

MARTIN RASPE

BORROMINI UND SANT'AGNESE IN PIAZZA NAVONA

VON DER PÄPSTLICHEN GRABLEGE ZUR RESIDENZKIRCHE DER PAMPHILI

Die hier vorgebrachten Überlegungen haben ihren Ursprung in den Vorarbeiten zu meiner Dissertation *Das Architektursystem Borrominis*, München 1994, wo nur einige der Ergebnisse in knapper Form Platz fanden. Sie wurden bereits 1989 anlässlich eines Studienkurses der

Bibliotheca Hertziana über Borromini vorgetragen, wofür ich Christoph Luitpold Frommel herzlich danke; die Zeichnungen der Albertina machte mir Richard Bösel in freundlichster Weise zugänglich. Wichtige Hinweise verdanke ich Elisabeth Kieven und Stefan Kummer.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Die Pamphili-Kapelle bei S. Maria in Vallicella . . .	317
Der spätantike Grabbau als Leitbild: S. Costanza	321
II. Die frühe Planungs- und Baugeschichte an der Piazza Navona	323
Vorentwürfe	325
Das Ausführungsprojekt	327
Der Neubau unter Girolamo Rainaldi	336
Camillo Pamphili als neuer Bauherr	337
Ein Rettungsversuch Carlo Rainaldis	337
III. Borromini unter Innozenz X.	339
Das Ausführungsprojekt vom September 1653 .	341
Der Urheber des neuen Projektes	344
Die neue Fassade	346
Die Umgestaltung des Inneren	349
IV. Borromini unter Camillo Pamphili	351
Das Scheitern Borrominis	357
Die Fortführung des Baues	359
V. Zwei gegensätzliche Baukonzepte	360
Der Grabtempel Innozenz' X.	361
Die Residenzkirche Camillo Pamphilis	365
Abkürzungen und mehrfach zitierte Literatur	368



1. Rom, Sant'Agnese in Piazza Navona

Auf der Piazza Navona schlägt das Herz des barocken Rom. Die geschlossene Umbauung gibt dem alltäglichen Stadtleben einen festlichen Rahmen; die Freifläche scheint gerade so entworfen, daß die marmornen Figurenbrunnen und der Obelisk zu schönster Wirkung gelangen. Doch erst die Fassade von Sant'Agnese, die wie ein Solitär vom Ring der Palazzi gefaßt wird, verleiht dem Ensemble dauerhaften Erinnerungswert. Souverän erhebt sich die von luftigen Türmen flankierte Kuppel des Kirchengebäudes über der Piazza, der sie sich mit ihrer weit geschwungenen Säulenfront entgegenwendet (Abb. 1, 2).

Das kritische Auge jedoch findet Ungereimtheiten, ja Brüche in dem anspruchsvollen Bau: Zu mächtig und grob lastet die Attika auf dem feiner unterteilten, geschwungenen Gliederbau. Hart drängen die Riesenfenster der Turmuntergeschosse in die Kapitellzone hinein (Abb. 3), ihre cinque-

centesken Umrahmungen wirken kantig und hölzern im Vergleich zu den organisch modellierten Portalen. Und eine Spur zu heiter gebärden sich die querovalen, durchbrochenen Turmabschlüsse gegenüber dem feierlichen Ernst der Säulenfassade und des Kuppeltambours.¹

Trotzdem vereinigen sich die divergierenden Teile des Außenbaues zu einem wirkungsvollen Ganzen, das bewundert und nachgeahmt wurde. Dem Inneren hingegen ist nicht der gleiche Erfolg beschieden: Hier sind die Spuren eines wechselhaften und komplizierten Planungs- und Bauverlaufs kaum zu übersehen. Obwohl erstrangige Künstler

¹ Vgl. hierzu die Bemerkungen bei Rudolf Wittkower, »Carlo Rainaldi and the Architecture of the High Baroque in Rome«, in: *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, S. 18–20 (zuerst erschienen in *The Art Bulletin*, 19 [1937], S. 242–313).



2. Rom,
Sant'Agnese
in Piazza Navona,
Fassade



3. Rom, Sant'Agnese, Fenster am Untergeschoß des rechten Campanile

für anspruchsvolle Auftraggeber tätig waren, bleibt den meisten Besuchern kaum mehr in Erinnerung als ein düsterer, von hohen Säulen umgebener Kuppelraum, der mit Fresken, vergoldetem Stuck und Altarreliefs aus kostbarem weißem Marmor zu prunken sucht.

Das Ziel dieser Untersuchung ist es, aus dem verwirrenden Ganzen die Anteile des Architekten Francesco Borromini herauszuarbeiten, der den Bau entscheidend geprägt hat. Dies ist bisher nicht in befriedigender Weise gelungen, obwohl die historische Disziplin schon früh versucht hat, die verwickelten, schon von den Zeitgenossen kontrovers beurteilten und später von Legenden umwucherten Vorgänge um seine Tätigkeit in der Fabbrica di Sant'Agnese aufzuhellen.²

² CANCELLIERI, S. 205–207. Schon 1657 bemühte sich Virgilio Spada, einer ungerechten Beurteilung der Rolle Borrominis entgegenzutreten: CONNORS 1989 a, S. 88.

Ein klares Bild von seinem Konzept bzw. von den Vorstellungen seiner Auftraggeber läßt sich vor allem deshalb nicht zeichnen, weil Datierung und Autorschaft der einzelnen Planungs- und Bauphasen der Kirche bis heute teilweise im Dunkeln liegen.

Das verwundert um so mehr, als ein ungewöhnlich reichhaltiger Bestand unterschiedlicher Quellen detaillierte Auskünfte über den Planungs- und Bauverlauf bereithält, weshalb schon Eberhard Hempel, der als erster Kunsthistoriker eine weitgehend zutreffende Darstellung der Leistung Borrominis gab, die Gewißheit äußerte, daß »die Baugeschichte von S. Agnese bis in Einzelheiten verfolgt werden« könne.³ Die grundlegenden Quellen publizierte Lina Montalto im Jahre 1958, und kurz darauf setzten sich Furio Fasolo und Karl Noehles mit dem künstlerischen Beitrag der beiden Rainaldi auseinander.⁴ Eine Reihe von Fragen, die die Bautätigkeit der Pamphili an der Piazza Navona berühren, erörterte Rudolf Preimesberger.⁵

³ HEMPEL, S. 138–156; Zitat S. 140. Eine Übersicht über das Archivmaterial gibt EIMER, I, S. 9–18. Von besonderer Bedeutung sind das Familienarchiv Doria-Pamphili sowie der Codex Nr. 168 der Biblioteca Corsiniana, der aus Pamphili-Besitz stammt und die umfangreichste Sammlung von Quellen zur Baugeschichte darstellt. Daneben existieren Zeichnungen in der Albertina in Wien, von denen die meisten vermutlich zum Nachlaß Borrominis gehören, und in der Sammlung des Domenico Martinelli im Castello Sforzesco in Mailand, die vielleicht aus dem Besitz Virgilio Spadas stammen.

⁴ FASOLO, S. 130–145; NOEHLES, S. 168–174, brachte darüber hinaus wichtige Zeichnungen zur Kenntnis. Siehe auch Karl Noehles, »Zur Frage des künstlerischen Anteils von Gerolamo und Carlo Rainaldi am Bau von S. Agnese in Piazza Navona in Rom«, *Kunstchronik*, 15 (1962), S. 289–290.

⁵ PREIMESBERGER, 1970, 1974, 1976, 1978.

In unübertroffener Vollständigkeit hat Gerhard Eimer die erreichbaren Quellen erschlossen und für seine 1970 erschienene, zweibändige Monographie genutzt, durch die er die Forschung zu Sant'Agnese zu einem vorläufigen Abschluß brachte.⁶ Obwohl er mit überraschenden Resultaten aufwartete, wurden nur vereinzelt Zweifel geäußert.⁷ Selbst eine seiner kühnsten Thesen, für den »großen Fassadenschwung« sei Carlo Rainaldi verantwortlich gewesen, blieb angesichts der ausgebreiteten Fülle an Dokumenten bislang unwidersprochen. Die notwendige Auseinandersetzung mit Eimers fast unüberschaubar detailliert angelegter Studie hat die Wissenschaft bisher versäumt.⁸

Es ist an der Zeit, die Interpretationen Eimers zu überprüfen, Schriftquellen und Zeichnungen erneut zu sichten und die abgebrochene Diskussion um den Bau wieder zu eröffnen. Wie sich zeigen wird, läßt sich anhand der Quellen das historische Geschehen weitgehend getreu rekonstruieren. Dabei ergeben sich neue Erkenntnisse zur Abgrenzung und Datierung der einzelnen Bauabschnitte, zu den Absichten der Auftraggeber und insbesondere zur Tätigkeit des Francesco Borromini, der den Bau von 1553 bis 1557 leitete und in beträchtlichem, bisher nicht präzise bestimmtem Ausmaß prägte. Sein Anteil an dem Großbau soll hier näher betrachtet werden.

I. DIE PAMPHILI-KAPELLE BEI S. MARIA IN VALLICELLA

Bald nach seiner Wahl zum Papst am 14. September 1644 begann Giovanni Battista Pamphili, alias Innozenz X., sich Gedanken über seine Grablege zu machen. Wie es scheint, dachte er zunächst an eine Bestattung im Oratorianerkloster des hl. Filippo Neri bei der Chiesa Nuova; die Planung übertrug er seinem Bauberater, dem Oratorianerpater Virgilio Spada, und dem seit 1637 für die Casa dei Filippini zuständigen Architekten, Francesco Borromini.⁹ Auf einer Zeichnung, die sich heute in der Albertina in Wien befindet (Abb. 4), skizzierte dieser ein gewaltiges Mausoleum mit zwei Vorhöfen als Pendant zu der im Bau befindlichen Casa der Patres.¹⁰ Dieses bisher nicht hinreichend gewürdigte Dokument ist für die Vorgeschichte der päpstlichen Mausoleumskirche aufschlußreich. Bei näherer Betrachtung zeigt

sich, daß hier Ideen entwickelt wurden, die auch bei der späteren Planung von Sant'Agnese eine Rolle spielten.

Kern der Anlage ist eine massive Kuppelrotunde, die an den rechten Querarm der Kirche anschließt. Sie ist im Inneren durch große Rechtecknischen kreuzförmig erweitert und von einem dicht vor die Wand gestellten Kranz aus acht Säulenpaaren umgeben. An den sichtbaren Außenseiten sind Loggien vorgelegt, die die Rundung aufnehmen. Der geplante Aufriß des Bauwerks ist nicht bekannt.

Dem massiven Mauerzylinder ist ein schmaler Umgang aus gekuppelten Säulen vorgelegt, der durch alternierende Zwischenräume rhythmisiert ist: weitere Abstände in den Hauptachsen wechseln mit schmalere in den Diagonalen. Dort sind kleinere Rundnischen in die Mauersubstanz ein-

⁶ EIMER.

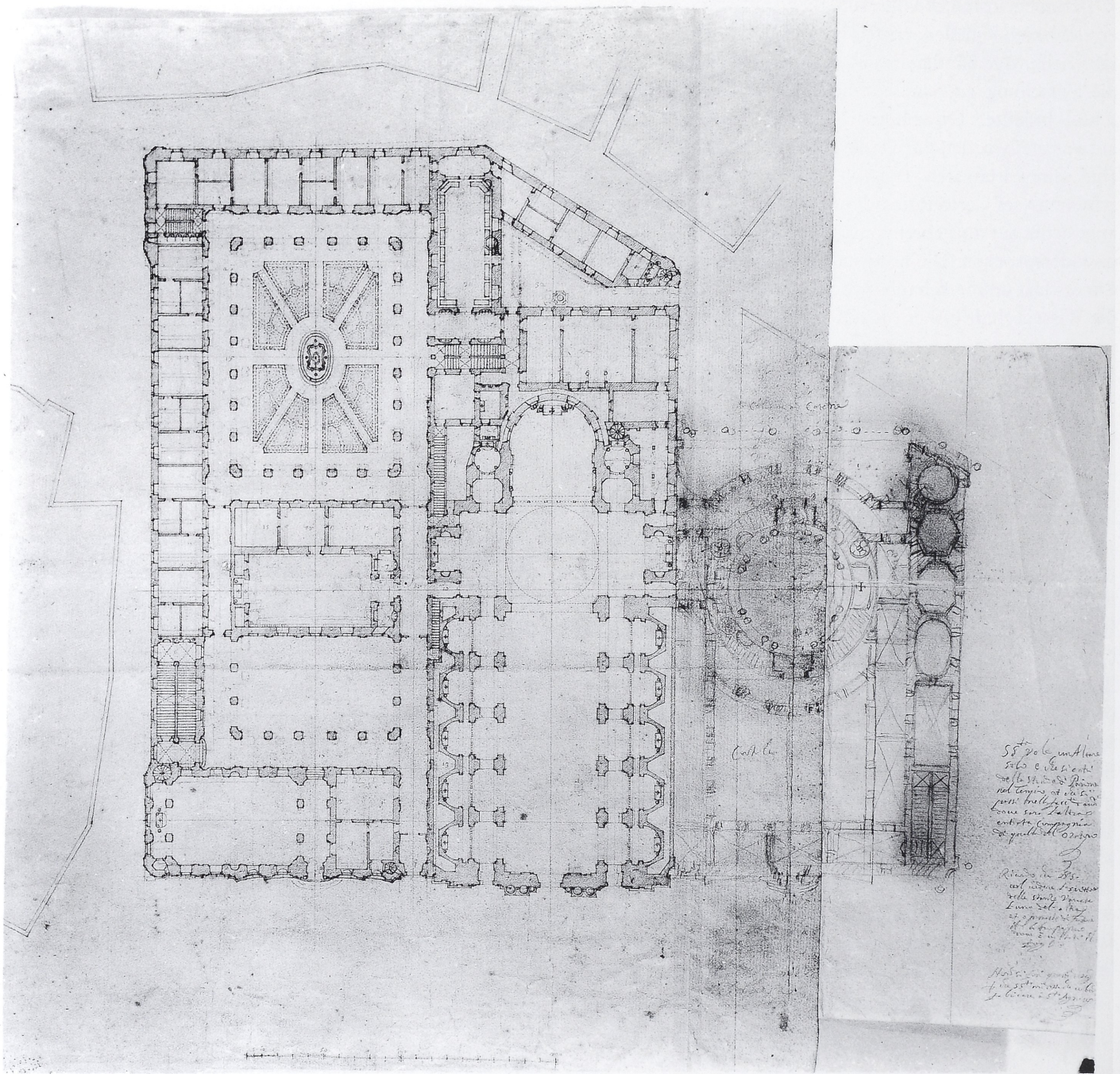
⁷ Mir ist nur eine einzige Rezension bekannt geworden: Hellmut Hager, *Architectura*, 7 (1977), S. 86–93. Hager kritisierte in erster Linie Eimers Versuch, aus Zeichnungen Nicodemus Tessins d. Ä. nicht verwirklichte Planungsstadien für Sant'Agnese zu rekonstruieren.

⁸ An neuerer Literatur ist nur zu nennen: Filippo Trevisani, »La fabbrica di Sant'Agnese a Navona: estate 1653«, *Storia dell'arte*, 23 (1975), S. 61–72. Bezeichnenderweise findet die Kirche, ein Hauptwerk der Pamphilzeit, in dem Kongreßband *Innocenzo X Pamphili. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, Rom 1990, so gut wie keine Erwähnung.

⁹ Bereits 1639 hatte er, damals noch Kardinal, in seinem Testament verfügt, daß er in der Chiesa Nuova bestattet werden wolle. EIMER, I, S. 36, Anm. 2; CONNORS 1989b, S. 292, Cat. 39.

¹⁰ ALB. 285. Maße: 46,6 x 38,0 cm; PORTOGHESI, Abb. XXXV. Material: Starkes, helles Zeichenpapier, das Borromini häufig für Ausführungsentwürfe verwendete; um die Kapelle vollständig darstellen zu können,

ist rechts ein Stück von 30,1 x 12,5 cm angeklebt. Maßstab (am unteren Rand des Hauptblattes): 200 *palmi* = 14,3 cm. Technik: Graphit. Beschriftungen: (oberhalb der N-Loggia des Kuppelbaues) »colonne con catene«; (im Vorhof des Kuppelbaues) »cortile«; (in dem Raum rechts des Kuppelbaues) »camere«; (rechts unten auf dem angeklebten Stück) »S Sta vole un Altare solo e che si entri dalla Strada di Parione nel Tempio et che si passi nella facciata d'avanti dove sara l'altra entrata compagnia di quella del oratorio« – »Ricordo che N. S. vol vedere le scritture delle stanze variate l'una del'altra et o promesso di portare il libro proprio [?] dove o nottato il foglio« – »Non si fara questo disegno per che S Sta mi disse che vole [?] fabricare a Sta Agnese«. – Borromini benutzte einen ausgeschiedenen Gesamtentwurf für die Casa dei Filippini. Vermutlich stehen schriftliche Überlegungen Virgilio Spadas in direktem Zusammenhang mit diesem Blatt: Er diskutierte schon im Herbst 1644 den Plan einer päpstlichen Grablege bei den Oratorianern. CONNORS 1989b, S. 292–294, Cat. 39 (mit Bibliographie); S. 344 f., Cat. 79; S. 209–211, Doc. 29.



4. Francesco Borromini, Grundrissentwurf für eine Pamphili-Grabkapelle bei S. Maria in Vallicella in Rom. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 285

getieft, die vielleicht die Gräber des Hauses Pamphili aufnehmen sollten.¹¹

Den Aufriß der Kapelle kann man nur hypothetisch rekonstruieren (Abb. 5). Anzunehmen ist, daß das Hauptgebälk horizontal umläuft und sich über den Nischeneingängen in den Hauptachsen in Form eines »syrischen

Bogens« aufbiegt.¹² Dadurch werden die großen, tonnen-
gewölbten Nischen zu hohen, raumwirksamen »Kreuz-
armen«: Zwei einander rechtwinklig schneidende Raum-

¹¹ Das vermutete CONNORS 1989 b, S. 293.

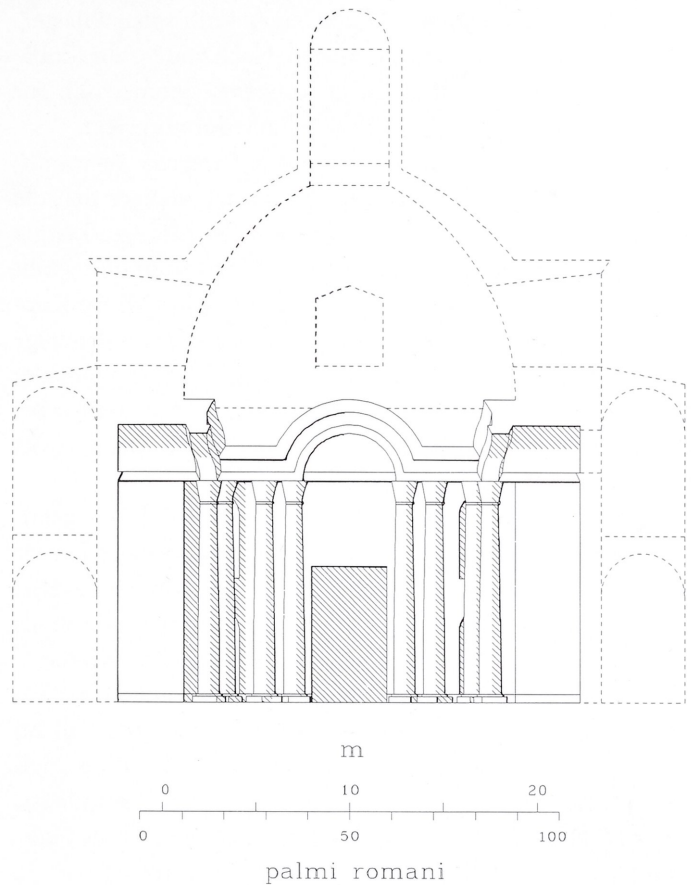
¹² Einen ganz ähnlichen Rhythmus fortlaufender »syrischer Bögen« weist auch die etwa gleichzeitig entstandene Kirche S. Maria dei sette dolori auf. – Ein freitragendes, gerade geführtes Gebälk in den Hauptachsen wäre zwar auch denkbar; dann jedoch müßten die Nischen niedriger gehalten werden, sie müßten auf Fenster verzichten und würden durch den vorkragenden Architrav noch zusätzlich verschattet.

achsen durchdringen den zentralisierten Rotundenraum und deuten ihn zu einem griechischen Kreuz um; die genischten Wandabschnitte in den Diagonalachsen können als massive, Vierungspfeilern ähnliche Gebilde aufgefaßt werden, denen jeweils zwei Säulenpaare vorgelagert sind.

Über dem Gebälk wölbt sich die Kuppelschale; die Möglichkeit eines eingeschobenen Tambours darf getrost verworfen werden, da Borromini solche Zwischenzonen in seinem übrigen Werk regelmäßig vermied. Eine am Kuppelfuß umlaufende Galerie ist vorstellbar, aufgrund der Bögen in den Hauptachsen allerdings unwahrscheinlich.¹³ Über die Gestalt der Kuppel läßt die Grundrißzeichnung keine Aussagen zu. Sein Licht muß der Bau ausschließlich aus der Gewölbezone erhalten, da er ansonsten vollständig von anderen Gebäudeteilen umgeben ist: Die großen Nischen könnten durch Thermenfenster und die Kuppel durch eine Laterne beleuchtet werden.

Auffällig ist die Verschiebung des Zentralbaues nach Süden. Er liegt nicht in der Mittelachse des Querschiffs, sondern in der Achse der Sakristei, die sich hinter dem gegenüberliegenden Querhausarm anschließt: Zwischen der östlichen Nische, die vermutlich für das Papstgrabmal vorgesehen ist, und der Statue des hl. Filippo Neri von Algardi auf dem Sakristeialtar wird eine Blickverbindung geschaffen, die auf der Zeichnung durch eine Linie markiert ist und die gesamte Kirche durchquert: Auf subtile Weise unterwirft sich das aufwendige Papstgrabmal der bescheidenen Statue des Ordensgründers; trotz seiner baulichen Eigenständigkeit reiht sich der riesenhafte Mausoleumbau in das Achs- und Bedeutungsgefüge des Klosterkomplexes ein.

Nach Osten hin wird die Grabkapelle flankiert durch einen neu zu errichtenden Trakt, der zweigeschossig gedacht ist, wie das in der Südostecke eingetragene große Treppenhaus beweist; auch die eingezeichneten Gewölbegrate dürften sich auf das Obergeschoß beziehen. Das auffälligste Merkmal des Ostflügels ist eine Suite von Räumlichkeiten, deren jede eine andere geometrische Form aufweist; ihre geplante Funktion ist unbekannt.¹⁴ Aus der Beschriftung geht hervor, daß Innozenz X. persönlich den Entwurf



5. Pamphili-Grabbkapelle, Rekonstruktionsversuch des Aufrisses nach Italien AZ Nr. 285

begutachtete und von seinem Architekten Rechenschaft über dieses Motiv forderte. Dieser nahm sich vor, dem Papst die entsprechende Stelle in einem seiner Bücher nachzuweisen; leider wissen wir nicht, um welches Werk es sich handelte.

Wie die Beschriftung angibt, durchkreuzte Borromini auf Wunsch des Papstes die Hauptachse der Kapelle mit einer zweiten, die den Bau von außen, besonders von Norden her, erschließt. Diese Maßnahme wird verständlich im Hinblick auf die im Jubeljahr 1650 zu erwartenden Pilgerströme auf der Strada di Parione (heute Via del Governo Vecchio).¹⁵ Borromini ersetzte die zunächst vorgesehenen Seitenaltäre durch zwei weitere Eingangsportale.¹⁶

Dem südlichen Portal ist ein vierflügeliger Cortile vorgeschaltet, dessen Aufriß man sich analog zur Casa vorstellen

¹³ CONNORS 1989 b, S. 293, vermutete aufgrund der Wendeltreppen, daß die Säulen eine Galerie auf dem Niveau des Piano Nobile tragen. Das ist auszuschließen, da die Säulen kolossale Ausmaße haben (Durchmesser ca. 5 palmi) und daher bei typischer Proportionierung (ca. 1:10) etwa so hoch ausfallen wie die Kolossalpilaster der Cortili, die zwei Vollgeschosse übergreifen. Ein über dem Hauptgebälk liegendes Tambourgeschoß wäre für Borromini untypisch und würde das Innere extrem steil machen; es würde auf Höhe der Loggiendächer beginnen und könnte in der Tat als umlaufende Empore ausgebildet sein. Vermutlich jedoch sollten die Treppen als Zugang zu den Dächern oder zu Coretti über den kleineren Nischen dienen.

¹⁴ CONNORS 1989 b, S. 294, fühlte sich an Krypten erinnert; sinnvoll wäre vielleicht ein Pilgerhospiz.

¹⁵ Anstelle des Kapellenprojektes wurde zum hl. Jahr 1650 die Monte-Giordano-Fassade mit dem Glockenturm errichtet, die sich ebenfalls zur Strada di Parione hin wendet: CONNORS 1989b, S. 75–79, Cat. 80 f., Abb. 23.

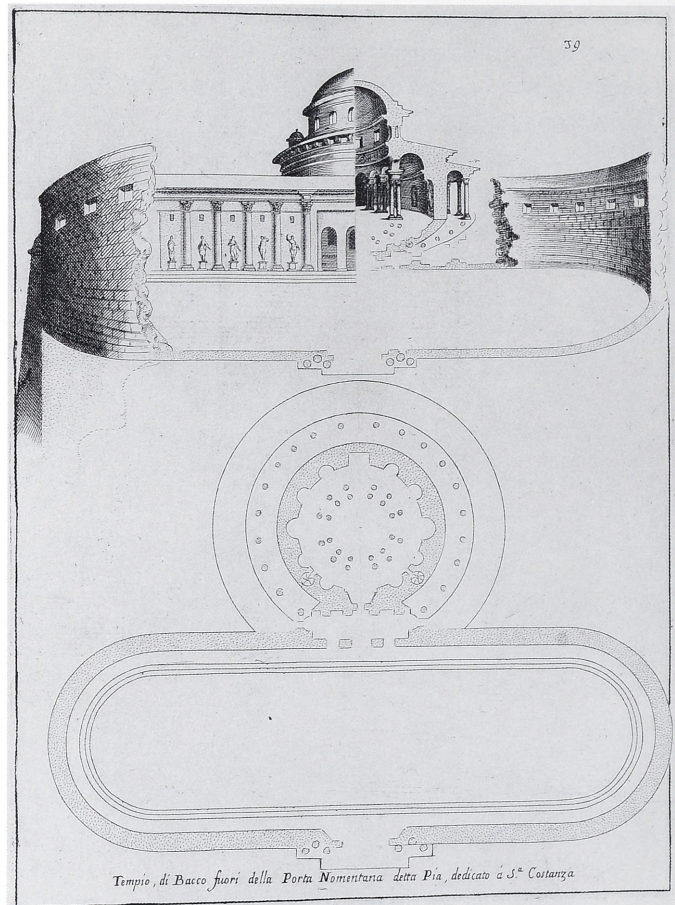
¹⁶ Darauf bezieht sich eine Notiz Borrominis auf dem Blatt (siehe oben, Anm. 10). Die Spuren der nachträglichen Einzeichnung der Portale sind deutlich zu erkennen.

darf: doppelte Loggien, die von einer kolossalen Pilastergliederung zusammengefaßt werden. Nach Süden, zur Straße hin, ist dem Eingangsflügel eine konkave, symmetrisch zur Oratoriumsfassade angeordnete Schaufront vorgelegt.

Dieser Vorhof ist dem Cortile der Sapienza verwandt, hätte aber ganz anders gewirkt. Er ist viel weniger tief; die von der Rotundenwand gleichsam herausgedrängte Loggia wird zwischen die seitlichen Portiken eingespannt und wölbt sich dem Betrachter entgegen. Darüber erhebt sich die Kuppel, die noch machtvoller gewirkt haben dürfte als diejenige von Sant'Ivo, die zu dieser Zeit gerade im Rohbau vollendet war. Man darf sich fragen, ob die kolossale Architektur bei derart begrenzten räumlichen Verhältnissen nicht etwas Beklemmendes bekommen hätte.

Glücklicher wäre das Ergebnis an der Nordseite ausgefallen. Hier schwingt die vorgelagerte Loggia weniger beengt auf einen kleinen Platz hinaus. Sie ist an die Nordtür des Kirchenquerschiffes angeschlossen und fungiert so zugleich als repräsentatives Vestibül für die eigentliche Kirche.¹⁷ Nachträglich ergänzte Borromini auf der Zeichnung zwei konkav geschwungene Wandstücke, die den Anschluß an die rahmenden Gebäudeflügel herstellen. Sie bewirken, daß die Fassade nicht mehr nur die Außenseite der Rotunde ist, sondern aktiv die Formung des vorgelagerten Platzes übernimmt, der dadurch quasi zum Innenraum wird.

In ihrer konkav-konvexen Bewegung nimmt die Nordfront die Grundidee von Berninis Louvreentwurf, Cortonas S. Maria della Pace und Guarinis Palazzo Carignano in Turin vorweg. Wenn die Überarbeitung tatsächlich in den Herbst 1644 datiert werden muß, so können wir in diesem Entwurf einen deutlichen Fortschritt in Borrominis Stilentwicklung feststellen.¹⁸ Ein sicheres Gefühl für die Wirkung klarer, plastischer Großformen herrscht vor, die komplizierte Faltung der Raumschale, wie wir sie aus S. Carlino und S. Ivo kennen, wird auf das Wesentliche reduziert. Die Wertschätzung, die Innozenz X. ihm entgegenbrachte, aber



6. Giovanni Battista Montano, Rom, S. Costanza. Kupferstich

auch die Befriedigung, nun Bernini ebenbürtig zu sein, mag die Quelle dieses neuen gestalterischen Selbstvertrauens gewesen sein. Hier beginnt ein neuer Abschnitt in Borrominis Schaffen, dessen reife Früchte die Großprojekte S. Giovanni in Laterano und Sant'Agnese sind.¹⁹

Innozenz X. knüpfte mit diesem frühen Mausoleumsprojekt nicht an seinen Vorgänger Urban VIII., sondern an die beiden monumentalen Kapellen Sixtus' V. und Pauls V. bei S. Maria Maggiore an. Sein Plan war eine Bestattung *ad sanctum*, im Kloster der Oratorianer, überstieg aber den Maßstab aller bisherigen päpstlichen Grabkapellen und erinnert deutlich an dynastische Mausoleen.²⁰ Ungewöhnlich und neuartig ist die Inszenierung und Erschließung der Grabrotunde von außen her durch begleitende Flügelbauten in der Art eines Kollegs. Nach Norden hin hätte der Klosterkomplex eine bedeutende städtebauliche Aufwertung

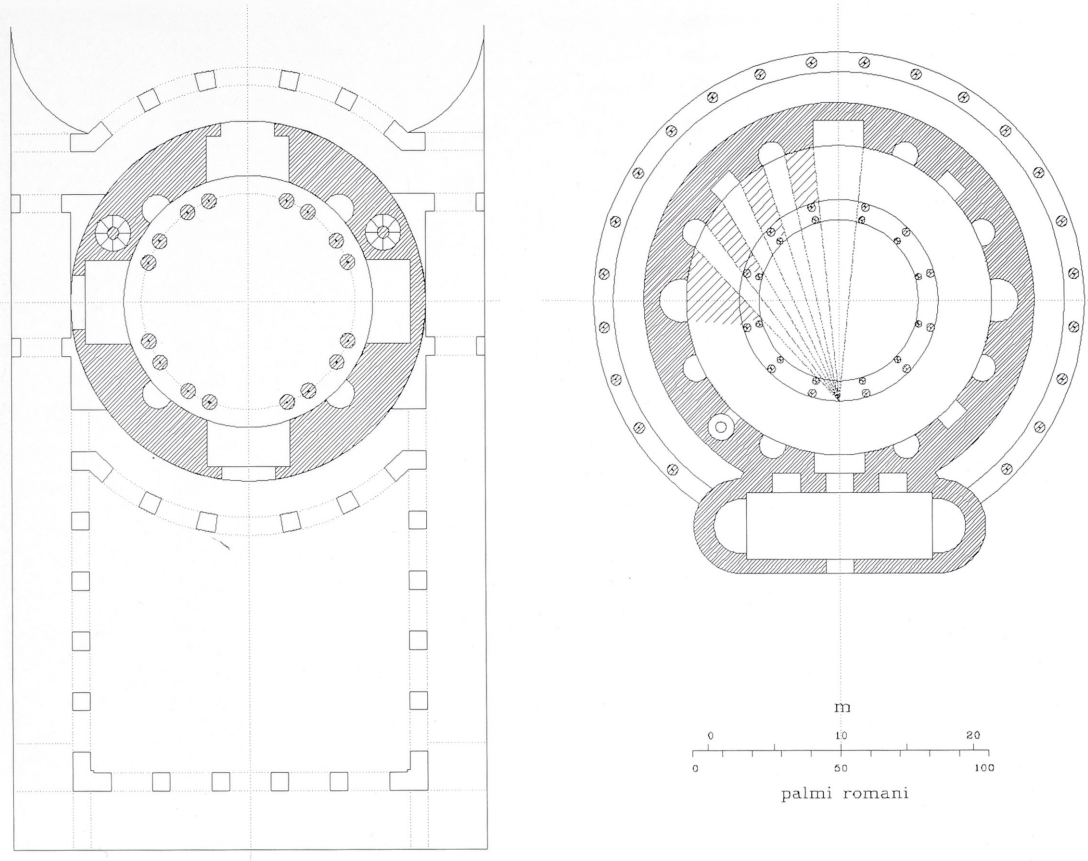
¹⁷ Damit korrigierte Borromini einen oft kritisierten Mangel der Kirche, daß sie nämlich keine Schauseite zu einer der Hauptstraßen hin hatte. Vgl. CONNORS 1989b, S. 12–15.

¹⁸ Einschränkung muß erwähnt werden, daß Borromini diesen Grundriß möglicherweise erst in seinen späten Jahren übergang (was auch für andere Pläne nachweisbar ist; vgl. unten die Bemerkungen zu ALB. 55), um ihn für eine (nicht zustande gekommene) Stichpublikation seiner unausgeführten Projekte zu verwenden; vermutlich vernichtete er die fertigen Vorlagezeichnungen kurz vor seinem Tod. Überlebt haben nur die von Dominique Barrière gravierten Platten zur Sapienza, die Sebastiano Giannini 1720 in die »Opera del Caval. Francesco Borromino« aufnahm. Zu Borrominis Publikationsvorhaben: D. de Bernardi Ferrero 1967, *L'opera di Francesco Borromini nella letteratura artistica e nelle incisioni dell'età barocca*, Torino 1967, S. 36–38; RASPE, S. 97 f. Eine umfassende und vertiefte Erörterung des Problems steht noch aus; sie muß dem von Heinrich Thelen bearbeiteten Corpus der Borromini-Zeichnungen überlassen bleiben.

¹⁹ Vgl. dagegen HEMPEL, S. 94, der in dem Entwurf nur ein Frühstadium erblickte, dessen »ruhende Kreisform« bei der weiteren Bearbeitung »zugunsten einer bewegteren Lösung fast völlig verschwunden« wäre.

²⁰ Die Grablagen des französischen und spanischen Königshauses könnten Pate gestanden haben: Bautyp und Lage entsprechen der Valois-Rotunde am Querhaus der Abteikirche von Saint-Denis, die axiale Einbettung in einen Cortile läßt an den Escorial denken.

7. Pamphili-
Grabkapelle und
S. Costanza,
Grundrisse
im Vergleich



erfahren; ob die langgestreckte Südfront, wo zwei symmetrische Borromini-Schauwände die cinquecenteske Chiesa Nuova flankiert hätten, befriedigend ausgefallen wäre, darf bezweifelt werden.

Vermutlich aufgrund von Kosten und Schwierigkeiten gab der Papst diesen Plan²¹ auf: »non si fara questo disegno per che S. Sta mi disse che vole [?] fabricare a Sta Agnese« notierte Borromini zu einem unbekannten Zeitpunkt auf dem Blatt. Von weiteren Maßnahmen hören wir zunächst nichts; erst nach dem Heiligen Jahr 1650 begann die Planung für Sant'Agnese.

