

CLUB
CARACALLA



Matthias Johannes Holzner, BSc

CLUB CARACALLA

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Diplom-Ingenieur

Masterstudium Architektur

eingereicht an der

Technischen Universität Graz

Betreuer

Ass.Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn. Architekt Andreas Lechner

Institut für Gebäudelehre

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Das in TUGRAZonline hochgeladene Textdokument ist mit der vorliegenden Masterarbeit identisch.

Datum

Unterschrift

Prolog

„Preservation is overtaking us.“
[Rem Koolhaas]

Seit der Restaurationsdebatte im 19. Jahrhundert hat sich die Architektenschaft immer weiter aus dem Feld der Denkmalpflege zurückgezogen. Der Schwenk hin zu einer fast ausschließlich konservatorischen Lehre führte spätestens nach Alois Riegls modernem Denkmalkultus und den ersten Denkmalschutzgesetzen zu Ablehnung und Verbot der freieren Ansätze der Restaurierung. Das Hereinbrechen der Moderne brachte neue Aufgaben für die Architekten und die Bewahrung von Artefakten und Zeugen der Vergangenheit wurde fast vollständig anderen überlassen. Der Fokus der Architekten lag nun einzig und allein auf dem „Neuen“ Bauen, was schließlich ab den 1970er Jahren in Stararchitektur mit dem Zwang zur „grotesken, übertriebenen Form von unfreiwilliger Neuheit“¹ ausartete.

Seit der Weltwirtschaftskrise von 2008 scheint es ein neues Interesse der Architekten an der Erhaltung und Wiederverwendung von bewahrenswerten Bestandsbauten zu geben. Die Anzahl von geschützten Gebäuden – bei gleichzeitiger Verkürzung des zeitlichen Abstandes zwischen Fertigstellung und Unterschutzstellung – nimmt stetig zu und die nicht übersehbaren ökologischen Folgen der rücksichtslosen Verfolgung vom unendlichen Wachstum macht es Bauherren schwierig bis unmöglich die übliche tabularasa-Strategie zu verfolgen. Dies führt unweigerlich zur Wiederentdeckung des Bauens im Bestand und damit einhergehend zur Frage nach der architektonischen Herangehensweise und deren Potenziale und Risiken. Neben den üblichen architektonischen Entwurfsansätzen und -parametern gesellt sich nun der Bestand mit seiner Materie und seiner Metaphysik und trägt weiter zur Komplexitätssteigerung des Entwurfs bei. Gleichzeitig ist aus denkmalpflegerischer Perspektive die heute dort vorherrschende Ideologie der absoluten Konservierung zu hinterfragen. Die Haltung, sich für einen bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte eines Bauwerkes zu entscheiden und diesen Status folglich ad infinitum zu konservieren, ist nur bedingt mit einer zeitgenössischen pluralistischen Bewahrungskultur zu vereinbaren. Vor allem die Konzepte von Raum und Geschichte scheinen hier in konservativen und progressiven Ansätzen der Denkmalpflege stark zu variieren.

Die uneingeschränkte räumliche Expansion der Stadt in die umliegende Kultur-/Naturlandschaft war eine der Utopien der architektonischen Moderne.

¹ Koolhaas 2004

Damit einher ging der illusorische Glaube an die (theoretisch) unbegrenzten Möglichkeiten des architektonischen Neubaus in einem tabula rasa – artigen Kontext. Die konkrete Auseinandersetzung mit dem gewachsenen Stadtgefüge und dessen Bestandsbauten fand folglich von ihren Vertretern nicht oder kaum statt, wurde teils sogar abgelehnt. In den 1960er Jahren bröckelte schließlich die Überzeugungskraft, die einst von den Metaerzählungen (Lyotard) der Moderne ausgegangen war und spätestens seit den ersten Öko-Bewegungen Anfang der 1970er Jahren und den eindringlichen Fotografien der Mondlandung 1969 wurde die Erkenntnis, dass der Raum unseres Planeten tatsächlich eine wertvolle und vor allem limitierte Ressource darstellt in die breite Masse der Gesellschaft getragen. Bebaubarem Raum und materiellen Rohstoffen trat man daher fortan mit einem steigenden Bewusstsein ihrer Endlichkeit gegenüber. Ebenso stellten sich Fragen nach dem Luxus, den beispielsweise die archäologische Konservierung großer Areale im innerstädtischen Bereich bedeuten kann, und dessen Verhältnismäßigkeit in der Gegenüberstellung mit den Ansprüchen an eine Smart City.

Das „Ende der großen Erzählungen“² betraf indes in ganz besonderem Maße die Geschichtswissenschaften. Spätestens nach Foucaults Archäologie des Wissens (1969) und Hayden Whites Metahistory von 1973³ griff der aus den Literaturwissenschaften kommende linguistic turn auch auf die Geschichtswissenschaften über und führte insofern zu einem Paradigmenwechsel, als dass es unter dem Eindruck von Postmodernismus und Poststrukturalismus zu einer Abkehr von der Suche nach der einen, unumschränkt gültigen Wahrheit kam. Vielmehr verlagerte sich das epistemische Interesse auf den Diskurs selbst – und da, mit Hayden White gesprochen, die Geschichtsschreibung narrativ ist, auch wenn sie vorgibt dies nicht zu sein, stellt sich konsequenterweise auch die Frage nach dem Subjekt, das erzählt, und nach dessen Perspektive. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass innerhalb der Geschichtswissenschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine entschiedene Abkehr von der Meistererzählung Geschichte hin zu einer Pluralisierung, Multifokalisierung und Dehierarchisierung von geschichtsbildenden Diskursen stattfand. Ein dementsprechendes Geschichtsbild sieht wieder chronologisch klar bestimmte Kausalitätsketten noch einen „ursprünglichen“ Zustand von Dingen vor, was sich fundamental auf angrenzende Disziplinen wie die Archäologie, die Architektur und die Denkmalpflege auswirkte. In der Kultur des Bewahrens konnte folglich ebenso ein Aufbrechen der polaren Ideologien Totalabriss oder Totalkonservierung beobachtet werden und es kam auch hier zu einer Diversifizierung und Pluralisierung der denkmalpflegerischen Ansätze. An dieser Stelle ist anzumerken, dass in der Theorie zwar zahlreiche experimentelle Ansätze existieren, diese in der Praxis jedoch bis jetzt selten Anwendung finden.

² Lyotard 2019.

³ White 2014

Die vorliegende Masterarbeit setzt an dieser Schnittstelle von Architektur und Denkmalpflege an und untersucht konkret die Herausforderungen und Möglichkeiten, die sich im Spannungsfeld von Konstruktion, Konservierung und Dekonstruktion ergeben können. Um einen adäquaten Überblick über das behandelte Themenfeld zu geben wird im ersten Kapitel ein historischer Abriss zur Denkmalpflege gegeben und überdies werden aktuelle Konventionen und Tendenzen nachgezeichnet. Darauf folgen im zweiten Kapitel zwei Fallstudien in Plan, Bild und Text, die sich in ihrem Zugang zum Thema Bauen im Bestand radikal unterscheiden und sich der Frage nach der Beziehung zwischen bestehender, hinzugefügter oder veränderter Architektur von unterschiedlichen Seiten nähern. Zum einen wählt Giorgio Grassi in Sagunto, Provinz Valencia, ein rekonstruktives Bauprinzip indem er den Raum eines antiken Theaters mit zeitgenössischen Methoden wiederherstellt. Ganz anders operierte das Architekturbüro De Vylder Vinck Taillieu in der belgischen Gemeinde Melle bei Gent, wo sie eine psychiatrische Klinik revitalisierten und sich im Zuge dessen Prozesse des Verfalles zu eigen machten und in ihr architektonisches Programm integrierten. Diesen Reflexionen wird schließlich in Kapitel drei und vier ein konkretes Projekt zur Seite gestellt, das sich mit einem Ort auseinandersetzt, der für die Bewahrung von Bausubstanz im konservativen Sinne nicht paradigmatischer sein könnte: Rom. In den Fokus genommen werden als architektonischer Bestand die Thermen des Caracalla im Süden der Stadt, erbaut von 206 bis 216 n. Chr. Hierbei soll ein von jeher identitärer Bestandteil dieser imperialen Thermenarchitektur – ihre mondanità – von der Antike ironisch in die Gegenwart übersetzt werden, unter Einbezug aktueller Tendenzen in der Kultur des Bewahrens.

INHALT

KULTUR DES BEWAHRENS 13

Wurzeln	17
Neue Zeiten	19
Moderne	25
Ein neues Denkmalebewusstsein in Italien	29
Internationale Denkmalpflege	33
Postmoderne	37
Koolhaas: Preservation is Overtaking Us	41

ZWEI REFERENZEN 43

Römisches Theater Sagunto	45
Kanunnik Petrus Jozef Triest Plein	55

KONTEXT & BESTAND 63

Das römische Bad	65
Die Thermen des Caracalla	69
Die Welt der Mondänen	83
Status Quo - Der Bestand	110

CLUB CARACALLA 131

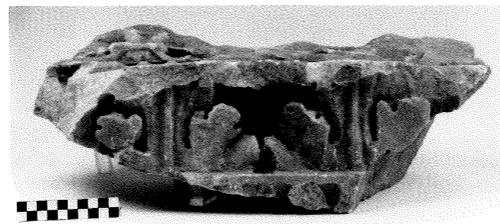
ABSPANN 169

Literaturverzeichnis	173
Abbildungsverzeichnis	177

KULTUR DES BEWAHRENS



Um heutigen Konventionen und Grundsätzen der Denkmalpflege sowie die Definition des Denkmalbegriffs besser zu verstehen, soll im folgenden Kapitel dessen historische Entwicklung behandelt werden. Positionen, die für die Argumentation in meiner Arbeit wichtig erscheinen, werden dabei umfassender betrachtet. Die begleitenden Abbildungen sind Fotografien von Fragmenten der Architekturdécoration der Caracallathermen.



Wurzeln

Die Denkmalpflege wie wir sie heute in ihrer selbstständigen, institutionellen und wissenschaftlichen Form kennen, hat ihren Anfang im 19. Jahrhundert – als „Kind des Historismus“ und „Enkel der Aufklärung“.¹ Am Ende jenen Jahrhunderts erscheinen Bücher wie „Handbuch der Denkmalpflege“ von Jakobus Reimers und die bis heute wichtige Zeitschrift „Die Denkmalpflege“. Während man im ausgehenden 19. Jahrhundert als „Pflege“ die geistige Auseinandersetzung und Aufnahme des historischen Bestandes verstand, verbindet man damit ab 1900 eine praktische Intervention.² Das Bewusstsein für eine Bewahrungskultur findet man aber schon früher. In einem Brief Raffaels an Papst Leo X. von 1519 bekundet er sein Interesse an den Denkmälern der Antike und dessen Studium, Vermessung und Vergleich mit schriftlichen Quellen. Aber er klagt auch über die Zerstörung der antiken Bauwerke Roms: „[...] wenn ich gleichsam den Leichnam der edlen Vaterstadt, die einst die Welt regierte, traurig zerfleischt sehe [...]“³ Raffael beklagt die Zerstörung durch die Barbaren, Goten und Vandalen, kritisiert aber auch die Tatenlosigkeit der Päpste: „Wie viele Päpste, sage ich, haben es zugelassen, daß antike Tempel, Statuen, Triumphbögen und andere ruhmreiche Bauten ruiniert wurden! Wie manche haben dazu beigetragen, daß Fundamente ausgegraben [...] wieviel Kalk wurde nicht aus Statuen und anderem antiken Schmuck gebrannt!“⁴ Seit dem 17. Jahrhundert werden Berichte über Initiativen zur Erhaltung und Appelle gegen die Zerstörung von Kunstwerken immer häufiger. Erhaltung war aber nicht durch Geschichtsbewusstsein, sondern durch politische Gründe gegeben, wie die Bewahrung des Palazzo Vecchio in Florenz, der im 16. Jh. nicht durch einen Neuen ersetzt wurde, da seine „alte“ Architektur die Macht der Familie Medici legitimierte.⁵

1 Huse 1996, 11

2 Vgl. Lipp 2008, 17

3 Germann 1993, 96

4 Ebda., 96-97

5 Vgl. Huse 1996, 15



Neue Zeiten

Eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung der Denkmalpflege wie wir sie heute kennen war die Aufklärung und den damit verbundenen Wandel des Kunst- und Geschichtsverständnisses. „Erst die Geschichte als System begriffen, ermöglicht eine epische Einheit, die den inneren Zusammenhang freilegt und stiftet.“¹ Das Erkennen einer Chronologie von Kunstwerken lässt somit dessen Wert als unwiederholbares Dokument entstehen und folglich auch dessen Erhaltung legitimieren. Karl Friedrich Schinkel, einer der großen Architekten seiner Zeit, machte sich aber auch für die Erhaltung historischer Bauwerke stark. 1815 verfasste er sein Memorandum, wo er klar eine Behörde zum Schutz der Denkmäler fordert. Kunstdenkmäler seien öffentliches Gut und dessen Bewahrung solle doch zum eigenen Beruf werden. Eine eigene Behörde soll Inventarlisten erstellen, um so den nötigen Schutz zu gewährleisten. Schinkel hatte zudem eine klare Haltung zur Restaurierung, nämlich die der absoluten Zurückhaltung. So sollte die Beste, die sein, die man nicht wahrnimmt.²

In Frankreich festigte man zum ersten Mal die Denkmalpflege zu einer eigenen Institution mit Ludovic Vitet als *Inspecteur des Monuments Historiques*. Als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Denkmalpfleger trat nun Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in Erscheinung, der 1838 der *Commission des Monuments Historiques* beitrug. Mit seinen Leistungen in Theorie, planerischer Konzeption, aber auch praktischer Umsetzung nahm er eine Vorreiterrolle ein, die ihn über Frankreichs Ländergrenzen hinaus bekannt werden ließ und das Fach der Denkmalpflege europaweit maßgeblich prägte. Am Anfang seiner Laufbahn sich noch mit größter Zurückhaltung äußernd, bekannte er sich rasch zu einem radikaleren Standpunkt.³

„Führt eine Restaurierung neue Formen ein, dann kann sie eine Fülle von Spuren verschwinden lassen, deren Seltenheit und Alter das Interesse erhöhen. ... Jede Zufügung, aus welcher Epoche auch immer, muß im Prinzip bewahrt, konsolidiert und in dem Stil restauriert werden, der ihr eigentümlich ist. Dies muß mit religiöser Zurückhaltung und Unterscheidungskraft geschehen, unter völligem Verzicht auf jede persönliche Meinung. Der Künstler muß sich vollständig auslösen.“⁴

Diese 1843 geradezu fromme Haltung hielt in seiner Tätigkeit als Denkmalpfleger aber keinen Einzug. Nach präziser Vermessung und Analyse des Bestandes zögerte Viollet-le-Duc nicht seine objektiv für „richtig“

1 Kosellek 1979, 53

2 Vgl. Huse 1996, 62-69

3 Vgl. Huse 1996, 85ff

4 Viollet-le-Duc, zit. nach Huse 1996, 86

ermessene Restaurierung anzuwenden. So wurde bei der Restaurierung des gotischen Bischofspalastes in Sens 1851 sämtliche Spuren der Um- und Einbauten, die das Gebäude über die Jahrhunderte bekam, rückgebaut und folgedessen am Ende ein stilreiner Palast nach den Künsten der Gotik dastand, den es so wohl nie gab.⁵ In seinem Hauptwerk *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI* von 1869 schreibt er:

„Ein Gebäude restaurieren, das heißt nicht, es zu unterhalten, es zu reparieren oder zu erneuern, es bedeutet vielmehr, es in einen Zustand der Vollständigkeit zurückzusetzen, der möglicherweise nie zuvor existiert hat.“⁶

Der empirische Ansatz am Beginn seiner Karriere tritt hier in den Hintergrund. An dessen Stelle treten idealistische Vorstellungen, die jedes Objekt – fernab vom Bestand – auf seine Typologie und augenscheinlichen Stil reduziert. Bereit den Bestand zu verfälschen wird für die Schaffung eines Idealzustandes geworben, dessen Definition und Herleitung unkommentiert bleibt und somit einen breiten Interpretationsspielraum offenlässt.⁷

Viollet-le-Duc's Thesen fanden großen Anklang bei seinen europäischen Zeitgenossen, die zahlreiche mittelalterliche Kirchen, Rathäuser, Schlösser und Paläste mit großem Eifer von dessen nachträglichen Einbauten und Dekorationen befreiten und Europa in einen regelrechten „Restaurierungswahn“ stürzte. Dies blieb jedoch nicht lange ohne Kritik, die sich zuerst in England und bald auch im deutschsprachigen Raum forcierte. John Ruskin etwa forderte ein Pflegen im Gegensatz zum Restaurieren. So schreibt er in seinem Werk *The Seven Lamps of Architecture* von 1849 im Kapitel *The Lamp of Memory*:

„Kümmert euch um eure Denkmäler und ihr werdet nicht nötig haben sie wiederherzustellen. Bewacht ein altes Bauwerk mit ängstlicher Sorgfalt; zählt seine Steine wie die Edelsteine einer Krone; stellt Wachen ringsherum auf, wie an den Toren einer belagerten Stadt, bindet es mit Eisenklammern zusammen, wo es sich löst; stützt es mit Balken, wo es sich neigt; kümmert euch nicht um die Unansehnlichkeit solcher Stützen: besser eine Krücke als ein verlorenes Glied. Tut dies alles zärtlich und ehfurchtsvoll und unermüdet, und manches Geschlecht wird unter seinem Schatten erstehen, leben und wieder vergehen. Sein letzter Tag muß einmal kommen, aber laßt ihn offen und unzweifelhaft sein, und laßt keine Entwürdigung und falsche Herstellung ihn noch der letzten Totenehren berauben, die Erinnerung ihm erweist. ...Wir haben überhaupt kein Recht sie anzurühren. Sie gehören uns nicht. Sie gehören teilweise denen, die sie bauten und teilweise allen Menschengeschlechtern, die nach uns kommen sollen.“⁸

Zu Ruskin gesellte sich die *Society of Antiquaries*, die in einem Rundschreiben an ihre Mitglieder die Restauration anprangerte und zum Protest aufrief: „Das Übel nimmt immer mehr zu, und man muß fürchten, daß

5 Huse 1996, 86

6 Viollet-le-Duc zit. nach Huse 1996, 88

7 Huse 1996, 88

8 Ruskin 1904, 367

die monumentalen Überreste Englands ohne starken und sofortigen Protest binnen kurzem aufhören werden, wahrheitsgetreue Zeugen der Vergangenheit zu sein.“⁹

Im deutschsprachigen Raum wurde erst am Anfang des 20. Jh. Kritik laut. Neben Historikern wie Georg Dehio und Cornelius Gurlitt setzten sich auch Architekten der Avantgarde wie Theodor Fischer für ein Umdenken in der Denkmalpflege ein. In Fischer's Aufsatz „Über das Restaurieren“ von 1902 zieht er Bilanz über die restauratorische Praxis seiner Zeit. „Was hilft es uns auch, uns darüber aufzuregen, daß unsere schönsten Dome ... glatt ausgeräumt wurden, wie mit der Bürste einer übereifrigen Scheuerfrau? Alles was die Jahrhunderte Eigenes hineingetragen, Bilder Denkmäler, Altäre und Kanzeln, alles warf man hinaus, weil es nicht der Bauzeit angehörte.“ Nachdem die großen und bekanntesten Denkmäler alle der „puristischen Sünde“ unterlagen so seien jetzt die kleineren am Lande betroffen. Fischer bemerkte in vielen Fällen eine viel zu weitreichende Restaurierung, wo doch in den meisten Fällen kleinere Instandhaltungsarbeiten gereicht hätten. „In fünfzig von hundert Fällen wäre eine wesentliche Veränderung gar nicht nötig. Ein wenig abgefallener Putz, ein verwitterter Stein, ein schadhaftes Dach, das alles ausgebessert, und es ginge wieder viele Jahrzehnte. Oft ist es der Ehrgeiz, der die Leute plagt... öfter ist es ein übertriebenes Ordnungs- und Sauberkeitsbedürfnis.“ Nun stellte Fischer aber auch die Frage, wie vorgehen, sollte durch Zerstörung, Baufälligkeit oder große Abnutzung eine Erneuerung unausweichlich werden? Zum einen forderte er die Anwendung der zeitgenössischen Sprache, zum anderen räumte Fischer ein, dass der originalgetreue Wiederaufbau des Markturmes in Venedig aufgrund der detaillierten Dokumentation und die Wahrung der Harmonie für die jetzt Lebenden der richtige Ansatz war. Ohne die exakten Quellen sollte man aber unbedingt von einer Rekonstruktion absehen, so Fischer, da die „Phantasie des ausführenden Künstlers das Ihre dazutun muß“ und so eine Täuschung vorgenommen werde.¹⁰

Die Mehrheit der deutschen Denkmalpfleger hielt noch 1902 unbeirrt an den Thesen Viollet-le-Duc's fest, doch wurden die Kritiker immer zahlreicher und der Zeitpunkt für eine neue, „moderne“ Auslegung der Denkmalpflege war unübersehbar. Der Kunsthistoriker und Philosoph Konrad Lange etwa bekräftigte etwa 1906 in einer Rektoratsrede das Ende einer Epoche ohne eigenen Stil:

„Wir haben einen eigenen Stil, das heißt, wir bauen wieder selbstständig, und der Lebende hat Recht. Aber – der Tote hat auch recht. Beide können sich vertragen. ... Wir wollen mit derselben Unbefangenheit an Naivität an die Aufgabe des Restaurierens herantreten, wie es die Alten taten, nur mit dem Unterschied, daß wir gegen unsere Vorgänger größere Pietät haben. Dasselbe Recht, das wir für unsere Individualität fordern, wollen wir auch den alten Meistern zugestehen. Wir wollen uns gar nicht bemühen in einer fremden

