

Kapitel I

Winckelmann und die Stadt Rom

»Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt«, schrieb Johann Joachim Winckelmann im Juni 1756 an seinen Jugendfreund Genzmer, nachdem er ein gutes halbes Jahr zuvor in der Stadt angekommen war, und meinte damit durchaus nicht nur das Rom der Altertümer und Antiken, sondern auch das zeitgenössische Erscheinungsbild, denn er fährt fort: »... eine einzige Villa in Rom hat mehr Schönheit durch die Natur allein, als alles, was die Franzosen gekünstelt. Ich wohne alla Trinità de' Monti, ... wo ich ganz Rom bis an das Meer übersehen kann. Dieser Berg heißt auch sonst Monte Pincio. Wenige Schritte von mir ist die Villa Medicis« (Br. I S. 223 Nr. 143). Die Schönheit der Stadt und der mediterranen Natur müssen ihn ehrlich beeindruckt haben, denn auch in einem wenige Wochen zuvor nach Dresden gesandten Brief äußerte er sich überschwenglich: »Itzo ist die Zeit die Gärten in und um Rom zu besuchen. Mein Freund! es ist nicht zu beschreiben, wie schön die Natur in diesem Lande ist. Man geht in schattigen Lorbeerwäldern und in Alleen von hohen Cypressen, und an Gatterwerken von Orangerien, an eine viertel Meile weit in etlichen Villen, sonderlich in der Villa Borghese. Jemehr man Rom kennen lernet, je besser gefällt es. Ich wünschte beständig hier bleiben zu können ...« (Br. I S. 221 Nr. 142). Andererseits hatte Winckelmann während seines noch jungen Italienaufenthaltes auch bereits negative Eindrücke gesammelt, so schon auf der Reise nach Rom, von der er im Dezember 1755 berichtete: »Jammer und Elend haben wir auf dieser Reise in vielen Wirths-Häusern getroffen, und je schlechter je näher an Rom: Betten, daß die Schulter-Blätter des Morgens schmerzen. Sobald aber Via Consularis oder Flaminia angehet, das ist, von da an wo er sich erhalten hat, an 33 Welsche Milien von Rom, gehet die gänzliche Verwüstung an: das schöne Land liegt wüste und öde, und in diesem gantzen Strich um Rom wächst nicht einmahl Wein, daher er in Rom nicht wohlfeil ist« (Br. I S. 193–194 Nr. 122). Auch in der Stadt selbst störte ihn manches, so der nächtliche Lärm und die mangelnde Ordnung: »Bey

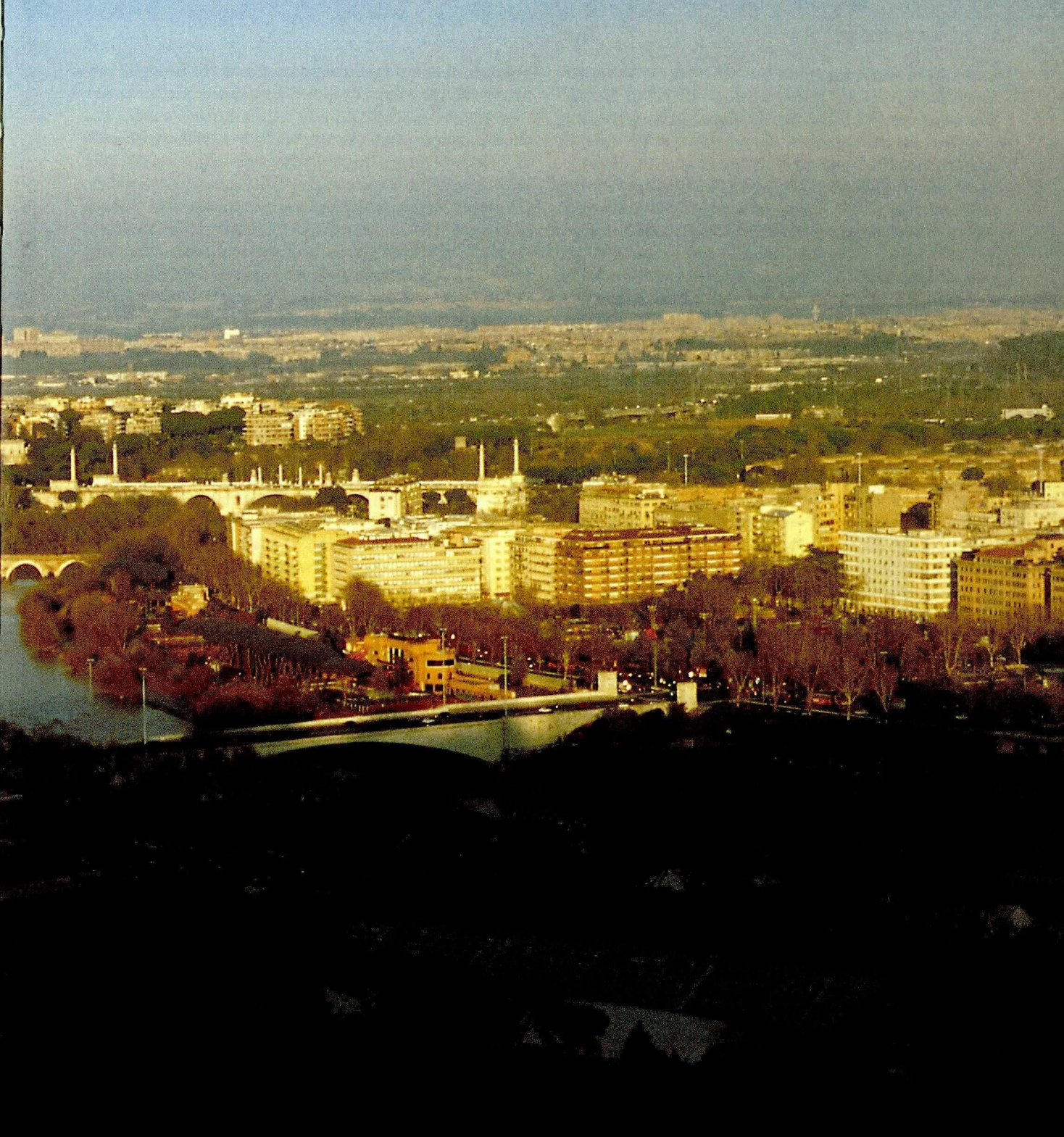
Tage ist es ziemlich ruhig in Rom, aber des Nachts ist der Teufel loß. In der großen Freyheit und impunité die hier herrschet, und bey der Nachlässigkeit aller Policy, wähet das Schreyen, Schießen, Schwärmer werffen und die Lustfeuer auf allen Gaßen die gantze Nacht hindurch bis an den hellen Morgen. Der Pöbel ist ungezähmt und der Gouverneur ist müde worden, verweisen und hängen zu lassen. Wenn ich schlafen [will] ist es nöthig, mich bey nahe zu besaufen, aber auch dieses Mittel ist in der unerträglichen Hitze nicht das beste« (Br. I S. 235 Nr. 151).

Mit seinen widersprüchlichen Aussagen zu Rom steht Winckelmann nicht allein. Viele Besucher, besonders aus Nordeuropa, äußerten sich ähnlich ambivalent und sparten bei aller Wertschätzung der Schönheit und der Kunstwerke der Stadt nicht mit Kritik vor allem an den zeitgenössischen Lebensumständen, auch wenn nur wenige zu einem so vernichtenden Urteil gelangten wie der Freiherr Karl Ludwig von Pöllnitz, der in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts schreibt: »Ich weiß nicht, ob es Mangel an Geschmack oder Verstand ist, aber ich verstehe nicht, wie andere Beweggründe als Frömmigkeit oder Neugierde jemanden nach Rom führen können. Es gibt kaum eine traurigere Stadt auf der Welt.«

Nüchtern betrachtet war Rom im 18. Jahrhundert die zweitgrößte Stadt Italiens mit einer Einwohnerzahl von etwa 135 000 im Jahre 1699 und rund 158 000 im Jahre 1770. Nur von Neapel mit knapp 340 000 Einwohnern im Jahre 1763 wurde es überflügelt, während die anderen italienischen Metropolen alle weniger Einwohner hatten, zum Beispiel Venedig 140 000 im Jahre 1780 und Florenz knappe 80 000 im Jahre 1784. Der Kirchenstaat reichte vom Tyrrhenischen Meer bis an die Adria und von Ferrara im Norden bis nach Terracina im Süden und war nach dem Königreich beider Sizilien und dem Königreich Sardinien der drittgrößte Staat Italiens.

Das Stadtgebiet wurde nach wie vor durch den Verlauf der unter Kaiser Aurelian (270–275 n. Chr.) angelegten 19 km





langen Mauer definiert, zu der nur auf der rechten Tiberseite einige neue, von den Päpsten angelegte Abschnitte hinzugekommen waren. Während aber das antike Rom der Kaiserzeit eine Millionenstadt gewesen war, die sich auch im späten 3. Jahrhundert n. Chr. noch weit über den Mauerring hinaus erstreckt hatte, nahm die Stadt des 18. Jahrhunderts nur etwa ein Fünftel der zur Verfügung stehenden Fläche in Anspruch, wie die Karten Giovanni Battista Nollis eindrücklich zeigen (Kat.-Nr. I.1–I.3). Der Rest wurde überwiegend von Gärten und landwirtschaftlichen Flächen eingenommen, wovon das hier gezeigte Aquarell Jakob Philipp Hackerts mit dem Blick von den Caracalla-Thermen auf die Stadt (Kat.-Nr. I.6) einen guten Eindruck vermittelt. Nachdem Konstantin der Große die Hauptstadt des Römischen Reiches bereits im Jahre 330 n. Chr. nach Konstantinopel verlegt hatte, brachte das 6. Jahrhundert mit den Wirren der Völkerwanderungszeit das endgültige Ende des antiken Rom. Die Infrastrukturen brachen infolge der ständigen Kriege und Unruhen zusammen, und das System der Straßen, Wasserleitungen und Bewässerungsanlagen in der Landwirtschaft konnte nicht mehr unterhalten werden. Als Folge davon verkam das Umland zum Malaria-gebiet, und in der Stadt selbst wurden die Hügel, die eigentlichen Siedlungsgebiete der Antike, unbewohnbar, da sie nicht mehr über die Aquädukte mit Wasser zu versorgen waren. Die vergleichsweise winzige mittelalterliche Stadt entwickelte sich daher in der vom Tiberknie umgebenen Ebene westlich der Hügel, also auf dem Gebiet des antiken Marsfeldes, welches ständig von Überflutungen bedroht war und deshalb in der Frühzeit Roms gar nicht zur Stadt gehört hatte. Für die Verlagerung des Stadtzentrums nach Nordwesten wird daneben auch die Lage des Vatikan und der Peterskirche verantwortlich gewesen sein, um die herum sich der Borgo als eigenes kleines Stadtviertel entwickelte.

Nachdem die Stadt im 14. Jahrhundert während des Avignon-Papsttums kaum mehr als 30 000 Einwohner gezählt haben dürfte und den Tiefpunkt ihrer Entwicklung erreicht hatte, begann um die Mitte des 15. Jahrhunderts nach dem Ende des Schismas die Blütezeit des zweiten, nämlich des päpstlichen Rom. Die folgenden Epochen der Renaissance und des Barock lösten einen wahren Bauboom aus und veränderten das künstlerische und architektonische Erscheinungsbild der Stadt grundlegend, wofür die völlige Neugestaltung des Vatikan beispielhaft genannt sei, die 1506 mit den Arbei-

ten Bramantes am Petersdom begann und 1667 mit der Fertigstellung des davorliegenden Platzes durch Bernini endete (vgl. Kat.-Nr. I.2–I.3). Zahllose weitere Kirchen wurden neu erbaut, und praktisch alle älteren Kirchen erfuhren wesentliche Umgestaltungen. Auch die Wasserleitungen wurden zum Teil wieder in Betrieb genommen, so die antike Aqua Vergine, die man unter Nikolaus V. reparierte und die seit 1453 an der Fontana di Trevi endet. Gregor XIII. (1572–1585) und vor allem Sixtus V. (1585–1590) schufen in der mittelalterlichen Altstadt und über diese hinausgehend ganz neue Straßenachsen, so die Straße, die von Trinità dei Monti nach S. Croce in Gerusalemme führt (Nr. 6 und 137 im kleinen Noll-Plan Kat.-Nr. I.2–I.3), und erschlossen neue Stadtviertel, die jetzt wieder auf den Hügeln lagen. Meist verfuhr man dabei so, daß auf den höchsten Punkten Palazzi angelegt wurden, während die normalen Wohnhäuser die Abhänge besetzten, wofür der 1583 begonnene Quirinalspalast (Nr. 55 im kleinen Plan Nollis Kat.-Nr. I.2–I.3) ein Beispiel liefert. Der Bauboom Neu-Roms, der etwa bis zum Tode Alexanders VII. im Jahre 1667 anhielt, brachte auch die meisten Villen und Paläste der römischen Adelsfamilien hervor, deren Antikenausstattungen Winkelmann noch im Jahre 1756 besuchte (vgl. Kat.-Nr. I.8) und denen die hier präsentierte Ausstellung gewidmet ist (vgl. bes. Kapitel II). Diese Privatbauten der Päpste und ihrer Familien sind der vielleicht sichtbarste Ausdruck der Macht, welche das Papsttum im 16. und 17. Jahrhundert innehatte, insbesondere seit dem Konzil von Trient (bis 1563) und begünstigt durch den von ihm ausgehenden Glaubenseifer.

Gegenüber diesen stürmischen Epochen bedeutete das 18. Jahrhundert für Rom eine Zeit der relativen Ruhe, aber auch der Stagnation. Der innere Frieden des Kirchenstaates wurde durch kein Schisma und keine neue Glaubensspaltung erschüttert, und niemand dachte daran, die weltliche Macht des Papstes und der Kirche ernsthaft in Frage zu stellen. Allerdings spielte das Papsttum auch nicht mehr dieselbe glänzende Rolle wie einst, sondern war auf internationaler Ebene politisch weitgehend bedeutungslos. Die europäischen Mächte führten untereinander Kriege und hielten Friedensverhandlungen ab, ohne den Papst hierbei sonderlich zu berücksichtigen. So war der Kirchenstaat bei den Verhandlungen um das Ende des Spanischen Erbfolgekrieges nicht beteiligt, obgleich dieser zum großen Teil auf seinem Gebiet ausgetragen worden war und Verwüstungen hinterlassen hatte, die dem Land lange zu schaffen machten. Zu Beginn des Krieges hatte sich Clemens XI. (1700–1721) allerdings auch diplomatisch ungeschickt verhalten, indem er an Philipp von Anjou nach dessen Thronerhebung so gleich Glückwünsche schickte, wodurch er sich

die Gegnerschaft der Habsburger zuzog und keine neutrale Vermittlerrolle mehr spielen konnte. Auch der Friede von Aachen, mit dem 1748 der Österreichische Erbfolgekrieg zu Ende ging und durch den Parma an die Bourbonen fiel, wurde ohne päpstliche Beteiligung geschlossen.

Das innenpolitische Handeln der Päpste wurde durch das gesamte Jahrhundert hindurch von einer permanenten Finanzkrise bestimmt, deren man nicht Herr zu werden vermochte. Die Zerstörungen und die notwendigen Unterhaltszahlungen für die Heere, die während des Spanischen Erbfolgekrieges auf dem Gebiet des Kirchenstaates stationiert waren, hatten bereits zu Beginn des Jahrhunderts Löcher in die Kasse gerissen, und darüber hinaus waren die Kontakte nach Neapel, Madrid und Lissabon durch den Krieg zeitweise unterbrochen worden, wodurch erwartete Einkünfte ausblieben. Angesichts der außenpolitischen Schwäche kamen kaum ausländische Zahlungen ins Land, und die Konkordate, die Benedikt XIV. (1740–1758, Kat.-Nr. I.15) mit der Toskana, Neapel und Spanien abschloß, brachten nur geringe Einkünfte. So war man im wesentlichen auf die Steuern und Zölle angewiesen, die innerhalb des Kirchenstaates selbst erhoben werden konnten, der jedoch kein straff organisierter Territorialstaat war. Vielmehr besaßen die einzelnen Städte oft weitgehende Unabhängigkeit aufgrund alter päpstlicher oder kaiserlicher Privilegien, die sie vor einem allzu direkten Zugriff des Vatikan schützten. Zu den nur relativ geringen Einnahmen kamen weitere Probleme hinzu, so eine teure und aufgeblähte, dabei aber wenig effektive Verwaltung sowie das alte Übel des päpstlichen Staates, der Nepotismus, der schon in früheren Zeiten häufig beklagt worden war. Zwar hatte Innozenz XII. 1692 mit der Bulle *Romanum decet pontificem* einige einträgliche Nepotenämter abgeschafft und es verboten, Kirchenbesitz Verwandten zukommen zu lassen, doch scheinen die Päpste Clemens XI., XII. (Kat.-Nr. I.14), XIII. (Kat.-Nr. I.16) und vor allem Pius VI. (1775–1799) noch genügend Mittel und Wege gefunden zu haben, ihre Familien zu versorgen. Benedikt XIV. (Kat.-Nr. I.15), der in dieser Hinsicht eine rühmliche Ausnahme darstellte, löste mit seiner Ablehnung des Nepotismus bei den Zeitgenossen offenbar eher Verwunderung aus, als daß sie ihm Anerkennung eingebracht hätte. Auch Winckelmann äußert sich hierzu in einem Brief aus dem Jahre 1757: »Kein Pabst hat seiner Familie weniger hinterlassen, theils weil der vorige Secretario di Stato und Camerlengo in einer Person, der Card. Valenti alles gestohlen hat und mit Vermaledeyung aller ehrlichen Leute gestorben ist, theils weil er seine beyde Nipotes vor bastarde hält, die sich seine Schwester, da sie bis zu seiner Regierung unfruchtbar gewesen,

machen laßen, da ihr Bruder Pabst geworden. Er hat ihnen ein Haus in Rom gekauft und hinterläßt ihnen nicht mehr, wie man sagt und fast glaublich ist, als ein Capital von Viertausend Scudi« (Br. I S. 269 Nr. 167). Benedikt XIV. galt auch sonst als sparsamer Haushalter, doch konnte er die Staatsfinanzen nicht grundlegend sanieren, und so mußte schließlich Clemens XIII. zur Bekämpfung einer Hungersnot in den Jahren 1763/64 Mittel aus dem bis dahin unangetasteten Staatsschatz entnehmen.