Der spätantike Grabbau als Leitbild: S. Costanza

Ein letzter Aspekt, der auch für Sant'Agnese noch zu erörtern sein wird, soll hier zur Sprache kommen: die Frage

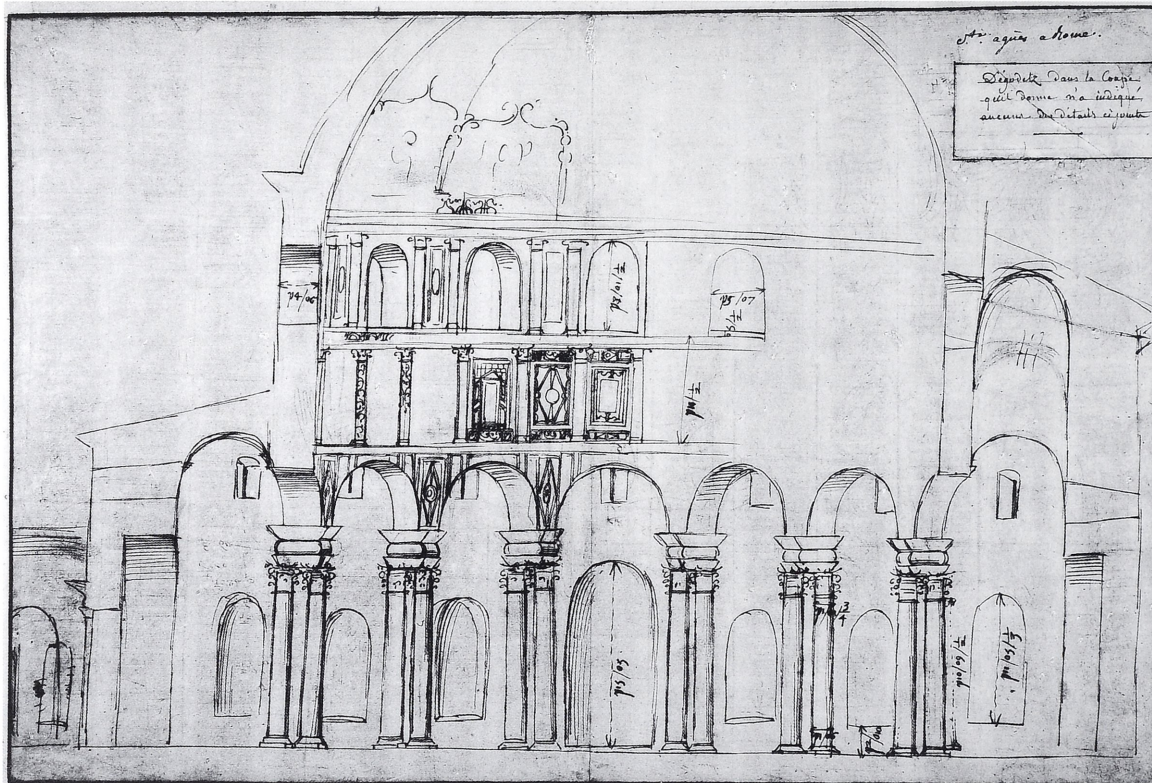
des Vorbildes. Bereits Hempel bescheinigte der Grabrotunde antiken Charakter, und Connors führte zum Vergleich einige der »*varii tempietti antichi*« G.B. Montanos an, die G.B. Soria 1624 zuerst veröffentlicht hatte.²² Tatsächlich erinnert der Entwurf sowohl wegen seiner Kreisform als auch wegen der Vollsäulen eher an antike Mausoleen vor den Mauern Roms als an »moderne« Grabkapellen. Unter diesen meist spätantiken Grabbauten bietet sich – wie ich meine – vor allem ein prominentes Beispiel zum Vergleich an, das in diesem Zusammenhang bisher nicht genannt wurde, aber ebenfalls bei Montano veröffentlicht ist: Das kaiserliche Mausoleum S. Costanza bei Sant'Agnese an der Via Nomentana aus dem 4. Jahrhundert (Abb. 6).

Dieses Bauwerk kommt schon in seinen Maßen Borrominis Entwurf so auffällig nahe, daß der Verdacht einer direkten Beziehung naheliegt (Abb. 7);²³ eine kurze Analyse enthüllt zum einen die grundlegende strukturelle Ver-

²¹ Die Realisierung des Projektes hätte Unsummen verschlungen, die Verlegung einer Straße erfordert und dem Kloster erhebliche Einnahmeverluste beschert. Aus diesen Gründen lehnte Virgilio Spada eine große Kapelle am rechten Querhaus der Kirche ab; dazu fertigte er (?) die Skizze eines kreuzförmigen Baues an. CONNORS 1989 b, S. 344 f., Cat. 79; S. 209–211, Doc. 29; S. 292–294, Cat. 39–III. Einige seiner Einwände – z. B. den Verlust des östlichen Kircheneingangs und der Sicht auf den Sakristeialtar – scheint Borromini in seinem Entwurf berücksichtigt zu haben.

²² HEMPEL, S. 94; CONNORS 1989 b, S. 293; MONTANO, II, Nr. 6, 7, 46, 58, 61. PORTOGHESI, S. 165, führte das Pantheon zum Vergleich an.

²³ Die Verwandtschaft zu S. Costanza wurde bisher meines Wissens nicht erkannt. Ungefähre Maße S. Costanza/Pamphilikapelle: Gesamtdurchmesser des Mauerzylinders 29 m/27 m; Mauerstärke 3,50 m/3,50 m; Gesamtdurchmesser mit äußeren Loggien 37 m/37 m. Einzig der Kuppeldurchmesser differiert erheblich: 11 m/17 m. Michael Stettler, »Zur Rekonstruktion von S. Costanza«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 58 (1943), S. 76–86; Amato Pietro Frutaz, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese e di Santa Costanza*, Rom 1960.



8. Anonymer französischer Zeichner (Hugues Sambin?), Rom, S. Costanza, Aufriss des Inneren. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OZ 109, fol. 9

wandschaft der beiden Bauten, zum anderen anhand der Unterschiede die charakteristische Raumgestaltung Borrominis.

Das Innere von S. Costanza wird von einer quergelagerten Vorhalle aus betreten. Der massive, durch Nischen gegliederte Mauerzylinder, dem ein ringförmiger, tonnengewölbter, von Säulenpaaren getragener Umgang einbeschrieben ist, stellt sich zunächst als simple Kreisform dar; über dem Binnenrund steigt der durchfensterte Kuppeltambour empor. Bei näherem Hinsehen jedoch bemerkt man in den Hauptachsen geweitete Arkaden und vergrößerte Wandnischen; leise, aber deutlich durchdringt die Figur des Kreuzes das richtungslose Rundgebilde. Ursprünglich schmiegte sich außen an den zylindrischen Baukörper eine umlaufende Portikus an, die zu Borrominis Zeiten zwar schon fehlte, aber anhand von Spuren durchaus noch rekonstruiert werden konnte, wofür die Tafel bei Montano der Beleg ist.²⁴

Beide Bauten vertreten also, wenn man so will, den gleichen Spezialtypus des Mausoleums: die »gerichtete« Kuppelrotunde mit innerem Umgang, außen umlaufender Log-

gia und Vorhalle. Drei Eigenschaften sind es, die Borromini an S. Costanza besonders interessiert haben dürften: die plastische Gliederung der Mauermaße durch Nischen, die Verwendung von Säulen zur Begrenzung des Kernraumes und die latente Kreuzform.

Auf den ersten Blick wirkt die Gliederung von S. Costanza weniger straff; Säulenkrans und Wandmantel erscheinen frei gegeneinander verschiebbar, da zwischen den Interkolumnien und den kleineren Wandnischen keine Achskorrespondenz besteht. Für einen Betrachter jedoch, der an der Peripherie des Säulenkranzes steht, stimmen die Wandnischen genau mit den Arkaden überein, so daß die selbständige räumliche Wirkung des Umgangs weitgehend aufgehoben erscheint. Diesen Effekt stellte bereits ein französischer Zeichner des späten 16. Jahrhunderts dar (Abb. 8);²⁵ wir dürfen annehmen, daß er auch Borromini vertraut war.

Borromini entwickelte diese bestehende »bildhafte« Tendenz des spätantiken Raumes konsequent weiter. Er reduzierte die Breite des Umgangs auf ein Minimum, gab jedoch die Selbständigkeit des freistehenden Säulenrings nicht preis: Dieser bleibt präsent, rückt aber so nah wie möglich

²⁴ MONTANO, II, Nr. 39. Die Bedeutung Montanos für Borromini betonte vor allem SEDLMAYR, S. XXVII.

²⁵ Der spätantike Raum soll offenbar von der Peripherie des Mittelraums erlebt werden. Vgl. Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 4. Aufl., London 1986, S. 67, Anm. 49.

an die Wand heran. Anders als in S. Costanza stehen die Säulen nicht radial gekuppelt und auf das Raumzentrum hin gerichtet, sondern reihen sich tangential zu Paaren, die dicht vor der Wand stehen.

Säulenpaare und Wandnischen korrespondieren bei Borromini nicht nur an einem Betrachterstandort, sondern werden fest miteinander verbunden. Die Säulenstellung nimmt auf die alternierende Nischenform Rücksicht: Zwischen den Säulenpaaren öffnen sich Zwischenräume von wechselnder Breite, die besonders anschaulich werden im Gegensatz zu den schmalen Interkolumnien der enggestellten Paare. Am Rhythmus der Säulenstellung läßt sich also die Durchgliederung des äußeren Mauermantels ablesen: Es entsteht ein plastisches, dem Mauerzylinder »aufgeprägtes« Wandrelief; Borromini vereinigte Nischengliederung und Säulenkranz zu einer »plastischen Kolonnadenwand«.

Der spätantike, aus heterogenen Bestandteilen locker gefügte Bautypus wird zu einem einheitlichen, barocken Raumkonzept umgestaltet, bei dem der plastisch geformte Wandzylinder nunmehr die einzige Raumgrenze darstellt. Infolgedessen beherrscht die Kuppel, deren Durchmesser stark vergrößert ist, den Raumeindruck. Der Grundriß macht deutlich, daß sie nicht von dem Säulenkranz getragen wird, sondern von dem a priori formlosen Mauermassiv, das durch den Rhythmus der Säulenstellung eine eigene Physiognomie und anschauliche Gliederung erhält.

Borromini hielt an den entscheidenden Grundgedanken von S. Costanza fest und nutzte sie konsequent in seinem eigenen Entwurf, während er die ambivalenten Elemente ausschied. Auf diese Weise verwandelte er den zweischaligen spätantiken Typus in einen einheitlichen, kreuzförmig durchdrungenen Rotundenraum mit plastisch geformter Wand.

Typologische, theologische und künstlerische Gründe sprachen dafür, S. Costanza als Leitbild für die Pamphili-Grabkapelle bei der Chiesa Nuova zu wählen. Als kaiserliches Mausoleum war der Bau für die päpstliche Grablege ein standesgemäßes Vorbild. Darüber hinaus lag es in unmittelbarer Nähe eines Heiligengrabes, nämlich bei der Memoria der Märtyrerin Agnes, und schließlich galt S. Costanza als exemplarischer, vortrefflich schöner antiker Tempel, der dem Pantheon wenn nicht an Größe, so doch an Schönheit ebenbürtig war.²⁶

Das Bauwerk, das Borromini errichtet hätte, wäre einem spätantiken Mausoleum recht nahe gekommen. Seine sozusagen »archäologisch« motivierte Nachschöpfung dürfte auch im Sinne der Oratorianer gewesen sein, die sich als erste wissenschaftlich mit den christlichen Altertümern beschäftigten.²⁷ Wie sich zeigen wird, wurden diese Überlegungen mit dem Verzicht auf das Projekt nicht verworfen, sondern lebten unter veränderten Bedingungen wieder auf, als die Grablege Innozenz' X. tatsächlich in Angriff genommen wurde.

II. DIE FRÜHE PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE AN DER PIAZZA NAVONA

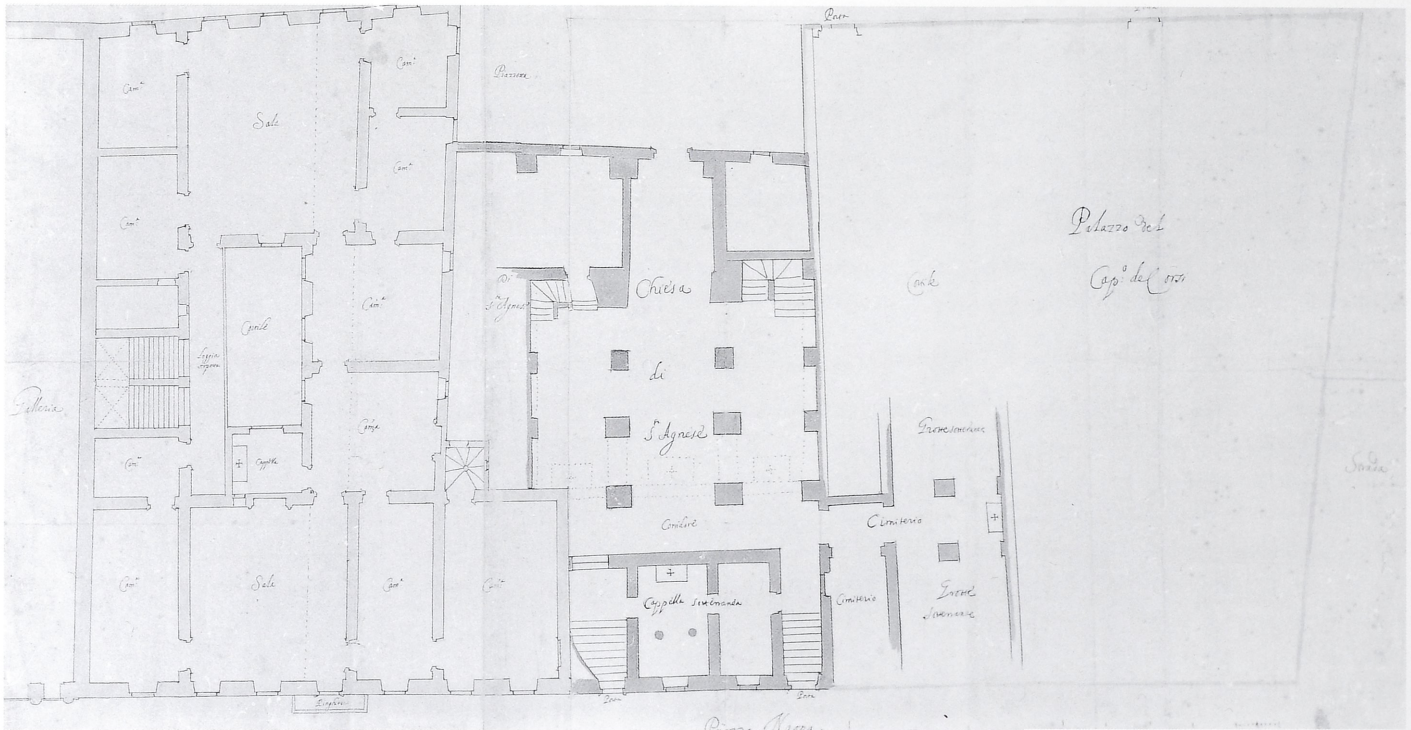
Schon für das 8. Jahrhundert ist in den Ruinen des »Circus Agonalis«, des antiken Stadium Domitiani, ein Oratorium überliefert; es bezeichnet den Ort, an dem die hl. Agnes auf wunderbare Weise ihre Unschuld bewahrte, bevor sie ihr Martyrium erlitt. Die unter Papst Kalixt II. um 1123 ausge-

baute Kirche war ein quergelagerter Saalbau mit drei Altarkapellen im Osten. Sie war von Westen, von der Via dell' Anima her, über einen kleinen Platz zugänglich und besaß eine dreischiffige, in den Substruktionsbögen des Circus eingetragene Unterkirche. An diese schloß sich die ebenfalls

²⁶ Vgl. die Passage in dem von Borromini redigierten Guidenmanuskript »Roma ornata« des Fioravante Martinelli der Biblioteca Casanatense in Rom, Ms. 4984: »Vicino [a S. Agnese fuori le mura] è il bellissimo tempio di S. Costanza, del quale la città non ha più bello, se non è superato dalla grandezza del Pantheon di Marc'Agrippa, chiamato S. Maria Rotonda. In esso è la bellissima sepoltura di S. Costanza figliuola di Costantino Imperatore«. MARTINELLI, S. 8.

²⁷ Die Guiden des Fioravante Martinelli referieren, was man damals an archäologischen Kenntnissen über den Bau besaß: Es handelt sich um das Mausoleum der Constantina. Der Bauherr war ihr Vater, der Kaiser Konstantin. Die naheliegende Ansicht, die Kirche sei ein Bacchustempel gewesen, ist falsch, denn die bukolische Symbolik auf dem Porphyrsarkophag und in den Mosaiken ist christlich zu deuten. – Diese

Erkenntnisse waren die Früchte der wissenschaftlichen Erforschung der frühchristlichen Antike, der sich vor allem die Oratorianer widmeten. Speziell Antonio Bosio hatte sich mit diesem Bau beschäftigt (Antonio Bosio, *Roma sotterranea*, 1. Aufl., Rom 1632; 2. Aufl., Rom 1650, S. 409–415). Seine nachgelassenen Manuskripte wurden in der Biblioteca Vallicelliana aufbewahrt (vgl. N. Parise, s. v. Bosio, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 13, Rom 1971, S. 257–259). Als Sekretär des Oratorianer-Kardinals Orazio Giustiniani war Martinelli mit der Klosterbibliothek bestens vertraut: Bereits in seiner lateinischen Guida *Roma ex ethnica sacra*, Rom 1653, S. 92, verwies er auf Bosios Passagen zu S. Costanza. Da Borromini mit Martinelli befreundet war und später dessen Guidenmanuskript »Roma ornata« mit Randbemerkungen (u. a. auch zu S. Costanza) versah, ist anzunehmen, daß er diese Fakten kannte.



9. Unbekannter Zeichner, Grundriß der Unterkirche von Sant'Agnese. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 54 a

unterirdisch gelegene und bis heute konservierte Martyriumskapelle («cappella del miracolo») an, deren Ostwand die Piazza Navona berührt (Abb. 9).²⁸

Schon bald nach seiner Stuhlbesteigung begann Innozenz X. mit der Erweiterung des alten Familienpalastes Pamphili und dem Ausbau der Piazza Navona zu einem neuen urbanen Zentrum. Die Bautätigkeiten begannen an der Südwestseite mit dem Palazzo; 1646/47 überbaute Borromini einen nördlich angrenzenden *vicolo* mit der Galerie, die sich nach außen hin durch die Serliana-Form ihres Fensters als Benediktionsloggia zu erkennen gibt.²⁹

Bis 1649 war das Palastensemble weitgehend komplett, doch die Erwerbspolitik der päpstlichen Familie richtete sich bald auf den benachbarten Palazzo Mellini;³⁰ an diesen schloß das Grundstück an, auf dem die alte Kirche hinter niedrigeren Gebäuden eingezwängt war. Wann der Gedanke aufkam, sie als päpstliche Grablege neu zu erbauen, ihre Orientierung umzukehren und sie von der Piazza Navona und vom Palast aus zugänglich zu machen, liegt im Dunkeln.³¹ Im November 1651 wurde der Baukomplex um

die alte Kirche von den Rainaldi aufgemessen;³² nach und nach wurden die angrenzenden Bauten angekauft und die rechtlichen Voraussetzungen bis zur Grundsteinlegung am 15. August 1652 geschaffen.³³

Wie es scheint, hatte Innozenz X. anfangs die Absicht, den Neubau Borromini zu übertragen. In einem undatierten Brief schrieb Virgilio Spada seinem Bruder Bernardino, der Principe Giustiniani sei einverstanden, daß Borromini den Entwurf zu Sant'Agnese liefere.³⁴ Da der Architekt zwischen September 1650 und Juni 1652 mit dem Umbau des Palazzo Giustiniani beschäftigt, also dem Principe verpflichtet war,

²⁸ EIMER, I, S. 47–53. Die Zeichnung ALB. 54a gibt den Grundriß der Unterkirche zwar verlässlich wieder, stellt jedoch eine fehlerhafte Komposition dar; vgl. Anm. 32.

²⁹ PREIMESBERGER 1976, S. 237–241.

³⁰ EIMER, I, S. 34–39, bes. Anm. 5.

³¹ EIMER, I, S. 54.

³² EIMER, I, S. 54; CANCELLIERI, S. 205 f.; HEMPEL, S. 138. Daß der aufnehmende Architekt Giovanni Battista Mola war, wie Eimer glaubte, muß nach Ausweis der vorhandenen Pläne bezweifelt werden. Die beiden wichtigsten Bauaufnahmen stammen nach Ausweis von Handschrift und Zeichentechnik von Girolamo Rainaldi und nicht von Mola (ALB. 53: Grundriß auf dem Niveau des Platzes, ALB. 54: Grundriß auf dem Niveau des Piano Nobile des Palazzo Mellini; EIMER, I, Abb. 14, 15). Eine dritte Planzeichnung des Bereiches (ALB. 54a; Abb. 9) gehört einem unbekannten Zeichner, nicht G. B. Mola, wie ein Vergleich mit dessen Handschrift erweist (vgl. EIMER, I, Abb. 19, 21). Sie zeigt den bei G. Rainaldi fehlenden Grundriß der Unterkirche mit ihren Pfeilern, die zu den Substruktionen des Stadions gehören, und daneben den Piano Nobile des Palazzo Mellini. Die Lage der Unterkirche im Gesamtkomplex ist jedoch fehlerhaft: Sie ist versehentlich um eine Fensterachse zu weit nach Süden verschoben.

³³ EIMER, I, S. 65–70.

³⁴ HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 258, Anm. 28.

dürfte der Brief in diese Zeit zu datieren sein.³⁵ Er erweckt zudem den Anschein, als habe sich damals Camillo Pamphili der Berufung Borrominis widersetzt.

Vorentwürfe

Unter den Architekten, die Vorentwürfe für den Neubau einreichen,³⁶ war auch Giovanni Battista Mola, worauf Noehles aufmerksam machte.³⁷ Er propagierte einen Standort an der Schmalseite der Piazza, in der Nordkurve des Circus, und hoffte, Innozenz X. mit einem Derivat von S. Carlino zu ködern. Offenbar war zu dieser Zeit Borrominis Stil am päpstlichen Hof noch gefragt, während sein persönlicher Einfluß bereits zurückging.³⁸ Mola staffierte seinen Entwurf mit hölzernen, lombardisch-frühbarocken Details aus; das Produkt ist ein lichtarmer Innenraum mit einer altmodischen, brettflachen Fassade, der die Chance zu einer städtebaulich wirksamen Gestaltung des Platzes vollkommen verschenkt hätte.

Anthony Blunt hielt den bekannten Zentralbauentwurf Pietro da Cortonas in München für ein frühes Projekt für Sant'Agnese.³⁹ Tatsächlich zeigt das Blatt ein Papstgrabmal,

dessen Wappen jedoch so undeutlich gezeichnet ist, daß es nicht eindeutig als Pamphili-Wappen identifiziert werden kann. Neuerdings hat Elisabeth Kieven vorgeschlagen, das Blatt als Plan zu einer Pamphili-Grabkapelle bei der Chiesa Nuova zu deuten, also als Alternativprojekt zu der oben besprochenen Zeichnung Borrominis.⁴⁰ Verglichen mit anderen Zeichnungen Cortonas wirkt diese jedoch so tastend und unsicher, daß eine Entstehung in der Reifezeit des Meisters ausgeschlossen erscheint.⁴¹ Das gleiche gilt für den Stil des dargestellten Bauwerks, an dem die Epoche Urbans VIII. spurlos vorübergegangen sein mußte. Der akademisch-ideale Grundriß, gepaart mit hölzerner »gravitas« im Aufgehenden, erinnert an die Architekturen von Soria und Montano. Mit Noehles möchte ich eher an ein Mausoleum für Gregor XV. Ludovisi denken, vielleicht bei den Jesuiten.⁴²

In Mailand hat sich ein laviertes Präsentationsblatt für Sant'Agnese erhalten, das Noehles aufgrund von Stil und Zeichentechnik Carlo Rainaldi zuschreiben konnte (Abb. 10);⁴³ die Beschriftung »Piazza Navona« sichert die Zugehörigkeit. Wesentliches hierzu wurde bereits gesagt;⁴⁴ zur genauen Einordnung ist jedoch noch einiges hinzuzufügen. Eimer zufolge hatte Carlo die Absicht, diesen Bau axial über der Martyriumskapelle zu errichten, so daß sie unter der Mitte der Vorhalle bewahrt blieb.⁴⁵ Bei dieser Lage wäre der nördliche Kreuzarm auf dem Terrain des benachbarten

³⁵ Allerdings kann nicht vollkommen ausgeschlossen werden, daß der Brief sich auf einen der beiden anderen kritischen Wendepunkte in der Baugeschichte der Kirche bezieht (Juli 1653 bzw. Frühjahr 1655; s. u.). Zum Palazzo Giustiniani vgl. Ilaria Toesca, »Note sulla storia del palazzo Giustiniani a San Luigi dei Francesi«, *Bollettino d'Arte*, 42 (1957), S. 299, Anm. 13; *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*, hg. v. Marcello del Piazzo (Ausstellungskatalog), Rom 1980, S. 116–119.

³⁶ EIMER, II, S. 770–773, erwog die Möglichkeit, daß es Projekte auch von Cosimo Fanzago und Martino Longhi d. J. gegeben habe. Der Entwurf von Fanzago für S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone in Neapel, den Eimer anführte (korrekte Signatur: Napoli, Archivio di Stato, Sezione piante e disegni XIII, 17), hat nichts mit Sant'Agnese zu tun. Die Ähnlichkeit ist ganz oberflächlich, der Bau hat eine vollkommen andere Struktur. Er ist kein Pfeilerbau in der Nachfolge von St. Peter, sondern ein kastenartiger Raum, dessen Ecken durch schräggestellte Wände abgeschnitten sind und dessen Wänden freistehende Säulen vorgelegt sind. Die Säulen (die übrigens erst nachträglich, mit anderer Tinte, eingezeichnet sind) treten zu der Wandschale in keinerlei Beziehung. Interessant ist hingegen die gerundete Hofloggia, die die Eingangsapsis begleitet. Sie könnte ein Hinweis darauf sein, daß Fanzago Borrominis Projekt für die Pamphili-Kapelle bei der Chiesa Nuova gesehen hat.

³⁷ Oxford, Ashmolean Museum, Largest Talman fol. 17. Karl Noehles, »L'architetto Giovanni Battista Mola e la sua Guida romana del 1663«, *Arte Lombarda*, 11 (1962), S. 192–196, bes. S. 196; G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, hg. v. K. Noehles, Berlin 1966, S. 24; EIMER, I, S. 57 f., Anm. 14, Abb. 21.

³⁸ Siehe dazu CONNORS 1989a, S. 85.

³⁹ Anthony Blunt, Rezension zu J. Connors *Borromini and the Roman Oratory*, Cambridge, Mass. u. London 1980, in: *Burlington Magazine*, 124 (1982), S. 247; ders.: *Guide to Baroque Rome*, London 1982, S. 3 f. Zuvor galt das Blatt als Entwurf für die römische Akademiekirche Ss. Luca e Martina. Harald Keller, »Ein früher Entwurf des Pietro

da Cortona für Ss. Luca e Martina in Rom«, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, S. 375–384; Erich Hubala, »Entwürfe Pietro da Cortonas für Ss. Luca e Martina in Rom«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25 (1962), S. 125–152; Karl Noehles, *La chiesa dei Ss. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rom 1970, S. 58–62, Abb. 71.

⁴⁰ KIEVEN, S. 138, Kat. 44.

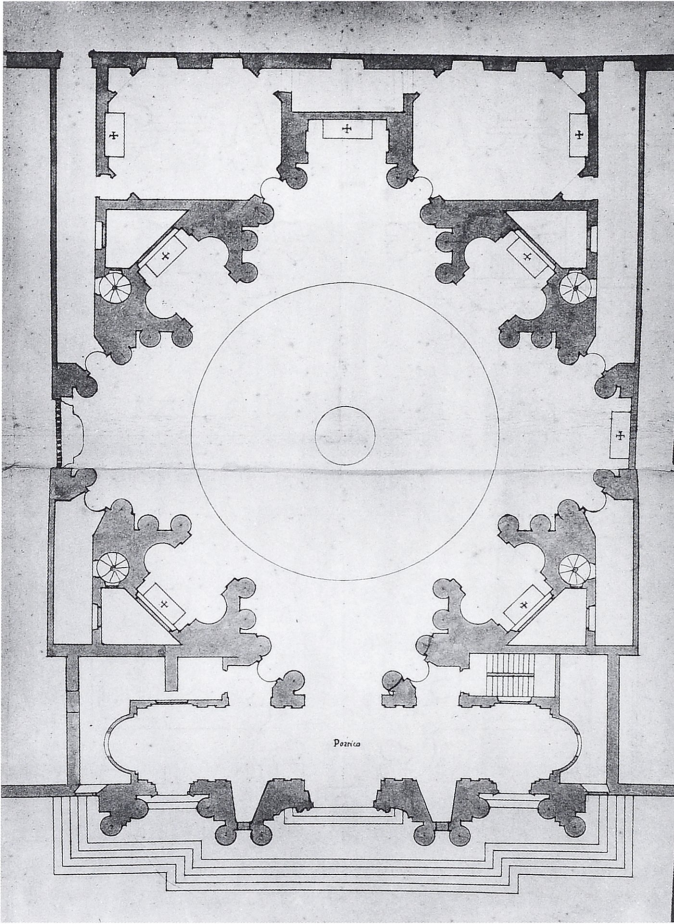
⁴¹ Beispiele aus allen Schaffensphasen bei KIEVEN, S. 123–149, Kat. 37–49. Unter diesen Blättern ist das Münchener Exemplar bei weitem am zaghaftesten angelegt. Ihm fehlt noch die großzügige, dekorative Gesamtwirkung, die selbst die frühen Entwürfe – etwa den Quarantore-Apparat in S. Lorenzo in Damaso, 1633 (S. 124 f., Kat. 37) oder die Rekonstruktionen des Heiligtums von Palestrina (S. 144–147, Kat. 47 f.) – auszeichnet.

⁴² In der Nische links des Papstgrabmals scheint der hl. Franz Xaver dargestellt zu sein, der unter Gregor XV. kanonisiert wurde. – Die beiden überlieferten Kopien nach dem Grundriß des Projektes, COD. MART. I, fol. 1, und Oxford, Ashmolean Museum, Talman Cod. X, fol. 6; Noehles (wie Anm. 39), Abb. 48, 55, zeigen übereinstimmend, daß der Zentralbau an einen rechteckigen Baukörper mit drei Räumen angebaut werden sollten, der mit der baulichen Situation um S. Martina m. E. nicht in Einklang zu bringen ist.

⁴³ COD. MART. IV, fol. 27.

⁴⁴ NOEHLES, S. 170 f., Abb. 3; EIMER, I, S. 62 f., Anm. 33, Abb. 29. Daß Camillo Pamphili sich angeblich nur »auf Umwegen zu verstehen geben« konnte, um von Carlo Rainaldi einen Vorentwurf zu erhalten (ebd., S. 59), leuchtet nicht ein.

⁴⁵ EIMER, I, S. 62, Anm. 34; angeblich sollen die Führung der Treppe und ihre Stufenzahl darauf hindeuten; näher erläutert wird dieses Argument aber nicht.



10. Carlo Rainaldi, Grundrißentwurf für Sant'Agnese, 1651. Mailand, Castello Sforzesco, Cod. Mart. IV, fol. 27

Palazzo Ornano zu stehen gekommen. Da jedoch erst für Dezember 1652, also lange nach Grundsteinlegung, Verkaufsverhandlungen mit dem Besitzer in den Quellen nachweisbar sind,⁴⁶ erscheint Eimers These unwahrscheinlich. Aber auch die Analyse des Plans spricht gegen diese Lage.

Das Blatt, das einen kreuzförmigen Kuppelbau über abgeschrägten Vierungspfeilern zeigt, macht nur ungenaue Angaben über die präzise Lage auf dem verfügbaren Grundstück; vor allem fehlt die Lokalisierung der unterirdischen Kapelle. Es enthält leider keine Maßskala, so daß alle Dimensionen nur näherungsweise anhand der bekannten Grundstückstiefe ermittelt werden können. Daher gelingt es nicht, den Entwurf so auf die damals bestehenden Baulinien zu projizieren, daß beide vollkommen zur Deckung kommen (Abb. 11).⁴⁷

⁴⁶ EIMER, I, S. 102, Anm. 62; 104 f.

⁴⁷ Alle Maßangaben habe ich nach einem Foto des Blattes ermittelt, wobei mir als wichtigste bekannte Größe der Abstand zwischen Piazza Navona und Via dell'Anima, ca. 150 *palmi*, diene. Weiterhin habe ich erfahrungsgemäß für alle Standardmaße ganzzahlige Werte angenom-

Die zusätzlich eingezeichneten Mauerzüge im Bereich der Vorhalle entsprechen annähernd einzelnen Wänden des ehemaligen Palazzo Mellini und der unterirdischen Martyriums-kapelle, zu der wohl die Treppenanlage führen soll; der linke Korridor korrespondiert ungefähr mit dem *androne* des Palazzo Mellini. Das Projekt entspricht also hinsichtlich Lage und Ausdehnung in etwa dem Ausführungsplan. Fassade und Rückfront jedoch liegen zueinander parallel, während in der Realität die Grundstücksgrenze an der Via dell'Anima leicht schräg zur Piazza Navona verläuft. Auch die rückwärtigen Räume (Sakristeien?) sind den vorhandenen Strukturen nicht besonders geschickt angepaßt. Vermutlich liegt dem Entwurf keine genaue Vermessung zugrunde, er dürfte daher vor der Bauaufnahme im November 1651 entstanden sein.

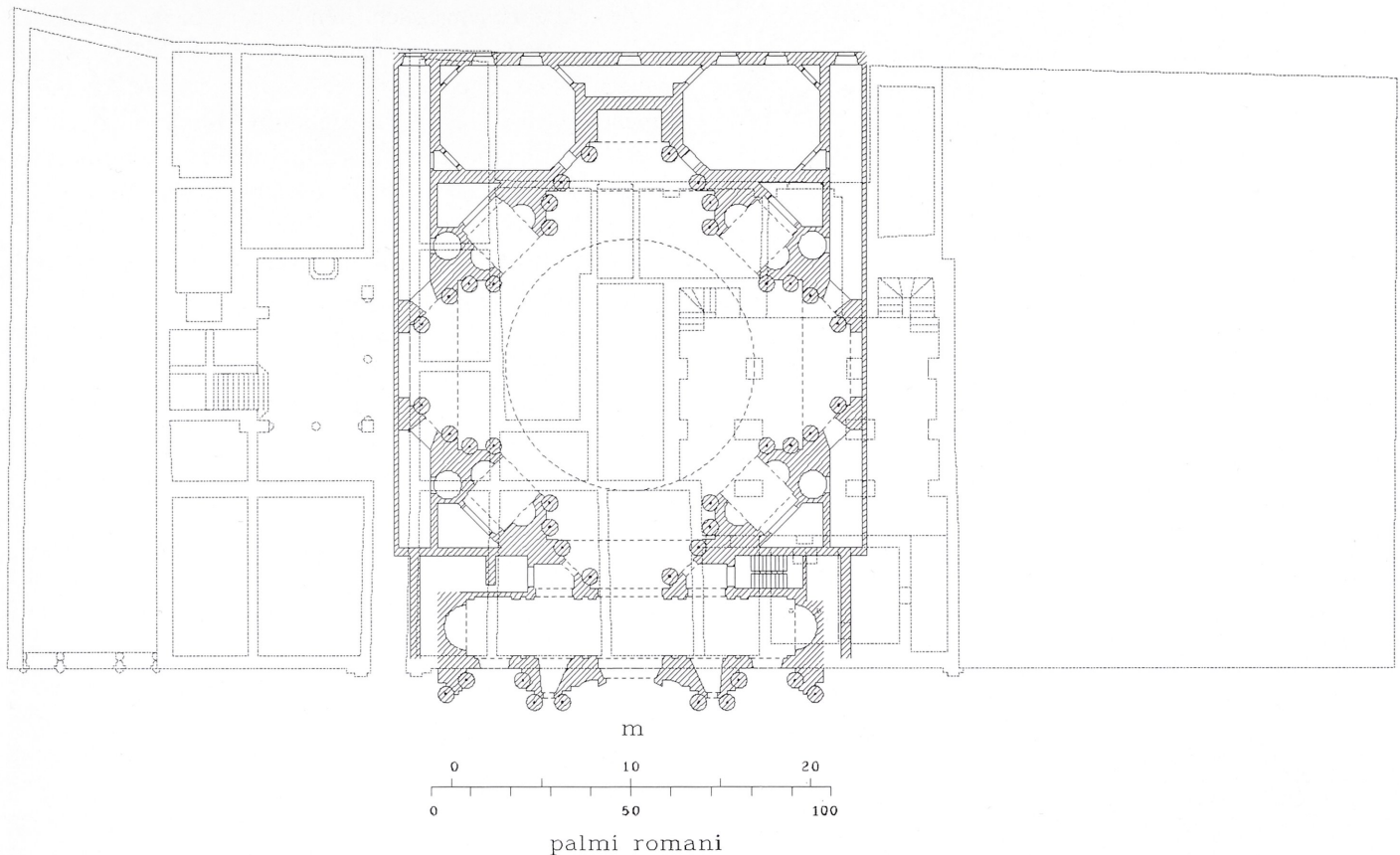
Darüber hinaus weist der spiegelsymmetrische Plan idealtypische Züge auf. Überreich sind die Fassade und das Innere mit Vollsäulen ausgestattet.⁴⁸ Die Kuppelpfeiler sind einem Quadrat von ca. 100 *palmi* Seitenlänge einbeschrieben, dessen Tiefe allerdings auf ca. 95 *palmi* reduziert ist; der Kuppeldurchmesser von ca. 62 *palmi* greift die Breite der alten Kirche wieder auf,⁴⁹ und die Kuppelmitte liegt auf der Hälfte der Grundstückstiefe. Vorgegebene und ganzzahlige Maße, aber auch die Symmetrie spielen eine große Rolle. Ihnen zuliebe nimmt der Architekt gewichtige Nachteile in Kauf.