9 Harvey, zit. nach Huse 1996, 92

10 Fischer 1902, 298-302

Sprache zu reden, weil wir unsere eigene Sprache haben, die uns wohl ansteht, einen eigenen Stil, den wir uns selbst ausgebildet haben. ... Deshalb berührt uns auch der Einwand wenig, daß der moderne Stil zu individuell sei, um beim Restaurieren Anwendung finden zu können. Die ältere Schule hielt streng daran fest, daß jedwedes, auch das leiseste Hervortreten von Individualität bei solchen Arbeiten auf das Peinlichste zu vermeiden sei. Das war gegen die naive Sucht mancher Restauratoren gerichtet, das Alte zu verändern, weil es angeblich unschön war, das heißt dem eigenen Geschmack nicht entsprach. Aber diese Gefahr ist jetzt nicht mehr vorhanden, da ja das Alte unter allem Umständen geschont werden soll. Jetzt handelt es sich vielmehr darum, ob das Neue gleichberechtigt neben das Alte treten darf. Und das wollen wir bejahen.¹¹



11 Lange 1906, 26-27



Moderne

Der inhaltliche Wandel um die Jahrhundertwende – weg von einer des Restaurierens, hin zu einer des Konservierens – bedeutete, dass die Argumente einer Denkmalpflege im Sinne der Rekonstruktion und des Fertigbaus obsolet geworden waren. Für diese neue, dem Konservatorischen verbundene Denkmalpflege, wo der Schutz des unfertigen Zustandes und die Erhaltung von Ruinen im Vordergrund stand, bedurfte es auch neuer Kriterien und Werte. Diese Wende hatte zudem zur Folge, dass sich immer weniger Architekten, aber dafür mehr Kunsthistoriker für das Fach interessierten. Zwei Kunsthistoriker, Alois Riegl und Georg Dehio versuchten über die Erörterung von Kriterien das Denkmal neu zu definieren und allgemein gültige Werte für das 20. Jh. zu bestimmen. Den Anfang machte Riegl 1902 mit seinem Aufsatz „Über den modernen Denkmalkultus“. Hier beschreibt er zum ersten Mal den Alterswert, der das neue Jahrhundert in der gleichen Weise dominieren sollte wie der Erinnerungswert das 19. Jh. davor. Dieser sollte „von den objektiven spezifischen Eigenschaften“ absehen und „lediglich die subjektive Stimmungswirkung“ schätzen. So sollte ein Denkmal „ohne jede Rücksicht auf ursprüngliche Bedeutung und Zweckbestimmung, sofern es nur äußerlich sinnfällig verrät, daß es bereits geraume Zeit vor der Gegenwart existiert und durchlebt hat“, bestimmt werden. Demnach kann jedes vom Menschen gemachte Objekt diesen Kriterien entsprechen, was eine Dehnung des Denkmalbegriffes zur Folge hat. Ein weiterer Ansatz des Alterswertes bestand in der Betrachtung der Geschichte als natürlichen Ablauf, der nur zur Stimulation des Rezipienten dient. So schrieb er, „daß es gerade der reine, gesetzliche Kreislauf des naturgeschichtlichen Werdens und Vergehens“ sei, „dessen ungetrübte Wahrnehmung den modernen Menschen vom Anfang des 20. Jahrhunderts erfreut“. Um dies zu erreichen dürfe es keine denkmalpflegerischen Eingriffe geben, denn es soll „auch das Denkmal selbst der auflösenden Wirkung der Naturkräfte, soweit sich diese in ruhiger, gesetzlicher Stetigkeit, und nicht etwa in plötzlicher gewaltsamer Zerstörung vollzieht, nicht entzogen werden“. Nach dieser Auffassung würde ein Denkmal Teil der Natur werden und somit all ihren Kreisläufen und Gesetzen unterliegen. Das Resultat wäre ein Konzept der Denkmalpflege, dessen Tätigkeit sich auf den durch die Natur zeitlich begrenzten Konsum eines Objektes beschränkt. Riegl definiert daraus den „Alterswert“ wonach weder die geschichtliche Bedeutung eines Denkmals, noch dessen Schönheit sei relevant, sondern nur „das Altsein als solches“.

Auch Georg Dehio betont die Irreversibilität von Restaurierungen und die Erfahrung eines Denkmals anhand dessen materieller Vergänglichkeit. Doch betont er auch, dass es zu den Aufgaben des Denkmalpflegers gehöre die durchschnittliche Lebensdauer eines solchen möglichst zu verlängern. Bekannt wurde Dehio aber vor allem als Verfasser des „Handbuches der deutschen Kunstdenkmäler“, auch „Dehio“ genannt.¹



¹ Vgl. Huse 1996, 125-129

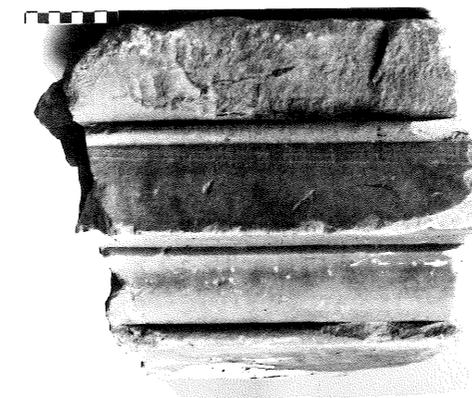


Ein neues Denkmalebewusstsein in Italien

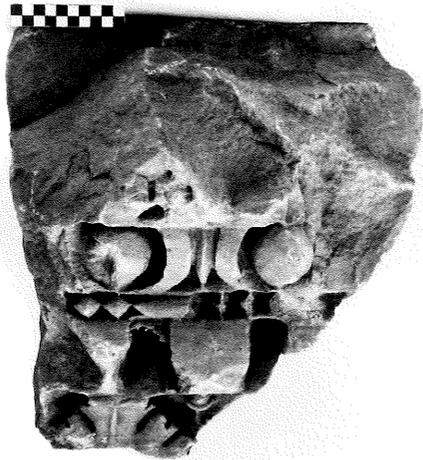
Obwohl Italien im engen Austausch mit Mitteleuropa stand und auch von bedeutenden Denkmalpflegern wie etwa Ruskin besucht wurde, entwickelte sich nur langsam ein Bewusstsein für den Schutz von Denkmälern. Erst während der italienischen Einigung (1860-70) formten sich Initiativen für eine nationale Gesetzgebung zum Schutz von antiken Monumenten und Kunstwerken, die sich an den Thesen von Viollet-le-Duc und Ruskin gleichermaßen orientierten. Carlo Cattaneo, Publizist und Intellektueller, der sich an den Schriften von Ruskin orientierte forderte 1862 die Gründung einer Vereinigung für den Schutz von nationalen Monumenten, die *partii monumenti*. Alvise Piero Zorzi, seiner Zeit ein Freund Ruskins, publizierte 1877 seine *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, in denen er den Markusdom in Venedig zu einem „Museum der Architektur“ erklärt, das eine entsprechende archäologische Behandlung bedarf. Des Weiteren beharrte er auf die klare Trennung von Restaurierung und Konservierung. Als weiterer Verfechter Ruskins profilierte sich der Archäologe und Architekt Giacomo Boni (1859-1925). Neben seinem Engagement für den Schutz historischer Bauten vermaß und erforschte er Venezianische Monumente wie den Markusdom und wurde später der erste Leiter des Ministeriums für Denkmäler in Rom, wo er bei den ersten großen Ausgrabungen am Forum Romanum und Palatin neue archäologische Methoden entwickelte.

Ein weiterer wichtiger Protagonist für die Entwicklung der italienischen Denkmalkultur war Camillo Boito (1836-1914). Als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Mailand war er mit dem Eklektizismus und der stilistischen Restaurierung vertraut und teilte somit Viollet-le-Duc's Haltung. Auf seinen Thesen aufbauend gab das Kulturministerium 1882 die ersten Richtlinien für die Restaurierung von historischen Gebäuden heraus, die sich an den Thesen Viollet-le-Duc's orientierten. Der vermeintlich ursprüngliche Zustand des Gebäudes stand im Vordergrund, auf Grundlage von Wissen über die originale Form wurden auch imitierende Wiederherstellungen akzeptiert. Aber schon im darauffolgenden Jahr erweiterte Boito maßgeblich den denkmalpflegerischen Diskurs in Italien. Seine für den dritten Kongress für Ingenieure und Architekten in Rom verfasste Schrift wurde später zur ersten modernen italienischen Charta und als philologische Restaurierung bekannt. Boito definiert darin Denkmäler als historische Dokumente in all seinen Teilen und Schichten. Nicht nur die ursprüngliche Substanz gilt somit als schützenswert, sondern auch alle Änderungen und Anbauten. Boito empfiehlt eine minimale Restaurierung und die klare Unterscheidung mittels vereinfachter Form oder Materialwahl von neuen gegenüber vorhandenen Teilen. Vervollständigungen sollten möglichst im zeitgenössischen Stil erfolgen, wobei aber ein möglichst geringer Kontrast

zum Vorhandenen anzustreben sei. Obwohl Boito sich in den in den meisten Fällen für die Konsolidierung und Konservierung von architektonischen Denkmälern aussprach, war dies beispielsweise beim Neubau des Viktor-Emanuel-Denkmal in Rom nicht der Fall. In seinen Augen war das neue Monument wichtiger als die dafür geschliffenen Bauten aus dem Mittelalter und der Renaissance.¹



¹ Vgl. Jokilehto 1999, 198-205



Internationale Denkmalpflege

Die ersten Bestrebungen für einen länderübergreifenden Schutz von Denkmälern war der *Congrès international pour la protection des oeuvres d'art et des monuments* von 1889 in Paris, wo die von den Teilnehmern geäußerten „Wünsche“ protokolliert worden sind. 1931 fand dann in Athen der Erste Internationale Kongress der Architekten und Techniker in der Denkmalpflege statt, dessen Ergebnis eine erste *carta del restauro* mit sieben Hauptbeschlüssen war. Darauf aufbauend folgte 1964 der zweite internationale Kongress in Venedig, der die bis heute gültige sog. „Charta von Venedig“ hervorbrachte.¹

Die Internationale Charta zur Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles fixierte mit ihren 16 Artikeln die Definition eines Denkmals, Bestimmungen für die Konservierung und Restaurierung, sowie die Dokumentation und Publikation dieser.² Der „Denkmalbegriff“ umfasse der Charta folgend etwa nicht nur das einzelne Denkmal, sondern auch dessen urbanen Kontext oder ländliches Ensemble. Neben der dauernden Pflege sei auch eine „der Gesellschaft nützlichen Funktion“ der Erhaltung zuträglich. Diese Funktion beschränkt sich nicht nur auf eine Nutzung im klassischen Sinn, sondern kann auch eine kulturelle, historische oder ästhetische Aussage sein. Weiteres ist die Konservierung der Restaurierung vorzuziehen, letztere soll nur in „Ausnahmecharakter“ behalten. Die „Originalität“ eines Denkmals soll sich dabei auf den gewachsenen Zustand beziehen und umfasst somit alle seine auch später hinzugefügten Teile. Daneben spielt auch die Beziehung zum Ort eine maßgebende Rolle, woraus sich auch die Erhaltung der Umgebung – in einem dem Denkmal angemessenen Rahmen – erschließen lässt. Des Weiteren wird die Notwendigkeit der Wissenschaftlichkeit in der Denkmalpflege betont, die mittels exakter Dokumentation, kritischer Analyse und öffentlich zugängliche Archivierung zu erreichen ist. Ein weiterer angesprochener Punkt der Charta von Athen ist das in der modernen Denkmalpflege wichtige Prinzip der Reversibilität. So ist dieses zwar nicht explizit in der Charta benannt, aber die Artikel über Instandsetzung und Reparatur nehmen die Definition dieses Begriffes vorweg.³

Durch die Unterzeichnung des Übereinkommens zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt durch die Generalkonferenz der UNESCO⁴ wurde 1972 eine weitere Maßnahme zum weltweiten Denkmal- und Naturschutz gesetzt. Mit gegenseitiger Unterstützung verpflichteten sich damit die Staaten der UNESCO sich zur Erfassung, Schutz und Erhalt der auf ihrem Gebiet

1 Vgl. Langini/Lipp/Müller/Petzet 2012, 15-25

2 Vgl. Charta von Venedig 1964

3 Vgl. Petzet 1994, 9-21

4 Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur

befindenden Welterbes. Derzeit umfasst die Liste weltweit 1.121 Stätten in 167 Ländern, davon 869 Kulturstätten, 213 Naturstätten und 39 gemischte Stätten.⁵



⁵ <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-weltweit/welterbeliste>



Postmoderne

Pluralisierung, Temporalitätswandel, Ästhetisierung und das Ende der Meta-Erzählung haben als Merkmale der Postmoderne – im Sinne eines übergreifenden Kulturphänomens – auch ihre Spuren in der Denkmalpflege hinterlassen.

Jean Baudrillard und Francois Lyotard beschreiben beide die Pluralität als Hauptphänomen der Postmoderne. Baudrillard beschreibt etwa, dass durch Vielheit in der kulturellen Produktion nicht vermeintlich neue Differenzen, sondern Indifferenz entsteht. Die ständige Reproduktion von Idealen, Phantasmen, Bildern und Träumen würden dazu führen, dass die Grenze zwischen Realität und Simulation verwischen¹ und „nur noch Fälschungen den unstillbaren Hunger nach Echtem befriedigen können.“² Lyotard hingegen zeichnet ein positives Bild der Pluralität für deren Erklärung er sprachphilosophische Beispiele verwendet. Die Abwendung von einer allgemein gültigen „Metasprache“ hin zu unterschiedlichen Sprachen verspricht „Vielheit gegen die der Totalisierung der Einheitsstrategien und des Terrors uniformer Systemzwänge.“³ Eine pluralistische Geschichtsinterpretation bedeutet für Denkmäler einerseits Konkurrenz durch Freizeitparks, Museumsdörfer und unzählige Kopien aller Art wie Las Vegas oder Hallstatt in China, andererseits zu ein plural aufgefächerter Denkmalbestand, an dem sich jeder bedienen kann um sich seine *patchwork-identity* zu basteln.⁴

Durch die kunstwissenschaftliche Forschung zur Zeit als vierte Dimension der Kunst erfuhr die Kultur einen Temporalitätswandel. Das newtonsche Zeitverständnis der Moderne als unendlich fortschreitende Linie vom Vergangenen über die Gegenwart bis in die Zukunft wurde nicht nur physikalisch widerlegt, alternative Ansätze eines Zeitverständnisses wie die Unterscheidung von „temps“ und „durée“ von Henri Bergson, wo qualitativ vollziehende Zeit und qualitativ erlebte Zeit unterschieden werden, sowie die „Paradoxie des historistischen Zeitverständnisses“ mit seinen temporären Gleichzeitigkeiten, Wiederholungen und diskontinuierlichen Verlaufsfiguren, befreiten postmodern die Zeit aus ihrem „regulierten Strombett.“⁵ Dieser Wandel wurde auch in der Denkmalpflege zum Thema. Der Beschleunigung der Moderne wird postmodern die „Dauer“ gegenübergestellt, das 1975 mit dem Jahr zum Schutz des architektonischen Erbes Europas seinen Anfang nimmt. So sollen „Vergangenheitsorientierungen den Zukunftsgewissheitsschwund als Folge der Modernitätskrise“⁶ kompensiert

1 Vgl. Lipp 2008, 168

2 Lipp 2008, 169

3 Lipp 2008, 169

4 Vgl. Lipp 2008, 42

5 Vgl. Lipp 2008, 150-153

6 Lipp 2008, 43

werden. Neben dem Konzept der Gleichzeitigkeit bei Baudenkmalern, wobei Schichten verschiedener Zeitstufen präsentiert werden, werden auch Modelle der Wiederherstellung und Rekonstruktion rehabilitiert.⁷ Darüber hinaus ist der Begriff des „Originals“ nicht mehr an seinen Ort und Zeitpunkt gebunden, sondern löst sich in einen nicht abgeschlossenen Prozess auf. Riegls „Werden und Vergehen“⁸ beinhaltet schon eine ähnliche transitorische Idee, die sich postmodern im Augenblick, dem „Hier und Jetzt“ manifestiert. Verstärkt wird die Diskussion über Originalität vom „Umbiegen von Vergangenheit in Gegenwart“ und „Patinierung von Gegenwart als Vergangenheit“ gleichermaßen.⁹

Die Ästhetisierung manifestiert sich in der Denkmalpflege durch Emporwertung von Schauwert gegenüber dem Substanzwert. Fassaden und äußere Erscheinung werden nun intensiv untersucht und Verschönerungen vorgenommen, wo es Befunde zulassen. Die Denkmalpflege gerät in den „Sog der Inszenierung“¹⁰ und produziert – verführt von Verbesserungen und Harmonisierungen – Kulissen und „Theater der Erinnerung“, die keiner je existenten Realität entsprechen.

Die rasante Zunahme an Denkmälern und die dadurch entstehende „Denkmälermasse“ wirft postmodern die Frage nach der Relevanz auf. Die Relevanz soll dabei als Bindeglied zwischen Gesellschaft und Wissenschaft agieren.



7 Vgl. Lipp 2008, 43

8 Riegl 1903, 27

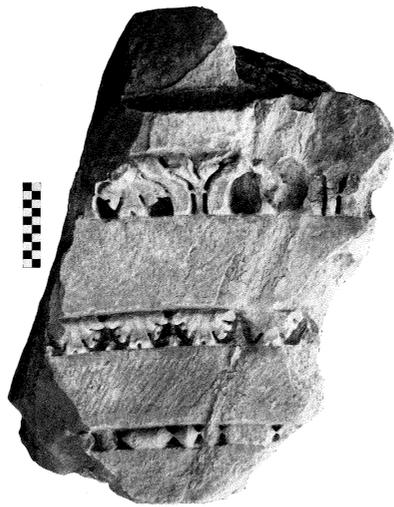
9 Lipp 2008, 43

10 Lipp 2008, 45

Koolhaas: Preservation is Overtaking Us

2004 veröffentlichte Rem Koolhaas mit „preservation is overtaking us“ in der Zeitschrift *Future Anterior* erstmals die Ergebnisse seiner Auseinandersetzung mit der Denkmalpflege anhand eines Auftrags für ein Konzept der Bewahrung für die Stadt Peking. Anstatt der Anwendung von klassischen Bewertungsmethoden versucht Koolhaas durch eine räumliche und zeitliche Zonierung des Stadtgebietes eine möglichst authentische „Kondition“ der Stadt zu bewahren.¹ Auf der 12. Architekturbiennale in Venedig 2010 präsentierte er dann umfassende Ergebnisse mit der Ausstellung „cronocaos“. Zum einen handelt es sich dabei um eine retroaktive Untersuchung von in Zusammenhang mit Denkmalpflege stehender Projekte seines Büros OMA und die Präsentation einer breiten Recherche über aktuelle Tendenzen der architektonischen Konservierung. Ein besonderes Augenmerk gilt den Grafiken über die stetig steigende Zahl von Gebäudetypologien, und deren Maßstäbe, sowie der gleichzeitig sich verringernde Abstand von Fertigstellung und Unterschutzstellung. Mit der Publikation „preservation is overtaking us“ der Columbia University in New York erschien schließlich eine Zusammenfassung der Auseinandersetzung von OMA mit der Denkmalpflege und OMA's Denkmalpflege-Manifest, zusammengetragen von Jorge Otero-Pailos.²

Mit Koolhaas' Hinwendung zur Denkmalpflege versucht er aus der Stararchitektur und dem Zwang der „grotesken, übertriebenen Form von unfreiwilliger Neuheit“³, die die kapitalistische Marktwirtschaft der Architektenzunft abverlangt, zu entfliehen, wessen Wesen er seit den 1970er Jahren verkörperte.



¹ Vgl. Koolhaas 2004, 11-17

² Vgl. Carver 2014, 54

³ Ebda, 67

ZWEI REFERENZEN

Römisches Theater Sagunto

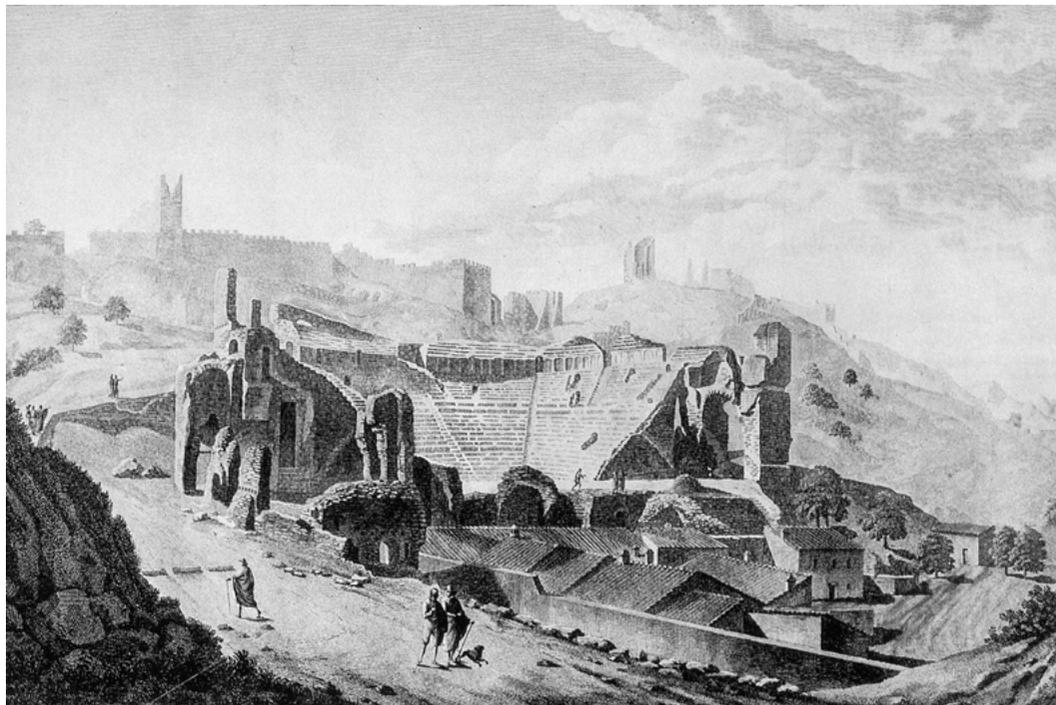
Die Ruine des römischen Theaters von Sagunto wurde mittels einer Wiederherstellung am Anfang der 1990er Jahren von den Architekten Manuel Portaceli und Giorgio Grassi zu einem funktionierenden Theater transformiert. Der überaus respektvolle Umgang mit der vorhandenen Bausubstanz und die formale Zurückhaltung der neuen Gebäudeteile fand großen Anklang in der Fachwelt und die bis heute – fast dreißig Jahre später – anhaltende rege Nutzung der Anlage zeugt von einer überaus gelungenen Revitalisierung einer antiken Ruine.