Unter den Päpsten des 18. Jahrhunderts finden sich keine ganz großen Persönlichkeiten vom Schlage eines Sixtus V. (1585–1590) oder Paul V. (1605–1621). Meist gelangten sie erst in schon hohem Alter ins Amt und regierten dann nur noch wenige Jahre, weil das Kardinalskollegium, welches den Papst wählte, vor der Entscheidung für einen relativ jungen Kandidaten zurückschreckte. Zum einen hielten sich jüngere Kardinäle damit die Möglichkeit offen, vielleicht selbst einmal Papst werden zu können, zum anderen waren die Gewählten aber auch einfach Kompromißkandidaten, weil sich die häufig von ausländischen Großmächten bestimmten Fraktionen im Kollegium gegenseitig blockierten. So vertraten zum Beispiel der Kardinal Federigo Lante, der Sohn einer französischen Prinzessin, dessen Besitz überwiegend in Frankreich lag, und der Kardinal Caprara, der 1767 eine direkte Pension aus Paris erhielt, die Interessen Frankreichs, wohingegen Alessandro Albani als Protektor der Habsburger auftrat. Ein typischer Kompromiß war etwa die Wahl Benedikts XIV. (Kat.-Nr. I.15) im Jahre 1740, zu der ein Konklave von über sechs Monaten notwendig war.

Die Äußerungen Winckelmanns zu den beiden Päpsten, die er während seiner Zeit in Rom erlebt hat, sind zum einen von deren Einstellung zu den Künsten und Wissenschaften geprägt, werden aber in noch stärkerem Maße von seinen eigenen materiellen und persönlichen Verhältnissen bestimmt. Benedikt XIV. (1740–1758, Kat.-Nr. I.15) hat er nur noch als alten und kranken Mann gekannt, kritisiert aber dessen fehlenden Geschmack: »Rom ist unerschöpflich und man macht noch immer neue Entdeckungen und wenn einmahl ein Pabst kommen sollte, der mehr Geschmack, mehr Liebe zu dem Alterthum hat, als dieser der nichts thut, als über die gantze Welt lachen und den Charakter eines bouffon auch in einem so hohen Alter noch nicht abgelegt hat, so würden noch Sachen ans Licht kommen können, die beßer sind als alles was wir haben« (Br. I S. 235–236 Nr. 151). Ähnlich, aber in der Wortwahl noch krasser, äußerte er sich anfangs auch zu Clemens XIII. (1758–1769, Kat.-Nr. I.16), über den er 1760 an Walther schreibt: »... allein es ist keine Leben im Buchhandel, wie es

seyn würde, wenn der Pabst ein Kenner und Liebhaber der Gelehrsamkeit wäre« (Br. II S. 87 Nr. 361). 1759 kommentierte er in einem Brief an Stosch die Anordnung, das Geschlecht der antiken Statuen im Vatikan zu bedecken, mit den Worten: »Diese Woche wird man dem Apollo, dem Laocoon und den übrigen Statuen im Belvedere ein Blech von dem Schwanz hängen vermittelt eines Drats um die Hüften: vermuthlich wird es auch an die Statuen im Campidoglio kommen. Eine Eselmäßige Regierung ist kaum in Rom gewesen wie die itzige ist« (Br. II S. 14 Nr. 286), und 1761 teilt er Bünau sogar mit: »Wir wünschen fast durchgehends den Tod dieses guten Pabstes, welcher fast nur wie eine Auster lebet, und er kann bey aller seiner Gleichgültigkeit kein hohes Alter erreichen« (Br. II S. 119 Nr. 389). Nachdem Winckelmann aber als Präsident aller Altertümer Roms selbst in die Dienste des Papstes getreten war und sich zudem Hoffnungen auf ein einträgliches »Scritturato« an der vatikanischen Bibliothek machte, änderte er seine Einstellung vollkommen und berichtete mehrfach mit Stolz, daß er dem Papst aus seinem italienischen Werk, den *Monumenti antichi inediti*, vorgelesen habe: »Ich bin heut mit dem Hrn. Cardinal von Castello zurück gekommen, wo ich die Ehre gehabt Sr. Heiligkeit in einer großen Gesellschaft, ein Stück aus meinem Italienischen Werke vorzulesen. Ich stund neben demselben, und erhielt seinen gewöhnlichen reichen Seegen dafür ...« (Br. II S. 349 Nr. 595).

Die Geschicke des Kirchenstaates mit seiner Hauptstadt Rom wurden fast ausschließlich von der hohen Geistlichkeit bestimmt, also den rund 60 bis 70 Kardinälen, die als Teilnehmer an dem Konklave einen Vertreter aus ihrer Mitte zum Papst wählten und ihn damit nicht nur zum Oberhaupt der katholischen Kirche machten, sondern auch zum unumschränkten weltlichen Herrscher auf Lebenszeit ernannten. In der Konsequenz war der Kirchenstaat somit eine absolute Monarchie, die allerdings einige Besonderheiten aufwies: Zunächst einmal war der Papst nicht nur Herrscher eines kleinen Staates, sondern er spielte gleichzeitig die Rolle des Stellvertreters Christi auf Erden und des Oberhauptes aller Katholiken und war schließlich auch noch für das Wohl seiner Familie verantwortlich. Entscheidender aber war, daß auch alle anderen hohen Staats- und Verwaltungsgämter nur von Kardinälen besetzt werden konnten und selbst für die mittleren Positionen in den Ministerien die Zugehörigkeit zum geistlichen Stand Voraussetzung war. Die beiden wichtigsten Mandatsträger nach dem Papst waren der Kardinal-Staatssekretär und der Kardinal-Kämmerer, die sich in ihren Kompetenzen aber zum Teil ebenso überschritten wie die wichtigsten Kongregationen der

weltlichen Macht, die »Consulta«, das »Buon Governo« und die »Economica«. Insgesamt bestand der aufgeblähte Staatsapparat aus rund 100 Behörden, in denen ein beträchtlicher Teil der römischen Bevölkerung sein Auskommen fand, die aber nicht sonderlich effektiv arbeiteten. Auch der Grund- und Immobilienbesitz gehörte zu einem guten Teil direkt der Kirche: Nach den Angaben Johann Jakob Volkmanns aus dem Jahre 1777 soll es zu Beginn des Jahrhunderts in Rom rund 400 Kirchen, 240 Klöster und 73 Stifte gegeben haben, und von den knapp 36 000 Häusern befanden sich 28 000 in kirchlichem Besitz. Der Anteil der Geistlichen an der Gesamtbevölkerung betrug etwas mehr als fünf Prozent, schien den Besuchern der Stadt aber höher zu sein, da auch viele Laien sich wie Priester kleideten und mit Titeln wie »Abbate« schmückten.

Aufgrund der klerikalen Struktur spielte der Adel, anders als in weltlichen Staaten, als Stand gar keine Rolle. Dennoch standen die rund 30 großen Adelsfamilien Roms nicht etwa in Opposition zum Kirchenstaat, sondern sie bemühten sich, über Angehörige, die dem geistlichen Stand angehörten und häufig Kardinäle waren, an der Macht zu partizipieren und im günstigsten Fall sogar selbst den Papst zu stellen. Daß sich diese Teilnahme an der Regierung und Verwaltung des Staates für die Familien auch materiell auszahlte, ist oben im Zusammenhang mit dem häufig beklagten Nepotismus bereits angesprochen worden. Der sichtbarste Ausdruck des Selbstverständnisses der großen Familien waren ihre Villen und Paläste (vgl. Kapitel II), in denen sie sich Herrscherhäusern gleich präsentierten.

Für nichtadelige Laien gab es im Kirchenstaat nur relativ wenig Karrierechancen, und dementsprechend schwach war das Bürgertum ausgebildet. Neben den unteren Positionen in der Verwaltung boten die Steuerbehörden, die Polizei und die kleine Armee einige Beschäftigungsmöglichkeiten. Hinzu kam die Universität La Sapienza, an der die Lehrstühle für Jura und Medizin auch von Laien besetzt werden konnten.

Die einfachen Leute lebten als Handwerker, Händler oder Arbeiter im Baugewerbe, fanden Beschäftigung in einer der zahlreichen Behörden oder standen in den Diensten der Adelsfamilien, mit denen sie häufig auch räumlich recht eng zusammenlebten. So soll zum Beispiel der Palazzo Farnese um die Mitte des Jahrhunderts von durchschnittlich 143 Personen bewohnt gewesen sein. Als Erwerbsquelle kamen des weiteren die vielen Touristen hinzu, die als Pilger oder Bildungsreisende in die Stadt strömten und versorgt werden mußten. Schließlich scheint die Gruppe der mehr oder weniger mittellosen Almosenempfänger recht groß gewesen zu sein, die von der

Wohltätigkeit der Kirche und des Papstes lebten, die naturgemäß stark karitativ engagiert waren. Rom verfügte über sieben große Hospitäler für Kranke und Pflegebedürftige und rund 50 Einrichtungen für Waise und Verlassene. Ein besonders auffälliger Bau dieser Art war das Ospizio Apostolico di San Michele (Nr. 148 im kleinen Plan Nollis, Kat.-Nr. I.2–I.3) südlich von Trastevere bei dem großen Tiberhafen, ein riesiger Sozialkomplex mit karitativen, sozialen und strafenden Abteilungen, der 1693 begonnen und bis 1794 ständig erweitert wurde.

Bedingt durch die klerikal-konservative Gesellschaftsstruktur, die praktisch jede Reform verhinderte, gelang es dem Kirchenstaat nicht, wirtschaftliche Veränderungen mitzumachen, die in anderen europäischen Staaten des 18. Jahrhunderts erfolgten. Der Reichtum der Adelsfamilien gründete sich fast ausschließlich auf Grundbesitz, der allerdings zumeist einfach verpachtet wurde und nur relativ geringe Erträge abwarf. Da die Besitzer selbst in der Stadt lebten und im wesentlichen damit beschäftigt waren, ihren Einfluß im Kardinalskollegium und in der Staatsverwaltung zu sichern, fand in der Landwirtschaft praktisch keine Innovation statt. Aber auch im Handel oder in der gerade entstehenden Industrie engagierte sich der Adel kaum, und ein Bürgertum, das an seine Stelle hätte treten können, war nicht in ausreichendem Maße vorhanden. So kam die Industrialisierung des Landes über einige Ansätze nicht hinaus, wie die Gründung einer Tabakfabrik in Trastevere unter Benedikt XIV. oder die Ansiedlung von Woll- und Seidenindustrie in der Nähe der Diokletiansthermen. Die nichtlandwirtschaftliche Produktion blieb größtenteils handwerklich.

Der französische Parlamentspräsident, Historiker und Geograph Charles de Brosses hat die Stagnation des Kirchenstaates in einem Brief von seiner Italienreise im Jahre 1739 wie folgt karikiert: »... Denken Sie sich ein Volk, das zu einem Drittel aus Priestern, zum zweiten aus Statisten und zum letzten aus völligen Nichtstuern besteht; einen Staat, in dem es keinen Ackerbau, keinen Handel, keine Manufakturen gibt, und der mitten in einem fruchtbaren Lande und an einem schiffbaren Fluß liegt, dessen Fürst stets ein alter Mann ist, der kurz regiert, und oft schon nichts mehr allein tun kann, umringt von Verwandten, die nur darauf ausgehen, schleunigst ihren Schnitt zu machen, solange sie es tun können; wo bei jedem Regierungswechsel neue Diebe auftauchen und an die Stelle derer rücken, die das Nehmen nicht mehr nötig haben; wo die Kardinäle bei Hof ihr Leben damit hinbringen, sich gegenseitig eminenzliche Kujonenstreiche zu spielen; wo jeder Rechtsbrecher straflos bleibt, wenn er nur Bekannter eines hohen

Herrn oder nahe einer Freistatt ist ...« (De Brosses, Briefe I S. 365 Nr. 35).

Infolge der ausbleibenden wirtschaftlichen und politischen Innovationen bot sich Rom den ausländischen Besuchern als eine schöne, aber recht altmodische Stadt dar, der moderne Infrastrukturen fehlten. Von wenigen Ausnahmen abgesehen waren die Straßen und Plätze ungepflastert, was auch auf den Veduten Piranesis zum Ausdruck kommt (Kat.-Nr. I.9–I.11), und eine Straßenbeleuchtung gab es nicht. Ein erstes Verzeichnis von Straßennamen wurde erst 1744 im Zuge der Verwaltungsreform Benedikts XIV. veröffentlicht, zu deren Durchführung man die Vermessungsergebnisse Giovanni Battista Nollis nutzte (vgl. Kat.-Nr. I.1–I.3), doch erschien eine komplette Liste aller Straßennamen erst im Jahre 1803. Da auch die Häuser keine Nummern hatten, mußten die Adressen verständlich beschrieben werden, weshalb Piranesi auf seinen Radierungen als Anschrift »Strada Felice nell Palazzo Tomati vicino alla Trinità de'monti« (Straße Felice, im Palast Tomati nahe bei Trinità dei Monti) angibt. Eine regelmäßige Müllabfuhr fehlte ebenso wie die Straßenreinigung. Besonders nachteilig wirkte sich für die Altstadt nach wie vor die tiefe Lage im Tiberknie aus, die in den Wintermonaten immer wieder zu Überflutungen führte. Zwar wurde darüber nachgedacht, das Problem durch eine Kaimauer vor der nördlichen Altstadt zu beseitigen, doch kam es nicht zur Realisierung des Projektes, welches erst im späten 19. Jahrhundert verwirklicht werden sollte. Auch hierzu hat Charles de Brosses eine polemische Notiz nach Frankreich gesandt: »... Kais wären die notwendige Verbesserung und Verschönerung, die man der Stadt geben sollte. Ihre Anlage würde übrigens von dort, wo der Fluß eintritt, bis zur Ponte Sant'Angelo, wie man mir erzählte, nicht mehr gekostet haben, als die vollendete Ausschmückung von San Giovanni in Laterano. Ja, man hätte sogar geschwankt, für welches von beiden die Summe verwendet werden sollte, und sich schließlich für die Kirchengeschmückung entschieden. Sehr vernünftig gedacht!« (De Brosses, Briefe II S. 11 Nr. 36).

In stadtplanerischer Hinsicht hatte es seit den großen Veränderungen unter Sixtus V., also seit dem späten 16. Jahrhundert, keine grundlegenden Korrekturen mehr gegeben, und auch das 18. Jahrhundert leistete auf diesem Gebiet nichts Neues. Die Bautätigkeit ging gegenüber den großen Epochen der Renaissance und des Barock stark zurück, da die Gelder nicht mehr im gleichen Maße vorhanden waren. Neubauten von Kirchen fanden fast nicht mehr statt, sondern man verlegte sich darauf, bereits bestehende Bauten zu verändern und speziell mit neuen Fassaden auszustatten. Ein schönes Beispiel

hierfür ist die von de Broses angemerkte Fassade von S. Giovanni in Laterano (vgl. Kat.-Nr. I.1), ein prächtiges spätbarockes Werk, das Alessandro Gallilei 1734 geschaffen hat. Ähnlich verfuhr man mit zwei weiteren Hauptkirchen, nämlich S. Maria Maggiore, an deren berühmten Fassade Ferdinando Fuga von 1741 bis 1743 arbeitete, und S. Croce in Gerusalemme, die 1744 von Domenico Gregorini umgestaltet wurde (vgl. zu beiden Kat.-Nr. I.2–I.3). Auch sonst ist vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Tendenz unverkennbar, bestehende Plätze und Gebäude zu besetzen und mit theaterhaft inszenierten Fassaden zu versehen. Die beiden bekanntesten Beispiele hierfür sind die Fontana di Trevi und die Spanische Treppe. An der Fontana di Trevi (Abb. 2), für die schon Bernini eine große barocke Schau­fassade geplant hatte, arbeitete der Architekt Nicolò Salvi mit einem Stab von Mitarbeitern von 1734 an und schuf eine antikisierende Triumphbogenarchitektur, vor die er eine grandiose Theaterkulisse setzte. Aus Kostengründen nahm man die Anlage 1743 in Betrieb, obgleich die von Beginn an geplanten Skulpturen noch fehlten, die erst 1762 von Pietro Bracci fertiggestellt wurden. Die Spanische Treppe (Abb. 3) war schon 1726–1728 von Francesco di Santis angelegt worden und verbindet seitdem die Piazza di Spagna mit der Kirche Trinità dei Monti. Mit der geschickten Gliederung der einzelnen Treppenabschnitte und dem fast völligen Verzicht auf rechte Winkel hat di Santis einen optisch überaus beeindruckenden Prospekt geschaffen, der bis heute die Piazza di Spagna zu einer Hauptattraktion der Stadt macht. Zum Vorbild nahm er sich dabei offenbar die Treppenanlage des Porto di Ripetta von Alessandro Specchi (1703–1705, Kat.-Nr. I.12), mit der zu Beginn des Jahrhunderts der kleine Tiberhafen ausgestattet worden war.