Der Kuppelbau fällt ungewöhnlich klein aus, ein beträchtlicher Teil des Bauplatzes geht für Korridore, Zwickelräume und tote Winkel verloren. Die beengte Lage zwischen anderen Baulichkeiten brachte offenbar Beleuchtungsprobleme mit sich. Der Hauptraum hätte sein Licht hauptsächlich von der Kuppel her erhalten, zugleich aber

men (z. B. Säulendurchmesser 4 *palmi*, enge Türen 4 *palmi*, sehr schmale Gänge 5 *palmi*). Daß diese Annahmen ungefähr zutreffen, erweist z. B. die Übereinstimmung der Mauerzüge links und rechts der Vorhalle mit bestehenden Wänden. – Die ältere Bausubstanz, die heute zum großen Teil nicht mehr oder nur noch in umgebautem Zustand vorhanden ist, wurde nach den Bauaufnahmen des Girolamo Rainaldi (ALB. 53, 54, 54 a; EIMER, I, Abb. 14, 15, 20; technische Angaben und Lesung der Beischriften S. 56, Anm. 10 f.) unter Zuhilfenahme der dort eingetragenen Maßquoten umgezeichnet. Zur besseren Orientierung zeigt meine Grundrißrekonstruktion verschiedene Geschosse miteinander kombiniert (Westen ist oben): Links die im Piano Nobile befindliche Galleria Pamphili; daran anschließend das Erdgeschoß des Palazzo Mellini; es folgen die Unterkirche von Alt-Sant'Agnese mit der vorgelagerten Piazzetta sowie der Palazzo Ornano, zu dessen Binnenstruktur die genannten Zeichnungen keine Angaben machen. Das so entstandene »Grundblatt« diente mir auch zur Beurteilung der späteren Projekte im baulichen Kontext.

⁴⁸ NOEHLES, S. 170, erblickte in diesem Merkmal Carlo Rainaldis »persönlichste Gedanken«.

⁴⁹ Die Quote 62 *palmi* für die Breite der alten Kirche ist eingetragen in der Grundrißaufnahme ALB. 53. EIMER, I, S. Abb. 14.



11. Cod. Mart. IV, fol. 27, auf die ältere Bausubstanz projiziert

wäre das Innere durch die zahlreichen Säulengruppen mit ihren vorkragenden Gebälken stark verdunkelt worden. Daher benötigten die in den Vierungspfeilern eingerichteten Diagonalkapellen eigene Fenster, für die – an statisch ungünstiger Stelle in den Ecken – vier Lichtschächte vorgesehen sind.

Auch in künstlerischer Hinsicht hat der Entwurf Schwächen. Während die Wände der Kreuzarme nach dem Vorbild von Cortonas Ss. Luca e Martina mit Säulen geradezu bedeckt sind, bleiben die Fronten der Vierungspfeiler eigentümlich leer. Die vier kurzen, polygonal geschlossenen Anräume sind durch das kräftige Wandrelief betont, während das raumhaltige Oktogon im Raumzentrum entwertet wird. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die völlige Aushöhlung der Vierungspfeiler.⁵⁰

Die Überbetonung der Kreuzarme fällt auch bei Cortonas Bau auf. Bramante hatte in St. Peter die abgeschrägten Vierungspfeiler eingeführt, um den Kuppelraum gegenüber den Kreuzarmen zu vergrößern und ihm die Dominanz im Raumgefüge zu sichern. Rainaldi führt dieses Ziel durch das

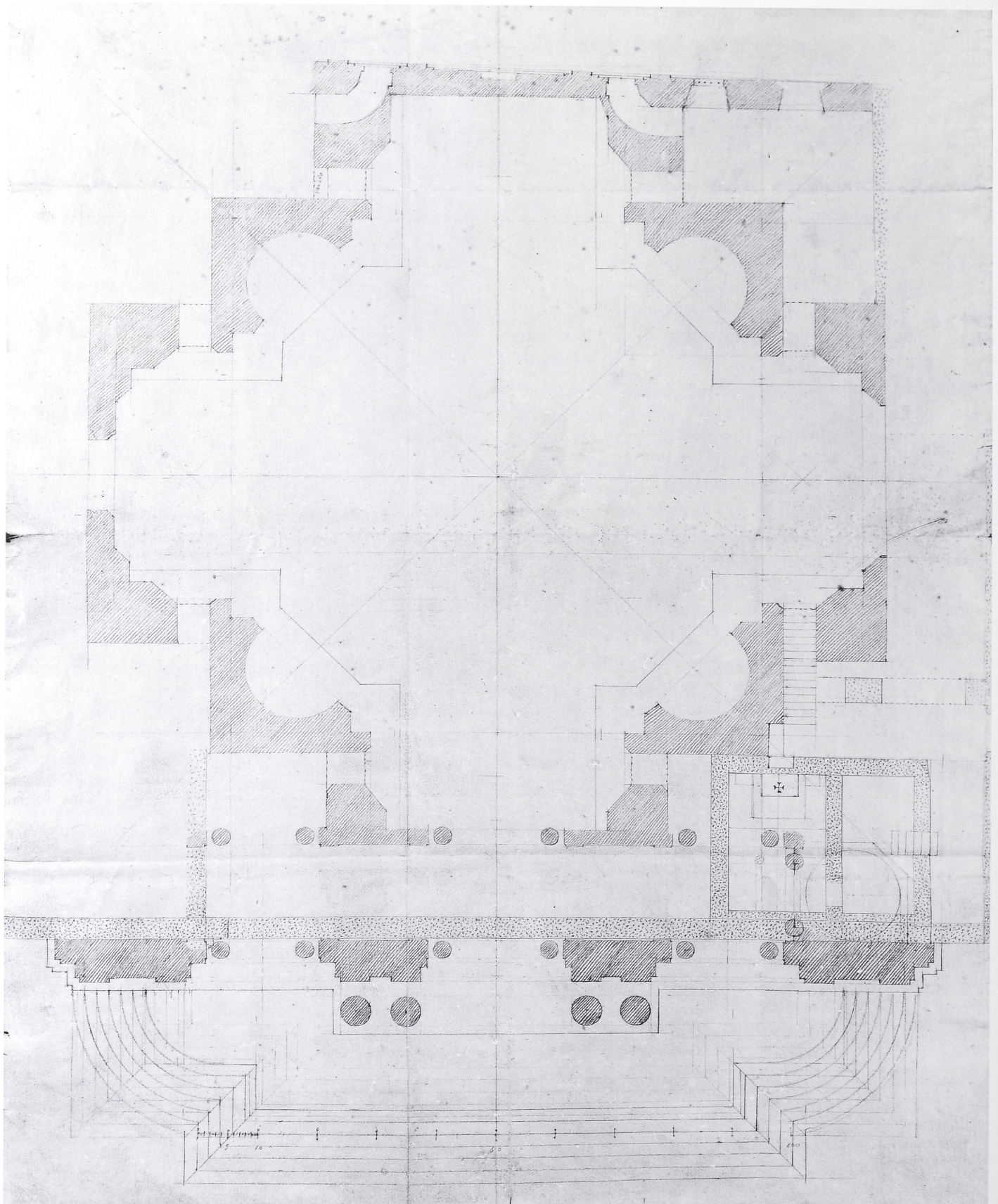
ambivalente Verhältnis, das zwischen der Vierung und ihren Anräumen herrscht, ad absurdum. Die Anwendung bedeutungsvoller Maßzahlen und die üppige Verwendung von Säulen kennzeichnen das Blatt als prunkvollen Schauentwurf, mit dem Carlo Rainaldi sich nachdrücklich empfehlen wollte, der aber wohl kaum eine Chance auf Verwirklichung hatte.

Das Ausführungsprojekt

Zur Ausführung gelangte schließlich ein Entwurf des Hausarchitekten der Pamphili, Girolamo Rainaldi; wie weit sein Sohn Carlo daran beteiligt gewesen ist, muß beim derzeitigen Kenntnisstand offenbleiben. Da der Originalplan anscheinend nicht erhalten ist, muß das Projekt mittels anderer Zeichnungen rekonstruiert werden. Deren Datierung und Aussagewert sind noch nicht präzise genug bestimmt und soll daher hier kurz diskutiert werden.

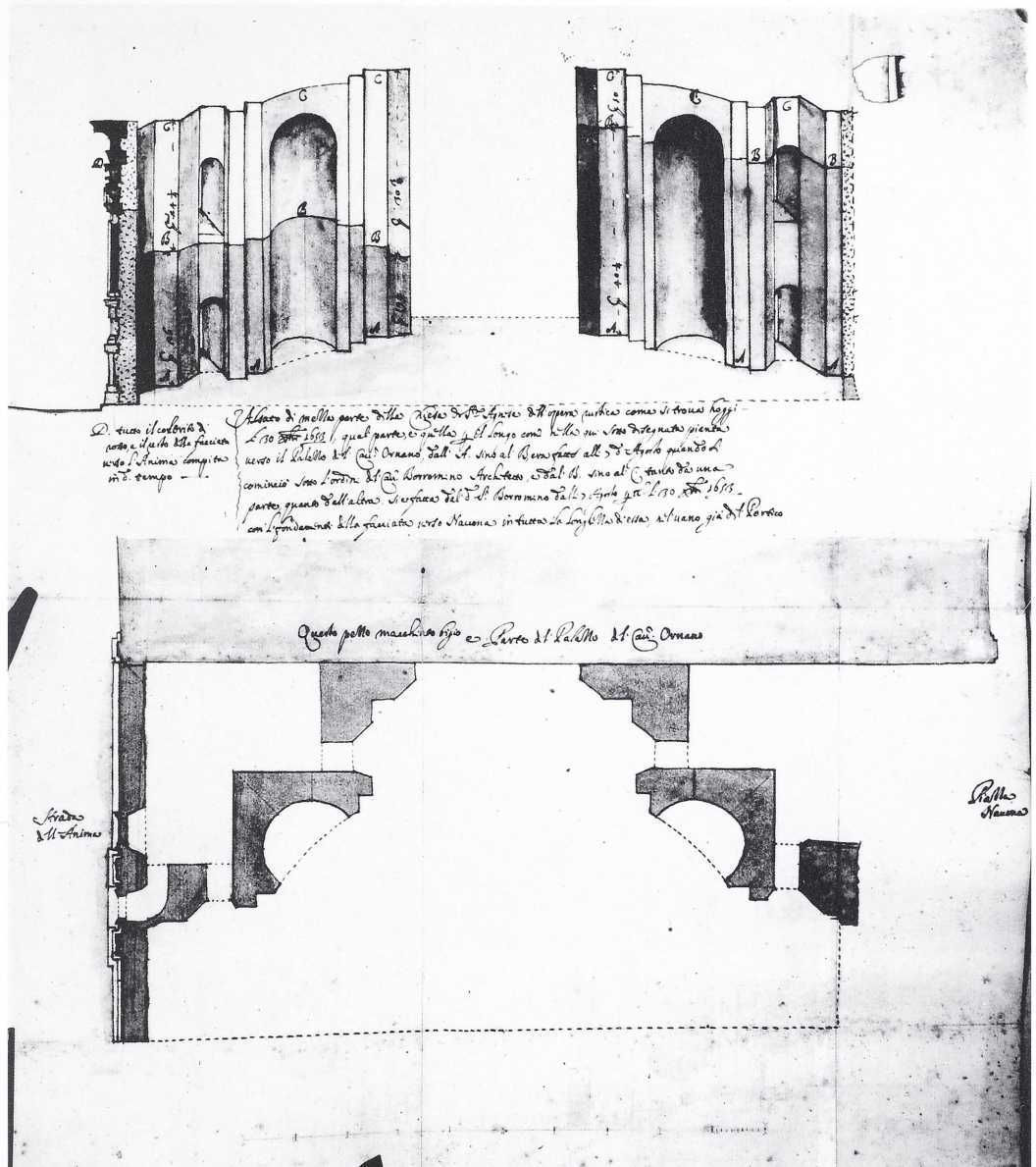
Grundlegende Auskünfte über den ausgeführten Plan gibt ein Grundriß in Wien, ALB. 52 (Abb. 12), der den Rohbau bei Übernahme der Bauleitung durch Borromini im August 1653 zeigt und vermutlich aus diesem Anlaß in seiner Werk-

⁵⁰ Zur Genese des Raumtypus siehe NOEHLES, S. 170.



12. Francesco Borromini, Grundrißaufnahme des bestehenden Rohbaues von Sant'Agnese, August 1653. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 52

13. Pietro Paolo Drei,
Aufnahme des Rohbaues
von Sant' Agnese, Zustand
30. Dezember 1653,
nördliche Hälfte.
Rom, Biblioteca
Corsiniana,
Cod. Cors. 168, fol. 293



statt angefertigt wurde.⁵¹ Er gibt nur das damals sichtbare Mauerwerk wieder; die noch nicht aufgestellten Säulen sowie die Inkrustationen der Wände sind weggelassen. Rechts unten ist die Position der Martyriumskapelle angegeben. Das Blatt ist präzise eingemessen und zeigt verlässlich die Lage der Mauerzüge.

⁵¹ ALB. 52; EIMER, I, S. 92, Anm. 44. Maße: 52,5 x 66,2 cm. Material: Starkes, helles Zeichenpapier. Maßstab (am unteren Rand): 100 palmi = 31,1 cm. Technik: Graphit. Beschriftung (im Durchgang links des Chorarmes): »vecchio«. Handschrift und Zeichentechnik sind die Borrominis. Ob das Blatt gänzlich autograph ist, steht dahin. Die Punktierung, die bereits bestehende Mauerzüge angibt, kommt in ganz ähnlicher Form auf Zeichnungen seines Gehilfen Francesco Righi vor. Unklar ist auch, ob es sich um eine Kopie nach einem Plan Rainaldis oder eine Neuaufnahme durch Borromini handelt.

Mehrere von Pietro Paolo Drei⁵² zum Jahresende 1653 angefertigte Bestandsaufnahmen bestätigen diesen Grundriß hinsichtlich der Anordnung der Pfeilermassive und Wände (Abb. 13, 14)⁵³ sowie der Rückfront zur via dell'Anima hin (Abb. 15),⁵⁴ Angaben zur Fassade an der Piazza Navona machen sie jedoch leider nicht.

Zusätzliche Anhaltspunkte liefert ein weiterer Grundriß in Mailand (Abb. 16).⁵⁵ Bei dieser Zeichnung handelt es sich

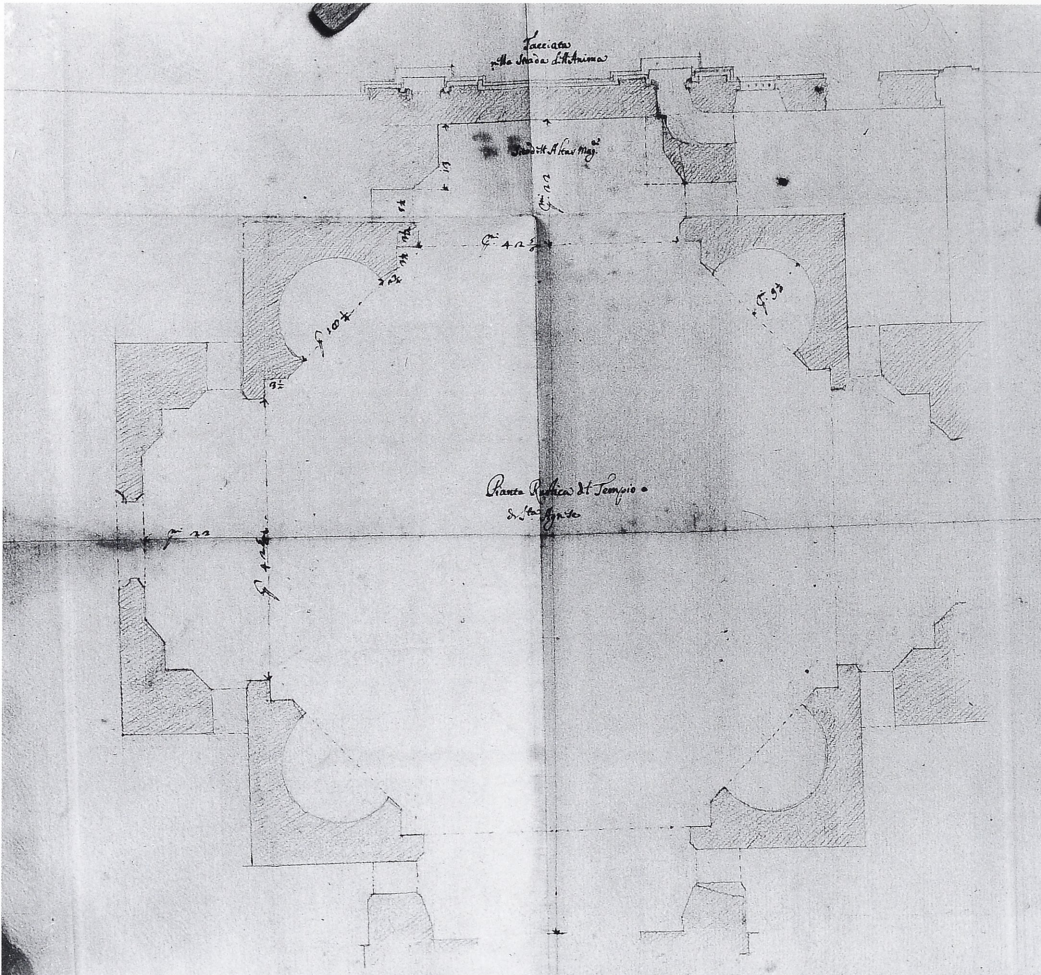
⁵² Zur Person des Zeichners s. Anm. 98.

⁵³ COD. CORS. 168, fol. 292, 293, 295; sie zeigen jedoch konkave Abarbeitungen an den schräggestellten Fronten der Pfeiler; vgl. dazu unten, Anm. 133.

⁵⁴ COD. CORS. 168, fol. 294.

⁵⁵ COD. MART. IV, fol. 22. NOEHLES, S. 171, Abb. 4; EIMER, I, S. 145 f., Anm. 14, Abb. 91.

14. Pietro Paolo Drei,
Aufnahme des Rohbaues
von Sant'Agnese, Grundriß
(»pianta rustica«),
Zustand Herbst 1653.
Rom, Biblioteca
Corsiniana,
Cod. Cors. 168, fol. 295



um eine seitenverkehrte Kopie nach einem noch nicht ermittelten Originalplan.⁵⁶ Dem unbekannten Zeichner war offenbar daran gelegen, zwei Entwürfe einander kontrastierend gegenüberzustellen. Die linke Hälfte gibt, wie ich meine, das noch zu behandelnde Projekt Borrominis vom Sommer 1653 wieder; die rechte Hälfte zeigt den gleichen Grundriß wie das Wiener Blatt (Abb. 12) und die Bestandsaufnahme Dreis (Abb. 14), jedoch ausgestattet mit Säulen

und vollständiger Wandverkleidung. Es handelt sich also um ein komplett ausgearbeitetes Projekt und nicht um eine Aufnahme des Bestehenden.

Beide Blätter unterscheiden sich vor allem hinsichtlich der Fassade. Die Mailänder Zeichnung (Abb. 16) zeigt eine Gliederung, deren rahmende Pilasterpaare nur wenig (ca. 3 *palmi* = 67 cm) über die bestehende Fassadenflucht, die durch eine durchlaufende Linie markiert ist, vorspringen; auch die Doppelsäulen, die das Mittelportal flankieren, stehen dicht vor ihren Pilasterrücklagen. Auf dem Wiener Blatt hingegen ist das Fassadenrelief erheblich tiefer geworden (um ca. 5 *palmi* = 1,10 m): Neben den Pilasterpaaren erscheinen kräftig vortretende Halbpilastervorlagen, die die Verbindung zu den angrenzenden Wänden herstellen. Ferner stehen die Doppelsäulen freier vor der Front.

det; die groben, freihändigen Federkonturen im Bereich der linken Fassadenhälfte halten sich nicht genau an die Vorzeichnung. Anschließend erfolgte die Lavierung, die Farbe ist durch die Nadelstiche durchgetreten. Für die mit weichem Graphit locker einskizzierte Säulenreihe links und für die Treppenanlage sind keine Nadelstiche vorhanden.

⁵⁶ Darauf hat EIMER, I, S. 145, aufmerksam gemacht. Erkennbar ist dieser Sachverhalt an der Position der Martyriumskapelle links statt rechts. Maße: 277 x 440 mm; Maßstab: 100 *palmi* = 14,4 cm (die Skala wurde mit einer Nadel von einem anderen Plan durchgestochen und anschließend seitenverkehrt verwendet, die Zehnernteilung liegt rechts!); Material: dünnes Schreibpapier, wie es Borromini häufig für Entwurfskizzen benutzte; Technik: einige Vorritzungen auf der Rainaldi-Hälfte im Bereich der Vorhalle, Graphitzzeichnung, violettrosa Lavierung und Überzeichnung mit dunkelbrauner Feder. – Alle Mauerzüge, auch die beiden Fassadenvarianten sowie die alten Gebäudereste, sind präzise nach der Vorlage durchgestochen und wurden anschließend versehentlich auf der falschen Seite in Graphit ausgezogen. Alle Säulen und die Wendeltreppe sind mit feinen Zirkelschlägen in brauner Tinte umran-

*Facciata della chiesa
 di S. Andrea in Mantova. All'ultima
 e tutta il disegno particolare di
 questo il lavoro fatto ed ordinato dal
 architetto G. B. B. per l'anno 1661*

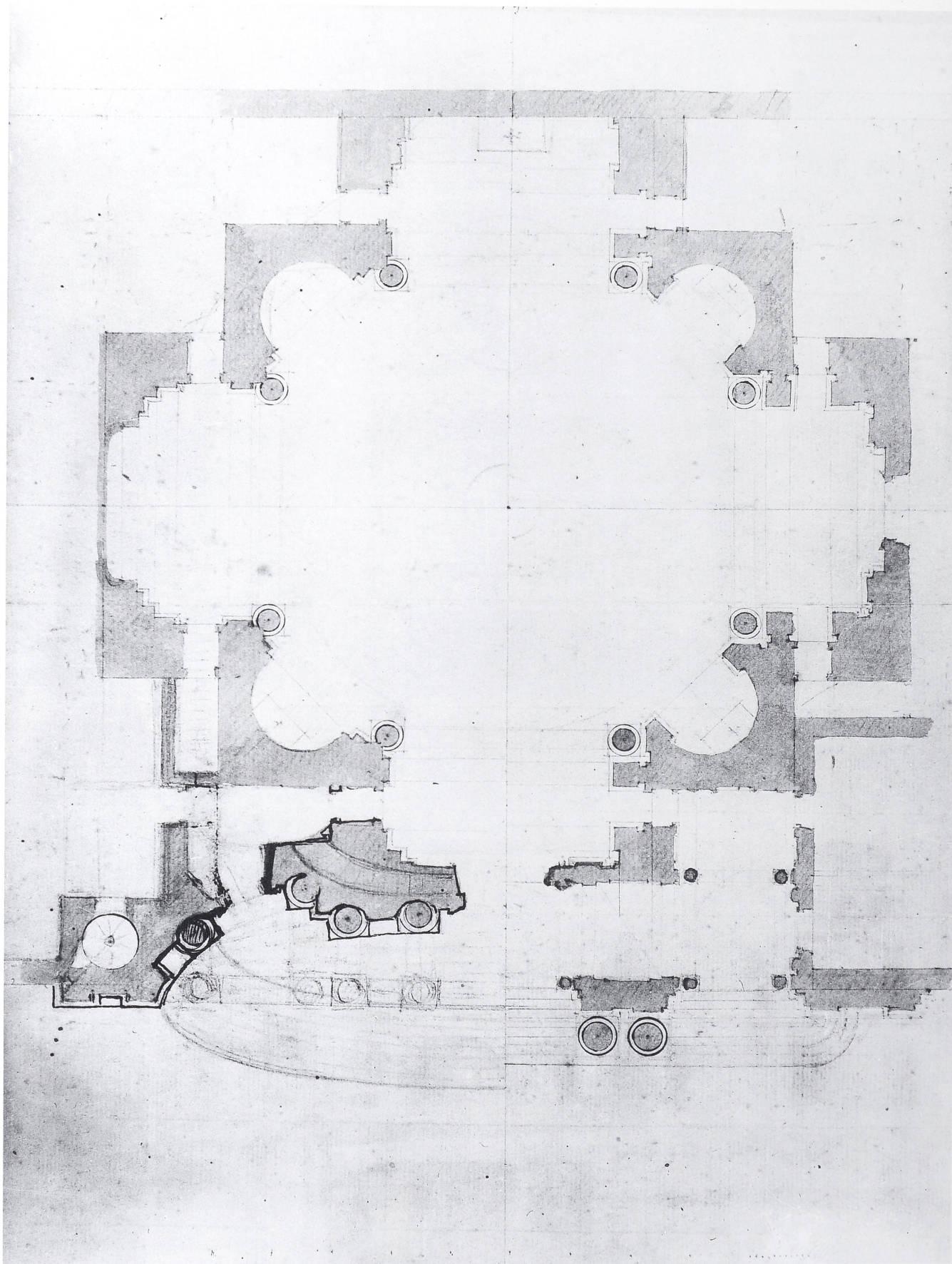
The drawing shows a detailed architectural elevation of the facade of the church of San Andrea in Mantua. The facade is characterized by a central, ornate niche containing a statue, flanked by two smaller, arched niches. The entire structure is framed by a series of columns and pilasters. To the left of the main facade, there is a smaller, partially ruined section of the wall. Below the main facade, a cross-section of the building is shown, revealing the internal structure and the foundation. The drawing is executed in a fine, hatched line style, typical of 17th-century architectural engravings.

Die Unterschiede, die dieses Blatt dokumentiert, zielen auf ein gesteigertes Fassadenrelief und eine imposante, den Verkehr auf der Piazza durchaus beeinträchtigende Treppe anlage. Bedenkt man, daß hier wahrscheinlich der Zustand vom Sommer 1653 wiedergegeben ist, so entsprechen sie genau den Abänderungen, die Camillo Pamphili eigenmächtig angeordnet haben soll⁵⁷ und die den Anlaß gaben für den Zornesausbruch des Papstes, der schließlich zum Architektenwechsel führte.⁵⁸

⁵⁷ EIMER, I, S. 161, Anm. 68.

⁵⁸ Die Abrundung der Treppenflanken sowie die schwach sichtbaren, weiter nach innen versetzten Stufenlinien dürften auf Borromini zurückgehen: Sie demonstrieren die Unmöglichkeit, die Treppe ohne Abriß der Fassade wesentlich zu verkleinern.

331



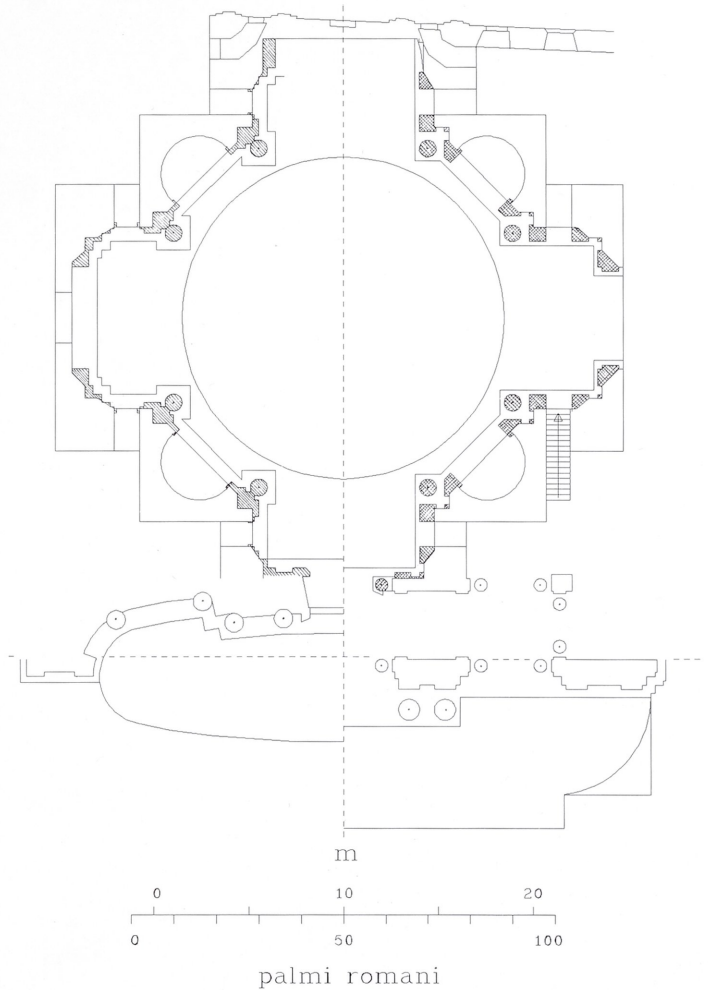
16. Anonymer Zeichner (Virgilio Spada oder Gehilfe?), Gegenüberstellung der Grundrissentwürfe Francesco Borrominis (links) und Girolamo Rainaldi (rechts), Juli 1653. Mailand, Castello Sforzesco, Cod. Mart. IV, 22

weit nach den Seiten aus, daß sie die rundbogigen Portale der angrenzenden Gebäude überschneidet: Dies kann keine endgültige Lösung sein.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich weitere Unstimmigkeiten, bei denen es hauptsächlich um die ästhetische Vervollkommenung der angrenzenden Bauten geht.⁶⁰ Es erscheint denkbar, daß hier eine spätere Überarbeitung ihre Spur hinterlassen hat, zumal der komplette Prospekt aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist.⁶¹ Die durch Lavierung und sorgfältigere Zeichnung herausgehobene Kirchenfassade sitzt mittig auf einem Papierstück von der üblichen Bogenbreite (ca. 43 cm),⁶² was die Annahme nahelegt, sie sei als erstes gezeichnet worden. Wir haben also vermutlich zwei Phasen vor uns: Zunächst entstand ein Fassadenaufriß der Kirche, der anscheinend recht getreu dem Ausführungsentwurf Girolamos folgt, vielleicht sogar noch von ihm selbst gezeichnet wurde. Dieses Einzelblatt wäre von Carlo – wahrscheinlich im Frühjahr 1653 für Camillo Pamphili – zu einem ersten Gesamtentwurf für die gesamte südwestliche Platzfront ergänzt und zeichnerisch übergangen worden.

Ein weiteres baugeschichtliches Problem stellt die angeblich geplante Verschiebung der Kirchenachse um sechs bis sieben Meter nach Norden dar, die das zusammengeklebte Blatt Fasolo zufolge dokumentiert.⁶³ Eimer griff diese These auf und sah den Sinn der Maßnahme darin, daß die Kirche exakt in der Achse der *Cappella del Miracolo* errichtet werden sollte.⁶⁴ Dadurch wäre die Verschiebung allerdings auf ca. 10,50 m angewachsen; außerdem wäre der nördliche Kreuzarm auf das anschließende Grundstück des Palazzo Ornano zu liegen gekommen, dessen Erwerb im Sommer 1652 noch gar nicht beabsichtigt war.⁶⁵

Eine kritische Sichtung der vorhandenen Dokumente fördert kein einziges zutage, das überhaupt den Gedanken an eine solchen Verschiebung des Kirchenneubaus nahelegen



17. Gegenüberstellung der Projekte Francesco Borrominis (links) und Carlo Rainaldi (rechts) hinsichtlich Innendekoration und Freitreppe

würde. Fasolos dahingehende Hypothese muß auf einem Meßfehler beruhen: Projiziert man den ausgeführten Entwurf, soweit ihn die genannten Zeichnungen übereinstimmend wiedergeben, auf die ältere Bausubstanz – ganz gleich ob im Grundriß (Abb. 19) oder im Aufriß (Abb. 25) –, so kommt die Fassade ziemlich genau an die Stelle zu stehen, die auch der Aufriß von der Hand Carlo Rainaldi (Abb. 18) zeigt.⁶⁶

Vielmehr erweist sich, daß Girolamo sein Projekt recht geschickt in die vorhandene Bausubstanz einpaßte. Der Kuppelbau ist so gelegt, daß das südwestliche Pfeilermassiv

⁶⁰ Die Zeichnung zeigt an den im Sommer 1652 vorhandenen Bauten Ergänzungen und Regulierungen, die damals vermutlich noch nicht konkret geplant, geschweige denn realisiert waren: Die drei die Kirche flankierenden Fensterachsen sind symmetrisch zueinander gestaltet, die Bottegen des Palazzo Ornano fehlen. An den Erwerb dieses Palazzo wurde den Quellen zufolge erst im Dezember 1652 gedacht; vgl. Anm. 46.

⁶¹ EIMER, I, S. 60, Anm. 26, stellte zwar fest, daß das Blatt aus drei Teilen (korrekt: vier, vgl. KIEVEN, S. 152) mit unterschiedlichen Wasserzeichen zusammengeklebt ist, zog aber keine Schlüsse daraus. Eine erneute Untersuchung der Zeichnung könnte hier Klarheit schaffen.

⁶² Laut EIMER, I, S. 60, Anm. 26 sind die Abschnitte 780, 424 und 187 mm breit. Außerdem ist die Maßstabsskala mittig unter der Kirchenfassade angebracht.

⁶³ FASOLO S. 126, Abb. 26; S. 133 f.

⁶⁴ EIMER, I, S. 61; vgl. seine analoge Hypothese für den Vorentwurf Carlo Rainaldi in Mailand (ebd., 62, Anm. 34; siehe oben, Anm. 45).

⁶⁵ Vgl. oben Anm. 46.

⁶⁶ Etwa drei Fensterachsen des ehemaligen Palazzo Mellini liegen zwischen der Galerie und der Kirche; rechts von ihr kann man eine verbleibende Fensterachse der alten Casa di Sant'Agnesse sowie acht des Palazzo Ornano zählen (EIMER, I, Abb. 23). Vgl. dazu die Abwicklung der Westseite der Piazza Navona im Codex Spada (BAV, Vat. lat. 11258, fol. 191r; EIMER, I, Abb. 22).



