlenrelationen zu Grunde liegen und dass Pythagoras auch jenseits der Legende die Aufeinanderfolge der Tonstufen innerhalb der Oktave zugeschrieben werden muss, also die Proportionen 2:3 (Quinte) und 3:4 (Quarte) innerhalb von 1:2 (Oktave). Proportionen werden zu Harmonien, „Wohlklängen“. Bestimmte Zahlenrelationen zieht man in ihrer musikalischen Ausprägung anderen vor. Dies lässt sich experimentell sehr leicht am Monochord herausfinden. Ein Monochord ist ein Instrument, das zwei Saiten gleicher Länge und Stärke über einen Resonanzkörper führt. Durch einen Steg kann eine der beiden Saiten in unterschiedliche Proportionen unterteilt werden, wodurch auf beiden

Saiten die Töne (Intervalle) erzeugt werden können, die den oben festgelegten Zahlenrelationen oder Proportionen entsprechen. Dabei „haben im 6. Jahrhundert v.C. die Pythagoräer erstaunt festgestellt, dass ihnen ein Intervall desto angenehmer klang, je einfacher die Proportion war“ (Delle/ Krieger/ Spiess: 12). Die Oktave wird so zur „harmonia perfecta“, weil sie der Prime, d.h. der Zahlenrelation 1:1, dem Einklang, der Einheit und Vollkommenheit am nächsten kommt. Im klassischen griechischen Verständnis werden deshalb die Oktave, Quinte und Quarte als „synphonia“ (lat. „consonantia“), also als Zusammen-, Wohl- und Einklang bezeichnet, alle anderen als „diaphonia“ (lat. „dissonantia“), eben davon abweichend klingend (Husmann: 18).

Der wahre Kern der Pythagoras-Legende findet sich wohl in der Erfindung des Tetrachord-Experimentes, das gleichfalls Pythagoras zugeschrieben wird (Staab: 112). In der sogenannten Tetraktys, der „Vierheit“, dem aus zehn Punkten in vier pyramidal aufgebauten gleichseitigen (und gleichschenkligen) Dreieck, lassen sich die von Pythagoras angeführten Relationen und Proportionen und seine „harmonikale Weltbetrachtung“ veranschaulichen: „So bergen denn auch die hierin veranschaulichten Zahlen in ihrer musikalischen Interpretation das Schwingungsverhältnis der Oktave (2:1), die aus Quinte (3:2) und Quarte (4:3) zusammengesetzt ist“ (Staab: 112).



Auf Pythagoras aufbauend erklärt Platon in seinem Timaios (35B-36B), dass die Ordnung und Harmonie des Alls in gewissen Zahlen enthalten sei. Er fand diese Harmonie in den Quadraten und Kuben der Einheit und gelangte so zu den beiden geometrischen Reihen 1,2,4,8 und 1,3,9,27, ganz so, wie es auch V. Galilei in seiner Kritik an Zarlinos Pythagoras-Legende ausgedrückt hatte: „Um die Schwingungszahlen (der Saiten) auf das 2-, 3-, 4-fache zu erhöhen, müssen die spannenden Gewichte um das 4-, 9-, 16-fache gebracht werden“ (zitiert nach dem Kommentar zu Zarlino 1573/1989: 11). Traditionell in der Form eines Lambda dargestellt,



wird die Harmonie des Weltalls in den sieben Zahlen 1,2,3,4,8,9,27 ausgedrückt. Darin liegt Platon zufolge der geheime Rhythmus des Makrokosmos sowohl als auch des Mikrokosmos. Denn die Verhältnisse zwischen diesen Zahlen umfassen nicht nur alle musikalischen Intervalle, sondern auch die für menschliche Ohren nicht hörbare Musik der himmlischen Sphären und den Bau der menschlichen Seele (ebd.: 84f).

1.3.4 Die Harmonien der Musik: maßgebend für die Proportionen in der Architektur?

Aufbauend und in sicherer Kenntnis der Schrift Giorgis, so Wittkower, sind es v.a. Alberti und Palladio, die die Architektur der Renaissance, und später auch die des Barock, dahin gehend beeinflusst haben, die harmonischen Intervalle der griechischen Tonleiter als die idealen Maßverhältnisse für ihre Bauwerke zu bezeichnen, wie die beiden folgenden Zitate belegen:

Die Zahlen, vermittlels welcher die Harmonie von Tönen unser Ohr entzückt, sind ganz dieselben, welche unser Auge und unseren Verstand ergötzen. Wir werden daher alle unsere Regeln für harmonische Beziehungen von den Musikern entlehnen, denen diese Zahlen ausnehmend wohl bekannt sind, und von jenen Dingen, in denen die Natur selbst sich vortrefflich und vollkommen zeigt (Alberti, zitiert nach Wittkower 1983: 90).

