

5 Drei Schaufenster der Nation: London, Paris, Rom – Ein Vergleich

Die europäischen Hauptstädte des 19. Jahrhunderts unterlagen im Wesentlichen, wenn auch zeitversetzt, vergleichbaren säkularen Trends, die sich auf die Ausgestaltung der Metropolen fundamental auswirkten. Unter diesen Trends ist – mit Blick auf die vorliegende Untersuchung – (i) allen voran die Herausbildung des modernen Nationalstaats zu nennen, der neue Zentralitätsfunktionen erforderte und den Anspruch auf nationale Repräsentanz nach innen (gegenüber den Bürgern) und außen (gegenüber den anderen Nationen) erzwang; beides manifestierte sich in neuen Bauten und Monumenten. Die Industrielle Revolution (ii) prägte ebenso grundstürzend die (Haupt)städte: Die mit den neuen Produktionsstätten häufig einhergehende soziale Ost-West-Entmischung, das explosionsartige Bevölkerungswachstum und die Ausweitung des Warenangebots und Konsums in Warenhäusern und Galerien sind hier wesentliche Aspekte. Als weiterer säkularer Trend ist (iii) die Revolutionierung der Mobilität zu bewerten, die den raschen Massentransport von Menschen, Rohstoffen und Waren ermöglichte und mit den neuen Verkehrsmitteln (Eisenbahn, Metro, Straßenbahn) die Stadtgestalt, insbesondere die Straßenführung entscheidend veränderte.

Trotz dieser gemeinsamen Entwicklungstendenzen lassen sich in der Ausgestaltung der drei untersuchten Metropolen als Schaufenster der Nation deutliche Unterschiede feststellen. Sie beziehen sich auf die Entstehungszeiten, auf historische Referenzen/Narrative, die Intensität und den Umfang – um im Bild zu bleiben – der Exponate in London, Paris und Rom. Will man eine grobe Charakterisierung vornehmen, dann kann man sagen, dass **Paris** mit der fundamentalen Umgestaltung unter Napoleon III. und seinem Präfekten Haussmann um die Mitte des 19. Jahrhunderts und den sich anschließenden verschiedenen Weltausstellungen auf dem Marsfeld und an den Champs-Élysées geradezu ein modellhaftes Muster einer Metropole als Schaufenster der Nation darstellt. Dies gilt auch, wenn man berücksichtigt, dass – über das ganze Jahrhundert hinweg – mit den häufigen Regimewechseln und dem unterschiedlichen Einfluss kontrastiver politischer Kräfte Exponate mit kontroversen Botschaften entstanden. Betrachtet man hingegen **London**, dann erstaunt die Zurückhaltung, mit der die Ausgestaltung der Hauptstadt

geschah – sieht man einmal von der Planung und Realisierung der Weltausstellung 1851 ab. Das Zentrum des größten Empires aller Zeiten übte sich in einer Bescheidenheit, die Paris gänzlich fremd war: Prachtige Boulevards, axiale Straßenfluchten mit markanten Bauwerken oder repräsentative Monumente sind vergleichsweise selten. **Rom** schließlich gilt mit der späten nationalen Einigung und Ernennung zur Hauptstadt 1870 als Nachzügler. Umso intensiver war das Bemühen des ›dritten‹ (königlichen), an das ›erste‹ (römische) und ›zweite‹ (päpstliche) Rom anzuknüpfen, indem historische Magistralen und Bauten – z.T. ganz konkret – zum Fundament der Exponate des Schaufensters der neuen Hauptstadt wurden oder neue Prestigebauten und Monumente das patriotisch-national gefärbte Programm verkündeten.

Diese Differenzen in der Ausgestaltung als Schaufenster der Nation gehen in den drei untersuchten Metropolen auf verschiedenste Ursachen zurück. Zwar bildeten im Ringen um Macht und Ansehen der Hauptstädte überall der Nationalismus und der mit ihm verbundene Imperialismus die entscheidenden ideologischen Grundlagen, doch ihre Ausformung war auf Grund der je eigenen historischen Entwicklung durchaus unterschiedlich. So gilt in Frankreich die Revolution von 1789 als Geburtsstunde der modernen Nation, zugleich aber spaltete diese Revolution die französische Gesellschaft in (liberal-republikanische) Befürworter der Republik und ihre (royalistisch-katholischen) Gegner und prägte die politische Auseinandersetzung des Jahrhunderts – eine Tatsache, die dazu führte, dass beispielsweise die hell strahlende und ganz **Paris** dominierende Hügelskirche Sacré-Coeur als Botschaft des konservativ-katholischen Frankreichs heftig umstritten war (und ist), aber doch als Exponat im Schaufenster der Nation einen markanten Platz einnimmt. Dass die monarchistischen Regime im Laufe des 19. Jahrhunderts (Ludwig XVIII., Karl X., Louis Philippe, Napoleon III.) das Erbe der Revolution ablehnten (Bourbonen) bzw. nur zögerlich und selektiv akzeptierten, zeigt sich am Umgang mit dem Ursprungsort der Revolution: Die Place de la Bastille bleibt auch unter Haussmanns prachtvoller Ausgestaltung von Paris als imperialer Metropole ein Unort, ein ungestalteter und staubiger Verkehrsknotenpunkt; ihr einziger Schmuck, die Julisäule Louis Philippes, erinnert dezidiert nur an die Revolution von 1830, der der König seine Herrschaft verdankte, nicht aber an die hier mit der Erstürmung der Bastille 1789 eingeleitete Revolution, die das Königtum stürzte. Im Vergleich zur Revolution spielt der Imperialismus im politischen Geschehen Frankreichs bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts – trotz Krimkrieg und Mexikoexpedition – eine eher untergeordnete Rolle, er taucht in den Bezeichnungen des Premier und Second Empire vor allem als Anspruch auf die Vormachtstellung in Europa auf: Der von Napoleon I. veranlasste Arc de Triomphe ist Ausdruck dieser Bestrebungen, die durch die prachtvolle Anlage der Place de l'Étoile mit dem Strahlenkranz von 12 Straßen unter Haussmanns Regie noch betont wird.