Archäologische Untersuchungen am römischen Theater von Sagunto datieren die Fertigstellung um 50 n. Chr. und einen Umbau auf die Mitte des 3. Jh. n. Chr. Ab wann das Gebäude dem Verfall preis gegeben wurde ist leider nicht bekannt. Das Theater liegt am Nordhang des Hügels der Burg und bildet den Abschluss der Altstadt, die sich vom Fluss Palancia terrassenförmig in Richtung der Burg entwickelt. Im Gegensatz zu den meisten römischen Theatern, die freistehende Gebäude sind, bedient sich jenes von Sagunto der vorhandenen Topografie und gleicht somit eher einem griechischen Theater. Dieser Umstand und die fast vollständige Zerstörung des Bühnenkörpers sorgte lange für Unklarheit bei den Historikern.¹

Bevor sich die Stadtverwaltung dafür entschied das Theater wieder zu errichten, wurden in neuerer Zeit Restaurations- und Instandhaltungsarbeiten durchgeführt. Dabei wurde auf dem Sockel der Bühnenanlage eine Terrasse errichtet, Teile der *cavea* rekonstruiert und An der Stelle eines Bühnenturmes ein kleines Museum eingerichtet. Die Folge war eine künstliche Ruine, dessen Ziel nicht die möglichst getreue Wiederherstellung des Theaters, sondern eher die Vorstellung des Theaters im Zustand des Verfalls war.² 1984 entstand dann die Idee für eine Rehabilitierung der Nutzung als Theater und man beauftragte die Architekten Manuel Portaceli und Giorgi Grassi mit dessen Planung. Unter Aufsicht von führenden Archäologen wurde die Wiederherstellung 1994 fertiggestellt.³

Für die erneute Nutzung des Theaters als solches war zum einen eine Festigung, Restaurierung und teilweise Vervollständigung der vorhandenen Bausubstanz (inkl. der vorhergegangenen Versuche der Komplettierung) und zum anderen die Rekonstruktion wesentlicher Bauteile wie die Bühnenfront vonnöten, wobei das Ziel von Grassi und Portaceli die Wiederherstellung einer einheitlichen Form und des architektonischen Raumes des Theaters war.⁴

„Die räumliche Einheit von *cavea* und Bühne, das wesentliche



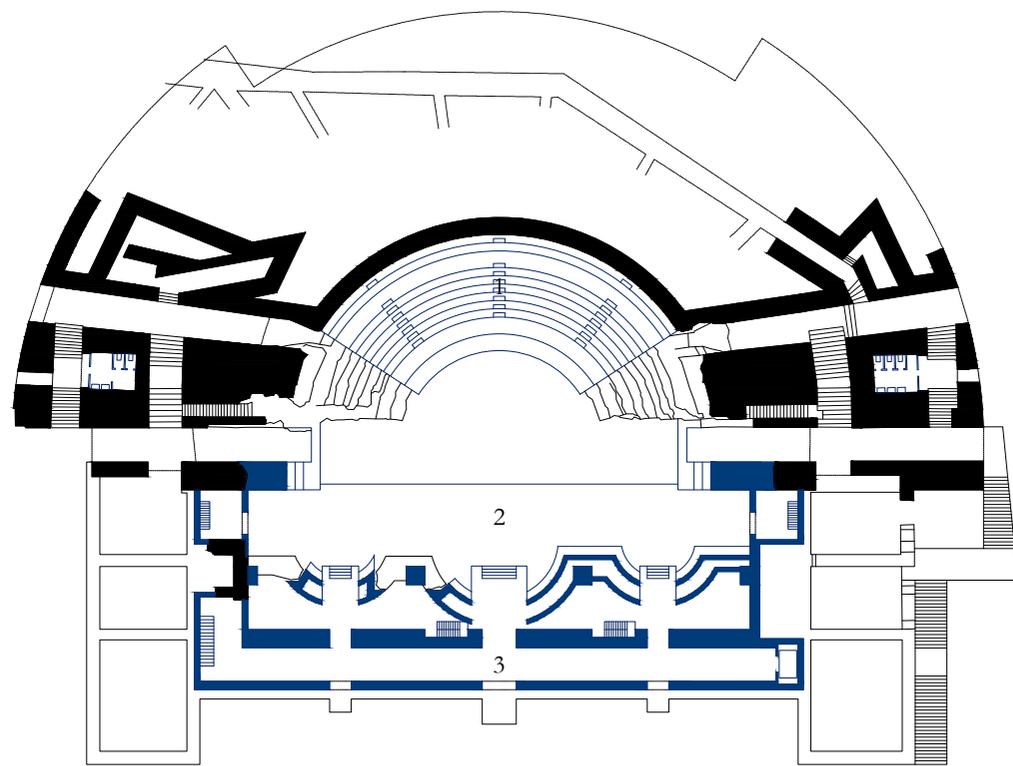
Ruine des römischen Theaters von Sagunto. Alexandre de Laborde 1811

¹ Vgl. Hernández/López/Pascual/Arancgui 1992, 25-28

² Vgl. Grassi 1988, 81

³ Vgl. Navarro Arisa/Beltran 1992

⁴ Vgl. Grassi 1996, 16



0 5 10 20

Grundriss Bühnenebene

- 1 Cavea
- 2 Scaena
- 3 Post-scaena

architektonische Identifikationsmerkmal des römischen Theaters, wird daher das vorrangige Ziel der hier konzipierten Arbeiten. Eine Rekonstruktion müßte also vor allem die Vervollständigung der wichtigsten baulichen Strukturen des römischen Theaters sein, jener Strukturen, die seine Wesenheit ausmachen. Eine Vervollständigung jedoch, die nach dem Prinzip rigoroser Sparsamkeit erfolgt (eine Aufgabe der Architektur, die direkt aus dem römischen Bauwesen kommt), das heißt eine Realisierung mit dem minimalen architektonischen Aufwand, der zum Erreichen des gesteckten Ziels erforderlich ist.⁵

Somit ist klar, dass der Entwurf Portacelis und Grassis keinesfalls eine originalgetreue Rekonstruktion des Theaters ist, sondern viel mehr die Wiederherstellung eines bestimmten Bautyps in seiner festgelegten Form verfolgt. Neben dem antiken römischen Theater von Sagunto selbst und seiner hypothetischen Rekonstruktion anhand der Ausgrabungen dient der architektonische Bautyp des römischen Theaters mit seinen formalen Regeln und Proportionen, aber auch seinen gesellschaftlich sozialen Raum und dessen Konventionen auf die architektonische Form, als Vorbild. So definiert Grassi als Ziel ihres Entwurfs die Erstellung eines „modernen und zweckmäßigen Theatertraumes nach Art der alten Römer“.⁶

Um die Ruine zu einem funktionierenden Theater zu transformieren war es notwendig die Zuschauerreihen der *cavea* mittels einer Verkleidung wieder benutzbar zu machen. Dies wurde nur auf einen Teil der *cavea* angewandt, um noch partiell das Original sichtbar zu lassen. Vom Bühnenhaus waren aufgrund der unsachgemäßen Umbauten nur noch Mauerreste im Sockelbereich vorhanden und bedurfte einer kompletten Wiederherstellung. Nach der Beseitigung der störenden Anbauten wurde der Sockel mit den ursprünglichen Abmessungen bis auf die Bühnenebene wiedererrichtet. Darauf aufbauend wurde ein Bühnenhaus gestellt, das sich an den ursprünglichen Proportionen orientiert und gleichzeitig in seiner reduzierten Formsprache wie selbstverständlich in den Bestand zu integrieren vermag. Eine Besonderheit des Projektes stellt die Formulierung des Post-scaena (Bühnenfront) dar. Das Planerduo entschied sich bewusst gegen eine Rekonstruktion oder eine Neuinterpretation. Anhand vorhergegangener Ausgrabungen und Studien wäre dies sicher möglich gewesen. Stattdessen wurde das Postszenium und seine drei charakteristischen Achsen – *valva regia* in der Mitte und flankiert von den beiden *portae hospitales* – nur mit einfachen eingeschossigen Wänden angedeutet, die einige antike Mauerreste spielerisch integrieren. So wird einerseits der Raum der Bühne definiert, andererseits hat der Zuschauer auch freien Sicht auf die Hinterbühne. Grassi schreibt über diese Entscheidung folgendermaßen:

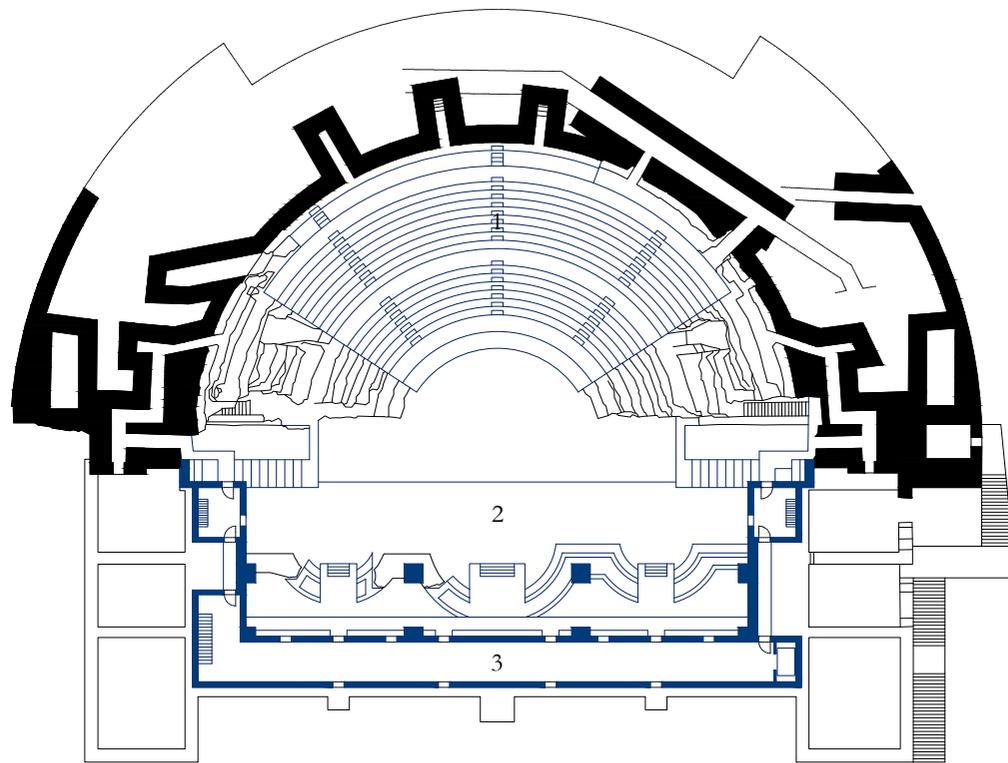
„Angenommen wir brechen die Zauberschachtel des modernen Theaters auf, des italienischen Theaters, wir überschreiten die geheimnisvolle Grenze;

⁵ Grassi 1996, 16

⁶ Ebda., 17

[...] um eine Ahnung von dem zu geben, was dahinter ist, von dem Leben das sich dahinter abspielt. [...] Angenommen wir zeigen die Schachtel mit all ihren Mechanismen und Kunstgriffen, weil auch das als imaginärer Ort funktioniert – ein Schauspiel im Schauspiel – als Emanation des Theatergeschehens, machen wir dann nicht in einem gewissen Sinne etwas, das der Rolle welche die Bühnenwand spielt, sehr nahe kommt?⁴⁷

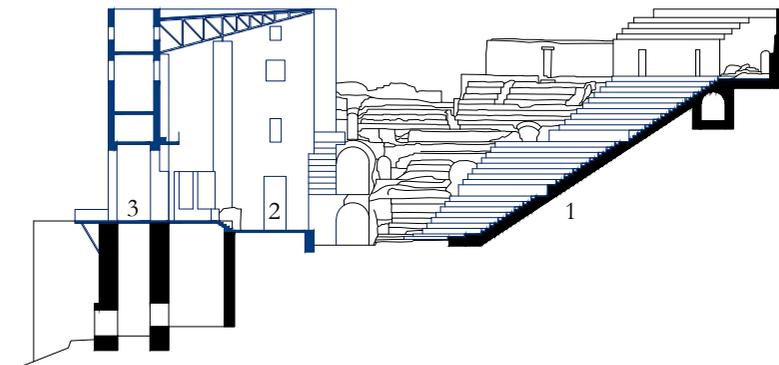
7 Ebda., 20



0 5 10 20

Grundriss obere Ebene

- 1 Cavea
- 2 Scaena
- 3 Post-scaena

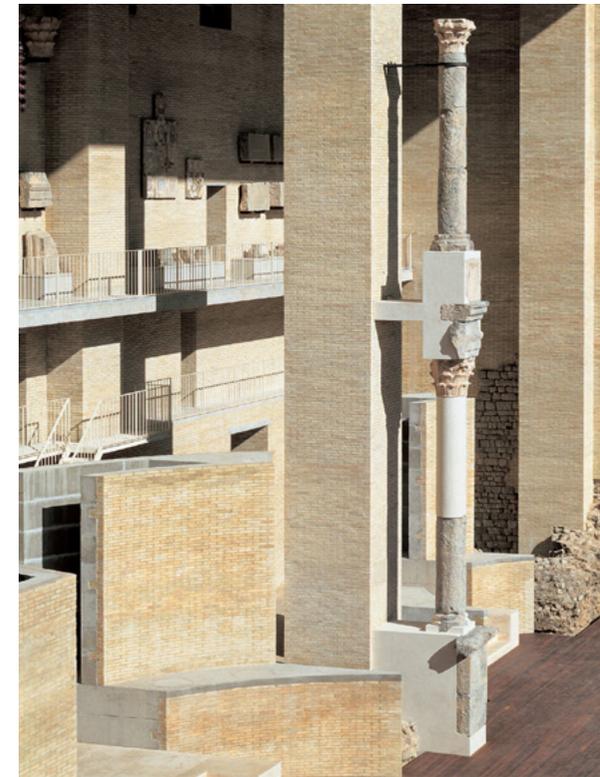


0 5 10 20

Querschnitt

- 1 Cavea
- 2 Scaena
- 3 Post-scaena





Kanunnik Petrus Jozef Triest Plein

Eine seit Jahrzehnten ungenutzte Villa einer Psychiatrischen Klinik wurde kürzlich von De Vylder Vinck Taillieu zu einer „lebenden“ Ruine transformiert und wird nun als Begegnungszone genutzt. Mit minimalen Interventionen und Konservierungsarbeiten wird einerseits der Bestand weitestgehend wiederverwendet und gleichzeitig das historische Ensemble bewahrt.

Das „PC Caritas Melle“ ist ein 1908 erbauter Klinikcampus am Stadtrand von Melle und zeichnet sich durch seiner Zeit typischen Villen inmitten eines Landschaftsparks aus. Die kurze Halbwertszeit von Krankenhausarchitektur aufgrund der schnellen Veränderung der Anforderungen an einer solchen hatte zur Folge, dass viele der Villen aufgelassen und einige sogar schon abgerissen wurden, um neueren Strukturen Platz zu machen. In Folge eines weiteren notwendig gewordenen Neubaus für die Kinder- und Jugendpsychiatrie wurde von der Klinikverwaltung die Frage angestoßen wie man generell mit dem historischen Campus und seinen Gebäuden umzugehen hatte. Mit der Unterstützung des flämischen Forschungskollektivs BAVO wurde ein partizipativer Workshop mit Ärzten, Pflegern und Patienten forciert, dessen Ergebnis der Wunsch nach dem Erhalt der alten Villa und einem zentralen Treffpunkt und Rückzugsort war. Den darauffolgenden Wettbewerb gewann das Architekturbüro De Vylder Vinck Taillieu aus Gent. Ein Ziel war die Erhaltung der schon teilweise rückgebauten Villa in ihrem ruinösen Zustand und die Nutzung des Gebäudes als Park oder Platz.⁸ Ein weiteres die nicht-abgeschlossenheit des Projektes.

„The competition proposal included a tall dollhouse size model openable and changeable. A statement. To say that it will never stop changing. The belief was and is there that this experiment leads to new understandings and by that to other experiments. This project is not built. The building is the project. [...] Avoided waste today. Saved space today. Longs for future even more.“⁹

Ein weiteres Ziel war es, so nahe wie möglich am vorgefundenen Bestand zu bleiben.¹⁰ Das Dach war bereits auf seine Balken reduziert, die Decken wurden partiell abgebrochen und die übrigen statisch verstärkt. Im Erdgeschoss wurde der Boden und die Parapete der Fensteröffnungen entfernt, ein Durchbruch in das Kellergeschoß schaffte ein Amphitheater mit Sitzstufen. Mithilfe von bunten Metallmöbeln, Straßenlaternen und der Pflanzung eines Baumes inmitten des Hauses wurde das Innere so weit wie möglich aufgelöst. Die weißen Veranden an den Längsseiten wurden erneuert, um so Kohärenz zu den noch bestehenden Villen, die jeweils mit einer versehen sind, herzustellen.



Ansichtskarte des „Asile Caritas Melle“ ca. 1913

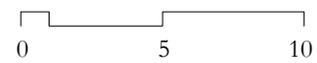
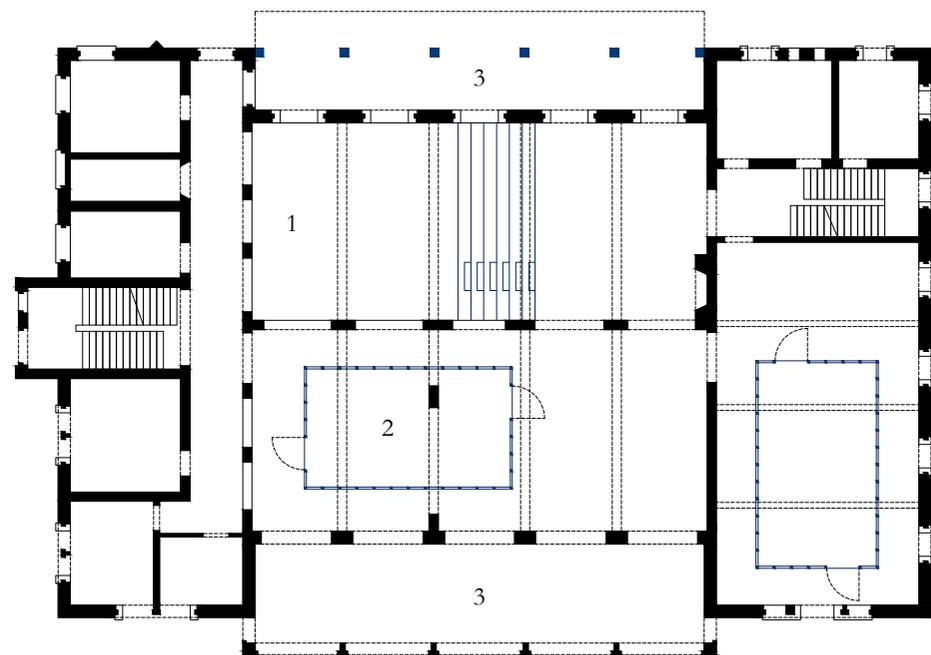
⁸ Vgl. Kleilein 2018, 37-38

⁹ De Vylder/Vinck/Taillieu 2019

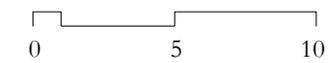
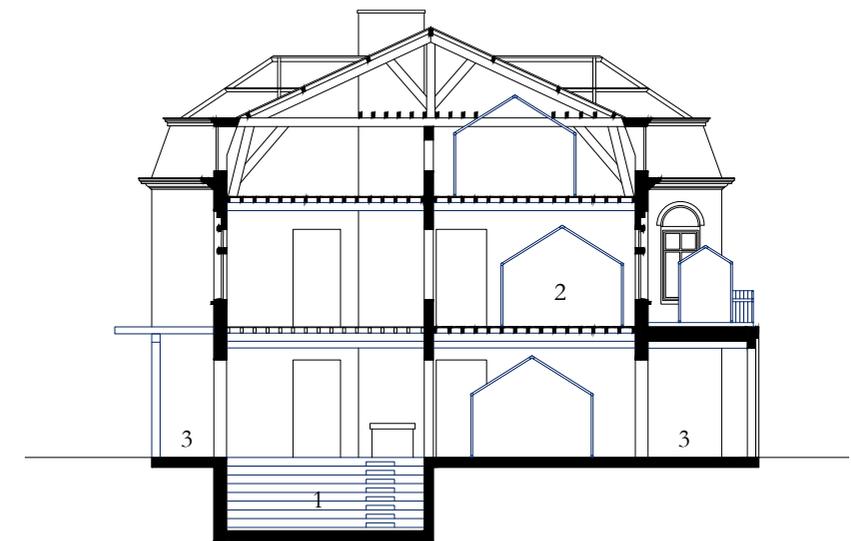
¹⁰ Vgl. De Vylder/Vinck/Taillieu 2017, 80

Als Farbakzent ließ man alle Metallträger grün streichen. Auf einzelnen Geschossen verteilte das Architektentrio Gewächshäuser, um den Nutzern
 „Seven empty rooms. Small ones. High ones. Big. Low. Rooms to allow a different function that they would be expected from the point of view of rules and regulations. An invitation to think differently. About therapy. About clinics. About care.“¹¹

¹¹ De Vylder/Vinck/Taillieu 2017, 81



Grundriss Erdgeschoss
 1 Theater
 2 Glashaus
 3 Veranda



Querschnitt
 1 Theater
 2 Glashaus
 3 Veranda





KONTEXT & BESTAND



Lawrence Alma-Tadema, A Favorite Custom, 1909

Das römische Bad

Bevor ich den Komplex der Caracallathermen beschreibe, möchte ich kurz auf die Badekultur zur Zeit der Erbauung eingehen, ohne jenes Wissen sich die Architektur der Thermen nur schwer erschließen lässt.