Die Proportionen der Stimmen sind Harmonien für das Ohr, diejenigen der räumlichen Maße für das Auge. Solche Harmonien geben uns ein Gefühl der Beglückung, aber niemand weiß warum, außer dem, der nach den Ursachen forscht (Palladio, IV. Buch, Kap. 5, zitiert nach Wittkower 1983: 92).

Diesem Grundsatz folgend, empfiehlt Palladio in seinen *Quattro libri dell' architettura* sieben Raumtypen:

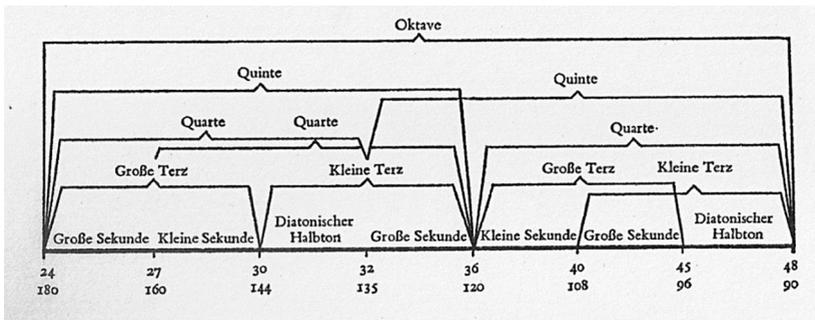
- (1) kreisrund
- (2) quadratisch
- (3) Breite: Länge = Quadratseite: Quadratdiagonale = $\sqrt{2}:1$
- (4) ein Quadrat und $1/3$ = 3:4
- (5) ein Quadrat und $1/2$ = 2:3
- (6) ein Quadrat und $2/3$ = 3:5
- (7) zwei Quadrate = 1:2

Am vollkommensten hat die Beziehungen zwischen den Harmonien in der Musik und der Architektur wohl Gioseffo Zarlino (erstmal 1558) in seiner „harmo-

nischen Zerlegung der Oktave in ihre Teilungen“ („la divisione harmonica della Diaspason nelle sue parti“, vgl. auch Abb. 21) ausgedrückt:

- (1) Oktave = 1:2 d.h. zwei Quadrate
- (2) Quinte = 2:3 ein Quadrat und 1/2
- (3) Quarte = 3:4 ein Quadrat und 1/3
- (4) große Terz = 4:5 ein Quadrat und 1/4
- (5) kleine Terz = 5:6 ein Quadrat und 1/5
- (6) große Sekunde = 8:9 ein Quadrat und 1/8
- (7) kleine Sekunde = 9:10 ein Quadrat und 1/9
- (8) diatonischer Halbton = 15:16 ein Quadrat und 1/15

Abb. 21: Harmonische Zerlegung der Oktave in ihre Teilungen



Quelle: nach Zarlino, in: Wittkower 1983: 108

1.3.5 Proportionen werden in ihrer Form gesehen, nicht in ihrer Substanz

Man mag im Zweifel sein, ob (etwa) Palladios Maße tatsächlich so verwickelte Beziehungen enthalten. Mögen wir uns noch so genau an seine Zahlen halten – man mag uns des Irrtums beschuldigen, der modernen Proportionsforschern so oft unterläuft, dass wir in ein Gebäude Beziehungen hineinlesen, die gar nicht in der Absicht des Architekten lagen. Doch kann niemand bestreiten, dass Palladios Zahlen bestimmte Maßverhältnisse anzeigen sollen; nicht an dieser Tatsache, sondern nur an der Grenze, bis zu der eine solche Interpretation fortschreiten kann, ist ein Zweifel möglich (Wittkower: 110).