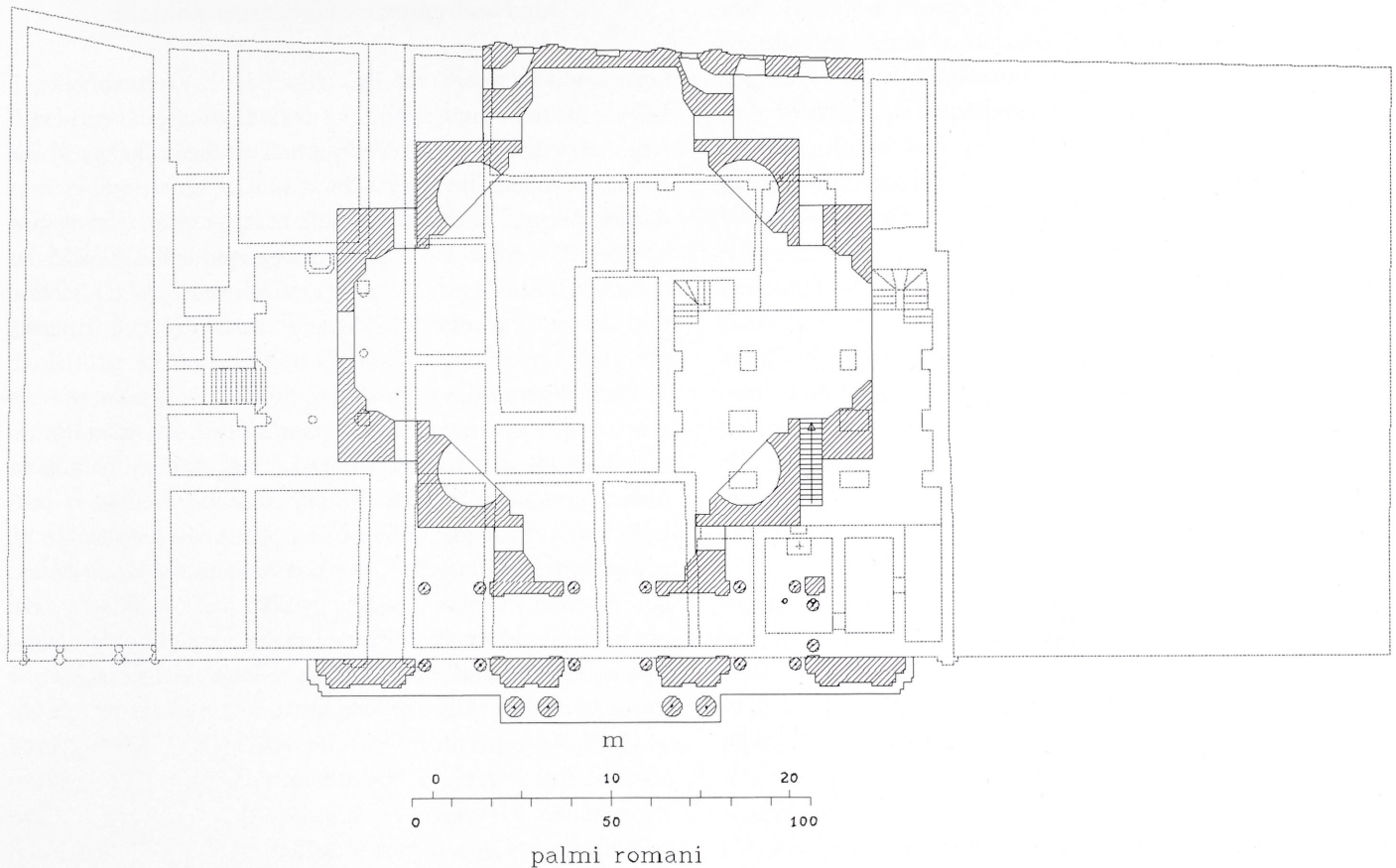
18. Carlo Rainaldi, Fassadenentwurf für Sant'Agnese (Überarbeitung auf der Grundlage eines Projektes von Girolamo Rainaldi), Frühjahr 1653. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 50

an den Korridor des Palazzo Mellini angrenzt, der erhalten bleiben und als Verbindungsgang weiter genutzt werden konnte; im Nordosten blieb die Cappella del Miracolo samt Vorraum unberührt. Der westliche Kreuzarm konnte auf der unbebauten Piazzetta, der südliche zum größten Teil im Cortile des Palazzo Mellini errichtet werden.

Anscheinend wurde das Fußbodenniveau der alten Oberkirche übernommen, so daß die verehrte Stätte weiterhin

von der höhergelegenen Via dell'Anima aus über die alte Treppe und das rechte Seitenschiff der Unterkirche zugänglich blieb; die übrige Unterkirche wurde zugeschüttet oder als Gruftanlage verwendet.⁶⁷ Zur Piazza Navona hin mußte

⁶⁷ Eimers Vermutung, daß die Unterkirche anfangs ganz erhalten werden sollte, läßt sich ebensowenig belegen wie die von ihm – aufgrund eines Idealentwurfs Nicodemus Tessins d. Ä.! – postulierte Absenkung des



19. Carlo Rainaldi, Projekt für Sant'Agnese, Frühsommer 1653. Grundrißrekonstruktion nach *Italien* AZ Nr. 50 und *Italien* AZ Nr. 52, auf die ältere Bausubstanz projiziert

der Höhenunterschied durch die besagte Freitreppe überwunden werden, die später zum Stein des Anstoßes wurde.

Anhand des Mailänder Grundrisses (Abb. 16) und der Wiener Fassadenzeichnung (Abb. 18) läßt sich also ein recht verlässliches Bild von dem Ausführungsprojekt Girolamo Rainaldis gewinnen, während Borromini auf dem Blatt ALB. 52 (Abb. 12) bereits diejenigen Änderungen dokumentiert,

die Carlo Rainaldi im Frühjahr 1653 im Auftrag von Camillo Pamphili vornahm.

Wenden wir uns anhand der beiden erstgenannten Zeichnungen kurz den künstlerischen Qualitäten von Girolamos Entwurf zu. Im Gegensatz zu den Ideen seines Sohnes (Abb. 10) betonte er das Raumzentrum durch ein monumentales, in der Lombardei entwickeltes Motiv, das Rom so noch nicht kannte: Er nahm den abgeschrägten, genischten Vierungspfeiler von St. Peter und ersetzte die Knickpilaster an den Kanten durch eingestellte Vollsäulen, die nun die Bögen zu den Kreuzarmen tragen. So entsteht ein scheinbar von einem Säulenkranz umstandener oktogonaler Kuppelraum.⁶⁸ Als Angelpunkte der Wand vermitteln die Säulen geschmeidig zu den untergeordneten Kreuzarmen, die mit Pilastern gegliedert sind; sie formieren sich zu einem »teatro nella più bella vista della fabbrica«.⁶⁹ Die Kuppel selbst ist größer geworden (Durchmesser 76 *palmi* \approx 17 m). Die hierarchische Abstufung der fest umgrenzten Raumteile und ihre schlichte Stereometrie machen das Innere leicht überschaubar und ermöglichen ein unmittelbares Raumerlebnis.

Ähnliches gilt für die dreiachsige Fassade: Sie wird eingefasst durch Doppelpilaster, während zwei Paare gekuppelter Säulen, die einen verkröpften Tempelgiebel tragen, den Mit-

Fußbodens des Neubaus (EIMER, I, S. 87–99). Seine Angaben beruhen z. T. auf mißverstandenen Quellen: Das von ihm herangezogene Diagramm im COD. CORS. 168, fol. 229–230 (ebd., S. 88 f., S. 292 f., Abb. 112; der Zeichner ist P. P. Drei, nicht F. Righi, wie Eimer meinte) zeigt nicht einen Querschnitt Ost-West durch die Unterkirche, sondern einen Schnitt Nord-Süd durch die Fundamente der Hauptfassade, die auf den Substruktionsbögen des domitianischen Stadions ruht; das geht aus der Beschriftung und den Maßangaben zweifelsfrei hervor.

⁶⁸ Vollsäulen an den Kanten von Vierungspfeilern waren schon früher verwendet worden. Als Lombarde kannte Rainaldi vermutlich die Mailänder Kirchen S. Alessandro (Lorenzo Binago, ab 1602) und S. Giuseppe (Francesco Maria Ricchini, um 1607); in Rom war das Motiv durch Ottaviano Mascherino (S. Salvatore in Lauro, ab 1594) allerdings nur rudimentär vorgebildet. Zuletzt hatte es Pietro da Cortona in seinem Bau Ss. Luca e Martina (ab 1634) verwendet. Vgl. HEMPEL, S. 141; EIMER, I, S. 119 f.

⁶⁹ So beschrieb der Barnabiter-Architekt Don Lorenzo Binago die Wirkung des Motivs im Duomo Nuovo von Brescia. RASPE, S. 73 f., Anm. 28.

telabschnitt mit dem Haupteingang hervorheben. Zwischen diesen kolossalen Stützen führen Durchgänge mit gerade geführtem Gebälk, das von flankierenden Säulen getragen wird, in die Vorhalle; querliegende Fenster beleuchten ihre Gewölbezone. Über der Vorhalle ragt eine schwere Attika mit seitlichen Aufsätzen empor, hinter der sich die Dächer und Gewölbe der Kreuzarme verbergen. Ob sie als bloße Blendmauer oder als raumhaltiges Gebilde zu verstehen ist, wird nicht deutlich; unklar bleibt daher auch die Funktion des großen querrechteckigen Mittelfensters, das durch den gesprengten Hauptgiebel teilweise verdeckt wird, und der querovalen Okuli in den Seitenabschnitten. Hinter bzw. über der Attika erscheint die gedrungene Kuppel, bekrönt von einer reich verzierten Laterne; diese hätte im Verein mit den großen Fenstern am Kuppelfuß dem Inneren soviel Licht beschert, daß das Fehlen eines Tambours sich kaum bemerkbar gemacht hätte.

Der Aufriß offenbart, an welchen Vorbildern der Architekt sich orientierte. Die dreigeteilte Rechteckfront, hinter der die tambourlose Kuppel zweifelsohne fast völlig verschwunden wäre, korrespondiert mit der flachen Fassadenwand von S. Giacomo degli Spagnuoli gegenüber. Daneben sind Anklänge an die Fassade von St. Peter spürbar: die kolossale viersäulige Tempelfront in der Mitte, die architravierten Portale und die hohe, schwere Attika; sogar Detailformen wie die querrechteckigen Fenster replizieren das große Vorbild in reduziertem Maßstab.⁷⁰ Die Außengliederung der Kuppelschale findet sich hingegen ähnlich bei der Cappella del Tesoro di S. Gennaro am Dom von Neapel.⁷¹ Die Anlehnung an diesen Bau, der Eimer zufolge auch für die Grundrißdisposition maßgeblich wurde, geht vielleicht auf den Wunsch Innozenz X. zurück, der als Kardinal Nuntius in Neapel gewesen war und die Entstehung der Kapelle verfolgt hatte.⁷²

Die ernste, ein wenig altväterliche Monumentalität, die in der Beschränkung auf wenige, aber bewährte und wirkungsvolle Architekturmotive begründet liegt, hätte diesen Bau in einen eigentümlichen Kontrast zu dem lebendigen, maleisch bewegten Vierströmebrunnen Berninis gesetzt. Dieser Gegensatz wird nur gemildert durch die heitere, virtuos gezeichnete Flut von Dekorationselementen, die sich oberhalb der Attika ausbreitet: Fassadenaufsätze, Statuen, Fensterumrahmungen und Kuppellaterne wirken wie nachträgliche Verzierungen. Wahrscheinlich sind sie der Phantasie Carlo Rainaldis entsprungen, der sie bei seiner Überarbeitung hinzugefügt haben dürfte.

⁷⁰ Darauf hat schon HEMPEL, S. 141, aufmerksam gemacht.

⁷¹ Charakteristisch sind die Rundbogenfenster zwischen den Rippen am Kuppelfuß; in Rom wird der Typus durch S. Carlo ai Catinari vertreten. EIMER, I, S. 123.

⁷² Vgl. EIMER, I, S. 73–75, 121–123.

Der Neubau unter Girolamo Rainaldi

Girolamos Projekt muß im Juli 1652 baureif vorgelegen haben, als man daran ging, das erste Baumaterial zu bestellen.⁷³ Am 15. August wurde der Grundstein gelegt;⁷⁴ die Gründungsmedaille zeigt keinen Kirchenprospekt, was dafür sprechen mag, daß die Pläne erst kurz zuvor fertig ausgearbeitet waren. Ende August begann der Abbruch der rechten Hälfte des kurz zuvor erworbenen Palazzo Mellini und der alten Kirche Sant'Agnese⁷⁵ und zog sich bis etwa Oktober hin.⁷⁶

Nichts deutet darauf hin, daß Girolamo an seinem Ausführungsplan während des Bauverlaufes noch etwas geändert hätte; große Modifikationen konnte man ohnehin nicht mehr vornehmen, da das Baumaterial zum Teil schon bestellt war.⁷⁷ Es bestand daher keine Veranlassung für Carlo, nebenher neue Fassadenpläne zu entwerfen, wie Eimer glauben machen möchte.⁷⁸ Im November 1652 verzögerte ein unvorhergesehener Grundwassereinbruch die Fundamentierungsarbeiten erheblich.⁷⁹ Wahrscheinlich begannen die Maurerarbeiten an der Kirche selbst erst im Frühjahr 1653.⁸⁰ Das von Camillo Pamphili in Auftrag gegebene Gesamtmodell der Kirche, das am 21. März 1653 abgerechnet und am 5. April bezahlt wurde, kann somit durchaus rechtzeitig, bei Beginn der Arbeiten am aufgehenden Mauerwerk, fertig gewesen sein.⁸¹

⁷³ EIMER, I, S. 80 f.

⁷⁴ EIMER, I, S. 76–80.

⁷⁵ EIMER, I, S. 83, Anm. 22 a.

⁷⁶ EIMER, II, S. 716, Doc. XVe berichtet über Funde während des Abrisses.

⁷⁷ Wie es scheint, wurde aber die Länge der großen Cottanello-Säulen von 36 $\frac{3}{4}$ *palmi* auf 38 *palmi* erhöht. EIMER, I, S. 155; II, S. 650–654, Doc. V.

⁷⁸ EIMER, I, S. 142–150. Insbesondere sein angeblicher »ogivato«-Entwurf beruht auf einer Fehlinterpretation der Quellen; vgl. unten Anm. 106.

⁷⁹ EIMER, I, S. 101, Anm. 60 a. Vielleicht waren es diese Schwierigkeiten, die dazu beitrugen, daß Virgilio Spada zeitweilig beim Papst in Ungnade fiel (GIGLI, S. 667), und wohl kaum seine Kritik an der Fassade des Palazzo Pamphili, die sicher nicht in den November 1652 zu datieren ist (ebd., S. 99–101; vgl. RASPE, S. 26 f., Anm. 50).

⁸⁰ Dafür spricht auch, daß die Zahl der beschäftigten Maurer Anfang März 1653 sprunghaft anstieg. EIMER, I, S. 107, Anm. 87. Es erscheint unwahrscheinlich, daß Anfang Dezember »bereits die Versetzung der Fassadenbekleidung begonnen hatte« (ebd.), denn der Steinmetz Giovanni Maria Baratta wurde erst nach dem 17. Oktober unter Vertrag genommen (EIMER, II, S. 647, Doc. IV). Am 27. Oktober war er in Tivoli, um Travertinblöcke zu vermessen (EIMER, I, S. 80, Anm. 10). Mitte November erhielt er die ersten Zahlungen (S. 108, Anm. 91).

⁸¹ EIMER, I, S. 109–112, Anm. 103; vgl. MONTALTO S. 161, Doc. IV, V. Es werden 88 Arbeitstage für zwei Schnitzer und zwei Tischler sowie einen Drechsler angegeben. Der Auftrag dürfte also etwa vier Monate früher, im November 1652, ergangen sein. Daß »das mit so großer Verspätung in Auftrag gegebene Modell kaum mehr praktischen Aufgabengedient haben soll (EIMER, I, S. 111), erscheint kaum glaubhaft.

Entscheidend für das Schicksal des Neubaus war der 7. Februar 1653, als Innozenz X. das Patronatsrecht an der Kirche auf die Familie Pamphili übertrug und den Bau seinem Neffen Camillo unterstellte.⁸² Die Quellen sprechen von einer Aussöhnung des Papstes mit seiner Familie, die am 25. März festlich begangen wurde;⁸³ bei dieser Gelegenheit besichtigte Innozenz die Baustelle und das Modell. Etwa zur gleichen Zeit mußte der Architekt Girolamo Rainaldi die Bauleitung an seinen Sohn Carlo übergeben,⁸⁴ wohl nicht nur aus Altersgründen, sondern auch, weil der neue Bauherr Camillo den Sohn bevorzugte.⁸⁵

Das neue Gespann begann anscheinend sogleich mit Änderungen. Auf Befehl des päpstlichen Nepoten, der nun die Bauaufsicht hatte, wurde die Freitreppe vergrößert und erheblich weiter hinausgeschoben, als zu Beginn geplant. Über die Gründe kann man nur spekulieren – vermutlich wollte Camillo seine neuerworbene Hausmacht auf der Piazza auch architektonisch manifestieren. Die Lage spitzte sich zu, als der als *libero di parole* bekannte Architekt Martino Longhi d. J. in aller Öffentlichkeit darüber spottete.⁸⁶

Nach einem Besuch auf der Piazza Navona am 19. Juni 1653 suspendierte der aufgebrachte Papst die Bauarbeiten und verfügte den Abbruch der begonnenen Fassade.⁸⁷ Der Anlaß dafür lag wohl kaum im Mißbehagen des Papstes über Camillos Eigenmächtigkeit oder seinen anderen Geschmack, sondern vielmehr, wie die oben angestellten Überlegungen zeigen, in ganz praktischen städtebaulichen Erwägungen: Innozenz X. hatte nicht die Absicht, seine jahrelangen Bemühungen um die Freilegung und Regulierung der Piazza Navona dem Repräsentationsbedürfnis seines Neffen zu opfern.⁸⁸

Da die Gelder für Sant'Agnese aus der päpstlichen Kasse flossen, konnte der Papst seinen Neffen zur Verantwortung ziehen mit dem Argument, daß das Patronatsrecht des Hau-

ses Pamphili nach seinem Tode angefochten werden und an den Heiligen Stuhl zurückfallen könne, wenn Camillo nicht aus seiner eigenen Schatulle zahle.⁸⁹ Camillos Weigerung, sich finanziell für einen Bau zu engagieren, bei dem er nichts zu sagen hatte, führte offenbar zu seiner Entmachtung; er wurde durch den Kurienprälaten Giacomo Franzone ersetzt. Wie es scheint, begann Camillo daraufhin, statt des gescheiterten Fassadenprojektes von Sant'Agnese aus Protest ein ähnliches bei S. Nicola da Tolentino durch Carlo Rainaldi realisieren zu lassen. Dazu ließ er heimlich Baumaterial von der Piazza Navona abtransportieren.⁹⁰ Vermutlich aufgrund einer Intervention des päpstlichen Finanzberaters Virgilio Spada wurde nun die Bauleitung dem Carlo Rainaldi entzogen und seinem gesellschaftlich zwar weniger gewandten, aber dafür loyaleren Konkurrenten Borromini übertragen.⁹¹

Ein Rettungsversuch Carlo Rainaldis

Als diese prekäre Situation sich abzuzeichnen begann, versuchte der bisherige Architekt, wie es scheint, sich zu retten, indem er einen neuen Entwurf einreichte; dieser hat sich im Codex Corsinianus 168 erhalten (Abb. 20).⁹² Um die Freitreppe so weit wie möglich reduzieren zu können, gab er die gewölbte Vorhalle seines Vaters auf und zog den mittleren Abschnitt der ansonsten vergleichbar gegliederten Fassade mittels zweier *torti*, gebogener Wandstücke, auf eine einheitliche Grundlinie zurück. Er beschnitt die Treppe an den Seiten und paßte erneut vier Stufen zwischen die Fassadensäulen ein; ansonsten bemühte er sich, den Schaden gering zu halten und soviel als möglich zu bewahren. Die rahmenden Pilasterpaare der Fassade und die großen Säulen konnten zurückversetzt und wiederverwendet werden. Durch diese Korrekturen entstanden jedoch neue Nachteile: Die seitlichen Portale mußten geschlossen werden, und zwei

⁸² EIMER, I, S. 111, Anm. 110; S. 161, Anm. 38.

⁸³ GIGLI, S. 678 f.; EIMER, I, S. 112 f.; 144.

⁸⁴ EIMER, I, S. 112 f., 143 f.

⁸⁵ Girolamo Rainaldi starb am 15. Juli 1655 im Alter von 85 Jahren, Carlo hingegen (geb. 1611) gehörte als einziger der verfügbaren Architekten ungefähr zur Generation Camillo Pamphilis (geb. 1622). – Passeri zufolge wurde Girolamo entlassen, weil er den Fehler begangen hatte, »più rigoroso osservatore delli comandi del Principe Camillo Nipote di Sua Santità, che del medesimo Pontefice« gewesen zu sein (PASSERI, S. 218). Es scheint jedoch, daß Passeri hier (wie an anderen Stellen auch) den Vater mit dem Sohn verwechselte und statt dessen den Grund für die Entlassung Carlos im Sommer 1653 referierte.

⁸⁶ GIGLI, S. 685 f.; EIMER, I, S. 159, Anm. 61.

⁸⁷ HEMPEL, S. 141; EIMER, I, S. 159–165; es gibt keinen Grund, an der Überlieferung zu zweifeln, der Papst sei von den Baumaßnahmen überrascht gewesen (ebd., S. 164).

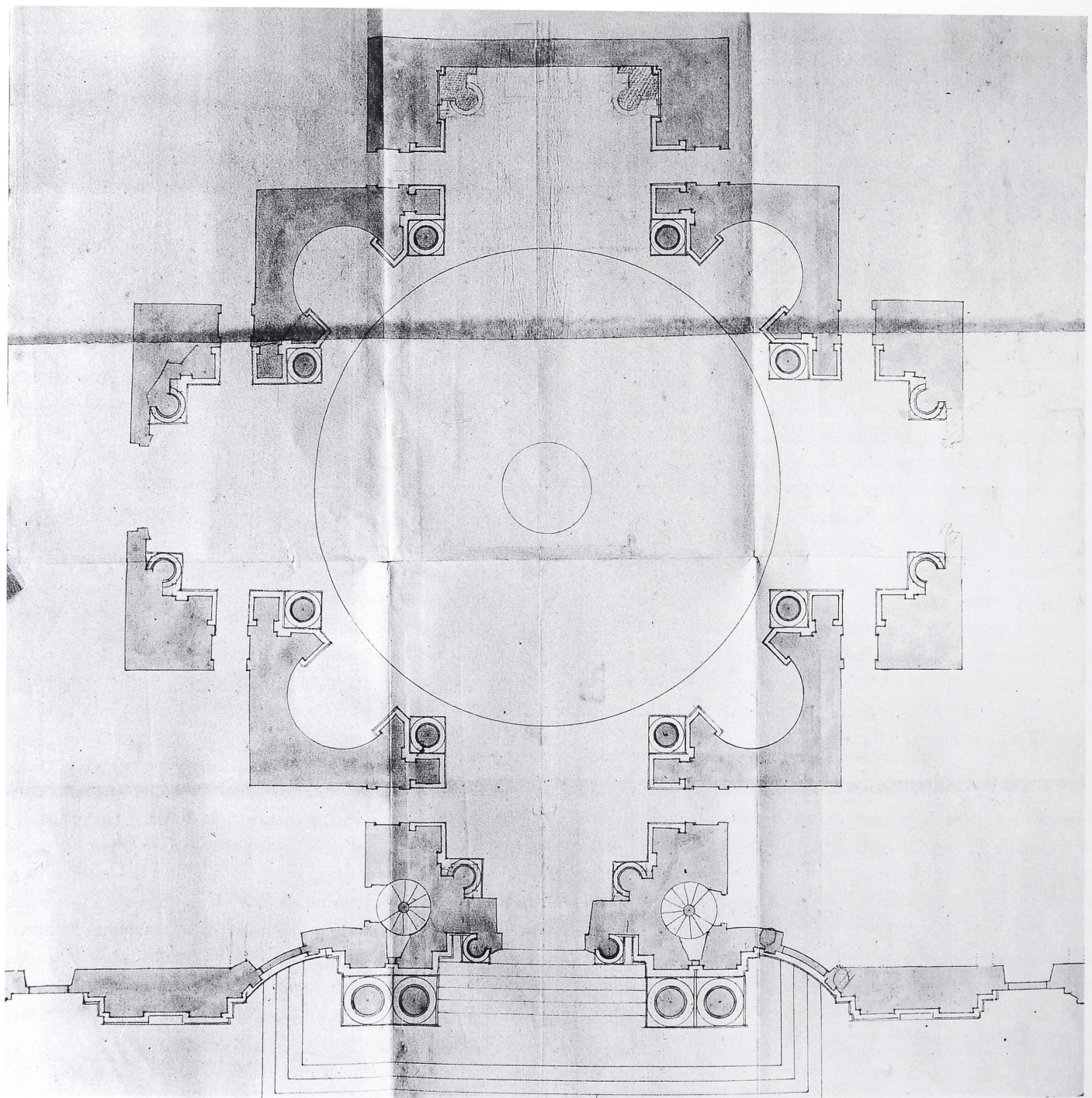
⁸⁸ Vgl. den Bericht von Filippo de Rossi, zitiert bei EIMER, I, S. 161, Anm. 68.

⁸⁹ EIMER, I, S. 162, Anm. 73. Um die Zuständigkeiten zu entflechten und Sant'Agnese in Piazza Navona als Familienkirche zu etablieren, ließ Innozenz X. am 5. Oktober 1654 den Kardinalstiel auf Sant'Agnese fuori le mura übertragen: PASTOR, S. 298.

⁹⁰ EIMER, I, S. 163, Anm. 74.

⁹¹ EIMER, I, S. 171.

⁹² COD. CORS. 168, fol. 291. HEMPEL, S. 142 f., hielt das Blatt für den ersten Entwurf Borrominis. NOEHLES, S. 171–174, schrieb es mit überzeugenden Argumenten Carlo Rainaldi zu und brachte es mit der Kritik an der Freitreppe in Verbindung. Er vermutete eine Entstehung im April oder Mai 1653. EIMER, I, S. 101 f., Anm. 61, hingegen datierte es auf November 1652. Meines Erachtens ist die Zeichnung erst nach dem abrupten Baustopp, wahrscheinlich im Juli 1653, entstanden, da zuvor kein Anlaß für Camillo Pamphili bestand, auf eventuelle Kritik an der Freitreppe durch eine Planänderung zu reagieren; solche frühzeitigen Änderungsvorschläge sind denn auch in den Quellen nicht dokumentiert.



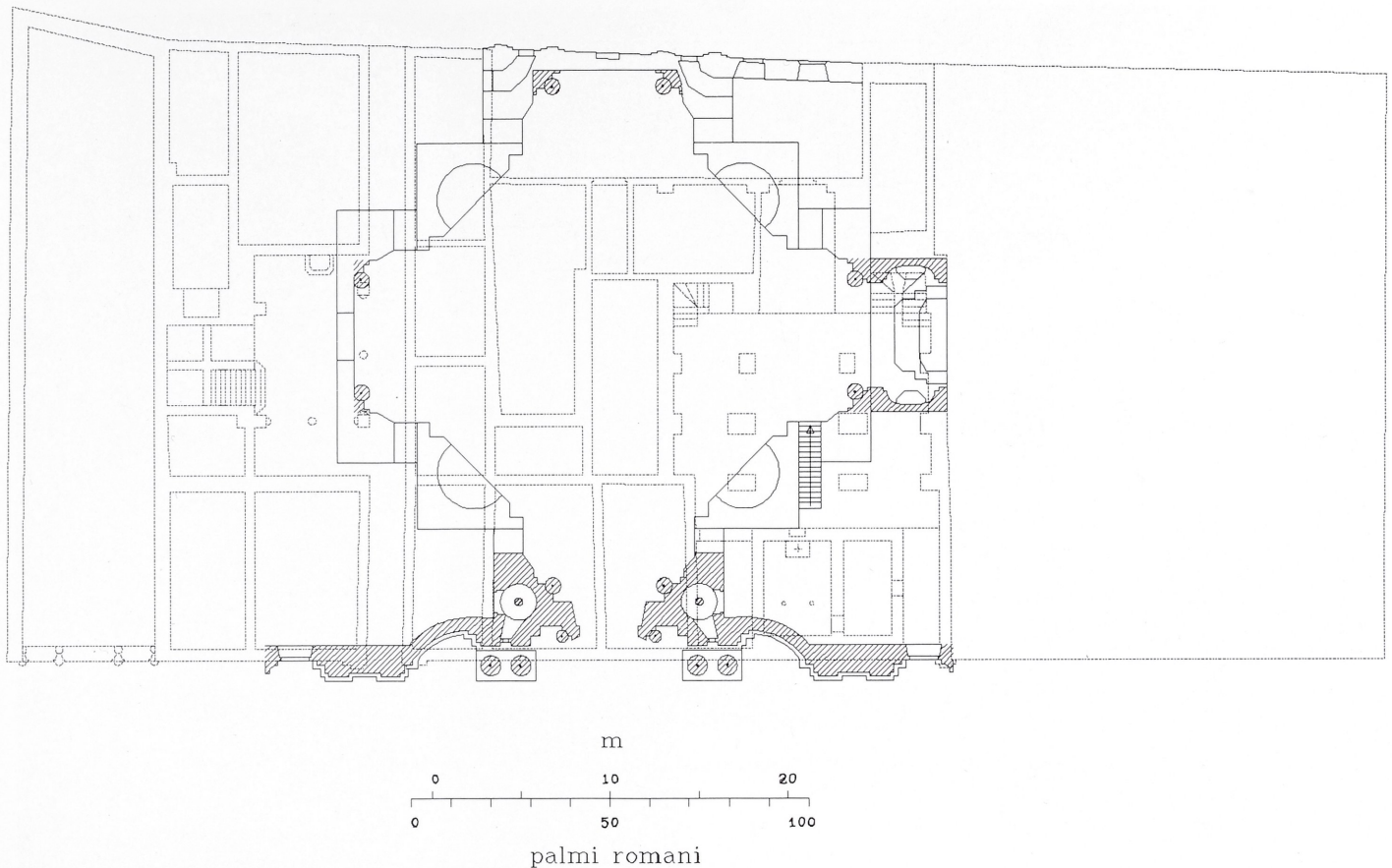
20. Carlo Rainaldi, Grundrißentwurf für Sant'Agnese mit revidierter Fassade, Juli 1653 (mit Einzeichnungen von Francesco Borromini). Rom, Biblioteca Corsiniana, Cod. Cors. 168, fol. 291

Wendeltreppen wurden notwendig, um den Zugang zu den *coretti* der Kirche zu gewährleisten.⁹³

⁹³ Vermutlich waren in dem Entwurf Girolamos die *coretti* vom Palast aus durch einen gedeckten Gang über dem Vorhallengewölbe zu erreichen gewesen. Borromini führte diesen Verbindungskorridor, der offenbar vom Papst gewünscht wurde, wieder ein. Vgl. EIMER, I, S. 327 f.

Carlo behielt den schon im Entstehen begriffenen Kuppelraum seines Vaters unangetastet bei, modifizierte ihn aber, indem er in die Kreuzarmecken acht weitere Kolossal-säulen einfügte.⁹⁴ Diese Maßnahme entsprang seinem Hang

⁹⁴ Offenbar war über die Gestaltung des Altarbereiches noch nicht entschieden worden, daher sind hier die Säulen weggelassen. Sie wurden (von Borromini? vgl. NOEHLES, S. 173) in Rötel ergänzt.



21. Cod. Cors. 168, fol. 291, auf die ältere Bausubstanz projiziert

zum Säulenreichtum und kam wohl auch Camillos Prunkbedürfnis entgegen, das sich nun gezwungenermaßen von der Fassade abwenden und auf die Ausgestaltung des Innenraumes beschränken mußte.

Am rechten Kreuzarm ist mit leichten Bleistiftstrichen der Grundriß einer Grabkapelle nachträglich einskizziert. Anscheinend rechnete Carlo aber schon bei der Reinzeichnung mit einem solchen Annex, denn er verbreiterte die Fassade der Kirche um eine Fensterachse, um der zusätzlichen Ausdehnung des Innenraums Rechnung zu tragen.

Wie die Projektion der Zeichnung auf das bestehende Terrain erweist (Abb. 21), hätte diese Kapelle nicht auf den Palazzo Ornano übergegriffen, wie Noehles und Eimer meinten, sondern wäre im Bereich der alten Kirche geblieben; dieses Faktum macht entsprechende Spätdatierungsversuche hinfällig. Anscheinend haben wir hier einen eilig hergestellten Korrekturplan Carlo Rainaldis vor uns, der typische Kennzeichen einer nicht zu Ende gedachten Kompromißlösung aufweist. Er dürfte im Juli 1653 entstanden sein, konnte aber am Lauf der Dinge nichts ändern.

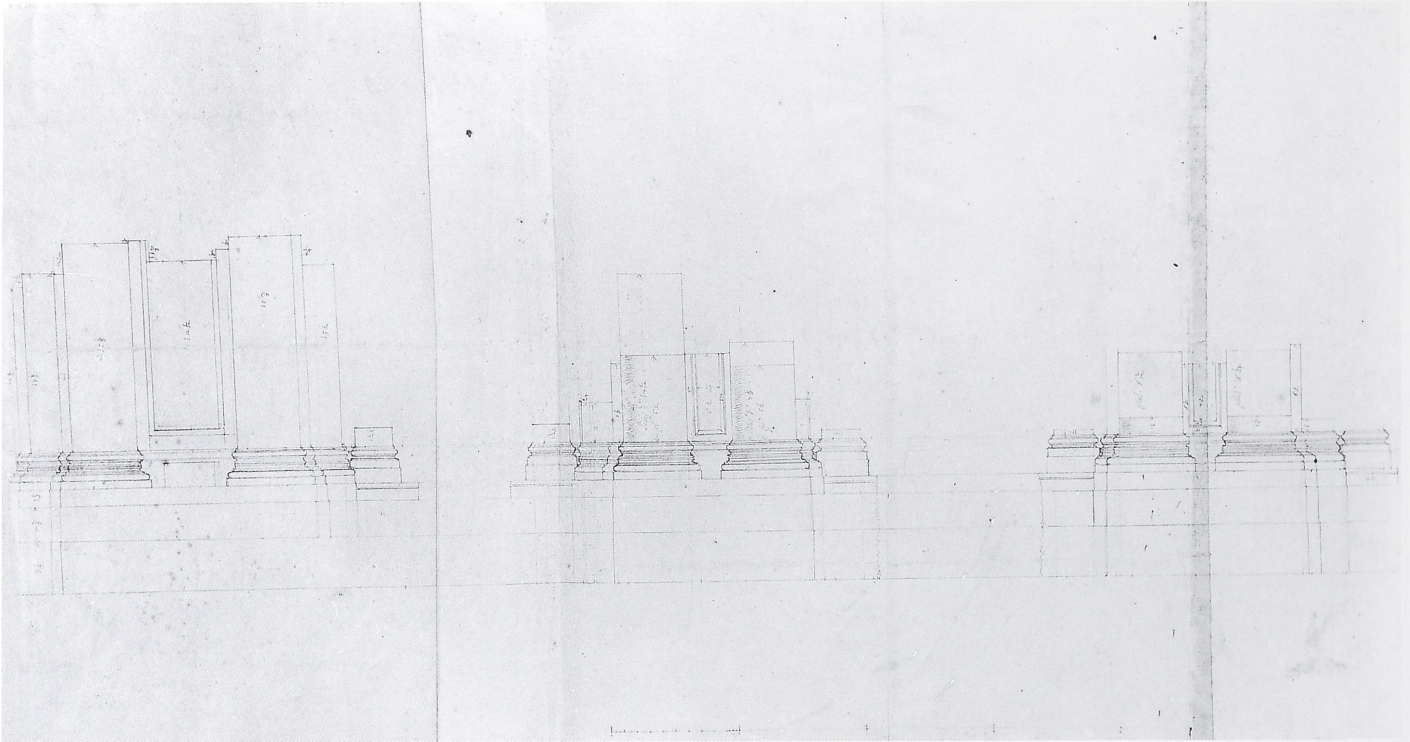
III. BORROMINI UNTER INNOZENZ X.

Nach einmonatiger Bauunterbrechung begannen die Arbeiten am 7. August 1653⁹⁵ unter der Leitung des neuen Architekten Francesco Borromini. Mit den *capomastri* wurden

neue Kontrakte abgeschlossen.⁹⁶ Neu hinzu kam der Architekt Pietro Paolo Drei, der als *soprastante* der Fabbrica di S. Pietro schon früher ein Mitarbeiter Franzones gewesen war; auf der Baustelle von Sant'Agnese fungierte er als dessen Bevollmächtigter. Er wurde mit Aufgaben betraut, die eigentlich Sache des leitenden Architekten gewesen wären, beispielsweise *misure* zu nehmen und Zahlungsanweisungen

⁹⁵ HEMPEL, S. 142, Anm. 1.

⁹⁶ EIMER, I, S. 283 f.