Unter den wenigen neuen Palastbauten des 18. Jahrhunderts verdient der Palazzo della Consulta (vgl. Kat.-Nr. I.2–I.3) auf dem Quirinal hervorgehoben zu werden, den wiederum Ferdinando Fuga zwischen 1732 und 1734 erbaut hat. Allerdings handelt es sich bei ihm um eine öffentliches Rat­gebäude des Kirchenstaates und nicht um den privaten Palast einer Adelsfamilie. Doch auch reine Privatbauten der Kardinäle konnten im 18. Jahrhundert noch entstehen, wofür die Villa Albani (1743–1763) vor der Porta Salaria das beste Beispiel liefert, an deren Ausstattung mit antiken Skulpturen Winckelmann ja selbst beteiligt war (vgl. Kapitel II und Kat.-Nr. II.15–II.19). Als letzter Nepotenpalast Roms wurde schließlich ganz am Ende des Jahrhunderts unter Pius VI. der Palazzo Braschi erbaut.

Obgleich die Päpste und Kardinäle des 18. Jahrhunderts

also eine nur recht bescheidene Bautätigkeit entfalten konnten, ließen sie sich als Erben und Fortsetzer der weit glanzvolleren Zeit des Papsttums im 16. und 17. Jahrhundert feiern, wie es die Veduten des hier gezeigten kleinen Romplans Giovanni Battista Nollis deutlich vor Augen führen (Kat.-Nr. I.2–I.3): Stellvertretend für die Leistung der Renaissance und des Barock erscheint links der Vatikan mit dem Palast, dem Petersdom und dem Petersplatz, vor den zusätzlich noch Berninis Vierströmebrunnen der Piazza Navona gesetzt ist, während die rechte Vedute gleichberechtigt dazu die Leistungen der zeitgenössischen Architektur feiert, nämlich den Palazzo della Consulta, die Fassaden von S. Maria Maggiore und S. Croce in Gerusalemme und die Fontana di Trevi.

Dagegen begegnet im Umgang mit dem antiken Erbe der Stadt im 18. Jahrhundert ein neues Verhältnis, welches sich von den Gepflogenheiten der vorangegangenen Epochen deutlich abhebt. Die glänzende Aufbauleistung des zweiten Rom in der Zeit ab etwa 1450 hatte nämlich für zahlreiche antike Bauwerke und Denkmäler den endgültigen Untergang mit sich gebracht, da viele Ruinen, welche die Wirren der Völkerwanderungszeit, verschiedene Erdbeben und die völlige Vernachlässigung im Mittelalter überstanden hatten, nun abgerissen oder ausgeplündert wurden. Einige Anlagen, wie das Kolosseum (vgl. Kat.-Nr. I.10) und das Forum Romanum (vgl. Kat.-Nr. I.9), dienten über Jahrhunderte als Steinbrüche für zahllose Bauprojekte und wurden hierdurch schwer beschädigt oder ganz vernichtet, wie das Septizodium, ein Pracht­nymphäum severischer Zeit am Palatin, das man 1588/89 komplett abgetrug. Andere Ruinen standen den päpstlichen Bauvorhaben im Wege und wurden deshalb niedergelegt, etwa die Ehrenbögen des Gratian, des Valentinian und des Theodosius, die zur Vergrößerung der Piazza di Ponte S. Angelo unter Nikolaus V. abgerissen wurden. Die Meta Romuli, ein der Cestius-Pyramide ähnliches Grabmal nahe dem Vatikan, verschwand im frühen 16. Jahrhundert, nachdem sie bei der Anlage der Via Alessandrina, der sie im Wege war, bereits 1499 beschädigt worden war. Zwar gab es immer wieder kritische Stimmen, die sich für den Schutz der Denkmäler der Antike aussprachen, doch gingen die Zerstörungen dessenungeachtet bis ins 17. Jahrhundert weiter. Berühmt ist die Geschichte des original erhaltenen Bronzedachstuhls der Vorhalle des Pantheon, den Urban VIII. Barberini (1623–1644) ab-

Abb. 2 Fontana di Trevi

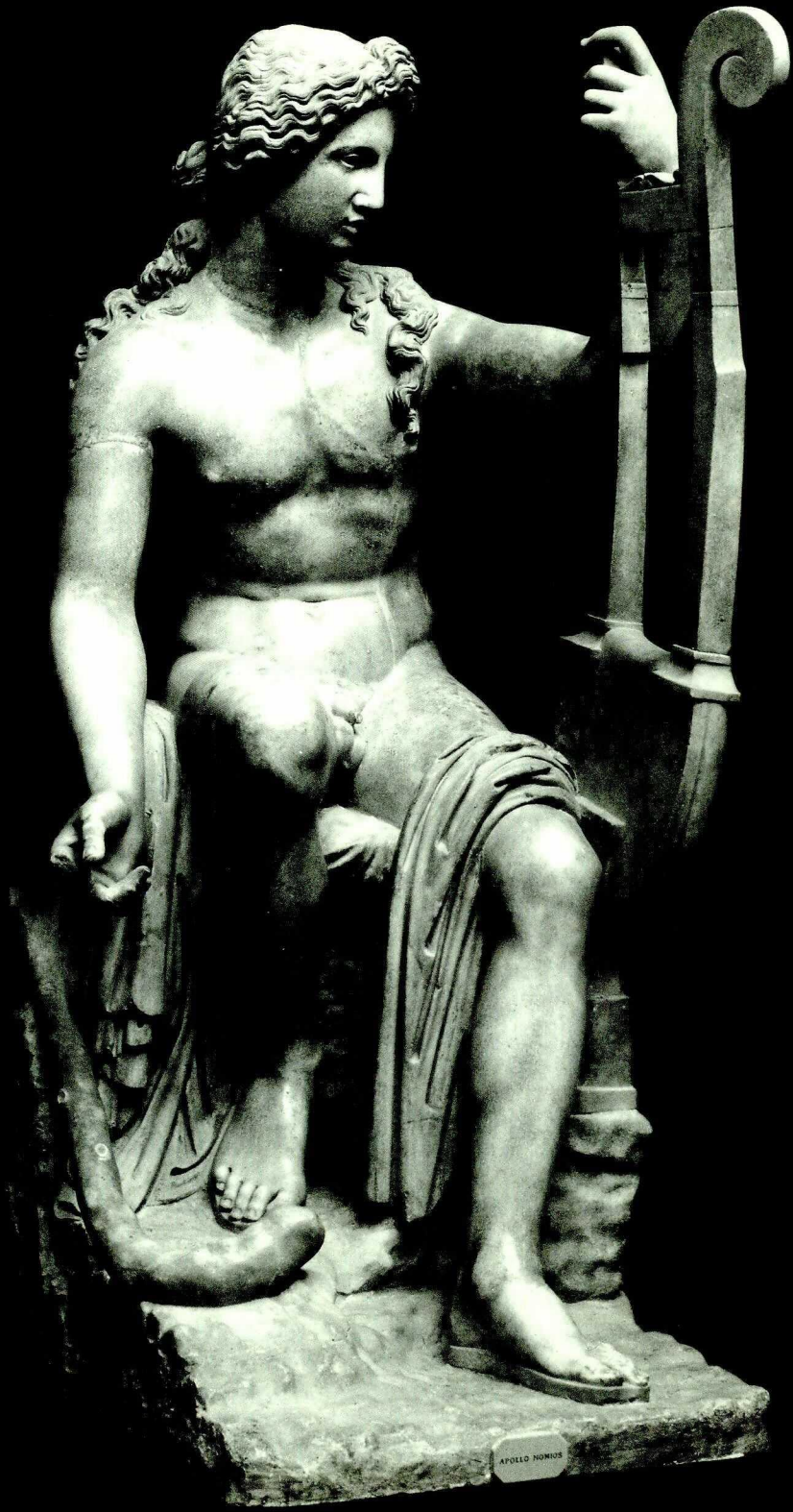
Abb. 3 Spanische Treppe

bauen ließ, um daraus den Tabernakel Berninis im Petersdom sowie 80 Kanonen gießen zu lassen, wodurch er sich den Spottvers *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini* (Was die Barbaren nicht taten, taten die Barberini) einhandelte. Als letztes größeres Bauwerk wurde im Jahre 1662 der sogenannte Arco di Portogallo niedergelegt, ein römischer Ehrenbogen wohl des späteren 2. Jahrhunderts n. Chr., weil er den Corso zu sehr einengte. Ein derart unbefangener Umgang mit den antiken Monumenten war den Päpsten dieser Jahrhunderte deshalb möglich, weil sie sich als Erneuerer Roms und legitime Nachfolger und Erben der antiken Herrscher betrachteten und somit auch mit deren Hinterlassenschaften nach Belieben verfahren konnten. Ähnlich wie die antiken Statuen zur Ausschmückung der Villen und Paläste herangezogen wurden (vgl. Kapitel II), in denen sie als Bausteine neuer Ausstattungsprogramme Verwendung fanden, paßte man die antiken Bauten den Erfordernissen der modernen Stadtgestaltung an.

Das 18. Jahrhundert offenbart demgegenüber ein gebrochenes Verhältnis zu den antiken Bauwerken. Man reflektierte über die Antike, ohne sie einfach zu benutzen, und sah in ihr unter anderem ein Mittel zur Überwindung des späten Barock, der als überlebt empfunden wurde. Im Zeichen des beginnenden Klassizismus und Rationalismus suchte man von den antiken Monumenten zu lernen und sah in ihnen gleichzeitig die Denkmäler einer glorreichen Vergangenheit, die es zu schützen galt. Altertumswissenschaftler wie Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) lieferten hierzu das theoretische Rüstzeug, indem sie einerseits die antiken Hinterlassenschaften zu erklären versuchten und andererseits deren Vorbild in klassizistischer Überzeugung gegen den Barock propagierten. In unterschiedlicher Brechung entwickelten bekanntlich viele Künstler und Gelehrte des 18. Jahrhunderts ähnliche Gedanken weiter, unter denen hier neben Winckelmann selbst auch Giovanni Battista Piranesi genannt sei (Kat.-Nr. I.9–I.12), der sowohl als Künstler, wie auch als Theoretiker die Größe der römischen Antike verherrlichte. Schließlich spielte das wissenschaftlich-theoretische Interesse an den Ruinen auch bei vielen Bildungsreisenden eine entscheidende Rolle (vgl. Kapitel VII), wodurch die Denkmäler zu Touristenattraktionen und somit gleichzeitig zu Einnahmequellen wurden. Auch die Päpste bemühten sich jetzt aktiv um den Schutz und die Präsentation der Monumente: Das Kolosseum (vgl. Kat.-Nr. I.10), das zuletzt im Jahre 1703 als Steinlieferant für den Bau des Porto di Ripetta genutzt worden war (vgl. Kat.-Nr. I.12), wobei jedoch angemerkt werden muß, daß die verwendeten Blöcke ohnehin kurz zuvor durch ein Erdbeben herabgestürzt waren, wurde von Benedikt XIV. (Kat.-Nr. I.15) 1749 den Leiden Christi

und den Märtyrern geweiht und so praktisch unter Denkmalschutz gestellt. Derselbe Papst ließ die Fragmente der Forma Urbis, eines antiken Marmorstadtplans, rekonstruieren und im Kapitolinischen Museum ausstellen, und schon unter Clemens XII. (Kat.-Nr. I.14) hatte man den Konstantinsbogen restauriert. Die antiken Statuen befanden sich zwar nach wie vor in ihrer Mehrzahl in den Villen und Palästen der Nobilität, wo sie Winckelmann sah und beschrieb (Kat.-Nr. I.8), doch bemühten sich die Päpste jetzt auch um die Einrichtung öffentlicher Museen. So hat Clemens XII. das Kapitolinische Museum, welches schon seit 1471 eine Sammlung antiker Skulpturen beherbergte, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, und unter seinen Nachfolgern sind viele Neufunde hierher gelangt (vgl. Kapitel II und Kat.-Nr. II.1–II.5). Am Ende des Jahrhunderts, bereits nach dem Tode Winckelmanns, entstand unter Clemens XIV. (1769–1774) und Pius VI. (1775–1799) im Vatikan das Museo Pio-Clementino als reines Antikemuseum. Gleichzeitig fanden während des gesamten Jahrhunderts in und um Rom herum zahlreiche Ausgrabungen statt, die allerdings noch keinen systematischen und wissenschaftlichen Charakter hatten, sondern vorrangig der Auffindung von Kunstwerken dienten (vgl. Kapitel III). Die Inbesitznahme der Antike durch das päpstliche Rom findet sich besonders eindrücklich und programmatisch in den Veduten des großen Nolli-Plans dargestellt (Kat.-Nr. I.1): Rechts thront die Personifikation des Papsttums vor der gerade neu entstandenen Fassade von S. Giovanni in Laterano, die für die unmittelbar eigene Zeit steht, während links anschließend das Kapitol und die Kuppel von St. Peter die weltliche und kirchliche Macht des modernen Rom allgemein symbolisieren. Die linke Vedute zeigt demgegenüber antike Bauten und Statuen, die für die große Tradition stehen, in deren Nachfolge sich auch das Papsttum sieht. Allerdings sind die Roma und der Tiber keine lebenden Figuren, wie die Personifikation rechts, sondern Statuen, die zudem zerbrochen und somit vergangen sind. Auch die Ruinen zeigen deutliche Spuren des Verfalls. Das neue, lebende Rom eignet sich also die Antike an, die aber historisch abgeschlossen und vergangen ist und der intellektuellen Auseinandersetzung bedarf.

Tatsächlich war Rom im 18. Jahrhundert zugleich der Gegenstand und das Zentrum der gelehrten Auseinandersetzung mit der Antike. Ganz Europa forderte neugierig von den Altertümern und Entdeckungen genauer unterrichtet zu werden,



APOLLO MOUSAIOS

und diese Neugierde wurde auf der gelehrten Ebene von Altertumsforschern wie Giovanni Bottari (vgl. Kat.-Nr. II.6, V.9) und Winckelmann befriedigt, während Radierungen, wie die hier gezeigten von Giovanni Battista Piranesi (Kat.-Nr. I.9–I.12), und Korkmodelle, wie das von Antonio Chichi (Kat.-Nr. I.13), eher für den großen Markt der Liebhaber als für die im engen Sinne Gelehrten gedacht gewesen sein dürften. Sie verbreiteten die virtuelle Kenntnis von der Stadt weit über deren Grenzen hinaus, so daß Goethe 1786 kurz nach seiner Ankunft in Rom in der *Italienischen Reise* notierte: »Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere [...], seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; [...].« Allerdings verkauften sich auch im Zeitalter der Aufklärung gefällige und in gewisser Hinsicht konventionelle Veduten, Modelle und Gemälde besser als wissenschaftlich exakte Werke. Piranesis geschäftlicher Erfolg gründete sich nicht auf seine archäologischen Veröffentlichungen, sondern auf den Absatz der *Vedute di Roma*, und das große Werk Nollis (Kat.-Nr. I.1–I.3), der zum ersten Mal eine genaue Karte der Stadt lieferte, geriet wohl auch deshalb zu einer wirtschaftlichen Pleite, weil die Kunden in dem zweidimensionalen Grundrißplan die als Ansichten hervorgehobenen Hauptsehenswürdigkeiten vermißten.

Gleichzeitig entwickelte sich Rom zum Zentrum für Künstler und Gelehrte, die sich vor Ort mit der Antike auseinandersetzten (vgl. Kapitel V). Nach Winckelmanns Ansicht kam hierfür überhaupt keine andere Stadt in Frage: »Ich sehe, man kann von Alterthümern nicht schreiben, ohne in Rom gewesen zu seyn ...« (Br. I S. 221 Nr. 142), vermeldete er 1756 an Francke, und drei Jahre später heißt es in einem Brief: »Denn es ist nicht möglich außer Rom etwas gründlicheres von Alterthümern zu schreiben ...« (Br. II S. 56 Nr. 333). Hinzu kam ein trotz der absolutistischen Regierungsform liberales Klima, welches den Intellektuellen einen relativ freien Meinungsaustausch ermöglichte, und zwar nicht nur in bezug auf die Altertumswissenschaften. Auch hierauf hat Winckelmann in seinen Briefen wiederholt hingewiesen: »... und da die Freyheit in andern Staaten und Republiken nur ein Schatten ist gegen der in Rom, welches Dir vielleicht paradox scheint, so ist hier auch eine andere Art zu dencken« (Br. I S. 266 Nr. 167). In einem Brief aus dem Jahre 1757 zitiert er eine Unterhaltung, die er mit dem Kardinal Passionei geführt hatte: »So spricht man in Rom, sagte er [d. i. der Kardinal], dem einzigen Orte in der Welt, wo man so frey reden kann, welches ich mit

Zuverlässigkeit behaupten kann, da ich in allen freyen Republicken Europens einige Zeit gelebt habe. Eminentissimo! war meine Antwort, Sie denken itzo nicht an die heilige Inquisition. Schämten Sie sich, sagte er, mir dieselbe vorzuhalten. Sie müssen wissen, fuhr er fort, wenn jemand nicht auf dem Spanischen Platz in Rom eine Kanzel aufbauet, und öffentlich lehret, der Pabst sey der Antichrist, so hat man hier gar nichts zu befürchten. Im übrigen kann man sagen, was man will, ohne im geringsten darüber gekränkt zu seyn« (Br. I S. 280 Nr. 173). Schon Charles de Brosses hatte 1739 direkt anschließend an sein oben zitiertes vernichtendes Urteil über die römische Regierung eingeräumt: »Da sage ich Ihnen viel Böses von einem Lande, das trotz alledem höchst angenehm für den Fremden ist, nicht nur, weil es Wißbegierigen aller Art unglaublich viel bietet, sondern ebenso wegen der außerordentlichen Bewegungsfreyheit, die man hier genießt, und der feinen Höflichkeit seiner Bewohner ...« (De Brosses, Briefe I S. 365 Nr. 35).