„Etwaige Bedenken gegen Palladios künstlerische Absichten“, fährt Wittkower allerdings anschließend fort, „zerstreut ein Blick in die einschlägigen Kapitel im Vitruvkommentar des Daniele Barbaro, eben des Bauherrn, für den Palladio die Villa Maser baute“, dessen Ausführungen in den Feststellungen gipfeln: „Questa

bella maniera si nella Musica, come nell'Architettura è detta Eurithmia, madre della gratia, e del diletto“, also: Diese wunderbare Eigenschaft wird in der Musik wie in der Baukunst Harmonie genannt, Mutter der Anmut und des Entzückens“ (zitiert nach Wittkower: 112).

Barbaro lässt aber auch keinen Zweifel daran, dass sich die geometrischen Formen, indem sie Proportionen und Harmonie repräsentieren, eben nicht von der Substanz her verstehen lassen, denn „si come il maestro della natural proportione è lo istinto della natura, così il maestro dell'artificiale è l'habito dell'arte, di qui nasce che la proportione piu presto della forma, che della materia procede“, d.h. denn „wie der Instinkt der Natur die natürliche Proportion bestimmt, so beherrscht die Regel der Kunst die künstlerische Proportion. Hieraus folgt, dass Proportionen zur Form und nicht zum Stoff gehören...“ (zitiert nach Wittkower: 112). Die Proportionen und Harmonien der geometrischen Formen in der Musik wie in der Baukunst als eine Frage der reinen Form, jenseits einer inhaltlichen Deutung?

1.3.6 Die Harmonie der Zahlen und Formen und die Katharsis

Um die Botschaften, die mit den Proportionen und Harmonien der geometrischen Formen einhergehen, in ihrer ganzen Tragweite zu verstehen, muss vielleicht noch einmal auf die grundsätzliche Bedeutung des Harmoniebegriffs hingewiesen werden, der die antike griechische Philosophie und, in deren Wiederentdeckung, die Denker und Künstler in der Renaissance prägte. „In einem Weltbild nämlich, das von der harmonischen Analogie der elementaren Zahlen in allen Seinsbereichen ausging, war die ‚Reinheit‘ der unsterblichen Seele gleichbedeutend mit ihrer ungestörten Zahlenharmonie; und ‚Reinheit‘ hieß Wiederherstellung ihrer anfänglichen Zahlenverhältnisse“ (Staab: 116f). Dies ist die Grundlage für das platonische Bildungsprogramm, dessen Ziel, stark zusammenfassend, darin bestimmt werden kann, dass die Seele, deren ursprüngliche Reinheit (reine Form) durch den verschmutzenden Charakter der Materie verdorben wird, durch gezielte Erkenntnis der ungestörten Zahlenharmonie wieder gereinigt werden kann. In diesem Sinne ist die auf die Zahlenharmonie begründete Musik, aber auch die auf diese Proportionen und Harmonien aufbauende Architektur und Baukunst ganz sicherlich Katharsis für die Seele.

Für das griechische Denken ist kennzeichnend, dass die Musiktheorie eingebunden ist in ein umfassendes Analogiedenken von Musik, Mathematik, Logik, Astronomie, Psychologie, Ethik und Staatslehre. Solcherart können Philosophie, Logik, Mathematik, Astrono-

mie und andere Wissensformen und Künste (wie Architektur), ‚musikalisiert‘ sein und einen harmonikalen Organismus bilden (Schulze: 68).

Die Botschaft der nach strengen und harmonischen Zahlenverhältnissen komponierten Bauten und Plätze der Renaissance und des Barock kann also analog zu der auf die Musik abzielenden aristotelischen Lehre gesehen werden, der zu Folge sie „nicht nur einem einzigen Zweck dient, sondern mehreren: der Bildung, der Reinigung ... und drittens dem geistigen Leben...“ (zitiert nach Schulze: 68). Die geometrischen Formen der Renaissance und des Barock verfolgen also keinen Selbstzweck, sondern haben einen wohl begründeten Sinn. Ihre Botschaft erschließt sich nämlich in der ihren Formen inhärenten Möglichkeit, die durch irdische Unvollkommenheit (Materie) beschädigte Seele (Disproportioniertheit, Sündhaftigkeit) wieder zu ihrer ursprünglichen und anfänglichen Harmonie (Unschuld vor dem Sündenfall) zurückzuführen – die kontemplative Schau der Proportionen versetzt nach Meinung von Baumeistern und Bauherren die Seele in ähnliche Schwingungen wie die Harmonien der Musik.