Schon in frühen Kulturen in Mesopotamien und dem Niltal wurden Ritualbäder vollzogen. Wie im Buch Mose dokumentiert, wurden diese später vom Judentum übernommen. Die Griechen passten das rituelle Bad ihrem Kulturkreis an und es entstanden erste öffentliche Badeeinrichtungen. Es entwickelte sich das griechisch-hellenistische Bad als Teil einer Kult- oder Heilanlage, als Teil der Sportanlagen oder als unabhängiges öffentliches Bad. Schon dort bestand eine solche Anlage zumeist aus dem feuchtwarmen Schwitzbad mit *Apodyterium*, *Frigidarium*, *Tepidarium* und *Caldarium* und dem Heißluftbad mit *Frigidarium*, *Laconicum*, *Destrictorium* und *Aleptorium* zusammen. Es erstaunt kaum, dass sich die Römer neben unzähligen anderen Kulturbereichen auch die Badekultur der Griechen zum Vorbild nahmen. Sie transformierten einen notwendigen Akt der Hygiene in ein soziales, physisches und spirituelles Vergnügen. So gab es zur Zeit Agrippa's 33 v. Chr. allein in Rom öffentliche 170 Bäder. Die Römer entwickelten ihrerseits den hellenistischen Reihentyp weiter und entwarfen neue Grundrisskonzepte wie den Ringtyp, Doppelreihenanlagen sowie den kleinen und großen Kaisertyp.¹

Als Kaiser Nero seine Thermen 62 n. Chr. in Rom eröffnete, waren hier das erste Mal die Baderäume (*Frigidarium*, *Tepidarium* und *Caldarium*) entlang einer zentralen Achse, flankiert von *Palaestren* und Nebenräumen, angeordnet. 110 n. Chr. wurden die Trajansthermen fertiggestellt und der große Kaisertyp aus der Taufe gehoben. Ein Badehaus inmitten eines Gartens, der von Bibliotheken und Säulengängen umrahmt einen eigenen Kosmos bildet – abgeschlossen von der ihm umgebenen Stadt. Ein Jahrhundert später wurden sie von den Caracallathermen in Größe und Luxus übertroffen, die wiederum 90 Jahre darauf von den Diokletiansthermen in den Schatten gestellt wurden. Während die Baderäumlichkeiten die Hauptattraktion blieben fügte man nach und nach Gärten, Arkaden, Bibliotheken und Sportstätten hinzu, sodass die Thermen zu einem Treffpunkt und Freizeitzentrum mit einer breiten Auswahl an weltlichen Vergnügungen wurde. Ein Besuch in den Thermen begann typischerweise in den *Palaestren* mit sportlichen Aktivitäten wie Gymnastik, Wrestling oder diversen Ballsportarten um den Stoffwechsel aufzuwärmen. Danach begab man sich in ein Heißluftbad. Von dort ging man in das *Caldarium*, um sich in den Warmwasserbecken zu reinigen, dann weiter ins *Tepidarium* und *Frigidarium*, wo man sich in den Kaltwasserbecken

¹ Vgl. Brödner 1983,2-X

abkühlte. Wenn es die Jahreszeit erlaubte, konnte man dafür auch das *Natatio*, das große Außenbecken benutzen. Die römischen Thermenanlagen wurden von allen gesellschaftlichen Schichten genutzt, zumal die Eintrittspreise sehr geringgehalten wurden. Um sich die Gunst der Bevölkerung zu sichern, war zu besonderen Anlässen der Einlass sogar kostenlos.²

² Vgl. Piranomonte 2012, 104-114



Lawrence Alma Tadema, The Baths at Caracalla, 1899

Die Thermen des Caracalla

Die *Terme di Caracalla* (ita.) oder *Thermae Antoninianae* (lat.) wurden im Auftrag des Kaisers Marcus Aurelius Severus Antoninus Pius Felix Augustus, auch Caracalla genannt, erbaut. Sie gelten als das erste Gebäude des Typ „großer Kaisertyp“. Als Vorgänger der Caracallathermen können die Trajansthermen herangezogen werden, jedoch besitzen diese Überreste geringen Ausmaßes und hatten wahrscheinlich aufgrund ihrer topografischen Lage am Colle Oppio nie die monumentalen Ausmaße der Thermen des Caracalla.³

Als Bauplatz wählten die Erbauer den Nordhang des Piccolo Aventino, zwischen der Via Ardeatina und der Via Appia am südlichen Perimeter der Stadt. Im Vergleich mit anderen Thermenanlagen der Stadt, die sich zumeist in unmittelbarer Nähe anderer öffentlicher Bauten befanden, ist hier nur der Circus Maximus in einer erwähnenswerten Nähe zu nennen, von dem aus eine neue Straße, die Via Nova (Antoniniana) parallel zur Via Appia gebaut wurde und direkt an der Nordkante der Thermen vorbei lief. In der Nachbarschaft der Thermen befanden sich neben Baracken und Mietshäuser auch einige Villen wohlhabender Bürger. Zudem war die Lage am Stadteingang der Via Appia nicht uninteressant, da Reisende, die aus dem Süden in die Stadt kamen, einfach zu den Thermen gelangten.⁴ Nach den zahlreichen Belagerungen, Plünderungen und Zerstörungen Roms im 5. und 6. Jahrhundert und die darauffolgende Schrumpfung der Stadt lagen die Ruinen im unbebauten Teil innerhalb der Aurelianischen Mauer. Heute befinden sich die Überreste wieder am Rande des Stadtzentrums, zwischen wohlhabenden Wohngebieten im ersten von fünfzehn *Municipi*, den administrativen Bezirken Roms.

Die Thermen des Caracalla sind neben dem Kolosseum, Pantheon und Palatin eine der wenigen antiken Monumente Roms, die nicht von späteren Schichten der Stadtentwicklung „überbaut“ wurden. Zwar wurden sie über Jahrhunderte als Steinbrüche missbraucht, haben aber ihr ursprüngliches Ausmaß beibehalten und lassen durch die noch vorhandenen Mauerwerke und Dekorationsreste ihre einstige Monumentalität erahnen. Eine solche Unverfälschtheit ermöglicht Archäologen und Kunsthistorikern detailgetreue Analysen und Rekonstruktionen des zentralen Thermenblockes. Dies gilt einerseits für die räumliche Aufteilung im Grundriss und teilweise die Dekoration, aber auch für die Funktion der einzelnen Räume und die technische Einrichtung (z.B. Beheizung und Wasserversorgung). Auf dem nach Norden abfallenden Bauplatz wurde mittels

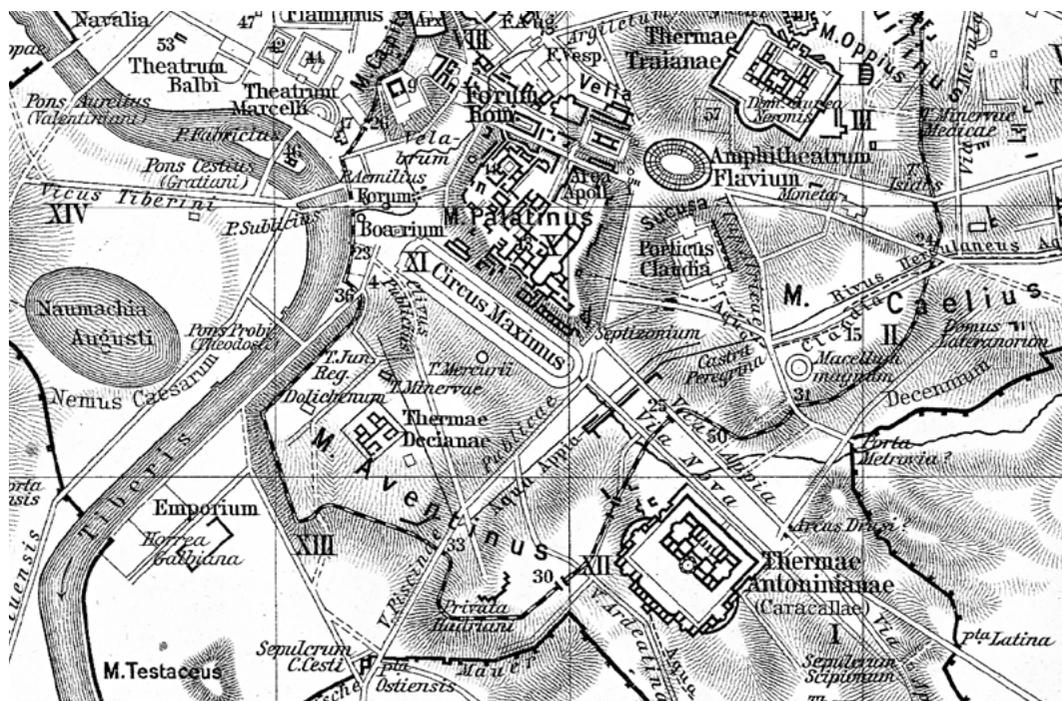
³ Vgl. DeLaine 1997, 13

⁴ Vgl. DeLaine 1997, 14

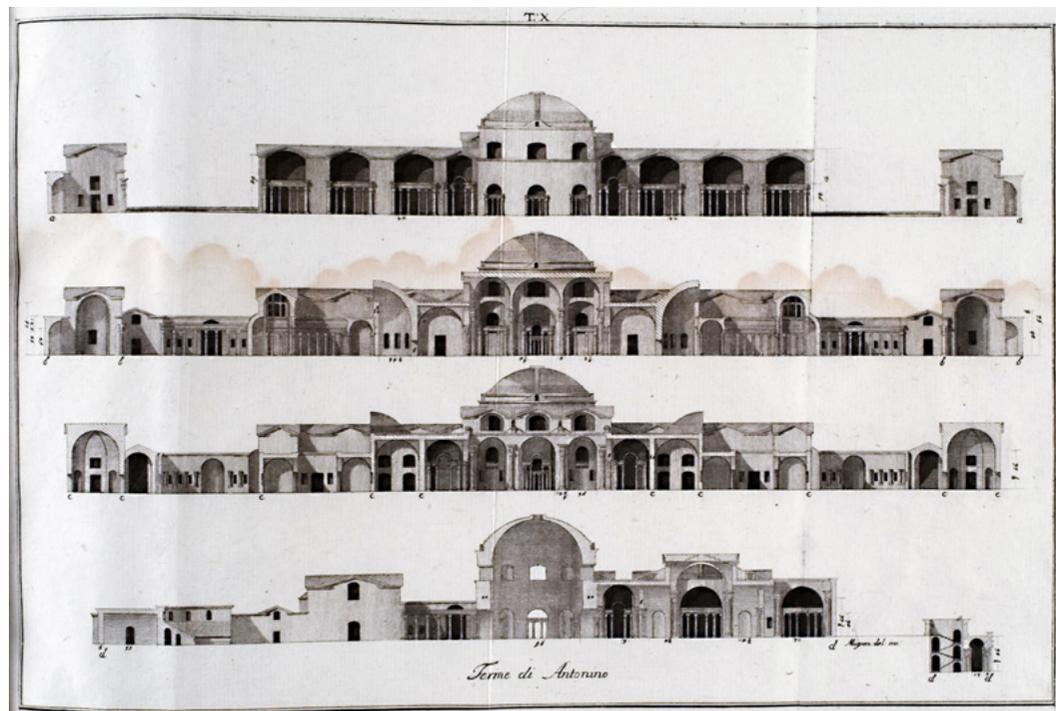
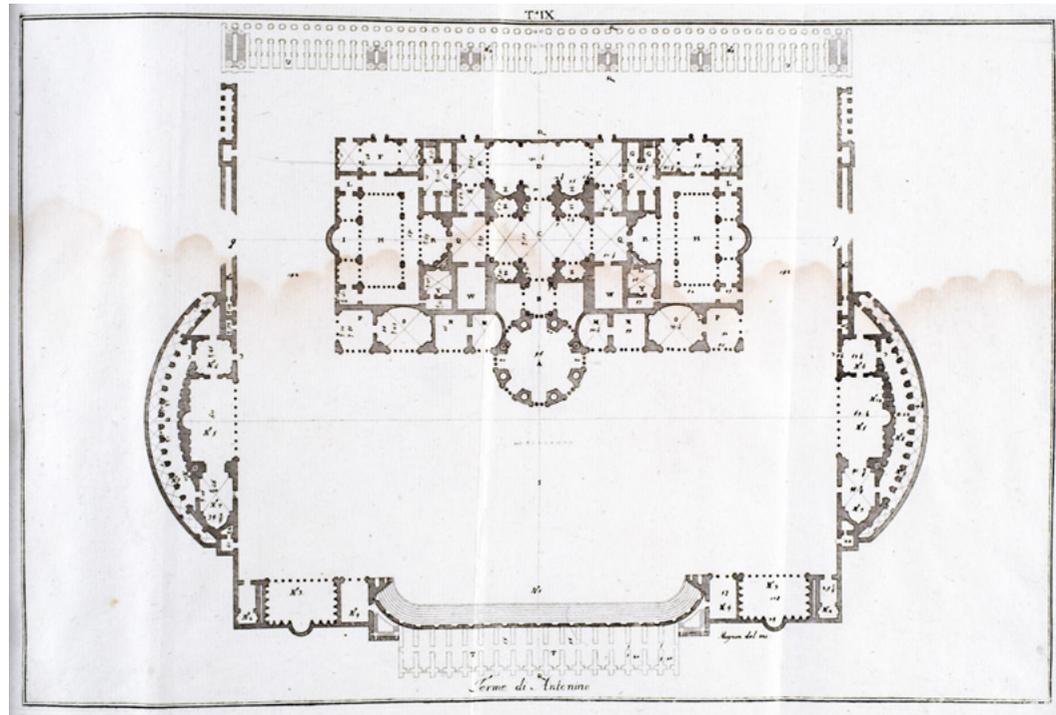


Terrassierungsmaßnahmen eine Ebene geschaffen, von der aus sich das zentrale Gebäude der Anlage erhob. Am nördlichen Ende wurde entlang der neuen Via Nova eine Geländekante zwischen Straßenniveau und Plattform geschaffen. Dies wurde über die gesamte Kante mittels zur Straße hin offenen Tonnengewölbe und vorgelagerten Arkaden gewährleistet, die typischerweise als Tabernae genutzt wurden. Am südlichen Ende wurde das Gelände abgetragen und damit teilweise die erforderlichen Stützmauern des südlichen Außenperimeters errichtet. Hier befanden sich zwölf Wasserzisternen, die von dem ausschließlich für die Thermen errichteten Aquädukt Aqua Nova Antoniniana gespeist wurden. Davor befand sich ein Stadion zur Hälfte mit Tribünen versehen, flankiert von zwei großen Bibliotheken. Diese beiden ca. 38x22 Meter messenden Säle waren jeweils mit über dreißig Nischen ausgestattet, die, mit hölzernen Schränken verbaut, zur Aufbewahrung der Schriftrollen dienten. Eine Bibliothek diente dem Studium der griechischen Werke, die Andere dem der Römischen. Am östlichen und westlichen Rand bildete der Perimeter zwei halbkreisförmige Nebengebäude aus, die jeweils drei große Hallen beinhalteten, deren Nutzung bis heute ungeklärt bleibt. Dahinter befanden sich den Halbkreis folgend Galerien mit Statuen oder aber Latrinen, deren Position in der Anlage bis heute undefiniert bleibt. Das Resultat dieses umlaufenden Perimeters war eine eingefriedete rechteckige Plattform von ca. 337x328 Meter Kantenlänge, in dessen Zentrum sich das eigentliche Thermengebäude erhob. Dazwischen wurde ein Xystus angelegt, einem nach Vitruv und Plinius mit Säulengängen gesäumten Garten mit Gehwegen und Blumenbeeten, der bei prächtigen Villen und Palästen zu finden war. Bei den Caracallathermen lassen die zahlreichen noch vorhandenen Säulenstümpfe im Garten darauf hindeuten, dass die Nord-, Ost- und Westseite von einem solchen überdachten Gang gesäumt war. Erschlossen wurde die Gartenebene über mehrere Treppenaufgänge seitens der Via Nova und zwei Treppenabgänge vom Piccolo Aventino neben den Bibliotheken.

Der zentrale Thermenblock bildete einen rechteckigen Grundriss von ca. 214x110 Meter, aus dem nur das kreisrunde *Caldarium* und zwei kleine Exedren an den kurzen Seiten herausragten. Die Anlage folgt ganz der Typologie des „großen Kaisertyps“ und folglich einer klassischen Raumfolge für imperiale Thermenanlagen, die sich aus dem Ablauf des weiter oben im Text beschriebenen römischen Bades ergibt. Demnach waren die wichtigen Baderäume entlang der zentralen Nord-Süd-Achse aufgereiht. Im Norden das *Natatio* gefolgt vom *Frigidarium*, *Tepidarium* und *Caldarium*. Daneben waren beiderseits die *Palaestren* mit ihren Nebenräumen und entlang der Südfassade weitere Baderäumlichkeiten und Aufenthaltshallen angeordnet. An der Nordfassade befanden sich vier Haupteingänge, zwei davon flankierten das *Natatio*, zwei mündeten direkt in die *Palaestren*. Jeweils zwei Nebeneingänge an der Ost- bzw. Westseite führten über Nebenräume ebenfalls in die *Palaestren*. Der Raumblock zwischen den Haupteingängen waren Apodyterien (Aus- und Ankleideräume) von denen man leicht in die Baderäume und die *Palaestren* gelang.



“Plan des Alten Rom”
Die Caracallathermen befinden sich im Sektor D5



Andrea Palladio's Rekonstruktion der Caracallathermen

Das *Natatio*, ein nicht sonderlich tiefes Kaltwasserbecken von imposanten Ausmaßen von 50x22 Meter, lag entlang der Nordwand, quer zur Mittelachse. Zwar befand es sich innerhalb des zentralen Gebäudekörpers, besaß aber kein Dach und war folglich nicht ganzjährig nutzbar. Die Innenseite der Nordfassade war als monumentales Nyphäum mit Säulen, Nischen und Statuen ausgebildet. Daran anschließend befand sich die große Halle des *Frigidariums*, das Zentrum der Anlage. Die enorme, nicht beheizte Halle mit einer Länge von 58 Meter und einer Breite von 24 Meter wurde von drei Kreuzgewölben überdacht, die ihrerseits auf acht Kolossalssäulen aus ägyptischem Granit ruhten. In vier der sechs Nischen, die sich aus der Dachkonstruktion ergaben, befanden sich Kaltwasserbecken, die anderen zwei an der zentralen Achse dienten als Verbindung zu *Natatio* und *Tepidarium*. In seiner zentralen Position diente das *Frigidarium* hauptsächlich der Verteilung und dem Aufenthalt der Gäste, die sich dort zwischen den einzelnen Baderiten trafen. Jedoch weisen die Wasserbecken auch auf eine Badefunktion hin. Das *Frigidarium* besaß einen Fußboden aus Marmorquadraten, die mit runden Einlegearbeiten der Opus-Sectile-Technik aus Porphyrt und Granit versehen war. In der Verbindungsachse zum *Natatio* befand sich ein imposanter Rundbrunnen und es gilt mittlerweile als belegt, dass die beiden über drei Meter großen Herkules-Statuen aus der Farnese-Sammlung einmal hier standen.

Vom *Frigidarium* gelang man über das mäßig geheizte *Tepidarium* mit zwei Warmwasserbecken in das *Caldarium*. Acht gemauerte Stützen vereinten sich über zwei übereinander liegende Bögen zu einer kreisrunden Halle, die mit einer Kuppel überdacht war. Mit 36 Meter im Durchmesser stand diese dem nur gering größeren Pantheon in nichts nach. Sieben der sich unter den Bögen öffnenden Nischen hatten eingelassene beheizte Wasserbecken aus Marmor. Entlang der Südfassade flankierten das *Caldarium* zu jeder Seite vier weitere beheizte Räumlichkeiten. Als Sudatorium (Dampfbad) oder *Laconicum* (Heißlufttraum) genutzt, gehörten sie zu den wärmsten Räumen und nutzten durch verglaste Fensterfronten auch solare Energie.

Vom *Frigidarium* gelangte man entlang der Längsachse über Erschließungshallen und für Reden und Ansprachen genutzte Exedren in zwei symmetrische *Palaestren*, die zur körperlichen Ertüchtigung und sportlichen Aktivität ausgelegt war. Der zentrale hohe Saal wurde an drei Seiten mit Säulengängen gesäumt, denen gegenüber kleinere Räume für Sportarten und Nebenräume angeordnet waren. Reste von reichen Mosaikfußböden zeugen von einer sorgfältigen Gestaltung, die auch den über vier Meter hohe Marmorstatue des Farnesischen Stieres beinhaltete.

Alle Baderäumlichkeiten des zentralen Thermengebäudes waren auf einer Ebene organisiert. Doch konnten die Gäste über Treppen von den Apodyterien und *Palaestren* auf diverse Dachterrassen unterschiedlichen Niveaus gelangen. Dort konnten die Gäste das Sonnenbad ausüben und nach abgeschlossenem Bad auf Laufterrassen umherwandeln.⁵

⁵ Vgl. Delaine 1997, 17-24 und Piranomonte 2012, 40-58



Giovanni Battista Piranesi: Ruinen des *Frigidarium*

Für die Versorgung mit frischem Wasser und der Beheizung der Baderäumlichkeiten bedurfte es einer Reihe an Infrastrukturen, die größtenteils im Untergeschoss angelegt war. Neben Wasserleitungen gab es ein großes Netz an kleineren Wartungsgängen und Tunnel – breit genug, damit sich zwei Karren problemlos darin begegnen konnten. Unterhalb der beheizten Räume befanden sich Öfen, die mit Holz beschickt wurden.⁶ Über Hypokausten (Fußbodenheizung) und Tubuli (Hohlziegelvorsatzwand) wurde die Wärme dann gleichmäßig verteilt.⁷ All dies geschah im Verborgenen sodass die Besucher in keinsten Weise dadurch gestört wurde.

