



Joana Grevers

- Momenti di Roma -

*Meiner lieben Freundin Dagmar Seifriedsberger in
besonderer Verbundenheit.*

*Erinnerungen an unsere fünf gemeinsamen Rom
Reisen (1996-2003)*

2. Vorwort

Im Juni 2004 habe ich meine „Momenti di Roma,, zu Ende geschrieben.

Genau dann bin ich nach einer 30-jährigen Pause in mein Geburtsland Rumänien zurückgekehrt, um ein inzwischen restituiertes Gut der Familie zu übernehmen.

Den ehemaligen Sitz eines florierenden Landwirtschaftsbetriebs verwandelte ich in ein Zentrum für Gegenwartskunst – CetateArtsDanube - und seitdem finden dort jeden Sommer Künstlerresidenzen statt.

Damit bewegte ich mich ruckartig weg aus der römischen Renaissance und dem Barock und landete in der Kunst der Gegenwart.

Meine „Momenti di Roma,, verschwanden in einer Schublade.

Die drei primär noch nicht ausgearbeiteten Kapitel: Schimmernde Apsiden, zwei Mariendarstellungen in Mosaik; Spuren einer Kaiserin, Fresken der Casa di Livia am Palatin und der Villa Livia a Prima Porta; Nebenorte des Geschehens, die Pendantifs, manchmal auch von Frauen bestimmt, konnte ich nicht mehr zu Ende schreiben.

Vor kurzem stellte ich mein Arbeitszimmer auf den Kopf und fand in einer Schublade die „Momenti“ wieder. Da ich bald einen runden Geburtstag feiere, dachte ich, es ist der richtige „Moment“ endlich die Gedanken, Betrachtungen, Eindrücke, die ich vor 13 Jahren niedergeschrieben habe, zu publizieren.

Sehr verbunden und dankbar bin ich meiner Freundin Dagmar Seifriedsberger (1936-2007). Zusammen studierten wir Kunstgeschichte in München und fünf mal sind wir gemeinsam nach Rom gereist, um einfach an der Kunst Freude zu haben. Dagmar fotografierte und ich

sprach meine Eindrücke auf Band.

Irgendwann wurde klar, dass ein Buch daraus entstehen sollte...

April 2017

1. Vorwort

Ich kannte Rom nur flüchtig, als ich Anfang der achtziger Jahre im Rahmen meines Medizinstudiums für zwei Monate dorthin fuhr, um ein Praktikum im Krankenhaus San Camillo zu absolvieren. Die Stadt überwältigte mich und schüchterte mich irgendwie ein. Zuerst genoss ich es, von den Hügeln aus einfach zu betrachten: die Orangen-Gärten am Aventin, die Fontana Paola mit ihrem wilden Rauschen, Sonnenaufgänge am Gianicolo, abendliche Spaziergänge am Pincio, oder ein unvergessliches Sommergewitter am Capitol mit Blick auf Forum und Palatin ließen schweben und halfen zur Landung.



Langsam fand ich auch Gefallen an dem unmittelbaren Sehen und Erleben im Tumult der Straßen und Plätze, Unrast und Hetze störten nicht mehr, die menschliche Wärme in der Stadt verführte zum Wohlbefinden. Das Dasein in Rom ist intensiver als Woanders, hier liegen Vergänglichkeit und Überdauern

einander so nahe, dass sie fast ein Ganzes bilden, und diese Spannung schwebt in der Luft.

Vielleicht auch von Rom inspiriert, fing ich an, einige Jahre später Kunstgeschichte zu studieren. Es fügte sich oft so, dass meine Seminarplätze immer wieder um Rom kreisten. Die sinnlichen Eindrücke der Vergangenheit mischten sich mit nüchternem Sehen und Analysieren. Es entstand eine andere Art von Nähe und Distanz.

Ich kehrte immer wieder nach Rom zurück, und entwickelte mit der Zeit eine besondere, mich delectierende



Freude hinter der großen Kulisse, Halbverborgenes zu entdecken: ein Apsismosaik in einer dunklen Kirche, einen vergessenen Kreuzgang, einen versteckten Brunnen, ein verfallenes Fresko. Durch Galerien, Kirchen oder Straßen laufend, offenbarten sich besondere Zusammenhänge, die ich verfolgte und fokussierte.

So entstanden mit der Zeit zwölf Geschichten, Betrachtungen die ich „Momenti di Roma“ nannte.

Juni 2004

Dem Tag entgegen; zwei Aurora Fresken des Barock

Ein erhellend-erhebendes Thema und doch von Künstlern kaum beachtet, sogar in Rom nicht.

Zwei Hauptdarsteller des Barock, Guido Reni und Il Guercino, wagten es, den täglichen Aufbruch der Göttin festzuhalten. Und dies an Nebenorten des Geschehens in Casini, einer Art Gartenpavillon, der italienischen Vorstufe des Trianon (Lustschlösschen).

Auf dem heutigen Parkgelände der Familie Pallavicini-Rospigliosi, diskret im Schatten des gleichnamigen Palazzo, entstand um 1611 das Casino der Aurora. Cardinal Scipione Borghese Caffarelli beschloss, auf dem ehemaligen Areal der Constantin Thermen, am Monte Cavallo, einen Palazzo mit entsprechenden Gärten und Casini entstehen zu lassen. Kaum hatten die Architekten Ponzio, Maderno und Vansanzio das Bauvorhaben verwirklicht, veranlasste Scipione den Verkauf an die Familie Altemps (ca.1616). Mehrmals wechselte der Baukomplex den Besitzer. Den Bentivoglios folgten die Lantes, dann Cardinal Mazzarin und schließlich 1704 die Pallavicini-Rospigliosi, die von Papst Clemens IX abstammen (1667-1670).

Nach einem unerwarteten, dunklen, spiralförmigen Treppenanstieg betritt man einen hängenden Garten und nimmt, von Licht geblendet, zur Linken eine Bausilhouette mit extrem ziselierter Fassade wahr. Instinktiv schreitet man nach rechts auf den Rasen, der Blick wird von einer mit antiken und antikisierenden Skulpturen gekrönten Balustrade aufgefangen.

Zurück zum Casino. Ein Triumphbogen mit zwei großen Eckkrisaliten? Ein strahlend weißes längliches Gebäude mit zurückgenommene Mittelteil, von einer luftigen Serliana geöffnet?

Ob Vansanzio oder Maderno der Architekt war

- die Forschung ist sich nicht einig - wird unwichtig, angesichts des hohen Genusses beim Betrachten. Ein heiterer Rhythmus strukturiert und bestimmt die Fassade. Zwei aufgesockelte Pilaster sprengen die Serliana. Die drei Eingänge sind von Säulen flankiert, in der Mitte schimmert der Porphyrt. Hochqualitative Skulpturenreliefs aus dem Sepulcralbereich (1-4Jh.) schmücken kunstvoll die Fassade als Supraportae oder in den Eckkrisaliten als „Suprafinestre“, in der Attikazone fast als Frieseffekt.

Endlich durch das Schmiedeeisenportal hinein. Im ersten Moment ist man fast enttäuscht, dass Guido Reni gar nicht täuschen will. Keine Scheinarchitektur, keine illusionistische Spielerei.

Das Deckenfresko ist einfach schön, erzählerisch, tänzelnd, von einem himmlischen, goldgelben Licht ummantelt. Mit Blumenkränzen in der Hand und spiralförmig aufgeblähtem Gewand, in Safrangelb, zartem Rosa und goldgelb schimmernd führt Aurora, die Schwester von Selene und Helios, das Licht ein und verdrängt die dunklen Spuren der Nacht. Ihr folgen ein Engel mit Lichtfackel und der junge Apoll, der mit eleganter Selbstverständlichkeit seinen Karren lenkt, der von vier nicht gänzlich definierbaren Pferden gezogen wird. Erhebend und gewichtgebend zugleich sind die sieben Horen um ihn, Symbole der Zeit, der Stunden der Vergänglichkeit. Apoll mit seinem



rosa Inkarnat und dunkelrosa muschelartig gewölbtem Gewand scheint nicht wirklich die tänzelnde Frauenschar um ihn bestimmen zu können, er ergänzt sie höchstens. Dieser selbstverständliche Tanz, von dem sogar Matisse Fundamentales für den seinigen gelernt haben könnte

(oder sollte), gibt dem Fresko Gewicht. Jede Hore für sich ist schön und an offensichtlichen Vorbildern mangelt es auch nicht. Raphaels Fornarina und auch Correggios elegante Üppigkeit sind nicht zu verneinen und trotzdem haben wir einen puren Reni vor uns. Was ist das? Es ist römischer Barock. Ein dicker Fuß, der sich umdreht und einen üppigen Körper auffängt als tänzelnde Rückenfigur und, elementar für Reni, der himmelwärts gerichtete Blick, den er schon von Raphaels Galatea in der Villa Farnesina kennt. Guido's schöne Horen schreiten selbstbewusst dem Verlauf der Zeit entgegen. Die komplementären Farben blau und orange geben dem Bild zusätzlichen Halt. Wenn auch aus verschiedenen Winkeln eingefangen, lässt sich eine Isokephalie der weiblichen Figuren nicht verneinen. Ist es sein von Raphael abgeleitetes Schönheitsideal, von dem er nicht mehr lassen konnte, oder sind es vergebliche Versuche einer physiognomischen Diversifikation, die er in Anbetracht der Gewissheit der Bedeutungslosigkeit der Abweichung vom gefundenen Ideal nicht mehr verwirklichen konnte? Unabhängig von ihrer stilistisch-biographischen Bedeutung bestimmen die Figuren entscheidend die Komposition. Die Horen bilden das Gleichgewicht zu den zum Himmel emporsteigenden Pferden auf weiblich erdverbundene Art. Das ganze Fresko könnte man als dekorativen Vorhang auffassen, der einen Blick in die Meereslandschaft freilässt. Aber hier will der Barock sich selbst täuschen. Wirklich sind der Weg der Aurora in den Himmel und die dazu kontrastierende Seelandschaft auch. Völlig verzaubert fast, nach oben transportiert vom intensiven Betrachten, wird man von sich einschleichenden Nackenschmerzen ermahnt, den Blick vom Himmel abwärts gleiten zu lassen. Ein reich ornamentiertes Rahmenwerk umfasst das Fresko, weibliche, beflügelte Wesen tragen hermenhaft das Bild und in zwei kleinen „Accessoirelünetten“ bläst kräftig je ein Windköpfchenpaar.

An den länglichen Seitenwänden oberhalb der Öffnungen je zwei gegenüber angeordnete Landschaften mit Jahreszeiten, Themen von Paul Brill; an den schmalen Seiten etwas überladene, dicht besiedelte „Triumph“

(friesartige)- Fresken von Antonio Tempesta.

In der Lünette oberhalb des mittleren Fensters ein heiteres Fresko von Cherubino Alberti, gelenkige Putti, die Wappentiere der Familie Borghese, Drache und Adler haltend. Noch einige Schritte im hängenden Garten und schon erinnert der Blick des Wächters, dass die Besuchszeit endlich ist. Stolz auf den Effekt des von ihm gehüteten Schatzes lässt er uns noch einmal den Pavillon betreten. Dann die dunkle Treppe zum „Straßenabgrund“; der Traum vom hängenden Garten und Triumph der Aurora ist vorbei. Vom Quirinal Platz einen Blick zurück. Wie harmlos und abweisend das Gebäude von der Stadtseite wirkt!

Am nächsten Tag, das Casino der Aurora Ludovisi, Guercino's Deckenfresko, ein Erlebnis ganz anderer Art. Nach mehrmaligem Klingeln, dem die Antwort einer dunklen Stimme folgt „si l' appuntamento Grevers“ öffnet sich, wie von unsichtbaren Mächten gelenkt, das riesige eiserne Tor an der Via Ludovisi. Eine ansteigende Allee, von Palmen flankiert, scheint ins Ungewisse zu führen. Einige Katzen, sonst nichts; die Luft steht still, eine Orange fällt vom Baum. Die Allee führt nach links, zur rechten scheinen zwei steinerne Löwen auf einer Balustrade die Reste des ehemals grandiosen Besitzes der Ludovisi vor dem endgültigen Verfall bewahren zu wollen. Endlich ein ockerfarbenes, leicht abgeblättrtes Zentralgebäude in Sicht, zweigeschossig mit Attika auf kreuzförmigem Grundriss. Hier haben wir einen „Palazzetto“ mit Fresko und nicht ein Fresko, dass nur von einem Pavillon ummantelt wird.

Der Kardinal Ludovico Ludovisi (1595-1632), Neffe von Papst Gregor XV, erwarb ein enormes Anwesen (ca. 19 ha.) mit Weinbergen, vorher im Besitz der Familien del Monte, Capponi und Orsini. Das Zusammenspiel von Natur und Architektur, verbunden durch die Gartenanlagen des Domenichino, soll einzigartig gewesen sein. Das Casino der Aurora, so genannt nach dem von Guercino und Agostino Tassi 1621 gemalten Deckenfresko, ist

das einzig übriggebliebene Gebäude der einstigen Villa Ludovisi.

Zwei römische Statuen des 2. Jh. n. Chr., gefangene Daker, flankieren den Eingang in das Palazzetto des 16. Jh. Durch ein Vestibül mit dicht freskiertem Grotteskengewölbe, gelangt man in den Zentralraum, das Ziel der Reise.

An einer steilen Scheinarchitektur vorbei wird der Blick in das Zentrum des Deckenfreskos gelenkt. Aurora sitzt martialisch in einem grazilen, zweirädrigen Karren, mit Perlen und Edelsteinen geschmückt. Um sie herum fliegen Blumen, flattern Stoffe und spielen tänzelnd Putten. Einer wird sie gleich mit Blumen krönen. Auroras Blick wendet sich zurück zu ihrem Gemahl Tithonos, von dem sie sich nicht ganz gelöst zu haben scheint.

Dieser sitzt breitbasig und hält mit ausladender Geste mit einem Putto zusammen einen rosa Vorhang. Er rahmt



das Fresko links ein und öffnet die Erzählung. Ganz anders als Reni geht Guercino mit dem Thema um. Apoll ist gar nicht da, Aurora lenkt selbst ihren Karren und an Stelle der gedankenlos tänzelnden Horen scheinen hier sechs weibliche Figuren über den Verlauf der Zeit zu sinnieren und aktiv, dynamisch ihren Gang zu bestimmen.

Wie ein „Prolog im Himmel“, rechts im Bild, oberhalb des doppelten Pferdegespannes, auf einer Wolke schwebend, debattiert eine Gruppe von drei weiblichen Figuren. Die erste, mit nach vorne ausgestreckter Hand und zeigendem Finger (Index), kann die Zukunft verkörpern. Hinter ihr, mit zurückweisender Geste und zurück gewendetem Kopf, die Vergangenheit. Und die dritte mit einem gekippten Goldkrug, aus dem Wasser als Metapher für Zeit fließt, kann dann nur der Moment des Geschehens, die Gegenwart, sein. Eine andere Gestalt eilt dynamisch voran, ihre Gewänder bauschen sich auf; von rosa Wolken umgeben scheint sie der Aurora den Weg in den Tag freimachen zu wollen, ihr voran der Morgenstern. Der Göttin zu Hilfe kommen noch zwei andere Frauen, die auf eine Lünette mit der Nachtdarstellung hinweisen und diese zu vertreiben gewillt sind. Hier wird illusionistisch, raffiniert die Scheinarchitektur durchbrochen. Die Nacht ist eine monumentale, sitzende Gestalt, von grauer, massiver Stofflichkeit umhüllt, deren schwere Körperlichkeit in Einklang mit ihrem Schlaf steht. Sie stützt ihren stark verkürzten Arm auf ein geöffnetes Buch und schläft. Fast statuarisch wirkt sie; undenkbar ohne Michelangelos Sybillen und Propheten der Sixtinischen Kapelle. Um sie herum schlafen auch ihre Kinder, Hypnos (Traum), nackt, lässig ausgestreckt, in Caravaggesker Manier, und Thannatos (Tod), kaum sichtbar, von Dunkelheit umhüllt. Eule und Fledermaus sind auch dabei. Die Farbigkeit ist erdig braun-grau. Aber auch die andere von einer monumentalen männlichen Figur mit Fackel in der Hand – Symbol des Tages – bestimmte Lunette ist zurückgenommen in der Farbigkeit. Guercino schafft eine herrlich elegante Figurenkomposition voller Gravitas. Die Tragik des Zeitvergehens ist in diesem Fresko allgegenwärtig. Die einzig heiteren Akzente sind die erwähnten Putti um die Aurora mit den sie umfliegenden Schwalben und die zwei Blicke in die Landschaft, die die Scheinarchitektur an den Längsseiten freigibt. Auf einer Seite eine Landschaft mit Zypressen, Pinien und einer Renaissance Villa, auf der anderen in einer Zypressenschlucht ein Amor mit gespanntem Bogen

und Gefolge. Die an einigen Stellen verfallene, ruinenhafte Scheinarchitektur unterstützt die eher düstere Atmosphäre von Guercinos Deckenfresko. Während bei Reni Aurora und ihr Gefolge gelassen, im goldgelbem Licht, dem Tag entgegen fließt, hat ihr Aufbruch im Casino Ludovisi einen hinterfragenden, sinnenden Charakter. Tristesse, das Bewusstsein der Vergänglichkeit, umhüllt wie ein Schleier das Fresko und steht im Einklang mit der Mattigkeit der Farben. Selbst die Pferde scheinen nicht ganz empor in den Himmel zu wollen, ein gewisser Zug nach unten ist nicht zu leugnen; sie unterstützen die Stimmung unbeabsichtigt.

