

HELLMUT HAGER

ZUR PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE
DER ZWILLINGSKIRCHEN AUF DER PIAZZA DEL POPOLO:
S. MARIA DI MONTE SANTO UND S. MARIA DEI MIRACOLI
IN ROM

INHALT

Einführung	191
I. Vorgeschichte	194
1. Die Errichtung der römischen Ordensprovinz der Carmelitani dell'Antica Osservanza und die Gründung ihres Konvents S. Maria di Monte Santo	194
2. Die Anfänge von S. Maria dei Miracoli	196
II. Die gemeinsame Neubauplanung unter Alexander VII. als urbanistisches Projekt . .	200
1. Die Zwillingskirchen als symmetrische Zentralbauten	200
a) Das Vedutenprojekt in der Biblioteca Vaticana	200
b) Der Entwurf auf dem Chirografo Alexanders VII. vom 16. November 1661. Baubeginn von S. Maria dei Miracoli	204
c) Das Projekt der Gründungsmedaille des Jahres 1662. Baubeginn von S. Maria di Monte Santo	212
d) Planwechsel: Das von Lieven Cruyl Ende des Jahres 1664 überlieferte Projekt	215
2. Die Differenzierung der Grundrißformen: Oval für S. Maria di Monte Santo, Kreis für S. Maria dei Miracoli	220
3. Die Lage vor der Einstellung der Bauarbeiten beim Tod Alexanders VII. (1667) . .	237
III. Die Fortführung durch Kardinal Girolamo Gastaldi (1673—1681)	239
1. Weiterbau und Vollendung von S. Maria di Monte Santo	239
2. Die Baugeschichte von S. Maria dei Miracoli	256
a) Der Zustand der Planung vor dem Zeitpunkt der zweiten Grundsteinlegung am 6. Oktober 1675	256
b) Die Ausführung	264
IV. Glockentürme und Konventsgebäude	277
Zusammenfassung	288
Exkurs: Zur Datierung des Ovalprojekts von S. Maria in Campitelli	297
Urkunden	299

EINFÜHRUNG*

Bis in die Zeit Alexanders VII. bot die Piazza del Popolo dem Besucher, der von Norden kommend die Stadt Rom durch die Porta Flaminia betrat, das Bild einer städtebaulich ungelösten Situation. Noch immer waren die beiden Gebäudekomplexe an der Mündung des Dreistrahls Via del Babuino, Via del Corso und Via Ripetta mit ihren Fronten gegen die Piazza del Popolo vollständig ungegliedert. Dieser Eindruck ist sehr deutlich von einem jungen Künstler in seinem Skizzenbuch festgehalten worden, der am Anfang des Seicento aus Deutschland zu einem Studienaufenthalt nach Rom gekommen war¹. Seine Zeichnung (Abb. 135) veranschaulicht einen Zustand, der, insbesondere seit der Aufstellung des Obelisken im Jahre 1589 und der Ausgestaltung der Porta Flaminia durch Bernini (1655), mit Dringlichkeit nach einer Vollendung der Platzgestaltung verlangte². Gemessen an der urbanistischen Bedeutung der Piazza del Popolo gehört der Auftrag, der 1661 an Carlo Rainaldi erging und die Lösung des städtebaulichen Problems durch Errichtung zweier spiegelgleicher Kuppelkirchen verlangte, zu den anspruchsvollsten, die in der Regierungszeit Alexanders VII. vergeben worden sind.

Im folgenden geht es jedoch nicht um eine Würdigung vom Standpunkt der Urbanistik, sondern um die Entwurfsgeschichte dieser Kirchen, wobei selbstverständlich die Abhängigkeit der Planung von der topographischen Besonderheit des Standorts mitberücksichtigt wird.

* Die Anfänge dieser Arbeit gehen auf die Vorbereitung einer Führung zurück, die der Verfasser im Rahmen des wissenschaftlichen Besichtigungsprogramms der Biblioteca Hertziana gehalten hat. Von den späteren Untersuchungen, die im Sommer 1964 im wesentlichen abgeschlossen waren, wurden die wichtigsten Ergebnisse am 20. Mai 1965 bei der Gelegenheit einer wissenschaftlichen Sitzung in der Biblioteca Hertziana vorgelegt.

Der Verfasser möchte an dieser Stelle dem ehemaligen Direktor der Biblioteca Hertziana, Prof. Franz Graf Wolff Metternich, und Prof. Wolfgang Lotz, gegenwärtig Direktor des Instituts, für die Förderung seiner Arbeit herzlichst danken, die auch aus dem Kreise der Kollegen durch Hinweise unterstützt worden ist. Sein Dank gilt ferner den Direktoren und Angestellten der benutzten Archive und Sammlungen, insbesondere Sir Anthony Blunt, Direktor des Courtauld Institute of Art in London, und Miss Scott Elliot, Bibliothekarin der Royal Library in Windsor. Monsignore Noiret, Pfarrer an S. Maria di Monte Santo in Rom, hat die Entstehung dieser Studie mit hilfsbereiter Aufmerksamkeit verfolgt und den Verfasser auf das Archiv der Carmelitani Scalzi in Rom, Via Sforza Pallavicini 10, aufmerksam gemacht, wo ihm P. Pius Inglott, Bibliotecario Archivista, in entgegenkommender Weise behilflich war.

¹ Friedrich Thoene, Ein deutschrömisches Skizzenbuch von 1609—1611 in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel, Berlin 1960, S. 13f., Taf. 21. Den Hinweis auf diese Ansicht danke ich Dr. Hildegard Giess.

² Zur Geschichte der Platzentwicklung vgl. Thomas Ashby und S. Rowland Pierce, The Piazza del Popolo: Rome. Its History and Development, in: The Town Planning Review, December 1924, XI, Nr. 2, S. 75—96. A. Proia e F. Romano, Campomarzio, Rom 1939, I, S. 37ff., II, S. 35ff. Guglielmo Matthiae, Piazza del Popolo. Attraverso i documenti del primo ottocento, Rom 1946; M. Zocca, in: Topografia e Urbanistica di Roma, Storia di Roma, vol. XXII, Rom 1958, S. 524. Cesare d'Onofrio, Gli Obelischi di Roma, Rom 1965, S. 173 bis 177.

Gerhard Eimer, Die Stadtplanung im schwedischen Ostseereich, 1600—1715, Stockholm 1961, S. 81, weist darauf hin, daß schon Antonio da Sangallo d. J. sich mit dem Problem der Aufstellung eines Obelisken auf der Piazza del Popolo auseinandergesetzt hat (Florenz, Uffizien Nr. 965 A).

Die baugeschichtlichen Daten können durch die Dokumente im Archivio Segreto Vaticano, die Vincenzo Golzio publiziert hat, als gesichert gelten³. Im Rahmen dieser Urkundenveröffentlichung trat jedoch die Bearbeitung des Planmaterials, das diesen Dokumenten beigegeben ist, trotz zutreffender Bestimmung der beiden Fassadenrisse (Abb. 152 und 153), vor der Beschäftigung mit den Aktennotizen zurück. Der Wert der Arbeit von Golzio liegt darum in erster Linie in der Klärung der Bauzeiten und der Abfolge der Architekten in der Bauleitung: Carlo Rainaldi, Gianlorenzo Bernini, dann nochmals Rainaldi und schließlich Carlo Fontana, der vorher schon als Mitarbeiter beider fungierte.

Eine systematische Untersuchung des planungsgeschichtlichen Ablaufs wird in der Publikation von Golzio, die den grundlegenden Aufsatz von Rudolf Wittkower im Art Bulletin von 1937 unberücksichtigt ließ⁴, nicht geboten. Auch in seiner bald nachgeholtene Stellungnahme verharrte Golzio im wesentlichen auf seinem früheren Standpunkt. Durch seine Auffassung, daß Carlo Fontana an der ersten Bauperiode von 1661—1667 unbeteiligt sei, weil sein Name in den entsprechenden Dokumenten (von denen jedoch nur wenige nachweisbar sind!) nicht auftaucht, blieb ihm der Weg zu wichtigen Erkenntnissen versperrt⁵.

Die Spezialforschung, die sich später mit den beiden Kirchen beschäftigte, hat die Zeichnungen im Archivio Segreto ganz unberücksichtigt gelassen. Furio Fasolo erwähnt in seinem Buch über Carlo Rainaldi, das 1961 erschien⁶, nicht einmal die Entwürfe Rainaldis, die sich darunter befinden, obwohl sie ihm durch den Hinweis von Golzio leicht zugänglich gewesen wären.