Rom, die neue Hauptstadt der erst 1870 geeinten italienischen Nation, die aus sechs Teilgebieten entstand, kann wie keine der untersuchten Metropolen auf einen unerschöpflichen Fundus an nationalen und vor allem imperialen Traditionen zurückgreifen. Mit Hilfe dieses reichen Arsenal an antiken und päpstlich-christlichen Bauwerken und Monumenten wird die Gestaltung des Schaufensters der Nation zu einem patriotischen Bauprogramm, das in der symbolischen Verknüpfung mit der glorreichen Vergangenheit die nationalen und imperialen Ambitionen des ›dritten‹ (königlichen) Rom als verpflichtende Aufgabe, als Fortsetzung der ruhmreichen Geschichte erscheinen lässt. Die Gestaltung der Via XX Settembre erzählt diese Geschichte mit aktuellem Bezug exemplarisch: Der ursprüngliche (päpstliche) Straßenname Via Pia wird ersetzt durch das Datum, an dem die königlichen Sturmtruppen in die Stadt eindrangen und bis zur päpstlichen Residenz, dem Quirinalpalast, vordrangen, wo alsbald der König residierte – die Vollendung der nationalen Einigung unter Führung des Monarchen. Die nationale Bedeutung der Straße, an der wichtige Ministerien entstehen, wird symbolisch noch dadurch erhöht, dass sie gesäumt ist von Resten oder prestigeträchtigen Bauten des imperialen und päpstlichen Rom. Diese Symbiose evoziert beim patriotischen Betrachter Gefühle des Staunens, der Faszination, gar des Triumphs der nationalen Überlegenheit. Eine vergleichbare Symbiose lässt sich angesichts der neuen, in unbebautem Gelände angelegten Via Nazionale feststellen, die zugleich das moderne Rom repräsentiert, indem es vom Bahnhof Termini einen zeitgemäßen Zugang ins Stadtzentrum schafft. Höhepunkt des nationalen Narrativs ist allerdings ein gänzlich modernes Monument, das Denkmal für Vittorio Emanuele am Fuß des Kapitols, das in mythisch-poetischer Form die italienische Einheit beschwört. Alle drei Orte, Straßen, Plätze und Bauten, sprechen bis auf wenige Ausnahmen architektonisch einen einheitlichen nationalen Baustil und sind geradezu überladen mit symbolischen Bezügen zur ewigen Größe Roms (s.u.).

London konnte für die Ausgestaltung des Schaufensters der Nation nicht auf einen vergleichbaren Traditionsschatz zurückgreifen, zumal es in dem seit dem 16. Jahrhundert sukzessive entstandenen ›Vereinigten Königreich von Großbritannien‹, das aus vier Nationen (England, Schottland, Wales, Irland) bestand, neben starken zentralisierenden Kräften durchaus widersprüchliche Nationalgefühle gab. Sie waren deshalb einer im gesamtnationalen Sinne repräsentativen Ausgestaltung von London nicht gerade günstig. Für konservative Briten war der Nationalismus eng verknüpft mit dem Imperialismus als Mittel nationaler Größe, während die bis zum 1. Weltkrieg dominierenden liberalen Kräfte, die Befürworter des Freihandels, Nationalismus und Imperialismus eher ablehnten – ebenfalls keine idealen Voraussetzungen für die Ausgestaltung des nationalen Schaufensters. Es kommt hinzu, dass – anders als im Frankreich Napoleons III. – neben einer (ökonomisch wie politisch) schwachen Monarchie weder eine einheitliche Stadtverwaltung noch eine starke Vertretung der Hauptstadt im Parlament existierte, sodass Planung,

Durchführung und Finanzierung etwa von Straßen oder öffentlichen Gebäuden große Hürden überwinden mussten. Schließlich trug auch das englische Bodenrecht (meist eine auf 99 Jahre begrenzte Erbpacht) dazu bei, eher kostengünstig als dauerhaft und repräsentativ zu bauen. Das Ergebnis dieser unterschiedlichen Restriktionen für die Ausgestaltung Londons als Schaufenster der Nation zeigt sich beispielsweise im Vergleich der Government Offices in Whitehall mit der Bank Junction in der City of London: Während sich bei den Ministerien das Sparinteresse des Parlaments erkennen lässt, beeindrucken die privat finanzierten Bankgebäude durch repräsentative Fassaden und Innenräume. Und außer der zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Regent Street gab es nur noch – gegen Ende des Jahrhunderts – mit der Mall eine zweite repräsentative Straße, die den Vergleich etwa mit den Pariser Boulevards aufnehmen konnte.