Mit diesem Werk antwortet nicht nur Guercino auf Reni, es ist auch ein Ausdruck der Rivalität im künstlerischen Bereich zwischen den Auftraggebern der Pontifikalfamilien Ludovisi und Borghese. Intellektueller und durchdachter ist die Ludovisi Variante, aber auch der Hang zur Selbstdarstellung ist hier spürbarer. Auf einem anderen Deckenfresko im zweiten Geschoss von Agostino Tassi setzt sich diese Tendenz fort. Hier sehen wir eine Allegorie der Fama (Ruhm) der Ludovisi. Im Nebenraum ein von unglaublichen Verkürzungen bestimmtes Fresko des jungen Caravaggio, aber dies ist eine andere Geschichte.

Im Casino Ludovisi waren im Laufe der Zeit berühmte Persönlichkeiten zu Gast; so Stendhal, Henry James, Gogol, Hipolite Taine. Auch ein königlicher Mieter wohnte hier, Victor Emmanuelle II. Stendhal sagte folgendes zum Ludovisi Anwesen: „nichts Einmaligeres als diese mit Bauten angefüllten Gärten, gegen welche die Tuilleries und Versailles nur ein schwacher Abklatsch sind.“

Über die Aurora Pallavicini äußerte sich Jakob Burkhardt: „das vollkommenste italienische Gemälde der letzten beiden Jahrhunderte“. Etwas übertrieben, aber man kann ihn verstehen, denn auch heute wird man zum Opfer der Verführungskraft dieses Bildes.

Piazza Sant Ignatio: eine Bühne par excellence

Roms meistens enge, manchmal im Marsfeld fast schluchtartige Straßenmünder immer wieder überraschend in Bühnen-Szenarien, die „Piazze“. Empfangen wird man von mehr oder weniger einladenden Kirchenfassaden, dämmernden Palazzi, antiken Spuren, plätschernden Brunnen. Nirgends ist die Theaterkulisse so vollkommen wie auf der intimen Piazza Sant` Ignatio. Eigentlich wäre es ein kostbares Geschenk, einem Freund der dafür Sinn hat, die Augen zuzubinden, zum Mittelportal der Kirche zu führen, ihn der Fassade den Rücken zuwenden und dann staunen zu lassen. Von hier aus ist die Wirkung perfekt. Die fünf anmutigen Rokoko Palazzetti täuschen eine geschlossene Häuserfront vor, mit zurückspringender, konkaver Form, dem Halbkreis eines antiken Theaters entsprechend. Die elegante Handschrift der Architektur verleiht den Gebäuden eine bemerkenswerte Leichtigkeit, irgendwie einer spontanen Skizze entsprechend.



Dieser flüchtige Eindruck, der Vergänglichkeit vermittelt, unterstreicht den Bühneneffekt. Es ist eine Bühne, die aus dieser Perspektive keine Zugänge zu haben scheint. Umso verwirrender, wenn „aus dem Nichts“ plötzlich Menschen auf dem Platz erscheinen und dann wieder verschwinden.

Unbemerkt Auf- und Abtritte. Um den imaginären Freund aus der Illusion zu befreien, muss man sich nur einige Schritte nach links oder rechts bewegen; dann wird deutlich, dass auf der Piazza Sant Ignazio tatsächlich fünf Straßen münden und die autonomen Palazzi auch fünf an der Zahl sind. Diese so kunstvoll ineinander geschobenen Kulissen baute Filippo Raguzzini 1727-1728 im Auftrag Benedikt XIII. Die Platzgestaltung um die gleichnamige Jesuitenkirche des Barock (1626-50, und 1685) mit ihrer mächtigen, abweisenden Travertin-Fassade stellte eine große Herausforderung dar. Geistreich und irgendwie humorvoll löste Raguzzini den Fall. Es sieht fast so aus, als ob die Palazzetti vor der schweren, abwehrenden Fassade schüchtern zurückweichen würden und deshalb die konkave Form des Platzes entsteht.

Man kann verleitet werden, nach Vorbildern für diesen Platz Ausschau zu halten. Sehr ergiebig wird die Suche nicht, auch wenn Pietro da Cortonas Vorhof von Santa Maria della Pace für das konkav-konvexe Spiel einen Auftakt darstellt, und die Vielgliedrigkeit der Treppenanlage an der Piazza di Spagna trotz der mächtigen barocken Wirkung im Geist des Rokoko entstand.

Der Mittelbau auf der Piazza Sant Ignazio ist dreiaxsig und viergeschossig; er läuft nach hinten spitz zu. Stuckschichtung und zarte Bänder gliedern und schmücken zugleich. Der Farbkontrast zwischen Ocker und Weiß unterstreicht den Effekt. Die sonst üblichen Steinbalkone werden hier durch graphisch wirkende schmiedeeiserne ersetzt. Diskrete Muschelornamente befinden sich nur oberhalb der Fenster im zweiten Geschoß. Eingerahmt wird der zentrale Palazzetto von zwei schräggestellten Flügelbauten (Seitenbauten), die zum Platz hin eine einachsige Konkavfront offenbaren. Zwischen den symmetrischen und dem zentralen Bau liegen zwei Straßen, die sich hinter letzterem treffen. Es kommen noch vier weitere Zugänge zum Platz dazu. Sie flankieren je zwei fast senkrecht zur Kirchenfassade stehende Gebäude. Auch diese entsprechen in Größe, Gestaltung und Gliederung dem Zentralen Bau und sind

siebenachsig. Die bis ins Detail durchdachte Strukturierung macht den einheitlichen Eindruck möglich und lässt (von der Stelle aus, an die ich den imaginären Freund geführt habe) das Auge wahrnehmen, alles sei aus einem Guss und habe die gleiche Höhe und dies stimmt de facto nicht. Auch darin besteht die Meisterhaftigkeit Raguzzinis und vermutlich gewollt nimmt er Bezug auf eine andere Art der Täuschung, die innerhalb der Kirche stattfindet. Hier werden wir von einem Jesuitenduo, Pater Orazio Grassi, Architekt, und Pater Andrea Pozzo, Maler, „an der Nase herumgeführt“.

Das einzige Schiff ist ein prunkvoller Saal mit je drei Seitenkapellen; diese sind mittels kleiner Durchgänge verbunden und reichlich geschmückt mit wertvollen Materialien. Beim Durchschreiten lässt einen dieser überwältigende Jesuiten-Barock dennoch an Theaterlogen denken. Danach sollte man sich auf die gelbe, in den Boden eingelassene Marmorplatte stellen und von dort aus den Blick schweifen lassen. Der Umgang mit der Perspektive, die totale Täuschung, ist von hieraus überwältigend. Schwindlig wird es einem beim Blick in Pozzos Himmel; mit Pomp, vielen Statisten, gewaltigen Drehungen in grellem Licht wird der Heilige Ignatius in das Paradies aufgenommen. Scheinarchitektur mit interkalierten Gestalten, die an die Mission der Jesuiten in der ganzen Welt erinnern, umfassen das zentrale Geschehen und unterstützen als zusätzliche Illusion den illusionistischen Himmel. Und damit nicht genug. Zur Apsis blickend nimmt man die Kuppel wahr. Auch hier spielt die Kunst mit ihrem Betrachter. Es heißt den Jesuiten sei das Geld zum Bau der Kuppel ausgegangen, so dass das mathematische Können des Pater Orazio Grassi gefragt war. Es gelang ihm durch exakte Berechnungen, einer flachen Leinwand aus einer bestimmten Perspektive absolut überzeugend das Aussehen einer Dreidimensionalen Kuppel zu verleihen. Und Pater Andrea Pozzo führte das Trompe-l'Oeil Gemälde aus. Machtlos, fast verärgert, aber doch amüsiert erkennt man erst beim näherem Herantreten an die Vierung, welcher Täuschung man schon wieder erlegen ist. Heraus aus der Kirche wird einem bewusst, dass man

erneut eine Bühne gegen die andere tauscht, Barock gegen Rokoko. Nur die abweisende Travertin-Fassade von Sant Ignatio vermag dieses Fluidum zu unterbrechen. Die beschwingte Heiterkeit des Platzes steckt an. Auf das illusionistische Spiel mit der Wirklichkeit bestens eingestellt, findet man sogar den römischen Spitznamen „burro“, Kommoden, für die Pallazetti des Platzes passend. Sie sehen wirklich aus wie vergrößerte Louis XV Kommoden! Und überhaupt liegt hier französisches in der Luft, die anmutigen Rokoko-Palais im Pariser Marais-Viertel sind nahe Verwandte. Fast widersprüchlich wirkt so viel Spiel und Inszenierung gegenüber dem Heiligen Ignatius, dem Kirche und Platz geweiht sind. Dieser große Reformator der Kirche und Gründer des Jesuiten-Ordens, steht für Disziplin, Ordnung und geistig-wissenschaftliches Wirken. Schlicht und streng erscheint der riesige Palast des Collegio Romano(1583-1585), einst das Kolleg des Jesuitenordens in Rom; die ca. hundert Jahre später, für den inzwischen heiliggesprochenen Ignatius erbaute Kirche trägt andere Züge, noch stärker entfernt sich auf den ersten Eindruck die Platzanlage vom Namensgeber. Oder doch nicht?

Spanien, wo die Wurzeln des Jesuitentums liegen, die Heimat des Ignatius von Loyola, ist ja bekanntlich das Land der Sakramentsspiele, einer Art religiöses Theater. Der spanische Dramatiker des 17.Jhs., Calderon de la Barca(1600-1681), selbst Schüler am Collegio imperial der Jesuiten in Madrid, fasste das Leben im Bilde des barocken Welttheaters zusammen. Damit sind die Architekturspielereien, die Dekorations- und Kulissen-Kunst, die uns in Rom, an der Piazza Sant Ignatio umgeben, doch Erscheinungen, die eine gewisse Verbindung zum Namenspatron und seinem Land haben; auch wenn hier eine versöhnliche Freudigkeit mit schwebt, einfach der genius loci. Irgendwann wird man, wenn auch schweren Herzens, diese Bühne verlassen. Wie leicht der Abtritt zwischen den ineinander geschobenen Kulissen! Das Spiel geht aber gewiss weiter; durch andere Durchgänge erscheinen bald die nächsten Protagonisten: vielleicht, Kutschen, Kostüme mit Masken, Fackeln und

im Hintergrund Barockmusik...An der nahen Piazza di Pietra angelangt, erwache ich aus meinen Träumereien angesichts der beständigen und gleichzeitig ermahnenden Größe imperialer Architektur; hier stehen elf korinthische Säulen, Reste eines Tempels des Kaiser Hadrian. Keine Spur von Illusion mehr!

Sant Agostino, im Sog einer Kirche. Zwei Meisterwerke und Kindersegen

Nach lauter unruhig vor- und zurückspringenden Fassaden des Barock ist der Anblick von Sant Agostino mit seiner massigen Travertinerscheinung, deren Gliederungs- und Dekorationselemente diskret, graphisch wirken, erholsam, fast ein bisschen langweilig. Wir stehen vor einer der ersten Renaissance-Kirchen Roms. Unter Sixtus IV. entstanden, von Jacopo di Pietra Santa und Sebastiano Fiorentino von 1479 bis 1483 gebaut, ist sie eine Stiftung des mächtigen Kardinals d'Estouteville, Freund und Förderer der Augustiner. Mit Sarkasmus wird diese Fassade immer wieder von der Kunstkritik apostrophiert.

Natürlich sind die Voluten übermächtig, die Seitenportale weichen von den Traveenachsen ab und auch das trapezoidale Gesims zwischen den Geschossen kann man als Kuriosität auffassen. Was hier aber zählt, ist die spürbare Suche der Baumeister nach Lösungen; sie wiederholen nicht langweilig eine Formel. Kreativität, Innovation haben Vorrang; es ist „work in progress“. Und das Resultat muss man nicht unbedingt an Alberti's S. Maria Novella Fassade in Florenz messen, wir sind schließlich in Rom und die Renaissance beginnt hier etwas später.

Die Sockelzone der zweigeschossigen Querschnittsfassade wird durch ein schlichtes Gesims abgegrenzt. Der eigentliche Sockel ist aber die Freitreppe (Stufensockel). Zarte Pilaster gliedern die Fassade in drei Traveen, den Kirchenschiffen entsprechend. Das Rahmenwerk verteilt sich harmonisch und klar oberhalb der drei Eingangsportale und umfasst seitlich zwei Occuli.

Das besondere, zum Teil doppelte, insgesamt trapezförmige Gesims unterstreicht die Trennung der Geschosse und fängt optisch die exuberanten Voluten mit ihren großzügigen floralen Ornamenten auf. Ein riesiger Occulus, fast Opaion, wird von Pilastern flankiert und von einem prominenten dreieckigen Giebel mit

Marmorkandelabern abgeschlossen. Das gesamte obere Geschoss der Fassade von Sant Agostino profiliert sich auf dem ewig blauen römischen Himmel wie eine schwebende Krone.

Aus der Nähe fällt die dichte, elegante Ornamentik des Mittelportals auf, in der Giebelzone halten zwei grazile Engel das Wappen des Kardinals d'Estouteville.