Da an den „chiese gemelle“ der Piazza del Popolo die bedeutendsten Baumeister tätig gewesen sind, die in Rom in den Jahrzehnten nach 1660 gearbeitet haben, ist die Aufhellung der Planungsgeschichte, die an verschiedenen Stellen noch immer viele ungelöste Fragen bietet, ein aktuelles Desiderat der Barockforschung geblieben. Ihm versucht die vorliegende Studie zu entsprechen. Sie ist von dem Planmaterial des Archivio Segreto ausgegangen, wobei sich herausgestellt hat, daß es nicht allein für die Klärung der planungsgeschichtlichen Probleme unserer Kirchen wertvoll ist. In diesem Zusammenhang ermöglicht es auch Einsichten in Fragenkomplexe, die — schon von Wittkower in seinem eben genannten Aufsatz berührt — namentlich in der letzten Zeit wieder erneut in das Blickfeld getreten sind: Die Anfänge Carlo Fontanas, seine Zusammenarbeit mit Carlo Rainaldi und der Einfluß, den die beiden Architekten aufeinander ausgeübt haben⁷.

³ Vincenzo Golzio, Le Chiese di S. Maria di Montesanto e di S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo in Rom, in: Archivi d'Italia, ser. II, vol. VIII, 1941, S. 122—148, Archivio Segreto Vaticano, Fondo dell'Ospizio Apostolico dei Convertendi, Gastaldi vol. 99 (Instrumenti e Scritti de la Fabrica della Ch.a di Montesanto iuspatronato dell'E.mo e Rev.mo Sig. Car.e Gastaldi) und vol. 100 (Conti Misure e Ricevute de pagamenti fatti p. le due Chiese S. M.a di Monte Santo e la M.a SS.a de Miracoli al Popolo erette dalla Ch.a M.a del Card. Girol.o Gastaldi). Die von Golzio veröffentlichten Urkunden im folgenden abgekürzt zitiert: „Golzio Dok.“.

⁴ Rudolf Wittkower, Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the full Baroque, in: The Art Bulletin XIX, 1937, S. 242—313. Im folgenden abgekürzt zitiert: „Wittkower, Rainaldi“.

⁵ Vincenzo Golzio, Ancora le Chiese di S. Maria di Montesanto e di S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo, in Rom, in: Archivi d'Italia, ser. II, X, 1943, S. 58f.; vgl. Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy, 1600—1750, Pelican History of Art, vol. 16, 2. Auflage, Harmondsworth 1965, S. 184ff., 364, Anm. 14. — Auch die Bauakten der zweiten Periode, die 1671 beginnt, sind nicht mehr vollständig (vgl. Anm. 102).

⁶ Furio Fasolo, L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi, Rom 1961. — Ebenso: Maria Letizia Casanova, S. Maria di Montesanto und S. Maria dei Miracoli, Chiese di Roma illustrate, vol. 58, 1960. — Eine Ausnahme macht in dieser Hinsicht Klaus Schwager gelegentlich einer Führung im Rahmen des wissenschaftlichen Besichtigungsprogramms der Biblioteca Hertziana. Da sie vor der Tätigkeit des Verf. am Institut stattgefunden hat, sind ihm die Ergebnisse nicht bekanntgeworden.

⁷ Wittkower, op. cit.; Karl Noehles, Rezension: Furio Fasolo, L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi, Rom 1961, in: Zeitschr. für Kunstgesch., 25, 1962, S. 175.

Bekanntlich sind die Kirchen S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli, ausgeführt als Oval- beziehungsweise Rundbau, von Rainaldi als kreuzförmige Zentralkirchen geplant gewesen (Abb. 140 und 141). Die Kernfrage der Planungsgeschichte liegt also im Übergang zu den gegenwärtigen Grundrißtypen, das heißt dem Zeitpunkt, zu dem er stattgefunden hat, sowie in der Autorschaft des oder der verantwortlichen Architekten. Wittkower hatte bereits durch die seltsamerweise bis dahin unbeachtet gebliebene Beischrift zu einem Fassadenentwurf Fontanas (1674 in Stichform veröffentlicht, Abb. 154) den Nachweis erbringen können, daß die Planänderung in einer Bauperiode erfolgt war, die offiziell von Carlo Rainaldi geleitet wurde⁸.

Damit war die Behauptung Titis in der Auflage von 1686 klar widerlegt, daß Bernini bei seiner Übernahme von S. Maria di Monte Santo einen Übergang vom Rundbau zur Ovalkirche vollzogen habe: „... col pensiero del Bernini e assistenza del Cav. Fontana si mutò il Cuppolino, e ridusse in ovato la Chiesa che prima era rotonda, seguitando il disegno del Rainaldi.“⁹

Obwohl diese — wie sich zeigen wird — nicht völlig aus der Luft gegriffene Angabe in der Auflage von 1763 korrigiert worden war, „Furono poi ridotte a perfezione mediante la generosità del Cardinale Gastaldi e col pensiero del Bernino, ed assistenza del Cav. Fontana, seguitando il disegno del Rainaldi ...“¹⁰, hatte sie in der Forschung vor Wittkower viel Verwirrung gestiftet¹¹. Aber selbst spätere Autoren haben sich von der traditionellen Anschauung, daß das Oval auf Bernini zurückzuführen sei, noch nicht freimachen können. Außer Vincenzo Golzio auch Ugo Donati, Luigi Salerno, Giovanni Incisa della Rocchetta und Valerio Mariani¹². Fasolo ist wohl in der Beschreibung des Planwechsels an Rainaldi Wittkower gefolgt, unterschätzt aber, wie Golzio, die Bedeutung von Carlo Fontana für die erste Periode der Baugeschichte.

Im folgenden soll nun versucht werden, den Planungsverlauf von seinen Anfängen zu rekonstruieren, wobei die Frage in den Vordergrund tritt, ob der unter der Leitung Rainaldis begonnene Ovalraum von S. Maria di Monte Santo tatsächlich für ihn in Anspruch genommen werden darf. Ähnlich bedarf es für die Schwesternkirche S. Maria dei Miracoli noch der Klärung, inwieweit dieser Bau, den Rainaldi zusammen mit Fontana begonnen hat, der dann aber durch den letzteren allein zu Ende geführt wurde, in seinem Raumbild noch von Rainaldi bestimmt ist. Es gibt Quellen des frühen 18. Jahrhunderts, die hier sogar ohne jede Einschränkung von einem Werk Carlo Fontanas sprechen¹³.

⁸ Wittkower, Rainaldi, S. 245ff.

⁹ Filippo Titi, Ammaestramento utile e curioso di pittura scoltura et architettura nelle Chiese di Roma ..., Rom 1686, S. 355. Diese Formulierung weicht sehr wesentlich von dem ab, was in der Auflage von 1675 zu lesen war. Dort hieß es, daß Rainaldi der Architekt gewesen ist und seine Entwürfe beim Weiterbau unter dem Kardinal Gastaldi durch Bernini, assistiert von Carlo Fontana, geändert worden sind: „si è mutato il disegno fuori che del Cupolino, e Altar maggiore, che è del medemo Rainaldi.“ (Filippo Titi, Studio di pittura scultura e architettura nelle Chiese di Roma ..., Rom-Macerata 1675, S. 422.)

¹⁰ Filippo Titi, Descrizione delle pitture sculture ed architetture esposte al pubblico, opera cominciata dall'abate Filippo Titi, con l'aggiunta di quanto i stato fatto nuovo fino all'anno presente, Rom 1763, S. 386f.

¹¹ Eberhard Hempel, Carlo Rainaldi, Ein Beitrag zur Geschichte des römischen Barocks, Diss. München 1916, ed München 1919, S. 48; Eduard Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks, Wien 1930, S. 37f.

¹² Ugo Donati, Artisti Ticinesi a Roma, Bellinzona 1942, S. 270; Luigi Salerno, in: Via del Corso, Rom 1961, S. 119; Giovanni Incisa della Rocchetta, Rezension von M. L. Casanova, op. cit., in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, ser. III, vol. LXXXIII, 1960 (publ. nel 1963), S. 301f.; Valerio Mariani, Le chiese di Roma dal XVII al XVIII secolo, Rom 1963, S. 146.