Die gewachsene Bedeutung von Straßen im Kontext der Revolutionierung der Mobilität bedeutete nicht nur eine raschere Bewegung von Menschen und Waren, sie war zugleich Ausgangspunkt der Neugestaltung der städtischen Infrastruktur, mit der stets auch das Ziel eines repräsentativen Ausbaus verbunden war. Diese Neu- bzw. Umgestaltung geschah in den drei untersuchten Metropolen in unterschiedlichem Umfang und mit mehr oder minder deutlichem Fokus auf die Ausgestaltung als Schaufenster der Nation. Denn axiale Straßenfluchten, monumentale Schauachsen mit bedeutenden Bauwerken und möglichst repräsentativen Endpunkten in Form von Denkmälern oder Gebäuden demonstrieren machtpolitische bzw. herrschaftliche Ansprüche – und dies bereits in der römischen Antike und wiederum verstärkt seit dem Absolutismus, im 19. Jahrhundert und in den faschistischen Regimen des 20. Jahrhunderts in Berlin und Rom.

Paris bietet hier wiederum ein beispielhaftes Modell: In keiner der untersuchten Hauptstädte fand die Neugestaltung in solchem Umfang – man ist versucht zu sagen: mit solcher Brutalität – statt: Haussmann rühmte sich, zwischen 1853 und 1870 den Neubau von 175 km neuer Straßen, den Abriss von rund 20.000 Häusern und den (Um)bau von über 40.000 Gebäuden veranlasst zu haben. Möglich war dies nur, weil – anders als dies etwa in London geschah – Stadt und Staat diesem auch finanziellen Kraftakt zustimmten und weil Napoleon III. diese Umwandlung forcierte. Das noch weitgehend mittelalterliche Paris mit unbeschreiblichen Elendsvierteln und hygienisch schlimmsten Zuständen verwandelte sich so in die imperiale Metropole par excellence. Mit geradezu obsessiver Beharrlichkeit ließ Haussmann die berühmten »percées« durchführen: Die Avenue de l'Opéra (ursprünglich Av. Napoléon; erst nach 1870 fertiggestellt) wurde durch dichtbebaute Quartiere geschlagen, um eine Sichtachse – und eine symbolische Verbindung – zwischen dem traditionellen Herrschaftssitz (Louvre) und der neuen Oper zu schaffen, dem Prunkstück kaiserlichen Bauwillens und dem Treffpunkt von Bourgeoisie und Aristokratie. Die wohl imperialste Anmutung und *das* klassische Modell einer Prachtstraße bietet das bereits vor Haussmann entstandene Ensemble

von Champs-Élysées, Arc de Triomphe und Place de la Concorde (bzw. in der Verlängerung: Tuileries/Louvre): Begrenzt von bedeutenden kaiserlichen und königlichen Bauten entfaltet die 70 m breite und fast 2 km lange Avenue, gesäumt von Luxusgeschäften, exklusiven Restaurants und repräsentativen Unternehmen, vom Präsidentenpalast (seit 1873) und den Weltausstellungshallen (Grand/Petit Palais) ein weltstädtisches Flair, das das Ensemble zu einem Kernelement des Schaufensters der Nation erhebt. Als Teil der historischen Achse zwischen dem Louvre und den ehemals königlichen Jagdschlössern im (westlichen) Bois de Boulogne und im (östlichen) Bois de Vincennes genießen die Champs-Élysées zudem den Nimbus ehrwürdiger Kontinuität, und die moderne Verlängerung bis nach La Défense mit der gigantischen Wiederholung des Triumphbogens erhöht nochmals die zentrale Bedeutung dieser Avenue: Vom Trauerzug mit den sterblichen Überresten Napoleons I. (1840) und Victor Hugos (1885) über das Defilee de Gaulles nach der Befreiung von Paris (26.8.1944) und die jährliche Parade zum Nationalfeiertag (14. Juli) bis zur Schlussetappe der Tour de France – für große nationale Ereignisse bietet nur die Avenue des Champs-Élysées die angemessene Bühne.

Als **Rom** 1870 Hauptstadt des neuen Nationalstaats wurde, war es im Gegensatz zu Paris und erst recht zur Millionenstadt London eine vergleichsweise kleine Stadt mit rund 250.000 Einwohnern – eine Zahl, die sich allerdings in den nächsten 30 Jahren verdoppelte und die zusammen mit den neuen Zentralitätsaufgaben zu zahlreichen öffentlichen Neubauten, aber auch zu vielen Wohn- und Geschäftsgebäuden führte. Die offensichtliche Anstrengung der jungen Nation auch in der Stadtgestaltung zu den großen europäischen Hauptstädten aufzuschließen, erzeugte zusammen mit den gewachsenen Mobilitätsanforderungen einen enormen Bedarf an Straßen und Plätzen, aber auch an repräsentativen Boulevards oder Avenuen. Sie folgen häufig den bereits in der Epoche des »ersten« (imperialen) oder »zweiten« (päpstlichen) Rom ausgelegten Trassen, waren aber manchmal auch völlige Neuschöpfungen. Um eine solche Innovation handelt es sich bei der Via Nazionale, deren emblematischer Name für die moderne Hauptstadt und ihr Selbstverständnis steht, die neu erstandene Nation des »dritten« (königlichen) Rom mit den vorangegangenen Epochen zu verbinden und so den nationalen Anspruch auf erneute Macht und Größe im europäischen Konzert zu verkünden. Denn die – anders als im Paris der Haussmannschen »percées« – in fast unbebautem Gelände angelegte Straße verbindet mit ihren Endpunkten den modernen, bereits unter päpstlicher Herrschaft begonnenen Kopfbahnhof, Stazione Termini, in gerader Sichtachse mit dem Kapitol, dem politisch-religiösen Machtzentrum des antiken Rom. Allerdings endet die Via Nazionale zwar im Ergebnis am Fuß des Kapitols, aber nur über den Umweg der verschwenkten Via IV Novembre (Ende des für Italien siegreichen Ersten Weltkriegs) und nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, in direkter Linie am Denkmal für Vittorio Emanuele, das aber dennoch dank der bestehenden Sichtachse zum symbolischen Fluchtpunkt des siegreichen Kampfes um die nationale