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts begann sich die unangefochtene Stellung Roms als Zentrum der klassischen Antike zu relativieren, da andere Orte und Landschaften in den Blickpunkt der Wissenschaft und der interessierten Öffentlichkeit gerieten. Zum einen wandte man sich nach Kampagnen, wo die Ausgrabungen der Vesuvstädte mit Spannung verfolgt wurden, aber vor allem war es die Wiederentdeckung Griechenlands und der griechischen Kunst, welche den Glanz der römischen Werke verblassen ließen. Winckelmann selbst hat bekanntlich mit seiner These vom Primat des Griechischen wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen, und tatsächlich hat ihn Rom als antike Stadt nur ganz am Rande interessiert. Obwohl er als Aufseher über die Altertümer immer wieder Besucher führen mußte (vgl. Kapitel VI) und die Stadt zweifellos gut kannte, erwähnte er in seinen Werken die berühmten und von aller Welt hochgeschätzten antiken Bauwerke nur beiläufig. Lediglich in einem größeren Briefentwurf an Johann Hermann Riedesel aus dem Jahre 1763 wird die antike Topographie Roms relativ ausführlich behandelt, mit dem Ziel, sie für Reisende aus dem Ausland begreifbar zu machen, wobei Winckelmann aber sofort einschränkend bemerkt: »Die Kenntniß der Lage des alten Roms sollte billig die erste Neugier der Reisenden erwecken, aber nicht die vornehmste, wie bey vielen Führern der Fremden, seyn ...« (Br. IV S. 32 Nr. 7). Die Werke antiker Bildhauerkunst, die er vornehmlich in Rom studierte und die im Mittelpunkt seines Interesses standen, galten ihm, soweit es sich um hervorragende Stücke wie zum Beispiel den Laokoon handelte (vgl. Kat.-Nr. III.14), als griechisch, da man aus den Quellen über die Verschleppung

griechischer Kunstwerke nach Rom und die Anwesenheit griechischer Künstler in der Stadt unterrichtet war. Zwar behandelte Winckelmann auch eindeutig römische Skulpturen, vor allem in seinem italienischen Werk *Monumenti antichi inediti* (Kat.-Nr. V.17), doch war sein Interesse dann ein vorrangig ikonographisches, wohingegen in seiner ästhetischen Beurteilung fast ausschließlich die griechische Kunst eine Rolle spielt. Winckelmann exportierte seine bereits in Deutschland gereifte Überzeugung vom Primat der griechischen Kunst nach Rom, das ihn als damals unangefochtenes Zentrum der Erforschung der Antike anzog, und trug damit auch in Rom selbst maßgeblich zur Ausbildung eines auf Griechenland hin ausgerichteten Klassizismus bei, durch den die Stadt letztendlich einen Teil ihrer Bedeutung verlor.

Thomas Fröhlich

I.1–I.3

Die Rom-Karten von Giovanni Battista Nolli

Giovanni Battista Nolli wurde am 9. April 1701 in der Nähe von Como geboren. Als Geometer und Bauhandwerker ausgebildet, vermaß er vom 1722 bis 1724 das Gebiet von Mailand im Auftrag Kaiser Karls VI., bevor er 1735 nach Rom kam. Ab dem Jahre 1736 führte er eine grundlegende Neuvermessung der gesamten Stadt durch, deren Ergebnisse 1748 in einem Planwerk veröffentlicht wurden. Das Werk umfaßte den in 24 Einzelblättern gelieferten großen Plan (Kat.-Nr. I.1), der durch eine 1320 Nummern zählende Legende ergänzt wurde, den kleinen Plan (Kat.-Nr. I.2) und einen Nachstich des alten Romplans von Buffalini aus dem Jahre 1551. In einer Verkaufsankündigung war ein Jahr zuvor außerdem ein Buch mit weiteren 10 700 topographischen Einträgen angekündigt worden, die auch in der Vorzeichnung des großen Plans, die im Palazzo Venezia in Rom erhalten ist, aufgeführt sind. Es ist unbekannt, warum dieses Register nie erschienen ist.

Nollis Werk bezeichnet einen Meilenstein in der Geschichte der Kartographie und ist zugleich der erste objektive Plan der Stadt Rom. Er ist im Rahmen der damaligen Möglichkeiten von höchster Genauigkeit und setzte gegenüber den bis dahin verbreiteten Stadtplänen, die meist eine Mischung aus Plan und dreidimensionaler Ansicht boten, völlig neue Maßstäbe. Nicht von ungefähr wurden die Vermessungsergebnisse Nollis bereits 1744 für die Durchführung der Verwaltungsreform Benedikts XIV. verwendet, mit der der Prior Bernardino Bernardini betraut war und die zu der noch heute gültigen Definition der 14 »Rioni« führte.

Trotz dieser Ausnutzung seiner Ergebnisse durch offizielle Stellen des Kirchenstaates hat Nolli seinen Plan nicht im Auftrag des Papstes,

sondern nur mit dessen Genehmigung hergestellt, und er ist offenbar vom Papst auch nicht finanziell unterstützt worden. Ob und inwieweit Kardinal Alessandro Albani, dem der kleine Plan gewidmet ist, als Geldgeber auftrat, bleibt umstritten, doch dürfte Nolli die Kosten seines Unternehmens in jedem Fall zum größten Teil selbst getragen haben. Dies bringt auch seine Signatur auf dem großen Plan unten rechts zum Ausdruck, in der es heißt: »Gemessen, gezeichnet und auf eigene Kosten veröffentlicht von Giambattista Nolli ...«

Sein Engagement als Geometer und freier Unternehmer brachte ihm zwar manche Anerkennung von Gelehrten und Ingenieuren ein, führte aber wirtschaftlich zu einem Mißerfolg, da sich das Kartenwerk weit schlechter verkaufte als gehofft. Das Publikum nahm die exakten und rationalen, aber gleichzeitig nüchternen Pläne nicht an, sondern bevorzugte weiterhin Ansichten und Pläne in barocker Tradition, wie der Erfolg der wenig später beginnenden Vedutenserie Piranesis (vgl. Kat.-Nr. I.9–I.12) belegt. Nolli war zwar durch eine Finanzierungsgesellschaft unterstützt worden, hatte aber dennoch die meisten Vorfinanzierungen selbst aufgebracht. Als nun der ohnehin knapp kalkulierte Preis von 8,20 Scudi schon bei der Subskription im Jahre 1747 auf 6 Scudi gesenkt werden mußte und in den folgenden Jahren ständig weiter fiel, bis man eine Teilaufgabe des großen Plans 1764 schließlich für 1,5 Scudi verramschte, bedeutet das für ihn die Pleite. Er starb nahezu mittellos am 3. Juli 1756.

I.1

La nuova Topografia di Roma, Rom 1748 von Giovanni Battista Nolli. Sogenannte Pianta Grande

Faksimile

Biblioteca Vaticana

176 cm x 208 cm auf zwölf Einzelbögen zu 36 cm x 56 cm

Dedikationsinschrift auf der Basis unten in der Mitte: »Alla Santità / di Nostro Signore / Papa / Benedetto XIV / La nuova Topografia / di Roma / ossequiosamente offerisce e dedica / l'umilissimo Servo / Giambattista Nolli Comasco.«

Signatur des Herausgebers unten rechts: »Misurata, delin[eata] ed a proprie spese data in luce da Giambattista Nolli Geom[etra] ed Arch[itett]o l'anno 1748.«

Signatur der Stecher unten rechts am Rand des Plans: »Rocco Pozzi Romano, Pietro Campano da Soriano, e Carlo Nolli inc[iserunt].«

Signatur des Zeichners der Veduten rechts unten auf der mittleren Stufe: »Stefano Pozzi Pit[tore] inv[enit] e delin[ea]vit.«

Rechts außen Angabe des Verlegers: »Si stampa in Roma con Privil[egio] del Som[m]o Pontefice, e licenza de[i] Superiori.«

Unten in der Mitte Maßstab: »Scala di 1000 Palmi Romani di Architettura.«

Der Plan zeigt den Zustand der Stadt Rom im Jahre 1748 etwa im Maßstab 1 : 2750 mit 1320 Verweisnummern zu der mitgelieferten Legende. Als Stadtgebiet wird auf der linken Tiberseite die gesamte Fläche innerhalb der Aurelianischen Mauer aufgefaßt, wozu auf der rechten Tiberseite die neuen, von der nachantiken Befestigung umge-

benen Viertel Trastevere und Gianicolo sowie der Vatikan mit dem Borgo und der Engelsburg hinzukommen.

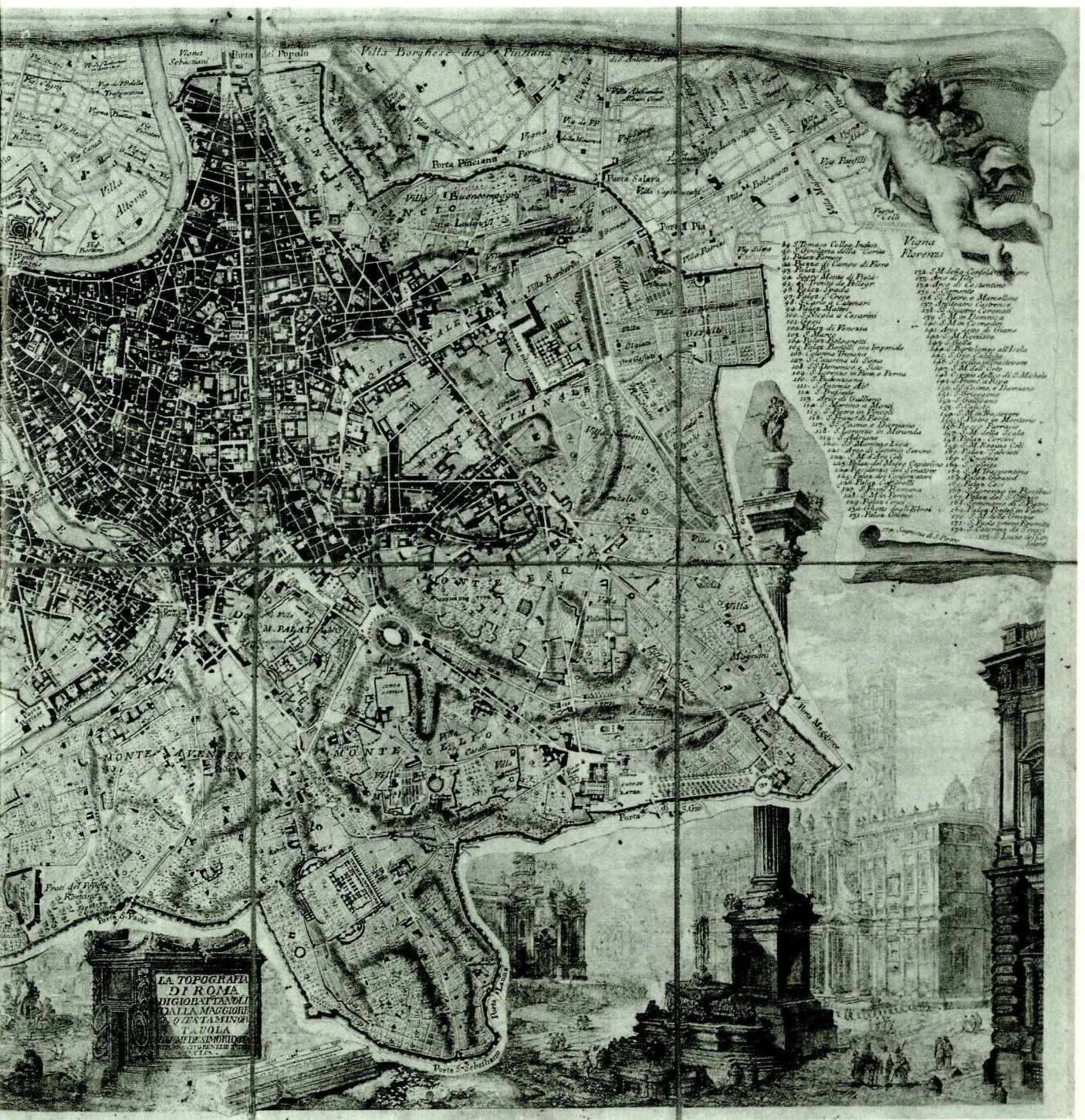
Die Karte ist als Bild im Bild dargestellt, und das Pergament, auf dem sie vermeintlich gezeichnet ist, rollt sich unten an den Seiten ein, während der Rand in der Mitte genau dem Verlauf der Aurelianischen Mauer folgt. Wie ein nur zum Teil gelüfteter Vorhang scheint sich der Plan so vor den Veduten zu befinden, die sich am unteren Bildrand anschließen.

Die Basis mit der Dedikationsinschrift für Benedikt XIV., vor der ein kleiner Putto das Papstwappen meißelt, vermittelt zwischen dem antiken Alt-Rom links und dem päpstlichen Neu-Rom rechts. Sie ahmt den Sockel der Antoninus-Pius-Säule nach, was an den Proportionen, den Profileisten und besonders an dem Reiterfries auf der Schmalseite deutlich wird. Die Wahl dieses Vorbilds mag durch den Plan Benedikts XIV. angeregt worden sein, die Säule auf der Piazza di Montecitorio aufzustellen, wozu es allerdings nicht gekommen ist.

Den Vordergrund der Vedute Alt-Roms nehmen zwei berühmte Statuen ein, die Roma Victrix und der Tiber, zu welchem auch die Wölfin mit den Zwillingen Romulus und Remus gehört. Die Roma wurde vor 1549 an der Via Appia gefunden, stand dann lange Zeit in der Sammlung Cesi und befindet sich heute im Hof des Konservatorenpalastes, wo sie Clemens XI. 1720 aufstellen ließ. Der Tiber wurde 1512 bei S. Maria sopra Minerva entdeckt und stand im Hof des Belvedere, bis er von Napoleon nach Paris verschleppt wurde. Er befindet sich heute im Louvre. Auch der Muldensarkophag im Rücken der Roma läßt sich identifizieren: Er stand vor dem Pantheon und galt als Urne des Agrippa, bis ihn Clemens XII. 1734 in die Lateransbasilika verbringen ließ, um ihn für sein eigenes Grabmal zu verwenden. Eine Auswahl der bekanntesten antiken Gebäude Roms schließt sich im Hintergrund an: Man erkennt links die drei korinthischen Säulen und den Architrav des Dioskurentempels, hinter dem die Ruine des Nervaforums sichtbar wird, die wiederum vor der Marc-Aurel-Säule steht. An diese Gruppe schließen sich von links nach rechts die folgenden Gebäude an: Das Kolosseum, der Konstantinsbogen, die Maxentius-Basilika, der Titus-Bogen, in dessen Durchgang die Cestius-Pyramide dargestellt ist, der Obelisk auf dem Esquilin, der Tempel des Antoninus Pius und der Faustina, hinter dem die Säule des Trajan aufragt, und der Septimius-Severus-Bogen.

Die zentrale Figur der Vedute Neu-Roms ist die thronende Allegorie des Papsttums. Vor ihr steht ein Putto, der auf eine Gruppe weiterer Putti hinweist, die mit Meßgeräten ausgestattet die von Nolli und seinen Mitarbeitern geleistete Arbeit symbolisieren. Im Hintergrund erscheinen in der Mitte das Kapitol mit dem Senatspalast und dem Kapitولينischen Museum, links davon, nur schwach sichtbar, die Kuppel der Peterskirche und rechts im Vordergrund die Fassade von S. Giovanni in Laterano, der römischen Bischofskirche.