¹³ Crescimbeni, Notizie degli Arcadi morti, Rom 1720, II, S. 347; Domenico de' Rossi, Studio di Architettura Civile, Rom 1721, III, Taf. 31f. (vgl. Abb. 190 und 194 sowie Anm. 217).

I. VORGESCHICHTE

1. Die Errichtung der römischen Ordensprovinz der Carmelitani dell'Antica Osservanza und die Gründung ihres Konvents S. Maria di Monte Santo

Über die Anfänge der römischen Ordensprovinz der Carmelitani dell'Antica Osservanza, die erst im Seicento errichtet wurde, berichtet ein 1709 angelegtes Memorienbuch des Konvents, das sich im Archiv der Biblioteca Carmelitana in Rom befindet¹⁴. In der wissenschaftlichen Literatur über unsere beiden Kirchen noch unberücksichtigt, verdient es besondere Beachtung, nicht nur als Quelle, die der Gründungszeit noch verhältnismäßig nahe ist, sondern auch durch die Kopialüberlieferung beziehungsweise den Nachweis vieler noch unveröffentlichter Urkunden. Es wurde bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts fortgeführt und enthält unter anderem auch Dokumente, die für den Bau des Konvents von Bedeutung sind¹⁵.

Die Patres Alfio Licandro, Domenico del Castro und Simon da Sampiero waren, mit der Errichtung neuer Konvente beauftragt, von Messina aus nach Rom gekommen, wo sie bei ihrem ersten Versuch jedoch einen Fehlschlag erlebten. Dann aber, bereits unterstützt durch eine Ordensniederlassung, die sie inzwischen in Ascoli neu gegründet hatten, erhielten sie im Jahr 1639 von Urban VIII. die Genehmigung, ein Haus anzukaufen, das an der Via del Babuino in der Nähe ihrer Mündung in die Piazza del Popolo gelegen war¹⁶. Die offizielle Gründung des neuen Konvents, der sich in diesem Haus etablierte, fand am 13. Mai 1640 statt (Dok. III). Zwei Jahre später folgte die Bestätigung (12. Mai 1642)¹⁷. Die Zahl der Religiosi war auf 14 festgesetzt worden, wurde in der Praxis aber etwas überschritten¹⁸.

Die Karmeliter besaßen ein Gnadenbild der „Madonna del Carmine“, das der Legende nach, wie so viele seiner frühchristlichen und mittelalterlichen Vorgänger, mit übernatürlicher Hilfe entstanden sein soll¹⁹. Von der Kirche, die um 1653 etwas erweitert wurde²⁰, gibt ein Visitationsbericht genaue Kenntnis. Er datiert vom 6. September 1662, stammt also aus einer Zeit, in der schon die Arbeiten am Neubau im Gange waren (Dok. III). Außer dem Hochaltar, geweiht an die Muttergottes, werden noch zwei Nebenkapellen überliefert, die dem Patrozinium der hl. Maria Magdalena de' Pazzi und des hl. Filippo Neri unterstellt waren. Über dem Eingang, der dem Hochaltar gegenüberlag, gab es eine Choranlage für die am Tage stattfindenden Gottesdienste. Eine zweite, hinter dem Altare maggiore, war der Versammlungsort für die Matutin-Gebete.

Die Anfänge der Karmeliter-Niederlassung waren recht schwierig gewesen. Vor allem hatte man unter der Mißgunst von seiten der Augustiner in S. Maria del Popolo zu leiden, die der Errichtung

¹⁴ Notitiae Historicae Conuentus M. S. de Urbe, Archivio della Biblioteca Carmelitana, Roma, via Sforza Pallavicini 10 (Sig.: II. Mons Sanctus, 1). Datierung „1709“, fol. 40 und 46. Im folgenden abgekürzt zitiert: „Memoriale Montes.“.

¹⁵ Vgl. S. 277ff.

¹⁶ Der Kaufvertrag datiert vom 9. Dez. 1639. *Memoriale Montes*, fol. 5ff., 12; *Roma antica e moderna*, Rom 1643, S. 81. — Das Haus lag ungefähr an der Stelle des jetzigen Gebäudes der RAI zwischen der Via Pidocchio (zugesetzt, aber in ihrem Verlauf noch erkennbar) und der noch vorhandenen Via del Borghetto. Auf den Stadtplänen von Maggi und Falda ist das mehrstöckige Gebäude gut zu erkennen, das dem Mons. Giulio Donati gehörte. An dieses Haus, dessen Kaufpreis 3000 Scudi betrug, schloß ein kleiner Garten an, von 40 Palmen im Geviert. Dort gab es mehrere Brunnen: einen in der Mitte des Wegekreuzes, einen zweiten „in prospettiva dell'entrare“ sowie einen dritten auf der linken Seite des „primo vialotto“. Sie wurden gespeist von der Fontana Trevi (Dok. III).

¹⁷ Vgl. Mario Armellini, *Le Chiese di Roma dal sec. IV al XIX*, Rom 1942, I, S. 391f.

¹⁸ Vgl. Dok. III. Im Jahre 1668 zählte der Konvent 24 Mitglieder. Rom, Archivio di Stato. Camerale III, busta 1882 (mandatum salis), 2. Juli 1668; *Memoriale Montes.*, fol. 64.

¹⁹ Pietro Bombelli, *Raccolta delle Immagini della bma. Vergine Ornata della Corona d'oro dal r.mo Capitolo die S. Pietro*, Rom 1792, I, S. 141–145.

²⁰ „... hanno di presente ingrandita la d. Chiesa ...“, *Roma antica e moderna*, Rom 1653, S. 34. Zur Lage der Kirche im Ursprungsbau des Konvents vgl. Abb. 139.

einer karmelitanischen Ordensprovinz dicht vor ihrer eigenen Tür ausgesprochen ablehnend gegenüberstanden. Der Streit entzündete sich an der Inschrift, welche die Karmeliter über dem Eingang ihres Gebäudes angebracht hatten: „Seminarium Carmelitarum Primi Instituti de propaganda Fide“, und von den Augustinern wegen ihrer prätentiösen Formulierung beanstandet wurde. Sie wandten sich an die Sacra Congregazione dei Religiosi, die in einem Dekret vom 19. Dezember 1639 dem kommissarischen Oberen des Konvents, P. Alfio Licandro, die Änderung der Inschrift durch Weglassung der Worte „de propaganda Fide“ anempfahl, um den Streit zu schlichten²¹.

Im Laufe der Zeit schienen sich die Augustiner dann aber doch mit der Anwesenheit der Karmeliter abzufinden, die gute Fortschritte erzielten und schon bald daran denken konnten, sich weiter auszudehnen. Nachdem sie 1656 zunächst einen Teil der Häuser, die ihrem Gebäude benachbart waren, aus dem Besitz des Cav. Cosimo de Angelis käuflich erworben hatten²², wurde eineinhalb Jahre später der entscheidende Schritt getan, der praktisch die gesamte zukünftige Entwicklung, mit der wir uns beschäftigen wollen, eingeleitet hat. Er bestand im Ankauf eines Hauses auf der gegenüberliegenden Seite der Via del Babuino, das sich bis zum Corso erstreckte. Seine Besitzer waren die Fratelli Paolucci. Am 3. Januar 1658 verkauften sie es den Karmelitern, die es mit der Absicht — und bereits der Lizenz Alexanders VII. — erwarben, um dort Konvent und Kirche neu zu errichten²³. Vielleicht hat die Gelegenheit des Grundstückserwerbs den Wunsch zum Neubau geweckt. Eine testamentarische Stiftung des Jahres 1656 scheint sich nämlich noch auf die frühere Kirche zu beziehen²⁴. In bezug auf eine baldige Realisierung ihres Vorhabens können die Karmeliter auch nicht allzu optimistisch gewesen sein. Denn in Verträgen vom 7. Oktober 1658 und 28. Februar 1659 vermieten sie Teile des Hauses für zunächst drei Jahre. Das geschieht allerdings mit der Klausel, daß die Räume freigegeben werden müssen, falls die Karmeliter innerhalb dieser Frist mit dem Neubau beginnen wollen²⁵. Zum Zeitpunkt des Stato temporale vom 6. September 1662 (Dok. III) hatten sie ihren Konvent, der in dieser Urkunde ausführlich beschrieben wird, schon auf die andere Straßenseite verlegt, benutzten aber die bisherige Kirche weiter.