1.3.7 Ist eine inhaltliche Deutung der geometrischen Formen möglich?

Damit wären wir aber immer noch nicht bei einer inhaltlichen Deutung der geometrischen Formen angelangt, wie sie im 17. Jahrhundert geplant und gebaut wurden. Die heutige Kunst- und Architekturgeschichte befasst sich zwar immer wieder mit den seit Vitruv als Normen gesetzten Werten von „Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst“, wie beispielhaft für viele andere Naredi-Rainer in seiner im Jahr 1999 vorgelegten Habilitationsschrift; eine konkrete inhaltliche Deutung der Symbolik geometrischer Formen sucht man aber hier wie anderwärts, bis auf wenige Ausnahmen (z.B. Ching (1983), Jaffe (1985), Grütter (1987), Sakamoto (1994), oder Ernst (2012), zumeist vergeblich. So muss der Versuch, eine inhaltliche Symbolik der geometrischen Formgebung der Renaissance wie des Barock v.a. aus den Intentionen ihrer Baumeister und Bauherren heraus zu deuten, einstweilen scheitern, weil keine diesbezüglichen Quellen vorhanden zu sein scheinen. Keiner der Baumeister und Architekten hat Notizen darüber hinterlassen, warum er diese und nicht eine andere geometrische Form aus der Vielzahl der Möglichkeiten, die doch alle in den einschlägigen Lehrbüchern der Zeit aufgeführt sind, bei der Gestaltung der Plätze ausgewählt hat. Und doch kann man eine eindeutige Präferenz der Auswahl geometrischer Formen feststellen, die im 16. und 17. Jahrhundert gestaltet worden sind: Ellipse (Oval) und Trapez zu vorderst, dann Kreis und Quadrat (Rechteck). Eine derart

eindeutige Präferenz in der Formgebung legt dann doch auch einen Versuch des inhaltlichen Verstehens nahe.

1.3.8 Versuche einer inhaltlichen Deutung: Von der Eindeutigkeit des mathematischen „wahr/ falsch“ zum mehrdeutigen hermeneutischen „sowohl/ als auch“

Nun ist eine inhaltliche Interpretation der geometrischen Figuren, ihre Semantik, ihre mögliche Bedeutung im Kontext architektonischen Gestaltens auch nicht ohne Tücke, weil sie weit vom dem entfernt ist, womit wir uns eben anlässlich der Proportionen und Harmonien der räumlichen Maße in ihrer algorithmischen Präzision beschäftigt haben. Die inhaltliche Deutung der geometrischen Formen ist weit vom Wesen der Mathematik als einer exakten Wissenschaft entfernt, denn während die Mathematik als streng logische Wissenschaft nur „wahr oder falsch“ kennt, beruht die inhaltliche Interpretation ihrer Formen auf dem Spiel mit dem „sowohl als auch“ und ist also nicht zu trennen von der Subjektivität semantischer Auslegungen. Bei der Lektüre der folgenden Ausführungen muss man sich deshalb stets des subjektiven Faktors bewusst sein, der untrennbar mit der hermeneutischen Auslegung einhergeht.

Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, dass wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen. Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding. Das ist ein uralter Trieb des Menschen. Er bedingt die mythologische Phantasie und noch heute gehört nicht eine lange Erziehung dazu des Eindrucks loszuwerden, dass eine Figur, deren Gleichgewichtszustand verletzt ist, sich nicht wohl befinden könne?... Das Bild unserer selbst schieben wir allen Erscheinungen unter. Was wir als Bedingungen unseres Wohlbefindens kennen, soll jedes Ding auch besitzen... Und danach bestimmt sich auch die Ausdrucksfähigkeit dieser fremdartigen Gestalten. Sie können uns nur das mitteilen, was wir selbst mit ihren Eigenschaften ausdrücken... Allein es bleibt noch die Frage, wie nun die Beseelung dieser fremden Gestalten zu denken sei... Das anthropomorphe Auffassen der räumlichen Gebilde ist nichts Unerhörtes. In der neueren Ästhetik ist dieser Akt bekannt unter dem Namen des Symbolisierens (Wölfflin: 275f).