LA TOPOGRAFIA
DI ROMA
DIGIOVANNI
DALLA MAGGIORE
O TESTAMINORI
LA VOLA
MANTIPUBBLICA
DI ROMA

- Vigna**
Florenti
- 123. S. Maria della Carità
 - 124. S. Maria della Pace
 - 125. S. Maria della Vittoria
 - 126. S. Maria della Consolazione
 - 127. S. Maria della Felicità
 - 128. S. Maria della Pietà
 - 129. S. Maria della Speranza
 - 130. S. Maria della Salute
 - 131. S. Maria della Sapienza
 - 132. S. Maria della Fede
 - 133. S. Maria della Grazia
 - 134. S. Maria della Misericordia
 - 135. S. Maria della Pietà
 - 136. S. Maria della Salute
 - 137. S. Maria della Sapienza
 - 138. S. Maria della Fede
 - 139. S. Maria della Grazia
 - 140. S. Maria della Misericordia
 - 141. S. Maria della Pietà
 - 142. S. Maria della Salute
 - 143. S. Maria della Sapienza
 - 144. S. Maria della Fede
 - 145. S. Maria della Grazia
 - 146. S. Maria della Misericordia
 - 147. S. Maria della Pietà
 - 148. S. Maria della Salute
 - 149. S. Maria della Sapienza
 - 150. S. Maria della Fede
 - 151. S. Maria della Grazia
 - 152. S. Maria della Misericordia
 - 153. S. Maria della Pietà
 - 154. S. Maria della Salute
 - 155. S. Maria della Sapienza
 - 156. S. Maria della Fede
 - 157. S. Maria della Grazia
 - 158. S. Maria della Misericordia
 - 159. S. Maria della Pietà
 - 160. S. Maria della Salute
 - 161. S. Maria della Sapienza
 - 162. S. Maria della Fede
 - 163. S. Maria della Grazia
 - 164. S. Maria della Misericordia
 - 165. S. Maria della Pietà
 - 166. S. Maria della Salute
 - 167. S. Maria della Sapienza
 - 168. S. Maria della Fede
 - 169. S. Maria della Grazia
 - 170. S. Maria della Misericordia
 - 171. S. Maria della Pietà
 - 172. S. Maria della Salute
 - 173. S. Maria della Sapienza
 - 174. S. Maria della Fede
 - 175. S. Maria della Grazia
 - 176. S. Maria della Misericordia
 - 177. S. Maria della Pietà
 - 178. S. Maria della Salute
 - 179. S. Maria della Sapienza
 - 180. S. Maria della Fede
 - 181. S. Maria della Grazia
 - 182. S. Maria della Misericordia
 - 183. S. Maria della Pietà
 - 184. S. Maria della Salute
 - 185. S. Maria della Sapienza
 - 186. S. Maria della Fede
 - 187. S. Maria della Grazia
 - 188. S. Maria della Misericordia
 - 189. S. Maria della Pietà
 - 190. S. Maria della Salute
 - 191. S. Maria della Sapienza
 - 192. S. Maria della Fede
 - 193. S. Maria della Grazia
 - 194. S. Maria della Misericordia
 - 195. S. Maria della Pietà
 - 196. S. Maria della Salute
 - 197. S. Maria della Sapienza
 - 198. S. Maria della Fede
 - 199. S. Maria della Grazia
 - 200. S. Maria della Misericordia

Lit.: A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Rom 1962, S. 234–235 Taf. 396–420; Clemente Faccioli, *Gio. Battista Nolli (1701–1756) e la sua gran «Pianta di Roma» del 1748*, in: *Studi Romani* Bd. 14, 1966, S. 415–442; Jürgen Zänker, *Die «Nuova Pianta di Roma» von Giovanni Battista Nolli (1748)*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. 35, 1973, S. 309–342; Stefano Borsi, *Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748*, Rom 1993; B. Buberl (Hrsg.), *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, Ausstellung Dortmund 1994, München 1994, S. 29–31, 104–106 Nr. 4 (mit Abb.).

I.2

La Topografia di Roma di Gio. Batta. Nolli dalla Maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta, Rom 1748, von Giovanni Battista Nolli.
Sogen. Pianta Piccola

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Os 2703gr.

Kupferstich, 47 cm x 68,5 cm

Titelinschrift auf der Basis unten Mitte: »La Topografia di Roma di Gio. Batta. Nolli dalla Maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta.«

Dedikationsinschrift oben links: »All'Emo e Rmo Sig. Sig.r Pñie Colmo / Il Sig.r Cardinale Alessandro Albani / Emo e Rmo Principe / ...«

Signatur von Zeichner und Stecher der Veduten auf der Schmalseite des Maßstabs: »Piranesi e Nolli incisero.«

Die Karte als solche ist eine verkleinerte, sonst aber genaue Wiederholung des großen Plans, nur daß einige außerhalb der Mauern gelegene Gebiete nicht dargestellt sind, um der Dedikations tafel und der Legende Platz zu machen. Statt der 1320 Verweise des großen Plans werden hier nur die 170 wichtigsten Gebäude erklärt.

Die künstlerische Rahmengestaltung ist hingegen verändert. Die Karte rollt sich nicht nur an den unteren Ecken, sondern auch oben ein, wo zwei Putti das Pergament festhalten. Der linke trägt zudem das Wappen der Familie Albani. Die Basis, welche die Titelinschrift trägt, ist nach dem Sockel der Trajanssäule kopiert, doch zeigen die Veduten, gefertigt von Giovanni Battista Piranesi und Carlo Nolli, dem Sohn des Giovanni Battista Nolli, ansonsten nur moderne Gebäude. Links öffnet sich der von Bernini gestaltete Petersplatz mit dem Obelisken und der Basilika von St. Peter sowie dem vatikanischen Palast im Hintergrund. Vor die Stirnseite der rechten Portikus ist als weiteres Werk Berninis der Vierströmebrunnen der Piazza Navona gesetzt. Gegenüber diesen Bauten der Renaissance- und Barockzeit bietet die rechte Vedute überwiegend Bauten, die erst im 18. Jahrhundert entstanden oder doch zumindest wesentlich umgestaltet worden sind. Im Vordergrund erscheinen die Mariensäule, die Paul V. zwischen 1613 und 1615 vor der Basilika S. Maria Maggiore aufstellen ließ, und dahinter die Kirche selbst mit ihrer 1741–1743 von Ferdinando Fuga errichteten Fassade. Ein weiteres Werk Fugas, der Palazzo della Consulta auf dem Quirinal, von dessen Fassade nur eine Ecke gezeigt wird, schließt die Vedute am rechten Rand ab. Etwas zurück-

gesetzt ist links die spätbarocke Fassade von S. Croce in Gerusalemme zu sehen, die Domenico Gregorini 1744 anlegte, und ganz im Hintergrund erkennt man die fassadenhafte Inszenierung der Fontana di Trevi, an der Nicolò Salvi seit 1732 arbeitete.

Lit.: A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Rom 1962, S. 234–235 Taf. 396–420; Jürgen Zänker, *Die «Nuova Pianta di Roma» von Giovanni Battista Nolli (1748)*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. 35, 1973, S. 309–310, 326–327 Abb. 2; Piranesi, *Rome Recorded*, Ausstellung Rom / New York 1989–1990, New York 1989, S. 17–21 Abb. 13.

I.3

La Topografia di Roma di Gio. Battista Nolli dalla maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta
Ignazio Benedetti incisa, Rom 1773

von Giovanni Battista Nolli – Ignazio Benedetti. Sogen. Pianta Piccola in der Redaktion Benedetti

Berlin, Freie Universität, Kunsthistorisches Institut, Rara Q Rom 90b/3711
Kupferstich, 49 cm x 70 cm

Titelinschrift auf der Basis unten Mitte: »La Topografia di Roma di Gio. Batta. Nolli dalla Maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta, da Ignazio Benedetti incisa.«

Der Plan Ignazio Benedettis ist ein Nachstich der Pianta Piccola und entspricht dieser bis auf kleine Korrekturen. Lediglich die Beischriften weisen grundlegende Änderungen auf: In den Titel hat Benedetti seinen eigenen Namen als Stecher eingefügt, und die Namen Piranesis und Carlo Nollis, mit denen die Verfertiger der Veduten auf der Schmalseite des Maßstabs signiert hatten, sind gelöscht worden. Die barocke Tafel oben links trägt eine neue Dedikationsinschrift, wonach der Plan Giovanni Carlo Boschi gewidmet ist.

Lit.: Italo Insolera, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, Rom/Bari 1980, S. 292–294 Anm. 5 Abb. 334–335.

I.4

Ansicht der Tiberinsel in Rom
von Gaspar Adriaensz van Wittel (Gaspare Vanvitelli)

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 9129-1685

Öl auf Leinwand, 48,5 cm x 98,5 cm

Datum rechts unten auf Mauerquader: »1685«

Zu dem hier gezeigten Bild existieren drei Repliken, die offenbar auf dieselbe Vorzeichnung zurückgehen, die sich nicht erhalten hat: Neben dem Exemplar des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet sich ein weiteres Ölgemälde in einer römischen Privatsammlung, und

eine dritte Version, in Tempera auf Pergament, wird in der Pinacoteca Capitolina, ebenfalls in Rom, aufbewahrt.

Die Tiberinsel wird von einem Betrachterstandpunkt aus wiedergegeben, der etwas flussabwärts unmittelbar jenseits der Ruine des Ponte Rotto liegt. Die Reste dieser Brücke, die 1575 unter Gregor XIII. erbaut worden war, aber schon 1598 durch ein Hochwasser wieder zerstört wurde, rahmen den Blick auf die dahinter gelegene Landschaft: Am linken Bildrand erkennt man den Ansatz der großen Ruine, die noch heute in der Mitte des Flusses steht, während die Konstruktionen am Ufer, zwei Pilaster und der Rest eines Bogens, im späten 19. Jahrhundert beim Bau der großen Tibermauer abgerissen worden sind. Die Bildmitte nimmt die Tiberinsel mit den beiden im Kern noch antiken Brücken ein, dem Ponte Cestio und dem Ponte dei Quattro Capi. Zwischen mittelalterlichen Häusern stehen auf der Insel die Kirchen S. Bartolomeo, mit dem ebenfalls mittelalterlichen Campanile, und S. Giovanni Calibita, mit ihrem Glockenturm aus dem 17. Jahrhundert. Weit im Hintergrund liegt links der Gianicolo mit der Villa Lante, während rechts der Blick auf die südliche Altstadt und das Ufer des jüdischen Viertels fällt, welches im 18. Jahrhundert etwa 6000 bis 10 000 Einwohner hatte. Dahinter ragt die Kuppel von S. Carlo ai Catinari auf.

Das Gemälde zählt zu den schönsten Rom-Veduten von der Hand Vanvitellis (1652/1653–1736). Wie so häufig liefert der Künstler auch mit diesem Bild eine genaue topographische Stadtansicht, in deren Mittelpunkt jedoch, ganz anders als etwa bei Piranesi, keines der berühmten Baudenkmäler steht. Vielmehr wird das Pittoreske der ärmlichen, mittelalterlichen Wohnbebauung des jüdischen Viertels und der Tiberinsel betont, und die berühmten Bauten, etwa die Kuppel von S. Carlo ai Catinari, bilden hierzu lediglich den Hintergrund. Auch die Personen, die im Vordergrund das Flußufer beleben, gehören dem einfachen Volk an: Ein Bauer, der mit zwei Kindern spricht, Männer, die kleine Boote be- und entladen, eine Frau mit einem Wasserkrug und einige Badende. Von der gelehrten Ruinenbegeisterung der Grand Tour ist hier noch nichts zu spüren.

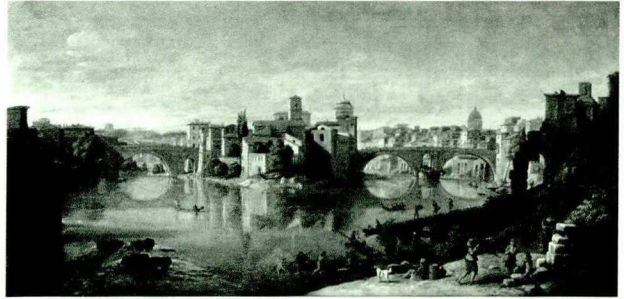
Lit.: Giuliano Briganti, Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca, Rom 1966, S. 206–207 Nr. 102 (mit Abb.); Sylvia Ferino-Pagden – Wolfgang Prohaska – Karl Schütz u.a., Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 135 Taf. 184 oben.

I.5 Blick auf Rom von der Milvischen Brücke von Jakob Philipp Hackert

Weimar, Kunstsammlung, Schloß Inv. KK 779

Aquarell, 34,2 x 45,6 cm, entstanden 1769

Bezeichnung: »Visé de l'Eglise de St. Pierre à Rome prise du côté de Ponte Molle. Ja: Philipp Hackert f: à Rome 1769«

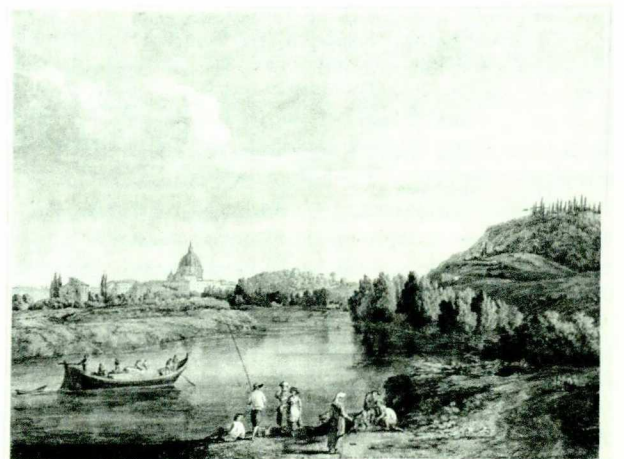


I.4 – siehe Farbtafel III

Das Aquarell gehört zu den frühesten Arbeiten, die Jakob Philipp Hackert (1737–1806) nach seiner Ankunft in Rom angefertigt hat. Wie der Künstler selber angibt, liegt der Standort des Betrachters unmittelbar westlich des Ponte Molle, wie die Milvische Brücke im 18. Jahrhundert allgemein genannt wurde. Von der Stadt sieht man nur den Vatikan mit der riesigen Kuppel von St. Peter, die alle anderen Bauten überragt. Rechts im Bild ragt der Monte Mario auf, der höchste bei der Stadt gelegene Hügel, auf dessen Gipfel die Villa Mellini liegt, die von hohen Zypressen umstanden wird. Im Vordergrund des Bildes treibt in der Mitte des Flusses ein kleiner Lastkahn stromabwärts, wohl um den Porto di Ripetta anzusteuern (vgl. Kat.-Nr. I.12), während das Ufer von einer Gruppe einfach gekleideter Frauen und Männer belebt wird.

Der dargestellte Blick auf den Vatikan ist praktisch die erste Ansicht Roms, welche die von Norden kommenden Reisenden zu Ge-

I.5 – siehe Farbtafel I





I.6 – siehe Farbtafel II

sicht bekamen, die hier die Milvische Brücke überquerten, um über die Via Flaminia durch die Porta del Popolo in die Stadt zu gelangen. Vielleicht hat Hackert das Motiv in Erinnerung an seine eigene, noch nicht lange zurückliegende Ankunft in Rom gewählt. Infolge der raschen Ausdehnung Roms nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Landschaft heute vollständig bebaut, wie ein Blick vom Monte Mario auf den Ponte Milvio verdeutlicht (Abb. 1).

Lit.: Liselotte Honigmann-Zinserling u.a., *Das deutsche Aquarell in fünf Jahrhunderten. Schätze der Kunstsammlungen zu Weimar, Ausstellung Weimar 1977 Kat.-Nr. 108*; Claudia Nordhoff – Hans Reimer, Jakob Philipp Hackert (1737–1807). *Verzeichnis seiner Werke*, Berlin 1994, S. 246–247 Nr. 593 Abb. 273.

I.6 Blick auf Rom von den Caracalla-Thermen von Jakob Philipp Hackert

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 6215

Aquarell über Bleistift, 49 cm x 72,8 cm, etwa 1775–1780

Das Aquarell zeigt einen Blick von den Ruinen der Caracalla-Thermen aus, die selbst nicht dargestellt sind, auf den Vatikan, dessen Kuppel dominant im Hintergrund in der Bildmitte erscheint. Im Vordergrund erstreckt sich das Tal des Circus Maximus, das rechts vom Caelius und vom Palatin und links vom Aventin begrenzt wird. Am rechten Bildrand ist der terrassierte Abhang des Caelius dargestellt, auf dessen Gipfel die mächtigen Bäume des Parks der Villa Mattei erscheinen, zu deren Ausstattung auch die sicherlich übertrieben groß dargestellte Frauenstatue mit erhobenem Arm gehört. Etwas weiter links befindet sich die Kirche S. Gregorio Magno al Celio, hinter der prominent der Palatin aufragt. Man erkennt deutlich die

mächtigen Ruinen des Kaiserpalastes an der Ecke des Hügels. Der mittelalterliche Glockenturm links vor der Peterskirche gehört zu S. Maria in Cosmedin, und die baumbestandene Ebene, die sich davor erstreckt, markiert die Position des Circus Maximus, der im 18. Jahrhundert noch nicht freigelegt, sondern überwachsen war. Zwischen S. Maria in Cosmedin und S. Pietro liegt die römische Altstadt, die indes nur cursorisch angedeutet ist. Vielleicht bezeichnet der mächtige Block links vom Palatin die Engelsburg. Auf dem Aventin kann man die Kirchen S. Prisca, S. Sabina und S. Alessio erkennen. Als Gegengewicht zur Villa Mattei am rechten Bildrand, erscheint ganz links im Vordergrund der Convento di S. Margherita, der an die Kirche S. Balbina angeschlossen ist.

Die gesamte Szene ist in das matte Abendlicht der soeben im Westen untergehenden Sonne getaucht, die lange Schatten entstehen läßt. Das Aquarell verdeutlicht anschaulich den ländlichen Charakter, den weite Teile des innerhalb der Aurelianischen Mauern gelegenen Gebietes im 18. Jahrhundert boten (vgl. Kat.-Nr. I.1–I.3).

Literatur: Claudia Nordhoff – Hans Reimer, Jakob Philipp Hackert (1737–1807). *Verzeichnis seiner Werke*, Berlin 1994, S. 403 Nr. 1012 Farbb. 53.