22. Francesco Righi, Aufnahme der unter Carlo Rainaldi an der Fassade von Sant'Agnese versetzten Travertinblöcke, September 1654.
Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 58

für die Handwerker auszufertigen.⁹⁷ Wenngleich er vermutlich Borromini entlasten sollte, so erwies sich seine Tätigkeit auf die Dauer nicht als segensreich. Da er Franzone und nicht Borromini unterstellt war, mußte es mit der Zeit zu Kompetenzstreitigkeiten kommen; zudem galt er als wenig sachkundig. An der zunehmenden Verfilzung zwischen der Verwaltungsbürokratie und den beteiligten Handwerkern, die zur Entlassung Borrominis beitrug, war er denn auch wesentlich beteiligt.⁹⁸

Borromini verschaffte sich zunächst einen Überblick über die Fundamentierungen, die für einen Neubau der Fassade

nötig waren.⁹⁹ Eine Zeichnung aus seiner Werkstatt zeigt präzise, wie hoch die Travertinfassade Rainaldis bereits gediehen war (Abb. 22);¹⁰⁰ sie wurde abgebrochen und das Material zur Wiederverwendung sorgsam verwahrt.¹⁰¹ Auch sonst ist der Zustand des Baues zum Zeitpunkt der

gescheitert, weil er sich, was die Fundamente betraf, auf Dreis mangelhafte Sachkompetenz verlassen hatte (EHRLE, S. 27 f., Anm. 133). Dreis trat zum letzten Mal in Erscheinung am 30. September 1656 (EIMER, II, S. 689); er starb bald darauf an der Pest (HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 214 f., Anm. 68). Dank seiner unverwechselbaren Handschrift, die durch mehrere Unterschriften im COD. CORS. 168 gesichert ist, können Dreis mehrere bislang anonyme Zeichnungen zugeschrieben werden: Aufnahme der »spina del borgo« mit Aufstellung der Mieteinnahmen für Virgilio Spada (BAV, Vat. lat. 11257, fol. 6; EHRLE, S. 87 f., Taf. VII); Fundamente der Fassade von St. Peter (BAV, Vat. lat. 11257, fol. 150); Palliennische am Apostelgrab in St. Peter, bisher Francesco Righi, dem »giovane« Borrominis, zugeschrieben (Archivio Spada, vol. 236, fol. 455, 457; HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 208, Abb. 153–154); Neubau von S. Agnese, ebenfalls bisher Righi zugeschrieben (COD. CORS. 168, fol. 229, 278, 292–295; vgl. FASOLO, S. 352, Anm. 23; NOEHLES, S. 171).

⁹⁹ Vgl. den Querschnitt Cod. Cors. 168, fol. 229. EIMER, I, S. 292, Anm. 50, Abb. 112; vgl. oben Anm. 67. Auf der Rückseite ist das Blatt datiert: 3. September 1653. Der Zeichner ist der obengenannte Pietro Paolo Dreis.

¹⁰⁰ ALB. 58. EIMER, I, S. 113 f., Anm. 123, Abb. 62 (dort als Zeichnung Carlo Rainaldis). Das Blatt stammt, der Zeichentechnik nach zu urteilen, von Francesco Righi; die Beschriftungen sind anscheinend von Borromini selbst.

¹⁰¹ MONTALTO, S. 169, Doc. XIX; EIMER, I, S. 156.

⁹⁷ EIMER, I, S. 215–217, 319. – [Il Dreis] »fu deputato da Mons.re Franzone soprintendente generale della fabrica del nuovo tempio« (ebd., II, S. 662); »misurava assieme con d.o giovane del Borromini« (ebd., II, S. 660).

⁹⁸ Über Dreis Vita: Friedrich Noack in: Thieme-Becker, IX, Leipzig 1913, S. 548 f. Nach einer Prozeßaussage von 1659 war er »poco intendente, come ognuno sa« (Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X.*, Rom u. Wien 1972, S. 162, Nr. 724). Der Architekt Antonio del Grande, der 1658 als Sachverständiger die »misura e stima« Borrominis überprüfte, stellte Unkorrektheiten in Dreis misura fest: »per diverse partite replicate sotto differente titolo, si vede ch'era appassionato per li muratori« (EIMER, II, S. 695). Borrominis *misura*, die um etwa 10 000 *scudi* billiger ausfiel, wurde bestätigt. Vgl. dazu EIMER, II, S. 436–440, 451 f., 695–710. Das gleiche geht aus einer Denkschrift Virgilio Spadas hervor: CONNORS 1989 a, S. 88. Man hätte indessen gewarnt sein können: Bernini war mit seinem Campanile für St. Peter nicht zuletzt deswegen



23. Sant'Agnese, Fassade, Baufuge im Sockelbereich des rechten Campanile

Übernahme Borrominis durch die genannten Aufnahmen Dreis gut dokumentiert (Abb. 13–15). Dann baute der Architekt Wachsmoodelle, die in seinem Nachlaß noch vorhanden waren.¹⁰²

Das Ausführungsprojekt vom September 1653

Wie aber sah der Entwurf aus, nach dem Borromini den Bau fortsetzte? Die Antwort fällt schwer, denn die Literatur ist sich weder darüber einig, wessen Projekt nun zur Ausführung kam,¹⁰³ noch darüber, wie dieses aussah. Unklarheit besteht auch über Datierung, Zuschreibung und Deutung der vorhandenen Zeichnungen. Während weitgehend klar



24. Francesco Borromini, Entwurf einer Jubiläumsmedaille für Innozenz X. mit der Fassade von Sant'Agnese, Sommer 1654. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 51

ist, welche Änderungen im Inneren des Baues vorgenommen wurden, gehen vor allem über die neue Fassade die Ansichten auseinander: Die Türme z. B. gelten meist als Bestandteile des Ausführungsprojektes.¹⁰⁴

Diese Forschungslage überrascht, da die publizierten Quellen und Zeichnungen eindeutige Auskunft geben. Der wichtigste Beleg ist die *misura e stima* Borrominis vom 13. Januar 1656, in der alle Maurer- und Steinversetzungsarbeiten, die unter seiner Leitung ausgeführt wurden, aufgestellt und abgerechnet sind. Dort läßt sich Stein für Stein nachprüfen, was tatsächlich gebaut wurde.¹⁰⁵ Eine beigeheftete Faustskizze von Francesco Righi zeigt den Grundriß der halben Fassade in groben Umrissen, aber mit genauen Maßangaben und Beischriften. Das Blatt, ein typisches Produkt seiner Tätigkeit als *misuratore* an Sant'Agnese, wurde vermutlich für die genannte *misura* Borrominis angefertigt

¹⁰² Ragguagli (wie Anm. 35), S. 164: »un modello della chiesa e facciata di S. Agnese in Navona di cera rossa«; ebd., S. 166.

¹⁰³ Vor Eimer zweifelte niemand daran, daß Borromini für alle nun getroffenen Maßnahmen verantwortlich sei. Laut Eimer wurde jedoch ein Entwurf Carlo Rainaldis verfolgt, den Borromini nur »rektifiziert« habe (EIMER, I, S. 298 f.).

¹⁰⁴ HEMPEL, S. 144, dachte an ein nicht erhaltenes Projekt Borrominis, in dem bereits die Campanili vorgesehen waren. NOEHLES äußerte sich nicht eindeutig. EIMER, I, passim, vertrat eine komplizierte Genese der Fassade in mehreren Planungsphasen, die z. T. nur durch Reflexe in Zeichnungen Nicodemus Tessins d. Ä. zu rekonstruieren sei, und bei der die Türme im Oktober 1653 erscheinen.

¹⁰⁵ COD. CORS. 168, fol. 3–86, gedruckt bei MONTALTO, S. 169–188, Doc. XIX. Sie führt die Sockelzone (S. 171), die Säulen und Pilaster (S. 176) und die Kapitelle (S. 185) getrennt auf, so daß sich die Elemente exakt abzählen lassen. Die gesamte Breite der Fassade, 150 *palmi*, ist ebenfalls angegeben (S. 171).



25. Girolamo und Carlo Rainaldi, Projekt für die Fassade von Sant'Agnese im ursprünglichen Bauzusammenhang, Frühjahr 1653. Rekonstruktionsversuch anhand von Italien AZ Nr. 50

und bestätigt deren Angaben.¹⁰⁶ Eine weitere Zeichnung Righis, ein Aufriß mit Angaben über die Versetzung der einzelnen Travertinblöcke, zeigt die gleiche Fassade bis zum Hauptgebälk.¹⁰⁷ Realisiert wurde also die linke Hälfte des Mailänder Doppelentwurfes (Abb. 16), und zwar nicht nur im Inneren, sondern auch außen.

¹⁰⁶ COD. CORS. 168, fol. 258 bis. EIMER, I, S. 146 f., Anm. 16, Abb. 90. Das Blatt ist stark gefaltet und verschmutzt, was auf seine Verwendung auf der Baustelle hinweist. Die Handschrift gehört Francesco Righi (und nicht Carlo Rainaldi, wie Eimer meinte). Einige Zeichnungen aus der Borromini-Werkstatt, heute Wien, Albertina, tragen Aufschriften Righis (z. B. ALB. 485, 518, 1156, 1157) und ermöglichen diese Bestimmung. Auch ist die Beischrift nicht mit Eimer »per ogivato« zu lesen, sondern »vivo p. 2¹/₄ per og[n]i verso«, »Mauerkern auf jeder Seite 2¹/₄ palmi breit«. Das Blatt kann also nicht als Beleg für einen Entwurf Carlo Rainaldis mit »ogivaler« Fassadenkrümmung angesehen werden. Es ist auch nicht im April oder Mai 1653 entstanden, sondern im Zusammenhang mit der »misura«, also nach Fertigstellung der zu bewertenden Arbeiten, zwischen Dezember 1653 und Ende 1654.

Die Fassade, die nun errichtet wurde, war den genannten Dokumenten zufolge wesentlich schmäler als die heutige. Sie bestand in dem konkaven Mittelabschnitt der heutigen Front und umfaßte nicht die beiden Türme, sondern wurde rechts und links nur von jeweils einem Pilasterpaar abgeschlossen. Die konvexen Abschnitte und die äußeren Pilasterpaare wurden erst später angefügt; die Stoßfugen sind noch heute am Bau selbst, vor allem im Sockelbereich, deutlich zu erkennen (Abb. 23).¹⁰⁸ Borrominis Fassade war also ursprünglich nicht breiter geplant als diejenige Girolamo Rainaldis.

¹⁰⁷ COD. CORS. 168, fol. 297; EIMER, I, S. 149, Anm. 17, Abb. 92. Das Blatt entstand sicher in Borrominis Werkstatt, wie seine eigenhändigen Quoten (in Graphit und Rötel) beweisen. Die Zeichentechnik ist jedoch gröber und entspricht derjenigen Righis. – Anscheinend wurden die Blöcke dann doch anders angeordnet; das ergibt ein Vergleich mit dem heutigen Zustand.

¹⁰⁸ Auch in der Versatztechnik zeigen sich charakteristische Unterschiede zwischen den inneren und den äußeren Pilasterpaaren: siehe unten, Anm. 176.



26. Francesco Borromini, Ausführungsprojekt für die Fassade von Sant'Agnese im vorgesehenen Bauzusammenhang, Spätsommer 1653. Rekonstruktionsversuch anhand von *Italien* AZ Nr. 51 und *Italien* AZ Nr. 59a

Wie man sich den Fassadenprospekt in seiner Gesamtheit zu denken hat, zeigt eine kleine Zeichnung in Wien (Abb. 24) mit dem Entwurf für eine Medaille, die am 28. Juni 1654 ausgegeben wurde.¹⁰⁹ Sie gibt eine anschauliche Vorstellung von dem neuen Projekt und belegt entgegen Eimers Ansicht, daß dieses auch im Sommer des folgenden Jahres noch verbindlich war.¹¹⁰ Die perspektivisch angelegte Zeichnung ist dem Standpunkt des Betrachters angepaßt; anhand der ausgeführten Teile ist eine einigermaßen verlässliche Aufrißrekonstruktion möglich (Abb. 26).

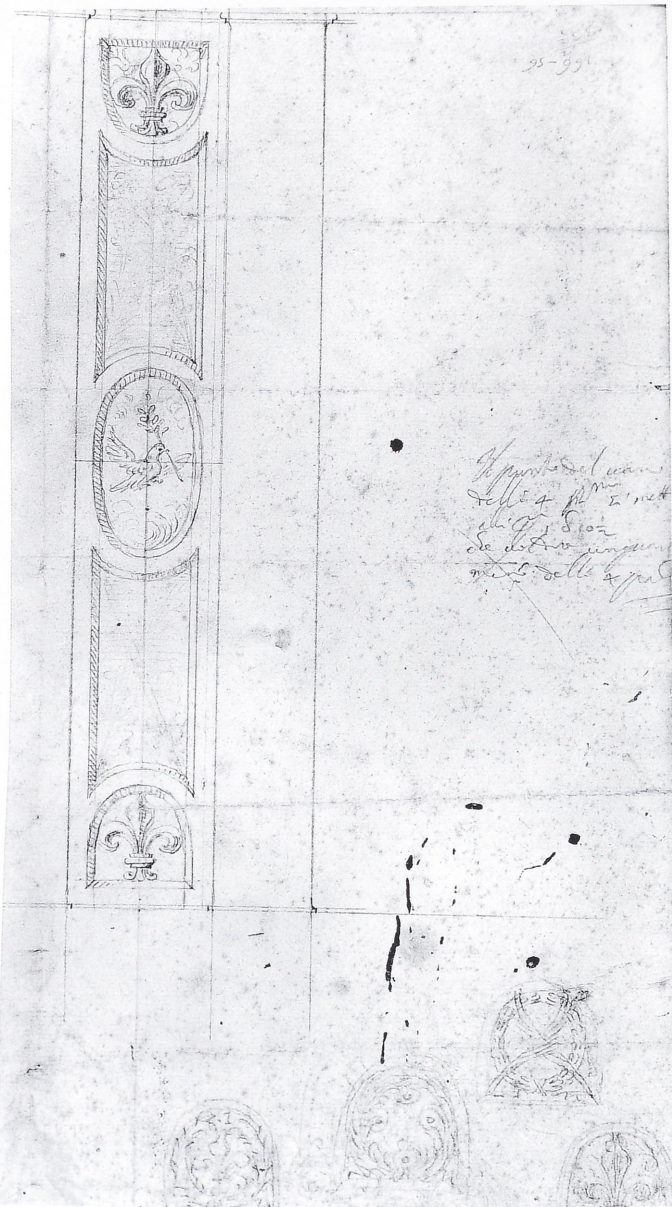
Wichtige Informationen zur Rekonstruktion der Fassade des Ausführungsprojektes bieten auch zwei kleine Zeichnungen in Wien, die Eimer fälschlich für späte Entwürfe Borrominis zur Inkrustation des Innenraums hielt.¹¹¹ Sie stellen Entwürfe für die Füllungen zwischen den Pilasterpaaren und zwischen den Doppelsäulen am Mittelrisalit dar. ALB. 66 (Abb. 27) zeigt den Entwurf, der vermutlich zur Ausführung vorgesehen war: Halbovale Felder an den beiden Enden zeigen heraldische Lilien, in der Mitte fliegt eine Pamphiltaube in einem ovalen Rahmen. Diese Dekorationsform stammt tatsächlich aus der Welt der farbigen Marmorinkrustation,¹¹² die Ausführung war aber in Form von

¹⁰⁹ ALB. 51; HEMPEL, S. 142 f., Abb. 47; PORTOGHESI, S. 166, Abb. LXXIII; EIMER, I, S. 342, Anm. 263, Abb. 120. Die Umschrift weist in das zehnte Pontifikatsjahr Innozenz' X., was mit dem Verleihungsdatum der Medaille übereinstimmt; vgl. EIMER, I, S. 342–344.

¹¹⁰ Das geht auch aus dem Thesenblatt des Juristen Francesco Giussani hervor, auf dem die Piazza Navona mit Borrominis Fassadenprojekt dargestellt ist (EIMER, I, S. 339–341 mit Abb.). Eimers Hypothese eines »Reduktionsprojekts« ergibt sich aus seiner Fehldatierung der Zeichnung ALB. 55 in den Oktober 1653 (EIMER, I, S. 301–306).

¹¹¹ ALB. 66 und 67. EIMER, II, S. 418 f., Anm. 71, 72, Abb. 170, 171. Zeichenweise und Beschriftung sind die Borrominis.

¹¹² Vergleichbar sind z. B. die Inkrustationen Berninis an den Langhauspfeilern von St. Peter, die ebenfalls unter Innozenz X. zum hl. Jahr 1650 angebracht wurden. HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 202, 206; Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture*, New Haven u. London 1989, S. 128–130.



27. Francesco Borromini, Entwurf für Pilasterfüllungen der Fassade von Sant'Agnese. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 66

Travertinreliefs geplant. Anscheinend blieben diese unvollendet, als rohbehauene Bossen, stehen;¹¹³ so zeigen sie die Stiche von Falda¹¹⁴ (Abb. 28) und Cruyl.¹¹⁵ Die Bossen wurden vermutlich unter der Leitung Berninis zwischen November 1666 und Mai 1668 entfernt;¹¹⁶ Spuren der

¹¹³ In Borrominis »misura« werden die Füllungen als »con le zaine« bezeichnet. Dieser Terminus dürfte hier soviel wie »roh behauene Bosse« bedeuten. MONTALTO, S. 176.

¹¹⁴ G. B. Falda, *Il terzo libro del' novo teatro delle chiese di Roma*, Rom 1667/69, fol. 6.

¹¹⁵ Giovanni Battista de Rossi, *Prospectus locorum urbis Romae insignium*, Rom 1666, Taf. 8.

Abarbeitung sind noch heute am Bau sichtbar (Abb. 29 u. 30). Ebenfalls später verändert wurden die Bossen über den seitlichen Portalen, die für Basreliefs vorbereitet waren.¹¹⁷ Falda's Stich zeigt die plastischen Rahmenformen Borrominis mit konkav einschwingenden Seiten und halbkreisförmig gerundeten Ecken. Heute sind dort trockene, rechteckige Kassetten zu sehen, Reste der ursprünglichen Umrahmungen lassen sich aber noch erahnen.

Der Urheber des neuen Projektes

Da Borromini nach diesem Gesamtentwurf, wie ihn der Medaillenprospekt spiegelt, die wesentlichen Teile des Neubaus – Fassade, Tambour und Kuppelwölbung – errichtete, liegt die Vermutung nahe, daß es sein eigener Entwurf war, den er ausführte. Auch die stilistischen Merkmale scheinen eine solche Annahme nahezulegen, und die Dokumente widersprechen dem nicht.

Unsicher ist jedoch heute, wie die besagte Zeichnung in Mailand (Abb. 16), die diesen Entwurf wiedergibt, zu beurteilen ist. Eimer nämlich schrieb sie Carlo Rainaldi zu und schloß, daß auch der dargestellte Entwurf von ihm sein müsse.¹¹⁸ Ein erneuter Versuch, Autor und Funktion der Zeichnung zu bestimmen, soll hier Klarheit schaffen.

Die Eckpunkte der Grundlinien des Blattes sind durch Nadelstiche von einer Vorlage kopiert.¹¹⁹ Darüber ist die Zeichnung mit Graphit angelegt, die Mauerzüge sind locker schraffiert. Viele Linien, besonders im Bereich der geschwungenen Fassade, sind freihändig eingetragen oder korrigiert. Anschließend wurden die Säulen und einige Mauern, auch zum Teil freihändig, mit der Feder nachgezogen und die ganze Zeichnung rosafarben laviert.

Diese Färbung spricht für Carlo Rainaldi, der ähnliche Töne liebte. Für saubere Präsentationsentwürfe benutzte er allerdings meist die Feder und zeichnete dann ohne sichtbare Konstruktionslinien und Korrekturen. Auch wenn er den Graphitstift nahm, lavierte er gern; er bevorzugte jedoch einen etwas stumpferen, weicheren Strich, so daß seine Blät-

¹¹⁶ Damals jedenfalls wurden einschneidende Änderungen an der Fassade vorgenommen. Ein Reflex des nicht vollständig realisierten Bernini-Projektes findet sich bei Falda (vgl. PREIMESBERGER 1970, S. 45–47); spätere Stiche zeigen die Reliefbossen nicht mehr.

¹¹⁷ MONTALTO, S. 184, Doc. XIX: »Per la mettitura in opera di tutto il finimento, dove è il mezzanino, che forma un quadro per un Bassorilievo con fondi, e sue Zaine, e Collarino sopra, che ricorre in piano alli Capitelli...«.

¹¹⁸ EIMER, I, S. 145–150; daher bei Eimer eine vollkommen andere Beurteilung der Anteile Carlo Rainaldis und Borrominis. – NOEHLES, S. 171, glaubte hingegen, das Blatt sei »von Borrominis Hand«.

¹¹⁹ Zu der technischen Beschaffenheit vgl. oben Anm. 56.



CHIESA DEDICATA A S-AGNESE VM IN PIAZZA NAVONA LA FACCIA IN SINO LA CORNICE CON L'ALZATA DELLA CUP-
pola e Architettura del Cau-Fran-Borromini, il frontespizio col'impano ornamento della Cuppola e campanili sono Architettura di
Gio Battista Falda dis et fecit Gio Maria Baratta Per Gio: Giacomo Rossi in Roma alla pace co' priu: del S: Pont.

28. Giovanni Battista Falda, Fassade von Sant'Agnese, um 1666. Kupferstich

ter einen atmosphärischen, verschwimmenden Charakter erhalten.¹²⁰

Der hier verwendete spitze, harte Zeichenstift und das dünne Schreibpapier deuten eher auf Borrominis Zeichenpraxis hin; untypisch für ihn sind die Verwechslung der Seiten beim Kopiervorgang, der nachträgliche Auftrag von Feder und Lavierung und die etwas laienhafte, unpräzise Strich- und Pinselführung.¹²¹

Ohne weiteres kann die Frage nach der Identität des unbekannten Zeichner also nicht entschieden werden – für beide Architekten sprechen gewisse Merkmale. Andererseits verstand der Zeichner zwar Zirkel und Lineal einigermaßen sicher zu gebrauchen, es scheint aber, daß er auf dem Gebiet der Architektur eher dilettierte: Die freihändig einskizzierten Konturen der Treppe und der Fassade ergeben zum Beispiel

kein sauberes Oval. Möglich ist auch, daß mehrere Hände nacheinander tätig waren.

Daneben stellt sich die Frage nach dem Anlaß der Zeichnung. Da rechts der erste Entwurf Girolamo Rainaldis und nicht das zuletzt gültige Projekt Carlos zu sehen ist, geht es nicht um zwei neu eingereichte, konkurrierende Entwürfe, sondern um die Frage: Sollte man, wenn die Fassade ohnehin abgetragen werden mußte, zu dem ursprünglich ins Auge gefaßten Plan zurückkehren oder eine neue, vielleicht bessere Lösung wählen?

Von Carlo Rainaldi scheint der Vorschlag nicht gekommen zu sein, denn seinen Kompromißversuch kennen wir schon. Warum sollte er gleichzeitig einen radikalen Neubeginn propagiert haben? Wahrscheinlicher ist, daß für den anonymen Zeichner ein Beitrag Carlos gar nicht mehr zur Diskussion stand, weil man bereits mit seiner Entlassung rechnete.

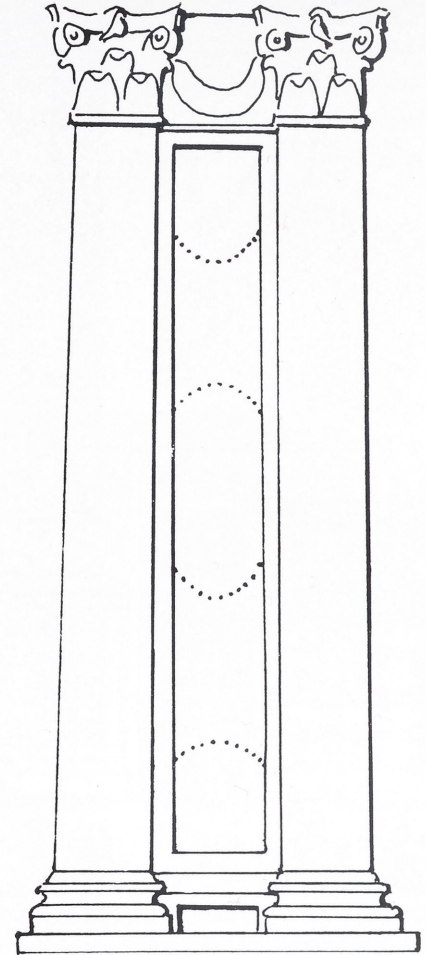
Demnach dürfte der geistige Urheber der linken Entwurfshälfte Borromini gewesen sein; der anonyme Zeichner hätte dessen neue Ideen in groben Umrissen dem älteren Konzept gegenübergestellt, um ihre Vorzüge eindringlich zu

¹²⁰ Vgl. die Beispiele und Charakterisierungen bei KIEVEN, S. 151–165, Kat. 50–56.

¹²¹ Zu Borrominis Zeichenweise KIEVEN, S. 45–85, bes. S. 56, Kat. 2–20, sowie Joseph Connors, »Francesco Borromini (1599–1667): Die Revolution des Graphits«, ebd., S. 33–38.



29. Sant'Agnese, Pilasterpaar mit Spuren der ursprünglichen Reliefdekoration



30. Sant'Agnese, Pilasterpaar mit Spuren der ursprünglichen Reliefdekoration (Umzeichnung)

demonstrieren. Ohne Zweifel ist diese »didaktische« Architekturzeichnung an den Papst adressiert; der Autorschaft verdächtig ist eine Person, die sich häufig und geschickt vergleichbarer Mittel der »visuellen Rhetorik« bediente: Virgilio Spada, der Bauberater Innozenz' X. Mit dieser Zeichnung trat er, wie ich meine, im Juli 1653 für die Verpflichtung Borrominis ein. Dabei ist zweitrangig, ob das Blatt eigenhändig ist oder von einem Dritten für Spada angefertigt wurde. So interpretiert, fügt es sich zwanglos in die Planungsgeschichte ein.¹²²

¹²² Vergleichbare Blätter finden sich in den beiden Architektur-Codices aus Spadas Besitz (BAV, Vat. lat. 11257/11258). Der Technik nach am ähnlichsten ist eine Skizze zur Cappella Spada in S. Girolamo della Carità (BAV, Vat. lat. 11258, fol. 70v), die möglicherweise eigenhändig ist. – Die Rolle Virgilio Spadas beim Bau von Sant'Agnese ist schwer einzuschätzen. Auffälligerweise fehlen diesbezügliche Aufzeichnungen unter seinen Papieren: In den beiden obengenannten Bänden, die ansonsten zu fast jedem Bauvorhaben unter Innozenz X. Aufzeichnungen enthalten, ist Sant'Agnese nicht vertreten, ebenso

Die neue Fassade

Ein Vergleich mit dem »Rettungsversuch« Carlo Rainaldis (Abb. 20) ist aufschlussreich: Wie es scheint, hat Borromini dessen Entwurf zur Hand gehabt, um sich Klarheit über die Bedingungen und Möglichkeiten einer neuen Fassaden- und Innenraumlösung zu verschaffen;¹²³ Schritt um Schritt lassen sich die Gedanken, die den neuen Architekten zu seiner Lösung führten, nachzeichnen.

Wie Carlo, so opfert auch Borromini die Vorhalle zugunsten einer konkaven Fassadeneinziehung, doch auf grund-

wenig im Familienarchiv Spada, was die Forschung zu der Aussage bewog, Virgilio Spada »non vi fu attivamente coinvolto« (HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 258). Bei seinem notorischen Interesse für Bauangelegenheiten ist das ganz unwahrscheinlich; eher ist denkbar, daß er für diesen Großbau ein separates Volumen anlegte, das heute verschollen ist. Die heute in Mailand befindlichen Blätter, die Domenico Martelli gehörten, könnten aus dem Besitze Spadas stammen. Vielleicht war unserer Zeichnung ursprünglich ein erläuternder Text beigelegt.

¹²³ Das vermutete NOEHLES, S. 172 f.

31. Sant'Agnese, Fassade,
Säulen- und Pilasterkapitelle
an der ursprünglichen
rechten Begrenzung



sätzlich andere Weise.¹²⁴ Bei Carlo ragt die Treppe eckig heraus. Sie akzentuiert zwar die beiden Säulnpaare, schneidet aber den seitlichen Portalen den Zugang ab. Borromini versucht, diese zu reaktivieren, indem er nachträglich flankierende Säulen hinzuskizziert.

In seinem eigenen Entwurf gelingt ihm mittels eines geschmeidigen Ovals der Durchbruch: Die Seitenportale rücken ein wenig zur Mitte und schaffen Raum für eine schmale Plattform, die sich vor alle drei Portale legt und zugleich nicht über die Fluchtlinie der Fassade hinaustritt. Die Stufen fallen kaskadenartig zur Piazza hin ab.

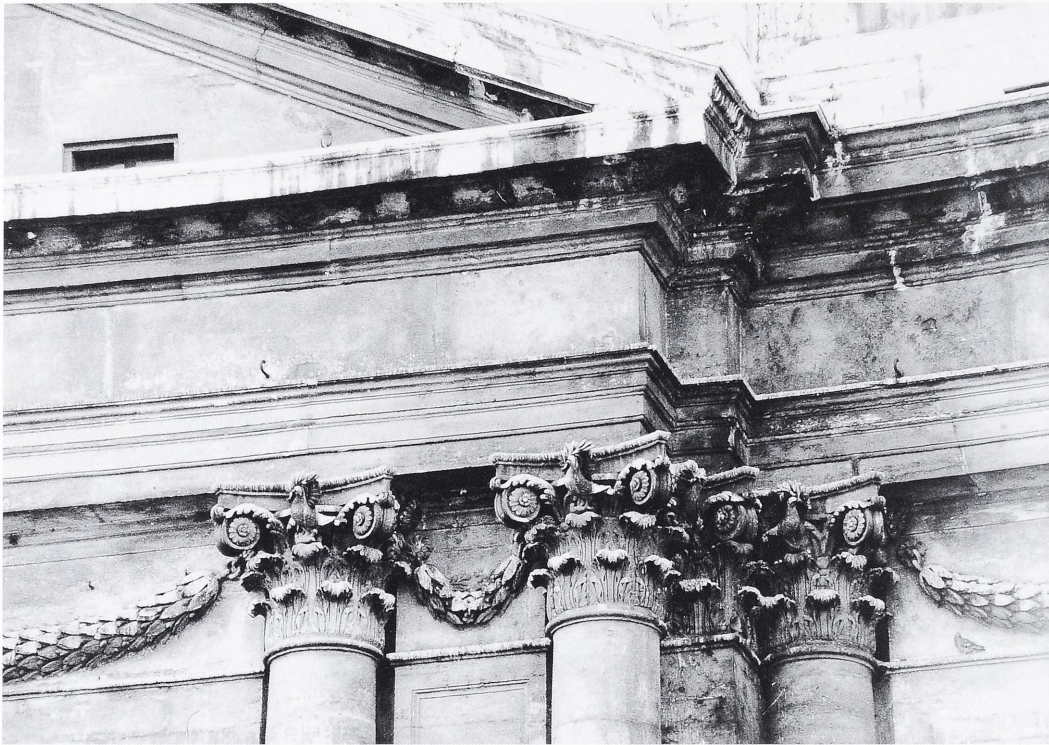
Skizzenhaft sind auf dem Mailänder Blatt die Säulen Borrominis an der Fassadenflucht aufgereiht und durch Doppellinien verbunden, wohl um zu demonstrieren, daß die Reduktion der Treppe den Verzicht auf die Vorhalle erfor-

derte. Zugleich wird dadurch deutlich, daß Borromini sich im Stützenrhythmus an Girolamo anlehnt.

Die Qualitäten von Borrominis Entwurf zeigen sich noch deutlicher, wenn man die beiden Fassadenprojekte in ihrem mutmaßlich vorgesehenen baulichen Zusammenhang vergleicht, also unter Bewahrung von zwei Fensterachsen des Palazzo Mellini links und des gesamten Palazzo Ornano rechts (Abb. 25, 26). Die in Girolamos Entwurf heterogen wirkenden Elemente werden übernommen, aber vereinheitlicht: Die rahmenden Pilasterpaare und die großen Säulen werden in Querschnitt und Höhe reduziert, Postamente gleichen den Höhenverlust aus; die kleinen Säulen in den seitlichen Durchgängen hingegen werden vergrößert, so daß nun alle Stützen sind gleich hoch sind. Sie bilden eine lockere, rhythmisch geordnete Kolonnade, während bei Rainaldi die Fassade in drei starre Abschnitte zerfällt. Borromini formte sie zu einer plastisch durchgliederten Schauwand um: Säulen gliedern den halboval gerundeten, inneren Bereich, während die schmalen, rahmenden Abschnitte durch Pilasterpaare zu Eckpfeilern verfestigt werden.

Die Kolonnade steht weder ganz frei vor der Wand, wie die großen Säulen Rainaldis, noch ganz in ihrer Flucht, wie die kleinen, sondern ist zu einem geringen Teil in die Mauermaße eingebettet, die in Gestalt einer »Alveole« hinter den Säulen zurückweicht (Abb. 31). Die Säulen bekommen so eine doppelte Funktion: Einerseits gehören sie zur Gliederung der geschlossenen Fassadenwand, andererseits bewahren sie eine gewisse plastische Freiheit, die an eine freistehende Vorhalle erinnert. Das wird besonders im Ver-

¹²⁴ Die Überlegungen, die Eimer zur Unterscheidung der verschiedenen Kurvaturen anstellte (EIMER, I, S. 145–150, 190–198), kranken an zweierlei Dingen: Erstens sind die herangezogenen Zeichnungen z.T. so ungenau ausgeführt, daß sich die Konstruktionsmethode gar nicht ermitteln läßt (das gilt insbesondere für den Mailänder Doppelentwurf und die Faustskizze F. Righis); zweitens werden nach meiner Erfahrung die Begriffe »centinato«, »torto«, »orbicolato«, »ogivato« in römischen Bauakten meist gleichbedeutend nebeneinander verwendet und sind gar nicht dazu gedacht, bestimmte Kurvenarten zu unterscheiden: Sie bezeichnen lediglich solche Maurer- oder Steinmetzarbeiten, die aufgrund der Krümmung schwieriger herzustellen sind und daher teurer berechnet werden. Meines Erachtens gibt es keinen Hinweis darauf, daß die Konstruktionsfigur des (von Borromini eingeführten) halbovalen Fassadengrundrisses später verändert wurde.



32. Sant'Agnese, Fassade,
Säulen- und Pilasterkapitelle
am Mittelrisalit

gleich zu den Kantenpilastern deutlich: Zwischen den Säulen liegt die Wandebene erheblich weiter zurück (Abb. 32). Diese »Reliefkolonnade«, die schon im Inneren von S. Carlo alle Quattro Fontane erscheint, hat Borromini von Carlo Maderno übernommen; sie erscheint in monumentaler Form an dessen Fassade von St. Peter.¹²⁵

Dennoch ist seine Kolonnade nicht einfach eine geschwungene Säulenreihe. Bereits Carlo Rainaldi strebte eine übergreifende Vertikalgliederung an, indem er die Säulenfront durch stark vorspringende Risalite unterteilte. Borromini erzielte ein vergleichbares Ergebnis, ohne die Fassade derartig zu zerklüften, durch die Rhythmisierung der Kolonnade. Je drei Stützen schließen sich zu einem größeren Gebilde zusammen, das durch die beschriebenen Füllungen optisch noch verstärkt wird. Vier derartige komposite »Bündelpfeiler« geben der Fassade eine tektonisch straffe Gliederung, die im heutigen Zustand nur noch abgeschwächt zur Wirkung kommt.

Die beiden äußeren Stützenbündel werden von *campaniletti* bekrönt, wodurch der konkav zurückweichende Mittelabschnitt auch in der Silhouette gegen den Himmel klar begrenzt wird; die beiden inneren rahmen den Mittelrisalit, der von der Stirnseite des östlichen Kreuzarms gebildet wird: Säulenpaare tragen über zwei Voluten einen flachen Dreiecksgiebel, der das Dach des Kreuzarms verdeckt. Im Tympanon öffnet sich ein gewaltiges Thermenfenster, das ebenfalls bei Girolamo vorgebildet ist, bei Borromini aber prak-

tische Bedeutung erhält: Es entspricht dem Querschnitt des Tonnengewölbes und beleuchtet den Kreuzarm. Mit den beiden Säulen darunter bildet es ein monumentales Arkadenmotiv, das zum dominierenden Akzent der Fassade wird und der viersäuligen Tempelfront besonderes Gewicht verleiht.

Der Mittelrisalit der Fassade ist nicht nur ästhetischer Akzent wie bei Girolamo Rainaldi, sondern auch zweckmäßig. In der Mauerstärke verläuft nämlich, wie das Mailänder Blatt zeigt (Abb. 16), ein Korridor, der die Coretti der Kirche miteinander verbindet und die über dem Hauptportal vorgesehene päpstliche Loge¹²⁶ zugänglich macht. Treppenstufen zeigen, daß der Gang zur Mitte hin ansteigt.¹²⁷ Auf Wendeltreppen beiderseits des Eingangs, wie Carlo sie plante, konnte daher verzichtet werden.

