

Hanglage mit Seeblick

Cord Meckseper
Das Piano Nobile. Eine abendländische Raumkategorie. (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 194). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2012. 363 S., 60 s/w Abb. ISBN 978-3-487-14742-0. € 49,80

Einschlägige Wörterbücher, wie das *Bildwörterbuch der Architektur* von Hans Köpf und Günther Binding (3. Aufl. Stuttgart 1999, 355), brauchen gerade einmal drei Zeilen, um den Begriff „Piano nobile“ zu erläutern, indem sie ihn mit dem Verweis auf den französischen Begriff „Beletage“ als das „Hauptgeschoß eines größeren Gebäudes“ definieren und für weitere Informationen auf das Lemma „Geschoß“ verweisen. Wie kann aus einer solch lapidaren Definition eines geläufigen, meist unreflektiert benutzten Begriffs ein ganzes Buch werden, das Erkenntnisse, Trouvaillen und Reflektionen eines gesamten Forscherlebens in sich birgt? Tatsächlich hat Cord Meckseper, seitdem er 1969 in seinem Rigoroseum nach dem Begriff „Piano nobile“ gefragt worden war, das Thema nicht mehr aus dem Auge verloren und ist dabei auf ein grundsätzliches Problem der Architekturgeschichte gestoßen: den fundamentalen Unterschied zwischen horizontal- und vertikalhierarchisch ausgerichteter Raumorganisation sowie deren historische Entwicklung bzw. anthropologische Grundgegebenheiten. Aus diesem Hauptthema des Buches leitet Meckseper die noch weiter ins Grundsätzliche ausgreifende Frage nach der Autonomie der Architektur und des Architekten ab. Architektur ist für ihn „mehr als nur ein Spiegel von Gesellschaft oder von was sonst noch immer, sie ist ein elementares Gestaltungsmittel menschlichen Daseins ei-

genen Rechts“ (8), und der Architekt sei auf keinen Fall nur „Erfüllungsgehilfe der Gesellschaft“ (256).

HORIZONTALHIERARCHISCHE RAUMGLIEDERUNG

Vor Eintritt in seine chronologisch aufgebauten Untersuchungen setzt Meckseper eine Definition seines Gegenstandes: „Das Piano nobile ist innerhalb eines räumlich-funktionalen Gesamtsystems eine Raumebene, die über einer vollwertig in Erscheinung tretenden Erdgeschossenebene liegt und im Rahmen einer eingeschränkten Öffentlichkeit durchgeführten, primär durch offizielle Verpflichtungen eines Machträgers bedingten Handlungen dient.“ (16) Mit diesem Verständnis eines Gebäudes als eines räumlich-funktionalen Gesamtsystems werden Fragestellungen offenbar, die jenseits eines stil- und baugattungsgeschichtlichen Zugangs angesiedelt sind. Es geht um Äußerungsformen von Architektur gleich welchen Stils und welcher Baugattung und Bauaufgabe. Um jedoch zu belastbaren historischen Erkenntnissen zu kommen, können Bauten nicht nur als abstrakte räumliche Systeme betrachtet werden, sondern ihr jeweiliger funktionaler und gesellschaftlicher Kontext muss einbezogen werden.

Zur Darstellung der hochkomplexen Horizontalhierarchie römischer Raumsysteme behandelt Meckseper die wesentlichen Baugattungen, angefangen mit Podium und Substruktion. Aber ebenso wie hier können auch bei anderen Bauaufgaben wie Militärlagern, Thermen, Tempeln, Foren, Spielstätten, Wohnhäusern mit Obergeschossen oder im kaiserlichen Palastbau vertikalhierarchische Raumsysteme identifiziert werden: Immer handelt es sich um eine horizontalhierarchische Gliederung. Von Bedeutung sind hier vorne und hinten im Sinne von Nähe und Ferne, und wichtig sind Aus- und Überblicksmotive, jedoch nicht als Überhöhung der Herrschaftsrepräsentation.

tion: „Römischer Raum war auf einen Betrachter bezogener Blickraum im Sinn eines Überblicksraums.“ (23)