I.7 Verkleinerte Replik der Bronzestatuette Johann Joachim Winckelmanns von Friedrich Wilhelm Doell Kassel

Staatliche Kunstsammlungen, gegossen von Louis Valadier (1777–1778)
Stendal, Winckelmann-Museum, Inv. Nr.: Bü. 5
Bronze, Höhe 18 cm, gegossen 1939
Aufschrift hinten: »Nach Doell, Prof. Diederich, 1939«

Die verkleinerte Replik von Diederich wiederholt die bekannte Bronzestatuette, die der Gothaer Hofbildhauer Friedrich Wilhelm Doell (1750–1860) im Jahre 1777, also neun Jahre nach dem Tode Winckelmanns, unter der Anleitung des Malers und Winckelmann-Freundes Anton Raphael Mengs in Rom geschaffen hatte. Das wohl zunächst in Gips entstandene Werk wurde ein Jahr später auf Veranlassung Johann Friedrich Reiffensteins von Louis Valadier (1726–1785) in Bronze gegossen und an die Kasseler Akademie gesandt. Der klassizistische Charakter des Werkes kommt vor allem in den geglätteten Alterszügen und der antikisierenden Haartracht zum Ausdruck.

Lit. zur Büste Doells: Sepp-Gustav Gröschel, Heros Winckelmann, in: »... und wie ein Donnerschlag bei klarem Himmel fiel die Nachricht von Winckelmanns Tode zwischen uns nieder« (Goethe), *Ausstellung Stendal 1993–1994*, Mainz 1993, S. 19–20 Abb. 25; erneut abgedruckt in: *Antike Welt Bd. 25*, 1994, S. 21 Abb. 24; Stephanie-Gerrit Bruer – Sepp-Gustav Gröschel – Max Kunze, *Winckelmann-Museum Stendal. Ausstellung zur Biographie Johann Joachim Winckelmanns*, Mainz 1996, S. 104 Nr. 60.

Villa Ludovisi 1757 771

Dasjenige Bild, welches oben mit dem Namen bezeichnet ist.
 der Kopf des Bildhauers Apollon demnach gegen über
 ein Bildnis gemacht ist. Es ist ein sehr schönes. In dem
 Kopfe ist ein sehr schöner Ausdruck. Der Kopf selbst
 enthält einen sehr schönen Ausdruck. In dem anderen
 Kopfe sieht man ein sehr schönes Bildnis.

Der Kopf des Bildhauers Apollon demnach gegen über
 ein Bildnis gemacht ist. Es ist ein sehr schönes. In dem
 Kopfe ist ein sehr schöner Ausdruck. Der Kopf selbst
 enthält einen sehr schönen Ausdruck. In dem anderen
 Kopfe sieht man ein sehr schönes Bildnis.

Dasjenige Bild, welches oben mit dem Namen bezeichnet ist.
 der Kopf des Bildhauers Apollon demnach gegen über
 ein Bildnis gemacht ist. Es ist ein sehr schönes. In dem
 Kopfe ist ein sehr schöner Ausdruck. Der Kopf selbst
 enthält einen sehr schönen Ausdruck. In dem anderen
 Kopfe sieht man ein sehr schönes Bildnis.

Dasjenige Bild, welches oben mit dem Namen bezeichnet ist.
 der Kopf des Bildhauers Apollon demnach gegen über
 ein Bildnis gemacht ist. Es ist ein sehr schönes. In dem
 Kopfe ist ein sehr schöner Ausdruck. Der Kopf selbst
 enthält einen sehr schönen Ausdruck. In dem anderen
 Kopfe sieht man ein sehr schönes Bildnis.

I.8

Johann Joachim Winckelmann, Palazzi e Ville di Roma.
 Handschriftliche Notizen zu römischen Antikensamm-
 lungen

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fonds Allemand 68
 Fünf Hefte zu insgesamt 232 Doppelblättern, 21cm x 14,5 cm, aufgezeich-
 net 1756

Die fünf Hefte mit handschriftlichen Notizen, die sich Johann Joa-
 chim Winckelmann zu den Antiken in den römischen Villen und
 Palästen gemacht hat, sind nach seinem Tode im Jahre 1768 zusam-
 men mit anderen Papieren des Nachlasses in den Besitz des Kardinals
 Alessandro Albani gelangt. Sie blieben bis 1798 in der Villa Albani
 und wurden dann während der Plünderung Roms durch Napoleon

nach Paris verschleppt, wo sie seit 1801 in der Bibliothèque Natio-
 nale verwahrt werden.

Die Jahresangabe »1756« auf zwei der fünf Hefte belegt, daß die
 Aufzeichnungen in diesem Jahr, also kurz nach der Ankunft Winckel-
 manns in Rom, entstanden sind. Auch in den Briefen aus dieser Zeit
 ist wiederholt von Besuchen in Galerien und Sammlungen die Rede,
 die Winckelmann mal in Begleitung und mal allein durchführte. So
 heißt es schon in einem Brief an Francke vom 29. Januar 1756: »Ich
 bin hier eben wieder gleichsam angeheftet, wie in Dresden, und habe
 nur gewöhnlich den Sonntag ausgesetzt, Rom zu besuchen. Es geschiehet
 in Gesellschaft mit einigen deutschen und französischen Künstlern,
 mit denen ich gemeinlich ein paar Gallerien besuche« (Br. I S. 205
 Nr. 128). An seinen Dresdner Zeichenlehrer Oeser schreibt er im
 April: »Das Studium der Alterthümer zieht mich fast ganz ab von
 Betrachtung der Gemälde: des Raphaels ausgenommen. Es ist nur
 Schade daß dieses Studium etwas kostbar ist; eine Villa in Rom zu be-
 sehen, kostet jedesmal einen halben Thaler und so auch einen Pallast:
 und man muß auf tausend Kleinigkeiten achtung geben, das Wahre
 von dem Falschen zu erkennen, und man muß jeden Ort vielmals
 sehen« (Br. I S. 220 Nr. 140). Die Beschwerde darüber, daß die Besich-
 tigungen nur gegen Bezahlung möglich waren, wiederholt Winckel-
 mann mehrfach, so etwa in einem weiteren Schreiben an Francke
 vom 20. März: »Eine Villa oder ein Palais zu sehen, kostet allezeit bis
 12 Groschen; folglich muß man suchen von gewissen Gelegenheiten
 zu profitiren« (Br. I S. 213 Nr. 135). Ein Mißgeschick, das ihm in der
 Villa Ludovisi widerfuhr, machte einmal sogar die Zahlung noch
 höherer Summen erforderlich, wovon Winckelmann im Juli an den-
 selben Empfänger berichtet: »Es hat nicht viel gefehlet, daß ich nicht
 vor ein paar Monaten mein Grab unter einer alten Statue gefunden
 hätte. Es war in der Villa Ludovisi, in welche man ohne besondere Er-
 laubniß des Prinzen nicht gehen kann. Ich steige auf das Basament ei-
 ner Statue, die Arbeit an dem Kopfe näher zu sehen, in der Meynung,
 daß dieselbe, wie gewöhnlich, in Eisen gesetzt sey; im Herunterstei-
 gen fällt dieselbe und zerbricht. In was für Angst glauben Sie, daß ich
 gewesen sey? Es war nicht möglich sogleich wieder wegzugehen, weil
 ich dem Custode bereits gesagt hatte, daß ich im Zurückgehen die
 Gallerie sehen wolle, und daß er aufschließen könnte. Denn widri-
 genfalls wäre aller Verdacht auf mich gefallen. Es war aber auch zu be-
 sorgen, daß jemand von den Arbeitern im Garten das Unglück ge-
 merket und es dem Custode gemeldet, während der Zeit, daß ich die
 Gallerie besahe. Ich mußte also das Mittel erwählen, dem Kerl mit ei-
 nigen Ducaten das Maul zu stopfen. Ich bin niemals in einer so tödtli-
 chen Unruhe gewesen. Zu meinem Glück hat die Sache keine Folgen ge-
 habt« (Br. I S. 237–238 Nr. 152).

Schon recht bald muß Winckelmann den Plan gefaßt haben, seine
 Notizen zu einer Schrift über die Statuensammlungen in den römi-
 schen Villen und Palästen auszuwerten, denn auch von einem solchen
 Vorhaben berichtete er nach Deutschland, so im Dezember 1756 an
 Walther: »Ich habe auch eine Beschreibung der Alterthümer in den
 Gärten und Gallerien in Rom, ingleichen ein sehr weitläufiges Werk,
 eine Geschichte der Kunst angefangen« (Br. I S. 253 Nr. 164); und

im März 1757 an Francke: »Zu einer Beschreibung der Villen und Gallerien habe ich gesammelt, und ich könnte künftig Nachrichten von Rom in Form der Briefe ausarbeiten, wozu ich seltnen Nachrichten habe« (Br. I S. 274 Nr. 171). Schon das erste Jahr seines Aufenthaltes hatte Winckelmann davon überzeugt, daß es unbedingt notwendig war, die Kunstwerke, über die man schrieb, selbst gesehen zu haben, und aus dieser Überlegung heraus dürfte auch das Projekt zu einer Beschreibung der römischen Sammlungen geboren worden sein. In einem Brief an Büнау vom 7. Juli 1756 kritisiert er gerade die fehlende Nähe anderer Gelehrter zu den Altertümern: »... denn es ist unumgänglich nöthig an dem Ort selbst zu schreiben; und die großen Vergehungen der Scribenten in Sachen der Alterthümer, kommen mehrentheils daher, daß ihnen nach ihrer Rückkunft aus Italien allererst das Schreiben eingefallen. Ich habe einige Gallerien mehr als zehnmal gesehen, und auf der Stelle meine Anmerkungen aufgezeichnet, und ich bin dennoch vielmals zweifelhaft, wenn ich anfangs etwas zu entwerfen« (Br. I S. 232 Nr. 150). Dennoch sind die hier vorgestellten Notizen des 68. Bandes des Ms. Fonds Allemand offenbar nicht direkt vor Ort in den Villen und Palästen entstanden, denn sie sind in Tinte geschrieben und haben auch nicht ausschließlich den Charakter von Autopsie-Aufzeichnungen, sondern beinhalten daneben zahlreiche Exzerpte aus antiquarischen und epigraphischen Werken sowie aus Reiseführern. Wahrscheinlich sah Winckelmann zunächst die Literatur nach Informationen zu den Sammlungen durch, die er besuchen wollte, und ergänzte die so gewonnenen Angaben später durch eigene Beobachtungen, die er wohl unmittelbar nach den Besuchen in die Hefte übertrug. Dies belegen zum Beispiel die Notizen zu den beiden Köpfen aus der Villa Barberini, die sich heute in Kopenhagen befinden. Winckelmann hatte aus Francesco de' Ficoronis *Le singolarità di Roma moderna* (1744) von Seite 53 einige Angaben zur Villa Barberini in sein Heft übertragen, unter anderem die Anmerkung »... donna ignota col parucchino« (Nachlaß Paris 68, 116; ... unbekanntes Frau mit kleiner Perücke), die sich auf das weibliche Porträt bezieht und von Winckelmann nicht erweitert worden ist. Die kursorische Angabe Ficoronis »... senza parlare di molti eccelenti busti ...« (ganz zu schweigen von vielen hervorragenden Büsten) hat er hingegen spezifiziert und vermerkt seinerseits: »Nella camera contigua. Due busti di Cajo Mario e Silla« (Nachlaß Paris 68, 117; im anstoßenden Zimmer. Zwei Büsten des Caius Marius und Sulla). Bei dem sogenannten Sulla handelt es sich um das jetzt in Kopenhagen verwahrte männliche Porträt.

Seinen Plan, aus den Aufzeichnungen eine »Beschreibung der Villen und Gallerien« zu verfassen, mit der er sich letztlich in die Tradition von Francesco de' Ficoroni oder von Jonathan Richardsons *Description de divers fameux Tableaux, Dessins, Statues, Bustes, ... qui se trouvent en Italie* (1728) gestellt hätte, hat Winckelmann nicht verwirklicht, sondern zugunsten seines großen und im Ansatz ganz neuen Hauptwerkes zurückgestellt, der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Auch bei der Abfassung dieses Werkes waren ihm die gesammelten Notizen aber von Nutzen, und daher finden sich zahlreiche Werke, die im 68. Band des Nachlasses notiert sind, in der *Geschichte der*

Kunst wieder. Zu einem bronzenen Jünglingskopf im Collegio Romano etwa (Kat.-Nr. V.8) hatte sich Winckelmann notiert: »Ein schöner junger männlicher Kopf einer Gottheit, der fast noch ganz vergoldet ist« (Nachlaß Paris 68, 66); später heißt es in der 2. Auflage der *Geschichte der Kunst* auf Seite 542, wo von Werken aus Bronze die Rede ist: »... nebst dem vergoldeten Kopfe eines jungen Menschen, welcher unter Lebensgröße ist«. Manchmal ist das Zurückgreifen auf die in den Sammlungen gemachten Notizen noch viel deutlicher zu erkennen, etwa bei einer Sitzstatue des Apollon, die Winckelmann in der Villa Ludovisi gesehen hat und die sich heute im Museo Nazionale Romano (Inv. 8590) befindet (Abb. 4). »Der Kopf eines sitzenden Apollo ... ist alt. Die Arme sind restaur. An den Füßen und an dem breit hervorgehenden Sockel fehlet nichts. Neben ihm liegt zur linken Hand ein Schäferstab welches mit dem Sockel zusammenhängt ...«, heißt es im Nachlaß (Nachlaß Paris 68, 151). In der 2. Auflage der *Geschichte der Kunst* wird daraus: »Der schönste Kopf des Apollo, nach dem im Belvedere, ist ohne Zweifel der Kopf einer wenig bemerkten sitzenden Statue desselben, über Lebensgröße, in der Villa Ludovisi; und es ist derselbe eben so unversehrt als jener, und einem gütigen und stillen Apollo noch gemäßer. Die Statue ist, in Absicht eines diesem Apollo beygelegten Zeichens, als die einzige, die bekannt ist, zu merken, und dieses ist ein krummer Schäferstab, welcher an dem Steine lieget, worauf die Figur sitzt, wodurch Apollo der Schäfer, ... abgebildet ist ...« (S. 279).

Zahlreiche andere Antiken, zu denen es im Pariser Nachlaß Anmerkungen gibt, hat Winckelmann in seinem publizierten Werk indes sonst nicht erwähnt, und so liefert der Nachlaß in diesen Fällen den einzigen Beleg für die erfolgte Inaugenscheinahme der Werke durch ihn. Die notierten Beobachtungen betreffen häufig den Erhaltungszustand sowie kleinere Details, so zum Beispiel bei einem sehr stark ergänzten Apollon in der Villa Pamphilj, der auch in einem um 1670 erschienenen Stichwerk zu dieser Villa abgebildet ist (Kat.-Nr. II.12): »Ein schöner Trunk von einem Männlichen jungen Körper, welcher scheint ein Apollo gewesen zu seyn. Über beyde Schultern hängen auf der Brust herunter 2 Strippen von Haaren. Die Brust ist erhaben; der Nabel ist tief gearbeitet. Man hat einen weiblichen Kopf auf dieselbe gesetzt« (Nachlaß Paris 68, 146).

Der 68. Band des Pariser Nachlasses ist eine hervorragende Quelle für das Verständnis von Winckelmanns Betrachtungs- und Arbeitsweise und eröffnet als solche einen neuen Blickwinkel auf das Werk des Begründers der Klassischen Archäologie und der wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Darüber hinaus liefert er aber auch eine einzigartige Momentaufnahme des im Jahre 1756 in den römischen Villen und Palästen vorhandenen Antikenbestandes und kann bei der Rekonstruktion der heute ja zum größten Teil zerstreuten Ausstattungskomplexe (vgl. Kapitel III) wichtige Dienste leisten.

Die im 68. Band zusammengefaßten Notizen zu den Antiken sind inzwischen fast komplett in die Winckelmann-Bilddatenbank eingegeben worden, die im Rahmen der Ausstellung ebenfalls präsentiert wird (Kapitel VIII). Mit ihrer Hilfe kann jetzt in Sekundenschnelle nach der Identifizierung und dem aktuellen Aufbewahrungsort einer

Skulptur gefragt werden, und man erfährt darüber hinaus, in welchen seiner Werke oder Briefe Winckelmann sich sonst noch zu dem Stück geäußert hat.

Lit.: Elisabeth Schröter, Winckelmanns Projekt einer Beschreibung der Altertümer in den Villen und Palästen Roms, in: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768, Hamburg 1986, S. 55–119 Abb. 1–25; Elisabeth Schröter, Antiken der Villa Medici in der Betrachtung von Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Johannes Wiedewelt, in: Max Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen, Stendal 1990, S. 47–66 Abb. 5–37.

I.9 Veduta di Campo Vaccino von Giovanni Battista Piranesi

Stendal, Winckelmann-Museum, Inv. Nr. VI-b-c-287

Radierung, 40 cm x 54,5 cm, 1746–1748

Titel: »Veduta di Campo Vaccino«

Künstlersignatur unten rechts: »Piranesi del. Sculp.«

Unter dem Titel: »Presso l'Autore a Strada Felice nel palazzo Tomati vicino alla Trinità demonti. A paoli due e mezzo«

Zu beiden Seiten des Titels Legende

Piranesi (1720–1778) läßt den Betrachter vom Kapitol aus auf das Forum Romanum hinabschauen und wählt damit den traditionellen Standort, von dem aus man den Platz in seiner Gesamtheit am besten überblicken kann. Von der antiken Pracht des Forums war im 18. Jahrhundert nicht mehr viel übriggeblieben. Die Stürme der Völkerwanderungszeit, der drastische Bevölkerungsrückgang Roms im Mittelalter und vor allem die Jahrhunderte währende Ausbeutung als Steinbruch hatten den Platz veröden lassen, so daß er allgemein als »Campo Vaccino«, also als Kuhweide, bezeichnet und benutzt wurde.