Die seitlichen, geschwungenen Abschnitte treten gegenüber der Mitte in den Hintergrund. Sie tragen niedrige Balustraden, die ausreichen, um die Dächer der Querarme für einen Betrachter auf der Piazza weitgehend zu verdecken. Fragil und durchscheinend lassen sie den zentralen Giebel um so kräftiger hervortreten.

Grundelemente der Rainaldifassade bleiben also bestehen, doch erst in Borrominis Entwurf werden sie zu sinnfälligen Gliedern eines Organismus. Indem er praktischen Erfordernissen Rechnung trägt, zieht er daraus künstlerische Vorteile.

¹²⁶ EIMER, I, S. 356.

¹²⁷ Das entspricht der Ausführung. Vgl. die Schemazeichnung bei EIMER, II, S. 328.

¹²⁵ Vgl. RASPE, S. 55 f.

Neu ist der gewaltige Tambour, den Borromini einfügt. Erst jetzt gewinnt der Kuppelbau die Höhe, die er benötigt, um die Fassade majestätisch und städtebaulich wirksam zu überragen; der mächtige Travertinsockel wird vom Platz aus kaum wahrgenommen. Wieder gibt St. Peter das Beispiel; Borromini zitiert nicht, wie die Rainaldi, sondern variiert die plastische Durchformung der Außenwand. Nach dem Vorbild von Michelangelos Kuppel gliedert er den Tambour mit stark vorspringenden Wandvorlagen, zwischen denen er große Fenster öffnet. Diese »Strebepfeiler«, deren Kanten Pilaster verstärken, verbinden sich straff mit dem Unterbau, sie setzen sozusagen als oberes Fassadenregister die vier »Stützenbündel« des Untergeschosses fort.¹²⁸ Der Tambourzylinder wird vom gleichen Strukturprinzip regiert wie die Fassade; er bildet ein konvex gewölbtes Obergeschoß, das nicht zuletzt deshalb so stark im Gesamtbild mitspricht, weil sein Unterbau konkav zurückschwingt. Die Außenrippen der schlanken Kuppelschale führen die vertikalen Gliederungsstränge fort und münden in der Laterne, deren sicherlich korrespondierend geplante Struktur leider unbekannt ist.

Charakteristisch für Borromini ist die doppelte Wirkung, die der Bau entfaltet. Von vorne betrachtet, erscheint die Fassade als monumentale, flächige Schauwand, die vertikal und horizontal klar unterteilt ist. Zweidimensionale, »bildhafte« Architekturmotive mit Zeichencharakter kennzeichnen das Ensemble: Tempelfront, Ädikula, Thermenfenster, Triptychonform geben sich dem Betrachter zu erkennen.

Zum anderen aber ist der Bau als plastisches Gebilde gestaltet und will auch so wahrgenommen werden. So wirkt der Tambour, vor allem aus größerer Entfernung, als unabhängiger architektonischer Baukörper, der sich wie ein runder *tempietto* auf einem Podest erhebt und mit einer vollständigen Säulenordnung ausgestattet ist;¹²⁹ ähnliches wäre für die Laterne zu erwarten. Auch die Säulenfront wird, wenn man sie aus spitzem Winkel, von der Seite her betrachtet, zu einem eigenständigen, dreidimensional geformten Gebilde (Abb. 33). Als »Fassade«, die auf einen dahinterliegenden Kirchenraum vorbereitet, kann man sie kaum noch bezeichnen,¹³⁰ vielmehr sieht sich der Betrachter einem halbierten Oval gegenüber. Es ist vor allem die geschwungene Säulenstellung, die erneut einen Rundtempel evoziert; diese Vorstellung wird von dem glatten, geschmeidig kurvierten Gebälk unterstützt.



33. Sant'Agnese, Fassade, Schrägansicht

Insgesamt gesehen erscheint das rekonstruierte Ausführungsprojekt Borrominis im Außenbau als reifes und typisches Beispiel für seine architektonischen Vorstellungen, und zwar in höherem Maße als das heute vor uns stehende, heterogene Pasticcio. Auch ohne die reizvolle, »barocke« Wirkung der Glockentürme würde die Kirche in ihrem baulichen Zusammenhang überzeugen. Sie distanzierte sich klarer als heute von dem Palastkomplex, löste sich aus der Peripherie des Platzes und nähme stärkeren Einfluß auf den vor ihr liegenden Freiraum.

Die Umgestaltung des Inneren

Änderungen im Innenraum, abgesehen von solchen, die der neueingeführte Tambour bedingte, waren für Borromini eigentlich nicht notwendig. Doch auch hier waltete Borrominis »schöpferische Ökonomie«: Was statisch überflüssig war und nur den Raum verstellte, war auch aus künstlerischer Sicht entbehrlich. Das Ergebnis zeigt deutlich eine Gegenüberstellung der beiden Entwürfe (Abb. 16 u. 17). Schon in Carlo Rainaldis Korrekturversuch (Abb. 20) hatte

¹²⁸ Vgl. HEMPEL, S. 142 f.

¹²⁹ Zur doppelten Wahrnehmbarkeit der Fassade von Sant'Agnese vgl. RASPE 1994, S. 56.

¹³⁰ Borromini bezeichnete diesen Effekt, den er häufig anstrebte, als »ingannare la vista del passeggiere«, Irreführung des Betrachters; vgl. dazu RASPE, S. 92 f., Anm. 89.

er hineinskizziert, auf welche Teile der Inkrustation man verzichten konnte, ohne das bereits bestehende Rohmauerwerk anzutasten.¹³¹

Borromini erkannte die raumbildende Funktion von Girolamos Säulen und beließ sie an ihrem Standort; von Carlo übernahm er die Methode, die Säule zu drei Vierteln freizustellen und nur ein Viertel an die Wandgliederung zu binden. Während Carlo dies Verfahren jedoch nur in den Ecken der Kreuzarme anwandte, übertrug Borromini es auf die wahren, weil entscheidenden Raumecken, nämlich diejenigen des Vierungsoktogons: Indem die Rundstützen sich von der Wand lösen, verbinden sie sich visuell miteinander und konstituieren gemeinsam einen scheinbar regelmäßigen Achteckraum.¹³² Zugleich leiten sie als Angelpunkte den Blick geschmeidig über die Wandkanten hinweg und in die weit gedehnten Querarme hinein: Vor dem Betrachter breitet sich die typische Kolonnadenwand Borrominis aus, die vermutlich im Hochaltar kulminieren sollte.¹³³

Wichtig ist eine weitere Änderung. Sie ist dokumentiert durch die Zeichnungen Pietro Paolo Dreis, die den Zustand des Rohbaus am Jahresende 1653 wiedergeben (Abb. 13, 14).¹³⁴ Anscheinend ließ Borromini die schrägen Pfeilerstirnen konkav aushöhlen, so daß der Mittelraum zylindrische Form bekam.¹³⁵ Dadurch gerät der Bau zu einem ganz anderen Raumtyp: Der Vierungsbau mit abgeschrägten Pfeilern wird zu einer Rotunde mit angesetzten Kreuzarmen. Nun erst bekommt die Freistellung der Säulen, die sich auch aufgrund des roten Marmors optisch von der Umgebung lösen, ihren eigentlichen Sinn: Sie schließen sich für den Betrachter zu einem monumentalen Kranz freier Stützen zusammen. Außerdem, und das scheint mir bisher unbeachtet, aber wesentlich zu sein, löste Borromini durch diesen Kunstgriff auf ungewöhnliche Weise eine zentrale Schwierigkeit des Rotunden-Bautyps: den Anschluß der Kreuzarme an den Mittelraum. Durch die Freistellung der Säulen sonderte er den Arkadenbogen von der gebogenen Rotundenwand und blendete ihn ihr vor. So vermied er den ansonsten unausweichlichen verzogenen Gurtbogen. Leider wurde diese Abwandlung später wieder rückgängig gemacht; die zylindrische Form des Mittelraumes ist heute nur noch an den Fußlinien der Kuppelendentifs ablesbar.

Anscheinend kam Borromini hier auf seinen Plan für eine Grabkapelle bei der Chiesa Nuova zurück: Die kreuzförmig erweiterte Rotunde kehrt wieder, der dicht vor die Wand gerückte Ring von Kolossalsäulen sowie die Durchkreuzung von zwei Achsen, einer privaten Querachse – der des Papstgrabmals – und einer öffentlichen Längsrichtung – der des Haupteingangs.¹³⁶ Auch die Anspielung auf S. Costanza wird wiedererweckt: Wie der Bau an der Via Nomentana fungiert auch die Kirche an der Piazza Navona als Mausoleum bei einer Memorie der hl. Agnes, und wie dort sollte das Grabmal in einer angefügten, möglicherweise ebenfalls verdeckt beleuchteten Nische stehen, Zielpunkt einer Hauptachse. Borromini versuchte, das additiv gedachte Raumgefüge des Rainaldi-Baues in einen monumentalen Grabtempel von antiken Gepräge zu verwandeln.

Bis zum Tode Innozenz' X. schritten die Arbeiten zügig voran. Die neue Fassade wurde begonnen,¹³⁷ Marmorlieferungen aus Carrara für die Kapitelle und Basen des Innenraums trafen im Juni 1654 ein,¹³⁸ und innerhalb eines Jahres (bis Oktober 1654) war der Rohbau von Tambour und Kuppel nach dem Projekt Borrominis fertiggestellt.¹³⁹ Zu einer endgültigen Lösung für die Laterne war er anscheinend noch nicht gelangt, denn es blieb bei Experimenten mit einem Modell.¹⁴⁰

Nachdem der Palazzo Ornano am 27. Juli 1654 in den Besitz der Pamphili übergegangen war, begann man, die große Nische für das Papstgrab am nördlichen Kreuzarm und ihre Umgebung auszubauen.¹⁴¹ Die letzten Unterneh-

¹³¹ Die Striche im Südwestpfeiler wurden zuerst von NOEHLES, S. 173, so gedeutet.

¹³² Vgl. die Analyse bei Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, London 1958, S. 141 f.

¹³³ Vgl. NOEHLES, S. 174.

¹³⁴ COD. CORS. 168, fol. 293 f.; EIMER, I, S. 297, Anm. 81, 82, Abb. 113, 114 (dort Righi zugeschrieben). Die heller getönten Abschnitte waren, wie aus der Beschriftung hervorgeht, seit September 1653 unter Borrominis Leitung errichtet worden.

¹³⁵ NOEHLES, S. 174.

¹³⁶ PREIMESBERGER 1978, S. 162. Die Beziehung zu der Pamphili-Kapelle wurde bisher nicht beachtet.

¹³⁷ EIMER, I, S. 327–330. Sie war beim Tode Innozenz' X. weitgehend vollendet: »...ridotta la facciata quasi a fine morì il d.o pontefice« (MARTINELLI, S. 10). Von einem »Reduktionsprojekt«, das EIMER, II, S. 453, Anm. 106, aus dieser Passage erschloß, kann keine Rede sein.

¹³⁸ EIMER, I, S. 319–321.

¹³⁹ EIMER, I, S. 365–373.

¹⁴⁰ Das originalgroße, aus unvermörtelten Ziegeln aufgebaute Modell wurde offenbar bald nach Fertigstellung der Kuppel zur Probe aufgesetzt (MONTALTO, S. 187 f., Doc. XIX; EIMER, II, S. 411 f.), da es in der *misura* vom 13. Januar 1656 (über die Arbeiten unter Innozenz X.) abgerechnet wird. Aufgrund der angegebenen Maße läßt sich eine Zeichnung Francesco Righis darauf beziehen (ALB. 62; EIMER, II, S. 411, Anm. 37; der Entwerfer ist Borromini, nicht Carlo Rainaldi). – Die von EIMER als Grundriß eines (ansonsten nicht bezeugten) Laternenmodells vom November 1655 interpretierte Zeichnung ALB. 63 (EIMER, II, S. 411, Anm. 38) gehört wohl nicht zu Sant' Agnese, sondern stellt m. E. einen vorläufig unbekannten Katafalk dar, der gewisse Ähnlichkeit mit denjenigen für Philipp IV. von Spanien (1665) in Neapel und in S. Giacomo degli Spagnuoli aufweist (M. Fagiolo dell'Arco u. S. Carandini, *L'effimero barocco*, Rom 1977, I, S. 212–219).

¹⁴¹ MONTALTO, S. 175; EIMER, I, S. 326, datierte die ersten Arbeiten an der Nische in den März 1654, was in der Tat ein »eigenartiges Licht auf die rechtlichen Verhältnisse« werfen würde (PREIMESBERGER 1978, S. 164). In Wirklichkeit begannen die Fundamentierungen erst im Oktober 1654 (EIMER, I, S. 379).

mungen des Jahres 1654 betrafen wohl die Verkleidung der Fassade mit Travertin. Der Papst ließ es sich nicht nehmen, trotz seiner schwer angegriffenen Gesundheit bei kaltem Winterwetter die *fabrica* zu besuchen, sich auch gefährliche Arbeiten aus der Nähe anzusehen und auf raschen Fortgang zu drängen. Am 14. Dezember nahm er von seinem Bau zum

letzten Male Abschied und starb am 7. Januar des neuen Jahres.¹⁴² Vorerst kamen alle Arbeiten zum Erliegen; erst im Sommer des Jahres übernahm Camillo Pamphili auf Drängen Alexanders VII. wieder die Leitung des Baues und die Finanzierung.¹⁴³ Nun begann der für Borromini verhängnisvolle Abschnitt der Baugeschichte.

IV. BORROMINI UNTER CAMILLO PAMPHILI

Der weitere Fortgang der Planung und des Baues kann und soll nur in groben Zügen nachgezeichnet werden. Als Quellen stehen vor allem Zeichnungen Borrominis zur Verfügung sowie mehrere Schriftstücke, die sich auf seine Entlassung beziehen.

In den ersten Septembertagen des Jahres 1655 begannen die Arbeiten von neuem.¹⁴⁴ Aus den Quellen geht hervor, daß Camillo Pamphili die Absicht hatte, den gesamten Komplex »non hauendo nessun riguardo a spesa« zu einer dynastischen »Regia« auszubauen.¹⁴⁵ Offenbar hatten der zügige Baufortgang und der Eindruck des bereits Errichteten Camillo davon überzeugt, daß es besser sei, nicht Carlo Rainaldi zurückzuholen, sondern Borromini mit der Planung der notwendigen Erweiterungen und Änderungen zu betrauen.

Schon auf einer Kutschenfahrt im September 1655 legte der Architekt erste Planzeichnungen vor. Inzwischen hatte Camillo sein Vorhaben erweitert: Er wollte die *chierici minori*, die 1652 nach S. Lorenzo in Lucina umgesiedelt worden waren, wieder zurückholen und aus dem ehemaligen Palazzo Ornano ein religiöses Institut machen. Nun verlangte er von Borromini die Planung von zwanzig Zellen, einem Refektorium, einer Bibliothek und weiteren Räumen klösterlichen Charakters.¹⁴⁶

Ein solches Großprojekt Borrominis für Camillo, vielleicht sogar das erste Blatt, das er ihm präsentierte, hat sich

in einer Wiener Zeichnung erhalten (Abb. 34).¹⁴⁷ Als Planungsgrundlage dient eine mit feinen Graphitlinien angelegte, präzise Bestandsaufnahme des bereits Gebauten; dazu gehört auch der Halbgrundriß des Kuppeltambours, der auf der linken Blatthälfte erscheint. In dieses komplexe Liniennetz hinein zeichnete Borromini seine Änderungsvorschläge; sie sind an dem dunkleren Ton des weichen Bleistifts zu erkennen und lassen die älteren Strichlagen an vielen Stellen sichtbar. Zu einem deutlich späteren Zeitpunkt hat Borromini mit noch weicherem Stift den nordöstlichen Kuppelpfeiler und die ganze rechte Fassadenhälfte neu gestaltet; von dieser Phase wird weiter unten die Rede sein.

Das Hauptanliegen Camillos war offenbar noch immer eine ausladende Freitreppe, für die Borromini einen breiten Randstreifen des Blattes reservierte. Sie erscheint zu einem mächtigen Ovalgebilde vergrößert, das nun wieder weit in den Platz hineinragt. Schon dieses Faktum schließt eine Entstehung des Blattes zu Lebzeiten Innozenz' X. aus.

Die zweite wesentliche, auf Wunsch Camillos vorgenommene Neuerung war die Verbreiterung der Kirchenfassade durch zwei mächtige Glockentürme.¹⁴⁸ Bisher wurden diese stets in die Bauphase von August 1653 an datiert. Vor 1655 fehlt jedoch jeglicher Hinweis auf die Campanili, und in einem anonymen »Discorso sopra la fabrica di Architettura della chiesa di S. Agnese – Contro il Borromini Architetto«¹⁴⁹ heißt es ausdrücklich: »...ha principiato Don Camillo con l'aggiunta del nascimento di due Campanili, che prima sarebbero venuti su due Pilastri come camini ...«,

¹⁴² EIMER, I, S. 381–384.

¹⁴³ EIMER, II, S. 402–409.

¹⁴⁴ EIMER, II, S. 423; MONTALTO, S. 166, Doc. XV.

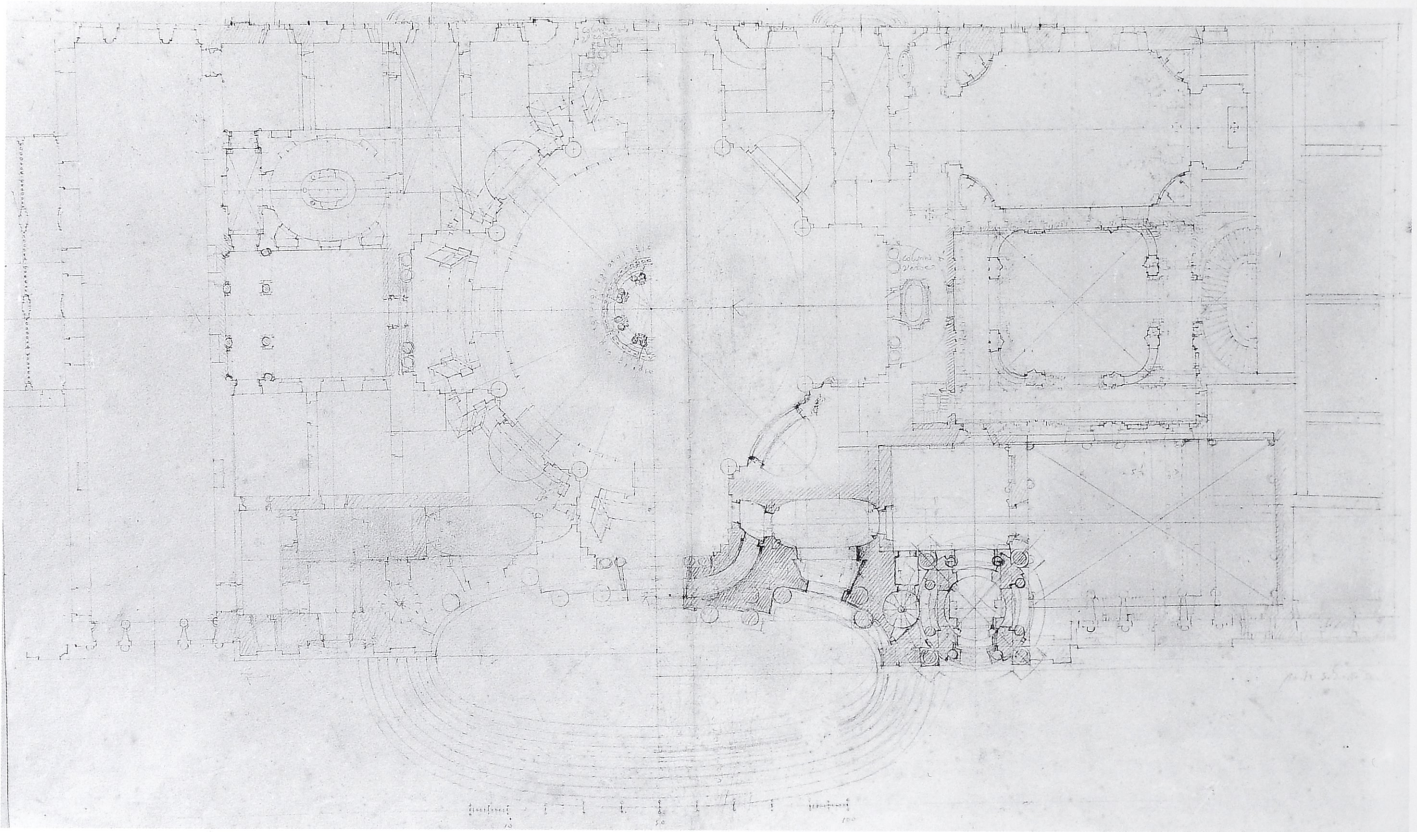
¹⁴⁵ MONTALTO, ebd.

¹⁴⁶ EIMER, II, S. 406–409, 642, Doc. II. Es kam schließlich nicht zu der Rückführung der Kleriker (S. 643). Diesbezügliche Planzeichnungen Borrominis haben sich meines Wissens nicht erhalten.

¹⁴⁷ ALB. 55. HEMPEL, S. 144–147; NOEHLES, S. 174; EIMER, I, S. 301–315, Anm. 116, Abb. 138; PORTOGHESI, Abb. LXXIV. Bisher wurde das Blatt stets 1653 datiert. Die Freitreppe und die Campanili belegen jedoch die Entstehung nach dem Tode Innozenz' X., vermutlich im Herbst 1655. Nach Beschriftung und Technik zu urteilen, ist das Blatt eigenhändig.

¹⁴⁸ Der Brief Carlo Barberinis vom 23. Oktober 1653, den EIMER, I, S. 301–303, anführte, bezieht sich wohl nicht auf Sant'Agnese, sondern auf die Campanili der Klosterkirche S. Martino al Cimino. Wie aus Dokumenten im Archivio Spada hervorgeht, waren die Campanili dort im Frühjahr 1654 im Bau (HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 263; Sandro Corradini, »Inediti del Borromini nella ristrutturazione di S. Martino al Cimino«, in: *Innocenzo X Pamphili. Arte e potere a Roma nell'Età Barocca*, hg. v. A. Zuccari u. S. Macioce, Rom 1990, S. 97–108). Erst im Herbst 1654 schaute sich Virgilio Spada nach Vorbildern für eine neue Orgel um: HEIMBÜRGER RAVALLI, S. 267 f.

¹⁴⁹ MONTALTO, S. 166, Doc. XV.



34. Francesco Borromini, Grundrißentwurf für Sant'Agnese, Herbst 1655, mit späteren Überarbeitungen. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 55

womit der Unterschied zwischen dem Medaillenprojekt (Abb. 24) und der neuen Lösung auf den Punkt gebracht ist.

Beiderseits der bisherigen Fassade werden je ein konvex gewölbtes Wandstück und ein weiteres Pilasterpaar angefügt, so daß die Kirchenfassade nun unmittelbar an die Galerie angrenzt und mit dem Palast eine anschauliche Verbindung eingeht. Im Grundriß erscheinen an diesen Stellen die vorhandenen Mauerzüge zur Aufnahme der erhöhten Last verstärkt. Das Obergeschoß des südlichen Campanile ist durch eine feine Kreislinie angedeutet, im Norden scheint unter dem voll durchgearbeiteten, kreisrunden und mehrgeschossigen Campanile eine ältere Fassung durch, die ihr entspricht.

Rechts von der so erweiterten Kirchenfassade wird das Galeriefenster spiegelsymmetrisch wiederholt. Durch diese Verdoppelung verliert das Serliana-Motiv seine Bedeutung als Veranschaulichung einer päpstlichen Benediktionsloggia, die durch den Tod des Papstes ohnehin überflüssig geworden war. Nun trägt das Motiv dazu bei, Palast und Kirche zu einer Einheit zu verklammern und so eine imposant geordnete, wenigstens abschnittsweise symmetrische Platzfront zu schaffen.

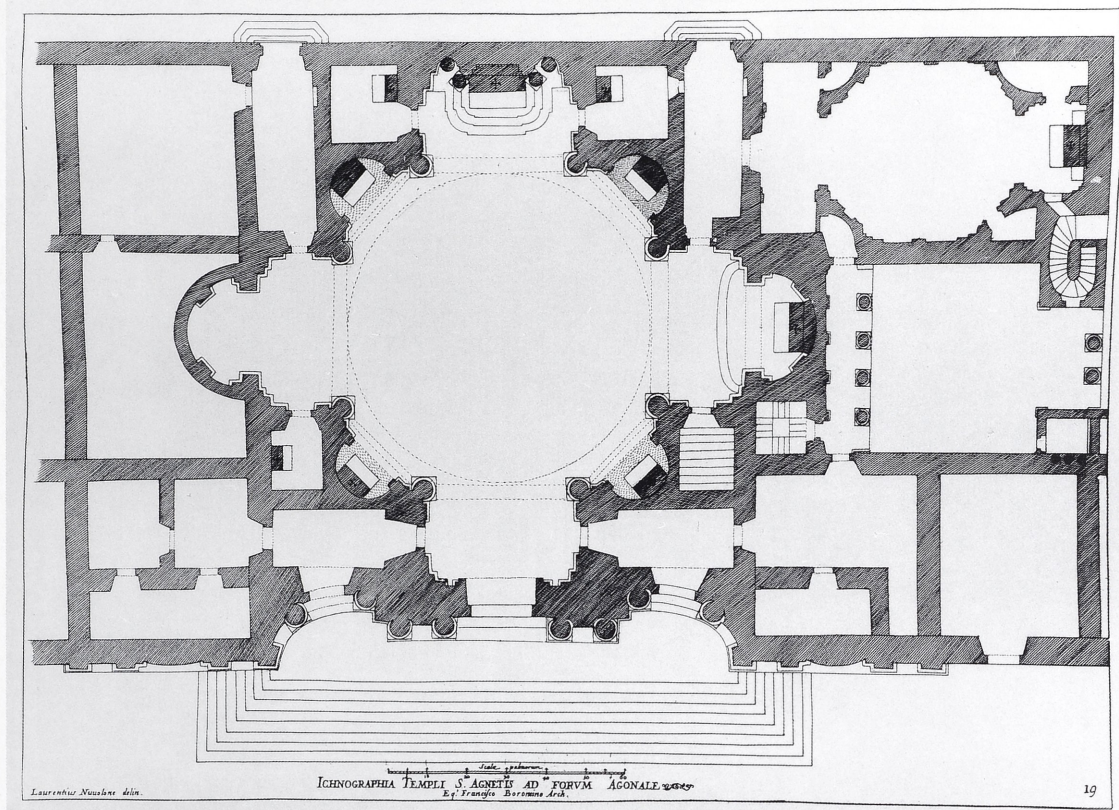
Aber auch im Inneren des Baukomplexes wird der Anschluß an den Familienpalast hergestellt und durch anspruchsvolle Architektur aufgewertet. Ein loggiengeschmück-

ter Hof gestattet es, den südlichen Kreuzarm der Kirche axial zu betreten; gegenüber, am Ende des nördlichen Kreuzarmes, erscheint das freistehende Papstgrabmal in einer großen Kapellennische. Eingang und Grabmal werden, wie aus der Beschriftung hervorgeht, von zwei Paaren der aus dem Lateran stammenden »verde antico«-Säulen umrahmt. Vier bzw. sechs weitere finden zu Seiten des Hochaltares Aufstellung.

Im Bereich des Palazzo Ornano sind drei große, sorgfältig gegliederte und ausgestaltete Räumlichkeiten eingerichtet. Im Westen liegt die Sakristei, deren erste Fassung rechteckig, deren zweite hingegen längsgestreckt und mit konvexen Eckpfeilern versehen erscheint. Bei der Ausführung wurde sie um ein Joch gekürzt, während die konvexen Ecken bestehen blieben (Abb. 35).

In der Mittelachse bildet ein zweiter Hof den Zugang zur Kirche von Norden; er entspricht wohl dem Cortile des ehemaligen Palazzo Ornano und ist an drei Seiten von Loggien mit ausgerundeten Eckjochen umgeben.¹⁵⁰ Eine halbovale, zweiläufige Treppe stellt den Anschluß an den Korridor und die übrigen Räume des ehemaligen Palastes her. Der dritte Raum – vielleicht die Bibliothek – ist als Rechtecksaal

¹⁵⁰ Auch hier ist eine weniger kühne, rechteckige Lösung mit schlichten Eckpfeilern noch sichtbar.



gestaltet, dessen noble, umlaufende Gliederung aus dem Serliana-Motiv des Galeriefensters entwickelt ist.¹⁵¹

Schließlich wünschte Camillo eine prunkvollere Laterne, deren erste Fassung noch schwach erkennbar ist. Diese besitzt acht Säulen und entspricht wohl der Laterne des Medaillenentwurfs. Die zweite, leicht verkleinerte Fassung, die Borromini darüberlegte, zeigt sechzehn zu Paaren geordnete Säulen.¹⁵²

Zu einem späteren Zeitpunkt hat Borromini diesen Plan erneut übergangen, und zwar mit noch weicherem Zeichenstift. Leider sind die beiden jüngeren Graphitlagen nicht überall klar voneinander zu trennen; vielleicht gehören die oben beschriebenen Räume teilweise erst zur zweiten Überarbeitung. Die spektakulären Bauideen dieser Phase haben in der Forschung große Beachtung gefunden;¹⁵³ sie hatten jedoch, wie ich meine, keine Chance der Verwirklichung. Selbst ein *alla grande* planender Fürst wie Camillo Pamphili dürfte wohl kaum der nachträglichen Vorverlegung der

gesamten Fassade um etwa 7 *palmi* oder der konvexen Vorwölbung der Vierungspfeiler zugestimmt haben.

Es handelt sich also vermutlich um eine idealisierende, nicht auf konkrete Baumaßnahmen zielende Planbearbeitung Borrominis. Wie es scheint, redigierte er gegen Ende seines Lebens, als es ihm an Bauaufgaben mangelte, älteres Zeichnungsmaterial, um es für eine Kupferstich-Publikation zu verwenden, in der er seine künstlerischen Absichten deutlicher als in seinem großenteils unvollendeten Œuvre aussprechen konnte.¹⁵⁴

Auch ohne diese zweite Redaktion treten die Ziele Camillo Pamphilis deutlich zutage: Seine Residenz sollte eine symmetrisch angeordnete Platzfassade erhalten, die von einer prunkvollen Kirchenfassade mit Glockentürmen, Kuppel und weithin sichtbarer Laterne souverän beherrscht wird. Für das Innere wünschte er großzügig organisierte, axial aufeinander bezogene und repräsentativ ausgestattete Raumfolgen, wie sie im eigentlichen Palazzo Pamphili nicht erreicht worden waren.

Eine Aufrißzeichnung in Wien (Abb. 36)¹⁵⁵ zeigt, welche gestalterischen Schwierigkeiten die verbreiterte Kirchenfas-

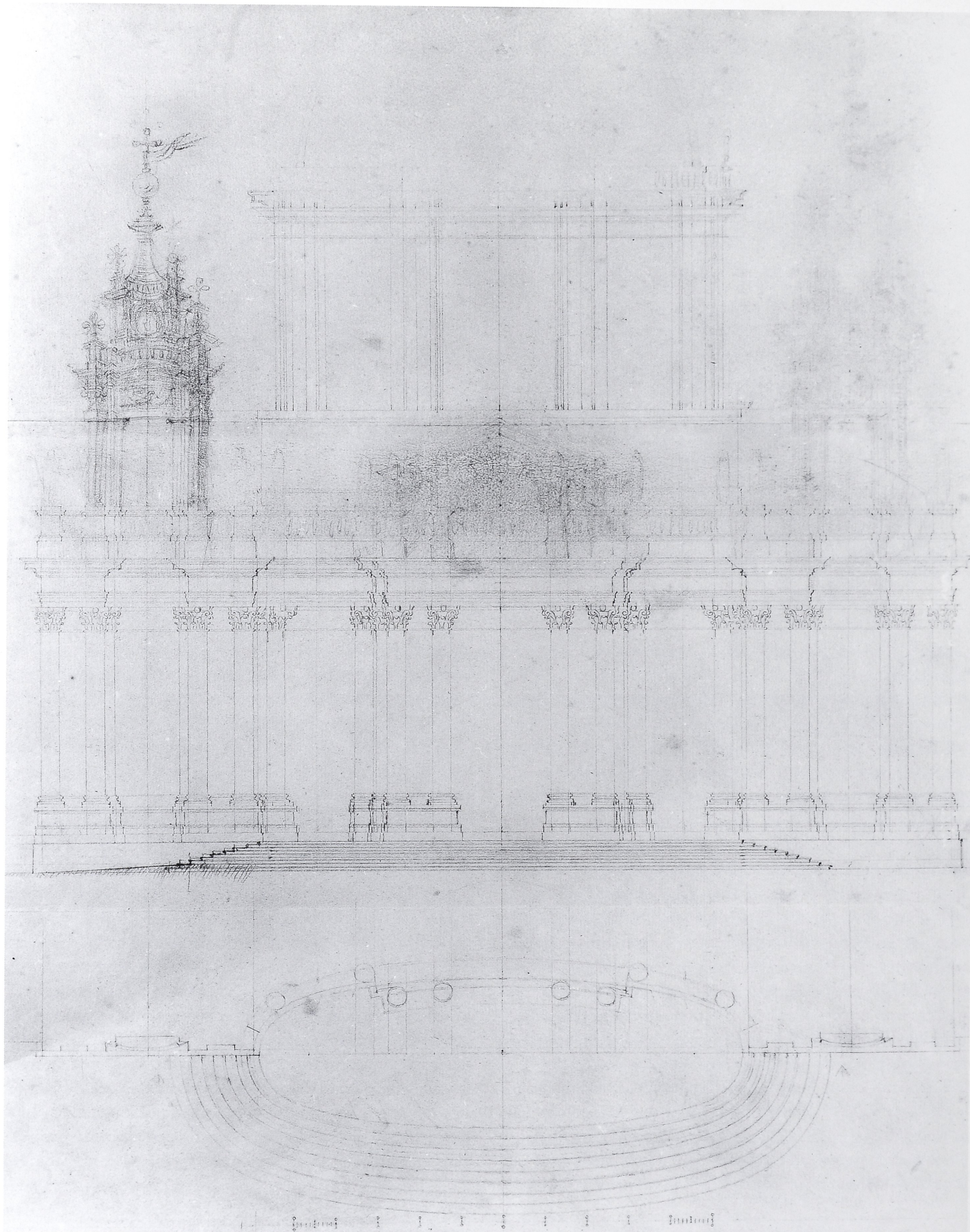
¹⁵¹ Dieser Salone wurde ohne die Gliederungen der Innenwände ausgeführt.

¹⁵² Zum Laternenentwurf unter Innozenz X. s. Anm. 140; zu dem unter Camillo Pamphili s. Anm. 156.

¹⁵³ HEMPEL, S. 144; NOEHLES, S. 174; EIMER, I, S. 301–315. Die Aufrißrekonstruktion der Vierungspfeiler (EIMER, I, S. 307) erscheint fraglich.

