

MUSEO PIO CLEMENTINO

Steffi Roettgen

Auftraggeber: Clemens XIV. Ganganelli (* 1705, Pontifikat 1769–1774); Pius VI. Braschi (* 1717, Pontifikat 1775–1799).

Kerndaten zur Baugeschichte: erste Bauphase 1771–1775 unter Alessandro Dori und Michelangelo Simonetti; zweite Bauphase 1776–1792 unter Simonetti und (ab 1788) Giuseppe Camporese.

Kommentar: Der Name des Museums, das den Kernbereich der heutigen Musei Vaticani bildet, erinnert an die beiden Päpste, die sich um seine Gründung verdient gemacht haben: Clemens XIV., der durch die Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahr 1773 in die Geschichte eingegangen ist, und Pius VI., der das Museum vergrößerte und auch schon vor seiner Wahl zum Papst als dessen eigentlicher *spiritus rector* galt (Visconti 1782). Das in seinem Pontifikat realisierte museale Konzept bedeutet andererseits durch seine grandiose und von den römischen Thermen inspirierte Anlage einen Quantensprung gegenüber den eher bescheidenen Anfängen. Der eigentliche Konzeptor des Museums, dem die Abstimmung der dezidiert auf die Antike Bezug nehmenden Architektur auf die Sammlungsbestände und deren Präsentation oblag, war jedoch der damalige Kommissar der päpstlichen Altertümer, Giovanni Battista Visconti (1722–1784).

Die Notwendigkeit zur Einrichtung eines Museums für antike Skulptur im Vatikan ergab sich aus den umfangreichen Ankäufen renommierter römischer Antikensammlungen während des Pontifikats Clemens' XIV. Als ihr Standort wurde der nördliche Bereich der Villa del Belvedere gewählt, in der sich der Cortile delle Statue befand, der seit der Renaissance die Zimelien des päpstlichen Antikenbesitzes beherbergte. Die über zwanzig Jahre dauernde Umgestaltung der Villa zum Museum betraf außer der Palazzina Innozenz' VIII. den nordwestlichen Bereich des Cortile del Belvedere und die ihn umgebenden Baulichkeiten.

Die erste Bauphase, die hauptsächlich unter der Regie des Architetto del Palazzo Apostolico Michelangelo Simonetti (1731–1787) stand, dauerte von 1771 bis 1775, die zweite, deren Architekt ab 1788 Giuseppe Camporese (1763–1822) war, wurde von 1776 bis 1792 realisiert. Noch unter der Verantwortung von Simonettis Vorgänger Alessandro Dori (1702–1772) war von 1771 bis 1772 die Galleria delle Statue in der