Aufgrund der Komplexität und Größe des Bauwerkes sind sich Experten im Allgemeinen darüber einig, dass umfassende Planungsleistungen erforderlich waren und diese von Caracalla's Vater, Septimus Severus in Auftrag gegeben wurde. Somit war es auch er, der den Anstoß für die Thermen gab.⁸ Als Bauzeit wird zumeist der Zeitraum 212-216 n. Chr. angeführt, jedoch erscheint dies sehr kurz für ein Bauwerk dieser Größe. Die Ziegel der Fundamente tragen Ziegelstempel, die auf den Mai 212 n. Chr. datiert sind, jedoch ist davon auszugehen, dass mindestens schon im Jahr davor mit der Vorbereitung und Terrassierung des Bauplatzes begonnen wurde. Im Jahr 216 n. Chr. soll lt. schriftlicher Überlieferung des Heliogab. 17.9 der Komplex eingeweiht worden sein. Dies bestätigen auch die untersuchten Ziegelstempel der oberen Schichten des Zentralen Thermenblockes; doch zweifelt man an der Fertigstellung und Eröffnung samt seiner imposanten Marmordekoration zu diesem Zeitpunkt. Die Fertigstellung des äußeren Perimeters soll erst nach dem Tod Caracallas 217 n. Chr. erfolgt sein.⁹ Unter der Herrschaft Aurelians wurde der Komplex nach einem Brand restauriert und Kaiser Konstantin fügte eine halbkreisförmige Apsis an das *Caldarium* an.¹⁰

Laut dem Schriftsteller Polemius Silvius war die Anlage bis ins 5. Jahrhundert in Betrieb. Dieser zählte sie nicht zuletzt wegen ihrer reichen Dekorationen und Kunstwerken zu den sieben Wundern Roms. Nach der Belagerung Roms 537 n. Chr. durch die Goten wurden die Caracallathermen aufgelassen, da im Zuge der Belagerung der Stadt die Aquädukte zerstört und die Lage am damaligen Stadtrand zu unsicher wurde. Ab dem 6. Jahrhundert nutzte man das zunehmend verfallende Monument als Friedhof für in Rom gestorbene Pilger; spätestens ab dem 12. Jahrhundert begann man damit sie als Steinbruch zu verwenden und wertvolle Bauteile für andere Bauten zu nutzen. Solche Spolien finden sich beispielsweise im Dom von Pisa, wo sich drei Kapitelle der östlichen *Palaestra* befinden und in der Kirche Santa Maria

6 Vgl. Piranomonte 2012, 19

7 Vgl. Brödner 1983, 18-21

8 Vgl. Piranomonte 2012, 16

9 Vgl. Delaine 1997, 15-16

10 Vgl. Piranomonte 2012, 18



Athletinnen beim Training in der linken Palaestra bei den olympischen Spielen 1960

in Trastevere, wo acht Kapitelle der Bibliotheken wiederverwendet wurden. Während in den folgenden Jahrhunderten ein großer Teil des Areals auch als Weingarten diente, wurde die komplette Wandverkleidung, statisch wichtige Eisenstreben und unzählige Ziegel abgetragen.¹¹

Mit dem Beginn der Renaissance im 15. Jahrhundert stieg das Interesse an Bauwerken der Antike wieder. In den 1540er Jahren wurde im Auftrag von Papst Paul III. (Alessandro Farnese) die erste große Ausgrabung durchgeführt. Ziel war nicht etwa der Erhalt der Ruine, vielmehr wurden wertvolle Marmorobjekte und Statuen geborgen und für Neubauten verwendet. Darunter war unter anderem eine große Badewanne aus Marmor, zu finden auf dem Vorplatz des Palazzo Farnese in Rom, sowie zwei Marmorstatuen, dem Farnesischen Herkules und Farnesischen Stier. Demzufolge verblieben nur wenige wertvolle Bauteile in den Thermen. Papst Pius IV. schenkte 1561 eine Granitsäule des *Natatio* Cosimo Medici, 1572 entfernte Papst Gregor XIII. zwei Säulen des Perimeters für die Dekoration der gregorianischen Kapelle im Petersdom. Bis zur Einigung Italiens gab es immer wieder Ausgrabungen dieser Art. Die Grabungen von Girolamo Egidio de Velo 1824 und 1825 waren die Ersten auf Grund wissenschaftlicher Intention. Wichtiger als die wenigen gefundenen Statuen und Reste des Mosaikschmuckes war die Vermessung und grafische Dokumentation, die die Ausgrabungen begleitete. Der französische Architekt Abel Boulet fertigte Auf- und Grundrisse der Anlage, die bis heute zu den genauesten Publikationen zählen. Nach dem Risorgimento (Einigung Italiens) wurden die Caracallathermen zum nationalen Monument erklärt. Damit einhergehend folgten umfangreiche Ausgrabungen und Instandhaltungsmaßnahmen der noch vorhandenen Struktur, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dauerten.¹²

Um ihren Spielbetrieb über das ganze Jahr auszudehnen, begann die Oper von Rom im Sommer 1937 mit der Aufführung von Stücken auf dem Gelände der Caracallathermen. Die fünf Aufführungen erfreuten sich großer Beliebtheit und die improvisierte Infrastruktur mit einer Bühne im ehemaligen *Tepidarium* und einer Holztribüne wurde schnell zu klein. Im darauffolgenden Jahr errichtete man eine 1800m² große Bühne an der Stelle des ehemaligen *Caldariums* und eine Tribüne mit 20.000 Sitzplätzen.¹³ Bis auf eine Unterbrechung des Betriebes von 1944 bis 1954 aufgrund des Zweiten Weltkriegs wurde die Struktur bis 1993 jeden Sommer genutzt. Nach dem Abtrag der alten Bühne und Restaurierung des ehemaligen *Caldariums* werden seit 2001 Veranstaltungen – der zeitgenössischen Denkmalpflege gerecht – auf einer mobilen Bühne und Tribüne abgehalten.¹⁴ Bei den Olympischen Spielen 1960 in Rom dienten die Caracallathermen als Austragungsort für die Wettkämpfe im Geräteturnen. Dabei wurde die linke

11 Vgl. Piranomonte 2012, 19-22

12 Vgl. Delaine 1997, 41-43

13 Vgl. Staccioli/Tognelli 1965, 47-54

14 Vgl. Piranomonte 2012, 26



Inszenierte Ruinen: Giuseppe Verdi's Oper "Nabucco" in den Caracallathermen

Palaestra mit einem temporären Dach aus Segeltuch überspannt und eine Tribüne für über 5.000 Zuschauer errichtet.¹⁵

Der heutige Zustand der Caracallathermen lässt sich als Ruine im klassischen Sinne beschreiben. Trotz der jahrhundertelangen Plünderung und Verwahrlosung des Komplexes ist ihre Monumentalität heute noch klar erkennbar. Raumabfolgen und Funktionen sind durch die noch vorhandene Grundstruktur des zentralen Thermenblocks nachvollziehbar, jedoch können die Raumproportionen mangels Deckenabschluss oder Dach nur wage erahnt werden. Der Komplex ist ganzjährig für Besucher geöffnet und wird dementsprechend auch touristisch beworben. Das Resultat ist eine stark musealisierte Anlage mit strikt eingezäunten Bereichen, unzähligen Informations- und Hinweistafeln, sowie Menschentrauben, die von ihrem Guide die vorprogrammierten Wege entlang getrieben werden. Erschlossen wird das Areal über eine seitliche Rampe, über die man das nordwestliche Eck der Gartenebene erreicht. Dort befindet sich auch das Ticketkiosk, von dem aus man zuerst in den hinteren Teil des Gartens gelangt, um von dort aus in die Ruine des zentralen Thermenblocks einzutreten. Seit 2012 kann auch ein Teil der freigelegten Gänge im Untergeschoss besichtigt werden, wo ein Antiquarium mit Marmordekorationen zu besichtigen ist. Die neueste Attraktion ist das Erleben von dreidimensionalen, fotorealistischen Rekonstruktionen einiger Innenräume mithilfe einer Virtual-Reality-Brille.

Die Caracallathermen dienen häufig als Studienobjekt, Vorbild, Kulisse oder Archetyp. Daraus ergibt sich eine vielfältige Sammlung an Abbildungen, Zeichnungen und Zitaten, die im weitesten Sinne Teil der Thermen sind und ich sie deshalb hier kurz umreißen möchte.

Auf seinen Reisen nach Rom studierte und dokumentierte Andrea Palladio ab 1551 neben zahlreichen Antiken Bauwerken auch die Caracallathermen. Zusammen mit weiteren untersuchten Thermen Roms wurden die angefertigten Zeichnungen von Riccardo Burlington 1730 publiziert und haben somit nicht nur Palladios architektonisches Werk, sondern auch jenes seiner Nachahmer geprägt.¹⁶ Vor Palladio hat schon Sebastiano Serlio in seinem 1540 erschienen dritten Band über Architektur die Caracallathermen hervorgehoben. So beschreibt er sie als besterhalten und in ihrer Ganzheit schöner als alle anderen Thermen Roms.¹⁷ 1765 porträtierte Giovanni Battista Piranesi sie als überzeichnete Ruine, was bis heute zur Ästhetisierung und Romantisierung der Caracallathermen beiträgt.

Das *Frigidarium* diente am Anfang des 20. Jahrhunderts als Vorbild für die historistischen Bahnhofshallen der Pennsylvania Station New York von McKim, Mead, and White von 1910 und der Ottawa Union Station von Ross

¹⁵ Vgl. Olympische Sommerspiele 1960/Turnen, https://de.wikipedia.org/wiki/Olympische_Sommerspiele_1960/Turnen, 11.07.2020

¹⁶ Palladio, Andrea: *Fabbriche antiche*. London 1730

¹⁷ Vgl. Serlio 1600, 90



Szene im Nachtclub "Caracalla's" aus "La Dolce Vita"

and MacFarlane von 1912. Die Raumproportionen, das Kreuzgewölbe mit Fenstern in den Bögen, sowie die kolossale Säulenordnung und Materialität sind unverwechselbar von den Caracallathermen inspiriert.¹⁸

Das weitläufige Areal diente auch öfters als Drehort für italienische wie internationale Filmproduktionen. Erwähnenswert ist dabei die Inszenierung des fiktiven Nachtclubs „Caracalla's“ in Federico Fellinis „La Dolce Vita“ von 1960. Eine *Palaestra* wurde dabei mit einer Bar und einer Tanzfläche ausgestattet. Tische mit einem halbseitig geschlossenen Baldachin ausgestattet sind frei in der Szene verteilt, manche Besucher verwenden auch Ruinenbruchstücke als Sitzgelegenheit. Als Dekoration dienen neben diesen auch Neon-Reklameschilder von Spirituosen- und Getränkeherstellern. Da durch die Perspektive der Kamera das obere Ende der Mauern nie zu sehen ist, schafft Fellini somit die Illusion, der Club sei ein Innenraum.

2013 inszeniert auch Paolo Sorrentino in „La Grande Bellezza“ eine Sequenz in der Ruine. In derselben *Palaestra* wie Fellinis Nachtclub probt ein Magier seinen bevorstehenden Auftritt, wobei er eine Giraffe verschwinden lassen will. Der dazustößenden Hauptperson versichert er, die Giraffe verschwinde nicht wirklich, es handle sich hier doch nur um einen Trick. Mit der Kombination der monumentalen Ruine, weitwinkliger, meist zentralperspektivischer Kameraeinstellungen und einer spektakulären Ausleuchtung schafft Sorrentino eine höchstästhetische, surreale Szene, die den architektonischen Raum in der sie spielt zu würdigen weiß.

¹⁸ Vgl. Macaulay-Lewis Elizabeth/McGowan, Matthew 2018, 161-181

Die Welt der Mondänen

Nur wenige zeitgenössische Filmschaffende setzen sich kritisch mit der italienischen Gesellschaft auseinander. Eine Ausnahme ist Paolo Sorrentino, der mit seinem Film „La Grande Bellezza“ die römische Oberschicht porträtiert. Während sich der Antiheld Jep Gambardella durch eine Lebenskrise kämpft, wird eine Gesellschaft der Dekadenz, Opulenz und oberflächlichen Schönheit und die damit einhergehende Aushöhlung des Geistes und der Kultur beleuchtet und surreal inszeniert.

Jep ist frische 65, Journalist, Autor und Literaturkritiker. Mit seinen Freunden zelebriert er Abende des „radical chic“ und der nie endenden Parties auf Roms Dachterrassen.

Sein vor 40 Jahren gesetztes Ziel, der König der Mondänen zu werden, hat er erreicht. Als ihn der Ehemann seiner ersten Liebe Elisa kontaktiert und ihm mitteilt, dass diese verstorben sei und sie ihr Leben lang nicht ihren Gatten, sondern Jep liebte, überkommt ihn die Melancholie. Eigentlich würde er gerne wieder einen Roman schreiben, findet aber gerade wegen der oberflächlichen und hohlen Gesellschaften und vorgespülten Spektakel, denen er allnächtlich beiwohnt, nicht zu seiner Kreativität. Die traumhaften Happenings gehen jeden Abend weiter, während gleichzeitig Jeps Freundeskreis zu bröckeln beginnt. Romano verlässt enttäuscht die Stadt, Stefania wendet sich, nachdem Jep ihr demütigend ihre hohle Existenz vorgehalten hat, von ihm ab. Viola spendet ihr Vermögen nach dem Selbstmord ihres Sohnes der Katholischen Kirche und wird Missionarin in Afrika und Ramona, eine Stripperin und die einzige mit der Jep eine ernsthafte Beziehung beginnt, stirbt an einer unheilbaren Krankheit. Am Tiefpunkt angekommen trifft Jep eine katholische Missionarin, die ihn daran erinnert, dass Wurzeln wichtig sind. Mit dieser Erkenntnis fährt Jep auf die Insel Giglio, den Ort seiner Jugend und ersten Liebe, mit der Hoffnung sich selbst und „die Große Schönheit“ und so das Vermögen einen weiteren Roman zu schreiben wiederzufinden.

Mein Entwurf soll die Bedürfnisse dieser, von Sorrentino gezeichneten, Gesellschaft aufnehmen.

Die Figuren sind meistens gut betucht und pflegen keinen, sagen wir mal, sparsamen Lebensstil. Die Hauptbeschäftigung scheint der Besuch von Partys oder anderen sozialen Zusammenkünften zu sein. Dazu kommt die oberflächliche Beschäftigung mit sich selbst und dem Vergleich mit den Anderen - das Sehen und Gesehen werden. So liegt es nahe diesem Teil der römischen Gesellschaft einen neuen Treffpunkt zu geben, wo Selbstoptimierung, Kulturkonsum und soziales „Networking“ möglich ist.

Eine weitere Parallele zum Film Sorrentinos möchte ich in Bezug auf die architektonische Bewahrung ziehen: Das antike Rom und dessen Überreste sind wie die „große Schönheit“, etwas, was schon lange vorbei und immer schwerer zu fassen ist. Die hohle Bewahrung der antiken Stätten als gestützte

Kulissen und künstliche Ruinen begreife ich als weiteres Phänomen eben dieser Gesellschaft Roms und der Welt, in dem das Mondäne jeglichen Inhalt zunichtemacht. Die Rückbesinnung auf die Wurzeln soll hier nicht als die Glorifizierung des Alten verstanden werden, vielmehr soll eine zeitgenössische Wiederherstellung und Implikation von Neuen die Überwindung dieser leeren Kulissenarchitektur darstellen. Die einfallslose, gelähmte Kulturlandschaft Roms ist wie Jep Gambardella, der es nicht schafft einen zweiten Roman zu schreiben. Erst als er sich auf seine Wurzeln zurückbesinnt, scheint er bereit dafür. Für die römische Baukultur bedeutet dies nicht nur, dass man sich auf die reiche Geschichte der Stadt besinnt, sondern auch, dass es zum notwendigen Fortschreiben ebendieser Geschichte Mut und Bereitschaft für Neues bedarf.



Jep Gambardella (Toni Servillo) in den Caracallathermen



Auf der wilden Party zu Jep Gambardella's 65. Geburtstag springt mitten im Geschehen eine Frau aus einer Torte.

- Viola: „Wer ist das?“
 Stefania: „Erkennst du sie nicht? Lorena.“
 Viola: „Wer?“
 Stefania: „Lorena, ehemaliges Showgirl, jetzt ein komplettes Wrack.“
 Viola: „Nie gesehen. Aber meine Meinung zählt nicht, ich habe keinen Fernseher.“
 Stefania: „Ich weiß. Seit ich dich kenne, erwähnst du es täglich.“
 Viola: „Was macht sie jetzt?“
 Stefania: „Was schon: Nichts.“
 Lorena: „Alles Gute, Jep! Alles Gute, Rom!“¹

¹ Sorrentino 2013, 09'18.



Auf seiner Terrasse mit Blick auf das Kolosseum haben sich Jep und seine Freunde zu Drinks eingefunden. Der Gesprächsfluss oszilliert zwischen oberflächlichen Klatschgeschichten und gesellschaftskritischen Querverweisen.

- Trumeau: „Guter Jazz, oder?“
 Viola: „Nicht wirklich. Ich finde, die einzig gute Jazz-Szene ist heute die Äthiopische.“
 Orietta: „Ich komme aus Mailand. Die Römer sind ehrlich gesagt unerträglich.“
 Jep: „Die besten Einwohner Roms sind die Touristen.“
 Lello: „Italien...Wofür sind wir im Ausland bekannt? Mode und Pizza. Italiener sind Stoff- und Lebensmittelhändler.“
 Jep: „Wie kann jemand, der so etwas fröhliches wie Spielzeug verkauft, so pessimistisch, so düster sein?“
 Lello: „Düster? Was meinst du damit?“
 Trumeau: „Gisella Montanelli soll sich wegen Frisörrechnungen verschuldet haben“
 Jep: „So tief ist sie gesunken?“
 Stefania: „Rom ist die einzige Stadt, wo der Marxismus Wirklichkeit geworden ist. Man kann sich höchstens eine Woche lang von der Masse abheben. Danach landet man wieder in der Mittelmäßigkeit. Rom ist reiner Kollektivismus.“
 Jep: „Reiner Kollektivismus...Stefania, was redest du für einen Schwachsinn!“²

² Sorrentino 2013, 28'46



Jep und Orietta schlendern über die nächtliche Piazza Navona.

Orietta: „Wenn ich in Rom bin, wohne ich hier.“
Jep: „Also in der Peripherie! Was arbeitest du eigentlich?“
Orietta: „Ich? Ich bin reich.“
Jep: „Was für ein toller Job.“³

³ Sorrentino 2013, 32'06.



Nachdem Jep die Nacht bei Orietta verbracht hat, flaniert er in Gedanken versunken am Tiber entlang.

Jep: „Als ich mit 26 Jahren nach Rom kam, bin ich ziemlich rasch und ohne es wirklich zu merken, in etwas geraten, was man den Sog des Mondänen definieren könnte. Aber ich wollte nicht einfach ein Mondäner sein. Ich wollte der König der Mondänen werden. Und es ist mir gelungen. Ich wollte an den Partys nicht nur teilnehmen, ich wollte sie ruinieren können.“⁴

⁴ Sorrentino 2013, 34/29.



Wiedereinmal hat Jep seinen Freundeskreis zu sich auf die Terrasse geladen.

Stefania: „Die jungen Generation entsetzt mich. Der Staat versorgt sie und kaum bemerken sie ihr Talent, hauen sie in die USA oder nach London ab, ihr Land ist ihnen egal. Sie haben keinen Gemeinsinn. Als wir die Uni besetzten, war ich sehr engagiert.“

Jep: „Du, engagiert?“

Stefania: „Ja. Wieso?“

Jep: „Lassen wir das.“

Stefania: „Was weißt denn du? Damals warst du zusammen ein Nichtsnutz in Neapel und hast deinen einzigen Roman geschrieben.“

Jep: „Die große Geschichte war mir nicht bewusst...“

Romano: „Dummer Roman? Das ist ein Meisterwerk!“

Lello: „Jep und der Gemeinsinn, das ging nie zusammen. Er war faul, die anderen hyperaktiv.“

Stefania: „Romano, hör auf, ihm zu schmeicheln, du bist pathetisch. ‚Apparat Mensch‘ war oberflächlich. So präventiös wie der Titel. Jep weiß das und genau deshalb hat er auch keinen weiteren geschrieben.“

Romano: „Und du?“

Stefania: „Ich wollte mit der Literatur etwas verändern. Ich habe elf politische Romane und das Buch über die offizielle Geschichte der Partei geschrieben.“

Jep: „Du hast das Script für diese Realityshow vergessen...“

Romano: „Die Mädchenfarm.“

Stefania: „Beim TV zu arbeiten ist eine wichtige Erfahrung. Deshalb nehme ich jede Einladung an. Ich experimentiere, suche nach neuen Wegen. Ich verbringe mein Leben nicht damit, ein Snob zu sein.“⁴⁵

⁴⁵ Sorrentino 2013, 4610.



Im Wartesaal einer opulenten Schönheitsklinik warten viele Personen auf den Arzt. Die Sprechstundenhilfe ruft nacheinander die Personen auf, die dann beim Arzt vorstellig werden, der ihnen dann Botox spritzt und mit ihnen plaudert.

Arzthelferin: „Eins.“

Arzt: „Wie geht es dir?“

Dame: „Sehr gut. Ich bin gerade aus Indien zurückgekommen. Dort hatte ich Durchfall. Einfach fantastisch. Kommst du zu meiner Scheidungsparty? Es gibt burleske Tänzerinnen auf Elefanten.“

Arzt: „Klar. Was willst du als Geschenk?“

Dame: „Ich wünsche mir nur eins: Das Ende des Kriegs im Nahen Osten.“

Arzt: „Ich werde es versuchen.“

Arzthelferin: „Zwei.“⁶

⁶ Sorrentino 2013, 60'22.



Jep und Ramona erscheinen zu später Stunde auf der Party eines Kunstsammlers. Dieser begrüßt sie mit einem Schnapsschuss mit seiner Kamera.

- Lillo: „Gott segne dich, Jep.“
 Jep: „Das ist Ramona.“
 Lillo: „Was für ein wundervolles Wesen!“
 Ramona: „Verarscht er mich?“
 Jep: „Schwer zu sagen.“
 Lillo: „Schade, dass ihr Geronimo D. verpasst habt.“
 Jep: „Wir werden es überleben.“
 Lillo: „Fühlt euch wie zu Hause.“
 Ramona: „Wer ist dieses Arschloch?“
 Jep: „Lillo De Gregorio. Der größte Sammler von zeitgenössischer Kunst in diesem liederlichen Land.“⁷

⁷ Sorrentino 2013, 71/51.



Auf derselben Kunstparty malt ein kleines Mädchen ein enormes abstraktes Gemälde. Dabei schreit und weint das Mädchen.