Die Behauptung, daß die Marienkirchen auf der Piazza del Popolo weniger aus kultischen Gründen errichtet wurden, als um ein städtebauliches Problem zu lösen²⁶, ist also nicht zutreffend. Die Dokumente deuten sogar darauf hin, daß der kultische Verwendungszweck, nicht der Wunsch nach urbanistischer Verschönerung der Piazza del Popolo der auslösende Faktor gewesen ist. Die Initiative ging von den Karmelitern aus, die gewiß weniger städtebauliche Ambitionen im Sinne hatten als die Errichtung geeigneter Gebäude für die Stabilisierung ihrer Niederlassung. Die topographisch günstige Lage des Paolucci-Grundstücks, das sie für diesen Zweck erworben hatten, bewirkte dann

²¹ Memoriale Montes., fol. 12f.

²² Memoriale Montes., fol. 14. Der Kaufvertrag datiert vom 13. Juli 1656 (Preis: 450 Scudi). Vgl. Rom Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 4962, fol. 47—51.

²³ Preis: 2500 Scudi, Memoriale Montes., fol. 29; Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 4968, fol. 6. Neubauabsicht ausdrücklich bezeugt im Prokura-Protokoll vom 22. Dez. 1657, ebenda vol. 4967, fol. 632: „... necessaria pro constructione templi, et Conuentus p[ro]pt[er]os (?) de nouo faciend. in d.o loco uige licentiae, et facoltatis, ut ass[ociatio]n obteat. a smo D. N. Papa ...“

²⁴ Carolus de Mattheis, 27. Jan. 1656: „Item per amor di Dio lascia alla Gloriosa Vergine Madre S. ma di Monte Santo di Roma scudi quattro Cento mta. doi Cento de quali ordina si rinuestino, e con li frutti si facino celebrare doi messe ogni settimana in perpetuo per l'anima sua e l'altri scudi doi cento mta siano liberi per seruirsene nella fabrica di d.a Chiesa ...“. Rom, Archivio di Stato, Notari Cur. Cap., Carolus Novius, testamenti dal 1656 al 1660, vol. 656 (12), fol. 6ff.

Die genannten Beträge werden am 1. März 1659 für den Neubau verfügbar. Den Karmelitern erscheint aber die Verpflichtung von zwei Messen wöchentlich im Verhältnis zum Zinsertrag von 200 Scudi als zu hoch. Ebenda, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 4972, fol. 687ff.

²⁵ Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 4971, fol. 81; vol. 4972, fol. 651.

²⁶ E. Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 37; E. Hempel, Rainaldi, a. a. O., S. 48.



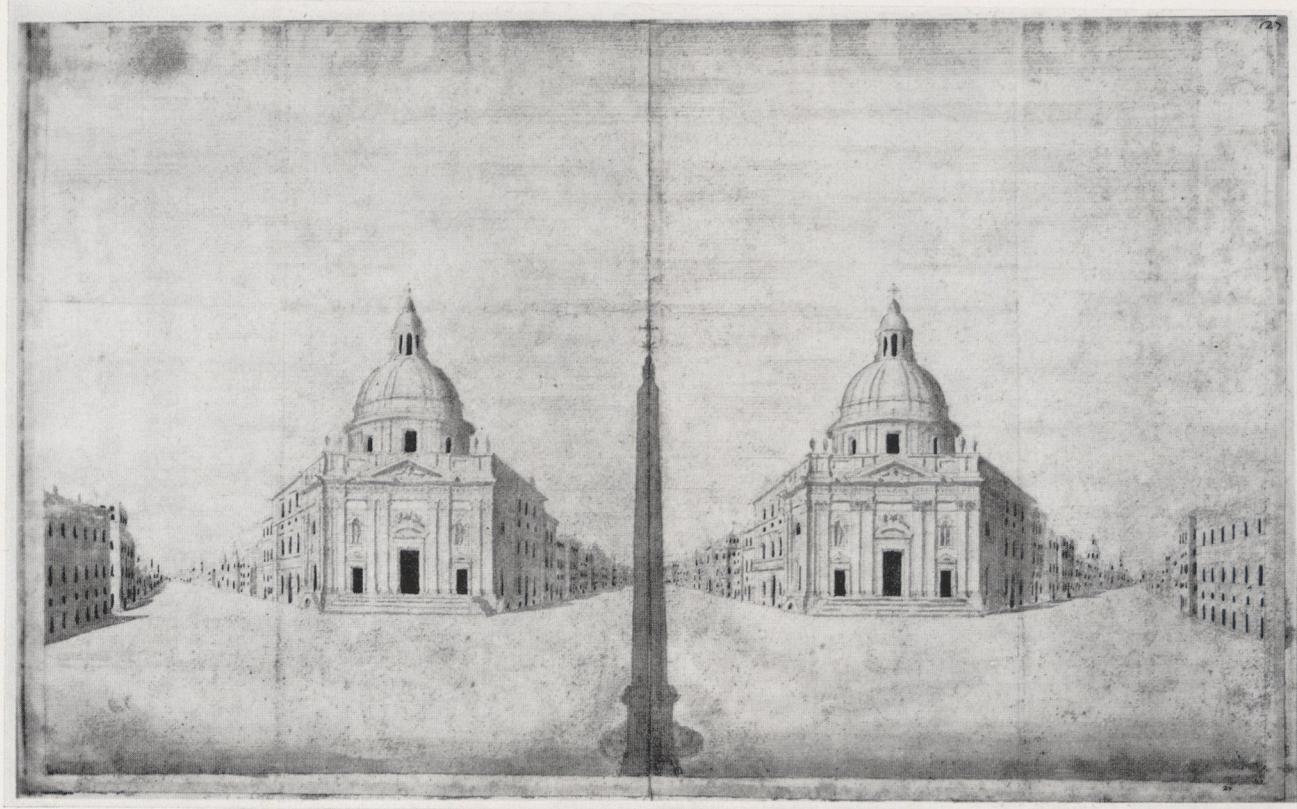
135. Rom, Piazza del Popolo (um 1610)

aber, daß ihr Unternehmen aus dem Bereich einer bloß ordensinternen Angelegenheit rasch in das öffentliche Interessenfeld städtebaulichen Planens hinübergliett. Auf diese Weise erhielt es einen Auftrieb, wie ihn die Karmeliter wohl kaum erwartet haben dürften.

2. Die Anfänge von S. Maria dei Miracoli

An der Spitze der Häuserinsel auf der anderen Seite des Corso gab es schon eine kleine Kirche, deren Orientierung jedoch senkrecht zur Corso-Achse verlief und ihren Eingang an der Via Ripetta besaß. Der hl. Ursula geweiht, war sie unter Paul V. um 1608 für die Bruderschaft des Hospitals S. Maria de' Pazzarelli errichtet worden²⁷. Der Chirografo Alexanders VII. vom 16. November 1661 (Dok. I) befahl eine Verlegung dieser Konfraternität nach S. Nicolo de' Funari und übereignete die Kirche den französischen Franziskaner-Terziaren, die bisher in dem Konvent von S. Maria dei Miracoli ansässig waren. Letzterer gehörte zu einer kleinen Kirche, die 1526 von der Compagnia S. Giacomo degli Incurabili für ein mariänesches Gnadenbild geschaffen worden war. Es befand sich ursprünglich an der Stadtmauer in der Nähe des Tiber und geriet in Verehrung, als ein Kind vor dem Tode des Ertrinkens gerettet wurde, dessen Mutter vor dem Gnadenbild um Hilfe gebetet hatte. In der einschiffigen Kirche, die im 17. Jahrhundert erneuert worden war und

²⁷ Zum folgenden vgl.: P. Bombelli, a. a. O., I, S. 83ff.; Edoardo da Alençon, Il primo Convento dei Cappuccini a Roma S. Maria dei Miracoli, Alençon 1907; Armellini, a. a. O., I, S. 392f., II, S. 1364; M. L. Casanova, a. a. O., S. 39ff.; Matizia Maroni Lumbrosi-Antonio Martini, Le confraternite romane nelle loro chiese, Rom 1963, S. 321f.



136. Piazza del Popolo, Vorentwurf von Carlo Rainaldi (unter Mitarbeit von Carlo Fontana)

an der Stelle des heutigen Ponte Margherita lag, wurde das Gnadenbild über dem Hochaltar verehrt²⁸.