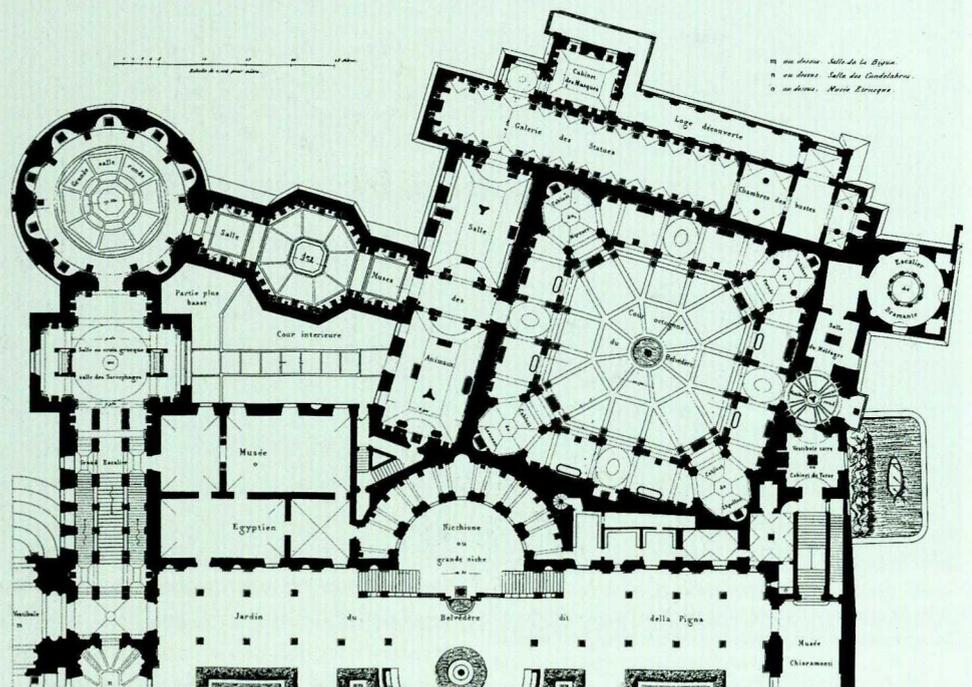
von Pinturicchio ausgemalten Erdgeschossloggia der Villa mit der abschließenden Nische für den „Jupiter Verospi“ angelegt worden. Als sie in der zweiten Ausbauphase ab 1776 nach Westen verlängert wurde, opferte man auch die 1490 von Mantegna ausgemalte Kapelle. Der zunächst hier eingerichtete Saal mit antiken Tierskulpturen wurde in der zweiten Bauphase durch eine größere Galerie ersetzt (Sala degli Animali), die im rechten Winkel zur Galleria delle Statue liegt. Eine der berühmtesten Antiken des Hofes, nämlich die „Kleopatra-Ariadne“, erhielt ihren neuen Platz zunächst in einem Korridor hinter der Galleria delle Statue, wurde aber wenig später in eine Nische in der Westwand der verlängerten Galerie versetzt. Auch der „Torso“, der bis dahin im sogenannten Brunnenhaus Julius' II. gestanden hatte, wurde nach 1776 in der Mitte eines Saales (Vestibolo quadrato) aufgestellt, womit seiner als kanonisch geltenden Allansichtigkeit Rechnung getragen wurde.

Die wichtigste Neuerung der ersten Ausbauphase des Museo Pio Clementino war jedoch der Umbau des Hofes, der in mehreren Bauabschnitten zwischen 1772 und 1774 erfolgte. Dem Hof mit seinen durch Brunnen ausgenischten Ecken wurde ein oktogonaler Porti-

kus vorgeblendet, dessen sechseckige Eckkabinette von flachen Kuppeln überfangen sind, durch deren Auge natürliches Oberlicht einfällt, das den hier aufgestellten Statuen (darunter der „Laokoon“, der „Apollo vom Belvedere“ und die „Venus Felix“) eine Aura verlieh, wie sie bis dahin nur aus sakralen Räumen vertraut war. Simonettis Portikus ist noch ganz dem römisch-barocken Formenapparat verpflichtet. Der Wechsel zwischen hohen Arkaden und niedrigeren Kolonnadenöffnungen sowie die Bekrönungen der Arkadennischen mit Dreiecks- bzw. Segmentgiebeln sind gängige römische Motive. Bei den Säulen handelt es sich um Spolien aus dem *semicircolo* bei der Torre dei Venti im Cortile del Belvedere. Die wohl absichtlich dem traditionellen Formengut verpflichtete Architektur steht ganz im Dienst der durch Winckelmanns Beschreibungen zu neuem Ruhm gelangten Glanzstücke der Sammlung.

Wie sehr sich diese Museumsarchitektur um eine Präsentation der Figuren und Objekte bemühte, die ihrer Bestimmung und teilweise auch ihrer antiken Funktion entsprach, zeigt sich an der Aufstellung des 1771 angekauften „Jupiter Verospi“. Er wurde anfänglich am Ende der Galleria delle Statue in einer Nische auf-