Einheit wird und zugleich einmal mehr die Verbindung des neuen mit dem alten Rom betont. Als Entree fungiert in Bahnhofsnähe die Piazza dell'Esedra mit einem eindrucksvollen halbkreisförmigen Ensemble, erbaut auf den Ruinen der Thermen des Diocletian. Stadteinwärts folgen ähnlich wie an den Champs-Élysées repräsentative moderne Bauten (Banken, Luxusgeschäfte, ein Theater und ein Ausstellungspalast, Cafés etc.), sie stehen im Wechsel mit zwei Palästen und einer Kirche der Renaissance – meist errichtet auf den Ruinen antiker Thermen und Kaiserforren: Gleich einem Substrat bildet so das ›erste‹ Rom das Fundament für die neu erstandene Nation: Die Via Nazionale als Ort des nationalen Prestige wird so zum narrativen Raum, der den Traum erneuerter Herrschaft durch das königliche Rom erzählt. Das dritte untersuchte Straßenensemble, die Hauptstraße Via del Corso, folgt wiederum einer antiken Trasse (Via Flaminia) und entspricht dem bereits genannten Schema einer repräsentativen Straße mit bedeutenden Endpunkten: Hier sind es die Piazza del Popolo und die Piazza Venezia, die zusammen mit bedeutenden modernen Bauwerken, insbesondere verschiedenen Kaufhäusern und Galerien, sowie zahlreichen Palazzi der Renaissance und des Barock das reiche symbolische Dekor imperialer und päpstlicher Provenienz ausbreiten und die Via del Corso zur eleganten Flaniermeile des königlichen Roms machen.

Nach dem großen Brand von 1666 fand in **London** aus vielen Gründen keine grundlegend neue Stadtgestaltung statt (vgl. Hennings, Horst & Kramer 2016: 326–331), sodass verwinkelte und enge Straßen in schlechtem Zustand – ähnlich wie in Paris – die wachsende Mobilität behinderten. Mit dem Wirken John Nashs entstand zwischen 1812 und 1827 das wohl erste große stadtplanerische Projekt der Metropole – Regent's Park und Regent Street – und verlieh ihr damit jedenfalls ansatzweise jenen Glanz, der Londons Weltmachtstellung repräsentieren konnte. Weitere Einzelbauten ergänzten im gleichen Zeitraum diese zaghafte Ausgestaltung zum Schaufenster der Nation: So erhielt der Buckingham Palace seine heutige Gestalt, das British Museum wurde erbaut und der Trafalgar Square mit der Nelson-Säule und der National Gallery und der National Portrait Gallery entstand. Vom Buckingham Palace und dem später vor ihm platzierten Queen Victoria Memorial führt eine schnurgerade sechsspurige Straße (The Mall) zum Triumphbogen des Admiralty Arch und von dort weiter zur Nelson-Säule auf dem Trafalgar Square, ein für London eher seltenes Beispiel einer repräsentativen axialen Verbindung, eine britische Version der *via triumphalis*. Nicht weit vom Admiralty Arch und der Horse Guards Parade trifft die (oben erwähnte) Regent Street auf die Carlton House Terrace, auf deren Rückseite die Mall liegt.

Die tatkräftige Energie Nashs traf bei dem umfassenden Projekt – ein Glücksfall – mit dem Engagement des Prinzregenten (dem späteren König George IV.) und zwei gerade freigewordenen königlichen Pachten zusammen: Mit dem Ensemble von Regent's Park und Regent Street setzte Nash am Anfang des 19. Jahrhunderts – erstmals für London – das moderne Modell einer Prachtstraße mit jeweils ab-

schließenden prominenten Bauwerken (Carlton House, Wohnsitz des Prinzregenten) bzw. Platzanlagen (Regent Park) um. Am Anfang stand die Planung des Parks mit repräsentativen Wohnensembles des gehobenen Bürgertums, den Nash mit der Anpflanzung von 15.000 Bäumen zu einer pittoresken Landschaft verwandelte – Vorbild späterer Gartenstädte. Die Regent Street stellte mit ihren attraktiven Einkaufsmöglichkeiten die notwendige und angenehme Verbindung zwischen dem exklusiven Wohnquartier und den Tätigkeitsorten ihrer Bewohner im Westend (Parlament, Ministerien etc.) her. Auch hier mussten, wie später unter Haussmann in Paris, für die neue Prachtstraße zahlreiche Häuser abgerissen werden, dennoch gelang es nicht, eine durchgehend geradlinige Straße zu errichten: Am *Quadrant* verschwenkte die Straße, um dann direkt auf Carlton House zuzulaufen. Verglichen mit der eine Generation später erfolgten Umgestaltung von Paris mutet Nashs Ensemble wie ein bescheidener Vorgänger an.