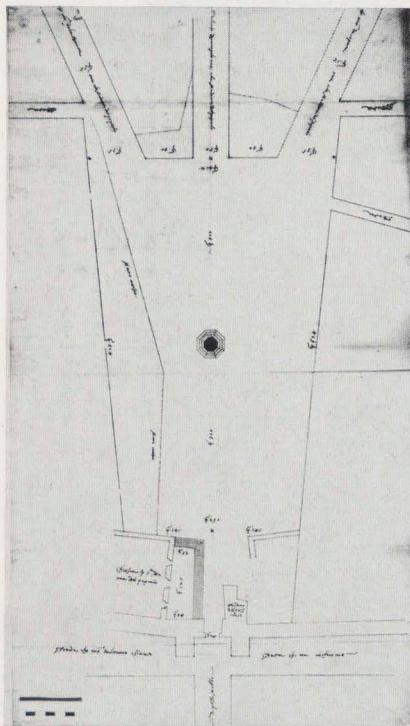
Nachdem die Betreuer, anfangs waren es Kapuziner, aus klimatischen Gründen schon im Cinquecento gewechselt hatten, übergab der Kardinal Antonio Maria Salviati 1598 das Gnadenbild der Kirche des durch ihn fast von Grund auf erneuerten Ospedale S. Giacomo degli Incurabili und stiftete für S. Maria dei Miracoli als Ersatz eine Kopie. Durch die Verbindung mit dem bisherigen Standort des Gnadenbildes übertrug sich ein beträchtlicher Teil der Verehrung auf die neue Darstellung. Noch vor dem ursprünglichen Bild wurde die Muttergottes 1646 mit einer Krone ausgezeichnet, während die Tafel, die nach S. Giacomo übertragen worden war, diese Auszeichnung erst 1659 empfing²⁹.

Zu diesem Zeitpunkt waren die französischen Franziskaner-Terziaren schon die Besitzer des Konvents von S. Maria dei Miracoli, den sie, seit 1622 in Rom ansässig, im Jahre 1629 übernommen hatten.

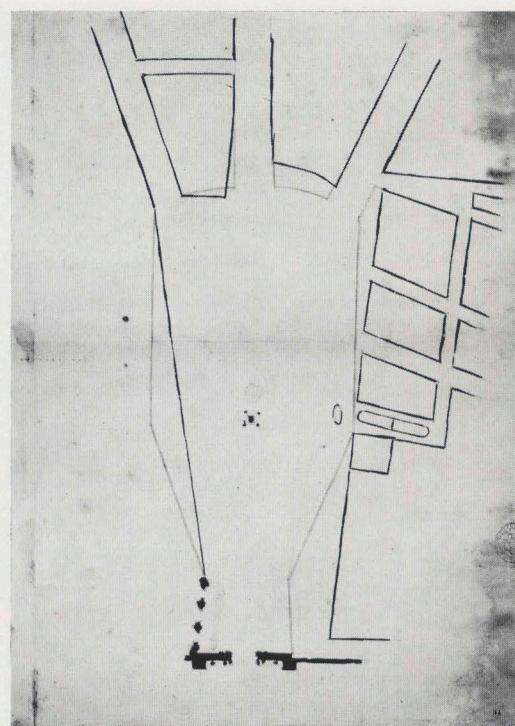
Der Befehl Alexanders VII., nach S. Orsola überzusiedeln, muß für sie sehr überraschend gekommen sein, denn zum Zeitpunkt des Stato temporale vom 27. März 1659, der Beschlüsse für die Zukunft enthält (Dok. VII), war hieran noch kein Gedanke. Dieses Protokoll ist der Terminus post quem für die Bestimmung des Zeitpunkts, zu dem die Verlegung an die Piazza del Popolo erwogen

²⁸ Abbildung des Grundrisses: Edoardo da Alençon, a. a. O., neben S. 15; Armellini, a. a. O., I, S. 393.

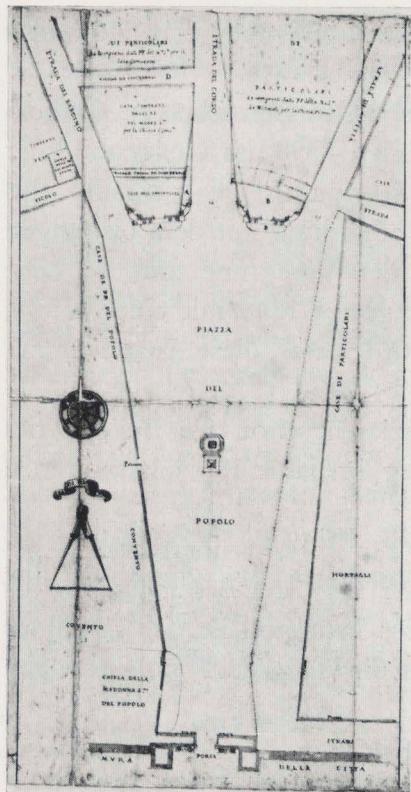
²⁹ Bombelli, a. a. O., I, S. 87ff.



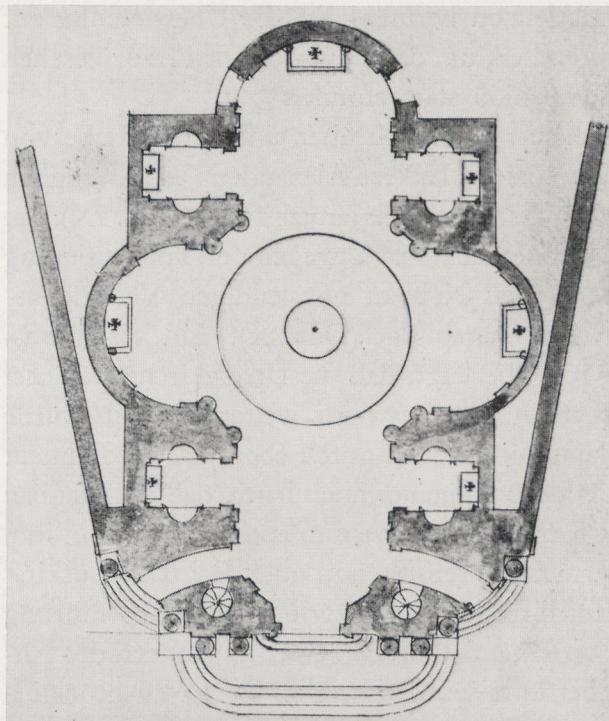
137. Piazza del Popolo, Lageplan,
zwischen 1573 und 1589



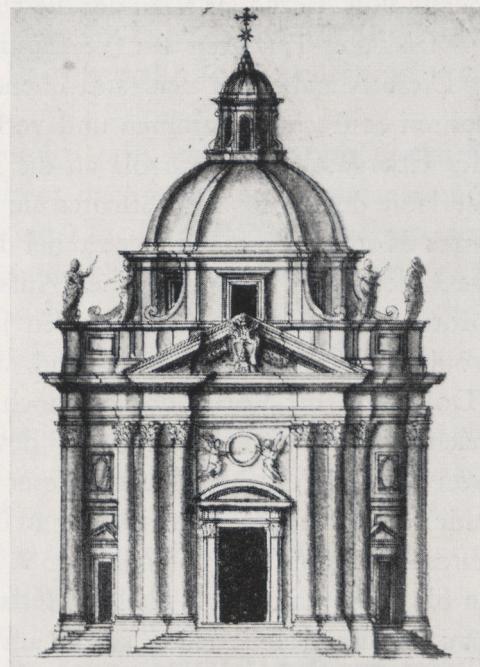
138. Piazza del Popolo, Lageplan von Carlo Rainaldi,
um 1655



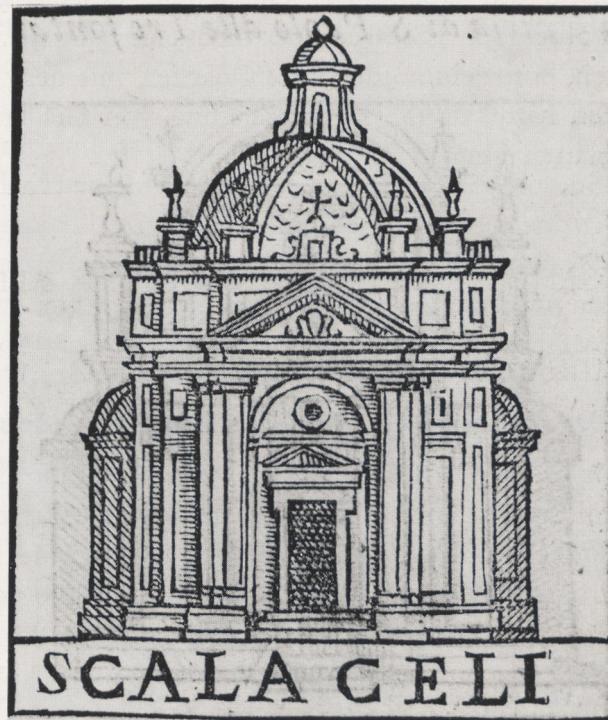
139. Piazza del Popolo, Lageplan von Carlo Rainaldi,
Chirografo Alexandri VII. vom 16. November 1661



140. Grundrißentwurf für die Zwillingskirchen von
Carlo Rainaldi auf dem Chirografo Alexanders VII.
vom 16. November 1661



141. Rom, S. Maria della Scala Coeli, Aufriß
di Monte Santo / dei miracoli



142. Rom, S. Maria della Scala Coeli, Fassade
(Giacomo della Porta)

wurde. Nach C. B. Piazza, auf den sich Edoardo da Alençon beruft, hätte die Übersiedlung auf Befehl von Alexander VII., der die Ursulakirche zerstören ließ, um den Baugrund den französischen Franziskaner-Terziaren zur Verfügung zu stellen, schon 1660 stattgefunden³⁰.