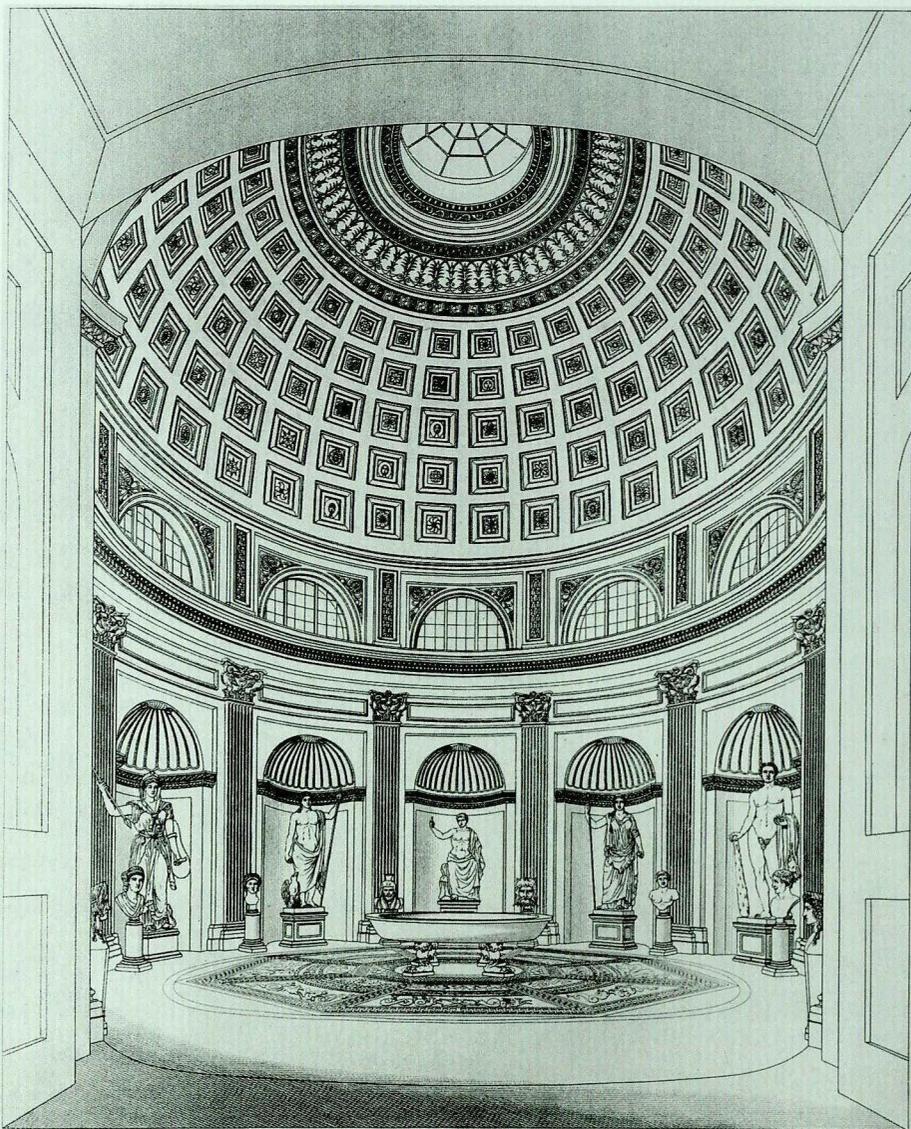
1 Vatikanpalast, Museo Pio Clementino, Grundriss. Aus: Paul-Marie Letarouilly, *Le Vaticane et la Basilique de St. Pierre de Rome*, 1882



gestellt, so dass er hier wie eine Götterstatue in dem ihr geweihten Tempel thronte. Auch wenn sich nicht überall die funktionalisierte Aufstellung der Antiken realisieren ließ (Sala degli Animali, Sala dei Busti), geht das Konzept insgesamt über die in den römischen Villen (Villa Albani) befolgten Prinzipien der Aufstellung hinaus.