Wie in den aufgeführten Orten der drei Metropolen bereits ausführlich beschrieben, beeindruckten die Exponate der »Schaufenster der Nation« nicht nur in der Führung ihrer Straßen und der Anlage ihrer Plätze, sie verbreiteten ihren Glanz auch in der architektonischen Monumentalität und Eleganz. Dabei ist es von besonderem Interesse, im Vergleich der Frage nachzugehen, ob und inwieweit es so etwas wie nationale Baustile gegeben hat. Für das **Roma** capitale des 19. Jahrhunderts lässt sich diese Frage ohne Zweifel bejahen: Fast alle zwischen 1870 und 1900 entstandenen Bauten wurden im Stil der Neorenaissance errichtet: Ministerien, Banken, Geschäftshäuser, Museen und Theater, nur wenige setzten klassizistische Akzente. Die Entscheidung der Bauherren für die Neorenaissance bediente gleich zwei Referenzpunkte des königlichen Rom, den Verweis auf das imperiale *und* zugleich auf das päpstliche Vorgängerregime. Zeitgleich mit der Regierung des ersten Kaisers des Imperium Romanum Augustus schrieb Vitruv zwischen 33 und 20 v.C. seine »Zehn Bücher über die Architektur«, *De architectura decem libri*, in denen er die Prinzipien, Regeln und Kategorien festlegte, die er Architekten und Baumeistern als Regeln empfahl und die er aus den Schriften der griechischen Philosophen Pythagoras und Platon ableitete: Festigkeit (*firmitas*), Nützlichkeit (*utilitas*) und Schönheit (*venustas*), architektonisch zu erreichen über die Einhaltung von Proportionen (*symmetria*), Maß (*ordinatio*, z.B. Kreis und Quadrat als ideale Figuren der Geometrie) und anmutiges Aussehen (*eurythmia*). Im päpstlichen Rom des 15. und 16. Jahrhunderts kamen Architekturtheoretiker wie Alberti, Serlio und Palladio auf die antiken Bauregeln zurück. Die Paläste, Kirchen und Plätze dieser Zeit künden von der Wiedergeburt der Antike, ihrer Renaissance, eine Hochzeit päpstlicher Bautätigkeit im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts. Wiederum 400 Jahre später knüpften auch die königlichen Architekten und Bauherren mit ihrem nunmehr Neorenaissance genannten Baustil also sowohl an den baulichen Glanz des »ersten« wie auch des »zweiten« Rom an.

»Das ist der Stil Napoleons III.« entgegnete der Architekt Charles Garnier entzündet auf die indignierte Frage der Kaiserin Eugénie nach dem Stil der neuen Oper von **Paris**. Mit dieser eher dynastischen Stil-Zuschreibung charakterisierte Garnier allerdings nur zum Teil den im 19. Jahrhundert vorherrschenden (nationalen) Baustil, wie er sich in öffentlichen Gebäuden präsentierte. Vor dem Hintergrund der mehrfach wechselnden politischen Regime Frankreichs, die keine der anderen untersuchten Metropolen erlebte, war die Betonung von Kontinuität und Tradition der jeweiligen Herrschaft ein wesentliches Element der Legitimation. So verwundert es nicht, dass im gesamten 19. Jahrhundert unter den unterschiedlichsten Regimen der klassizistische Stil, der bereits gegen Ende des Ancien Régime vorherrschte, als architektonischer Ausdruck von politischer Stabilität und Permanenz dominierte: Vom Arc de Triomphe über die Madeleine-Kirche und das Palais Bourbon bis zur Opéra Garnier lässt sich diese Tradition verfolgen. Sie wird noch gefördert durch den immensen Umfang der staatlichen Bauaufträge und durch die dominierende Rolle der École des Beaux-Arts, deren Absolventen viele der Staatsaufträge ausführten. Bezeichnenderweise ist die höchste Auszeichnung der École der *Prix de Rome*, ein Stipendium für einen Romaufenthalt zum Studium der antiken Klassik – wie es auch Garnier erhielt. Er verwendete allerdings für den opulenten Opernbau darüber hinaus barocke und Renaissance-Elemente und prägte damit auch den eklektizistischen Stil des Second Empire. Dass der klassizistische Baustil keineswegs unwidersprochen als nationaler Stil akzeptiert war, zeigt sich auch an der Diskussion um Sacré-Coeur, in der die gesellschaftlich-politische Spaltung des 19. Jahrhunderts aufscheint: Als einzig angemessen für das nationale Symbol sei der gotische Stil, weil nur er genuin katholisch und damit national sei. Von einem eindeutig nationalen Baustil wie in Italien kann deshalb für Frankreich nur bedingt gesprochen werden.

Im Falle von **London** fällt die Antwort auf die Frage nach einem nationalen Baustil noch ambivalenter aus: Wie oben gezeigt wurde, gab es eine – sehr begrenzte, wenn auch heftige – Debatte darüber, ob es einen nationalen Baustil gäbe, aber diese Debatte führte zu keinem Ergebnis. Für die einen war es der – wie auch immer differenziert zu bestimmende – gotische Stil, für die anderen war es der »klassische« (sich an griechisch-römischen Vorbildern orientierende) Stil. Als Ergebnis lässt sich allenfalls festhalten, dass es diese Debatte gegeben hat, dass also ein Bedürfnis nach der Klärung dieser Frage bestanden haben muss. Es liegt nahe zu vermuten, dass dieses Bedürfnis, auch einen nationalen Baustil haben zu wollen und mit ihm international ein zusätzlich auszeichnendes Merkmal vorweisen zu können, der Konkurrenz mit den anderen europäischen Nationalstaaten geschuldet war – beweisen lässt sich das allerdings nicht.