Ein Gesangklang lädt zum Schreiten ein. Im Chor vor dem Altar mit der opulent eingefassten byzantinischen Marien-Ikone steht ein farbiger Pater und singt mit warmer Stimme und viel Emphase „Lobet den Herren“, auf Italienisch. Magnetisch angezogen gehe ich weiter im Halbdunkel des stark vertikalisierten Mittelschiffs. Das Auge nimmt den Stützenwechsel wahr; blanke Pfeiler wechseln mit Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen und Pilastern in Superposition; darauf fußt das Kreuzgewölbe. Hier hat die Renaissance noch nicht Einzug gehalten, das gebundene System des Mittelalters herrscht. Die Innenausstattung des 19. Jh., Fresken und Marmorintarsien, verwirrt und stört. Der Blick wandert nach oben in das noch gotische Gewölbe. Am 3. Pfeiler links wird man durch eine monumentale Gestalt in die Hochrenaissance transportiert. Die Restaurierung von Raphaels Fresko des Propheten Jesaja ist endlich beendet. Von Gewändern in delikaten pastelligen Farben umhüllt, wendet er sich uns zu in mächtiger Geste, aber mit zurückgenommenem, verinnerlichtem Blick. Natürlich ist die Figur in dieser Attitüde nicht ohne Michelangelos Propheten der Sixtinischen Kapelle denkbar. Hier erlebt man nicht mehr die bedrohliche, grübelnde Blockhaftigkeit von Jonas oder Daniel, ein Fließen durchströmt die Figur. Der Kopf wirkt klein im Verhältnis zum Körper, man kann sogar von einer gewissen Zartheit sprechen. Wenn man sich als Kontrast Raphaels frühe Madonnen vergegenwärtigt, kann man denken, er sei aus dem Traum erwacht aber träumerisch geblieben. Auf spielerische Weise entlasten auch die zwei tänzelnden Putti die Mächtigkeit des Propheten. Handelt es sich hier um die Antwort Raphaels auf Michelangelos Ignudi? Nur weil zwei nackte Figuren eine Girlande tragen und eine Tafel halten,

kann man das nicht behaupten. Aber irgendwie wird man den Eindruck nicht los, man steht vor temperierten, ins Bukolische umgewandelten Ignudi. Der linke im Bild dreht sich um seine Achse und schaut unbeeindruckt, vielleicht ein bisschen sinnend über die Schriftrolle des Propheten hinweg. Der in hebräisch niedergelegte Text lautet:



„Öffnet die Pforten, damit das gläubige Volk hereintritt“. Zusammen mit seinem schelmischen Gefährten hält er eine Widmungstafel mit der griechischen Inschrift: "Der Heiligen Anna, Mutter der Hl. Jungfrau Mutter Gottes, Christus dem Erlöser- Johannes Coricius". Dies nimmt Bezug auf die Skulpturen-Gruppe des Andrea Sansovino, die aus einem einzigen Marmorblock geschaffen ist und sich in einer Nische unterhalb des Propheten befindet.

In Beige- und Grüntönen umrahmen die Putti mit ihrer Girlande und Inschrift die obere Hälfte des Freskos. Jesaja selber sitzt fest auf einer Bank aus pietra serena, ummantelt von einem mächtigen, in gelb-orange, rot changierenden

Gewand, der Torsion seines Körpers entsprechend. Das Tuch von fester Beschaffenheit ist in Goldgelb auf das rechte Bein drapiert, fließt auf den Stein des Sockels, wird zu einem tiefen Orange-rot im Schatten des Propheten und flattert dann, zu rosigen Tönen changierend zum Kopf hin. Im Zentrum dieses feurigen Farbwirbels steht das helle Blau seiner Tunika und kühlt etwas ab. Die Farbigkeit wirkt fast venezianisch imprägniert, ich denke speziell an Giovanni Bellini.

Konrad Oberhuber datiert das Fresko 1513 und nennt es „einen klaren Ausdruck der emotionalen dritten Phase von Raphaels Entwicklung der Verstandesseele“ .

Das, im Auftrag des Agostino Chigi, vermutlich 1511 entstandene Fresko der „Sybillen und Engel“ in der ca. dreihundert Meter entfernten Kirche S.M. della Pace zeigt noch nervöse, unruhige Figuren und obwohl thematisch und technisch verwandt, hat es noch nicht die einmalige Verbindung aus Anmut und Monumentalität des Jesaia erreicht.

Vom Propheten hypnotisiert, schreitet der Betrachter zurück zum Ausgang; in der letzten Kapelle rechts erwacht man dann wieder angesichts der Wirklichkeit: eine Straßenszene in einem Armenviertel genannt „Madonna di Loretto“ von Caravaggio, der Reizfigur des Barock schlechthin. Das Gemälde (2,60m x 1,50m) entstand 1604/1605 im Auftrag des Ermetto Cavalletti, während der Rom-Episode des Künstlers.

Wir stehen vor einer düsteren Momentaufnahme. Die Bezeichnung „Maria di Loretto“ überzeugt vorerst nicht. Nur weil ein Stück abbröckelnde Mauer zu sehen ist, ein Türrahmen und eine Schwelle, aus der eine Frau mit einem Kind auf dem Arm heraustritt? Es ist ein Tableau vivant, eine Reportage aus einem damaligen Armenviertel. Das Haus Maria's, das auf wunderbare Weise nach Loretto versetzt wurde, entzieht sich der sakralen Ikonographie und wird hier radikal profanisiert. (Man denke an Andrea Sansovinos prachtvolle Marmorverkleidung mit Statuen und Reliefs der Santa Casa aus dem 16. Jh im gleichnamigen Ort).

Für Caravaggio genügt es, eine Ellipse um den Kopf einer Frau und zwei kniende Arme davor zu malen, um dem Bild einen religiösen Deckmantel zu geben. Diese Madonna, eine Frau aus dem Volk, neigt sinnlich ihren



Kopf zur Seite, lehnt sich am Türrahmen an, vollzieht eine leichte Drehung mit dem Körper und zeigt ihre nackten Füße mit schwarzen Nägeln, die durchschimmernde Kontur ihres Oberschenkels und eine allzu weitliche Hals-Schulterpartie. Ihr Inkarnat und das des verhältnismäßig großen Kindes leuchten gelblich, silbern (Furore lunatico, weil Nachtszene). Die Lichtführung unterstützt die diagonale Komposition. Besonders beleuchtet werden Marias Profil und Hals, der Torso des Kindes, Hände und Gesichter der Pilger und dann links unten im Bild zum Teil die wahrscheinlich berühmtesten schmutzigen Füße der Kunstgeschichte. Die beiden Armen blicken fast

ekstatisch hinauf und zeigen auch ihre abgearbeiteten Hände, zerrissenen Kleider und bröckeligen Pilgerstäbe. Dennoch besitzen sie eine eigene, demütige Eleganz. Ihre Gesichter, besonders das der alten Frau, sind realistische Profilportraits. Caravaggio ist kühn im Weglassen und erzählerisch zugleich. Es entsteht eine konzentrierte Einheit von Bildidee, Figuren und Raum. Das ist seine Stärke und nach längerem Betrachten ist man bereit, die religiöse Bestimmung des Bildes zu errahnen und bewundert schließlich seine revolutionäre Transposition der Strasse ins Sakrale.

Dennoch haftet dem Bild eine düster-bedrohliche Stimmung an. In der Tongebung sind bräunlich-erdige Nuancen dominant, allein das rote Gewand Mariens leuchtet seiden, ebenso das weiße Tuch des Kindes.

Die extreme Neigung des Kopfes der Madonna erinnert an Maria aus „der Flucht nach Ägypten“ aus der Galleria Doria Pamfili, die aber demgegenüber unwissender, jugendlicher wirkt.

Wenn man sich die vergleichsweise seltenen Frauendarstellungen des Neuen Testaments bei Caravaggio anschaut, meistens Marien mit Kind, oder die Hl. Katharina von Alexandrien aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und dagegen seine alttestamentarische Judith bei der Enthauptung des Holofernes im Palazzo Barberini betrachtet, entsteht eindeutig der Eindruck, dass er die Frau in der Apotheose körperlicher Gewalt besser platziert und beschreibt, als in der liebenden Madonnenrolle, wo die versteckte Heiligkeit nicht immer überzeugt (oder nicht überzeugen will), weil „troppo naturale“ wie Caracci einmal über Caravaggio urteilte.

Noch etwas möchte ich nicht unerwähnt lassen. Dank Vasari ist bekannt, dass Fiametta, die berühmte römische Kurtisane, zu Anfang des 16. Jh, die Besitzerin dieser Kapelle war und den Florentiner Jacopo Indaco mit der Ausführung der Fresken beauftragte. Dies mag auch der Grund sein, weshalb auch heute, wie es heißt, diese Kirche oft von Prostituierten besucht wird.

Bevor wir Sant Agostino verlassen, werden wir nochmals mit der Reinheit konfrontiert, diesmal in Jacopo Sansovinos Skulptur „Madonna der Göttlichen Geburt“, links des mittleren Portals zum Ausgang schreitend. Sie wurde 1516 von den Erben des Florentiners Gian Francesco Martelli in Auftrag gegeben und zunächst unter dem Namen „Madonna del Sasso“ bekannt. Später zu „Madonna del Parto (der Geburt) „ umbenannt, genießt sie besondere Verehrung der Schwangeren und derer, die es werden wollen. In einer Nische sitzt sie würdevoll, mit der linken Hand stützt sie das stehende, fast schreitende Christuskind, in der rechten hält sie gelassen ein Buch. Monumental, antikisch, wirkt sie auf uns, irgendwie indifferent, teilnahmslos und sogar heidnisch. Man kann nicht sagen, sie sei das Meisterwerk Sansovinos,



aber sie vermittelt in ihrer Monumentalität etwas zeitlos Überdauerndes. Die Marmoroberfläche changiert durch die verschiedenen Schleifarten. Die Falten, fein angelegt, brechen sanft, mit Ausnahme derjenigen über dem Knie.

Der Metallendenschurz sowie der Brustgürtel des Kindes sind in der Zeit der Gegenreformation dazugekommen. Hier brennt immer eine Lampe und es hängen unzählige „ex-voti“ um sie herum. Ich zünde auch eine Kerze an und lese die Inschrift auf dem Architrav: „Virgo gloria tua partus“ – Jungfrau, die Geburt ist dein Ruhm. Ob es helfen wird?

Beeindruckt von den Meisterwerken und mit dem Segen der Geburtsmadonna verlasse ich endlich die Kirche und ärgere mich gleich über die unzähligen geparkten Autos, die die Sicht auf das Stufenpostament der Kirche stören.

Auf den Weg zur Maniera Grande: zwei Renaissance Höfe im Vergleich

Eine der spannendsten Bedeutungs- und Funktionswandlungen eines Architekturkomplexes ist die Transposition des klösterlichen Kreuzganges in den Renaissance Palast, als Hof.

Es geschah Mitte des quattrocento und der Urheber ist Michelozzo, der Architekt Cosimo des Älteren de Medici. Er baute zwei Kreuzgänge für das Dominikaner Kloster San Marco in Florenz (ca. 1455) und kurz danach oder sogar gleichzeitig erhielt er den Auftrag für den Palazzo Medici, den er als vierflügelige Anlage um einen Innenhof, alias Kreuzgang baute (konzipierte). Und damit war es geschehen.

Das Motiv der Säulenarkade hatte ja Brunelleschi am Findelhaus (1419) in die Renaissance eingeführt. Michelozzo knickte die Arkadenreihe um 90 Grad und hatte damit das in der Kunstgeschichte oft behandelte Problem der unglücklichen Ecklösung ins Leben gerufen.

Der Architekt Francesco Laurana setzte sich auch mit dieser Herausforderung auseinander im Hof des Herzogpalastes von Federico da Montefeltro, in Urbino. Er fügte in die Ecke einen Pfeiler, legte ihm zwei Pilaster über Eck vor, gab der Ecke damit ein anderes Gewicht und vermied auf diese Weise, dass sich die Fenster im darüber liegenden Geschoß zu nahe kommen. In Urbino hielt sich auch ein anderer Baumeister zu dieser Zeit auf, Baccio Pontelli. Es ist überliefert (1475 s. Chastel), dass er sich mit den berühmten Holzintarsien im Studiolo des Palastes von Federico da Montefeltro zusammen mit Francesco di Giorgio beschäftigte. Später kam er nach Rom. Es gibt wenige Werke in der ewigen Stadt, die ihm mit absoluter Sicherheit zugeschrieben werden: Santo Spirito in Sassia, die Sixtinische Kapelle, San Pietro in Montorio.

Neuerdings neigt die Forschung dazu, ihm auch den Hof des Palazzo della Cancelleria, über dessen

Urheberschaft viel diskutiert wurde, ein Rätsel der italienischen Architekturgeschichte, zuzuschreiben. Die Nähe zu Florenz und Urbino ist offensichtlich, die Ecklösung vielleicht eine Stufe weiter, der Kreuzpfeiler wird hier angedeutet.

Auf einem meiner Spazierwege durch Rom geriet ich unerwartet in den wenig bekannten Kreuzgang von San Salvatore in Lauro. Es ist der einzig original erhaltene Teil der ehemaligen Konventsgebäude nach dem Brand von 1591. Kardinal Orsini hatte die Kanoniker von San Giorgio in Alga aus Venedig hierher geholt, nach dem Mascherino den Neubau der Kirche (1592-98) vollendet hatte. Hier befindet sich das Grab von Papst Eugen IV (1431-1447), eines edlen, kunstsinnigen Venezianers, das vorher in Alt San Peter untergebracht war. Der bemerkenswert grazile Kreuzgang von San Salvatore in Lauro entstand vermutlich in den achtziger Jahren des 15. Jhs.

Auf rechteckigem Grundriss öffnen sich zu jeder Seite je fünf schön proportionierte Säulenarkaden. Die Bögen mit ihren zarten Profilierungen ruhen direkt auf den Kompositkapitellen der grauen, weißen oder rosafarbenen Säulen. Die Säulenbasen ruhen auf niedrigen Brüstungsmauern, die Hof und Gang trennen. Das Obergeschoß besteht auch aus Arkaden, hier aber Pfeilerarkaden mit vorgelagerten Pilastern, eine Erweiterung des 16. Jhs. Der kürzlich restaurierte Kreuzgang schimmert im warmen Terracottaton. Man vergisst fast, dass die Obergeschoßarkaden etwas plump wirken im Kontrast mit der fragilen Eleganz im unteren Bereich. Dieser florentinisch-urbinatish anmutende Hof zeigt eine originelle Ecklösung, den von mir so genannten Herzpfeiler: ein Pfeiler dem an zwei angrenzenden Flächen je eine Halbsäule vorgelagert ist, sodass der Querschnitt dieses Konglomerats herzförmig wird. Diese seltene Variante gibt es auch im Hof des Ospedale von Santo Spirito in Sassia und dieses wiederum wird Baccio Pontelli zugeschrieben... Die Indizien führen in eine Richtung.

Warum soll also nicht derselbe Pontelli auch in San Salvatore in Lauro am Werk gewesen sein? Urbinatish

geformt, in Rom auf der Suche nach neuen Lösungen, zitiert er Laurana und verändert ihn auf seine Weise, experimentiert und findet schließlich im Hof der Cancelleria (ab 1487/88-1495) die ideale Form im mächtigen Kreuzpfeiler. San Salvatore als Zwischenstufe auf dem Weg zur Cancelleria.



Wenn man den Kreuzgang von San Salvatore um 1485 datiert und hier die Suche nach Lösungen noch förmlich spürt, wird man einige Jahre später, 1504, im Cortile des Santa Maria della Pace einen großen Schritt weiter sein. Die Architekturform artikuliert sich sehr bestimmt. Innovation liegt in der Luft und im Stein.

Die heutige Kirche, Santa Maria della Pace, wurde im Auftrag von Sixtus IV gebaut zu Ehren der „Friedens-Maria“, ein sehr verehrtes Muttergottesbild. Baubeginn war nach 1482 und als Baumeister taucht erneut Baccio Pontelli auf. Man kommt anscheinend nicht an ihm vorbei im Rom des ausgehenden 15. Jhds.! Im Jahr 1499 kommt Bramante nach Rom und der Weg zur Maniera Grande beginnt. 1502 entsteht im Klosterhof von San Pietro in

Montorio der berühmte Tempietto. Apparent harmonisch aber doch höchst komplex symbolisiert dieser Zentralbau die vollkommene Baukunst der Renaissance. 1504 baut Bramante nicht mehr im Hof, sondern einen Hof und zwar neben der Kirche Santa Maria della Pace, im Auftrag des Cardinals Olivero Carafa. Vielleicht hätte er sich einen solchen um seinen Tempietto gewünscht; dort musste er sich mit weniger ansprechenden Gegebenheiten abfinden!

An dieser Stelle entwickelt Bramante eine eigene Stützensprache. In der Intimität des kleinen Hofes kündigt sich die noch versteckte, subtile Maniera Grande an. Das untere Geschoß besteht aus Pfeilerarkaden, ihnen vorgelagert, hochaufgesockelte, ionische Pilaster.

Das obere Geschoß wirkt ambivalent: einerseits streng, weil es sich um eine Kolonade handelt, andererseits rhythmisch, heiter, durch den alternierenden Stützenwechsel bedingt.

Kreuzpfeilern mit Kompositkapitellen werden ionische Säulen interkaliert.