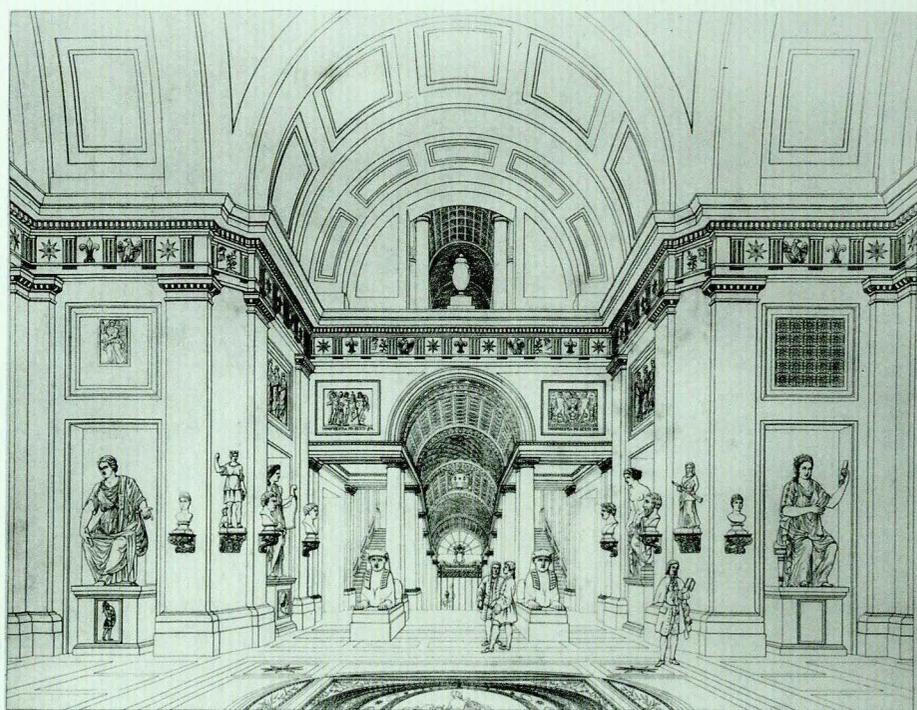
Wie wichtig der funktionale Aspekt – d. h. die Übereinstimmung zwischen der Ikonographie der Statuen und der Architekturform ihrer neuen Behausung – war, zeigt sich noch deutlicher in dem Teil des Museums, der während des Pontifikats Pius' VI. entstanden ist. Die Architektur unterwirft den Besucher hier einem Itinerar, das eine genau dosierte Steigerung bewirkt. Bei jedem Wechsel der Bewegungsrichtung eröffnen sich neue und grandiose Perspektiven. Ein Blick auf den eigenartigen Grundriss des aus heterogenen Raumeinheiten hervorgegangenen Komplexes zeigt, dass die Anlage auf Sichtachsen hin konzipiert wurde (Abb. 1). Vom Vestibolo rotondo geht eine Achse aus, die alle größeren Säle und Räumlichkeiten des Museum durchläuft. In der Mitte der Sala Rotonda (Abb. 2) trifft sie auf eine zweite Ordnung Achse, die zu ihr im spitzen Winkel steht und deren Ausgangspunkt der Westkorridor des Cortile del Belvedere ist, der dem Bibliotheksbereich angehört. Die gigantische Porphyrschale aus den Diokletiansthermen, die in der ersten Bauphase in der Mitte des Statuenhofes aufgestellt worden war, markiert – unterstützt durch die kreisrunde Gestalt des Saales – den Schnittpunkt dieser beiden Achsen. Über die Sala a Croce Greca (1782–1786) setzt sich diese Querachse in der aufwendig instrumentierten Treppe (Abb. 3) fort, die direkt an das Museo Profano der Bibliothek anschließt und damit wieder in die Ausrichtung des Cortile des Belvedere einmündet. Die auch schon von Zeitgenossen (Boni 1784) hervorgehobene Verschränkung dieser beiden Achsen ist ein geschickter Kunstgriff, mit dem die historisch bedingte Achsabweichung zwischen Hof und Palazzina kaschiert wurde. Aus der unregelmäßigen älteren Anlage konnte so eine abwechslungsreiche Raumfolge entwickelt werden, dank derer die einzelnen Räume eine klare Richtung erhielten.