Diese Angabe faßt den tatsächlichen Ablauf der Ereignisse, der sich über eine ganze Reihe von Jahren erstreckt, zusammen und verlegt ihn vor. Das offizielle Dekret Alexanders VII. bezüglich der Übergabe von S. Orsola an die Franziskaner datiert erst vom 11. Januar 1662 (Dok. IX). Im Verlaufe des Jahres 1662 erhalten sie von der Congregazione della Visita, wegen der Transferierung ihres Konvents an die Piazza del Popolo und der für den Neubau notwendigen Vermögensveränderungen, mehrfach einen Aufschub der Sacra Visita zugebilligt (Dok. X). Ein Visitationsprotokoll aus dem darauffolgenden Jahr, vom 7. Juli 1663, bezeugt, daß die Ursulakirche zunächst völlig intakt bestehen blieb und von den Franziskanern interimisweise weiter benutzt wurde (Dok. XI). Ihr Vorhandensein noch im Jahre 1667 kann urkundlich durch eben jenes Dokument nachgewiesen werden, auf Grund dessen Edoardo da Alençon angenommen hatte, daß der Neubau von S. Maria dei Miracoli zu dieser Zeit schon weit fortgeschritten sein müsse. In dem von ihm zitierten Antrag der Franziskaner an das Generalkapitel auf eine Krone, nun auch für das Jesuskind ihres Gnadenbildes (genehmigt am 9. Mai 1667), ist nämlich nicht dessen bevorstehende Überführung in die neue, unter dem Titel S. Maria dei Miracoli zu errichtende Kirche gemeint, sondern der Altbau, wohin das Gemälde schon am 8. April 1662 überführt worden war³¹. Er ist ausdrücklich noch mit „S. Orsola“ bezeichnet und soll nun im Zusammenhang mit der Transferierung des Bildes dessen Titel übernehmen (Dok. XII).

Der eben genannte Stato temporale vom 7. Juli 1663 (Dok. XI) gibt eine genaue Beschreibung des Konvents von S. Orsola, der im Grundriß auf den Lageplänen Rainaldis von der Piazza del Popolo vermerkt ist (Abb. 139)³² und in seiner äußereren Erscheinung durch den Maggi-Plan (1625) überliefert wird. Sein Zustand war erbärmlich. Die Kirche bestand aus einem kleinen Raum, an den ein anderer als Chor anschloß. Eine Kammer diente als Sakristei. Vier kleine Häuser, von denen nur zwei bezahlt waren, boten ein notdürftiges Quartier, mit dem man sich noch eine ganze Reihe von Jahren abzufinden hatte, da die Heranschaffung von Geldern für das Neubau-Unternehmen sehr langsam vonstatten ging.

II. DIE GEMEINSAME NEUBAUPLANUNG UNTER ALEXANDER VII. ALS URBANISTISCHES PROJEKT

1. Die Zwillingsskirchen als symmetrische Zentralbauten

a) Das Vedutenprojekt in der Biblioteca Vaticana

Als frühester Entwurf für die Projektierung zweier zentraler Kuppelkirchen an der Piazza del Popolo gilt die Zeichnung im Cod. Chigi P. VII. 13 der Biblioteca Vaticana (Abb. 136). Wittkower hat sie zum erstenmal veröffentlicht und wegen der flachen Gliederung der seitlich noch ungewölbten Fassadenfront vor dem Chirografo-Plan angesetzt (Abb. 142), der die vertikale Dreiteilung sowie

³⁰ Carlo Bartolomeo Piazza, *Eusevologio Romano ovvero delle opere pie di Roma*, Rom 1698, S. 433, Cap. XXXX; Lumbrosi-Martini, a. a. O., S. 321.

³¹ Ermete Rossi, *Roma ignorata*, in: *Roma*, XLII, 1939, S. 374.

³² Vgl. die Skizze der Regulierung der späteren Kirchengrundstücke von Rainaldi in der Biblioteca Vaticana, Chigi, P. VII, 10, fol. 26r. Wittkower, Rainaldi, S. 251, Fig. 14). Vgl. Anm. 37.

die Betonung des breiteren Mittelintervalls durch einen Giebel, der einer Attika vorgeblendet ist, beibehält³³. Auf der Zeichnung im Vatikan setzen sich die verkröpften Pilaster des Untergeschosses als Figurenpostamente an der Attika fort. Flache Bänder gliedern im entsprechenden Rhythmus den Belichtungstambour und die Schale der Rundkuppel, zu der oberhalb des Abschlußgesimses eine niedrige, der Attika analoge Zwischenzone vermittelt.

Die beträchtliche Spannweite der Kuppel läßt an einen runden oder eher noch polygonalen Raum denken, der sich in kurze Kreuzarme erweitert, die, hinter der trapezoiden Ummantelung verborgen, von vorn und seitlich durch Portale zugänglich sind. In der Erscheinungsform der Kuppel, die sich von der ausgesprochen rainaldesken Fassade unterscheidet (Chiesa Gesù e Maria am Corso; S. Maria del Suffragio, Via Giulia), hat Wittkower den Einfluß von Carlo Fontana erkannt, der später wieder zu ganz ähnlichen Lösungen gelangt (Cappella Cybo; Jesuitenkirche in Loyola).

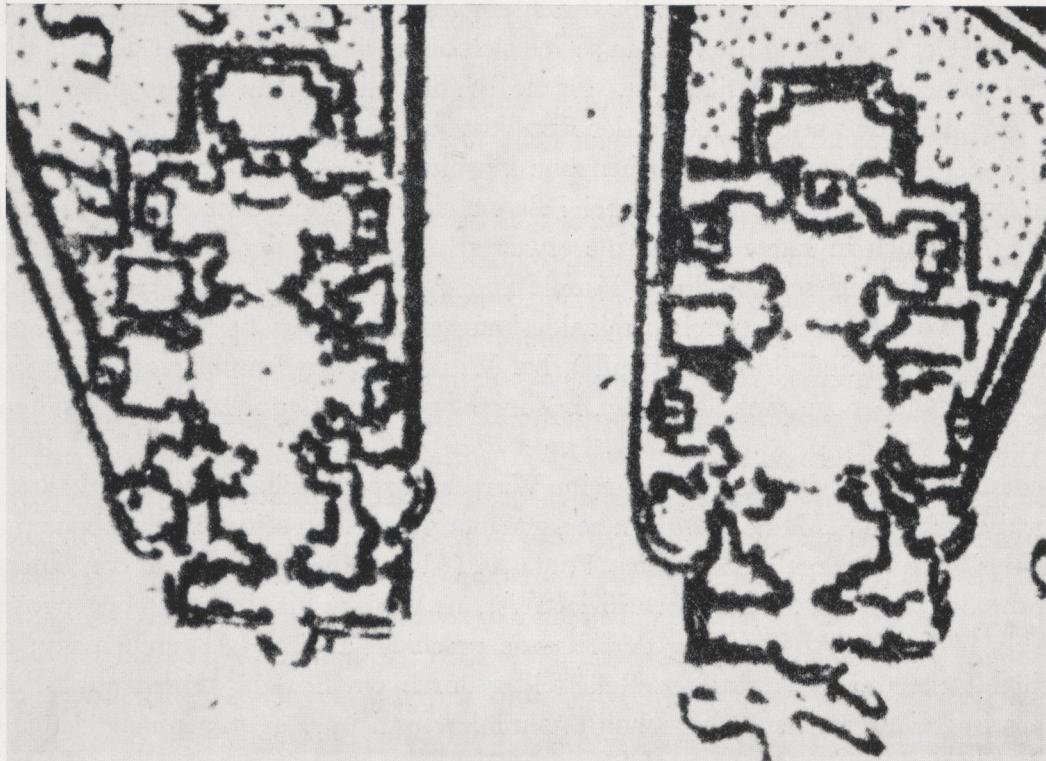
Das Gliederungsschema der Fassade hat seine Wurzel im späten Cinquecento und leitet sich vom Sakramentstabernakel in S. Maria Maggiore her, genauer gesagt von seiner in die Ebene projizierten Gestalt auf der Stichwiedergabe Domenico Fontanas (Abb. 146). Er ist auch von einem anderen Baumeister des Seicento, der noch zu identifizieren ist, als Vorlage für einen Kirchenentwurf benutzt worden (Abb. 147). Die Abwandlung der Fassade geschieht analog. Abgesehen von der selbstverständlichen Ersetzung des mittleren Relieffeldes durch ein Portal, werden auf beiden Zeichnungen die seitlichen Zwischenjochabschnitte eliminiert und im Zusammenhang damit die rundbogigen Figurennischen für die Nebenfelder mitübernommen.