Häufig wird der Hof von Santa Maria della Pace in Verbindung mit dem Hof des Mitte des 15. Jhs. entstandenem Palazzo Venezia (auch in Rom) gebracht. Dabei wird angenommen, dass der Palazzo Venezia Bramantes Vorbild gewesen sei.

Die Forschung ist sich nicht einig, ob Bernardo Rossellino oder Francesco del Borgo der Architekt des Palazzo Hofes ist. Wie auch immer, bestechend ist aber, dass der Urheber hier das Tabularium-Motiv wortwörtlich übernimmt: sowohl in der Wucht und Masse der Pfeiler, als auch bezüglich der vorgelagerten Halbsäule. Das obere Geschoß gleicht dem unteren völlig bis auf den Kapitelltypus. Bramantes Pfeiler hingegen sind schlanker, weniger massig, er überwindet den Mauercharakter und durch die vorgelagerten Ionischen Pilaster wird der Arkade zusätzlich die Schwere genommen. Während der Erbauer des Palazzo Venezia Gegebenes, nämlich römische Antike wiederholt, zeigt sich Bramante innovativ. Dies wird im oberen Geschoß besonders sichtbar.



Ein harmonischer, dichter Rhythmus herrscht hier. Die gewagte Positionierung schlanker Säulen oberhalb der Scheitel tragender Bögen ist völlig neu und wurde auch nicht kritiklos angenommen (Peter Murray). In einem bestimmten Licht nimmt das Auge nicht mehr Masse über Öffnung wahr, sondern Silhouetten, die sich aus dem Schatten hervorheben. Ein genialer Effekt. Das obere Geschoß hat der Erfindung zum Trotz einen gewissen Tempelcharakter, so dass man sagen kann: „reformierte“ Antike ruht auf Renaissance. Ein profiliertes Gesims trennt die Geschoße, damit neutralisiert die horizontale Struktur zusätzlich das Gewicht der Mauermaße. An dieser Stelle sollte noch erwähnt werden, dass der berühmte Hof des Palazzo della Cancelleria immer wieder auch Bramante zugeschrieben worden ist. Dies ist nicht nur rein zeitlich unmöglich, da die Cancelleria aller Wahrscheinlichkeit nach vor 1495 gebaut wurde und Bramantes Ankunft in Rom nicht vor 1499 stattgefunden hat, es sprechen auch Stilgründe dagegen.

Es ist kaum denkbar, dass Bramante, nach dem komplexen Gedankensystem, welches sich hinter dem

Tempietto verbirgt, nach der subtilen Annäherung zur Maniera Grande im Hof der Santa Maria della Pace, sich plötzlich zurück zu florentinisch – urbinatischen Arkaden, im Laurana Stil zurückbewegt. Die graphischen, zarten Profilierungen der Arkaden im Cancellaria Hof, in Rom ungewöhnlich, stehen viel eher in Verbindung mit San Salvatore in Lauro. Auch wenn Bramante in Urbino geboren ist, also Laurana kennt, warum sollte er sich jetzt, nach dieser Entwicklung sich zu Details zuwenden, die auch in seinem Kreuzgang von Sant Ambrogio in Mailand von 1490 nicht vorkommen? Es wäre für mich genauso unwahrscheinlich, wie z.B. in der Malerei dem reifen Mantegna zuzutrauen, dass er sich den zarten Madonnen Giovanni Bellinis plötzlich zuwendet. Überlassen wir doch lieber die Cancellaria einem anderen Urbino Kenner... Baccio Pontelli. Und so führt der Weg zurück zu San Salvatore in Lauro, dessen graziler Kreuzgang für den Beginn der Renaissance in Rom steht. Wie abrupt der Weg zur Hochrenaissance (Maniera Grande) führt! Es wird einem fast schwindelig dabei!

Bei meinem letzten Aufenthalt in Rom, konnte ich nicht in den Hof hinein, er war wegen Restaurierungsarbeiten ständig geschlossen und die brasilianischen Nonnen, die



jetzt hier wohnen, waren unerbittlich. Glücklicherweise fand ich plötzlich einen neuen Blickwinkel. Von der Terrasse meines Hotels konnte ich zwei Seiten des Kreuzganges sehen, vom unteren Geschoß leider nur die obere Hälfte der Arkaden. Mit einer Freundin diskutierend kamen wir zu dem Entschluss, dass es sich gar nicht um einen Kreuzgang handeln kann, da hier kein Kloster existierte, als der Cardinal Carafa Bramante den Auftrag erteilte, neben der Kirche den Hof zu bauen (Sixtus der IV hatte die Kirche anlässlich des ersehnten Friedens mit Neapel und Mailand gestiftet, als Dank an die Madonna(1482), erteilte wichtige Privilegien und übergab sie den Kanonikern des Lateran). Umso interessanter erscheint damit die besondere Idee des Kardinals Carrafa einen Hof in Auftrag zu geben, einen Hof als autonomen Bau, neben der Kirche zwar, aber losgelöst von seinem ursprünglichen Kontext, dem Kloster.

Dann kreisen die Gedanken wieder zurück, zum ersten Kreuzgang, nach Sankt Gallen Anfang 9.Jh. (Ideal Plan). Dann noch weiter zurück, nach Pompeji, ins Haus der Vetijer mit ihrem herrlichen Peristyl. Liegt hier der Ursprung des Kreuzganges? Vielleicht.

Wie auch immer, eines haben diese Höfe gemeinsam: sie laden einen zum Durchgehen, Ruhen oder Abzweigen ein. Und daraus können sich spannende Erlebnisse entwickeln...

Galleria Borghese; Der Raum der unerfüllten Liebe

Es war kaum zum glauben, aber tatsächlich, nach vielen Jahren des Restaurauro hatte die Galleria Borghese wieder eröffnet. Ich war gerade in Rom, und es gelang mir durch Einsatz all meiner Überredungskünste, nach spannendem Kampf durch alle Instanzen vom Wächter bis zum Museumsleiter, nach dem Erhalt einer VIP Karte das Museum vom Exodus (Ausgang) her zu betreten. Denn normalerweise wären erst in fünf Tagen Eintrittskarten zu haben gewesen und ich hätte schon längst bei meiner Familie in München sein müssen.

Ich schlenderte durch das leere Museum und ließ mich von einem Bild zum nächsten tragen, von einer Träumerei zur anderen, bis ich schließlich den Saal betrat, in dessen Zentrum sich Berninis Apoll- und Daphne Skulptur und die zwei sich gegenüber hängenden Dosso Dossi Bilder befinden. Hier erwachte ich vor zu viel Drama. In diesem Raum und mit diesen Werken wurde der unerfüllten Liebe ein Denkmal gesetzt.

Die Fassade der Villa Borghese mit ihrem Reichtum an Schmuckelementen wirkt ja wie eine Bühnendekoration, und die Räume des Erdgeschosses werden dazupassend zu Szenen. So lassen sich auch einzelne Säle dieser Galerie aus dem Gesamtkonzept einzeln herausfokussieren und werden zum autonomen Kunsterlebnis.

Sobald man die Schwelle des „Raumes der unerfüllten Liebe“ (Saal III) überwindet, ist man gefangen von der Skulpturengruppe der abwehrenden Daphne und des sehnenen Apoll. Sie gehört zum Frühwerk Berninis und entstand 1622-1625 im Auftrag des Hausherrn, Cardinal Scipione Borghese. Ursprünglich befand sich die Skulptur nicht in der Mitte des Raumes, sondern an der Wand zur Treppe hin und empfing den Betrachter von hinten, sodass zuerst nur Apoll und dann durch das Umschreiten die Nymphe im Prozess der Metamorphose zu sehen

war. Eigentlich spannender. Da ich mich nicht entscheiden kann, ob ich der temperierten oder der leidenschaftlichen Flanke der Marmorszene folgen soll, lässt sich mein Blick von Dosso Dossis Apoll auf Leinwand fangen. Grandios, majestätisch sitzt er in die Natur integriert mit klagender Geste und erhobenem Arm, in einer Hand den Bogen, in der anderen die Lira da braccio. Sein Blick ist verzweifelt, unerfüllt, machtlos. Ganz klein im Hintergrund, gerade noch zu identifizieren, Daphne zum Teil in einen Lorbeerbaum verwandelt. Ungewöhnlich geht Dossi mit dem Mythos um. Das ganze Gewicht liegt auf Apolls Leid. Vergeblich versucht er sich durch die Musik zu retten. Es wundert daher nicht, dass der verzweifelt Musizierende in Inventarisierungen des 17., 18., 19. Jhs. als Orpheus, ein anderer unglücklich Musizierender der Mythologie, dem das Schicksal die geliebte Frau weggenommen hat, bezeichnet wird. Diese spezielle Interpretation des Mythos in Dossis Bild könnte auf „Dialoghi d'amore“, ein Werk des spanisch-italienischen Renaissance -Poeten Leone Ebreo zurückzuführen sein. Oder alles entsprang aus Dossis wohlbekannter Fantasie.

Dieses Bild ist eine einmalige Symphonie in grün. Apollo sitzt undefinierbar in der Natur, sein Unterkörper von



schillerndem, smaragdgrünem Stoff üppig verhüllt, schwere Falten bildend und von einer Goldborte umfasst. Oberhalb der Lende ist er nackt und lässt einen unweigerlich an den antiken Torso vom Belvedere aus den Vatikanischen Museen denken. Das Inkarnat ist gräulich, da sich der Oberkörper überwiegend im Schatten befindet. Dossi arbeitet so raffiniert und gekonnt mit den Lichtquellen: ein gebündelter Strahl trifft das sensible, leidende Gesicht des Gottes von links im Bild, moduliert die Züge und lässt den hellgrünen Lorbeerkranz, Metapher der Sublimierung der Liebe, aureolenartig strahlen.

Dieses strahlende Hellgrün findet sich wieder in der Farbe der Landschaft im Hintergrund um Daphne herum. Die Natur nimmt teil am Geschehen; am Himmel Gewitterwolken in Petroschattierungen. Der unruhige Fluss repräsentiert symbolisch Daphnes Vater Peneus. Der aufkommende Wind biegt die Bäume und bauscht das Gewand der Daphne auf. Die Bäume hinter Apoll sehen herbstlich, vertrocknet, sogar leblos aus. Und dieses ganze Unglück geschah nur, weil Amor sich beleidigt fühlte von Apolls zugegebenermaßen spöttischer Bemerkung über die „Größe“ seines Bogens. Sogar für den oft übermütigen Gott eine doch zu harte Strafe und ein ungerechtes Opfer für die unschuldige Nymphe!

Während Dosso Dossis Bild, ca.1524, Apoll in seiner Verzweiflung und seinem Schmerz erfasst und die Metapher der Sublimierung der Liebe in dem Lorbeerkranz auf seinem Haupt beginnt – ohne Frucht, aber immer grün – befasst sich Bernini mit dem dramatischsten Moment des Mythos: der Gott kämpft noch um die Liebe, und in seinen Armen beginnt Daphnes Metamorphose. Leidenschaft entflammt den transparenten, wachsartigen Marmor. Wenn man sich wie schon erwähnt der Gruppe von hinten zuwendet, was sich von Dossis Apoll kommend selbstverständlich ergibt, entfaltet sich die Skulptur sehr subtil. Zuerst ist nur Apoll sichtbar und dann beim Schreiten nach rechts erscheint Daphne. Von dieser Seite besticht die elegante Parallelität ihrer Körper, irgendwie scheint das Spiel noch nicht so ernst zu sein, es hat noch etwas

schwungvoll Tänzeldes. Der Gott lässt einen an die dynamisierte Variante des Apoll vom Belvedere denken. Kann theoretisch das Barock so einfach entstehen?

Von vorne betrachtet schreit das Entsetzen aus Daphnes Gesicht heraus, während Apoll die Hand auf ihren Körper legt und, wie es bei Ovid heißt, ihren Herzschlag noch spürt, obwohl sie schon Wurzeln geschlagen hat. Die Kulmination findet auf der anderen Profillseite statt. Hier sieht man die Gesichter, ja fast die Köpfe nicht mehr; der dramatische Kampf ereignet sich zwischen den Körpern. Das Haar der Daphne und der Lorbeer dazu bilden eine Feuerkrone. Ihr Körper und sein aufgebauschtes Tuch ergänzen sich zu einem Kreis, den er mit seinem Arm in der Mitte durchbricht. Unten wird der Lorbeerbaumstamm



zu einer Barriere. Dieser leidenschaftliche Kampf der Verzweiflung trägt expressionistische Züge.

Irgendwie erschöpft vom Betrachten, denkt man an Ovid, an seine Metamorphosen und erinnert sich ungefähr an die Verse...

Ob Apoll diese unerfüllte Liebe mit Hilfe der schönen Metapher sublimieren konnte?

Nach diesem vernichtenden Leid ist es fast wohltuend, die Circe in Dosso Dossis Bild von ca. 1515-1516 zu betrachten. Sie hat wohl eine andere Art mit der Liebe umzugehen.

Rein ästhetisch ist das Gemälde ein Genuss. Die Gestalt der Magierin wirkt sehr venezianisch, sogar tizianesc, sie könnte fast eine weitere Entwicklung der Irdischen Liebe aus Tizians Bild von 1514 „L'amore sacro e l'amore profano" sein, das auch zur Galleria Borghese gehört. Mit ihrer selbstverständlichen Pracht und Eleganz und ihrer Haltung, die nicht frei ist von Theatralik, nimmt sie das gesamte Bild ein. Das Gewand schillert in blauem und rotem Brokat, golden schimmert ihr prächtiger Umhang, ganz lässig übergeworfen. Ein goldener Turban mit Fransen umrahmt ihr makelloses Gesicht. Eine exotische, magische Stimmung umgibt sie. Ihr Ausdruck verrät Stolz, Wissen, Überdauern.

Als Postament dient eine ovale Steinplatte mit Inschriften. Ein Fuß ruht auf einem Buch, in der linken Hand hält sie eine Fackel, in der Rechten eine nicht zu identifizierende geometrische Zeichnung. Nach längerem Betrachten wird man aufmerksam auf skurrile Attribute rechts im Bild .Ein treu blickender Hund, eine abgelegte Rüstung, worauf sich ein Vogel niedergelassen hat, und einige kleine, fast embryonenartig, gefangen gehaltene Figuren auf einem Baumstamm.(vermutlich handelt es sich um Lemuren?). Mit Witz und Fantasie ist hier Dossi am Werk und veranschaulicht Circes Kunst der Verwandlung ihrer Liebhaber in Tiere. An Stelle der „Verwandelten", wie ein Röntgenbild zeigt, stand ursprünglich in der ersten Bildkonzeption ein Knecht. Dossi wird vermutlich kompositorische und malerische Gründe gehabt haben, die männliche Gestalt zu entfernen; möglicherweise um nicht die starke Präsenz der Magierin in den Schatten



zu stellen. Links im Bild befinden wir uns in Giorgiones Landschaft, die Stimmung hier erinnert an „Das ländliche Konzert“, die Architektur an „Das Gewitter“.

Ziemlicher Kontrast zu den Metamorphosen-Ergebnissen der anderen Bildhälfte. Aber Dossi liebt die originelle Invention und die Zauberin soll ja erkannt werden.

Circes hetärenhaftes Leben ermöglicht höchstens eine Erfüllung der Liebe für kurze Zeit.

Odysseus verbringt mit ihr ein Jahr auf der Insel Aiaia, nachdem er mit Hermes Hilfe ihre magische Kraft der Verwandlung gebrochen hat. Aus dieser Verbindung entsteht Telegonos, ihr einziges Kind. Der Held verlässt sie, zieht weiter mit seinen Gefährten in Richtung Ithaka.

Ihr bleibt nur die Unbarmherzigkeit dem anderen Geschlecht gegenüber. Auch eine Art mit unerfüllter Liebe umzugehen. Etwas bitter!

Um dem zu entkommen, ein Blick nach oben. Und wieder Apoll und Daphne, ein dekoratives Deckenfresko von Pietro Angeletti aus dem 18. Jh. .Und auch Amor ist zu sehen; um sich an Apoll zu rächen, trifft er diesen mit einem liebesfördernden Pfeil, und gleichzeitig Daphne

mit dem entgegen gerichteten Pfeil. Und damit begann alles...