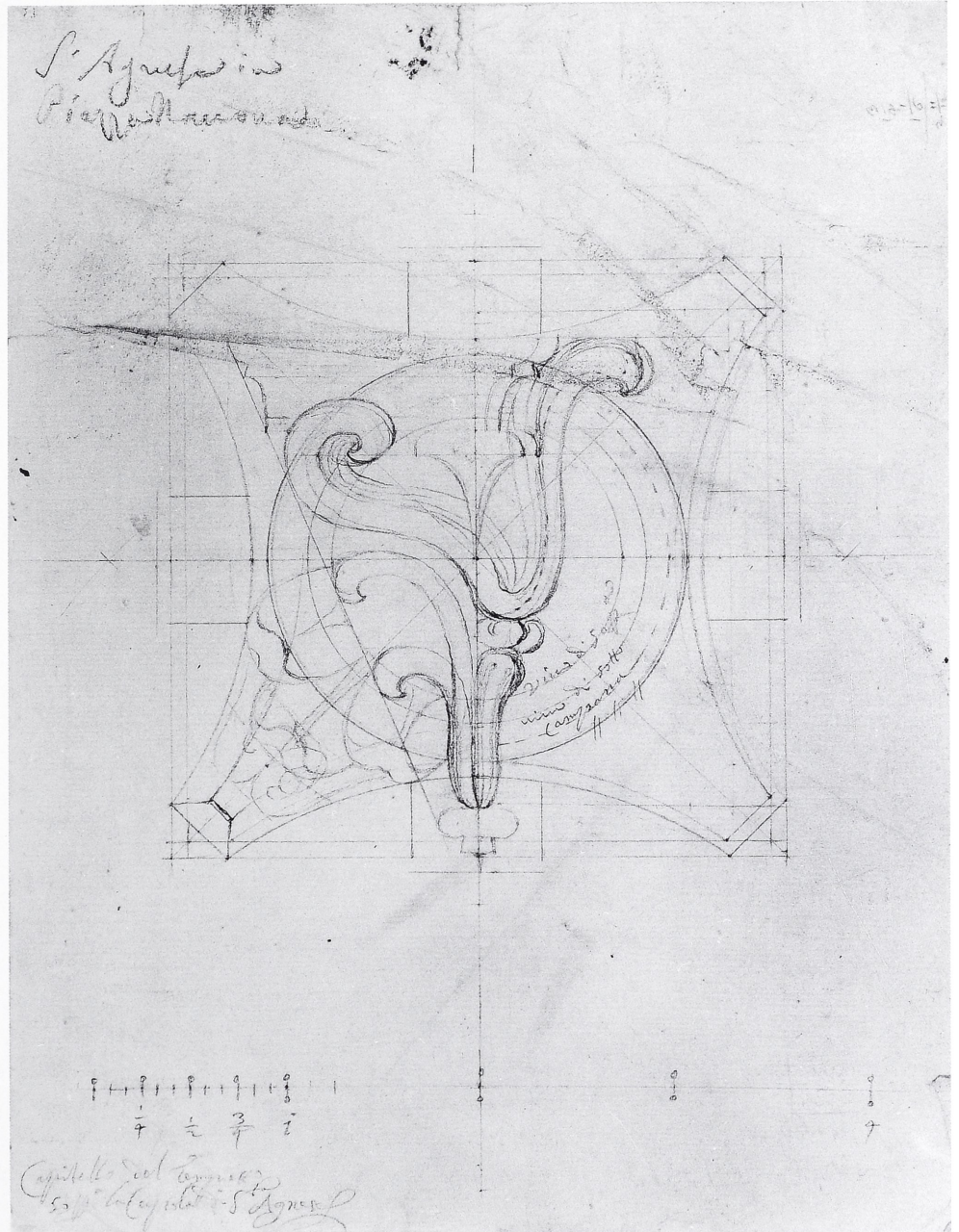
¹⁵⁴ Vgl. oben Anm. 18.

¹⁵⁵ ALB. 59 a; EIMER, I, S. 310, Anm. 122, Abb. 142. Datierung: vermutlich ebenfalls Herbst 1655.



36. Francesco Borromini, Aufrißentwurf für die Fassade von Sant'Agnese, Herbst 1655. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 59a

37. Francesco Borromini,
Entwurf für ein Laternenkapitell
für Sant' Agnese.
Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 68

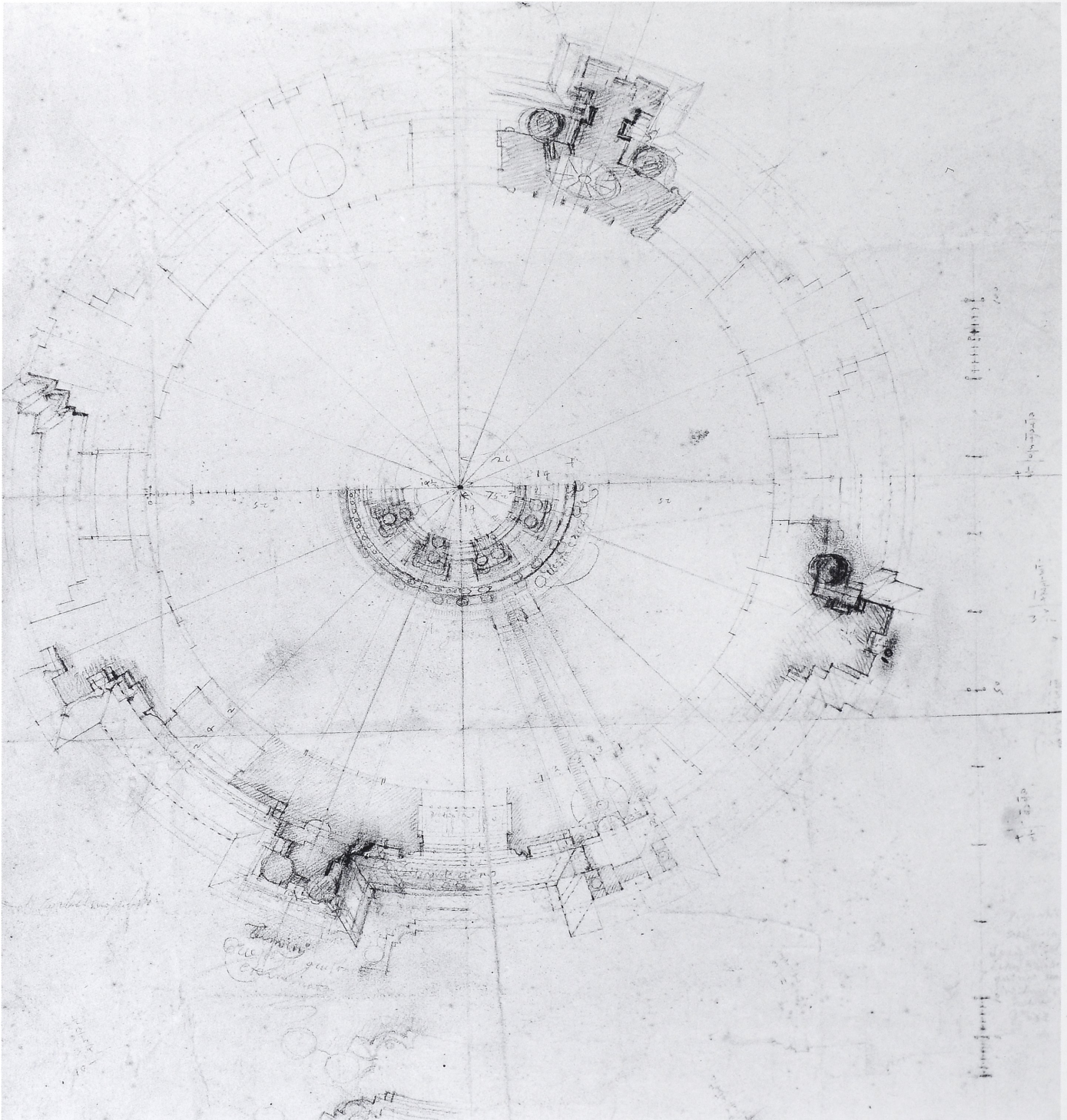


sade für Borromini mit sich brachte. Erneut erscheint die vergrößerte Freitreppe, weshalb auch dieses Blatt in die Zeit nach dem Tode Innozenz' X. zu datieren ist. Die neu zu entwerfenden Dinge – Campanili und Fassadengiebel – sind noch im Fluß, während der Kuppeltambour festliegt, also bereits errichtet ist.

Deutlich ist zu erkennen, wie der Architekt sich bemüht, die »Regia« als Ganzes zu bewältigen und die neu hinzugefügten Abschnitte zu integrieren, ohne die plastische Spannung der ursprünglich schmalen Fassade aufzugeben. Was die plastischen Valeurs angeht, so ist ihm dies gelungen: Antithetisch ergänzen die beiden konvexen Turmsockel den konkaven Mittelabschnitt, ohne seine Dominanz zu beeinträchtigen. Durch die eingefügten Halbpilaster ist die Konti-

nuität der Kolonnadenwand jedoch spürbar unterbrochen: Anders als die einschwingende Säulenreihe erscheint das vorgewölbte Wandstück zwischen den Pilasterpaaren als selbständiger, von außen eingeschobener Rundkörper.

Im Obergeschoß verwandelt sich dieser Rundkörper zu einem filigranen Campanile, der nur von den jeweils inneren Pilastern der Turmsockel getragen wird. Den zarten Stützen sind Hermenpilaster vorgelegt, Fialen bekrönen einen kleinen Aufbau mit konkav geschwungenen Fronten. Auf der rechten Seite ist eine zweigeschossige Alternative angedeutet. Auch hier ging es dem Architekten offenbar darum, den Ergänzungen ein gewisses Eigengewicht zu geben, doch nur so viel, daß die Dominanz der Kuppel nicht gefährdet war. Im Bereich des Mittelgiebels experimentierte Borromini



38. Francesco Borromini, Grundriß der Kuppel von Sant'Agnese. Wien, Albertina, Italien AZ Nr. 60

ebenfalls, um der vergrößerten Fassadenbreite Rechnung zu tragen, ohne aber zu einer endgültigen Lösung zu gelangen.

Die Untersuchung dieser beiden Pläne erweist, daß Camillo nach dem Tode Innozenz' X. das bis dahin gültige Projekt vollkommen umstieß, so daß Borromini nun vor einer grundsätzlich neuen Aufgabe stand. Darüber hinaus scheint es, als habe der Auftraggeber seinen Willen noch mehrmals geändert. Die zuerst durchgeführte, tiefgreifende

bauliche Neuerung war die Verbreiterung der Fassade durch den Anbau der zwei Campanili, durch die Palastfassade und Kirche in direkte Berührung kamen. Erst jetzt verbanden sich beide Bauwerke zu einer *facciata regia*, jenem repräsentativen Ensemble, das heute noch besteht.

Neben den Türmen und der Freitreppe war Camillos dringlichster Wunsch die Vollendung der *Kuppellaterne*, damit der Bau mit dem Kreuz bekrönt, als Kirche erkannt und

eröffnet werden könne.¹⁵⁶ Bereits im Dezember 1655 sprach er mit dem Architekten darüber, der den Beginn der Arbeiten für März 1656 zusagte;¹⁵⁷ einzelne Werkstücke wurden sogleich in Auftrag gegeben, darunter auch die Laternenkapitelle, für die am 25. Dezember 1655 mit dem Steinmetzen Fausto Viventi ein Vertrag abgeschlossen wurde.¹⁵⁸ Für die mit heraldischen Lilien geschmückten Kapitelle, die erst unter Carlo Rainaldi am Bau versetzt wurden, existiert eine Entwurfszeichnung Borrominis, die Grundrißprojektion und Querschnitt kombiniert zeigt (Abb. 37).¹⁵⁹

Der zum Ausführungsprojekt unter Innozenz X. gehörige Laternenentwurf hatte nur acht Säulen, während nun anscheinend ein »lanternino molto grande e pesante recinto con sedici colonne« geplant wurde,¹⁶⁰ wie ihn etwa der Entwurf ALB. 55 (Abb. 34) zeigt. Mit der Gestalt der Laterne setzt sich auch die Zeichnung ALB. 60 (Abb. 38) auseinander.¹⁶¹ Ein exakter Grundriß des bereits errichteten Tambours bildet die Grundlage, auf der in mehreren Lagen experimentiert wird. Anscheinend liegt auch hier in unterster Schicht eine Laterne mit acht Säulen, während in den jüngeren Lagen sechzehn Säulen vorgesehen sind.

Das Blatt könnte ebenfalls Ende 1656 entstanden sein; eine präzise Bestimmung erscheint nicht möglich, da Borromini auch die bereits ausgeführte Tambourgliederung überzeichnete. Es könnte sich also auch hier um eine spätere, idealisierende Bearbeitung zum Zweck der Publikation handeln.

Ein definitiv zur Ausführung bestimmter Laternenentwurf Borrominis läßt sich also nicht ermitteln. Sicher ist nur, daß das zum Zeitpunkt seiner Entlassung gültige Projekt den Quellen zufolge nicht mehr dem »Modello dato alla bo: Me: d'Innocenzo« entsprach.¹⁶²

Das Scheitern Borrominis

Trotz all dieser Vorarbeiten verzögerte Borromini, wie es scheint, Monat um Monat die Ausführung der Laterne. Der erwähnte anonyme »discorso«, der ein Gespräch zwischen dem Architekten und Camillo Pamphili überliefert, stellt die

Dinge aus der Rückschau so dar, als habe Borromini nicht gewagt, die Kuppel mit einer Laterne zu belasten, bevor die Säulen des Innenraumes mit Kapitellen versehen gewesen seien.¹⁶³ Ohne Zweifel war Borromini sich der Tatsache bewußt, daß auf den Säulen keinerlei Gewölbelaast ruhte; dennoch gehörten die Ausstattung des Innenraums und die Vollendung der Laterne zusammen, wenn auch auf andere Weise, als der Autor es glauben machen möchte.

Offenbar reichten die zur Ableitung des Gewölbeschubs errichteten Widerlager nicht aus: Es kam zu Rissen, und man befürchtete den Einsturz des Rohbaues;¹⁶⁴ möglicherweise war im Zuge der Neuplanung ältere, stützende Baubsubstanz abgetragen worden, mit deren Erhaltung Borromini zuvor gerechnet hatte. Infolgedessen mußte der Architekt Kuppelpfeiler und tragende Wände möglichst bald durch angrenzende Mauern und Gewölbe abstützen, also den Bau der umgebenden Räumlichkeiten vorantreiben. Die notwendigen Arbeiten verzögerten sich, teils aufgrund der Pest im Herbst 1656, teils aber auch wegen zunehmender Differenzen zwischen Bauherrn und Architekten über das *Procedere*.

Bevor die stützenden Mauern nicht standen, konnte man es nicht wagen, die hölzernen Lehrgerüste für die Wölbung aus dem Inneren der Kirche zu entfernen, geschweige denn, die Laterne zu errichten.¹⁶⁵ Die Bauunternehmer klagten bereits auf Schadensersatz, da ihr Bauholz nutzlos stillgelegt war,¹⁶⁶ und solange die Gerüste den Innenraum verstellten, war an die Dekoration, etwa an die Anbringung der Kapitelle, nicht zu denken.

Es ging also in der Debatte weniger um Kompetenz in Fragen der Statik als um die zeitliche Organisation der am dringendsten notwendigen Arbeiten: Vermutlich wollte Borromini die Ausstattung des Inneren und den Bau der Laterne parallel vorantreiben, jedoch nicht, bevor die statischen Voraussetzungen geschaffen waren. Camillos Absicht, zunächst die Schaustücke, Laterne und Fassade, zu komplettieren, um anschließend in gemächlicherem Tempo die übrigen Baumaßnahmen zu Ende zu führen, widersprach vermutlich Borrominis sachkundiger Erfahrung mit den Erfordernissen des Gewölbebaues. Der in seiner Berufshere

¹⁵⁶ »Premeva al Principe la perfettione del lanternino« (MONTALTO, S. 165, Doc. XIV); »...egli in tutt'i modi uoleua ponere il Lanternino, e la Croce; e che si uedesse, che la fabrica di S. Agnese era un tempio, e aprirlo« (MONTALTO, S. 166, Doc. XV).

¹⁵⁷ MONTALTO, S. 165, Doc. XIV.

¹⁵⁸ Die Anzahl der Exemplare (zwölf oder zwei?) ist leider unklar, die Lesarten der Quelle widersprechen einander (MONTALTO, S. 161, Doc. VI; EIMER, II, S. 413, Anm. 41).

¹⁵⁹ ALB. 68; EIMER, II, S. 413, Anm. 42, Abb. 164.

¹⁶⁰ MONTALTO, S. 163, Doc. XII.

¹⁶¹ EIMER, I, S. 310, Anm. 125, Abb. 147.

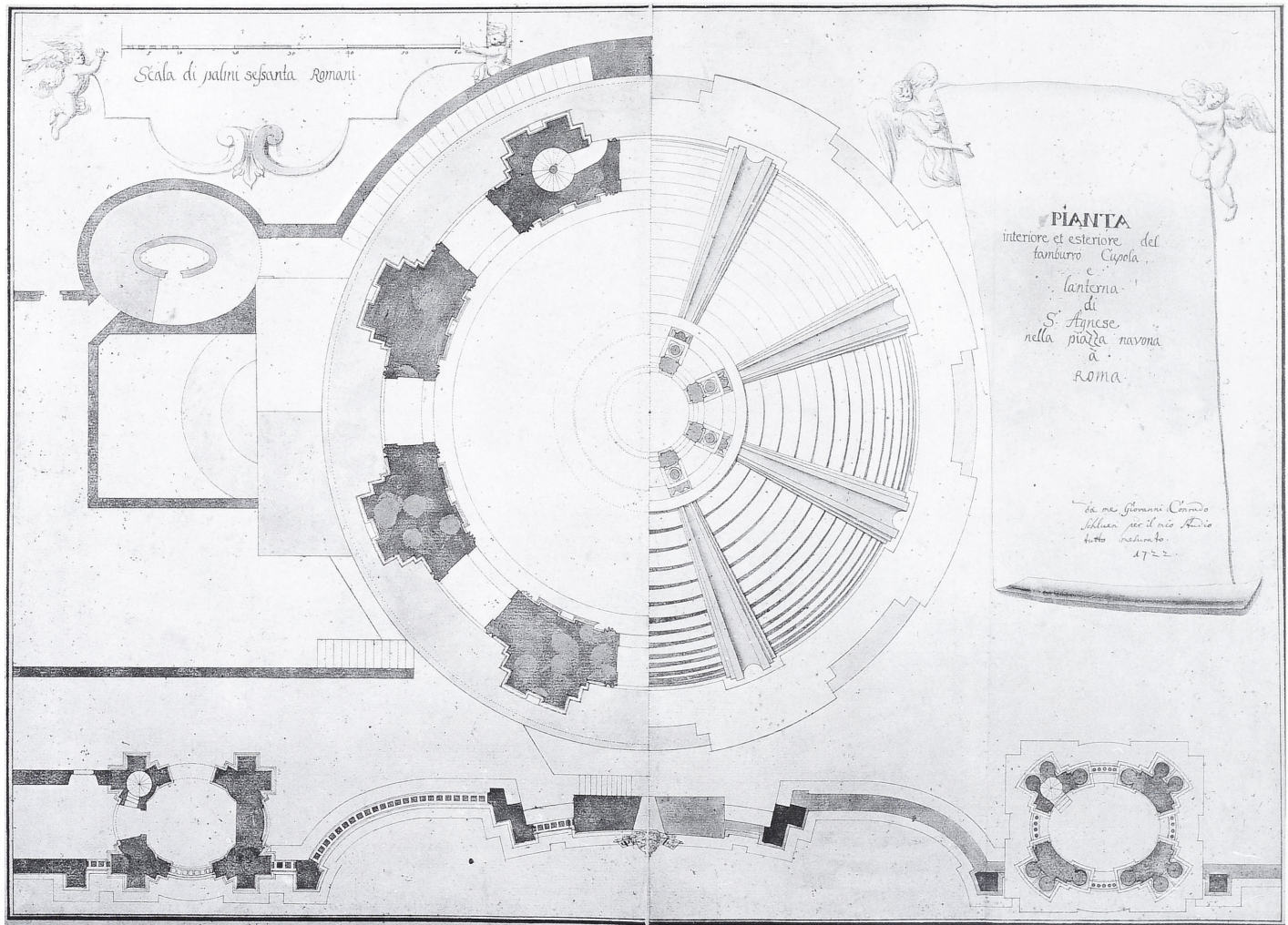
¹⁶² MONTALTO, S. 164, Doc. XIII.

¹⁶³ MONTALTO, S. 166, Doc. XV. Ursprünglich sollten die Säulen Bronzekapitelle nach Entwürfen Alessandro Algardis tragen. EIMER, I, S. 348, Anm. 288.

¹⁶⁴ EIMER, I, S. 330–335; MONTALTO, S. 166, Doc. XV: »giacché in diuerse parti ... si uedeuano peli, e minaccie«.

¹⁶⁵ Vgl. dazu die Schrift von Camillos Sekretär Caferri (MONTALTO, S. 165, Doc. XIV): »Il Principe non di meno secondò la di lui volontà, permettendo che si fabricassero due palazzi ... ne fianchi della Cupola, perchè il Cavaliere disse esser bene ...«.

¹⁶⁶ MONTALTO, S. 166, Doc. XV.



39. Johann Conrad Schlaun, Sant'Agnese, Grundriß von Tambour, Laterne, Fassade und Campanili. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Hdz. 4853

gekränkte Architekt verschleppte nun selber den Fortgang der Arbeiten, verweigerte die Herausgabe von Zeichnungen und Unterlagen und verbrachte seine Zeit auf anderen Baustellen oder in den Buchläden der Piazza Navona.¹⁶⁷

Darüber hinaus hatte er anscheinend, wie wir es auch von seiner Tätigkeit für die Sapienza wissen, unbestechlich auf korrekte Abrechnung der geleisteten Handwerksarbeiten geachtet¹⁶⁸ und dadurch Streit mit den Bauunternehmern provoziert,¹⁶⁹ in den sich auch Angehörige der Bauverwaltung einmischten, die Partei für die Handwerker nahmen.

Am 7. Februar 1657 kam es schließlich zu Borrominis Entlassung.¹⁷⁰ Virgilio Spada, der offenbar keinen vermit-

telnden Einfluß nehmen konnte, kennzeichnete nur zwei Monate später die Vorfälle mit folgenden Worten: »Si è disgustato col Principe Panfilio, perche voleva il Borromino che si lavorasse assai in finire detta fabbrica di S. Agnese conforme la mente del Papa defonto, e del regnante, et il Principe voleva che si lavorasse adagio, mà di questo non è da maravigliarsi perche essendo stato levato al lavoro dal Papa suo zio al Rainaldi ch'era stato eletto dal Principe.«¹⁷¹ Spada zufolge sprach es für die Qualität Borrominis, daß Camillo nicht von vornherein, sondern erst nach solchen Differenzen seinen Leibarchitekten Carlo Rainaldi wieder einsetzte.

¹⁶⁷ MONTALTO, S. 163, Doc. XI; 165, Doc. XIV.

¹⁶⁸ »E odiato dagl'arreggiani perche egli ne rubba ne lascia rubbare...« sagte Virgilio Spada über ihn (CONNORS 1989 a, S. 88). Auf diese Weise werde der von ihm getriebene architektonische Aufwand von den niedriggehaltenen Baukosten wettgemacht: »...se nell' ornato eccede l'uso degl'altri, nel stimare è così moderato che è più l'utile che il danno che riceve il Padrone« (ebd.).

¹⁶⁹ Die *capimastri* Giovanni Maria Pelle und Abbondio Temanzi z.B. klagten gegen die *misura e stima* Borrominis vom 13. Januar 1656 (MONTALTO, S. 162, Doc. VIII, IX).

¹⁷⁰ Bei HEMPEL irrtümlich als »2. Juli 1657« angegeben.

¹⁷¹ CONNORS 1989 a, S. 88.

Die Fortführung des Baues

Eine Kommission aus sechs Architekten wurde eingesetzt, um ein Gutachten zu erstellen.¹⁷² Das Ergebnis war vorherzusehen: Unbedingt notwendig sei die Errichtung der angrenzenden Bauten; wenn man aber die Kuppellaterne schnell vollenden wolle, müsse man auf die von Borromini vorgesehene schwere Travertinverkleidung der Tambourpilaster verzichten; zusätzliche Kettenarmierungen seien notwendig, und das Hauptgesims der Kuppel könne nur in Stuck statt in Marmor ausgeführt werden.

Wie sah der Bauzustand aus, nachdem anderthalb Jahre lang unter Borrominis Leitung gearbeitet worden war? Darüber gibt der erwähnte anonyme Bericht Auskunft, aber auch ein Abschnitt der kurzen Vita, die Borrominis Neffe Bernardo 1685 als Antwort auf den Fragebogen Filippo Baldinuccis zusammenstellte.¹⁷³ Der mittlere, geschwungene Abschnitt der Fassade war bis zum Hauptgebälk fertiggestellt (einschließlich der erwähnten, noch nicht skulptierten Reliefbossen). Der große Abschlußgiebel samt Thermenfenster war noch nicht mit Travertin verkleidet, vermutlich verhinderten auch hier die Wölbungsgerüste die Ausführung. Das Fenster wurde später zugesetzt und von der hohen Attika, die den Anschluß der Fassade an das Obergeschoß der Galleria Pamphili herstellt, verdeckt.

Der verputzte und noch heute erhaltene Giebel zur Via del Anima¹⁷⁴ hingegen dürfte fertiggestellt gewesen sein. Kuppeltambour und -kalotte waren vollendet, verputzt und stuckiert, während die Laterne noch fehlte; die Umbauarbeiten im südlichen Teil des Palazzo Ornano (insbesondere die Sakristei) waren wohl nicht über die Höhe der Wandzone hinausgediehen.

Im Bereich der Glockentürme dürfte Borromini allenfalls bis zur Sockelzone gelangt sein. Es spricht vieles dafür, daß der heutige querovale Grundriß der Campanili auf Carlo Rainaldi zurückgeht (Abb. 39), während Borromini nach Ausweis von ALB. 55 (Abb. 34) kreisrunde Turmkörper geplant hatte. Tatsächlich fundamentierte Carlo im Bereich der Glockentürme von neuem; er war es auch, der die Untergeschosse der Campanili aufführte, wobei er Borrominis Fensterentwürfe modifizierte.¹⁷⁵



40. Rom, Sant'Agnese, Steinversetzung an einem der äußeren, unter Carlo Rainaldi errichteten Pilasterpaare

Das erweist auch ein Blick auf die Versatztechnik der Travertinquader. Im mittleren Fassadenabschnitt bestehen Säulen und Pilasterpaare aus ganzen Blöcken, die bergrecht lagern, also horizontal geschichtet sind. Die äußeren Pilasterpaare hingegen sind aus Reststücken zusammengeflickt (Abb. 40): Häufig sind Quader verwendet, die etwa 15 cm zu kurz sind; einzelne Stücke stehen »en délit«, also mit ver-

¹⁷² MONTALTO, S. 165, Doc. XIV; EIMER, II, S. 456–462. Das Gutachten ist abgedruckt bei MONTALTO, S. 163 f., Doc. XII.

¹⁷³ Florenz, Biblioteca Nazionale, cod. Magliab. II. II. 110, fol. 171 r.: »... poi si sdegnò con il prencipe don Camillo panfilio doppo alla morte di papa innozenzo – e non finì di stabilire detta fabrica di s. agnesa(.) poiche la faciata dal cornicione del primo ordine in sù, non e suo disegno(.) ma era diferente et aueua assa piu del grande come si uede nel suo modello – il tempio per di dentro e tutto suo(.) ma li stucchi non e fatto con ordine suo(.) il lanternino non e suo«. Zitiert nach CONNORS 1989 b, S. 203, Doc. 26; vgl. HEMPEL, S. 152.

¹⁷⁴ Vgl. EIMER, II, Abb. 184.

¹⁷⁵ HEMPEL, S. 151, hielt die Fenster für Werke Borrominis. Ein Entwurf zum linken Campanile-Untergeschoß in einer Mailänder Privatsammlung (abgebildet bei PORTOGHESI, Abb. CLII, CLIX) zeigt das Konzept Borrominis. Allem Anschein nach ist das Blatt eigenhändig und gehört zur Planung für Camillo Pamphili, denn es zeigt charakteristische ikonographische Abwandlungen der Reliefs: In dem Ovalmedaillon rechts erscheint das Lamm der hl. Agnes, das dem Betrachter eigenartigerweise sein Hinterteil zuwendet; links ist über der Pamphilitaube die Krone des Principe zu sehen, ein eindeutiger Hinweis auf Don Camillo als Auftraggeber. Das Blatt kann also nicht vor 1655 datiert werden. – Die rundbogigen unteren Fenster entsprechen im großen und ganzen der Ausführung; offenbar waren ihre Werkstücke bereits unter Borromini angefertigt worden. Die oberen Fenster hingegen mit ihren Balustraden erscheinen in einer für Borromini untypischen, trocken-scharfkantigen Formensprache; sie dürften auf Carlo Rainaldi zurückgehen.

tikaler Schichtung. Nach allem, was über Borrominis handwerklichen Ehrgeiz bekannt ist, ist es undenkbar, daß er eine solche Arbeitsweise zugelassen hätte.¹⁷⁶

Carlo errichtete die Laterne unter Verwendung der bereits hergestellten Kapitelle. Die unter Borromini begonnene Sakristei erhielt ihre Wölbung, und die Kirche wurde nach und nach mit dreigeschossigen *appartamenti* umgeben. Das Kircheninnere wurde mit Stuck und Marmor, jedoch nicht nach den Entwürfen Borrominis, inkrustiert.¹⁷⁷ Bezeichnenderweise ließ man das Papstgrabmal vorerst liegen.¹⁷⁸

Eine Zeichnung des Dresdner Architekten Wolf Caspar von Klengel (Abb. 41)¹⁷⁹ zeigt die linke Hälfte der im Bau

befindlichen Fassade von Sant'Agnese etwa um das Jahr 1658. Die Kuppelpilaster sind bereits stuckiert, aber die Laterne fehlt noch. Die Fassade ist mit dem linken Campanile-Untergeschoß bis zum Hauptgebälk gediehen. Auch hier sind die Reliefbossen der Pilaster-Fondi dargestellt. Darüber werden das Rohmauerwerk des Kirchengewölbes und die provisorische Abdeckung des Campanile sichtbar.

Doch auch nach dem Ausscheiden Borrominis gingen die Arbeiten nicht wesentlich schneller voran. Erst 1672, nach Camillos Tod, konnte die Kirche geweiht werden; das Grabmal Innozenz' X. ließ noch bis ins nächste Jahrhundert auf sich warten.

V. ZWEI GEGENSÄTZLICHE BAUKONZEPTE

Es lassen sich also zwei große Planungs- und Bauabschnitte unterscheiden, in die die Baugeschichte der Kirche unter der Leitung Borrominis zerfällt. Unter Innozenz X. waren Kirche und Palast zwei voneinander gesonderte, architektonisch streng geschiedene Einheiten; als einzelne Bauvorhaben waren sie Teil der monumentalen Erneuerung der Piazza Navona als »Circus Pamphilius«. Schon bei der Erweiterung des Palazzo Pamphili nach der Wahl im Jahre 1644 war der Papst eher maßvoll vorgegangen. Den künstlerisch anspruchsvolleren und aufwendigen Plänen Borrominis hatte er die schlichteren Entwürfe Girolamo Rainaldis vorgezogen.¹⁸⁰ Beim Ausbau wurde auf Geheiß des Papstes sehr darauf geachtet, daß gespart und bereits vorhandene Bauten einbezogen wurden, so daß man schließlich den Ein-

druck hatte, der Palast sei »più tosto rapezzato, che edificato«. ¹⁸¹ Auch die später hinzugefügte Galerie wurde nicht organisch in die Platzfassade integriert, sondern einfach angebaut.

Nichts deutet darauf hin, daß Innozenz X. nach der Vollendung des Palastes größere Erweiterungspläne ins Auge faßte, auch nicht gegen Ende seiner Regierungszeit, als er beschloß, einige Monate im Jahr im Palazzo Pamphili Wohnung zu nehmen.¹⁸² Dieses Vorhaben des Papstes sollte nicht überbewertet werden: Es ging nur um seinen persönlichen Wohnsitz, nicht etwa um die offizielle »Verlegung der Kurie« an die Piazza Navona.¹⁸³ Der Palazzo Pamphili sollte lediglich die Funktion des Sommersitzes übernehmen.¹⁸⁴

¹⁷⁶ Vielleicht wurden hier Werkstücke benutzt, die er für die Pilaster des Kuppeltambours vorgesehen hatte und die nach seiner Entlassung dort nicht Verwendung fanden. Eine Nachmessung könnte hierüber Aufschluß geben.

¹⁷⁷ MONTALTO, S. 167, Doc. XV. EIMER, II, S. 418, hingegen interpretierte die Quellen dahingehend, daß unter Borromini die Kirche bereits vollständig inkrustiert gewesen (MONTALTO, S. 164, Doc. XIII) und diese Marmorverkleidung später ausgewechselt worden sei. Meiner Ansicht nach kam es zu Borrominis Zeit – schon wegen der im Inneren verbliebenen Lehrgerüste – nicht zur Ausstattung.

¹⁷⁸ Es war zwar immer wieder davon die Rede, doch geschah nichts: PRIMESBERGER 1978, S. 164–168; J. Montagu, *Alessandro Algardi*. New Haven u. London 1985, S. 433, Kat. L. 160. Wie wenig Camillo an einem würdigen Grabmal für seinen Onkel interessiert war, zeigte sich gleich nach dessen Ableben: Er hielt es nicht für nötig, für angemessene Exequien des Papstes zu sorgen (FREY, S. 54). Erst 1667, nach Camillos Tod, unternahm sein Sohn mit Hilfe Berninis einen neuen Anlauf, der aber gleichfalls ohne konkretes Resultat blieb.

¹⁷⁹ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Slg. Nicolai, S. 1, fol. 61v, links oben. Das Blatt ist nicht datiert, dürfte aber auf einer der Dienstreisen Klengels zwischen 1656 und 1661 entstanden sein. Vgl. Ernst Sigismund in: Thieme-Becker, XX, Leipzig 1927, S. 476 f.; Elisabeth Kieven, »Zeichnungen und Stiche italienischer Bauten in der Nicolaischen Sammlung«, in: *Die Bildung des Offiziers in der Aufklärung. Ferdinand Friedrich von Nicolai (1730–1814) und seine enzyklopädischen Sammlungen* (Ausstellungskatalog der Württembergischen Landesbibliothek), Stuttgart 1990, S. 139–143; Abb. S. 141, Nr. VI/2. Herzlichen Dank an Elisabeth Kieven, die mich darauf aufmerksam gemacht hat.

¹⁸⁰ Zum Palazzo Pamphili FREY, S. 43–80; zu den Fassadenentwürfen Borrominis vgl. RASPE, S. 26–28.

¹⁸¹ PASSERI, S. 217.

¹⁸² EIMER, I, S. 345–348.

¹⁸³ So EIMER, I, S. 345.

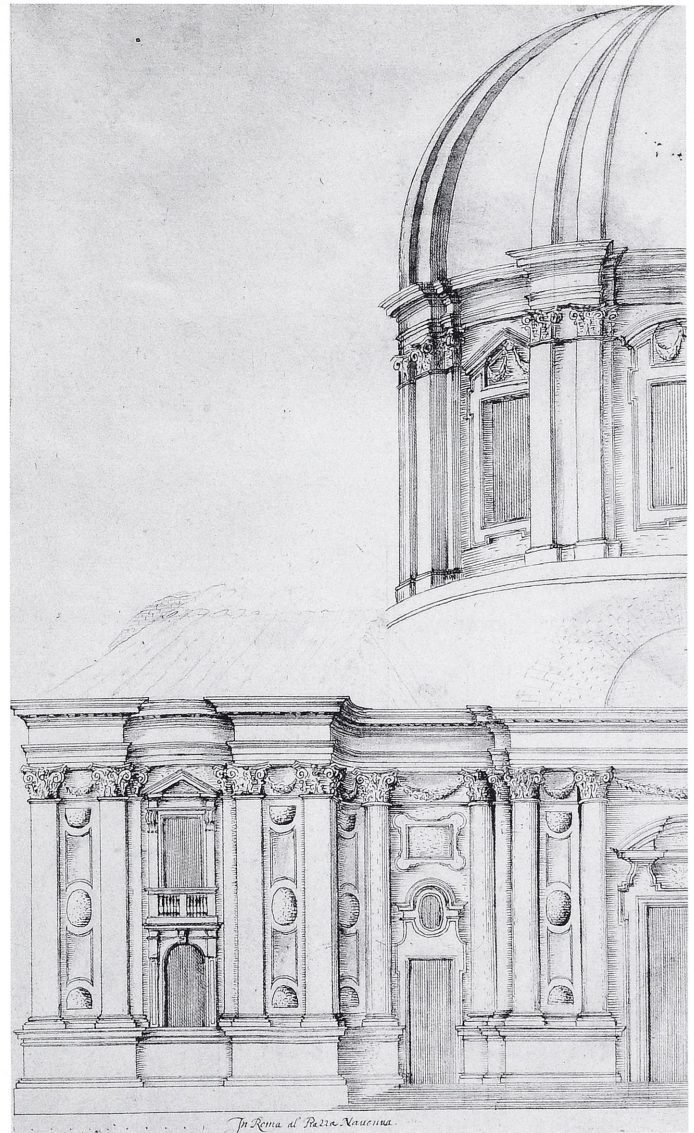
¹⁸⁴ Innozenz X. äußerte im Juni 1654: »... vogliamo venire ad habitarci sì la nostra padrona seve contenta, è meglio star qui, che a Monte Cavallo...« (EIMER, I, S. 345, Anm. 273).