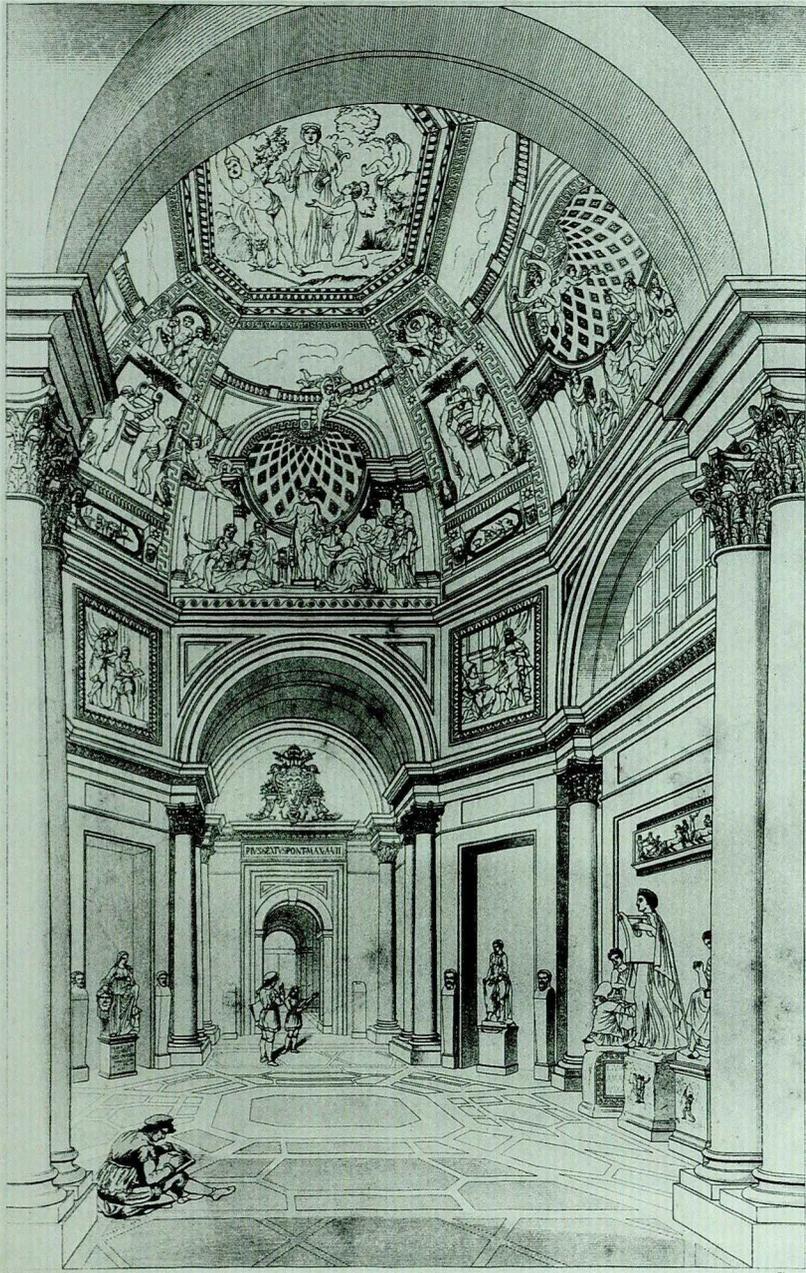
Das Aufstellungskonzept erschließt sich aus dem Itinerar, das die neue Raumfolge determinierte und das leider durch die heutige Führungslinie verunklärt wird. Aus den perspektivischen Durchblicken, in die der Statuenhof eingebunden ist, konstituiert sich ein monumentaler architektonischer Rahmen, der die Wirkung der Skulpturen steigerte. Mit dem



2 Vatikanpalast, Museo Pio Clementino, Sala Rotonda. Aus: Letarouilly, 1882

3 Vatikanpalast, Museo Pio Clementino, Treppenhaus und Sala a Croce Greca. Aus: Letarouilly, 1882





4 Vatikanpalast, Museo Pio Clementino, Sala delle Muse. Aus: Letarouilly, 1882

Atrio dei Quattro Cancelli (1787–1792) und der im Obergeschoss befindlichen Sala della Biga erhielt der unter Pius VI. wesentlich vergrößerte Komplex auf der Westseite des Hofes einen repräsentativen und auch nach außen deutlich markierten Eingang. Die aus zwei gegenläufigen Läufen bestehende Treppe (1779–1784), die heute als Scala Simonetti bezeichnet wird, führt direkt in die Sala a Croce Greca, die mit einem ausgesuchten Figurenprogramm den ideellen Auftakt zum Museum bildete. Wie schon beim Eingangsbereich des „Museum Clementinum“ wurden die Ausstellungsobjekte des Saales nach dem Gesichtspunkt der theologischen Legitimation ausgewählt. So ist das Portal von zwei ägyptischen Telamonen flankiert, die aus der