Bauten, Gebäude, Denkmäler und der öffentliche Raum (Straßen, Plätze, Parks und Gärten) beeindruckten aber nicht nur aufgrund ihres Baustils, sondern auch wegen ihrer reichen Symbolik.

Nationen verfügen in der Regel über kollektive Symbole, Sinn-Bilder, deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen [...] Bedeutung ergibt [...] Nationale Identitäten entstehen dadurch, daß sich die empirischen Individuen eines Sprachgebiets (bzw. eines Sprach- und/oder Staatsgebiets) massenhaft als Subjekte von Nationalsymbolen ›angerufen‹ fühlen, sich mit ihnen identifizieren und sie bei alltäglichen Handlungen applizieren. (Link & Gerhard 1991: 18, 32f)

Elias Canetti beschreibt, wie es zu derartigen National- oder Massensymbolen kommt:

Der Angehörige einer Nation sieht immer sich selbst auf seine Weise verkleidet, in starrer Beziehung zu einem bestimmten Massensymbol, das seiner Nation das Wichtigste geworden ist. In dessen regelmäßiger Wiederkehr, in dessen Auftauchen, wenn es der Augenblick erfordert, liegt die Kontinuität des Nationalgefühls. Mit ihm und ihm allein verändert sich das Selbstbewußtsein einer Nation. (Canetti 1981: 187)

Den Deutschen schrieb Canetti den Wald als nationales Symbol zu, den Engländern das Meer und den Franzosen die Marianne, Symbol der französischen Revolution. Die Italiener verfügten seiner Meinung nach über keine nationalen Symbole, eine Meinung, die dem Befund vor Ort im ›dritten Rom‹ nicht standhält. Die nationale Symbolik des ›dritten Rom‹ lässt sich gleich an drei Symbolkomplexen festmachen: Erstens beziehen sich die Bauten des königlichen Rom fast immer auf prominente Orte, Bauten und Monumente v.a. des imperialen, aber auch des päpstlichen Rom als Zeichen der Kontinuität historischer Größe: Alle hier vorgestellten architektonischen und räumlichen Ensembles erheben sich auf den Fundamenten historischer Orte und Gebäude oder sind, im Fall von Straßen und Plätzen, gesäumt von antiken und päpstlichen Vorgängerbauten. Zweitens erinnern immer wiederkehrende Straßennamen an militärische Siege im Verlauf des Risorgimento und der Kriege um die Einheit Italiens (z.B. XX Settembre, XXV Maggio, IV Novembre). Im dritten Symbolkomplex steht die Person des Königs, der die Einheit Italiens in mehreren siegreichen Feldzügen innerhalb eines Jahrzehnts bewerkstelligte, im Zentrum.

Es wird zwar immer wieder behauptet, dass die Italiener vielfach nationalen Angelegenheiten scheinbar gleichgültig gegenüberstehen, nach der Eroberung Roms hatte sich die Bevölkerung Beobachtern zufolge jedoch »in einen kollektiven Rausch gestürzt: Innerhalb kürzester Zeit wurde der gesamte öffentliche Raum mit nationalen Symbolen dekoriert. Päpstliche Wappen wurden von vielen Häusern, teils unter Zwang, entfernt« (Borutta 1999: 487), und mehrfach wurden prozessionsartige Umzüge auf der Via del Corso und der Via XX Settembre veranstaltet, bei denen Figuren des Monarchen »wie eine sakrale Figur« – gewissermaßen als Monstranz – mitgeführt wurden (ebda.: 488). Bereits Ende September 1870 empfahl eine Kommission der Stadt Rom »zur Mehrung des symbolischen Kapitals«

und »der künstlichen Herstellung einer historischen Kontinuität« (ebda.: 492 und 494) den Einzug des Königs und seines Heeres »nach dem Muster eines antiken Triumphes [...] über die Via Sacra, Kolosseum, Forum Romanum und die Triumphbögen von Konstantin, Titus und Septimus Severus zum alten Königshügel, dem Kapitol zu führen« (ebda.: 493).