Man war sich im 18. Jahrhundert zwar bewußt, daß es sich bei dem »Campo Vaccino« um das antike Forum Romanum handelte, doch hatte dessen wissenschaftliche Erforschung noch nicht wirklich begonnen, denn die ersten systematischen Ausgrabungen fanden erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Carlo Fea statt. Die Radierung Piranesis zeigt den Zustand des Platzes lange vor dem Beginn der Ausgrabungen, wobei die einzelnen Bauten der antiquarisch-gelehrten Tradition folgend benannt sind:

Der Saturn-Tempel, dessen mächtige Front am rechten Bildrand im Vordergrund erscheint, wird als Tempel der Concordia bezeichnet (Nr. 2), und die drei charakteristischen Säulen mit dem Architrav, die noch zu etwa zwei Dritteln im Erdreich stecken, ordnet Piranesi dem Jupiter-Tonans-Tempel zu (Nr. 1). In Wirklichkeit handelt es sich um den Tempel für die beiden vergöttlichten Kaiser Vespasian und Titus. Der Zustand des Verfalls und der Verlassenheit, in dem sich die beiden Ruinen befinden, wird durch das Strauchwerk verdeutlicht, welches die noch aufrecht stehenden Bauteile sowie die verstreut herumliegenden Architekturfragmente überwuchert. Der im Jahre 203 n. Chr.

errichtete Triumphbogen des Septimius Severus (Nr. 3), der im linken Bildabschnitt im Vordergrund abgebildet ist, steckt noch zu einem guten Stück in der Erde, so daß von seinen beiden Seitendurchgängen nur die Tonnendecken zu sehen sind. Von den Gebäuden, die zwischen dem Vespasians-Tempel und dem Triumphbogen etwas weiter im Hintergrund erscheinen und den freien Forumsplatz gegen den Betrachter hin abschließen, steht heute nur noch die einzelne Säule aufrecht, die 608 n. Chr. hier als letztes antikes Denkmal zu Ehren des oströmischen Kaisers Phokas aufgestellt worden war. Die beiden mittelalterlichen Bauten, welche die Säule flankieren, sind später bei der Freilegung des Forums abgerissen worden. Piranesi benennt sie nicht, doch werden sie im großen Romplan von G. B. Nolli (Kat.-Nr. I.1) unter der Nr. 926 geführt und als »Dogana della Grascia con Torre« bezeichnet. Auf dem freien Platz führt eine baumbestandene Allee, die Papst Alexander VII. 1656 anpflanzen ließ, vom Bogen des Septimius Severus zum Triumphbogen des Titus (Nr. 8), der das Forum im Hintergrund abschließt. Der Bogen ist noch in die Reste der mittelalterlichen Festung der Frangipani einbezogen und wird durch ein links anschließendes Gebäude mit der Kirche S. Francesca Romana verbunden. Dieser Zustand sollte erst durch Giuseppe Valadier verändert werden, der den Titusbogen zwischen 1820 und 1826 restaurierte und die nachantiken Bauten abtragen ließ.

An der nördlichen Längseite des Forums ist links hinter dem Septimius-Severus-Bogen als erstes Gebäude unschwer die Curia, das römische Senatsgebäude, zu erkennen, die von Piranesi als »Errario« bezeichnet wird (Nr. 4). Die Kirche S. Adriano, die in dem antiken Bau untergebracht war, wurde unter Mussolini in den dreißiger Jahren entfernt. Ebenfalls verschwunden sind heute die an die Curia anschließenden sieben Gebäude, die der Ausgrabung der Basilica Aemilia weichen mußten. Es folgen der Tempel für das Kaiserpaar Antoninus Pius und Faustina (Nr. 5) mit der darin eingebauten Kirche S. Lorenzo in Miranda und der sogenannte Tempel des Romulus (Nr. 6), ein spätantiker Rundbau, der mit der Basilika SS. Cosma e Damiano verbunden ist. Die Kirche S. Francesca Romana oder S. Maria Nuova (Nr. 7), mit dem mittelalterlichen Glockenturm aus dem 13. Jahrhundert, schließt die Bauten dieser Forumsseite ab.

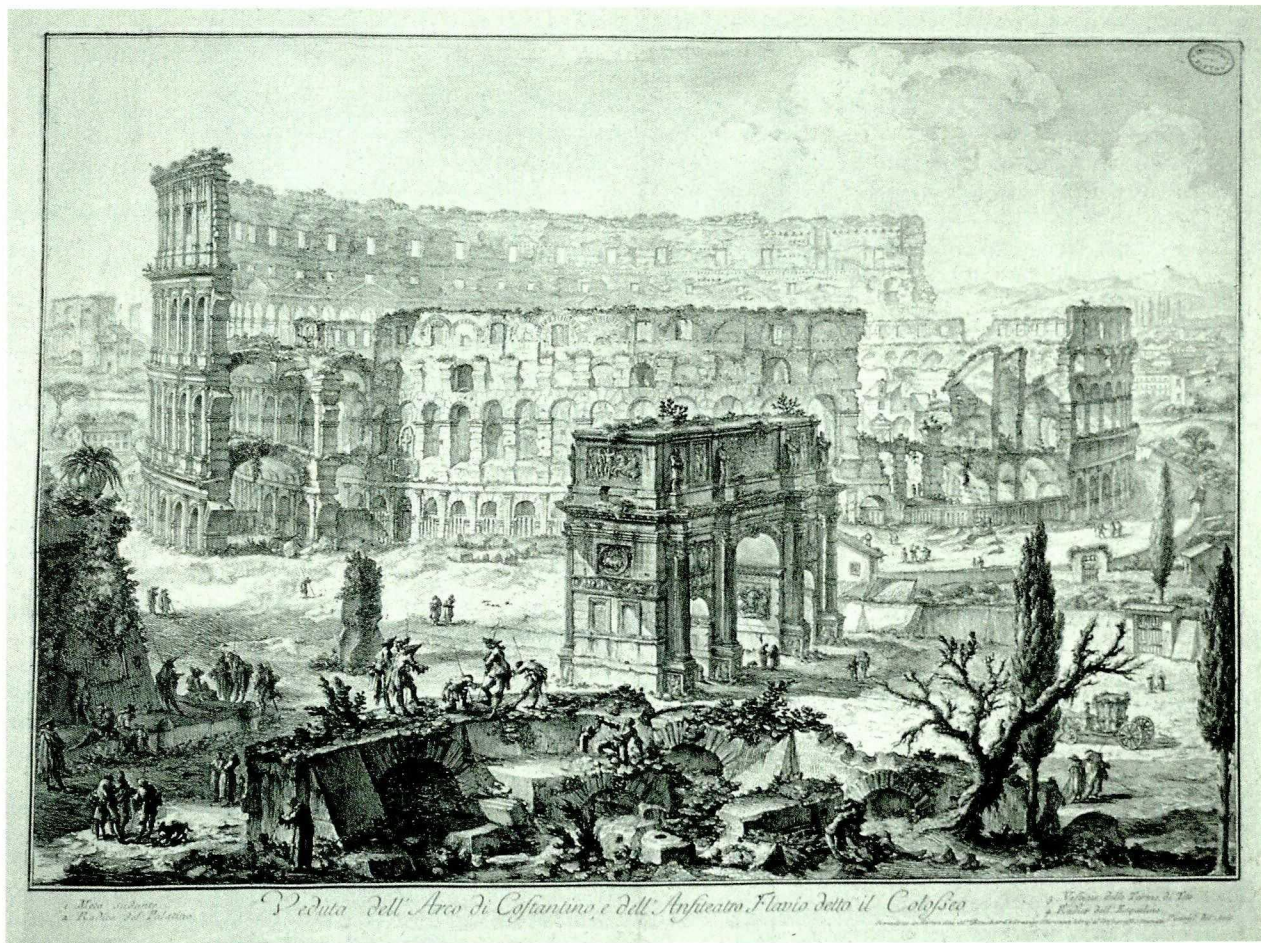
An der Südseite folgt nach einer freie Fläche, unter der in späterer Zeit die Basilica Iulia ausgegraben werden sollte, die Kirche S. Maria Antiqua oder S. Maria Liberatrice, ein auf das 6. Jahrhundert zurückgehender Bau, der die riesigen Ruinen des domitianischen Vestibüls des Kaiserpalastes nutzte. Die Kirche wurde 1902 weitgehend abgerissen. Vor ihr stehen die charakteristischen drei Säulen des Dioskuren-Tempels, den man für den Tempel des Jupiter Stator hielt (Nr. 10), und hinter der Kirche erhebt sich baumbestanden der Palatin, der in der Antike fast vollständig vom Palast der römischen Kaiser eingenommen wurde, worauf Piranesi in seiner Legende hinweist (Nr. 9). Im 18. Jahrhundert befanden sich hier die Orti Farnesiani, eine seit dem 16. Jahrhundert entstandene Villen- und Parkanlage der Farnese, die auch heute noch zum Teil erhalten ist. Die ersten systematischen archäologischen Untersuchungen auf dem Palatin wurden erst seit 1860 durch P. Rosa durchgeführt.



Im Hintergrund ragt links die mächtige Ruine des Kolosseums empor (Nr. 13), vor der die auch heute noch erhaltenen Gewölbe des einen Seitenschiffes der Maxentius-Basilika wiedergegeben sind, die Piranesi für den von Vespasian angelegten Friedenstempel hält (Nr. 12). Etwas kleiner erscheint rechts des romanischen Kirchturms von S. Maria Nuova die Ruine des hadrianischen Tempels der Venus und der Roma (Nr. 14). Ganz links erkennt man schließlich die Reste der schon recht weit entfernt auf dem Oppius-Hügel gelegenen Trajansthermen, die Piranesi als Titusthermen bezeichnet (Nr. 15) und etwas zu groß wiedergibt, um sie überhaupt deutlich sichtbar werden zu lassen.

Wie in fast allen Veduten Piranesis treten auch in dieser Staffagefiguren auf, die den Charakter der abgebildeten Ruinenlandschaft unterstreichen: Der vor einem Architravblock zu Füßen des

Vespasian-Tempels ganz im Vordergrund sitzende, fast bukolisch anmutende Müßiggänger oder Hirte betont den Zustand der Verlassenheit der Ruinen, der auch durch das üppig sprießende Strauchwerk unterstrichen wird. Dagegen bezeugen die vornehm gekleideten Spaziergänger, die rechts zwischen den beiden großen Tempelruinen stehen, das Interesse der Reisenden und Gebildeten an den antiken Monumenten, und weitere Bildungsbeflissene bewegen sich von rechts kommend auf den Septimius-Severus-Bogen zu, wobei ihr Führer bereits mit einem Stock auf das Monument hinweist. Diese Darstellung ist sicher nicht frei von Ironie und zielt auf die zahlreichen Ciceroni ab, welche die Fremden zwischen den römischen Altertümern herumführten. Noch etwas weiter links machen sich Arbeiter mit Brechstangen an herumliegenden Architekturfragmenten zu schaffen, wohl in der Absicht, dieselben umzuwenden und



Inschriften und Reliefs zu entdecken, oder auf der Suche nach darunter liegenden Fundstücken.

Lit.: John Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi. *Vision und Werk*, München 1978, Taf. 15; Piranesi, *Rome Recorded*, Ausstellung Rom / New York 1989–1990, New York 1989, S. 53–54 Kat.-Nr. 13 Abb. 13.

I.10
Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo von Giovanni Battista Piranesi

Stendal, Winckelmann-Museum, Inv. Nr.: VI-b-c-291

Radierung, 40,7 cm x 54,3 cm, 1746–1748

Titel: »Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo«
Künstlersignatur unten rechts: »Piranesi del. Sculp.«

Unter dem Titel links: »Presso l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' monti. A paoli due e mezzo.«

Zu beiden Seiten des Titels Legende

Von einem leicht erhöhten Standort am Fuße des Palatin blickt der Betrachter auf das Tal des Kolosseums herab. Nicht lange nach dem

gewaltsamen Tode des Nero veranlaßte Vespasian, der sich in den Wirren der Jahre 68 und 69 n. Chr. als Kaiser durchgesetzt hatte, den Bau des flavischen Amphitheaters. Seine ganz aus Travertin erbaute Außenmauer ist rund 50 m hoch, und der größere Durchmesser des ellipsenförmigen Grundrisses beträgt 188 m. Es wurden über 100 000 Kubikmeter Travertin verarbeitet, und allein für die Verklammerung der Quader benötigte man etwa 300 Tonnen Eisen. Etwa 60 000–70 000 Zuschauer fanden im Innern Platz. Der seit dem Mittelalter gebräuchliche Name Kolosseum leitet sich von einer 35 m hohen Bronzestatue des Nero her, die in der Nähe aufgestellt war und der man nach dem Tode des Kaisers die Züge des Sonnengottes Helios gegeben hatte. Bis weit in die Spätantike hinein wurde das Amphitheater immer wieder restauriert. Das letzte Gladiatorenspiel fand im Jahre 404 n. Chr. statt, und die letzte Tierhetze veranstaltete man im Jahre 523 n. Chr. Danach begann der Verfall des Baus, der im 11. Jahrhundert in die Burg der Frangipani einbezogen wurde. Vor allem aber diente er durch die gesamte Renaissance- und Barockzeit hindurch als fast unerschöpflicher Steinbruch für die ehrgeizigen Bauprojekte der Päpste und ihrer Familien. Zuletzt wurden Blöcke des Kolosseums, nachdem sie durch ein Erdbeben herabgefallen waren, für den 1703–1705 erfolgten Ausbau des Porto Ripetta verwendet (vgl. Kat.-Nr. I.12). Ungeachtet der fortschreitenden Zerstörung übte der Bau einen großen Einfluß auf die Architektur von der Renaissance bis zum Klassizismus aus, und die Gliederung der Außenwand in eine untere dorische, eine mittlere ionische und eine obere korinthische Säulenordnung wurde nahezu kanonisch.

Im Zentrum des Platzes vor dem Kolosseum steht mit dem Triumphbogen des Konstantin ein weiterer hochberühmter antiker Bau, der in der abendländischen Architektur seine Spuren hinterlassen hat. Er wurde im Jahre 315 n. Chr. geweiht und war dem Kaiser vom römischen Senat und Volk für den 312 n. Chr. an der Milvischen Brücke gegen Maxentius errungenen Sieg zuerkannt worden, durch den letztendlich das Christentum zur Staatsreligion des Römischen Reiches werden konnte. Der Bogen ist etwa 25 m breit und 11,45 m hoch und zeigt auf einem an allen Seiten umlaufenden Fries die Ereignisse des Kriegszuges, der mit besagtem Sieg endete. Der restliche Bildschmuck stammt hingegen nur zu einem kleinen Teil aus der konstantinischen Zeit, während die Mehrzahl der Reliefs und Skulpturen von älteren Bauwerken der als gut geltenden Kaiser Trajan, Hadrian und Marc Aurel übernommen worden sind.

Besondere Erwähnung verdient die kleinere Ruine links des Bogens, die Piranesi als *Meta Sudans* benennt. Es handelt sich um den Rest einer Brunnenanlage, die etwa gleichzeitig mit dem Kolosseum erbaut worden war und hier bis ins Jahr 1936 stand. Dann wurde sie abgerissen, um ausreichend Platz für die faschistischen Aufmärsche zu schaffen.

Lit.: John Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk, München 1978, Taf. 19; Piranesi, Rome Recorded, Ausstellung Rom / New York 1989–1990, New York 1989, S. 54–55 Kat.-Nr. 14 Abb. 14.

I.11

Colonna Antonina von Giovanni Battista Piranesi

Stendal, Winckelmann-Museum, Inv. Nr.: VI-b-c-290

Radierung, 54,3 cm x 40,2 cm, 1748–1749

Titel: »Colonna Antonina«

Künstlersignatur unten rechts: »Piranesi fecit«

Neben dem Titel rechts: »Presso l'Autore a Strada Felice nell Palazzo Tomati vicino alla Trinità de'monti. A paoli due e mezzo.«

Zu beiden Seiten des Titels Legende

Die Vedute zeigt die mitten in der Altstadt am Corso gelegene Piazza Colonna (Nr. 2) mit der namensgebenden Säule. Diese wurde zwischen 180 und 196 n. Chr. errichtet und stellt auf einem umlaufenden Relieffries, der das Vorbild der älteren Trajanssäule ohne weiteres erkennen läßt, die Feldzüge des Kaisers Marc Aurel gegen die Markomannen und Sarmaten dar, die in den Jahren 172–175 n. Chr. stattgefunden hatten.