Und jetzt muss ich heraus aus diesem Raum, sonst wird er (es) noch zum schlechtem Omen.

Die Treppe ist direkt daneben, aber anstatt nach unten zum Ausgang, schreite ich nach oben. Ich will noch einmal das Original der „Irdischen und himmlischen Liebe“ von Tizian anschauen (durch einen verrückten Zufall bin ich vor einiger Zeit in den Besitz einer ziemlich guten Kopie davon gekommen), ein Bild, das mich schon als junges Mädchen sehr berührt hat und mir den eigenen Zwiespalt vorgeführt hat. Ich hätte mich nicht für nur eine der beiden Schönen entscheiden können. Genau so wie ich früher und auch heute noch weder Athena noch Aphrodite vorziehe.

Im Park der Villa weht ein leichter Wind, er wird die Sinne kühlen... Nächstes Mal werde ich einen anderen Raum mit einem anderen Thema ins Visier nehmen, z.B. David und die Macht der Kraft. Ich fürchte aber, dass mir kein anderer so nahe gehen wird wie der „Raum der unerfüllten Liebe“.

Römisches Wasser aus unbekanntem Brunnen

Die Brunnen gehören zu Rom wie die Luft zum Atmen. Die Quelle, das Ankommen des Wassers nach oft langen Wegen wird mit Grandezza gefeiert. Barocke, mythologische Wesen aus Neptuns Reich prallen häufig mit antiken Schalen oder Wannen zusammen, manchmal kommen auch Obelisken dazu. Aus diesen einzigartigen Begegnungen fließt uns das Wasser entgegen. Und nicht nur das Wasser, auch die Vergangenheit...

Es soll mehr als dreihundert Brunnen in Rom geben. Mit der Zeit entwickelte ich eine Vorliebe, kleinere, weniger bekannte Brunnen zu entdecken, oder solche, die durch die Fülle der sie umgebenden Szenerie in den Schatten gestellt werden. Das soll aber nicht heißen, dass ich mich nicht jedes mal erfreue an der rauschenden Tempelfront der Aqua Paola am Gianicolo, ein ewig beliebter Treffpunkt für Verliebte (Maderna 1612). Oder am leisen Plätschern des Wassers und am manieristischen Spiel der Bronzefiguren Landinis an der berühmten Fontana delle Tartarughe auf der stillen Piazza Mattei. Ganz zu schweigen von Berninis großen Brunnenkompositionen: „La Barcaccia“ an der Spanischen Treppe, dem wasserspeienden Tritonen an der Piazza Barberini, oder der gigantischen „Fontana dei quattro Fiumi“ an der Piazza Navonna. Und nicht zuletzt an der allzu bekannten Fontana di Trevi, die eigentlich keine Fontana mehr ist, sondern ein Palazzo des Wassers. Und, und, und...

Einen heiteren und außergewöhnlichen Eindruck genießt man am Monte Celio vor der Fontana della Navicella. Das Schiffchen wurde unter Papst Leo X, 1513 als Becken einer Fontäne vor seiner ehemaligen Titelkirche, Santa Maria in Domnica aufgestellt. Die Barke ist die Kopie eines jener antiken Marmorschiffchen, die den Göttern als Dank für die Heimkehr von gefährlichen Seereisen, geweiht wurden. Möglicherweise (nach Harald Keller) handelt es sich um die Nachbildung eines Ex Voto an



Isis, Beschützerin der Seefahrer. Die kleine Marmorbarke ist hübsch verziert, am Bug sogar mit einem witzigen Eberkopf. Ein rechteckiger Sockel mit Medici Wappen trägt sie und fußt im Zentrum eines ovalen Beckens. Diese phantasievolle Schöpfung führte die Römer zu einer Namensänderung der Kirche, im Volksmund heißt sie Santa Maria in Navicella! Im Deckenschmuck ist auch ein Schiffchen zu sehen. Der Kopf des Ebers weist nach Norden, zum Kolosseum hin. Dieser Richtung folgend überlassen wir die Navicella ihrem plätschernden, vom Aqua Felice kommenden Wasser.

Weiter westlich am Circus Maximus vorbei, geht es zum nächsten Hügel, zum Aventin.



Vor der Kirche Santa Sabina erwartet uns hier eine andere besondere Brunnenkonstellation. An der Mauer zum Orangengarten, Parco Savello, hin ruht eine expressive, antik anmutende Maske; aus dem geöffneten Mund fließt das Wasser langsam in eine antike Granitwanne. So selbstverständlich steht der Brunnen da, als ob er seit Jahrhunderten Zeuge seiner Umgebung wäre. Aber das täuscht. Erst 1936 wurde die Maskenskulptur des Giacomo della Porta, Ende des 16. Jhs. entstanden, vorher zu einem Brunnen am Campo Vaccino (Forum Romanum) gehörend, und nach Jahrzehnten in einem Depot, mit der wunderschönen antiken Wanne mit



ausgewogener Proportion, dessen Provenienz nicht genau bekannt ist, zusammengebracht. Wieder eine glückliche Fügung! Diesen stillen Platz vor der frühchristlichen Kirche kann man sich anders gar nicht vorstellen. Die imposante Muschelmaske amüsiert beim genauen Betrachten durch ihre grotesken Züge, die Wirkung wird durch die klare, elegante Form der Wanne unterstrichen und auch ausgeglichen. Eine geglückte Versetzung und Zusammensetzung aus dem großen Fundus Roms. Der Anblick vermittelt den ungetrübten Dialog zwischen Antike und Renaissance. Den Frieden dieses Ortes habe ich an einem leicht trüben Oktobermorgen erfahren.

Einen großen Umzug hat auch ein anderer,

besonderer kleiner Brunnen hinter sich. In dem Tumult der Via Veneto, mit den mondänen Hotels, Cafes und Geschäften, steht plötzlich die Fontana delle Ape des Bernini vor uns, als wolle sie warnen: keine Sorge, wir sind noch in Rom. Ursprünglich, 1644, befand sie sich an einer Hausecke beim Zusammentreffen der Via Sistina und der Piazza Barberini. Es ist kaum zu glauben, aber 1865 wurde dieser kunstvolle kleine Brunnen entfernt und eingelagert, um den Spaziergängern und dem Verkehr mehr Platz zu machen. Glücklicherweise hat man ihn 1915 wieder aufgestellt. Wie sein berühmter Nachbar, der Tritonen Brunnen, entstand er im Auftrag von Urban VIII. Barberini. Es ist eine spielerische Hommage an den Papst. In einer geöffneten Marmorschatulle in Form einer Muschel befindet sich ein Schmetterling, auf ihm ruhen verselbstständigt die drei Bienen des Barberini Wappens. Drei feine Wasserstrahlen entspringen unterhalb der Bienenköpfe und plätschern in die horizontale Muschelschale. Das Ganze sieht witzig aus und entzückt als zoomorphe Fantasie aus einem Guss.

Ein anderer, fast unbekannter Brunnen Berninis steht im ruhigen Innenhof des Palazzo Antamoro, in der Via della Panetteria. Ganz zufällig erfuhr ich von seiner Existenz.



Etwas verwüstet, von Moos überwuchert, steht er da. Bernini spielt hier wieder mit den typischen Elementen: Muschelschale, Tritone und Delphine. Der Wandbrunnen wird von rohem Gestein, im Sinne einer Grotte umfassen. Zwei gelenkige Tritone mit aufgeplusterten Backen speien Wasser in die horizontale Hälfte der von ihnen geöffneten Muschel. In einem großen, ovalen unteren Becken schwimmen zwei Delphine. Im oberen Teil der angedeuteten Nische das später eingefügte Wappen der Antamoro; die Tritone scheinen sich daran fest zu halten. Das ganze ein schönes Capriccio - und Auftraggeber war diesmal kein Papst, sondern nur ein Kammerherr von Clemens IX. Rospigliosi, Paolo Strada. Dieser wiederum hatte von seinem päpstlichen Gönner kurz vorher ein besonderes Geschenk erhalten: drei Unzen Wasser aus der Leitung der Acqua Felice.

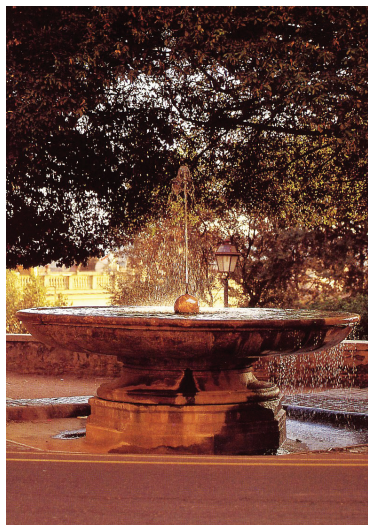
Eine originelle Überraschung auf ganz andere Weise bietet der Brunnen der Sapienza. Direkt auf der Straße in die Via degli Staderari ist er in einer kleinen Nische in der



Mauer des Palazzo della Sapienza eingelassen. Aus vier dicken Büchern, mit Gelehrtenemblem und Lesezeichen verziert, fließen zwei Wasserstrahlen, zwischen ihnen ist ein Hirschkopf angebracht. Die Bücher sind wahrscheinlich

eine Allusion an die vier Fakultäten, wir sind ja an der alten Universität, und der Hirschkopf, als Attribut des Heiligen Eustachius, weist auf den Patron der nahe gelegenen Kirche hin. Heiter strömt das Wasser über die Symbole des Wissens und zwei einfache Auffangbecken in ein Abflussgitter auf dem Trottoir. Dieser Brunnen ist in den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jhs. entstanden und gehört zu den neun kleinen so genannten Stadtteilbrunnen des Architekten Pietro Lombardi. Es erstaunt, dass zu dieser Zeit Rom immer noch nicht genug Brunnen hatte. Der Architekt erhielt vom faschistischen Regime den Auftrag, neun Brunnen zu bauen, die in Bezug zu dem historischen Charakter des jeweiligen Viertels stehen. Manche sind trotz ihrer Epigonen-Aura ganz gut gelungen.

Es gibt in Rom auch Brunnen die man leicht übersehen kann, weil sie sich in einer Umgebung befinden, die vor lauter Kunstabundanz das Auge fast überfordert. So an der Piazza della Bocca della Verità, dem ehemaligen Forum Boarium. Wo soll man zuerst hinschauen? Zum eleganten Porticus und zum zierlichen, romanischen Glockenturm der Santa Maria in Cosmedin, zum gedrungeneren, maskulinen Tempel der Fortuna Virilis im Kontrast mit dem fast schwebenden,



weiblichen Rundtempel der Vesta nebenan oder gar zum Janusbogen und der dahinter liegenden Kirche San Giorgio in Velabro, oder zum Haus der mächtigen mittelalterlichen Familie der Kreszensier? Derart überflutet entdeckt man mit Verzögerung die entzückende Fontana des Carlo Bizzacchieri, 1715 entstanden. Aus Felsblöcken recken sich zwei zünftige Tritone und tragen in erhobenen Armen, auseinanderstehend und doch zusammenhaltend das Wasserbecken in Muschelform, mit dem Wappen Klemens XI. Albani. Das Wasser plätschert in ein oktogonales Becken mit konvexen Seiten, aber man hört es kaum; zu laut und zu dicht ist hier der Verkehr. Die schöne, ausgewogene Brunnenkomposition ist deutlich von Berninis Tritonen-Brunnen geprägt.

Ein anderer, sehr schlichter Brunnen droht in seiner überwältigenden Umgebung unbemerkt zu bleiben: derjenige vor der Villa Medici. Oberhalb der Spanischen Treppe an der Viale Trinita dei Monti erhebt sich auf einer Seite das imposante, aber abweisende Gebäude der Villa, bei der kürzlich erfolgten Restaurierung etwas zu weiß geraten; gegenüber eröffnet sich eine atemberaubende Aussicht über Roms Dächer und Kuppeln. Dazwischen, auf der Terrasse im Schatten der Bäume plätschert das Wasser. Ein antikes, kreisrundes Granitbecken ruht auf einem oktogonalen Fuß. Aus einer Kugel zischt ein kräftiger Wasserstrahl in die Höhe und ergießt sich dann über den Beckenrand in ein ebenerdiges Bassin. Annibale Lippi hat Ende des 16. Jhs. die Fontäne komponiert, die antike Schale erwarb Kardinal Ferdinando de Medici 1587 von den Mönchen des Klosters San Salvatore in Lauro. Zur Sonnenuntergangszeit hier zu sein, dem fließenden, murmelnden Wasser zuzuhören und den Farbnuancen des Himmels um die Silhouetten der Kirchen und Häuser zu folgen, ist ein kostbares Geschenk.

Eine andere bekannte Villa Roms, die Villa Giulia ist nach Papst Julius III. benannt, der sie vom Architekten Vignola erbauen ließ (1551-1553). Heute birgt sie die Sammlung Etruskischer Kunst. Ein wunderschönes Nymphäum befindet sich in einem tiefer gelegenen Hof.



Bei der Gestaltung hat auch der Florentiner Architekt Bartolomeo Ammanati mitgewirkt. Die Wasserversorgung geht durch das Aqua-Vergine-System. Vier vollplastische Nymphen bilden einen Halbkreis und halten karyatidenartig die obere geschwungene Balustrade. Nach hinten öffnen sich drei Nischen mit Grottencharakter. Hieraus entspringt das Wasser und verteilt sich in einem großen, halbkreisförmigen Becken. Auf den Mauerteilen zwischen den Nischen wieder vier hermenartige Frauen, nicht vollplastisch, sondern als Relief. Ein irgendwie mystischer Ort durch die Gestaltung und die versenkte Lage. Von barocker Heiterkeit ist man hier noch weit entfernt. Die Freude am manieristischen Inszenierungsspiel wird aber deutlich bei der Gesamtbetrachtung der Villenanlage. Die Absicht der Architekten ist es zu überraschen und immer wieder neue Eindrücke zu bieten. Ursprünglich war die Nymphäum-Terrasse verdeckt und das ganze offenbarte sich erst beim Herunterschreiten über eine der beiden Rundtreppen.

Nicht weit von der Villa Giulia entfernt, auf ihrem

ehemaligen Gartengelände, liegt ein anderer besonderer Brunnen, der ebenfalls im Auftrag von Julius III. entstand und von Ammanati 1552 ausgeführt wurde. Es handelt sich um eine ausgewogene, hoch aufgesockelte Ädikulafront mit leicht konkavem Verlauf als elegante Ecklösung eines kleinen Palastes. Das Konzept erinnert stark an Antonio da Sangallo d.J. hundert Jahre älteren Palazzo del Banco di S. Spirito am Corso Vittorio. Pius IV. ließ den Bau seines Vorgängers zu einem Sommercasino vergrößern und suchte dort Zuflucht während der heißen Jahreszeit. Pirro Ligorio setzte 1661 ein weiteres Geschöß auf und veränderte damit die Schauffront des Ammanati. Wenn man heute vor dem Brunnen steht, an der gefährlich befahrenen Ecke der Via Flaminia und Via di Villa Giulia, von dem relativ schlechten Erhaltungszustand absieht, sich in den leeren Seitennischen die leider entfernten Skulpturen der Felicitä und Abbonanza vorstellt, das Plätschern des Wassers aus dem grotesken Kopf mit Riesenohren und den ihn flankierenden Delphinen in die antike Granitwanne betrachtet, wird einem bewusst, dass man eine der schönsten Brunnenfronten Roms vor sich haben könnte.



Das Wasser stammt auch von der Acqua Vergine auf dem Weg zu ihrer Mündung in die Fontana di Trevi.