Ramona: „Das Mädchen hat geweint.“
Jep: „Ach, Quatsch! Sie verdient Millionen.“⁸

⁸ Sorrentino 2013, 77/08.



Stefano lädt Jep und Ramona auf einen nächtlichen Rundgang durch Rom ein, wo er ihnen mit seinem Schlüsselbund Tür und Tor zu den schönsten Palästen öffnet.

Jep: „Stefano hat die Schlüssel der schönsten Paläste Roms.“

Ramona: „Ist er Portier?“

Jep: „Nein, er ist kein Portier. Er ist mit den Prinzessinnen befreundet.“⁹

⁹ Sorrentino 2013, 78'17.



Von seiner Terrasse aus beobachtet Jep die Verhaftung seines geheimnisvollen Nachbarn, den er zuvor im Lift um dessen Schneider gefragt hatte. Später stellt sich heraus, dass der Nachbar ein Mafiaboss war.

Nachbar: „Um ehrlich zu sein, hat Catellani bei gekämmter Wolle nachgelassen. Ich finde, Rebecchi ist immer noch der beste Schneider Roms.

Jep: „Wer sind Sie?

Nachbar: „Ein fleißiger Mann. Während Sie Ihre Zeit als Künstler verbringen und sich mit Freunden amüsieren, bringen andere das Land voran. Ich bringe dieses Land voran. Aber viele haben das noch nicht verstanden.“¹⁰

¹⁰ Sorrentino 2013, 119/10.



Nach einem formellen Abendessen bei Jep trinken er und der Ehrengast, eine hundertjährige Missionsschwester, die alle nur „Heilige“ nennen, Kaffee auf seiner Terrasse, die voller Flamingos ist.

- Heilige: „Warum haben Sie kein Buch mehr geschrieben?“
Jep: „Ich suchte die große Schönheit. Aber ich habe sie nicht gefunden.“
Heilige: „Wissen Sie, warum ich nur Wurzeln esse?“
Jep: „Nein. Warum?“
Heilige: „Weil Wurzeln wichtig sind.“¹¹

¹¹ Sorrentino 2013, 126/30.















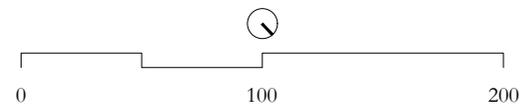
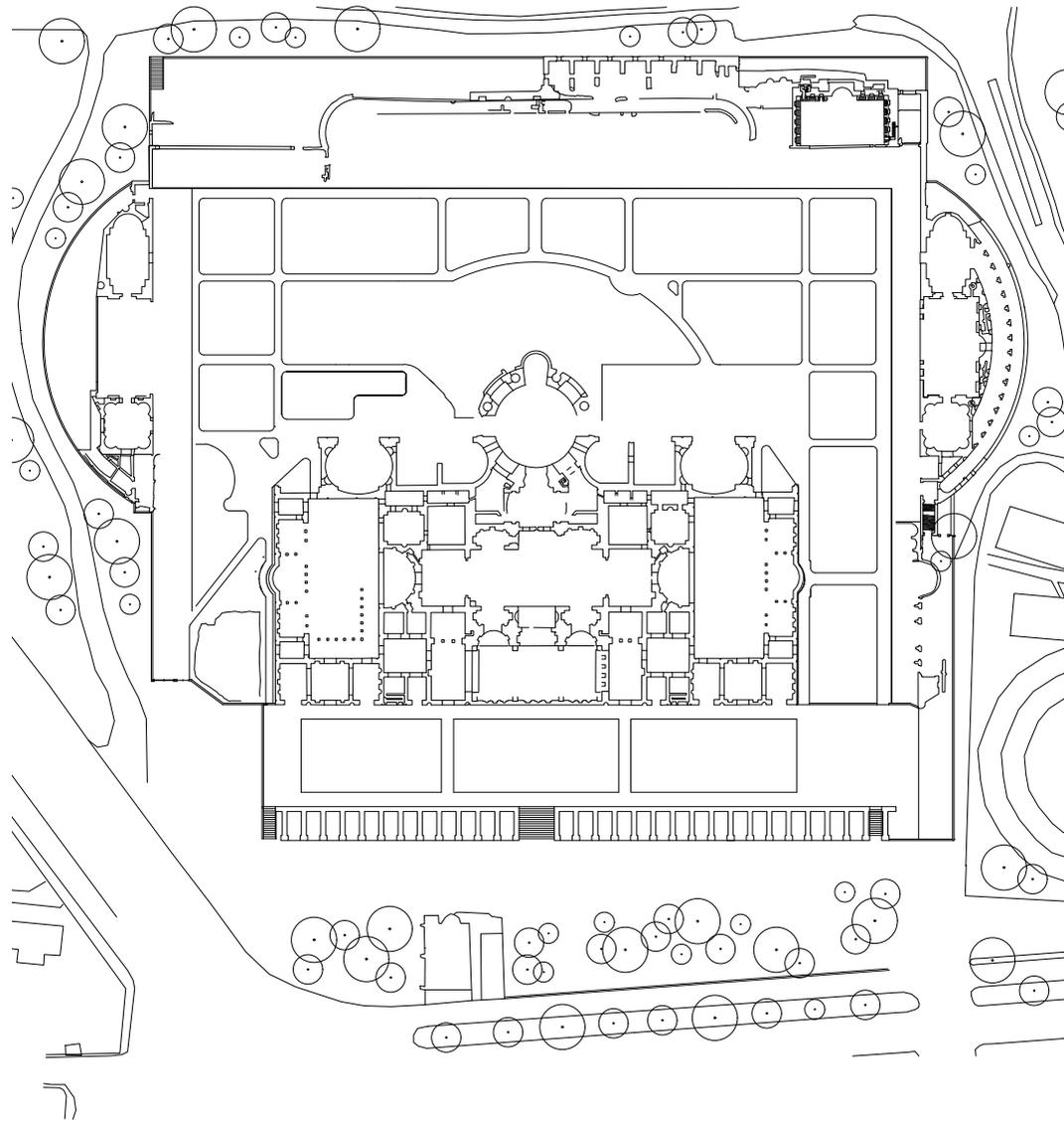




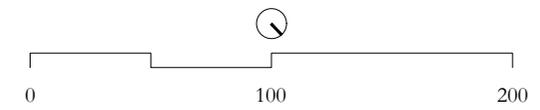
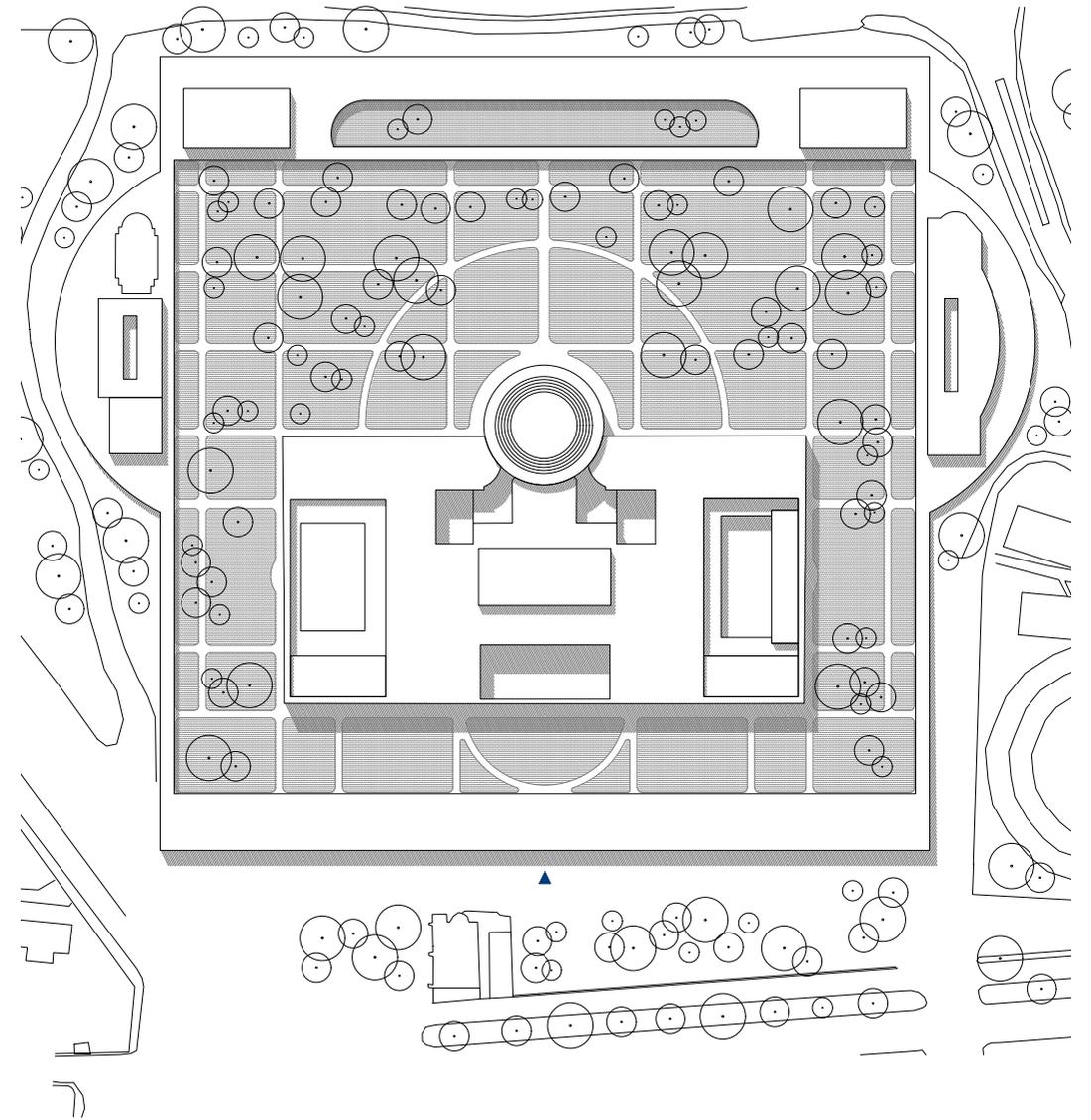


CLUB CARACALLA

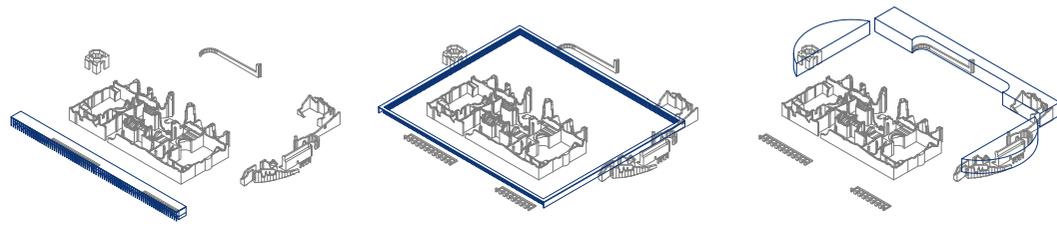




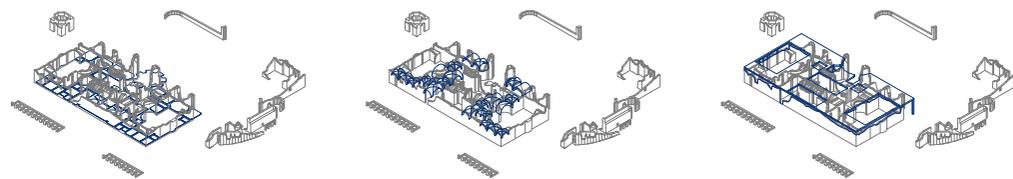
Bestandsituation



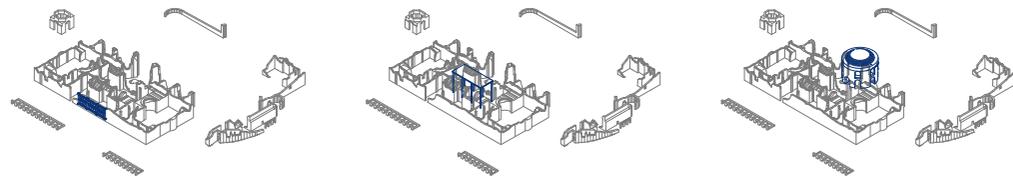
Lageplan



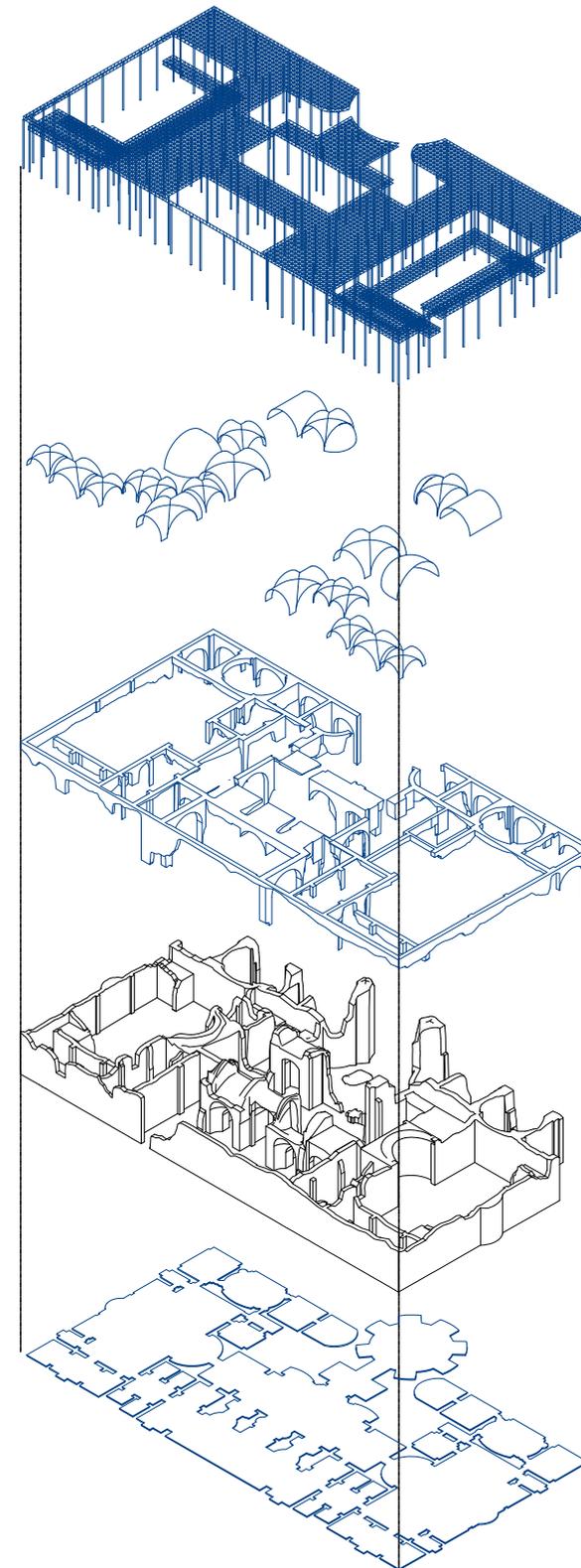
Wiederherstellung des äußeren Perimeters



Vervollständigung des zentralen Thermenbockes



Natatio, Frigidarium, Caldarium: kritische Rekonstruktion der raumbildenden Elemente



Neue Überdachung mit
Stahlträgerrost

Deckenuntersichten folgen den
ursprünglichen Gewölben

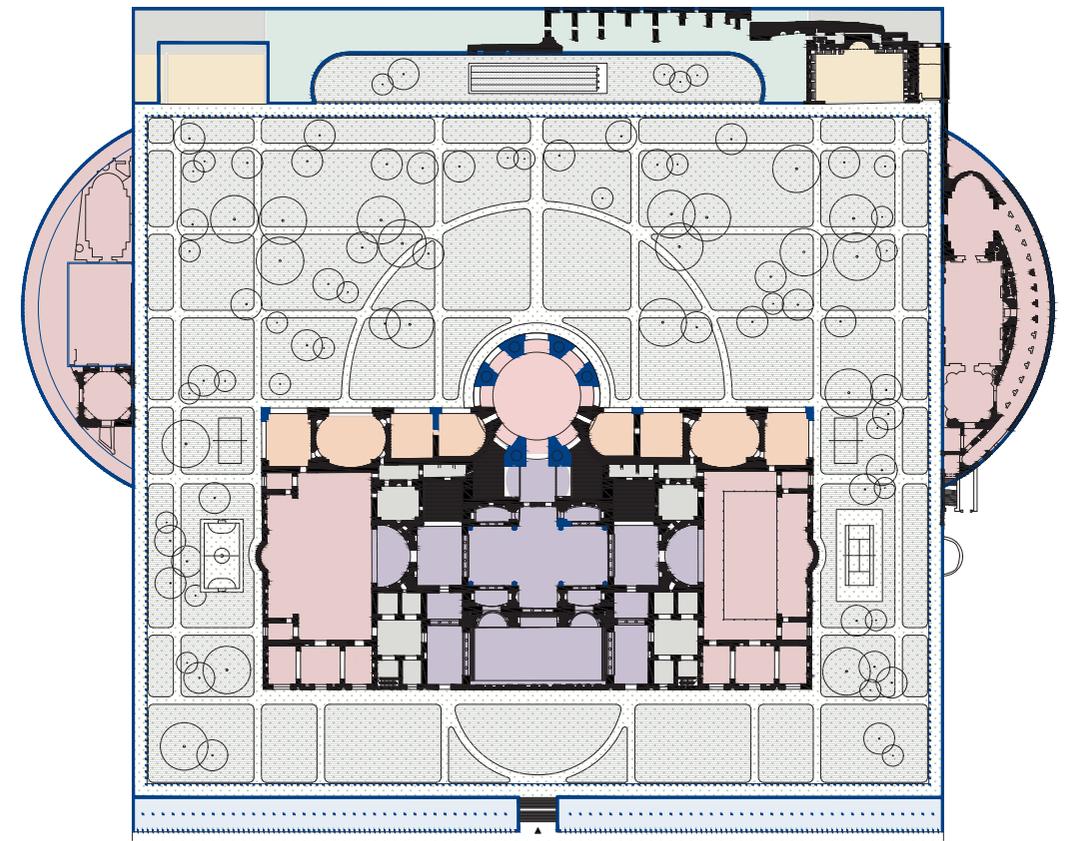
Vervollständigung des Mauerwerkes

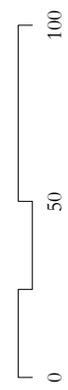
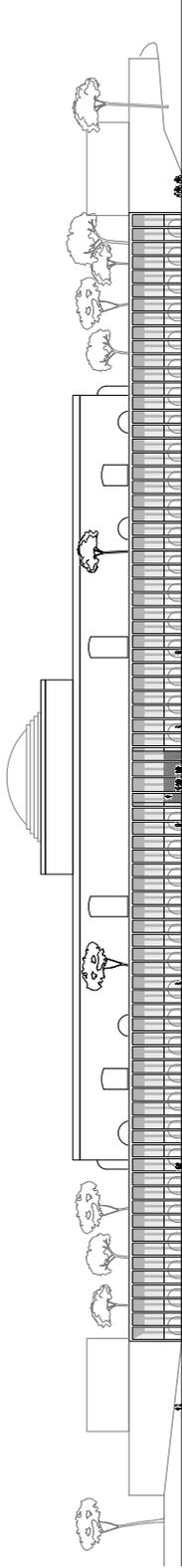
Bestandsruine

Neuer Fußbodenaufbau

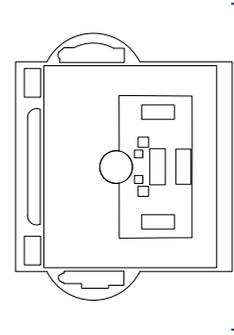
Funktionsbereiche

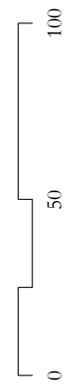
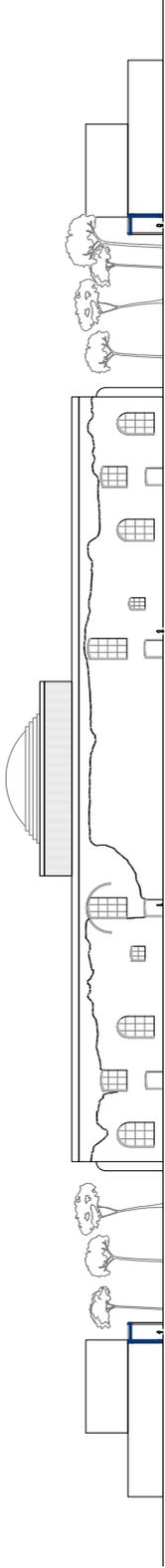
■ Clubculture	6.334m ²
■ Restaurant Lounge "Cella Solare"	1.336m ²
■ Thermen- und Wellnessbereich	2.948m ²
■ Sportbereiche	6.340m ²
■ Shopping Boutiquen	3.811m ²
■ Bibliothek und Mediathek	1.907m ²
■ Gesundheitszentrum und Tagesklinik	8.689m ²
■ Hotel	3.380m ²
■ Nebenräume	1.860m ²
■ Xystus	65.945m ²



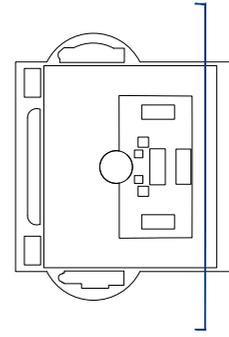


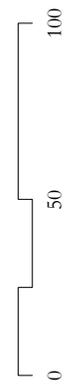
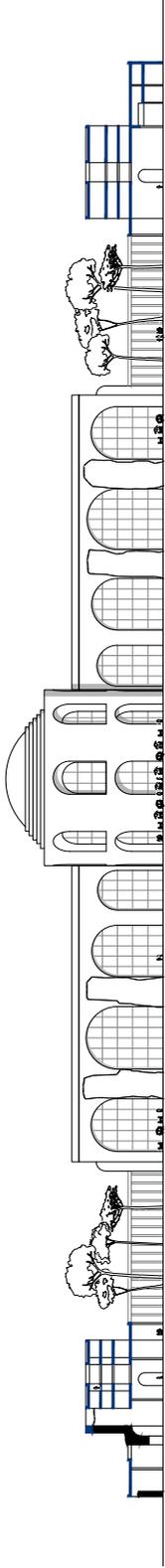
Straßenansicht von Norden auf den Eingangsriegel