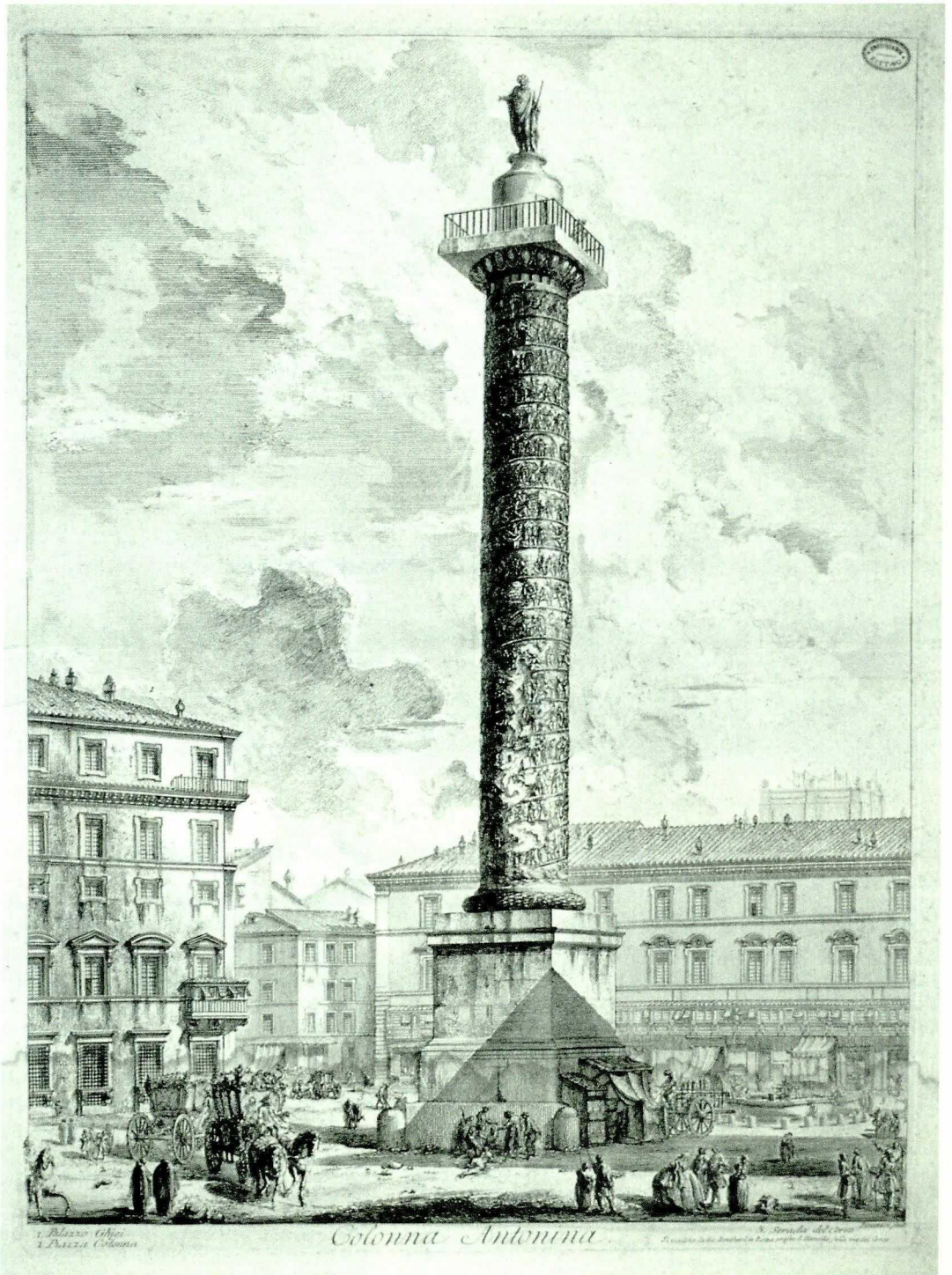
Im Norden wird die Piazza Colonna vom Stadtpalast der Chigi begrenzt (Nr. 1), dessen zwischen 1661 und 1665 unter der Leitung von Felice della Greca geschaffene Fassade links im Bild erscheint.

Die Piazza Colonna zählt zu den belebtesten Plätzen Roms, und dementsprechend bevölkert wird sie von Piranesi dargestellt. Passanten aus allen Bevölkerungsschichten stehen hier in Gruppen beisammen, gehen ihren Geschäften nach oder fahren in Wagen umher, wobei sowohl einfache Transportkarren, rechts der Säule, wie auch die prunkvollen Kutschen der Oberschicht, links im Vordergrund, vertreten sind.

Hinter der Säule erstreckt sich die Platzanlage bis zur Via del Corso, die von Piranesi in der Legende ausdrücklich vermerkt wird (Nr. 3). Der Corso entspricht in seinem Verlauf genau dem innerhalb der Aurelianischen Mauer gelegenen Abschnitt der antiken Via Flaminia, welche die östliche Grenze des Marsfeldes darstellte, das ursprünglich nicht zum bewohnten Stadtgebiet gehörte. Mit der im Verlauf des Mittelalters erfolgten Verlagerung des Stadtzentrums in dieses Gebiet wurde die Straße, die nun den Namen Via Lata trug, zur Hauptverkehrsachse, und diese Funktion ist ihr bis heute geblieben. Schnurgerade verlaufend und etwa 1500 m lang, verbindet sie die Piazza del Popolo im Norden mit der Piazza Venezia zu Füßen des Kapitols. Den Namen Via del Corso erhielt sie von den Pferderennen, die hier bis zum späten 19. Jahrhundert als Höhepunkt des römischen Karnevals stattfanden.

Hinter der Säule stellt Piranesi am Corso ein langgestrecktes, dreistöckiges Gebäude dar, in dessen Erdgeschoß Läden untergebracht sind, über denen ein durchgehender Balkon folgt. Es existiert heute nicht mehr, da später an dieser Stelle der Palazzo della Galleria Colonna errichtet wurde.

Lit.: John Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk, München 1978, Taf. 18; Piranesi, Rome Recorded, Ausstellung Rom / New York 1989–1990, New York 1989, S. 58 Kat.-Nr. 19 Abb. 19.



1. Palazzo Chigi
2. Piazza Colonna

Colonna Antonina.

3. Basilica del Cristo
4. Veduta della Basilica in Roma, sopra il tempio del Sole, nel secolo scorso



I.12
Veduta del Porto di Ripetta
von Giovanni Battista Piranesi

Stendal, Winckelmann-Museum, Inv. Nr.: VI-b-c-292

Radierung, 39,9 cm x 59,8 cm, 1750–1751

Titel: »Veduta del Porto di Ripetta.«

Künstlersignatur unten rechts: »Piranesi Architetto fec.«

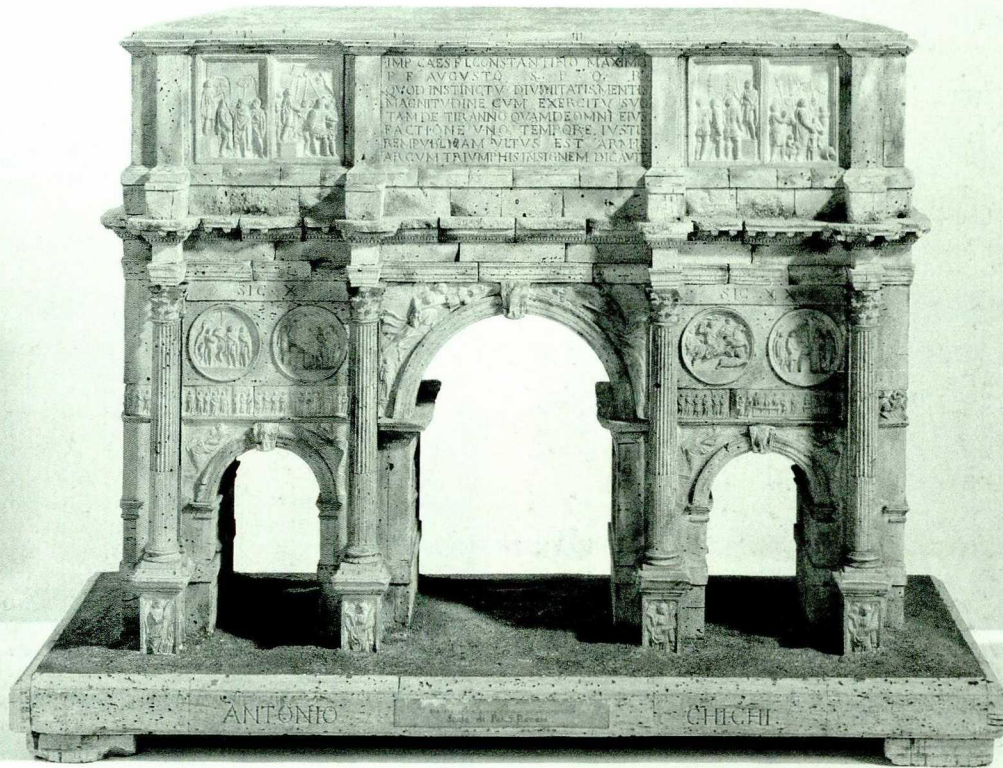
Unten rechts: »Presso l'Autore a Strada Felice nell'Palazzo Tomati vicino alla Trinità de'monti. A paoli due e mezzo.«

Zu beiden Seiten des Titels Legende

Rom verfügte über zwei Flußhäfen am Tiber: Der »Porto di Ripa Grande« (Hafen des großen Ufers) lag eigentlich schon außerhalb der Stadt ganz am Süden von Trastevere vor dem Ospizio di S. Michele (Nr. 148 im kleinen Plan Nollis Kat.-Nr. I.2–I.3) und wurde von größeren Schiffen angefahren, die von der Küste her den Tiber flussaufwärts bis hierher fuhren. Der kleine Hafen, der ganz in der

Nähe des Augustus-Mausoleums in der nördlichen Altstadt lag, wurde hingegen »Porto di Ripetta« (Hafen des Überchens) genannt und diente kleineren Schiffen und Booten, die aus dem nördlichen Latium und aus Umbrien flussabwärts kamen, als Anlegestelle.

Piranesi gibt den Porto di Ripetta vom rechten Tiberufer aus und in südöstliche Richtung gesehen wieder. Eine Reihe von Booten, die Fässer und andere Güter transportieren, warten auf der stillen Wasseroberfläche auf das Entladen, während die Hafenanlage von zahlreichen Gestalten bevölkert wird, von denen sich indes nur wenige um die bereits auf dem Kai befindlichen Waren kümmern. An den Kai schließt sich eine dekorative Freitreppenanlage an, die aus geraden und geschwungenen Abschnitten besteht und symmetrisch um eine apsisförmige Promenade in ihrer Mitte angelegt ist. Alessandro Specchi hat die Treppe 1703–1705 im Auftrag des Albani-Papstes Clemens XI. erbaut und hierzu zum Teil Blöcke des Kolosseums verwendet (vgl. Kat.-Nr. I.10). Der Name Clemens' XI. ist auf der Inschrift an der Stirnseite der apsisförmigen Promenade deutlich lesbar, während der sonstige Text nur angedeutet ist. Geschickt hat Specchi die 1588



erbaute Renaissancefassade der Kirche S. Girolamo degli Schiavoni oder degli Illirici (Nr. 1) in seine Anlage miteinbezogen, indem er die Treppe und die Promenadenterrasse genau auf deren Mitte hin ausrichtete, wodurch insgesamt eine symmetrisch angelegte, fassadenhafte Inszenierung entstand. Nicht von ungefähr erinnert diese Anlage an die genau 20 Jahre später entstandene Spanische Treppe bei Trinità dei Monti (Abb. 3), deren Konzeption sicherlich vom Ripetta-Hafen angeregt worden ist. Der Porto di Ripetta ist heute ebenso verschwunden wie die gesamte anschließende Uferbebauung, darunter das Zollhaus Dogana di Ripetta (Nr. 3) ganz am linken Bildrand, das Stallgebäude des Palazzo Borghese (Nr. 5) und, ganz rechts im Bild, das große Collegio Clementino (Nr. 7), welches vielleicht ebenfalls unter Clemens XI. erbaut worden war. Im Zuge der Errichtung der mächtigen Muraglioni, der großen Kaimauern, zwischen denen das Flußbett des Tibers heute eingeschlossen ist, hat man gegen 1876 alle diese Bauten abgerissen, um so endgültig die häufigen Überflutungen der römischen Innenstadt zu verhindern. Auf die Hochwasser weisen auch die beiden Säulen (Nr. 3) hin, die an den hinteren Ecken der

Promenadenterrasse stehen und an denen die Wasserstände vermerkt wurden.

Lit.: John Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk, München 1978, Taf. 22; Piranesi, Rome Recorded, Ausstellung Rom / New York 1989–1990, New York 1989, S. 65 Kat.-Nr. 29 Abb. 29.

I.13

Modell des Triumphbogens des Kaisers Konstantin von Antonio Chichi

*Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Antikensammlung, Inv. N 113
Kork, Grundfläche 68 cm x 31 cm, Höhe 50 cm*

*Am Sockel bezeichnet, vorn: »Arco di Constantino«, hinten: »Antonio Chichi« und dazwischen Maßstab »Scala di Palmi Romani«
Maßstab ca. 1 : 45*

Die Produktion von Korkmodellen nach antiken römischen Bauwerken setzte erst am Ende des 18. Jahrhunderts kurze Zeit nach dem Tode Winckelmans ein und ist nur verständlich vor dem Hintergrund der ständig wachsenden Antikenbegeisterung vornehmlich ausländischer Romliebhaber, zu der Winckelmann selbst mit seinen Schriften nicht unerheblich beigetragen hatte.

Das hier gezeigte Modell von Antonio Chichi (1743–1816) stellt den für Konstantin den Großen errichteten Bogen dar (vgl. Kat.-Nr. I.10), der erst im Jahre 1805 vollständig bis auf das antike Straßenniveau herab freigelegt worden ist. Das Korkmodell ist vor dieser Maßnahme entstanden, und dementsprechend sind die Basisreliefs der Säulen zum Teil noch im Boden verborgen.

Lit.: Peter Gercke u.a., Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800. Vollständiger Katalog der Korkmodelle und der Sonderausstellung 1986, Kassel 1986, S. 113–115 Nr. 18 Abb. 18 a–b; Brigitte Buberl (Hrsg.), Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Ausstellung Dortmund 1994, München 1994, S. 142 Nr. 32; Werner Helmberger – Valentin Kockel u.a., Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffenburg Korkmodelle, Landshut / Ergolding 1993, S. 11–17 (zu Antonio Chichi allgemein).



I.14

Porträt Clemens' XII. Corsini (Papst 1730–1740)
von Pier Leone Ghezzi und Gasparo Massi

Rom, Bibliotheca Hertziana, Inv. 30538
Kupferstich, 40 cm x 28 cm (Blatt), 30,4 cm x 20 cm (Platte), gestochen
1730/1731

Aufschrift der Tafel: »Clemens XII. Corsinus / Florentinus Pont. Max. / Creatus Die XII. Julij MDCCXXX.«

Signatur auf derselben Tafel unten links: »Eg. Petrus Leo Ghezzius delin.«
Unten rechts: »Gaspar Massi sculp.«

Verleger-Aufschrift ganz unten am weißen Plattenrand: »Laurentius Philippus de Rubeis Calcographus Vaticanus Filius q. Dominici Haeredis Io. Iacobi form. R. ae ad T.S.M. de Pace cum Priv. S.P.«

Der römische Kupferstecher Gasparo Massi (um 1698–1731) hat das Papstporträt nach einer Zeichnung des bekannten Malers, Graphikers und Karikaturisten Pier Leone Ghezzi (1674–1755) geschaffen, der ebenfalls in Rom beheimatet war. Aufgrund des Todesdatums

I.14

Massis kann der Stich nur in der zweiten Hälfte des Jahres 1730 oder im Jahre 1731 entstanden sein.

Die Büste des Papstes erscheint in einem hochovalen Bildfeld unter einem gerafften Vorhang. Hinter dem Papst öffnet sich ein Ausblick auf den Petersdom, von dem man die Kuppel und die von Carlo Maderna geschaffene Fassade erkennt. Die großen Säulen, die Clemens XII. umgeben, gehören zur Portikus Berninis, das heißt, er ist in dieser Portikus stehend aufgefaßt.

Unter dem Bildfeld ist in der Mitte das Wappen der Corsini mit den Insignien des Papsttums dargestellt, der Krone und den überkreuzten Schlüsseln.

Lit.: Ulrich Thieme – Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 24, Leipzig 1930, S. 220 s.v. Massi, Gasparo.

I.15

Büste Benedikts XIV. Lambertini (Papst 1740–1758)
von Pietro Bracci

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung,
Inv. 345
Carrara-Marmor, Höhe 42 cm (ohne Sockel).

Die Zuschreibung der Büste an den römischen Bildhauer Pietro Bracci (1700–1773) kann aufgrund der engen stilistischen Übereinstimmung mit dem Bildnis, welches dieser für das 1759 entstandene Grab Benedikts XIV. im Petersdom geschaffen hat, als erwiesen gelten. Die Büste ist wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Papstes entstanden und zeigt ihn etwas jünger als die Statue des Grabmals.

Lit.: Kurt von Domarus, Pietro Bracci. Beiträge zur römischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts, Straßburg 1915, S. 41; Frida Schottmüller, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums, Bd. I, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, 2. Aufl. Berlin / Leipzig 1933, S. 228–229 Nr. 345 Abb. 345.



I.16

I.16
Clemens XIII. Rezzonico (Papst 1758–1769)
Anonym

Rom, Bibliotheca Hertziana, ohne Inv.
Radierung, 14,7 cm x 10,8 cm, entstanden um 1800
Aufschrift der Tafel: »Clemens XIII. Carolus / Rezzonicus Venetus / Creatus die 6. Julij 1758. / Sedit an. 10 mens. 6. dies 27. obiit die. 2. Febr. 1769 / Vacat Sed. Mens. 3. dies. 16.«

Das nur mittelmäßige Blatt stammt aus einer um 1800 geschaffenen Papstserie und stellt Clemens XIII. in einem runden Bildfeld dar. Das Wappen der Rezzonico unter dem Bild ist mit der Papstkrone und den überkreuzten Schlüsseln als den Insignien des Papsttums geschmückt.