Villa Hadriana in Tivoli stammen, wo sie seit dem 16. Jahrhundert das Portal des bischöflichen Palastes flankiert hatten. Aber nicht nur die ägyptische Kunst wird für die christliche Interpretation des Altertums bemüht, sondern auch die Spätantike. Im mittleren Teil des Saales stehen zwei berühmte spätantike Porphyrsarkophage, in denen zwei heiliggesprochene Angehörige der römischen Kaiser bestattet waren, und zwar die heilige Helena und die heilige Costanza. Damit wird die Brücke vom antiken zum christlichen Rom geschlagen.

Die anschließende Sala Rotonda (1778–1782, Abb. 2), bei der es sich um eine Nachahmung des Pantheons handelt und die ihr Licht durch einen Oculus erhält, nahm zwölf Statuen anti-

ker Götter und vergöttlichter Herrscher auf, darunter den damals gerade gefundenen „Zeus von Otricoli“. Auch hier wird das Bemühen deutlich, für die Statuen eine funktionale Architektur zu schaffen. Der Besucher verlässt diesen Saal in der Querachse und gelangt in die Sala delle Muse (1776–1780), einen achteckigen Saal, dem in der Hauptachse zwei tonnenüberwölbte Vestibüle vorgelagert sind (Abb. 4). Dieser Saal wurde für die Aufstellung der 1774 in Tivoli gefundenen Musenstatuen konzipiert, die Pius VI. zusammen mit dem mit ihnen entdeckten „Apollo als Kitharoden“ erworben hatte. Dies dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass er zwischen 1782 und 1787 eine aufwendige malerische Ausstattung erhielt, deren auf Giambattista Visconti zurückgehendes Bildprogramm inhaltlich auf die hier präsentierten Objekte abgestimmt ist.

In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts wurde das Museo Pio Clementino, das sogar vor dem strengen Urteil des klassizistischen Architekturtheoretikers Francesco Milizia bestehen konnte, zu einem attraktiven Vorzeigeobjekt für hochstehende Rombesucher. Ein Gemälde des französischen Malers Benigne Gagneraux von 1785 (Stockholm, Nationalmuseum) stellt den Besuch des schwedischen Königs Gustaf III. dar. Die Besucher posieren in der Sala delle Muse, wo abweichend von der Wirklichkeit der „Apollo vom Belvedere“ steht, der eine der Symbolfiguren des Museums war. Die Reputation des Museums zeigt sich aber nicht nur an seiner Vereinnahmung für offizielle Besuche, sondern wird auch durch die große Anzahl von Veduten dokumentiert, die seine Räume und ihre heute nur noch in Resten erhaltene Ausstattung in monumentalisiertem Maßstab wiedergeben. Nicht zuletzt dank dieser „Bildokumentation“ wurde das Museo Pio Clementino zum Vorbild für eine Reihe bedeutender Museumsbauten. Sein innovatives Konzept macht es zu einer der herausragenden kunstpolitischen Leistungen der Pontifikate Clemens' XIV. und Pius' VI., mit der entscheidende Weichen für die Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts gestellt wurden.

Bibliographie (Auswahl): Giovanni Battista und Ennio Quirino Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, Rom 1782–1783, Bd. 1; Onofrio Boni, *Il Museo Pio Clementino*, Rom 1784; Carlo Pietrangeli, „I Musei Vaticani al tempo di Pio VI“, *Rendiconti Pontificia Accademia*, 49 (1976/77), 195–233; Hans von Steuben, „Das Museo Pio-Clementino“, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hg. v. H. Beck / P. C. Bol / W. Prinz / H. v. Steuben, Berlin 1981, 149–161; Gian Paolo Consoli, *Il Museo Pio Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996; Giandomenico Spinola, *Il Museo Pio Clementino* (Guide Cataloghi Musei Vaticani, 3, 4, 5), 3 Bde., Vatikanstadt 1996–2004; Orietta Rossi Pinelli, „Lo Stato della Chiesa. Roma tra il 1758 e la crisi giacobina del 1798“, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, hg. v. G. Curcio / E. Kieven, Mailand 2000, Bd. 1, 210–239 (hier 233–236).