Die vorhandenen Räumlichkeiten wurden, wo möglich, genutzt;¹⁸⁵ von den Prunksälen des Quirinal heben sie sich durch ihre Schlichtheit ab. Platz mußte allein geschaffen werden für die täglichen Amtshandlungen und für die Unterbringung des Hofstaates, der Garden und der Dienerschaft, was sich durch die Anmietung des Palazzo Torres an der Südseite des Platzes leicht bewerkstelligen ließ.¹⁸⁶ Eine architektonische Erweiterung des Palastes war ausdrücklich nicht vorgesehen,¹⁸⁷ schon gar nicht wurde die »weitere Ausdehnung des Palastbezirks über den Vicolo di S. Agnese hinweg bis gegen das obere gekrümmte Ende der Piazza« erwogen.¹⁸⁸

Als Grund für den geplanten Wohnungswechsel darf man sowohl die Begeisterung Innozenz' X. für den Neubau von Sant'Agnese vermuten als auch seine Abneigung gegen den von seinen Vorgängern ausgebauten Quirinalspalast. Schon die Zeitgenossen glaubten, er wolle mit diesem Schritt vor allem den Ausbau der Piazza Navona und die Arbeiten an der Kirche vorantreiben.¹⁸⁹

Der Grabtempel Innozenz' X.

Der kreuzförmige Kuppelbau mit abgeschrägten Vierungspfeilern, der auf den Kernbau von Neu-St.-Peter zurückgeht, fand weite Verbreitung als Bautyp für anspruchsvolle Grabkapellen und Memorialbauten. Ein frühes Beispiel ist die Kapelle in S. Maria del Popolo, die Raffael als Grabkapelle für den Bankier Agostino Chigi errichtete. Die Cappella del Tesoro di San Gennaro am Dom von Neapel, erbaut von Francesco Grimaldi ab etwa 1605, ist ein Memorialbau desselben Typus; Innozenz X. hatte sie im Werden gesehen, als er von 1621 bis 1625 Nuntius in Neapel war, und sie wurde unter seiner Regierung im Jahre 1646 eingeweiht. Anspruch, Dimensionen und Ausstattungsluxus dieses Bauwerks finden sich bereits in den beiden großen, ebenfalls kreuzförmigen und überkuppelten päpstlichen Grabkapellen an S. Maria Maggiore, die beide zugleich auch Memorialbauten sind; die Cappella Sistina Sixtus' V. enthält die hl.



41. W. C. von Klengel, Ansicht der Fassade von Sant'Agnese, um 1657. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Krippe, die Cappella Paolina Pauls V. Borghese eine Marienikone als verehrungswürdige Zimelie. Keines der genannten Beispiele ist jedoch eine solitäre Kirche wie Sant'Agnese.

Der kreuzförmige Kuppelbau dieser Art geht auf römische Mausoleen der Kaiserzeit zurück, deren Rudimente an den Gräberstraßen Roms und Kampaniens noch zu sehen waren. Diese waren häufig Gewölbebauten, mitunter kreuzförmig, und meist – wie Sant'Agnese – mittels einer Fassade auf den öffentlichen Bereich, etwa auf eine Straße, ausgerichtet.

Als ein Borromini vermutlich vertrautes Beispiel läßt sich ein »sepolcro« aus der Sammlung von Rekonstruktionen des Giovanni Battista Montano anführen (Abb. 42),¹⁹⁰ das

¹⁸⁵ »... faremo il consistoro nella stanza del baldacchino, la segnatura in un'altra ...« (EIMER, I, S. 345, Anm. 273).

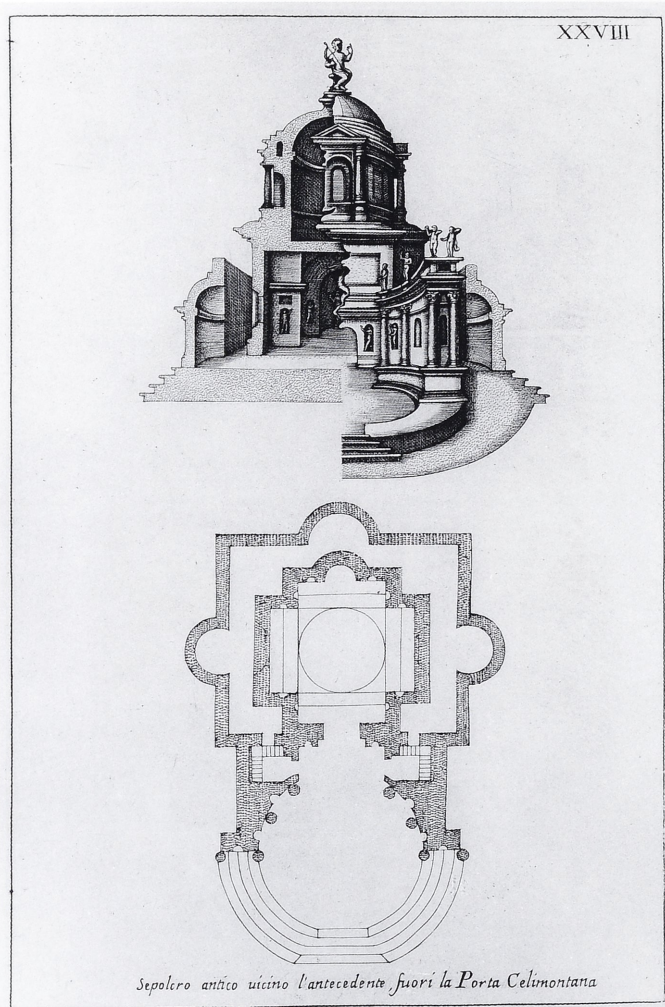
¹⁸⁶ EIMER, I, S. 347, Anm. 284.

¹⁸⁷ Der Papst beschrieb, »come hauea da esser la Chiesa di Sta Agnesa, e restare le due case de' Mellini, e del Colonello Ornano, che la pongono in mezzo ...« (EIMER, I, S. 347, Anm. 286).

¹⁸⁸ PREIMESBERGER 1974, S. 88, Anm. 83. Diese Annahme beruht auf einem Irrtum Dagobert Freys, der einen Entwurf Carlo Rainaldis (BAY, Chig. P. VII. 9, fol. 86) für die Südseite der Piazza Navona fälschlich für einen Plan zur Erweiterung des Pamphili-Palastes nach Norden hielt (FREY, S. 54 f.); vgl. Carlo Pietrangeli, »Palazzo Orsini a Pasquino e Palazzo Braschi«, in: *Piazza Navona, Isola dei Pamphili*, Rom 1970, S. 283, Abb. 214, 220.

¹⁸⁹ EIMER, I, S. 347.

¹⁹⁰ MONTANO, III, Nr. 28; die Gegenüberstellung schon bei SEDLMAYR, S. XXVII, Taf. III.



42. Giovanni Battista Montano, Antiker Grabtempel. Kupferstich

gleich mehrere Züge seines ersten Projektes vorwegnimmt: die säulengeschmückte, konkav geschwungene Schaufront, die zusammen mit der Freitreppe einen (hier allerdings kreisförmigen) Vorplatz bildet; die Verdoppelung der rahmenden Glieder; die kleinen Eckaufsätze; und schließlich die Einbeziehung der Außengliederung der Kuppel in das Fassadenensemble zeigen deutlich, daß dieser Bautyp für Borrominis Medaillenprojekt (Abb. 24) anregend gewesen ist.

Richten wir unser Augenmerk auf den urbanistischen Aspekt der Anlage von Sant'Agnese, auf die Art und Weise, wie die Fassade mit der Umgebung korrespondiert, so lassen sich die typologischen und inhaltlichen Bezüge noch schärfer herausarbeiten.

Das urbanistische Konzept Innozenz' X. zum Ausbau der Piazza Navona beruhte auf einer Verwechslung: Man hielt das ehemalige Stadion Domitians für einen antiken Circus, also eine Anlage für öffentliche Spiele und politische Proklamationen, und importierte aus diesem Grunde den fehlenden Obelisk, um ihn im neuen »Hippodromus Pam-

philianus« auf die Spina zu setzen.¹⁹¹ Eine vergleichbare antike Anlage, der Hippodromus Aureliani, wurde Anfang des 17. Jahrhunderts in dem Antikenbuch des Giacomo Lauro mit einer großen exedraartigen Loge an einer Längsseite rekonstruiert (Abb. 43).¹⁹² Auch ein anderes antikes Bauwerk, die Naumachie des Domitian, wies in der Vorstellung der Antiquare solch eine monumentale Exedra auf (Abb. 44).¹⁹³ Die Funktion eines Wasserbeckens für kleine Seeschlachten wurde in der Barockzeit des öfteren von der Piazza Navona übernommen. Die konkave Exedra oder Loge an der Mitte der Längsseite eines Circus oder einer Naumachie war also in der Vorstellung der Zeitgenossen nichts außergewöhnliches. Neu war die Verbindung mit der Palastkapelle, einem Sakralbau. Mit einem Palast war das Motiv bereits in der Antike verbunden: Der kaiserliche Wohnsitz auf dem Palatin öffnet sich in einer riesigen konkaven Exedra zur Rennbahn des Circus Maximus hin.¹⁹⁴ Panvinio stellte den Aufriß der Anlage als monumentales *teatro* dar;¹⁹⁵ mit diesem Wort wurden zu Borrominis Zeit auch konkav geschwungene Fassaden bezeichnet.¹⁹⁶ Der Antiquar Giacomo Lauro ging sogar noch weiter: Hinter besagtem *teatro* ragt der palatinische Apollontempel auf, den er sich als überkuppelten Zentralbau vorstellte (Abb. 45).¹⁹⁷ Cavea und Freitreppe bilden den konkav gerundeten Vorplatz für das axial dahinter angeordnete Heiligtum.¹⁹⁸ Die an einem Circus gelegene Palastanlage, die einen Sakralbau mit konkaver Fassade und Freitreppe um-

¹⁹¹ PREIMESBERGER 1974, S. 86 f. u. 96; vgl. auch Joseph Connors, »Borromini and Roman Urbanism«, *American Academy Files*, 2 (1982), S. 18 f. Zur Wiederaufnahme des Circus in der Neuzeit vgl. Karl Möseneder, »Der römische Circus als Bild der Welt und des Lebens«, in: *Das antike Rom und Europa. Die Kaiserzeit und ihre Nachwirkungen*, Regensburg 1985, S. 207–266.

¹⁹² LAURO, fol. 83.

¹⁹³ LAURO, fol. 86. Die Grundlage für diese und andere Rekonstruktionen solcher Anlagen waren die antiquarischen Forschungen Pirro Ligorios, der sich an Abbildungen auf antiken Münzen orientierte. Vgl. Graham Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton 1977, S. 23, Anm. 16, Abb. 28.

¹⁹⁴ Man braucht dafür nicht den Kaiserpalast in Konstantinopel heranzuziehen, der vermutlich selbst die römische Situation wiederholt. Vgl. PREIMESBERGER 1974, S. 88 f.

¹⁹⁵ Onofrio Panvinio, *De ludis circensibus*, Rom 1642 (posthum erschienen), S. 8. Die Darstellung geht zurück auf Etienne DuPerac. Vgl. Thomas Ashby, *Topographical Study in Rome 1581*, London 1916, S. 107 f., Taf. XIX; der verbreitete Stich z. B. auch bei Pompilio Totti, *Ritratto di Roma antica*, Roma 1745, S. 252.

¹⁹⁶ Zum Begriff »teatro« in der Barockarchitektur vgl. KRAUTHEIMER, S. 3–7; die konkave Fassade von S. Ivo wurde z. B. so bezeichnet.

¹⁹⁷ LAURO, fol. 98.

¹⁹⁸ Das Vorbild für diese gelehrte Rekonstruktion dürfte das vergleichbar aufgebaute Heiligtum der Fortuna Primigenia in Palestrina gewesen sein; vgl. Rudolf Wittkower, »Pietro da Cortona's Project for Reconstructing the Temple of Palestrina«, in: *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, S. 115–124.

HIPPODROMVS
Extra Urbis moenia ad Amphitheatrum

AVRELIANI IMP.
Castrense S. Crucis Hierusalem.

NAV MACHIA

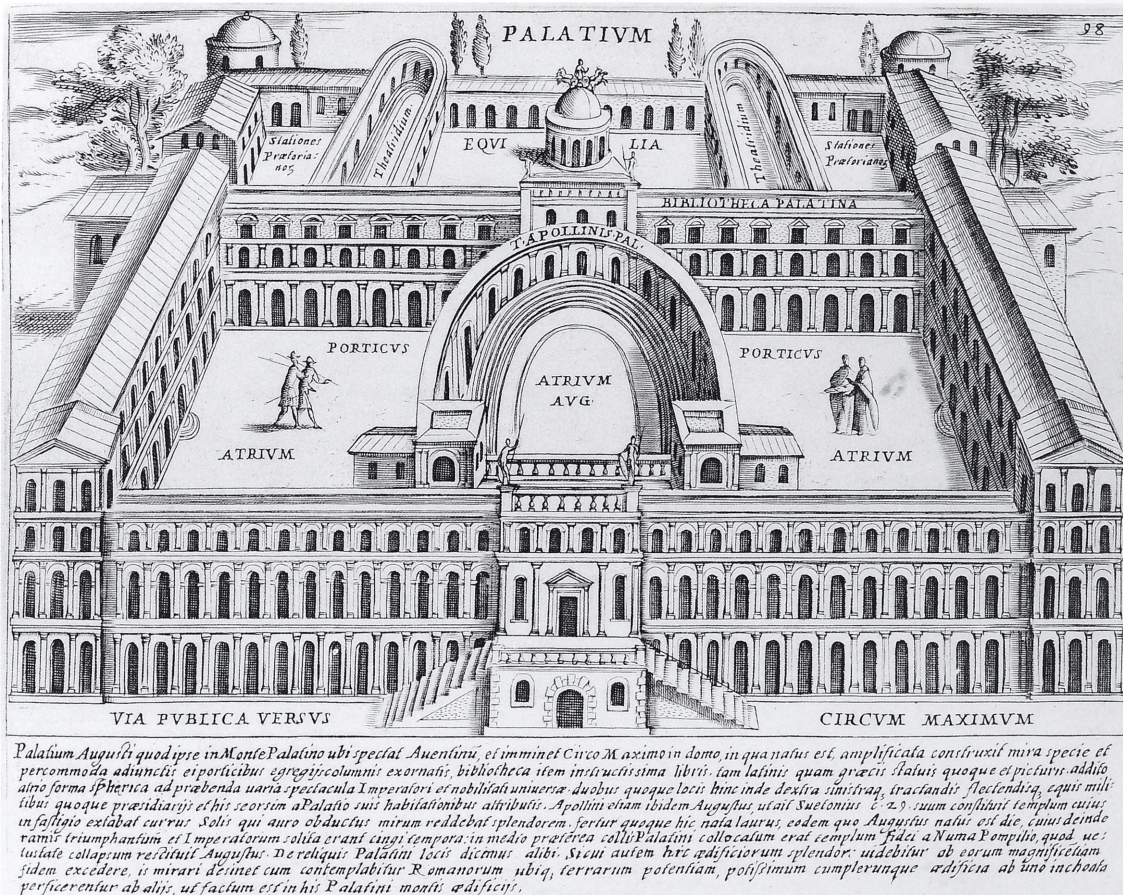
Id est Navalis pugnae ex uestigiis lapidum et numeroru
Sub colle Hortulorum nimirum sub

DOMITIANI

monumentis: graphica deformatio
Monte Sanctiss. & Trinitatis.

An engraving of the Amphitheatre of Domitian, a semi-circular structure with multiple tiers of arches. The interior arena is filled with water, and several large, ornate ships are engaged in naval combat. The ships have multiple decks, masts, and flags, and are crewed by many figures. The amphitheatre is surrounded by a low wall with small arched openings. The scene is set against a background of clouds and a distant landscape.

363



45. Giacomo Lauro, *Circus Maximus und Palatin.* Kupferstich

faßt, war also für antiquarisch gebildete Kreise keine ungewöhnliche Kombination.

Auch im christlichen Rom treffen wir auf einen Sakralbau an der Langseite des Hippodroms, und zwar am Vatikan, wo der päpstliche Palast und die Grabeskirche Petri in unmittelbarer Nachbarschaft zum neronianischen Circus Vaticanus stehen. Carlo Fontana rekonstruierte eines der Mausoleen bei Alt-St.-Peter, die Petronilla-Rotunde, als Apollontempel, der auf die Breitseite des vatikanischen Hippodroms ausgerichtet ist (Abb. 46).¹⁹⁹

Selbst das kaiserliche Mausoleum S. Costanza, das für Borromini – wie gezeigt – eines der wichtigsten architektonischen Leitbilder war, läßt sich in diesem Zusammenhang nennen. Es liegt an der Längsseite einer großen, ummauerten Hofanlage mit abgerundetem Ende, von der erst heutzutage bekannt ist, daß sie der Rest der alten Pilgerbasilika im Coemeterium der hl. Agnes ist.²⁰⁰ Diese topographische

Situation ist in die Darstellung Montanos eingeflossen; die Form der Ruine konnte leicht als circusähnliche Anlage mißverstanden werden (Abb. 6).²⁰¹

Schon beim Bau der Galerie hatte Borromini auf die antike Circusloge angespielt, indem er für das Fenster der Benediktionsloggia das Motiv der von einem »syrischen Bogen« überspannten Serliana verwendete.²⁰² Zweifellos war es im Sinne des Papstes, wenn die Fassade der Kirche in noch deutlicherer Weise dazu beitrug, die Anlage des »Circus Pamphilianus« zu vervollständigen. Aus der Notwendigkeit, die Treppenanlage zu reduzieren, machte Borromini eine Tugend und schuf an der Längsseite des Hippodroms nach antikem Vorbild eine konkave »Exedra«; mit dieser verband er einen Zentralbau, dem er die Gestalt eines antiken Tempels verlieh,²⁰³ wie ihn in seiner Vorstellung die *tempietti* Montanos, aber auch S. Costanza, der sogenannte Tempel des Bacchus, verkörperten.

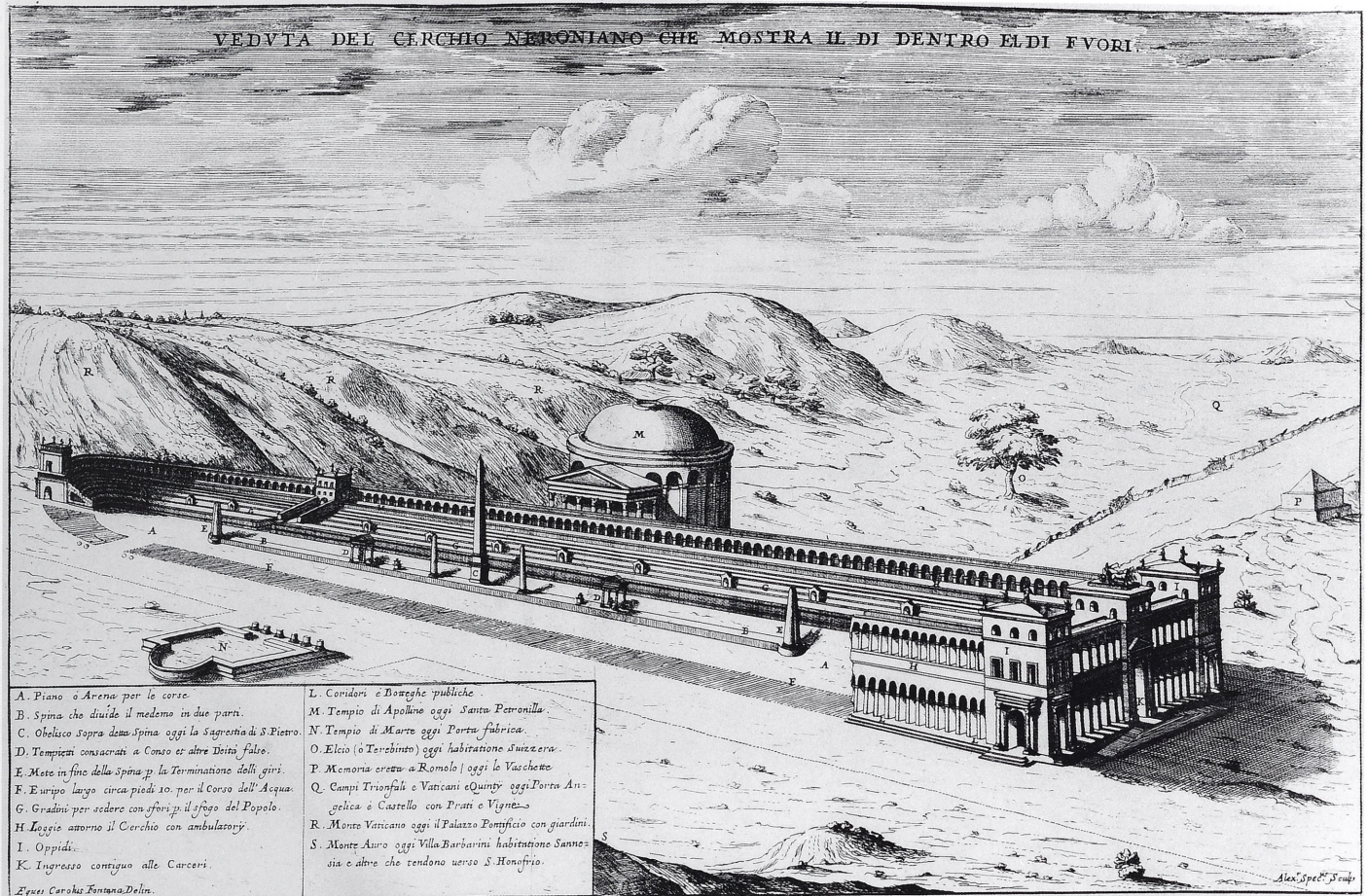
¹⁹⁹ Carlo Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Rom 1694, fol. 29. Schon Pirro Ligorio notierte bei seiner Rekonstruktion des Circus Vaticanus auf seinem Plan des antiken Rom von 1561 den urbanistischen Kontext: »hoggidi qui e san Pietro«, und daneben: »qui il palazzo di san Pietro«. Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Rom 1962.

²⁰⁰ Friedrich Wilhelm Deichmann, »Die Lage der constantinischen Basilika der heiligen Agnes an der via Nomentana«, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 22 (1946), S. 213–234.

²⁰¹ MONTANO, II, Nr. 39.

²⁰² PREIMESBERGER 1974, S. 88 f.; Connors (wie Anm. 191).

²⁰³ »AGNETI ECCE TEMPLVM TVVM« lautet die Inschrift auf Borrominis Medailienentwurf (Abb. 14).



46. Carlo Fontana, Der Circus Neronianus am Vatikan. Kupferstich

Vermutlich teilte Innozenz X. Borrominis Vorliebe für diesen Bau, denn er steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grab der an der Piazza Navona verehrten hl. Agnes, die er als Personifizierung der christlichen *innocentia* gewiß besonders verehrte. Nach frühchristlicher Sitte plante auch er eine Bestattung *ad sanctam*, und zwar bei der anderen ehrwürdigen Memorie dieser Heiligen. Borromini entwarf für ihn nach imperialem Vorbild einen höchst aufwendigen, kostbar ausgestatteten Grabbau und ließ sowohl in architektonischer, als auch in urbanistischer Hinsicht ein frühchristliches Mausoleum in Gestalt eines antiken Tempels wiedererstehen.

Die Residenzkirche Camillo Pamphilis

Innozenz X. war bestrebt, den Nepotismus in Grenzen zu halten und eine übermäßige Selbstdarstellung seiner Familie, etwa in Gestalt einer prunkvollen dynastischen Residenz, zu verhindern. Diese Einstellung äußert sich auch in den bekanntermaßen schwierigen Beziehungen zu seinen Ange-

hörigen. Voller Mißtrauen gegen den Neffen, hatte Innozenz ihm jeden politischen Einfluß verwehrt.²⁰⁴

Nicht zuletzt deshalb legte Camillo Pamphili am 10. Februar 1647, gegen den Willen seines Onkels, den erst kurz zuvor erworbenen Kardinalspurpur ab und begründete durch die Heirat mit Olimpia Aldobrandini die römische Pamphili-Dynastie.²⁰⁵ Zunächst versuchte er, nachdem der Bestand des Hauses durch die Geburt seines Sohnes Giovanni Battista am 24. Juni 1648 gesichert schien, sich enger an die Verwandtschaft seiner Gattin, den Herzog von

²⁰⁴ PASTOR, S. 31, Anm. 9 f. Ein anonymes Manuskript in der Biblioteca Casanatense in Rom (Ms. 5128) von 1648, das in amüsanten, aber boshafter Weise die »Vite de Cardinali in tempo d'Innocenzo X.o« beschreibt, sagt dazu (fol. 15): Camillo »non gode filo del Pontificato altro che l'aura d'esser nipote del Papa, e l'entrate che li pervengono, poichè il zio come huomo saggio non ha permesso che s'ingerisca ne negotij et interessi del governo, per non dare adito al di lui successore di dargli quei disgusti, che porta seco il specioso pretesto di vendere i conti dell'amministrazione, conforme lui med.mo ha fatto in persona al tempo delli Barberini«.

²⁰⁵ PASTOR, S. 31 f.

Parma, zu binden und nahm Wohnung im Palazzo Farnese.²⁰⁶ Zwangsläufig geriet er damit in Konflikt zu seinem Onkel, der im April 1651 mit der Einrichtung der »Primo-genitura Pamphilia« reagierte,²⁰⁷ mit der die Residenzpflicht an der Piazza Navona verbunden war.

Vielleicht hat Camillo damals zuerst den Ausbau des Familienpalastes zu einer standesgemäßen, dynastischen »Regia« ins Auge gefaßt. Noch zu Lebzeiten seines Onkels versuchte er, auf die Gestaltung von Sant'Agnese in diesem Sinne Einfluß zu nehmen. Als der Papst dessen gewahr wurde, antwortete er mit dem Ausschluß des Neffen und seines Architekten Carlo Rainaldi.

Daß es Camillo war, der den säkularen Aufstieg des Hauses Pamphili betrieb, und nicht Innozenz X., demonstriert in bezeichnender Weise die zeitgenössische Panegyrik. Die Lobschriften und Bildprogramme, die anläßlich der Thronbesteigung Innozenz' X. entstanden waren, spielen in erster Linie auf den erwähnten Namen und die heraldischen Insignien des Papstes an und haben Themen der Religion, des Friedens und des »buon governo« zum Inhalt.²⁰⁸ Diejenigen Preisgedichte aber, die die Familie Pamphili, ihre Abstammung und Größe und ihren Wohnsitz an der Piazza Navona feiern – »Pamphilia Regia haec!« – entstanden samt und sonders erst nach dem Tode des Papstes für Camillo Pamphili, zu einem nicht geringen Teil verfaßt von seinem eigenen Sekretär Angelo Caferri.²⁰⁹

Seine Vorstellung von der Kirche Sant'Agnese sah nämlich anders aus als die seines Onkels. Ihm kam es nicht primär auf das Papstgrabmal, sondern auf die Schaffung einer großen dynastischen Grablege für die »gens Pamphilia« an. Die enge Bindung der Kirche an den Palast, der Versuch einer symmetrischen, die Kirche rahmenden Gesamtfassade, die Doppelturmanlage, die Serie von axial gebundenen, prächtigen Innenhöfen und schließlich die geplante Ansiedlung einer religiösen Gemeinschaft, dies alles läßt an ein großes Vorbild denken – den Escorial. Wenn diese Beziehung zutrifft, so kann sie kaum verwundern: Camillos Hispanophilie war sprichwörtlich.²¹⁰

Die aufwendige Verkleidung und Ausstattung der Kirche mit farbigem Marmor entsprang offenbar seinem Geschmack und den Gepflogenheiten seiner Heimatstadt Nea-

pel, weniger denen Roms.²¹¹ Auch seine übrigen Bauunternehmungen ließ er kostbar mit Marmor inkrustieren, wie es S. Niccolo da Tolentino, S. Andrea al Quirinale und die Cappella Pamphili in S. Agostino lehren.²¹² Dabei ließ er es sich nicht nehmen, die Farben der Marmorverkleidung analog zu seinem Familienwappen auszuwählen: in Sant'Agnese dominieren in der Wandzone das Weiß der Pamphilitaube und das Rot des Hintergrundfeldes, in der Gewölberegion das Gold der darüberstehenden Lilien.

Wie es scheint, kam Borromini als »architetto della Santa memoria di Papa Innocentio X.«²¹³ mit dessen Neffen nicht zurecht, ebensowenig wie dieser mit ihm, und konnte sich für seine Vorhaben nur mäßig erwärmen. Zunächst bemühten sich beide Seiten, und Camillo war trotz anfänglicher Zweifel anscheinend zufrieden mit der Arbeit Borrominis. In der Folgezeit jedoch klappten ihre Ziele immer stärker auseinander, und die Schwierigkeiten auf der Baustelle trugen das Ihre dazu bei, so daß die Zeitgenossen am Ende erstaunt waren, daß Camillo den ungeliebten Architekten nicht von vornherein entlassen hatte.²¹⁴ So ist vielleicht erklärlich, daß es unter Camillos Ägide nicht zu einem ausgereiften Entwurf Borrominis kam. Aber auch Carlo Rainaldi gelang es später nicht, das gigantische Fragment zu einem vollkommen befriedigenden Ende zu führen; seine größte Leistung besteht im Entwurf der Campanili, die für sich genommen einen Meilenstein in der Entwicklung barocker Baukunst darstellen.

Beim Tode Innozenz' X. war Camillo erst dreiunddreißig Jahre alt. In den folgenden Jahren konnte er sich mit voller Kraft seiner Familie, dem Bau seiner Residenz und der Rolle des fürstlichen Mäzens widmen. Darin stand er in Rom nur Alexander VII. nach, dessen Gunst er sich unter anderem dadurch zu erhalten wußte, daß er an dessen großem Vorhaben, der architektonischen Erneuerung Roms, durch die Finanzierung großer Bauprojekte mitwirkte.²¹⁵ Trotz seines Einsatzes blieben Residenz und Grablege der Pamphili an der Piazza Navona ein heterogenes Gebilde: Zu unter-

²⁰⁶ EIMER, I, S. 40.

²⁰⁷ EIMER, I, S. 33, Anm. 63.

²⁰⁸ PREIMESBERGER 1974, S. 77–84.

²⁰⁹ PREIMESBERGER 1974, S. 84 f., Anm. 50.

²¹⁰ Camillo hatte sich der spanienfreundlichen Linie des Papstes angeschlossen. Das anonyme Manuskript 5128 der Biblioteca Casanatense (vgl. Anm. 204) charakterisiert ihn so: »Il detto Camillo prima non era molto spagnolo; ma hoggi è spagnolissimo, riconoscendo da quelli le sue fortune« (fol. 15). Möglicherweise ist Camillo als Kind in Madrid gewesen, als sein Onkel zwischen 1626 und 1630 die spanische Nuntiatur innehatte.

²¹¹ »Questo Card.le nacque nella Città di Napoli, mentre il Papa era noncio Apostolico, dove s'era ritirato con tutta la sua famiglia, et fu tenuto al Sacro Fonte dall'Ecc.mo Sig.r Principe di Bisignano D. Tiberio Caraffa fratello del Card.le di questo cognome; perciò si stima sia affettionato a quella Patria« (ebd., fol. 13), was in Rom nicht gerade ein Kompliment war.

²¹² Es lohnte sich, einmal zu untersuchen, inwiefern Berninis S. Andrea von den Projekten Borrominis für Sant'Agnese abhängig ist, und welche Rolle Camillo Pamphili dabei spielte. Die Fassade ist mit dem Medaillenentwurf (Abb. 14) und der Altarraum (mit den Doppelsäulen vor der Apsis) mit Borrominis Entwurf für das Papstgrabmal (Abb. 18) verwandt.

²¹³ So unterschrieb er die »misura e stima« vom 13. Januar 1656. MONTALTO, S. 188, Doc. XIX.

²¹⁴ CONNORS 1989 a, S. 85, 88.

²¹⁵ Vgl. KRAUTHEIMER, S. 75–77.

schiedlich waren die Vorstellungen der beiden Auftraggeber und die Pläne ihrer Architekten.

Weniger die erreichte künstlerische Einheit als vielmehr die städtebaulich überzeugende Wirkung des Ensembles imponierte späteren Generationen. Wesentlichen Anteil daran haben gewiß die doppelgeschossigen Türme Rainaldis, die der Kirche beinahe spielerisch die Herrschaft über die benachbarten Bauten, besonders über den Palazzo Pam-

phili, sichern. Nah- und Fernwirkung aber werden geprägt durch die Anteile Borrominis: Die edle, von doppelten Pilasterpaaren eingefasste und makellos geschwungene Säulereihe von Sant'Agnese ist das eigentliche architektonische Prunkstück der Platzbebauung. Ebenso vornehm wirkt, aus der Ferne betrachtet, die Silhouette der Kuppel; besonders dann, wenn man sie mit ihren weniger schlank aufragenden älteren Schwestern vergleicht.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

ALB.	Wien, Graphische Sammlung Albertina, Italien AZ Nr.	MARTINELLI	Cesare d'Onofrio, <i>Roma nel Seicento. »Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scultura« di Fioravante Martinelli</i> , Florenz 1969.
BAV	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.		
CANCELLIERI	Francesco Cancellieri: <i>Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine, ed il Palazzo Panfilino nel Circo Agonale</i> , Rom 1811.	MONTALTO	Lina Montalto, »Il drammatico licenziamento di Francesco Borromini dalla fabbrica di Sant'Agnese in Agone«, <i>Palladio</i> , N. S. 8 (1958), S. 139–188.
COD. CORS.	Rom, Biblioteca Corsiniana, Codex Corsinianus.		
COD. MART.	Mailand, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, Raccolta Bertarelli, Codex Martinelli.	MONTANO	Giovanni Battista Montano, <i>Li cinque libri di architettura</i> (Gesamtausgabe) Rom 1691.
CONNORS 1989 a	Joseph Connors, »Virgilio Spada's Defence of Borromini«, <i>Burlington Magazine</i> , 131 (1989), S. 76–90.	NOEHLES	Karl Noehles, Rezension von FASOLO, <i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i> , 25 (1962), S. 166–177.
CONNORS 1989 b	Joseph Connors, <i>Borromini e l'Oratorio romano</i> , Turin 1989.	PASSERI	Jacob Hess (Hrsg.), <i>Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri</i> , Leipzig u. Wien 1934.
EHRLE	Francesco Ehrle, <i>Dalle carte e dai disegni di Virgilio Spada</i> (= Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie, Vol. II), Rom 1927.	PASTOR	Ludwig von Pastor, <i>Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters</i> , Bd. XIV/1, Freiburg 1929.
EIMER	Gerhard Eimer, <i>La fabbrica di Sant'Agnese in Navona</i> , 2 Bde., Stockholm 1970/71.	PORTOGHESI	Paolo Portoghesi, <i>Francesco Borromini</i> , 2. Aufl., Mailand 1984.
FASOLO	Furio Fasolo, <i>L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi</i> , Rom 1961.	PREIMESBERGER 1970	Rudolf Preimesberger, »Bernini a S. Agnese in Agone«, <i>Colloqui del Sodalizio</i> , Ser. 2.3 (1970–1972), S. 44–55.
FREY	Dagobert Frey, »Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur«, <i>Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 3 (1924), hier S. 43–80.	PREIMESBERGER 1974	Rudolf Preimesberger, »Obeliscus Pamphilus. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona«, <i>Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst</i> , 25 (1974), S. 77–162.
GIGLI	Giacinto Gigli, <i>Diario di Roma</i> , hg. v. Manlio Barberito, 2 Bde., Rom 1994.		
HEIMBÜRGER RAVALLI	Minna Heimbürger Ravalli, <i>Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada</i> , Florenz 1977.	PREIMESBERGER 1976	Rudolf Preimesberger, »Pontifex romanus per Aeneam praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken«, <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 16 (1976), S. 221–287.
HEMPEL	Eberhard Hempel, <i>Francesco Borromini</i> , Wien 1924.		
KIEVEN	Von Bernini bis Piranesi. <i>Römische Architekturzeichnungen des Barock</i> , bearbeitet von Elisabeth Kieven (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1993.	PREIMESBERGER 1978	Rudolf Preimesberger, »Das dritte Papstgrabmal Berninis«, <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 17 (1978), S. 157–181.
KRAUTHEIMER	Richard Krautheimer, <i>The Rome of Alexander VII, 1655–1667</i> , Princeton 1985.	RASPE	Martin Raspe, <i>Das Architektursystem Borrominis</i> , München 1994.
LAURO	Giacomo Lauro, <i>Antiquae urbis splendor</i> , Rom 1625.	SEDLMAYR	Hans Sedlmayr, <i>Die Architektur Borrominis</i> , München 1939 (Reprint Hildesheim 1986).

Abbildungsnachweis: Albertina, Wien 4, 8, 12, 18, 22, 27, 34, 36–38; Verfasser 1, 2, 3, 5, 7, 11, 17, 19, 21, 23–26, 29–33, 35, 40; Bibliotheca Hertziana 6, 10,

13–16, 20, 28, 42–46; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek 8, 39; Württ. Landesbibliothek 41.