Wegen einer Überschwemmung des Marsfeldes durch den Tiber Ende 1870 fiel der geplante Triumphzug buchstäblich ins Wasser. Vittorio Emanuele II kam nur zu einem Kurzbesuch, die Inszenierung seiner Person zum nationalen Leitsymbol setzte sich aber durch: Nach seinem Tod 1878 wurde der König im Pantheon beigesetzt, die Wahl dieses antiken Sakralbaus unterstrich die religiöse Dimension des Kultes und die symbolische Anknüpfung an imperiale Traditionen. Zeitgleich wurde der Bau eines monumentalen Denkmals für den König beschlossen und Wettbewerbe zur Entscheidungsfindung über die Architektur und den Ort des Monuments ausgelobt. Entwürfe eines ersten Wettbewerbs sahen die Errichtung eines Triumphbogens vor, in einem zweiten Wettbewerb setzte sich dann ein Entwurf durch, der zwar als pompöser Prunkbau gedacht war, vom Volk aber nur schlicht »il Vittoriano« genannt wurde. Das Monumento a Vittorio Emanuele II wurde schließlich am Fuße des Kapitols gebaut, im Zentrum des imperialen wie des königlichen, nicht jedoch des päpstlichen Rom, da wo sich Cardo und Decumanus treffen. Auf drei Ebenen formiert sich ein symbolisches Ensemble aus allegorischen Figuren, ein Mischkomplex königlicher, antiker und militärischer Symbole, mit der Dea Roma und dem Grab für den Unbekannten Soldaten mit der Ewigen Flamme gewissermaßen als Fundament. Darüber in der Mitte des Monuments erhebt sich die Reiterstatue des Königs, Vittorio Emanuele II, symbolisch umgeben von antiken Göttern und italienischen Tugenden, Stärken und Attributen, gesäumt von italienischen Gewässern und gestützt von Säulen mit den Regionen und Städten des Königreiches, das Ganze gekrönt von Quadrigen mit Viktoria, der Göttin des Sieges.

Wenn heute der Eiffelturm oft symbolisch für Frankreich oder gar für **Paris** steht, so ist unter politischen Aspekten doch der Arc de Triomphe *das* Symbol nationaler Größe und Macht für die Franzosen, ein »Massensymbol« im Sinne Canettis. Patriotische Festakte und zuweilen auch nationaler Protest konzentrieren sich deshalb bis heute um dieses Monument Napoleons I. Für den Kaiser stand der Triumphbogen zunächst für den imperialen und dynastischen Anspruch seiner usurpierten Herrschaft, die sich der glorreichen römischen Tradition versicherte. Im Ensemble von Champs-Élysées, Place de la Concorde, Tuilerien und Louvre – und damit als Teil der mit nationalen Reminiszenzen aufgeladenen historischen Achse einer via triumphalis – gelangte er schnell zum zentralen Schauplatz nationaler Institutionen und Zeremonien, zum symbolischen Ort französischer Selbstvergewisserung: Auf halbem Wege zwischen Louvre und dem Arc de Triomphe liegt das Palais de l'Élysée, einst Residenz von Ludwig XV. und seiner Maitresse Madame de

Poisson, besser bekannt als Madame Pompadur, zeitweise auch Residenz von Napoleon Bonaparte und der Kaiserin Joséphine, seit 1873 jedoch endgültig Sitz der Präsidenten der französischen Republik. Auch die bereits weiter oben genannten großen Aufmärsche bzw. Defiles anlässlich ganz Frankreich bewegender Ereignisse belegen diese Bedeutung. Ähnlich wie im Denkmal für Vittorio Emanuele II in Rom steht zunächst auch im Triumphbogen der militärisch siegreiche Herrscher als Garant der Nation im Zentrum: Das linksseitige, stadteinwärts gerichtete Hochrelief demonstriert den Triumph des Kaisers als Feldherr, aber auch als Beschützer der Städte. Mit dem zweiten (rechtsseitigen) Relief, dem »Aufbruch der Freiwilligen« (oder die »Marseillaise«), also der *Levée en masse* gegen die äußeren Feinde, und den weiteren Reliefs und Skulpturen, den Inschriften mit siegreichen Schlachtenorten und zahllosen Namen verdienter Militärs wird der glorreiche Ursprung des modernen Frankreichs durch Revolution und Volkskrieg thematisiert. Diese Wandlung vom imperialen Monument zum republikanischen Symbol eines wehrhaften Volkes in Waffen wird abgeschlossen durch das 1920 eingeweihte Grab des Unbekannten Soldaten und die Ewige Flamme.

Ein ganz anderes und wohl das nationale Symbol mit der größten Verbreitung ist die Figur der Marianne, seine Entstehung geht ebenfalls auf die Französische Revolution zurück, den Ursprung der modernen französischen Nation. Die Frauengestalt personifiziert die Freiheit und zugleich die Republik, wie sie emblematisch im 1831 entstandenen Gemälde von Eugène Delacroix erscheint. Ihre Büste – nach politischer Ausrichtung mit oder ohne die revolutionäre phrygische Mütze – steht in praktisch allen französischen Bürgermeisterämtern, sie ziert Münzen und Briefmarken, ihre Gestalt findet sich in zahlreichen Denkmälern. Der Ursprung des Namens ist allerdings ungeklärt: Vermutlich geht er auf die Zusammenziehung von Maria und Anne, der heiligsten und im ländlichen Frankreich am weitesten verbreiteten weiblichen katholischen Vornamen zurück. Auf diese Weise konnte die enge Bindung auch der konservativen *France profonde* an Nation und Republik bewerkstelligt werden: Im Bild der Marianne versammelt sich die französische Nation über die politisch-sozialen Gräben hinweg – ein wahres Massensymbol (Agulhon 1996: 17ff).