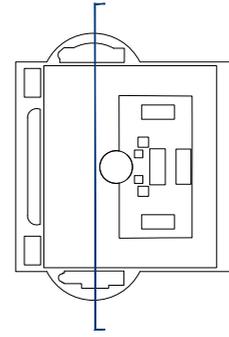


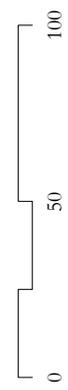
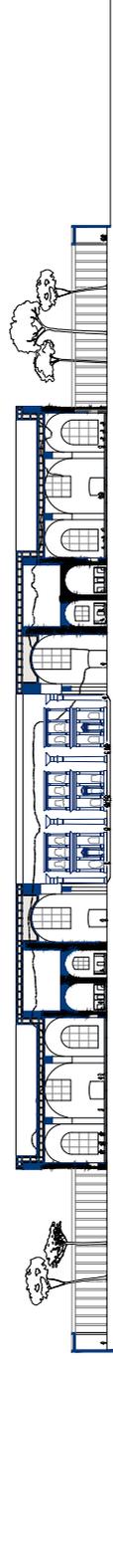
Schnitt durch den nördlichen Xystusbereich mit Ansicht auf den zentralen Block



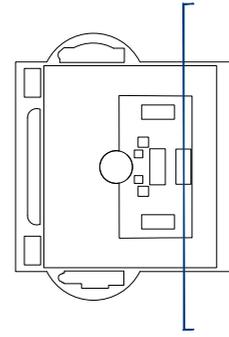


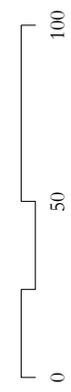
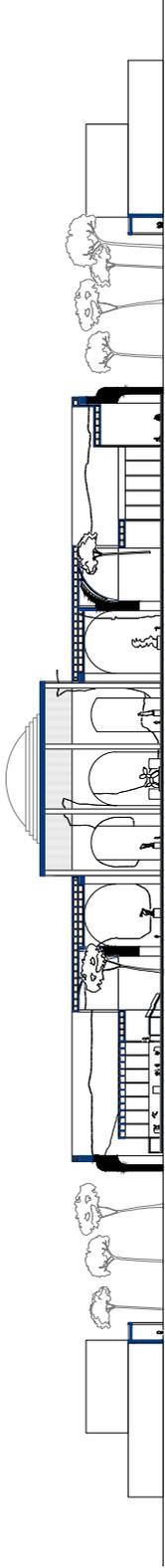
Schnitt durch den südlichen Xystusbereich mit Ansicht auf den zentralen Block



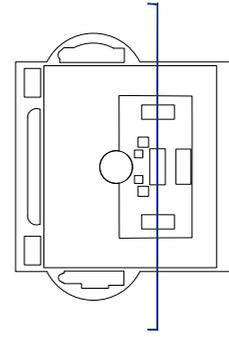


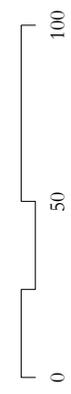
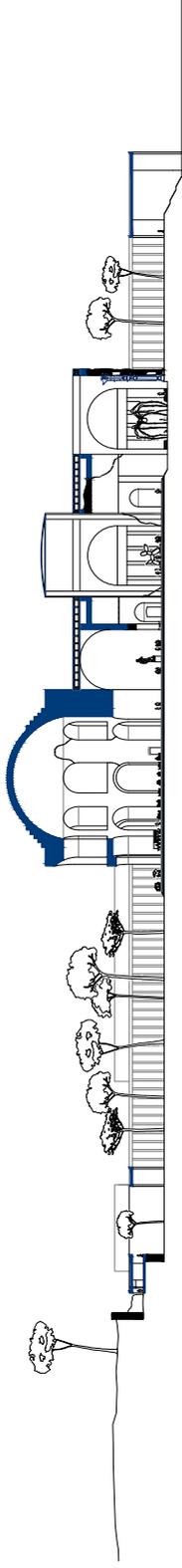
Schnitt durch den zentralen Block mit Ansicht auf das Nymphäum



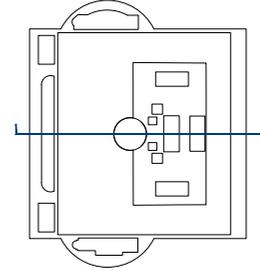


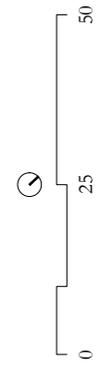
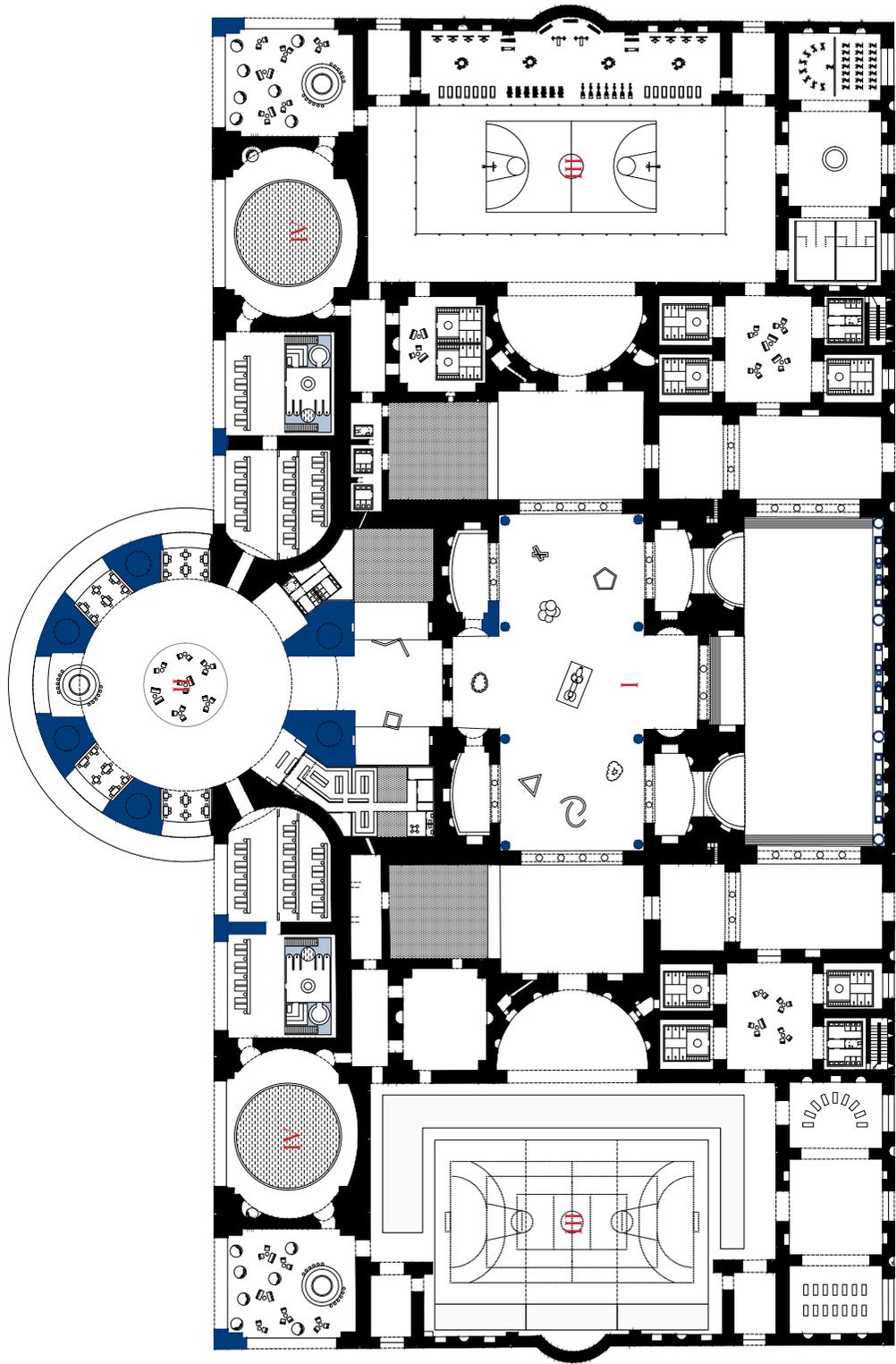
Schnitt durch die Längsachse des zentralen Blocks





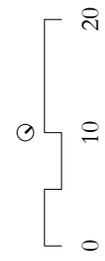
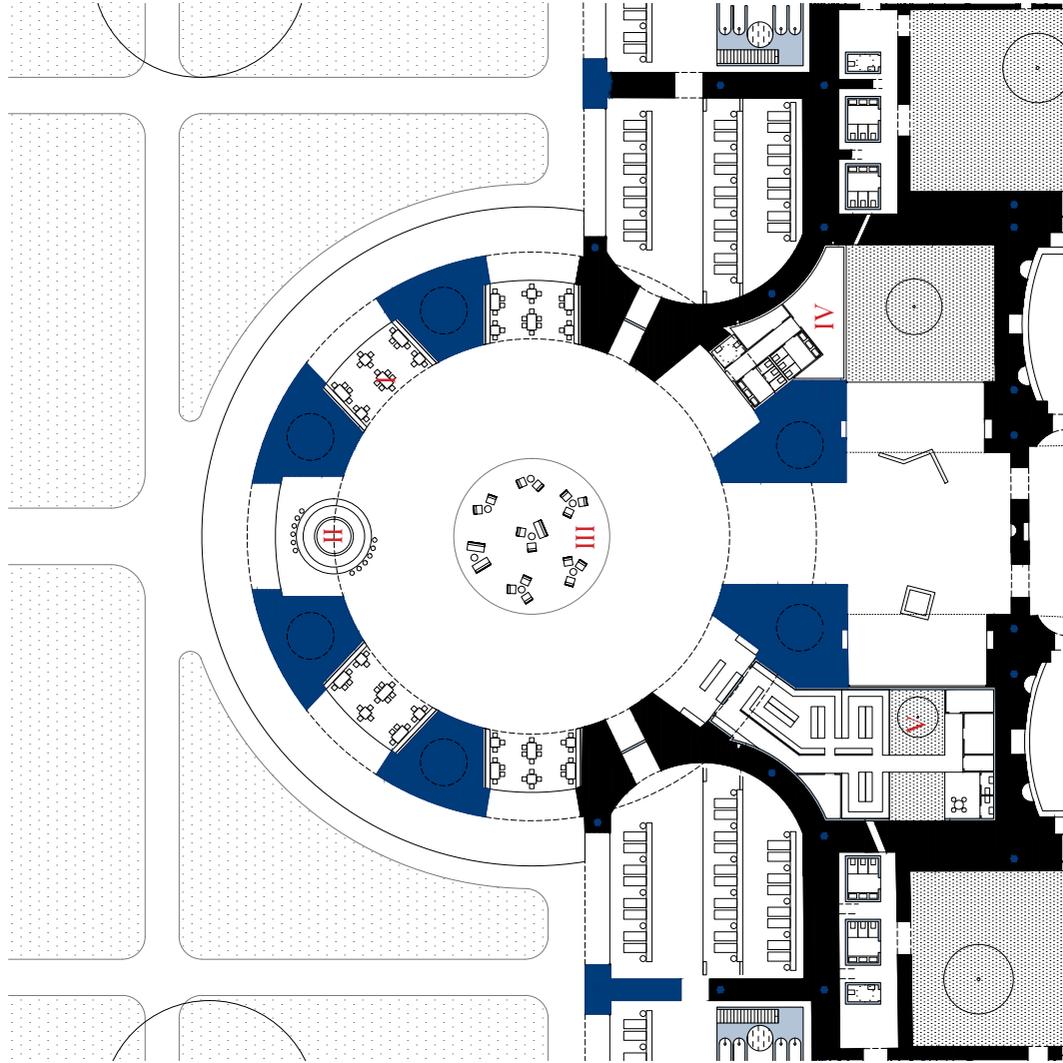
Schnitt durch die Querachse des zentralen Blocks





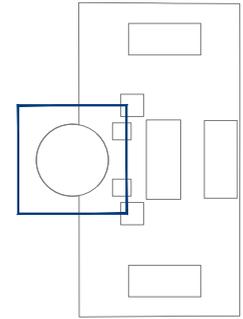
Grundrisszentraler Block

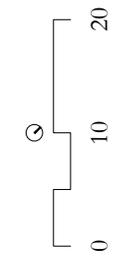
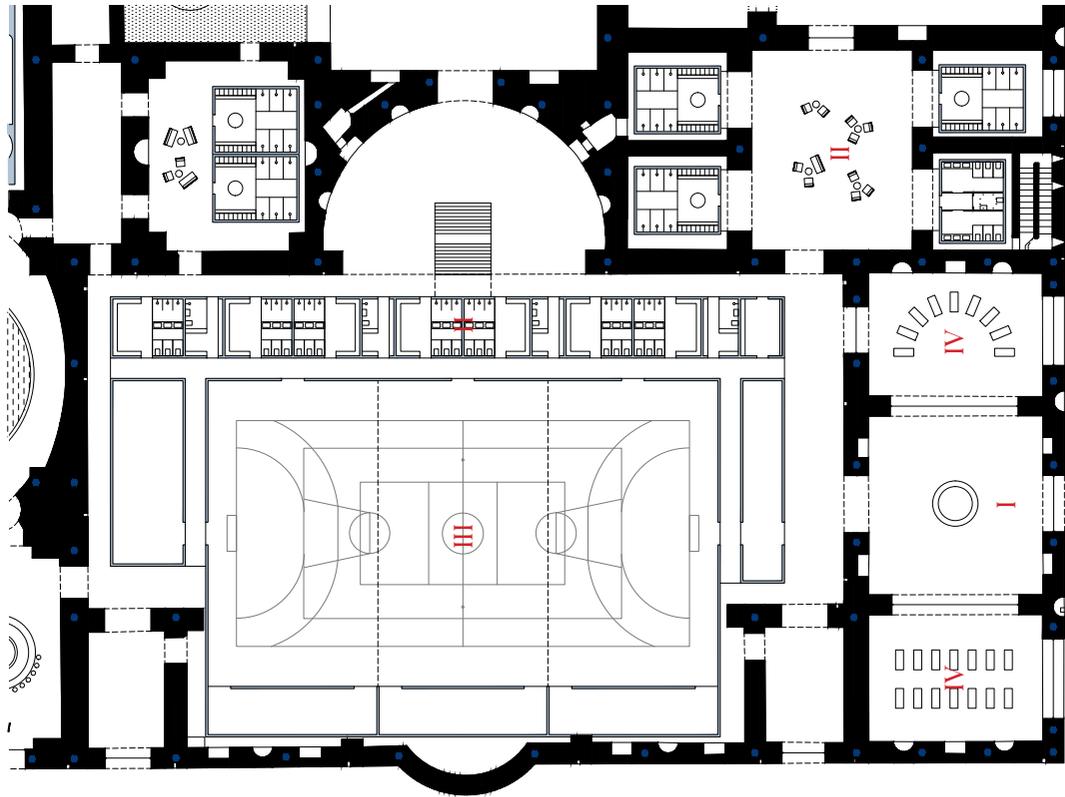
- I Clubculture
- II Restaurant
- III Sport
- IV Thermen- und Wellnessbereich



Restaurant im wiedhergestellten
Kuppelbau des ehemaligen Caldariums

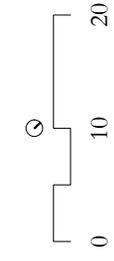
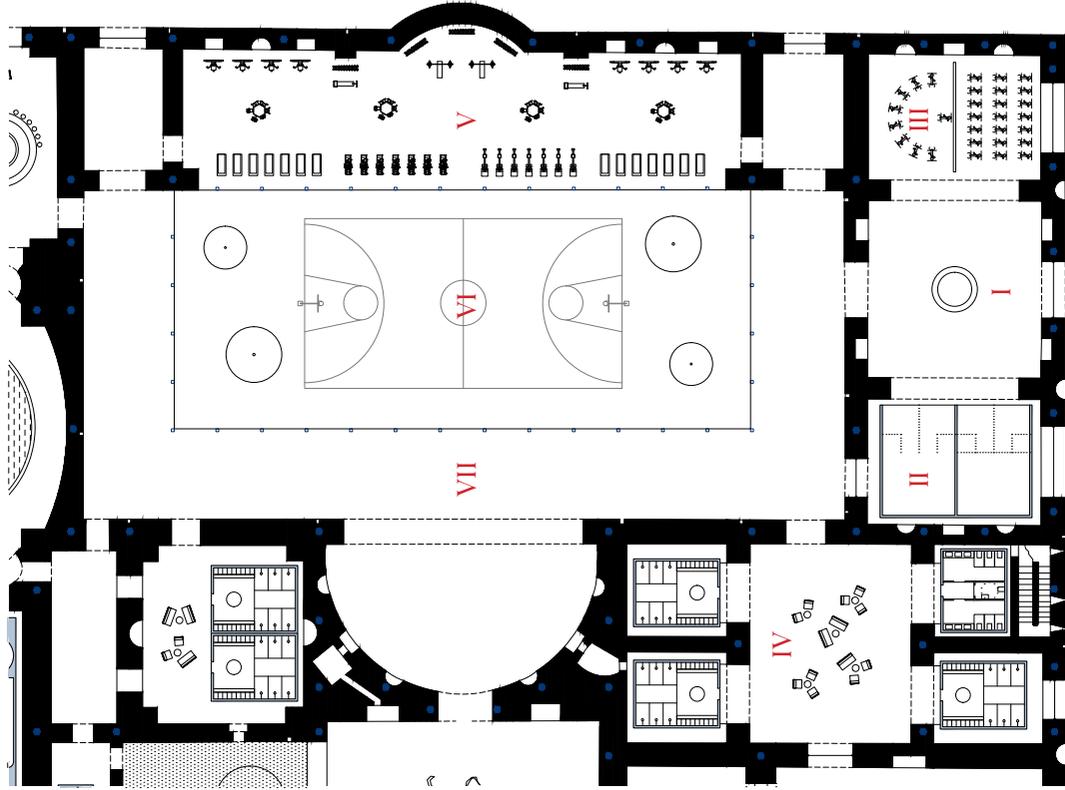
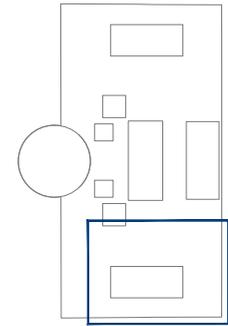
- I Sitzbereiche
- II Bar
- III Lounge
- IV WCs
- V Küche





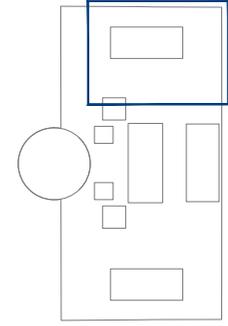
Linke Palästra

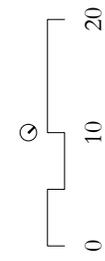
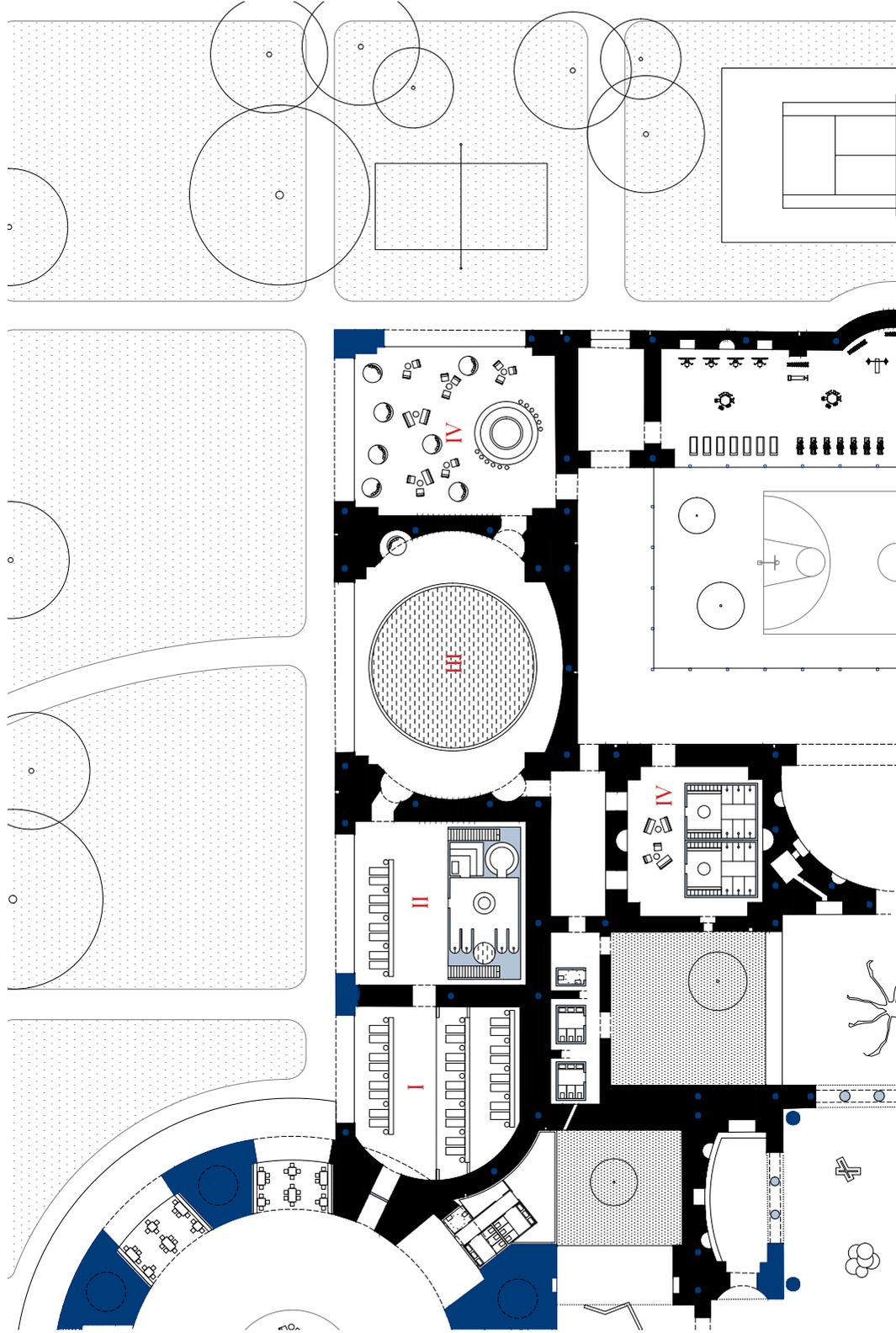
- I Haupteingang
- II Umkleiden
- III Dreifach-Turnhalle
- IV Yoga und Pilates