Auf der Piazza Farnese gehen Palazzo, die beiden Brunnen und der gesamte restliche Platz eine äußerst gelungene Verbindung ein. Vom Campo dei Fiori kommend fällt der Blick zuerst auf den Palazzo Farnese, der mit seinen einfachen und majestätischen Linien der römische Renaissance-Palast par excellence ist; dann auf die zwei symmetrischen Brunnen, das heißt, insbesondere die beiden kolossalen Granit-Badewannen. Diese stammen aus den Caracalla-Thermen. Papst Paul III. Farnese ließ eine davon um 1540 vor seinem Palast aufrichten. Die andere stand zuerst beim Palazzo Venezia und wurde von Cardinal Alessandro Farnese um 1580 erworben. Erst 1621 konnten die antiken Wannen als Brunnen verwendet werden, weil Papst Paul V. die Acqua Paola hergeleitet hatte und Kardinal Odoardo Farnese genug Wasser zugewiesen erhielt. Ein früherer Versuch mit Wasser aus der Acqua Vergine war an der nicht ausreichenden Wassermenge gescheitert. Gott sei Dank waren die Farnese auch in der Brunnen-Angelegenheit so hartnäckig! Die mächtigen Wannen, spärlich verziert mit Ringen und Löwenköpfen, ruhen jeweils in einem flachen Becken aus Travertin. Das Wasser empfangen sie aus einem rautenförmigen, muschelartigen Becken oberhalb eines kelchförmigen Balusters. Der Strahl entspringt einem Pistil in der Form der Farnesischen Lilie, dem Wappenemblem. Eine gelungene Komposition um die grau-beigen Granitmonolithe herum. Besonders schön ist es nachts auf dem leeren Platz zu sein, Sangallo und Michelangelos Palazzo als die Hieroglyphe (Metapher) der Renaissance zu sehen, das Plätschern des Wassers in die antiken Becken zu hören, die harmonische, intime Proportion des Platzes dazu, eine glückliche Synthese aus Kunst und Zeit umgeben von der warmen römischen Nacht.

In Deutschland, zurück im Herbst, sind Lebensgefühl und Weltanschauung, die römische Brunnen vermitteln, verfliegen. Dann kann man mit Musik versuchen sie wach



zu rütteln, nahe liegend Respighis „Fontane di Roma“ oder noch besser und moderner die CD, die ich neulich geschenkt erhielt: Rumori di Roma, da plätschern die Brunnen im Originalton, dazu sage man sich noch im Geiste Rilkes bekannte Verse: Zwei Becken, eins das andere übersteigend...

Und man hat es fast geschafft am Quell des Lebens zu sein, aber nur fast...

Zwei Konzerte im Himmel: Renaissance gegen Barock

Carafa Kapelle in Santa Maria sopra Minerva und Oratorio di Santa Silvia

Natürlich ist Rom auch eine Stadt der Engel. Einer krönt das Mausoleum des Hadrian, heute als Engelsburg bekannt. Die dorthin führende Brücke wird von zwölf beflügelten Wesen flankiert und bewacht, zwei davon hat Bernini selbst gemeißelt.

Die fliegenden Boten wohnen den Zeremonien des Himmels in verschiedenen Arten bei. In Krönungen und Himmelfahrten sind sie als Statisten vertreten. Manchmal werden sie aus kompositorischen Gründen ins Bild eingesetzt, z.B. mit der Funktion, die Dynamik der Himmelfahrten zu unterstützen. Oder von majestätischem Ernst erfüllt und atemberaubend schön umgeben sie Christus im Jüngsten Gericht. So in Cavallinos Fresko aus Santa Cecilia in Trastevere. Oder sie stehen friedlich und entspannt auf dem Rasen, um die thronende Maria herum, wie im Apsis-Mosaik der Santa Maria in Domnica. Auf der Erde angekommen, verkündigen sie überfallartig oder auf leisen Sohlen an Maria.

Bei Caravaggio – und das wundert einen nicht – tritt der Engel als himmlischer Verführer auf und entzückt den müden Joseph auf der Flucht nach Ägypten, während Maria und das Kind schlafen (Galleria Doria Pamphili). Besonders sinnlich, halb enthüllt bringt Berninis berühmter Engel die Heilige Theresa zur Verzückung in Santa Maria della Vittoria. Der sonst kühle Marmor, mit so viel Erotik beladen, vibriert hier fast. Wenn auch flügellos, dennoch als Engel sieht die Kunstkritik Michelangelos Ignudi der Sixtinischen Kapelle. Ihrer Verführungskraft bewusst, posieren sie leicht unterkühlt. Zwischen Himmel und Erde schweben die vier Engel in der Avila Capelle von Gherardi in Santa Maria in Trastevere. Sie scheinen das Gewicht der

Kuppel zu tragen und die Laterne zu halten. Die Grenze zwischen Ornament und Funktion ist fließend.

Und immer wieder musizieren die Engel auch. Dies geschieht natürlich im Himmel, oft vereinzelt oder in kleinen Gruppen. Bei meinen Gängen durch die Kirchen Roms entdeckte ich zwei gewichtige, ja autonome Ansammlungen von Engeln, mit einer Vielfalt von Instrumenten agierend, nicht anders zu bezeichnen als Konzerte im Himmel. Beides sind Fresken. Eines gehört der Renaissance an, das andere dem Barock.

Beide Gotteshäuser entstanden an Orten mit einer besonderen Vergangenheit. Santa Maria sopra Minerva heißt irrtümlicherweise so, denn neuere Ausgrabungen haben erwiesen, dass in früheren Zeiten auf dem Gelände ein noch viel älteres Isis-Heiligtum stand. Aus der ägyptischen Vergangenheit stammt auch der kleine Obelisk, der inzwischen (seit 400 Jahren!) auf Berninis freundlichem Elefanten im Zentrum des kleinen Platzes vor der Kirche ruht.

Das Renaissance-Konzert findet in der Carafa Kapelle im rechten Querschiff der einzigen gotischen Kirche Roms statt. Um 1280 erhielt der Dominikanerorden das Gelände und begann mit dem Bau der Kirche (vorher nachgewiesene Kirchengründung aus dem 8. Jh.).

Das gotische Gewölbe wurde nach 1450 eingezogen, der gesamte Bau am Ende des 15. Jh. vollendet. Kardinal Oliveira Carafa, aus einer noblen neapolitanischen Familie stammend und Freund der Dominikaner, stiftete die Kapelle. Den Auftrag zur Ausstattung erhielt der junge Florentiner Maler Fillippino Lippi. Dieser wiederum war Sohn von Fillippo Lippi (Lehrer von Leonardo da Vinci) und entstand aus der pikanten Liebesgeschichte zwischen Fra Fillippo, ein Mönch wohl gemerkt, und der Nonne Lucrezia Buti. Vasari weiß davon zu berichten...

Es heißt, dass Lorenzo de Medici den Auftrag an den Florentiner einfädete, um der Curie gefällig zu sein, im Rahmen der Vorbereitung seines Sohnes Giovanni

auf den Stuhl Petri. Der Medicieische Weitblick! In der Tat wurde Giovanni zum Kardinal ernannt und später zum Papst Leo X.

Fillippino arbeitete an der Kapelle zwischen 1488 und 1493. Ob ihm auch die architektonische Ausstattung zuzuschreiben ist, bleibt ungewiss. Venturi hat die Architektur der Kapelle mit Giuliano und Benedetto da Maiano in Zusammenhang gebracht.

Das Fresko an der rechten Wand zeigt Leben und Triumph des Heiligen Thomas von Aquin, des berühmten Gelehrten des Dominikanerordens. An der linken Wand befindet sich das 1566 errichtete Grab von Papst Paul IV Carafa, Neffe des Stifters, in die Geschichte als Inquisitionspapst eingegangen. In der Wölbung lagern vier Sybillen von Büchern umgeben.

Und jetzt endlich der Blick zur Hauptwand, zur Altarwand. Die Himmelfahrt Mariens. In der oberen Hälfte des Freskos, Maria umgeben von den konzertierenden Engeln, in der unteren Hälfte zum Himmel blickende Apostel und Landschaft, unterbrochen oder vielleicht ergänzt vom Altarbild. Hier empfiehlt der hl. Thomas den knienden Kardinal Carafa der Madonna. Diese wiederum scheint den ins Renaissanceinterieur herein schreitenden Engel der Verkündigung nicht wahrzunehmen. Gewagte Kompositionsmischung!

Jetzt zu den konzertierenden Engeln. Neun an der Zahl umkreisen sie die auf Wolkenkissen – übrigens auch aus Engelsköpfen geformt – stehende Maria. Die drei unteren im Fresko halten in einer Hand einen Feuerkandelaber, während sie mit der anderen Hand das wolkige Postament der Heiligen stützen. Die zwei obersten schreiten aufeinander zu. Der rechte im Bild schlägt am Tambourin (Schelle?) und scheint dazu zu tanzen. Sein Pendant sieht nicht überfordert aus, trotz der Fülle an Instrumenten, die er tragen und betätigen muss. Ganz locker umfängt er eine Art Doppelflöte mit Dudelsack und gleichzeitig hält er noch zwei Posaunen. Er ist dabei, von einem Instrument zum anderen zu wechseln und schaut

uns an. Um ihn flattert ein schön drapiertes, leichtes weißes Gewand; dazu trägt er rote, kunstvoll geschnürte Sandalen. Der Engel unter ihm hält delikat ein Triangel in der Hand und klopft gerade darauf. Er schreitet ganz schwungvoll nach vorne, sodass sein rotes Obergewand weht. Gleichzeitig blickt er nach oben zu seinem schräg gegenüber Tambour spielenden Freund, um sich im Rhythmus zu verständigen. Sein Pendant vis-à-vis bläst gerade in die Zugposaune und hat das Körpergewicht nach hinten verlagert. In prächtige Farben gekleidet, türkis, goldgelb und blau, wirkt er im Vergleich zu seinen Kollegen eher ruhig und statisch. Majestätisch beeindruckt der Engel unterhalb. In Rot und Orange umhüllt hat er einen



stabilen Stand auf seiner Wolke (so ein Widerspruch!) und spielt konzentriert und ernst Flöte und Laute gleichzeitig.

Der ihm symmetrisch entsprechende Engel hat zwei Perkussionstrommeln, von einem rot-weiß gestreiften Stoff kunstvoll eingefasst, um den Bauch gebunden und scheint nuanciert, irgendwie zaghaft zu klopfen. Er trägt blaue Sandälchen passend zu seinem blauen Obergewand, sein Rock in braun-lila ist aufgebauscht. Absorbiert vom Betrachten taucht man in diesen Himmel der Musik ein und beachtet die schöne Maria kaum. Verzaubert von der heiteren, rhythmischen Bewegung der Engel, der harmonischen und leuchtenden Farbigkeit ihrer Gewänder vor dem Hintergrund des intensiv blauen Himmels.

Spielerische Überschneidungen von Füßen und Flügeln! Die goldenen Flügel und das golden schimmernde Metall einiger Instrumente veredeln den Himmel im Hintergrund.

Musik und Tanz gehören hier zusammen. Sogar die Weihrauchgefäße, die am Wolkenthron hängen, schwingen mit. Die fantasievollen Posen, Drehungen, die Bewegtheit der Gewänder, die spielerischen Details lassen das Konzert manieristisch wirken. Unvermeidbar fast entsteht der Gedanke, eine Vorwegnahme von Parmigianinos Gestalten vor sich zu haben. Noch ein schönes illusionistisches Spiel fällt auf: das Konzert wird nach unten von einem an einer Stange hängenden Stoff abgegrenzt, diese wiederum von je einem Putto vom Eckpilaster aus durch ein Band gehalten, während zwei andere Engelchen den Stoff hinter dem Altarretabel drapieren. Schwer trennt man sich von der heiter musizierenden Engelschar! Den ernst dozierenden Thomas von Aquin hat man schon vergessen, die Dominikaner und die Inquisition, die hier ihren Sitz hatte, auch. Die Madonna wirkt wie ein tradiertes Muster, während die Gestaltung des Engelkonzerts Lippis Freude am Experiment offenbart.

Auch die Ornamentik der Kapelle ist sehr gelungen. Sie erzählt und trennt zugleich. Mitra und Bischofsstab kommen immer wieder vor, als Andeutung auf die Stellung Carafas und als witzige Anspielung auf seinen Namen Karaffen mit Olivenzweigen (Oliveiro Carafa).

Das barocke Engelskonzert im Oratorio di Santa Silvia ist auch im Auftrag eines Kardinals entstanden, Cesare Baronio.

Einiges zur Geschichte der Oratorien am Monte Celio. Hier am Clivio Scauro wohnte einst der spätere Papst Gregor der Große. Aus einer noblen Familie stammend richtete er in seinem Elternhaus ein Kloster ein (575) und weihte das Oratorium dem Heiligen Andreas, bevor er zum Bischof von Rom gewählt wurde. Im heutigen Baukomplex gibt es drei Oratorien. Das Oratorium der Heiligen Barbara wird auch „triclinium pauperum“ genannt, weil hier an dem noch existierenden steinernen Tisch Gregor auch noch



als Papst, heißt es, die Armen selbst zu bewirten pflegte. Sowohl dieser Raum als auch das benachbarte Oratorium des Hl. Andreas sind zu Zeiten Gregors gegründet und unter Cardinal Baronio 1602-1603 renoviert worden.

Der Kardinal ließ die Kapelle zu Ehren der Santa Silvia – Name der Mutter Gregors – neu errichten, symmetrisch zum Oratorium der Hl. Barbara.

Die Fresken im „triclinium pauperum“ stammen von Antonio Viviani (1603-1604). Guido Reni und Domenichino arbeiteten für je ein großes Seitenwandfresko im Oratorium des Hl. Andreas: „Die Vision des Martyriums“ und „Die Flagellation des Heiligen“. Reni alleine führte 1608-1609 das Fresko des Engelkonzertes in der Apsis von Santa Silvia aus.

Ganz anders als in der besonders leichtfüßigen Engelansammlung der Carafa Kapelle, stehen wir hier barocker Schwere gegenüber. Die musizierenden Protagonisten sind feierlich verteilt hinter der illusionistischen Balustrade der Apsis, die von einem Pallium verdeckt wird. Damit entstehen überwiegend Teilkörperportraits, mit Ausnahme der puttenartigen Engelchen, die zentral auf der Balustrade stehen. Sie umarmen sich wie drei

kleine Grazien, halten das Notenblatt und singen eifrig. Die Instrumente spielenden Begleiter haben ihre Noten ganz lässig auf das Pallium abgestellt. Grandios breiten sie ihre riesigen Flügel aus, wirken wie apokalyptische Wesen.



Eine meditative Entrücktheit ist fast allen gemeinsam. Nur zwei von den insgesamt zehn großen Engeln blicken aus dem Bild heraus, irgendwie suchend oder erwartend. Der zweite von rechts hat sogar seine Flöte abgelegt, sein Portrait hat etwas Caravageskes. Das rosa-orange Gewand bedeckt ihn nur zum Teil, sinnlich und fragend schaut er ins Publikum. Der in leuchtendem Grün drapierte, an dritter Stelle von links stehende Engel spielt auch Flöte, pausiert aber gerade und blickt uns schelmisch an. Alle anderen Mitstreiter widmen sich ganz der Musik. Der erste auf der linken Seite bläst eifrig seine Zugposaune und hat dicke, rote Backen bekommen. Neben ihm der Geiger hält den Bogen manieriert und blickt in den Himmel. Der übernächste klopft konzentriert auf sein Tambourin, bemüht, den Rhythmus zu halten; er trägt ein schön

drapiertes rosa-lila Gewand. Es folgt wie eine Lichtgestalt der Lautenspieler. Mit einem wunderbaren, entrückten Gesichtsausdruck schaut er nach oben zu Gottvater. Im Scheitel der Apsis mit wallendem Gewand, beschützend und umarmend in goldenes Licht eingetaucht, gibt er die göttliche Inspiration der Musik an die Engel weiter. Der zweite Lautenspieler verfolgt aufmerksam die Noten, während sein Flöte spielender Nachbar völlig versunken mit geschlossenen Augen musiziert. Nach innen gekehrt auch der Blick des zweiten Zugposaunespielers. Die zweite Viola konzertiert und sucht den Einklang mit ihrem Pendant gegenüber.