Bei der Konkretisierung dieses Vorgangs des Symbolisierens zitiert Wölfflin Volkerts Arbeit über den Symbolbegriff in der neueren Ästhetik, der zu Folge „die Tatsache, dass wir im ästhetischen Genießen unsere ganze Persönlichkeit beteiligt finden, beweist, dass in jedem Genuss etwas von dem allgemeinen Gehalte, von den Ideen, die das Menschliche konstituieren, enthalten sein muss“ (zitiert nach Wölfflin: 277).

1.3.9 Die etymologische Wurzel des Begriffes „Barock“: *schiefrund*

Eine Möglichkeit des Zugangs zur Semantik der geometrischen Formen ist vielleicht die Betrachtung der etymologischen Wurzeln des Begriffes, der sich für die Kunst und Architektur des 17. Jahrhunderts eingebürgert hat: Barock. Nesselrath führt an, dass im mittelalterlichen Italien der Scholastik, also im 12. Jahrhundert, der Begriff ‚barocco‘ die Bedeutung ‚Stein des Anstoßes‘ hatte, eine Bedeutung, die sich in der Renaissance verschoben hatte hin zu ‚Verschrobenheit in der Argumentation und des Gedankengangs‘. Im Portugiesischen bezeichnet ‚barocco‘ eine ‚unregelmäßige, schief gewachsene Perle‘, während das französische *Dictionnaire des Travaux* (1771) den Begriff in der Bedeutung von ‚exzentrisch‘ und ‚bizarr‘ ausweist; der deutsche Duden definiert es mit ‚schiefrund‘, ‚verschnörkelt‘ und ‚übertrieben‘ (Nesselrath: 11). Nesselrath zitiert im Anschluss eine Passage aus Jakob Burckhardts „Cicerone“, in der es heißt: „Die Barockkunst spricht die selbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon“ (ebd: 344-346) und führt dann weiter aus, dass die Renaissance für Reformation und Protestantismus stehe, also für Einfachheit und Klarheit, während das Barock eher mit Gegenreformation, Restauration und Absolutismus identifiziert wird, eine Epoche, in deren künstlerischen Formen oft das Exzentrische, Übertriebene, Pompöse Ausdruck finden – das Schiefrunde also (Nesselrath: 12f). So wie die alten Gewissheiten und Sicherheiten sich in der Erfahrung der Menschen im 17. Jahrhundert aufzulösen beginnen, ergeht es auch den bisher gehuldigten strengen Formen der Renaissance: An die Stelle einfacher und klarer Stilelemente treten nun vermehrt solche, die durch Überspanntheit, Übertreibung und Überfrachtung, durch Pracht- und Schaugepränge gekennzeichnet sind.

Dem Hang des Barock zur Zurschaustellung von Pracht und Pomp liegt eine Einstellung zu Grunde, die dem protestantischen Effizienzdenken und der darin ihren Ausdruck findenden Sparsamkeit entgegen läuft: Die barocke Kunst singt das Loblied der Verschwendung. Im Angesicht der im Verlauf der Religionskriege des 16. und 17. Jahrhunderts vernichteten Ressourcen wird Verschwendung zelebriert, Verschwendung geübt, um den Menschen angesichts des alltäglichen Elends den Glanz des Glaubens und der Größe der weltlichen Herrscher vor Augen zu führen.

Die Pracht der Kirchen ließ die Herrlichkeit des Paradieses ahnen... Verschwendung ist eine Kunst, dem Einerlei ein Schnippchen zu schlagen... Sie unterscheidet das Alltägliche vom Besonderen,... zur höheren Ehre Gottes und um der Vorahnung des Paradieses wil-

len... (es ist) die Kunst, den Augenblick zu erkennen, wann es angezeigt ist, mit vollen Händen auszugeben, was man gespart hat, weil das den Augenblick einzigartig macht (Dobrinski: 2).

Dem Barock ist ein Hang zum Hier und Jetzt, zum Genuss des Augenblicks, zum Luxus und zur Verschwendung eigen: „Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden“ heißt es im Abendgedicht von Andreas Gryphius (1616-1664), und Martin Opitz (1597-1639) dichtet in seiner Ode: „Drum lass uns jetzt genießen Der Jugend Frucht, Eh als wir folgen müssen Der Jahre Flucht.“

Die Auflösung der klaren und strengen geometrischen Formen drückt sich auch in einem weiteren Merkmal der barocken Kunst aus: Ausgehend von der Musik und dem Theater entwickelte sich die Improvisation zu einem neuen Stilmerkmal der Zeit (*commedia all'improvviso*, *commedia dell'arte*). Der Hang zum Spielerischen, die Loslösung von fest verfassten Texten zugunsten von Entwürfen, deren Texte je nach Thema, Bühnen- oder Szenenbild improvisiert wurden, passt gut zu der parallel sich vollziehenden barocken Auflösung des strengen Formenschatzes der Renaissance in der Architektur. Kreis und Quadrat werden spielerisch aufgelöst und in neue Formen überführt: Ausgangspunkt für eine epochengebundene Deutung der geometrischen Formen, denen wir verstärkt im 17. Jahrhundert begegnen.