Die Spätantike wird in ihrer gebäudetypologischen Vielfalt als Basis der Architektur des Mittelalters beschrieben, wo dann die ersten *Piani nobili* im Sinne obiger Definition festgestellt werden können. Zwar seien in der Spätantike punktuell immer wieder repräsentative Obergeschosse mit einem durch eine Innentreppe erschlossenen Saal zu fassen, wie etwa im Palast Qasr-ibn-Wardan (Syrien, 564/572), diese spiegelten jedoch keine Entwicklungstendenz wider. Dennoch können in verschiedenen Bauaufgaben vorzufindende Räume lebensweltlicher Privatheit wie dem *cenaculum* und dem *solarium* oder auch in höher gelegenen Räumen für geschlossene Veranstaltungen und erhobenen, freigelassenen Terrassen typengeschichtliche Vorformen des *Piano nobile* erkannt werden.

Noch deutlicher wird diese Tendenz in Kirchenbauten mit Herrscherempore und Westwerk – beide Begriffe untersucht und verwendet Meckseper äußerst kritisch –, bei denen eine räumlich erhöhte Separierung spezieller Vorgänge, die als herausgehobene wahrgenommen werden sollten, erkennbar wird. Für die Aachener Pfalzkapelle Karls des Großen und das Westwerk der Benediktiner-Klosterkirche in Corvey formuliert Meckseper daher: „Die obere Raumebene trat, gesichert zumindest in Aachen und Corvey, den im Kirchenraum Versammelten gegenüber demonstrativ im Rahmen einer durchsichtigen ‚Fassade‘ in Erscheinung. Neuartig war nicht zuletzt die signalhaft nach außen hin wirksame Überhöhung der Vorgänge durch einen Turm.“ (125) Demgegenüber sieht er bei anderen einschlägigen Bauten und deren Obergeschossen wieder eher horizontalhierarchische Raumvorstellungen am Werk, bei denen sich das „Oben“ lediglich in „kontrollierender Aussichtsfunction“ (129) äußere; als Beispiel diskutiert er die repräsentative Zweigeschossigkeit der „Königshalle von Naranca“ (zwischen 842 und 850) bei Oviedo.

AUTONOMIE DER ARCHITEKTUR?

Bevor Meckseper im sechsten Kapitel die mittelalterliche Adelsburg als den Bautyp darstellt, in dem sich das *Piano nobile* erstmalig als neue Raumorganisation herrschaftlichen Bauens manifestiert, schaltet er ein Kapitel über die Vertikalhierarchie in Bild und Metaphorik ein, das antike und spätantike Texte und Bildwerke auf raumhierarchische Aspekte hin untersucht. Das überraschende Ergebnis bestätigt Mecksepers Hypothese, dass Architektur sich gegenüber gesellschaftlichen Tendenzen autonom verhält. Denn obwohl er zahlreiche Beispiele vertikal gesteigerter Bildaussagen und ebensoviele Textbelege für eine hierarchische Vertikalität anführen kann, sind dennoch keine Folgen für das zeitgenössische Bauen zu beobachten: „Liegt der Grund möglicherweise darin, dass es bei diesem nicht um das Ausspielen eines ‚Oben‘ und ‚Unten‘ ging, sondern primär um das eines körperlichen ‚Gegenüber‘? Wäre also Architektur von mental strikt vertikalhierarchischer Raumvorstellung und Raummetaphorik abzukoppeln. Architektur also nicht ein ‚Spiegel‘ der Gesellschaft oder über sie bestehender Vorstellungen?“ (169f.)

Wenn Meckseper nun die in den Burgen als Eigenfestungen des Adels sich im Laufe des 11. Jh.s ausbildenden hochgestellten Profansäle im repräsentativen Hauptgebäude unter Rückbezug auf das *solarium* und den Turmgedanken als Entstehungsorte des *Piano nobile* fixiert, so scheint dies in Widerspruch zu seiner These zu stehen. Denn die hochgerückte Repräsentationsebene steht ja nur den Führungsgruppen zur Verfügung, ein gesellschaftlich konfiguriertes „Oben“ und „Unten“ wird hier ostentativ sichtbar gemacht. Das *Piano nobile* behält diese soziale Funktion in der Folge nicht nur bei, es wird noch stärker inszeniert. Im Zuge der spätmittelalterlichen Raumdifferenzierung (Beispiele sind das Stadthôtel Jacques Cœur in Bourges und der Palazzo Piccolomini in Pienza) wird die Treppe als Element des Aufstiegs eingesetzt, die im Residenzbau des Absolutismus dann ihre künstlerisch vollendete Steigerung finden sollte.