Rechte Palästra

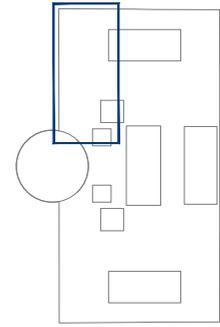
- I Eingang Sport
- II Squash
- III Spinning
- IV Umkleiden
- V Fitnessstudio
- VI Hof
- VII Wandelgang

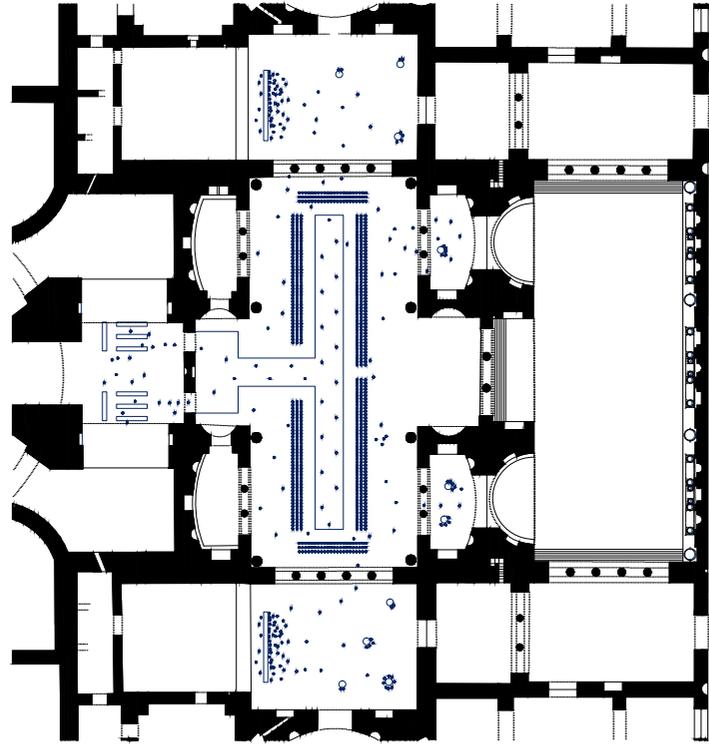




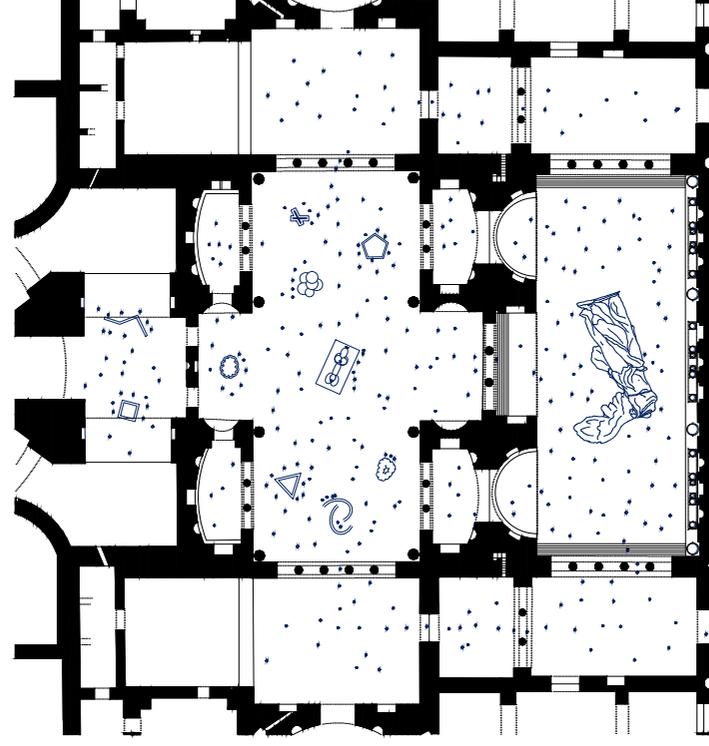
Thermen- und Wellnessbereich
in den ehemaligen Laconica

- I Ruheaum
- II Sauna
- III Schwimmbad
- IV Bar
- V Umkleiden

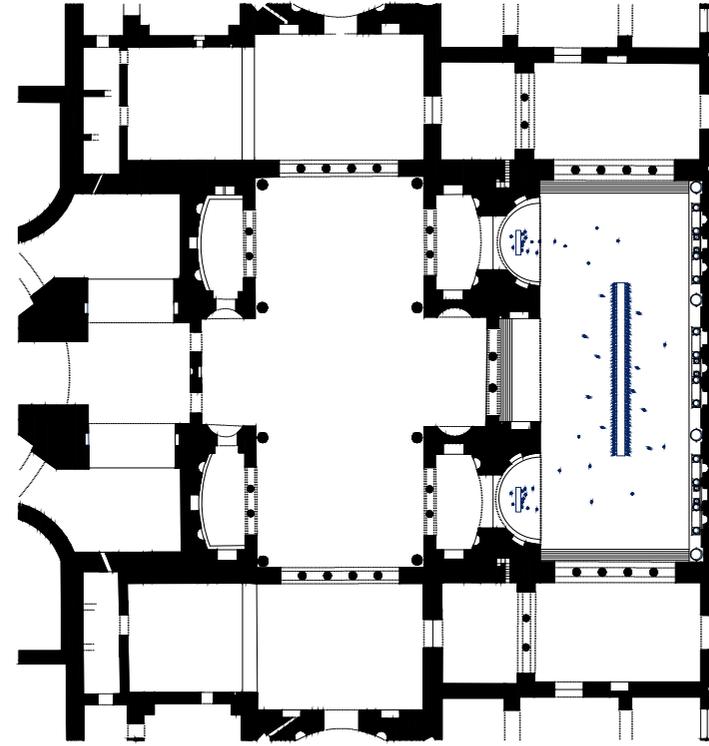




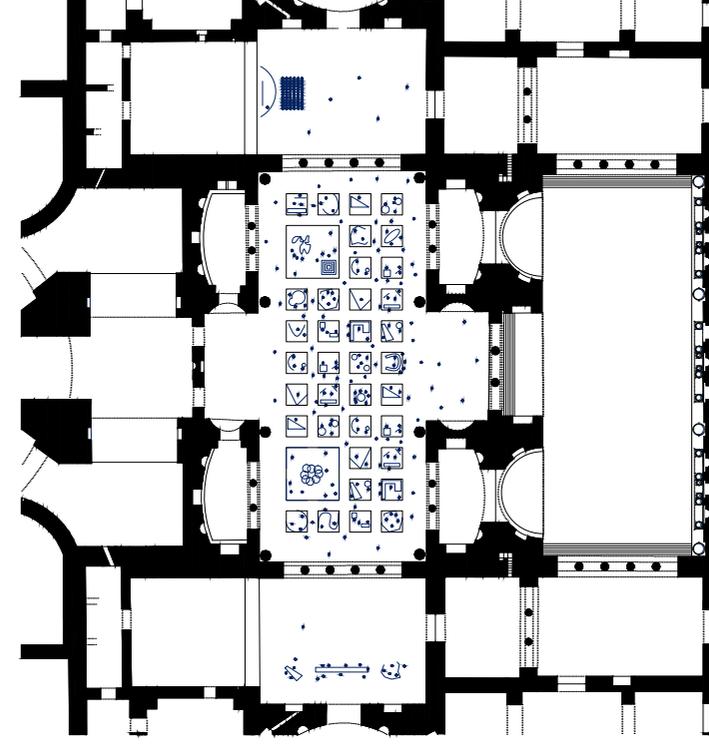
Modeschau



Vermisage



Event



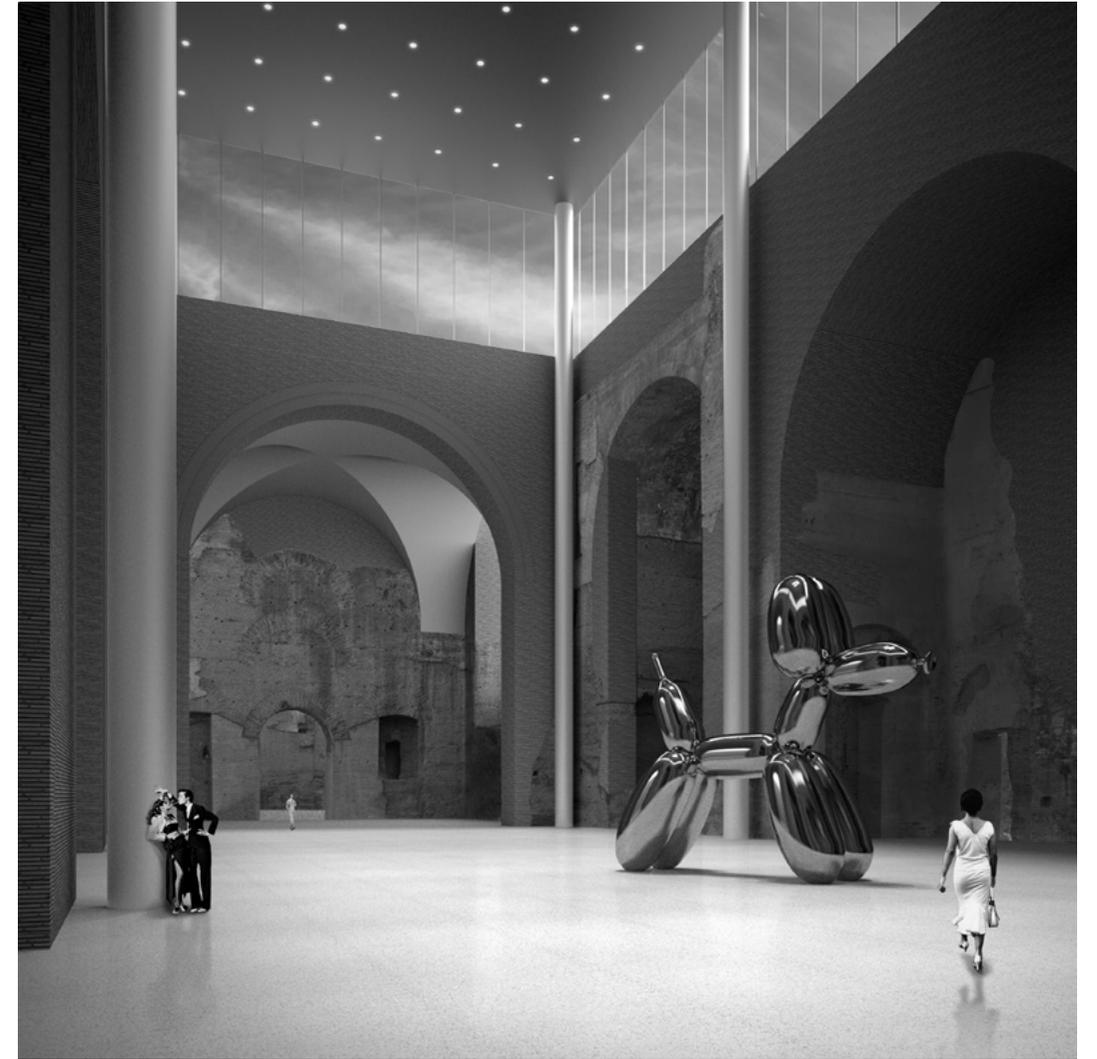
Messe

Zentraler Bereich mit ehemaligen *Natatio* und *Frigidarium* für kulturelle und gesellschaftliche Veranstaltungen jeglicher Art











ABSPANN

Mein aufrichtiger Dank gebührt:

Andreas Lechner

Doris und Markus Holzner

Susanne Wätzenböck

Tom Biela

Sofaschmäh mit David, Angela, Aaron, Lukas, Johannes und Stefan

Jakob Öhlinger

Architekturzeichensaal 3

Literaturverzeichnis

Brödner, Erika: Die Römischen Thermen und das antike Badewesen. Darmstadt 1983

Brödner, Erika: Untersuchungen an den Caracallathermen. Berlin 1951

Carver, Jordan (Hg.): Preservation is Overtaking Us. New York 2014

De Vylder/Vinck/Tailieu: Caritas, in: Architecture and Urbanism 561, 6 (2017), 80-81

DeLaine, Janet: The Baths of Caracalla. A study in the design, construction, and economics of large-scale building projects in imperial Rome, Portsmouth 1997

Fischer, Theodor: Über das Restaurieren, in: Der Kunstwart 16 (1902)

Germann, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. Darmstadt 1993

Grassi, Giorgio: Sagunto: Restaurierung und Instandsetzung des Teatro Romano, in: Giorgio Grassi, Pierini Simona (Hg.), Basel 1996, 14-43

Grassi, Giorgio: Teatro romano di Sagunto, in: Quaderni di Lotus, 9 (1988), 81-103

Hernández/López/Pascual/Aranegui: El teatro romano de sagunto, in: Cuadernos de Arquitectura romana Bd. 2, Murcia 1992, 25-42

Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1996

Jokilehto, Jukka: A History of Architectural Conservation. Oxford 1999

Kleilein, Doris: Narben und Brüche, in: Bauwelt 9.2018, 9 (2018), 36-41

Koolhaas, Rem: Preservation Is Overtaking Us, in: Future Anterior 1,2 (2004)

Koolhaas, Rem: The Paul S. Byard Memorial Lecture, in: Carver, Jordan (Hg.): Preservation is Overtaking Us, New York 2014

Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/Main 1979

Lange, Konrad: Grundsätze der modernen Denkmalpflege. Tübingen 1906

Langini, Alex/Lipp, Wilfried/Müller, Eduard/Petzet, Michael (Hg.):
Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege. Stuttgart 2012

Lipp, Wilfried: Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege,
Wien/Köln/Weimar 2008

Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen: Ein Bericht. Wien 2019

Macaulay-Lewis, Elizabeth/McGowan, Matthew (Hg.): Classical New York,
Discovering Greece and Rome in Gotham. New York 2018

Otero-Pailos, Jorge: Supplement to OMA's Preservation Manifesto, in: Carver,
Jordan (Hg.): Preservation is Overtaking Us, New York 2014

Petzet, Michael: Grundsätze der Denkmalpflege, in: Lipp, Wilfried (Hg.): Vom
modernen zum postmodernen Denkmalkultus. Denkmalpflege am Ende des
20. Jahrhunderts, München 1994

Piranomonte, Marina: Le Terme di Caracalla / The Baths of Caracalla. Rom
2012

Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung.
Wien 1903

Ruskin, John: Die sieben Leuchter der Baukunst. Leipzig 1904

Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano
Serlio Bolognese. Vinegia 1600

Staccioli, Romolo/Tognelli Jole: Le Terme e il Teatro di Caracalla. Rom 1965

Viollet-le-Duc, Eugene-Emmanuel: Dictionnaire raisonné de l'architecture
française du XI au XVI. Paris 1869

White, Hayden: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-
Century Europe. Baltimore 2014

Filme

Fellini, Federico: La Dolce Vita. Italien/Frankreich 1960 (DVD: Universum
Film GmbH)

Sorrentino, Paolo: La Grande Bellezza. Italien/Frankreich 2013 (DVD:
Warner Bros. Entertainment Inc.)

Abbildungsverzeichnis

Sämtliche hier nicht angeführten Bilder sind Arbeiten des Autors

DENKMALPFLEGE

Jenewein, Gunhild. Die Architekturdécoration der Caracallathermen.
Wien 2008

Seite 14: Tafel 44, KMF 6, linke Seite

Seite 16: Tafel 99, GS11

Seite 18: Tafel 51, A(F) 8

Seite 23: Tafel 51, (A)F 5

Seite 24 Tafel 51, AF 7

Seite 27 Tafel 99, Inst.Neg. 31.2673

Seite 28 Tafel 44, KMF 6, rechte Seite

Seite 31 Tafel 107, GS 49

Seite 32 Tafel 99, GS 10

Seite 35 Tafel 107, G(S) 46

Seite 36 Tafel 107, GS 48

Seite 39 Tafel 96, Av 10

Seite 40 Tafel 96, Av 6

ANALYSE

Seite 44: De Laborde, Alexandre. Ruine des römischen Theaters von Sagunto
1811, [https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_](https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1487599162/cbb8hrw2ejcgohzscnur/giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93.jpg)
[auto,w_3000/v1487599162/cbb8hrw2ejcgohzscnur/giorgio-grassi-chen-hao-](https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1487599162/cbb8hrw2ejcgohzscnur/giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93.jpg)
[sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93.jpg](https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1487599162/cbb8hrw2ejcgohzscnur/giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93.jpg), 13.11.2020

Seite 50: o.A. Römisches Theater Sagunto. Außenansicht
[https://ipinimg.com/originals/dd/76/bd/](https://ipinimg.com/originals/dd/76/bd/dd76bd331f687b5c8aa04746be5262e5.jpg)
[dd76bd331f687b5c8aa04746be5262e5.jpg](https://ipinimg.com/originals/dd/76/bd/dd76bd331f687b5c8aa04746be5262e5.jpg), 13.11.2020

Seite 51: Navarro, Mercedes. Römisches Theater Sagunto. Bühnensicht,
[https://i0.wp.com/merxenavarro.com/wp-content/uploads/2013/11/](https://i0.wp.com/merxenavarro.com/wp-content/uploads/2013/11/img_53774-1.jpg?fit=2048%2C1536)
[img_53774-1.jpg?fit=2048%2C1536](https://i0.wp.com/merxenavarro.com/wp-content/uploads/2013/11/img_53774-1.jpg?fit=2048%2C1536), 13.11.2020

Seite 52: o.A. Römisches Theater Sagunto. Ansicht der Cavea, [http://www.](http://www.autotrasfer.com/wp-content/uploads/2018/04/SAGUNTO.jpg)
[autotrasfer.com/wp-content/uploads/2018/04/SAGUNTO.jpg](http://www.autotrasfer.com/wp-content/uploads/2018/04/SAGUNTO.jpg), 13.11.2020

Seite 53: o.A. Römisches Theater Sagunto. Spolien, <https://64>.

media.tumblr.com/e0fd0ca1db40b12146d2b5064539d5c0/tumblr_pprdb7FrWi1qat99uo6_1280.jpg, 13.11.2020

Seite 54: "Asile Caritas Melle" Ansichtskarte, https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/luchtfoto_01_660_235977413.jpg, 13.11.2020

Seite 58: Dujardin, Filip. PC Melle. Außenansicht, <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/10/De-Vylder-Vinck-Taillieu-.BAVO-.Caritas-psychiatric-institute-.Melle-1.jpeg>, 13.11.2020

Seite 59: Dujardin, Filip. PC Melle. Wintergarten, <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/10/De-Vylder-Vinck-Taillieu-.BAVO-.Caritas-psychiatric-institute-.Melle-7.jpeg>, 13.11.2020

Seite 60: Dujardin, Filip. PC Melle. Innenansicht, <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/10/De-Vylder-Vinck-Taillieu-.BAVO-.Caritas-psychiatric-institute-.Melle-9.jpeg>, 13.11.2020

Seite 61: Dujardin, Filip. PC Melle. Innenansicht, <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/10/De-Vylder-Vinck-Taillieu-.BAVO-.Caritas-psychiatric-institute-.Melle-10.jpeg>, 13.11.2020

BESTAND & KONTEXT

Seite 64: Tadema, Lawrence Alma. A Favorite Custom, https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N02/N02675_10.jpg, 12.11.2020

Seite 67: Tadema, Lawrence Alma. The Frigidarium, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/1890_Lawrence_Alma-Tadema_-_Frigidarium.jpg, 12.11.2020

Seite 70: Plan des Antiken Rom, <http://images.zeno.org/Meyers-1905/1/big/Wm17070a.jpg>, 12.11.2020

Seite 72o: Palladio, Andrea. T° IX - Terme di Antonino, Scan aus: Palladio Andrea: Les Thermes des Romains, London 1732, o.S.

Seite 72u: Palladio, Andrea. T° X - Terme di Antonino, Scan aus: Palladio Andrea: Les Thermes des Romains, London 1732, o.S.

Seite 74: Piranesi, Giovanni Battista: Rovine del Sisto, o sia della gran sala delle terme Antoniane, [https://www.christies.com/img/LotImages/2014/CSK/2014_CSK_05205_0503_000\(giovanni_battista_piranesi_the_baths_](https://www.christies.com/img/LotImages/2014/CSK/2014_CSK_05205_0503_000(giovanni_battista_piranesi_the_baths_)

of_caracalla_interior_of_the_cent020236).jpg, 12.11.2020

Seite 76: Kauffman, Mark. August 1960: Gymnast Polina Astakhova of the USSR during practice session in the Baths of Caracalla Gymnasium for the 1960 Rome Olympics, <https://media.gettyimages.com/photos/august-1960-gymnast-polina-astakhova-of-the-ussr-during-practice-in-picture-id584014014?s=2048x2048>, 12.11.2020

Seite 78: Kageyama, Yasuko. Opera Nabucco alle Terme di Caracalla, https://www.touringclub.it/sites/default/files/styles/adaptive/public/immagini_eventi/nabuccoc_yasuko_kageyama_img_1538.jpg?itok=ccQLx6Kj, 12.11.2020

Seite 80: Fellini, Federico: La Dolce Vita. Italien/Frankreich 1960 (DVD: Universum Film GmbH), Filmstill Minute

Seite 84: Jep Gambardella in den Caracallathermen. <https://www.cinematographe.it/wp-content/uploads/2016/05/la-grande-bellezza-1.jpg>, 12.11.2020

Seite 86-106: Filmstills aus: Sorrentino, Paolo: La Grande Bellezza. Italien/Frankreich 2013 (DVD: Warner Bros. Entertainment Inc.)