In Artikeln des *Lexikons literarischer Symbole* (2012) beschreiten die Autoren genau diesen Weg, allerdings bleibt ihre Deutung geometrischer Formen beschränkt auf die drei Grundformen der Geometrie: Dreieck, Kreis und Quadrat; gerade die im Barock besonders häufig realisierten Formen des Trapez und des Oval bleiben unbearbeitet, eine Lücke, derer sich hier angenommen werden soll.

Der folgende Versuch einer Zuschreibung symbolischer Wirkungen der von den Baumeistern und Bauherren im 17. Jahrhundert realisierten geometrischen Figuren stellt den Versuch einer solchen kulturhistorischen Deutung ihrer Symbolik dar, wenn er sich auch nicht ganz freisprechen kann von jener von Wölfflin angeführten subjektiven Interpretation der Symbolik der Geometrie in dem Sinne, „dass (wir) das Bild unserer selbst ...allen Erscheinungen unter(schieben)“ (Wölfflin: 275), zumal, wie wir wissen, die Architekten der Zeit selbst sich jeder interpretatorischen Zuschreibung ihrer Formensprache enthielten.

1.3.10 Vom Kreis zum Oval

Konstitutiv für die Formgebung des öffentlichen Platzes sind in der Renaissance als geometrische Grundfiguren Quadrat und der Kreis (einfach und klar), aus denen dann die im Barock vorherrschenden Formen des Trapezes und des Ovals, der Ellipse (exzentrisch, übertrieben, pompös, schief und eben) abgeleitet werden. Die Figur des Ovals stellt eine spielerische Verzerrung der Form des Kreises dar. Das Oval weicht in der Form seines Umfangs vom Mittelpunkt ab; es liegt außerhalb seines Mittelpunktes und ist deshalb abweichend und überspannt – exzentrisch.

Ein Kreis hat weder Anfang noch Ende und kann so als Symbol der Unendlichkeit, als ewiger Fluss des Lebens, also Unsterblichkeit, Einheit, Perfektion, Vollkommenheit gedeutet werden (Brogi: 226; Grütter: 140), eine Interpretation, die weitgehend auch von der Tiefenpsychologie und der Traumdeutung geteilt wird: der Kreis als Symbol göttlicher Vollkommenheit (Jaffé: 241). Die vom Kreis abgeleitete Figur des Ovals ist ganz ähnlich wie zuvor der Kreis definiert als Figur ohne Anfang und ohne Ende, also ein Zeichen für Unendlichkeit und Unsterblichkeit. Allerdings gilt es auch die Verzerrung des Kreises zum Oval zu interpretieren, die ja nicht zufällig, sondern ganz bewusst als Form gewählt wurde. Im Zeitalter des Barocks war man sich bewusst, dass der Mensch ein vergängliches und sehr endliches Wesen ist; die Verzerrung der Kreisform könnte daher auch andeuten, dass der Mensch und seine Werke eben nicht der im Kreis symbolisierten göttlichen Vollkommenheit gleich sein können.

Im Barock wird die menschliche Existenz aufgrund ihrer Vergänglichkeit und Sündhaftigkeit durch entsprechend fragile, spielerische, nur ihrem Ursprung nach kreisförmige Figuren (etwa Seifenblase, Tautropfen, kreisende Glühwürmchen) ausgedrückt, die dem Vergleich mit der göttlichen Vollkommenheit allenfalls durch göttlichen Gnade standzuhalten vermögen (Brogi: 226).