In dieser Entwicklungsgeschichte des *Piano nobile* erschöpft sich das Buch jedoch nicht, denn

Meckseper betont, dass die horizontalhierarchische Raumorganisation sich weiterhin Platz schaffe, und zwar gleichzeitig mit der weiteren Entwicklung des *Piano nobile*: Bereits im Palazzo Piccolomini erhält die Erdgeschossenebene, die von der Straße ebenerdig zur Gartenterrasse führt, besondere Betonung, die in ihrer Bedeutung derjenigen des *Piano nobile* des Palastes zumindest gleichwertig ist. Auch der Villenbau des Cinquecento und später die *Maison de plaisance* führen die Horizontalhierarchie weiter bis hin zum modernen Einfamilienhaus, dessen „Repräsentationsräume“ (Wohnzimmer) ja in der Regel erdgeschossig zum Garten liegen.

Ist also die Entstehung des *Piano nobile* nur ein Zufall der Geschichte, als sich im Mittelalter der nach einem erhöhten Bereich verlangende Wehrgedanke mit der in der Antike gründenden vertikalhierarchischen Mentalität traf und zur Ausbildung eines spezifischen Baugedankens führte, der sich später verselbständigte und „als unverzichtbare Ausdrucksform von Herrschaft [...] Eigenqualität“ erlangte? (227) Meckseper bejaht dies: Die räumliche Hochstellung der Hauptebene sei nur „beiläufige Folge eines Sicherungsvorgangs“ (286f.) gewesen, später habe sich das *Piano nobile* mit Ausblick dann im Mietshausbau des 19. Jh.s (in dem die Armen jedoch ganz oben hausten) und letztlich in der Chefetage des modernen Geschäftshauses verselbständigt.

VILLA AM MEER MIT AUSBLICK GESUCHT

Von größerer Bedeutung jedoch als diese vertikalhierarchischen Strukturen sind für Meckseper die anthropologischen Grundgegebenheiten, weil sie für seine Verteidigung architektonischer Autonomie grundlegend sind. Die ersten urgeschichtlichen Menschen in der afrikanischen Savanne hätten sich ihr Habitat nach dem Ideal „Hanglage mit Seeblick“ ausgesucht, was ja bis heute einer Idealvorstellung vom Wohnen entspricht. Diese anthropologische Konstante der dominanten horizontalen Handlungswelt des Menschen meinte nicht ein Oben *über* einem Anderen, sondern oben *ge-*

genüber einem Anderen. So erscheint das *Piano nobile* als historische Akzentuierung einer anthropologischen Gegebenheit. Architekturhistorisch ist es auf den abendländischen Kulturkreis beschränkt, die ersten Beispiele findet man im Mittelalter; anthropologisch war es latent immer vorhanden und wurde dann – als die historische Notwendigkeit es verlangte – architektonisch umgesetzt. Dabei reagiert die Architektur bzw. der Architekt nicht auf gesellschaftliche Entwicklungen und Bedürfnisse, sondern verhält sich autonom, da mentalitätsgeschichtlich konsequent eigentlich eine Vertikalhierarchie zum Ausdruck gebracht werden müsste.

Mecksepers Buch hat seinen Schwerpunkt architekturgeschichtlich in der Zeit von der römischen Antike bis ins späte Mittelalter, was seiner Argumentation entgegenkommt und sie stützt. Andere Aspekte, die beim Thema *Piano nobile* insbesondere für die Architekturgeschichte der Neuzeit und des 19. und 20. Jh.s eine Rolle spielen könnten, behandelt er nicht. Erwähnt seien z.B. bauphysikalische Gründe, die ein Wohnen zu ebener Erde unwirtlich machen und etwa bei Le Corbusier zur Forderung des auf *pilotis* aufgeständerten Wohngeschosses führten. Bautechnische Entwicklungen wie die Erfindung des absturzsicheren Fahrstuhls um die Mitte des 19. Jh.s veränderten die Hierarchie in Hochhäusern, indem nun das *Piano nobile* tatsächlich im obersten Geschoss sein konnte, während es zuvor kanonisch über der Erdgeschossenebene lag.