Auf dem Frontarchitrav des linken Gebäudes der Vedute im Cod. Chigi ist durch die Inschrift „Fundamenta eius in Montibus Sanctis“ auf den Titel der Karmeliterkirche Bezug genommen. Doch handelt es sich keineswegs um ein Motto, das für den Zweck dieser Allusion ersonnen ist, sondern um den Vers eines Psalms (87, 1), den Alexander VII. für die Medaille ausgewählt hatte, die bei der Grundsteinlegung der Petersplatzkolonnaden am 28. August 1657 in die Fundamente eingeschlossen wurde³⁴. Den Anstoß für die Übernahme ergab nun nicht allein die leichte Übertragbarkeit des Textes, der im neuen Zusammenhang ohne weiteres als Anspielung auf den Widmungstitel der Montesanto-Kirche verstanden wird. Im Psalm 87 preist David die Stadt Jerusalem als Bekehrerin der Heiden. Der Gleichnisbezug, dem Alexander VII. durch die Medailleninschrift Ausdruck verleihen wollte, ist darum hinsichtlich der Petersbasilika evident: Missionierung der ungläubigen Völker durch die auf den Fels Petri gegründete Kirche Christi. Er ließ sich aber analog und wiederum mit besonderem Bedeutungskzent auf den Kirchenbau des „Primo Istituto di Propaganda Fide“ anwenden, der an dem Platz zu errichten war, wo die Hauptzufahrtsstraßen aus dem Norden in die Stadt einmünden. Die auf diese Weise vollzogene gedankliche Verknüpfung des Petersplatzes mit der Piazza del Popolo wird wenig später noch einmal sehr bewußt wiederaufgenommen.

Beinahe deutlicher noch als andere Gesichtspunkte weist die Wiederholung der Medailleninschrift an der Fassade von S. Maria di Monte Santo auf den Papst als Initiator der vorliegenden Zeichnung,

³³ Biblioteca Vaticana, Chigi, P. VII, 13, fol. 26v/27r; Wittkower, Rainaldi, S. 255. Bräunlich angelaufenes festes Papier (44,1 × 72,4 cm), Bleistift mit Sepia braun gehöht.

³⁴ Der gleiche Inschriftext kehrt auf späteren Gedenkmünzen der Petersplatzkolonnaden wieder: Philippo Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V usque ad annum 1699, Rom 1706, II, S. 659f.; ders., Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, Rom 1715, S. 155f., Cap. XXXI; Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, Die Handzeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931, I, S. 74.



143. Rom, Stadtplan von Matteo Gregorio de' Rossi (Detail)

einem Vorentwurf, der dazu bestimmt ist, die Möglichkeiten in Vedutenform zu veranschaulichen, die für die Abrundung der Piazza del Popolo bestehen. Der Text des Chirografo vom 16. November 1661 (Dok. I) nennt dann Alexander VII. sogar ausdrücklich als den Auftraggeber der Pläne Rainaldis, nach denen die urbanistische Neuordnung durchgeführt werden soll.

Der Zentralbau auf der rechten Seite ist durch die entsprechende Inschrift „Gloriosa dicta sunt di te Civitas Dei“ als Marienkirche kenntlich gemacht. Sie entbehrt aber jeglichen Hinweises auf den Titel: S. Maria dei Miracoli. Daraus kann nur geschlossen werden, daß, als diese Zeichnung geschaffen wurde, an die Verlegung der Franziskaner-Terziaren zur Piazza del Popolo noch nicht gedacht war.

Vermutlich folgte die Zeichnung in ihrer Entstehung ganz dicht auf den Alexander höchst willkommenen Grundstückserwerb am Corso (3. Januar 1658), mit dem die Karmeliter die Systematisierung der Piazza del Popolo in die Wege geleitet haben. Sie befindet sich damit zeitlich in der Nähe der Petersplatzvedute Rainaldis, die ebenfalls in der Chigiana aufbewahrt wird³⁵ und in der Darstellungsweise nahezu analog ist.

³⁵ Biblioteca Vaticana, Cod. Chigi P. VII, 9, fol. 40 v. – 41 r. — Nach Brauer-Wittkower Kopie eines Entwurfs der Zeit vor 1653, die Rainaldi angefertigt hat, um sie Alexander VII. vorzulegen, in der Hoffnung, sich doch noch gegen Bernini durchsetzen zu können (a. a. O., S. 97f., Taf. 189c). Wiederholung demnach zwischen dem Regierungsantritt Alexanders VII. (1655) und dem Beginn der Ausführung der Petersplatzkolonnaden durch Bernini (28. Aug. 1657). Der Papst ließ sich zwar durch den Entwurf Rainaldis nicht dazu bestimmen, diesem den gewünschten Auftrag zu erteilen, er scheint aber doch soweit daran Gefallen gefunden zu haben, daß er Rainaldi für fähig hielt, die Gestaltung der Piazza del Popolo durchzuführen. Der Auftrag zum Bau der Zwillingskirchen ist Rainaldi also als „Trostpreis“ zugefallen, um ihn für die Regulierung des Petersplatzes, die ihm vorenthalten wurde, zu entschädigen.



144. Medaille für die Grundsteinlegung von S. Maria di Monte Santo am 15. Juli 1662
(nach: „Via del Corso“, op. cit. Abb. 82)