Den Gedichten Michelangelos ist zu entnehmen, dass er, der sich einerseits als überzeugt von seiner künstlerischen Vollkommenheit gab, vor allem im Vergleich zu seinen Kollegen, inklusive Raffael, über den er einmal bemerkte: „Alles, was er in der Kunst hat, hat er von mir“, doch andererseits auch immer wieder Selbstzweifel äußerte, das eigene Scheitern und seine menschlichen Grenzen beklagte. Die Abwandlung des Kreises hin zum Oval könnte also als Hinweis des Baumeisters gedeutet werden, dass die Perfektion der Kreisfigur, Sinnbild der Welt göttlicher Perfektion, letztlich doch nicht mit dem Prinzip der menschlichen Unvollkommenheit zu vereinbaren ist: Beeindruckt von der Erfahrung des

Dreißigjährigen Krieges und der Spaltung der Christenheit in eine katholische und eine protestantische Kirche begann der barocke Mensch an der Vorstellung einer menschlichen Vollkommenheit und Unsterblichkeit zu zweifeln, nunmehr erscheint sie letztlich doch eingebettet in einen übergeordneten Rahmen unter dem Primat des Überirdischen, des Religiösen. Die „spielerische“ Verzerrung des Kreises zum Oval im Barock mag aber bei den ovalen Plätzen auch auf die Funktion vieler dieser Plätze hinweisen, nämlich als Bühne und Ort des Theaters und des Spiels gedacht zu sein.

1.3.11 Vom Quadrat zum Trapez

Das Quadrat wird in der Architekturgeschichte als das Symbol für das „Makellose, das Vernünftige“ verstanden, das keine Richtung (hat) und deshalb „als statische, neutrale Figur (wirkt)“ (Ching: 41). Auch hier kommt der barocke Hang zum Spielerischen zum Tragen: Die vier gleichen Seiten und Winkel werden verzerrt und über die Ausspannung der Seiten zum Rechteck und dieses wiederum durch Verzerrung der Winkel zum Trapez. In seinen Seiten und Winkeln weicht das Trapez von seinem im Quadrat klar definierten Mittelpunkt ab und wird exzentrisch.

Die vier geraden Winkel und gleichen Seitenlängen des Quadrats stehen symbolisch für das Unveränderliche, das Feste der Erde, während das Rechteck, das dem Quadrat durch die gleichmäßige Verlängerung zweier Seiten eine Richtung gibt, symbolisch „als formaler Ausdruck der Wegidee“ gedeutet wird. Ernst weist darauf hin, dass das Quadrat mit seinen vier gleichen Seiten im Christentum in Verbindung mit den vier Evangelisten gebracht und von Augustinus als das Symbol der Gerechtigkeit gedeutet wird (Ernst: 331). Die davon abgeleitete Figur des Trapezes könnte, zumal in Zeiten wie denen des Barock, wie eben schon ausgeführt, in dem die menschliche Existenz nicht zuletzt als vergänglich und sündhaft wahrgenommen wurde, ähnlich wie die Abwandlung des Kreises zum Oval, symbolisch andeuten, dass das Makellose und Vernünftige, das Unveränderliche und Feste wie auch die Idee der göttlichen Gerechtigkeit mit der Begrenztheit der menschlichen Natur, ihrer Vergänglichkeit und Vanitas, nicht vereinbar sind; daher die Veränderung der geraden Winkel und auch der Länge von zwei Seiten. Auch die Figur des Trapezes könnte daher, ähnlich wie die Figur des Ovals, so gedeutet werden, dass die Welt des Erdhaften, des Vernünftigen, der Materie und der Gerechtigkeit letztlich doch überirdisch und jenseitig begründet ist, dass die irdische und menschliche Welt eingebettet ist in den übergeordneten Rahmen einer Welt des Religiösen und Göttlichen. Gottes Werke sind vollkommen, die des Menschen mit den Grenzen der Unvollkommenheit

behaftet. Schließlich sei auch hier noch einmal angemerkt, dass das Trapez, ähnlich wie das Oval, eine klassische Form des Theaters, der Bühne und des Spiels ist: Trapezförmige Plätze waren deshalb in der barocken Stadtplanung typisch für Orte, die als öffentliche Bühnen und Theater gedacht worden waren.