Das Orchester profiliert sich auf den weiß-hellblau leuchtenden Himmel. Die gesamte Farbgestaltung ist besonders harmonisch. Es dominieren eher Pastelltöne, rosa, orange, hellgrün, gelb. Das Gelb nimmt an manchen Stellen einen goldenen Schimmer an und lässt an Mosaik denken. Die Harmonie der Farben steht in Verbindung zur Musik. Das Auditive hat sich auf das Visuelle übertragen und umgekehrt. Dabei entstand ein feierliches Konzert. Es ist ein Frühwerk, für mich mit das beste, was Reni gemalt hat. Goyas überragendes Engelfresko aus der Kirche San Antonio in Madrid ist ohne den Lautenspieler in Santa Silvia nicht denkbar.

Es ist wohltuend, in Rom nach dem „mixtum compositum“ vieler Absiden, oben z.B. Mosaiken des 9.



Jhs., unten Fresken des 16. Jhs. – obwohl jedes Werk für sich hochqualitativ ist – ein Gesamtkonzept einer Apsis vor sich zu haben. Sisto Badalocchio hat noch Renis Entwürfe von David und Isaia freskiert.

Wenn man später vom Palatin auf den Celio zurückblickt, meint man, aus hinter Pinien und Zypressen durchschimmernden Oratorien noch das Konzert der Engel zu hören.

Die Kirche SS. Giovanni e Paulo mit ihrer grazilen Blendarkade der Apsis und dem schönen Turm einerseits und die majestätische Scheinfassade von San Gregorio Magno andererseits wirken aus der Ferne wie eine erweiterte Kulisse dazu.

Und wie dekorativ und harmlos alles begann. Ich denke an die ersten musizierenden Engel in der venezianischen Malerei, verträumt, vereinzelt zu Marias Füßen sitzend in Bellinis „Sacra conversazione“ ...

Raphael's S. Eligio degli Orefici; Mathematik in Stein oder Florenz in Rom

Endlich ist die Restaurierung beendet. Das Steinjuwel der Juweliere leuchtet wider in der schattigen Via di Sant Eligio. Wer ist denn dieser unbekannte Heilige, dem zu Ehren nahe der Via Giulia eine eher florentinische als römische Kirche errichtet wurde? Der Patron der Goldschmiede wurde Ende des 6. Jh. in Chaptelat, in Frankreich geboren, machte Karriere als Goldschmied, wurde Leiter der Münze in Marseille, brachte es dann zum Bischof von Noyon und starb um 660. In Kunstwerken begegnet man ihm selten. Man kennt ihn als stolze und elegante Nischenfigur des quattrocento von Nani di Banco in Orsanmichele in Florenz oder aus der frühniederländischen Malerei im gleichnamigen Gemälde Roger van der Weydens aus dem Grönningen Museum in Brügge.

Einiges zur Geschichte der Goldschmiede in Rom; im XIV. Jh. eine Art Verbund (Gilde) der Goldschmiede, mit den Eisenschmieden und Lederverarbeitern (sellari). Sie versammelten sich in der Kirche des 12. Jh. San

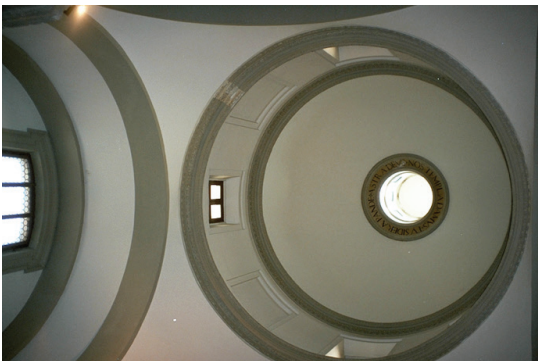


Salvatore alle Capelle und unterstanden dem Patronat des S. Eligio. Der Einzug der Renaissance verändert sowohl das Selbstverständnis, als auch die Stellung der Edelmetallschmiede. Ihnen wurde eine künstlerische Position zuerkannt. 1508 beschließt eine Kongregation der Goldschmiede die Gründung einer eigenen Universität. Kurz danach erteilt Julius II den Goldschmieden die Genehmigung zum Bau einer Kirche unter dem Patronat des S. Eligio in der Via Giulia.

Kein geringerer als Raphael entwarf den Kirchenplan (1509). Vollendet wurde der Bau wahrscheinlich von Baldasare Peruzzi im Jahre 1516.

Es ist der einzige verwirklichte sakrale Bau nach Raphaels Konzept.

Die Fassade in der Via di San Eligio wurde im Rahmen der Restaurierung von 1602 verändert unter der Leitung von Flaminio Ponzio. Wir stehen vor einer sich über zwei Geschosse erstreckenden Ädikulafront.



Ein diskret vor- und zurückspringendes Gesims-Gebälk unterteilt sie. Das Portal – Ädikula in Ädikula – wird von auf Travertinblöcken aufgesockelten Doppelpilastern eingerahmt. Aus den ionischen Kapitellen wachsen Engel empor. Im oberen Geschoß setzen sich die Pilaster graphischer fort. Oberhalb des Portals ein barockisiertes Fenster. Unterhalb des Tympanons springt das Gesims

im gleichen Rhythmus vor und zurück. Da links und rechts der Fassade verschiedene Gebäude – heute Sitz der Universität der Goldschmiede – anliegen, erahnt man kaum den Zentralbau mit dem Grundriss eines griechischen Kreuzes, der sich dahinter verbirgt.

Wenn man den Raum betritt, ist man auf florentinischem Boden, keine Spur vom nervösen Barock, es herrscht prägnante Klarheit, Harmonie, Ruhe. Natürlich stellt sich die Frage, ob dieser Raum ohne Brunelleschis Alte Sakristei oder noch exakter ohne die Pazzi Kapelle, beide in Florenz, überhaupt denkbar wäre.

Auch wenn die Antwort nein heißt, werden einem ganz plötzlich die innovativen Veränderungen Raphaels bewusst.

1. Der Raum hat einen deutlichen Zug ins Vertikale. Eine anonyme Zeichnung des 16. Jh. zeigt die mathematische Gliederung der Höhe im zentralen Kern des Baues. Zwischen Boden und Kuppelfuß durchdringen sich drei übereinander gestellte Kreise, jeweils in ihrem Zentrum.

2. In dem Tambour der Kuppel alternieren fast quadratische eingerahmte Flachnischen mit gleichdimensionierten Fensteröffnungen. Auch dies ist neu oder *à la Bramante*.

3. Die Lunetten der Tonnengewölbe in den Seiten des griechischen Kreuzes werden von zwei wunderschönen Serliana Fenstern besetzt. Auch nicht florentinisch.

Die Logik der Architektur wird durch die grauen, in Pietra Serena, und teils durch täuschenden Verputz betonten Strukturen – Gurtbögen, Pilaster, Tambourgesimse, Laternenfuß, Serliannaeinrahmung, Gesims – unterstrichen. Selten ist man der Essenz der Geometrie in der Architektur so nahe wie in diesem Raum. Vielleicht auch, weil gerade in Rom das Auge ständig gefordert wird, die Fallen des Barock zu erkennen, genießt es die selbstverständliche Klarheit und Harmonie in Raphaels San Eligio und ruht sich fast aus

beim Betrachten. Doch irgendwann wird man von der Neugier getrieben, die inneren Strukturen doch exakter von außen zu studieren. In der engen Strasse in Richtung Tiber laufend, entdeckt man den oberen Teil des rechten Seitenarmes. Die von Doppelpilastern eingefasste Serliana wirkt von hieraus etwas käfigartig. Schön wiederholt sich im Tambour, dem Inneren entsprechend, die Alternierung von quadratischen Flachnischen und Fensteröffnungen. Unterhalb der Kuppel ein schlichtes Konsolengesims. Zwischen den Rundbogenfenstern der Laterne ruhen flache Voluten auf kleinen Sockeln. Noch mal zurück in der Kirche schaut und sinnt man weiter. Raphael starb 1520 mit siebenunddreissig Jahren, und konnte in seiner Amtszeit als Bauleiter von Sant Peter keine Spuren in Stein hinterlassen, nur ein Entwurfsplan ist erhalten. Um so mehr beeindruckt Sant Eligio und man möchte gerne glauben, es handele sich hier um eine Übung oder Probe für Sant Peter.

Nicht unerwähnt möchte ich das Apsisfresko des Matteo di Lecce, ca. Ende 16.Jh., lassen. In der Wölbung ein Gnadestuhl, im flachen Teil eine sehr belebte, elegant



komponierte Sacra Conversatione; rechts im Bild der S. Eligio kniend dargestellt. Und nicht zuletzt auf dem Altar eine kostbare Büste des Heiligen in Gold, Silber und Edelsteinen, von seinen Anhängern, den Goldschmieden, im 17. Jh. geschaffen, um eine Reliquie aufzubewahren. Der unsympathische Custode schaut streng, er will die Kirche schließen. Wieder auf der Strasse in Richtung Via Giulia gehend, noch einen Blick auf die große Ädikula Fassade; fast rosig schimmert der Verputz. Dankbar dieses Kleinod der Stille gefunden zu haben, laufe ich dem Tumult am Campo dei Fiori entgegen...

Santissimi Quatro Coronati - auf und ab einer Kirchenanlage

Im Lateran-Gebiet, dem vornehmen Patrizier-Viertel der Antike, von San Clemente kommend, ersteigt man die steile Via dei Quercetti (oder die Quatro Coronati) und meint sich einer mächtigen Burg anzunähern; dabei steht hier die rohe, überdimensionale, abwehrende Apsis der Kirche Santissimi Quatro Coronati. Die Böschung des Geländes verstärkt den defensiven Charakter der Anlage. Ebenso der gewaltige Torturm, einmalig in Rom. Fast eingeschüchtert vom abweisenden Äußeren gerate ich in ein zuerst verwirrendes Zwei-Höfe-System, getrennt von einer Art Loggia. Stolpere über Säulenbasen, sehe grazile Porphyrsäulen mit ionischen Kapitellen seitlich eingemauert im zweiten Hof, Spolien liegen herum. Die Situation verlangt nach Orientierung. Auch hagiographisch ist vieles unklar. Die vier gekrönten Heiligen sind nach



manchen Überlieferungen doch fünf gewesen; wer sie waren, wie und wo sie ihr Martyrium erlitten haben, bleibt ungewiss. Einer Legende zufolge sind die Kirchenpatrone Semporianus, Claudius, Nikostratus und Castor Bildhauer aus Pannonien gewesen – deswegen wird die Kirche gern von Steinmetzen besucht –, die sich weigerten, eine Statue des Aeskulap anzufertigen und daraufhin in den Fluss Save geworfen wurden. Einer anderen Variante nach handelte es sich um vier Legionäre, die als Christen unter Diokletian den Märtyrertod erlitten. Wie auch immer, die Ringkrypta aus dem IX. Jh. birgt vier Sarkophage. Die erste Gedenkstätte zu Ehren der Heiligen entstand wohl schon im IV. Jh. in einem spätantiken Versammlungsraum. Über dessen Grundmauern, am Abhang des Caelius-Hügels, wurde unter Papst Leo IV. (847-855) eine großartige dreischiffige Säulenbasilika gebaut. Um diese Zeit muss auch ein Wohngebäude zu der Kirche gehört haben. Der römische Klerus versammelte sich in SS. Quattro Coronati nach dem Tod Leos und verfügte die Verschiebung der Papstwahl, um damit der Favorisierung eines unerwünschten Gegenkandidaten, Günstling des Kaisers Ludwig, entgegenzuwirken. Der Kampf zwischen Sacerdotium und Imperium eskalierte in den folgenden zwei Jahrhunderten. Im Winter 1077 unternahm Kaiser Heinrich IV. seinen berühmten Gang nach Canossa und demütigte sich vor Papst Gregor VII. Wenige Jahre danach war Heinrich wieder erstarkt; 1083 eroberte er Rom und belagerte Gregor in der Engelsburg. Robert Guiscard, der Herzog von Apulien, kam mit dreißigtausend Normannen dem Papst zu Hilfe, verjagte die kaiserlichen Truppen, befreite Gregor und führte ihn in den Lateran. Die Krieger zerstörten während der Schlachten mehrere Stadtteile samt ihrer Kirchen, so San Silvestro, San Clemente und auch den Karolingischen Bau der SS. Quattro Coronati. Als der Sieg des Heiligen Stuhles sich ankündigte, begann unter Papst Paschalis II. (1099-1118) der Wiederaufbau. So kam es auch zu den bedeutenden Veränderungen in der Struktur der Kirche, man kann fast von einem Neubau sprechen.

Es findet eine massive Reduktion der Länge und



Breite statt. Der zweite Hof, den man heute nach dem Porticus durchschreitet, war früher Teil der Kirche. Wenn ich mich nicht verzählt habe, wurde die Kirche um fünf Joche verkürzt. Im Mittelschiff der Karolingischen Basilika sind heute die drei Schiffe der Kirche des 12. Jhs. integriert. Die alten Wände des Hochschiffs bilden nun die Außenwände, deshalb sieht man im unteren Teil die wunderschönen Säulen, die einst den Durchgang zu den Seitenschiffen gewährten, eingemauert. Die ursprüngliche Höhe wurde beibehalten, sodass das Mittelschiff heute eng und steil wirkt und mit der beibehaltenen, enorm ausladenden Apsis, die die Kirchenbreite ganz umfängt, kontrastiert. Gelungen im neuen Langhaus ist die zierliche Empore mit Dreiarkaden-Rhythmus, getragen von kleinen Säulchen. Hinter den Öffnungen sind die früheren Obergadenfenster sichtbar. Die Kassettendecke stammt aus dem 16. Jh., die Seitenschiffe wurden mit Kreuzgrat eingewölbt (Paschalis Bau). Die Fresken der Apsis entstanden im 17. Jh. von Giovanni da Giovanni ausgeführt, der früher als Historienmaler im Palazzo Pitti tätig war. Dargestellt werden die beiden Varianten der „gekrönten-Heiligen“- Legende. Auch wenn der Barock hier eher stört, muss man zugeben, dass es qualitätsvolle Werke sind. Die brillante Erfindungskraft da Giovanni wurde schon von Andre Chastel bemerkt. Wenn der Blick

auf dem Boden schweift, wird er vom großzügig-heiteren „opus alexandrinum“ der Kosmaten erfreut. Die Kosmaten, Werkleute die ab 1150 bis ca.1320 in Rom und Latium tätig waren, arbeiteten an dekorativen Fußböden, Wand- und Säulen-Mosaiken, integrierten arabisch-sizilianische Elemente. Als Material diente der antike Fundus Roms; die großen Porphyrkreise auf den Bodendekorationen zum Beispiel sind Scheiben aus antiken Säulen. Die Kosmaten führen uns weiter zu einer besonderen Kostbarkeit dieser Kirche: dem Kreuzgang.

Er ist der erste dieser Art in Rom und entstand



Ende des 12., Anfang des 13. Jhs. noch vor den größeren und bekannteren in San Paulo fuori le Mura oder San Giovanni in Laterano. Dieser besonders anmutige Kreuzgang wirkt durch die kleineren Ausmaße intim und irgendwie experimentell, man spürt noch die Suche nach Lösungen. Die kleinen Doppelsäulchen sind noch nicht prunkvoll geschmückt, schlicht und weiß mit kelchförmigen, Lotus- Kapitellen (Benediktiner Art) nehmen sie im engen Rhythmus die Arkaden auf. Akzente werden in der Mitte jedes Kreuzarms, durch zwei Pfeiler mit vorgelagerten Pilastern gesetzt. Besonders kunstvoll und zierlich-elegant wirkt das Gesims. Zwischen einem oberen und unteren Sägezahnfries verläuft ein Schmuckband; Kosmatentypische Intarsien alternieren mit kleinen Konsolen, dem Rhythmus der Triglyphen

und Metopen entsprechend. Die kleinen Tönnchen der Arkaden sind mit geometrischen Figuren in grün, rot, weiß – Farben der Kosmaten-Materialien – gemalt. Zwei Kreuzgangarme sind mit Tonnengewölbe versehen, was selten in Rom im Mittelalter vorkommt, es herrscht sonst der offene Dachstuhl. Ob es sich dabei doch um eine spätere Änderung des 16. Jhs. handelt, bleibt offen. Das leise Plätschern des Brunnens lenkt von den technischen Fragen ab. Zwei Schalen ruhen ineinander, die äußere mit Löwenköpfen verziert, Goldfische schwimmen im kleinen ebenerdigen Bassin. Dieser vielleicht Karolingische Brunnen, „Kantharos“ verbirgt byzantinischen Einfluß (Dumbarton Oaks) und soll früher im Atrium gestanden haben. Der Kreuzgang ist voll gepflastert mit Bauelementen der Karolingischen Basilika. Interessanterweise nimmt er einen Teil des ehemaligen südlichen Seitenschiffs ein. Dies kann man an der Mauer studieren. Ob Paschalis II., der ja hier zeitweise wohnte, als der Lateran restauriert wurde, dazu kam, sich an diesem Kleinod zu erfreuen?