Löst sich die eigentlich nicht hinterfragbare anthropologische Grundbestimmung horizontaler Welterfahrung vor dem Hintergrund solcher Entwicklungen auf? Die Bewertung von „oben“ und „unten“ scheint Wandlungen zu unterliegen: Denken wir nur an Tiefgaragen, U-Bahnen oder die Aufwertung des „Unten“ zugunsten der Gewinnung öffentlichen Raumes „oben“. Als Beispiel sei auf die unterirdische Erweiterung des Stadel in Frankfurt a.M. (Architekten: Scheider + Schumacher, 2010) oder den Apple-Shop an der Fifth Avenue in New York verwiesen (Bohlin Cywinski

Jackson mit Eckerlsey O'Callaghan, 2006). Hier findet die funktional zentrale Aktion, der Verkauf, im Tiefgeschoss statt, während der erdgeschossige Eingangsbereich mit einer Ganzglas-Architektur ausgestattet ist, die immateriell, unsichtbar sein will. Welche Dialektik raumkategorialer Fragen tut sich hier auf! Gelöst werden können diese an dieser Stelle nicht, wohl aber muss angemerkt werden, dass man solche Denkanstöße der nicht immer leichten Lektüre eines Buches verdankt, das, obgleich in Ausstattung und Titel bescheiden

daherkommend, große und weiterhin diskussionswürdige Themen der Architekturgeschichte und des Selbstverständnisses von Architektur zum Gegenstand hat.

PROF. DR. KLAUS JAN PHILIPP

Der Maler und sein Agent: eine Doppelmonographie zu Cavarozzi und Crescenzi

Marieke von Bernstorff
Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovanni Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28). München, Hirmer Verlag 2010. 218 S., 25 Farbtafeln u. 81 s/w Abb. ISBN 978-3-7774-2641-9. € 85,00

Bartolomeo Cavarozzi (Viterbo 1587–1625 Rom) hat vergleichsweise spät das Interesse der Kunsthistoriker, zumal der deutschen Kunstgeschichte geweckt: In Italien war es, wie fast üblich und schon richtungsweisend, Roberto Longhi in den 1940er Jahren, in Spanien Alfonso Pérez Sánchez seit den 1960ern, die das Bild von Cavarozzis Œuvre schärften. Aber erst am Ende des vorigen und im beginnenden neuen Jahrhundert ist Cavarozzi durch die Publi-

kation von Bildern und mit seiner auch den Kunstmarkt erregenden Präsenz in Ausstellungen in den Fokus der Öffentlichkeit getreten. Mit dem erweiterten Interesse an kunstsoziologischen Fragestellungen, mit den Untersuchungen seines Verhältnisses zu dem römischen Hocharistokraten und umtriebigen Kunstimpresario Giovanni Battista Crescenzi (Rom 1577–1635 Madrid), an dessen „Hof“, nahe dem Pantheon, sich Cavarozzi als *familiaris* bewegte, eröffnete sich ein weiteres Forschungsgebiet. In Rom traf der Maler auch auf den am Beginn seiner Karriere wichtigen und vielbeschäftigten Kollegen Cristoforo Roncalli, genannt Pomerancio, den „Hofmaler“ der Crescenzi.

Das Protektionsverhältnis, das Caravaggio am Beginn seiner Karriere in Rom (ab ca. 1595) im Palast von Kardinal del Monte genoss, ist wohl vergleichbar demjenigen zwischen Cavarozzi, dem „Provinzler“ aus Viterbo, und den Crescenzi wenige Jahre später; nicht von ungefähr wird der Künstler in den Inventaren seiner Auftraggeber und von Giulio Mancini oder Giovanni Baglione mit dem Herkunftseptithon Bartolomeo dei Crescenzi versehen.