Wenn – wie bereits oben erwähnt – Elias Canetti den Engländern das Meer als nationales Symbol zuordnet (1981: 187–188), so lässt sich seine Präsentation und Zelebration an der Mall sehr gut demonstrieren. Die sechsspurige Straße führt vom Buckingham Palace und dem vor ihm platzierten Queen Victoria Memorial schnurgerade zum Triumphbogen des Admiralty Arch und von dort weiter zur Nelson-Säule auf dem Trafalgar Square. Dies ist zum einen ein für London eher seltenes Beispiel einer repräsentativen axialen Verbindung (eine englische Version der *via triumphalis*), die zum anderen in besonderem Maße mit nationalen Symbolen ausgestattet ist. Auf der symbolischen Ebene könnte man das Ensemble als eine räumlich-architektonische Interpretation der Hymne »Britannia, rule

the waves« betrachten, denn die Mall verbindet auf direktem Wege den Palast des Monarchen mit dem Triumphbogen (einem Gebäude der Admiralität) und der dahinter auf dem Trafalgar Square platzierten Gedenksäule für Admiral Nelson, den Sieger über die vereinigten und zahlenmäßig überlegenen Flotten Spaniens und Frankreichs bei Kap Trafalgar (1805). Sowohl das Victoria Memorial als auch der Admiralty Arch weisen zudem – wie oben detailliert erläutert wurde – eine Reihe von Skulpturen auf, die den Bogen zwischen Mutterland und Kolonien, Handel und Verkehr, Nationalstolz und imperialer Herrschaft spannen und dadurch den Machtanspruch des britischen Empires demonstrieren.

Abschließend sei auf die in unserer Einleitung aufgeworfene Frage zurückgekommen, ob und gegebenenfalls inwieweit die von uns untersuchten Ensembles Träger von Botschaften sind, deren Inszenierung das Ansehen der jeweiligen Metropole beförderten und dadurch zur Legitimation und Sicherung ihres Anspruchs auf Macht und Herrschaft beitrugen; ob m.a.W. durch sie die Metropolen zu »Schaufenstern« ihrer Nationen wurden, in denen national überzeugende und international konkurrenzfähige Narrative der Selbstvergewisserung ausgestellt wurden. Als Maßstab zur Beantwortung dieser Frage ziehen wir die Stichworte heran, die wir, Olsen und Hobsbawm zitierend, am Ende der Einleitung vorgestellt haben.

Unserer Meinung nach wurde mehr als deutlich, dass alle von uns beschriebenen Bauten und Orte der drei Metropolen entsprechende Narrative ihrer Nationen formulieren. Nicht nur herausgehobene Monumente wie die Gedenksäule für Admiral Nelson und das Queen Victoria Memorial in London, der Arc de Triomphe am Ende der Champs-Élysées in Paris und das Monumento a Vittorio Emanuele II am Fuße des Kapitols in Rom verfolgen das Ziel, patriotische »Stimmungen auf(zu)bauen« und »ausgewählte«, angestrebte »Wirkungen« (wie z.B. bestimmte »Tugenden«) zu intensivieren. Die Geschichten, die die in den Schaufenstern präsentierten Exponate auf den Straßen, Plätzen und Bauten erzählen, rufen bei den Betrachtern wohl zumindest Erstaunen und bei den patriotisch Gesinnten ganz sicherlich auch Entzücken hervor: Gefühle und Emotionen, die durch die ganz unerwarteten Nebeneinanderstellungen und Abfolgen von spezifischen Formen, Strukturen, Farben und Bewegungen verstärkt werden. Diese Formen, Strukturen, Farben und Bewegungen werden durch ständige Wiederholungen den Menschen immer vertrauter, sie beruhigen (oder vielleicht sogar begeistern) die Patrioten und geben ihnen die Sicherheit, dass die Dinge, die sie sehen und bestaunen, »für die Ideen, Qualitäten und Institutionen stehen, die sie repräsentieren« und für die ihre Betrachter sie bewundern (Olsen 1986: 283). Und sie überzeugen vielleicht langfristig auch jene, für die so etwas wie »nationale Größe« eine bis dahin unbekannte oder weniger geschätzte Kategorie war ...

Vergegenwärtigt man sich die symbolischen Wirkungen der Orte und Bauten in den Schaufenstern der drei Nationen, wird schnell deutlich, dass sie alle aus-

nahmslos auch die von Hobsbawm (s.o. Einleitung) genannten drei Anforderungen erfüllen, die von Seiten der »Macht« an die Kunst gestellt werden:

Die Architektur und die räumlichen Anordnungen stellen bei allen vorgestellten Ensembles (wenn auch unterschiedlich stark ausgeprägt) eine Überlegenheit und Dominanz zur Schau, die sich in der Monumentalität von Achsen und Sichtbeziehungen, den Symmetrien und Proportionen der Plätze, den gigantischen Triumphbögen und Siegessäulen und ihrem unverkennbaren Glanz und Pomp, bisweilen auch Schwulst widerspiegelt. Die Metropolen zeigen in ihren Schaufenstern stellvertretend für die gesamte Nation (wiederum: in unterschiedlichem Ausmaß) die demonstrative Überlegenheit und Macht der Herrschenden bzw. der führenden gesellschaftlichen Klasse.

Straßen und Plätze, Bauten und Monumente werden als Paradeplätze und -straßen inszeniert, die die Macht der Herrschenden und ihrer Nationen als öffentliches Schauspiel zelebrieren, in dem die Volksmassen als Zuschauer und Komparsen zugleich dienen. In der Architektur der Monumente offenbart sich geradezu ein »Statuenwahn«, ein »Freilufttheater«, das sogenannte große Männer der nationalen Geschichte, zuweilen (wie in London und Paris) auch Frauen, zu Helden (bzw. Heldinnen) stilisiert und verherrlicht und damit das Denkmal zum Mittel der Volkserziehung und Propaganda werden lässt.