Diese heterogene, etwas verwirrende Anlage hält eine andere Überraschung für den Besucher bereit:



das Oratorium des Heiligen Silvester. Rechts seitlich im Vorhof ist die Klosterpforte, hier muss man läuten, die diensthabende Augustinerin um den Schlüssel bitten, auf eine kleine Drehscheibe eine milde Gabe abgeben und dann gespannt die quietschende Tür des Oratoriums langsam öffnen. Der kleine, intime, tonnengewölbte Raum ist voller Fresken, überwiegend des 13. Jhs., eine ziemlich einmalige Angelegenheit in Rom. Die Darstellungen verweisen thematisch auf die Vita Konstantin des Großen und haben ihre Grundlage in der „Acta Silvestri“. Eingerahmt wird die fast zyklische Erzählung durch Ornament-Bänder, oberhalb stilisierte Blatt- und Pflanzenmotive, unterhalb



Medaillons mit Prophetenbildern. Beim näheren Betrachten fällt die besondere Mischung aus byzantinischer Eleganz der Figuren und naiver Dramatik der Erzählung auf. Der Zyklus beginnt oberhalb der Eingangstür und setzt sich nach rechts fort. Konstantin ist an Lepra erkrankt; ihm erscheinen im Traum Petrus und Paulus; er sendet drei Boten auf den Soratte Berg zum Hl. Sylvester und lässt ihn einladen; Sylvester zeigt Konstantin die Bilder der Heiligen, die ihm im Traum erschienen waren; Taufe Konstantins durch den Hl. Sylvester; Konstantin von der Lepra genesen, reicht Sylvester die Tiara; der Kaiser zu Fuß führt den Papst auf dem Pferd nach Rom und schenkt ihm sozusagen die Stadt. Diese Erzählung ist nicht zufällig entstanden, sie ist mit Absicht in den historischen Hintergrund eingebettet

und hat die Funktion P päpstlicher Propaganda. 1244 waren die Bemühungen um eine Verständigung zwischen Friedrich II. und Innozenz IV. gescheitert. Machtlos gegen das kaiserliche Heer floh der Papst erst nach Genua, dann weiter nach Lyon und erklärte dort, 1245 den Kaiser für abgesetzt.

Aus diesem Grund also die fast märchenhafte Bekehrung Konstantins in den Fresken der 1246 geweihten Kapelle. Die politische Bedeutung der Szene, in der der Kaiser dem Papst die Tiara überreicht, sagt alles. Mit dieser Geste wird dem Papst die weltliche Herrschaft über Rom, und damit auch über Italien und das westliche Reich, verliehen. Die geistliche Macht hat er sowieso und sie wird von seiner Mitra symbolisiert. Interessant ist, dass der Kaiser keine Krone trägt, sie wird bescheiden im Hintergrund von einem Würdenträger gezeigt. Auch wenn man den Eindruck nicht los wird, dass der lehrhafte Charakter der Fresken ihr künstlerisches Niveau zum Teil beeinträchtigt, ist die Freude beim Betrachten der Details ungetrübt. Die Architektur, die Vegetation, die Gewänder lassen einerseits an Buchmalerei, andererseits vielleicht noch nahe liegender an römische Mosaiken denken. So zum Beispiel sind Verbindungen zur Apsis von San Paolo fuori le Mura (1220) zu vermuten. Das Byzantinische liegt in der Luft.

Nicht erwähnt habe ich eine leicht groteske Szene auf der rechten Wand: Sylvester erweckt einen getöteten Stier zum Leben und beeindruckt den Rabbiner. Im Hintergrund ist Helena, Konstantins Mutter zu sehen. Im zweiten Fresko der rechten Wand erkennt die Kaiserin das Kreuz Christi unter den dreien vom Golgotha-Berg. Der Chorraum der kleinen Kapelle ist voller Fresken des 16. Jhs., die jetzt nicht weiter besprochen werden. Lohnend ist ein genauer Blick auf den herrlichen Kosmaten Boden. Nach der Schlüsselrückgabe verlässt man die burghafte Anlage mit ihren Irrungen und Wirrungen der Geschichte, die hier so prägnante Spuren hinterlassen haben.

Borromini himmelwärts

Immer wieder in Rom auf Dachterrassen oder von anderen Aussichtsplätzen besticht eine Kuppel ganz besonders: Borrominis St. Ivo della Sapienza mit ihrer originellen, einprägsamen Laterne. Kometenhaft ragt sie in den Himmel. Durch diesen Himmelstürmer angeregt fing ich an, auch andere Laternen und Glockentürme des Borromini genau zu betrachten, aus verschiedenen Perspektiven, und hatte immer mehr Freude daran, seine Fantasie und sein Können zu verfolgen. Hier im letzten Schritt himmelwärts scheinen sich seine Architekturideen noch hemmungsloser zu entfalten.

Der Glockenturm von Sant Andrea delle Fratte oder „am Gestrüpp“

Borromini erhielt von der markgräflichen Familie del Buffalo den Auftrag, Gaspare Guerras begonnenen Kirchenbau zu beenden. Zwischen 1653 und 1667 fügte



er Vierung und Chor sowie Kuppel und Glockenturm an. Die Kuppel ist eigentlich ein gigantischer Kuppeltambour – Tiburio – mit der Schwere eines antiken Baus und kontrastiert auch noch durch ihren Rohbau mit dem strahlenden Weiß des grazil kompakten, detailliert ausgearbeiteten Glockenturms. Ein prächtiges Bild ragt in den Himmel, wenn man sich von der steilen Straße San Giuseppe a Capo le Case nähert. Die zwei unteren Geschosse des Campanile haben einen rechteckigen Grundriss und werden an den Ecken von diagonal gestellten Pfeilern verstärkt. In gleicher Höhe wie das Tiburio wechselt der Turm zur Rundform über und ab hier lässt Borromini seiner spielerischen Fantasie freien Lauf. Das erste runde Geschoss mutet eher klassisch an: ein Tholos. Auf einem hohen Sockel flankieren je zwei dreiviertel Säulen (Alveolen Säulen) vier freistehende Mauerreste, Zitate der Cella der antiken Tempel. Die interkalierten, gleich breiten Öffnungen lassen die schweren Glocken durchblicken. Frontal gesehen wirken die Kapitelle zuerst korinthisch, doch dann erscheinen seitlich auf jedem Kapitell jeweils zwei Köpfe, ein grotesker älterer mit Bart, ein antikes Zitat, und ein lächelnder Jugendlicher. Das darauf folgende Gebälk ist schlicht und nur von einem floralen Fries dekoriert; als abschließende Krönung dicht aufeinander folgende Baluster einer zylindrischen Mauer vorgelagert. Im nächsten Geschoß wird es noch spannender. Hier springt der Mauerker konvex-konkav viermal vor und zurück. Im konkaven Innenteil portikusartige Öffnungen, axial den unteren entsprechend, von einer üppig hängenden Girlande nach oben umfängen. Den konvex vorspringenden Teilen vorgelagert, Cherubimpaare als Prostaten Hermen. Majestätisch mit ihrer steinernen Federpracht, die Köpfe mit Apolls Lorbeerkrantz geschmückt, blicken sie zuversichtlich lächelnd und halten das wuchtige Gebälk. Über den Köpfen der Engelsgarde im nächsten Geschoss, auch paarweise angeordnet, Amphoren mit Flammen. Auf einem ausladenden Postament mit vier ovalen Öffnungen die Krönung: vier mächtige Voluten, die an den Baldachin von Sankt Peter erinnern. Dazwischen Wappen mit witzigen Büffelköpfen,

als Hommage an die Auftraggeber Familie.

Und zum Abschluss die Krönung der Krönung, eine wirkliche, besonders gezackte Eisenkrone und das überragende Kreuz.

Die sehr eigene und auch eigenartige Mischung von Architektur und Ornament fordert natürlich Deutungsversuche heraus. Der auf den ersten Blick klassische Tholos hat Kapitelle mit Grottesken, die schönen, stolzen Engelhermen tragen Feuerpokale auf dem Kopf; ist es eine zufällige Supraposition? Es ist interessant, wie die Stütz- und Gliederungselemente von unten nach oben zu Ornamenten mutieren. Es gelingt Borromini eine spielerische Koexistenz zwischen alt und neu. Himmelwärts nimmt auch die Freiheit der Gestaltung zu.

Ob es sich hier um ein Programm handelt, wie öfters von der Forschung angenommen, bleibt fraglich. Wenn man sich die Entwurfszeichnungen anschaut, spürt man regelrecht Borrominis Ringen um die Gestaltung. Er jongliert mit übereinander gelagerten Zentralräumen und fügt Ornamentik ein. Eine gewisse hierarchische Sequenz der Elemente ist nachvollziehbar; unbelebte Materie, Pflanze, Mensch, Engel. Aber wie passt das noch höher gestellte Wappen der Buffalos dann dazu? Das alles wurde unwichtig, als ich eines Tages von einer Dachterrasse der Bibliotheca Herziana aus die zarte, aber prägnante weiße Silhouette des Turmes dem dunkelroten, schweren, rohen Mauerwerk des Tambours vorgeblendet sah. Irgendwie schwebte ein Hauch von de Chiricos metaphysischer Malerei über Rom.

Die Laterne von Sant Ivo della Sapienza

"Oh, it looks like the tower of the Jaipur Palace", hörte ich einen begeisterten Amerikaner laut auf unserer Hotelterrasse von sich geben. Gemeint war wohl die Laterne von Sant Ivo. Es ist nicht der Ton, den ich hier einführen will, aber das Exempel bringt die Sache auf den Punkt. Es gibt auf den ersten Blick keinen originelleren, exzentrischeren, dem Himmel entgegenragenden

Kuppel- oder Turmabschluss in ganz Rom. Hier spürt man regelrecht die geniale Erfindungskraft Borrominis. Er erschafft eine klare Form auf schiefer Bahn. Beim näheren Betrachten anderer Werke des Meisters lässt sich ein Schlüssel zu dieser einzigartigen Laterne finden. Borromini liebt das Spiel, Architekturspiel, mit dem Weg im direkten



Sinne. Die ovale Treppe in einem Seitenflügel des Palazzo Barberini führt als spiralisierter Tholos hinauf. Schlichte Toskanische Säulenpaare auf hohen von Balustern interkalierten Postamenten folgen einander rhythmisch aufsteigend und tragen das schlicht profilierte Gebälk, worauf die Säulen und Basen der nächsten Wendung ruhen. Mit Freude begibt man sich auf diesem Weg nach oben, das Schreiten geht fast von alleine und der Genuß des unmittelbaren Architekturerlebnisses ist groß. Auch im Palazzo Spada an der berühmten Colonnade experimentiert Borromini mit dem Weg. Ein illusionistisches

Wunder gelingt ihm hier, die Täuschung des Augenmaßes ist perfekt. Wir stehen vor einem Säulengang, betrachten aus dieser Perspektive den konzentrierten Rhythmus, die Spannung im Stein und schätzen dessen Länge auf mindestens dreißig Meter; beim durchschreiten stellt man verwirrt fest, dass die wahre Länge um die sechs Meter beträgt. Von den beiden Kunsterlebnissen geprägt wird die Laterne von Sant Ivo leichter verständlich. Was hier geschieht, ist nichts anderes als eine Verjüngung der Treppe aus dem Palazzo Barberini und just diese Verjüngung ist zum großen Teil für die Täuschung an der Colonnade des Palazzo Spada verantwortlich. Hier, dem Himmel entgegen, findet Borromini die Sprache der genialen Synthese und kreiert die absolut neuartige spiralförmige Laterne. Mag sein, dass auch seine Lehrzeit in Mailand in der Bauhütte des gotischen Domes gewisse Inspirationsmomente geliefert hat. So viel zu dieser außergewöhnlichen Bauform.

Die Ornamentik ist auch beachtlich, ebenso sind es die architektonischen Elemente.

Der untere Teil der Laterne ist noch „klassisch“



und wird geschickt mit dem mächtigen Tambour der Kuppel verbunden. Konkav-konvex alternierend springt die Mauermasse auf rundem Grundriss vor und zurück. Den vorspringenden Mauern sind Doppelsäulchen mit korinthischen Kapitellen vorgelagert, und in den zurückspringenden Fenstern eingelassen. Das Gebälk folgt dem Mauerrhythmus. Ab hier wird es spannend. Einzelne Flammenvasen umkreisen den Beginn der großartigen Himmelsrampe. Die Wendungen der Spindel sind dekoriert mit geometrischen Mustern und Kugeln. Die Krönung in Stein ist flammenförmig, ihr folgt eine Metallkugel mit aufgestelltem Kreuz. Es ist kein Wunder, dass dieses besondere Gesamtkonstrukt auch in Verbindung mit der Funktion von Sant Ivo als Kapelle der Päpstlichen Universität Sapienza Anlass zu vielen Deutungen oder Deutungsversuchen gibt.



Die Spirale als Metapher für den Weg des philosophischen Wissens, als Anspielung auf den Turm von Babel, als Verbindung zum Läuterungsberg von Dantes *Divina Comedia*. Die Feuersäule kann verstanden werden als Symbol für die heilige Führung der Hebräer in

den Exodus, und als Leitelement der Katholischen Kirche. Andere gehen unmittelbar visuell damit um und sehen hier eine stilisierte päpstliche Tiara, und die Ornamente als Gemmen und Perlen. Vieles ist also möglich.

Ich hatte ganz andere Gedanken vor einem Jahr in New York, als ich versuchte, meiner Tochter Antonella die Architektur des Guggenheim Museums zu erklären. Frank Lloyd Wright hat hier nichts anderes getan, als Borrominis Laterne auf den Kopf zu stellen und die Rampe schlicht zu halten. Natürlich ist die Formel nicht ganz so einfach, aber gut nachvollziehbar.

Und gäbe es Frank O. Gehry's von der Erde irgendwie losgelösten Bauten ohne Borrominis Experimente?

Kurzer Lebenslauf

Joana Grevers ist Kunsthistorikerin und Ärztin, und auch Mutter zweier Töchter, Antonella und Laetitia.

Sie lebt seit 2004 zwischen München und ihrem Geburtsland Rumänien, dass sie 1974 aus politischen Gründen verlassen hat.

Sie leitet die Stiftung mit demselben Namen, und unterstützt in diesem Kontext junge Rumänische Künstler und auch Künstler der Osteuropäischen Post-war avant-garde. Ihr Ziel ist es, Verbindungen zwischen der Ost und West post-war Kunst herzustellen, und vor allem noch nicht bekannte Künstler der 60er und 70er Jahre zu fördern.

Die jungen Künstler werden jeden Sommer an der Donau auf das Residency Programm Cetate Arts Danube eingeladen.

Dennoch ist Joana Grevers weiterhin fast jährlich zu Besuch in Ihrer geliebten Stadt Rom, der sie dieses Buch gewidmet hat.

Anstelle einer Bibliographie

Ich wollte doch nicht die mindestens zwei meter Rom Literatur aus meiner Bibliothek aufzählen;

es ist mir aber ein Bedürfniss zu erwähnen, dass ich das Wichtigste und Einprägsamste von Professor Bernhard Schütz, in seinen mitreissenden Rom Vorlesungen und grossartigen Seminaren an der LMU München, gelernt habe. Danke!

Abbildungsnachweis

Photo Archiv Dagmar Seifriedsberger

ISBN 978-973-0-24293-5