Sowohl Kreis und Oval als auch Quadrat und Trapez haben einen Mittelpunkt, dieser Punkt steht für das Besondere, das Einmalige; dies ist der Punkt, an dem alles beginnt, kenntlich gemacht als Standort außergewöhnlicher, vielleicht sogar einmaliger Kunstwerke und Skulpturen: z.B. der Reiterstatue des Marc Aurel auf der Piazza del Campidoglio oder der Siegesssäule für Marc Aurel auf der Piazza Colonna, beide stehen als Symbol für Recht und Gerechtigkeit. Ähnlich in ihrer Einmaligkeit lassen sich auch die Standorte der in der Mitte der Piazza Navona und in der Mitte der Piazza del Popolo platzierten Obelisken deuten: Obelisken galten im antiken Ägypten als steinerne Strahlen des Sonnengottes und symbolisierten so eine Verbindung zwischen der irdischen und der göttlichen Welt, ganz so wie im heidnischen und christlichen Rom die Figur des Pontifex maximus.

1.3.12 Oval und Trapez als Klassiker des barocken Bühnenbaus

Sowohl die Figur des Trapezes als auch die des Ovals zählen bei der Platzgestaltung im Rom der Renaissance und des Barock ganz offensichtlich zu den bevorzugten geometrischen Formen: Schon im 16. Jahrhundert wurde die Piazza del Popolo trapezförmig angelegt und Anfang des 19. Jahrhunderts durch ein großes Oval überformt. Im 17. Jahrhundert setzte Bernini bei seiner Konzeption des Petersplatzes ebenfalls beide Figuren in Szene, das Trapez zwischen der Basilika und den seitlichen Begrenzungen (Piazza Retta), das Oval zwischen den es begrenzenden Kolonnaden quer davor gesetzt (Piazza Obliqua). Grütter macht darauf aufmerksam, dass die Ellipse, das Oval als längliche Form des Kreises sich „für die verschiedenen Arten von Vorführungen besser als eine runde“ eigne – der ovale Platz als städtische Bühne (Grütter: 136). Ähnliches lässt sich auch hinsichtlich des Trapezes anführen. Die Trapezform übt auf die Betrachter bzw. Beteiligten eine bestimmte Wirkung aus: Entweder verspürt man einen Sog (auf einen bestimmten Punkt hin) oder man hat – in umgedrehter Richtung – das Gefühl, dass ein Ausschnitt sich weitet und einem etwas dargeboten wird. Sowohl das Oval wie auch das Trapez stehen in ihrer geometrischen Form ganz in der Tradition der klassischen Theaterbühnen und werden als solche auch explizit in den zeitgenössischen Lehrbüchern der Architektur vorgestellt (vgl. Kapitel 1.2.4 und 1.2.5). An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, dass in der Verfor-

mung des Kreises zum Oval und des Quadrats zum Trapez die barocke Neigung zum Spielerischen ihren besonderen Ausdruck findet in dem Sinne, dass sie (Oval und Trapez) als Formen der Theaterbühne schlechthin erscheinen lässt, das Theater als Ort des künstlerischen Spiels in Musik, Tragödie und Komödie wie im Tanz. Angefangen mit dem Bau des Kolosseums liegt vielen anderen Amphitheatern der römischen Antike die Form des Ovals zu Grunde, während seit dem 16. Jahrhundert die Bühnen der Moderne überwiegend die Form des Trapezes bevorzugten. In den vielen nach dem Risorgimento, der Etablierung Italiens als Nationalstaat Mitte des 19. Jahrhunderts, überall in den italienischen Städten erbauten Theatern finden Oval und Trapez nahezu durchgängig neben einander ihren Platz: Der Zuschauerraum (*platea* und *palco*) als Oval, die Bühne (*palcoscenico*) als Trapez. Drei der fünf hier vorgestellten Plätze Roms sind in der Form des Trapezes angelegt (*Piazza del Campidoglio*, *Piazza del Popolo*) oder des Ovals (*Piazza Navona*), einer führt sogar beide in einem zusammen (*Piazza San Pietro*). Das Trapez des Petersplatzes (*Piazza Retta*) direkt vor der Basilika ist die Bühne, hier tritt der Papst mit seiner Kurie auf, während das von Berninis Kolonnaden umsäumte Oval (*Piazza Obliqua*) als Zuschauerraum dient, das Parkett, von dem aus die Gläubigen die Zeremonien verfolgen und den päpstlichen Segen empfangen. Nur ein Platz ist in der Form des Quadrats ausgeführt (*Piazza Colonna*): Die großen und repräsentativen Plätze Roms im 17. Jahrhundert in der Tradition von Theaterbühnen, *Roma caput mundi, teatrum mundi*.