145. Stichwiedergabe des Medaillenentwurfs von 1662



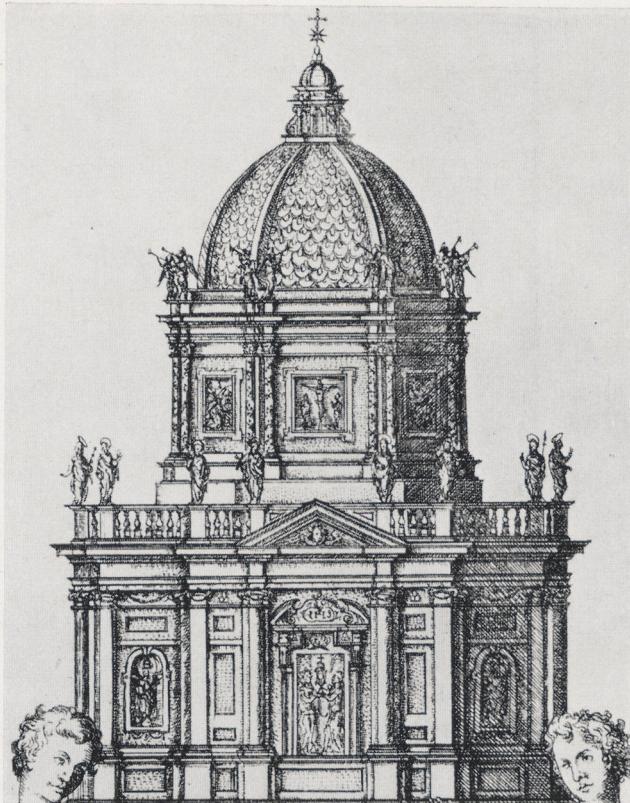
Die Vorgeschichte der Koordination von S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli als Zwillingskirchen an der Piazza del Popolo kann nun bis in ihre Einzelheiten rekonstruiert werden: Als aus symmetrischen Gründen für die von den Karmelitern geplante Kirche eine zweite hinzuprojektiert worden war, die auch der Muttergottes geweiht werden soll, hält der Papst Umschau, welcher Konventsgemeinschaft marianischen Patroziniums und Besitzerin eines Gnadenbildes durch Verlegung an die Stelle des geplanten Neubaus am besten geholfen werden könne. Dabei mußte sein Blick fast von allein auf die in unmittelbarer Nähe ansässigen Franziskaner-Terziaren von S. Maria dei Miracoli fallen. Die Entscheidung, sie dann auch tatsächlich an die Piazza del Popolo zu transferieren und nicht die Bruderschaft der heiligen Ursula und Katharina am Ort zu belassen, kann jedoch nur verhältnismäßig späten Datums gewesen sein. Denn Dok. VII mit seinen Verfügungen für die Ausstattung der Kirche und des Konvents von S. Maria dei Miracoli am Tiberufer hat gezeigt, wie absolut ahnungslos die Franziskaner noch im März 1659 von den bevorstehenden Veränderungen gewesen sind, durch die ihre mißliche Situation gebessert werden sollte. Mit ihren von gutem Willen getragenen, aber bald erschöpften Anstrengungen halfen sie ihrerseits dann auch wieder dem Papst, sein Anliegen des „ornamento di Roma“, das ihm so sehr am Herzen lag (vgl. Dok. I und IX), an der Piazza del Popolo der Verwirklichung näherzubringen. Diese Sachlage läßt aber auch ebenso deutlich werden, welchen Wert Alexander VII. über die Spiegelgleichheit der Kirchen hinaus auch auf die Entsprechung des Patroziniums legte. Hätte er nicht auf der Errichtung von zwei Marienkirchen bestanden, dann wäre die beträchtliche Vermehrung der Umstände, die mit der Verlegung von zwei statt einem Konvent zu erwarten war, vermeidbar gewesen.

Das Vedutenprojekt des Vatikans hat sicher wegen des abweisenden Charakters der spannungslosen Flächenfront, der niedrigen Kuppelproportionen und des damit vorliegenden Mangels an monumentalier Wirkung noch nicht den Absichten, die Alexander VII. hegte, genügen können. Immerhin beweist dieser von Rainaldi und Carlo Fontana gemeinsam ausgearbeitete Vorentwurf, wie schon Wittkower betont hat, daß mit einer Beteiligung von Carlo Fontana seit dem Beginn der Planung gerechnet werden muß.

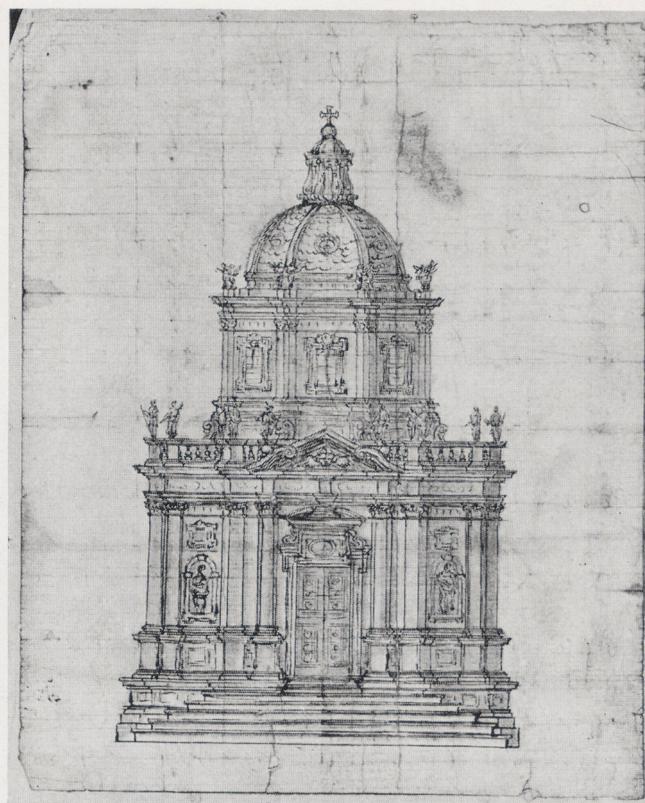
b) Der Entwurf auf dem Chirografo Alexanders VII. vom 16. November 1661.
Baubeginn von S. Maria dei Miracoli

Der Chirografo (Dok. I) vom 16. November 1661 im Römischen Staatsarchiv ist das Instrument, mit dem Alexander VII. in die von den Karmelitern gehegten und zur Klärung drängenden Neubauabsichten offiziell eingriff. Der beigelegte Lageplan reguliert die rechts etwas breitere Piazza, um für die neuen Marienkirchen einen gleichmäßig geordneten Vorplatz zu schaffen, der von der Achse des Corso — betont durch den Obelisken — in zwei symmetrische Hälften unterteilt werden soll (Abb. 139). Das deutet die punktierte Linie rechts an, deren Verlauf die Konturen, die auf der linken Seite vorgegeben waren, auf die rechte überträgt. Zu einer Zeit, die dicht vor der Aufstellung des Obelisken (1589) liegt, hatte man versucht, den umgekehrten Weg zu beschreiten, und den Plan gefaßt, die Piazza del Popolo nach links zu vergrößern (Abb. 137)³⁶. Da auf diese Weise nicht nur

³⁶ Rom, Archivio di Stato, Coll. del Disegni I, Cartella 81, Nr. 278; Wittkower, Rainaldi, S. 250, Anm. 16. — Der Terminus post für die Entstehungszeit ist der Brunnen von Giacomo della Porta, der 1573 vollendet war und bereits auf dem Lageplan vermerkt ist. Zur Datierung sowie dem späteren Schicksal des Brunnens, der durch Valadier entfernt wurde und sich gegenwärtig in ergänztem Zustand auf der Piazza Nicosia befindet, vgl. Cesare d'Onofrio, Le Fontane di Roma, Rom 1957, S. 35—42, Abb. 20—24. Der Bufalini-Plan zeigt auf dem Gelände der späteren Kirche S. Maria dei Miracoli eine „mèta“. Zur Frage der Identifizierung mit dem „sepulcrum Neronis“ vgl. Casanova, a. a. O., S. 5 ff.



146. Rom, S. Maria Maggiore, Sakramentstabernakel
(Domenico Fontana)



147. Entwurf für eine Kirchenfassade (London,
Slg. Sir Anthony Blunt)

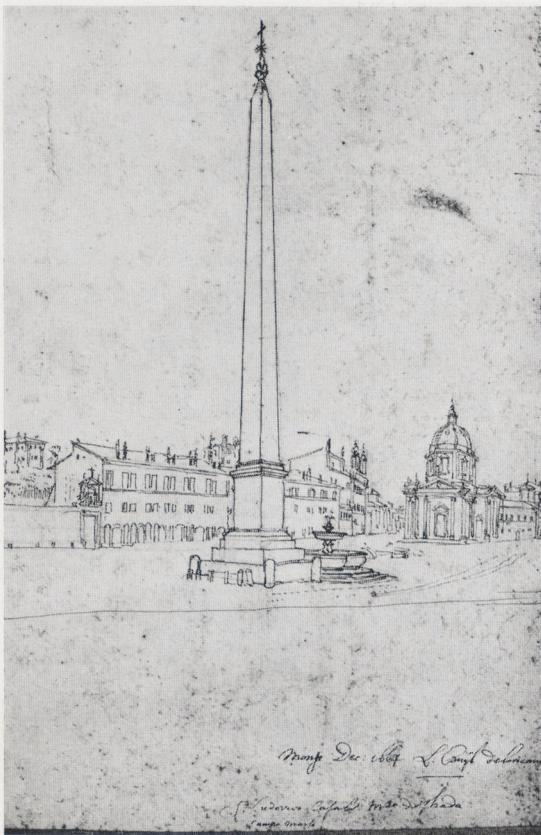
die Mündung der Via Ripetta, sondern auch die der Via del Babuino breiter wird als die Öffnung des Corso, hätte dies die Hauptachse entwertet und zu einem Abfließen der Platzanlage in die beiden Seitenstraßen geführt.

Als die Planung nach einer Pause von mehr als einem halben Jahrhundert wieder erneut in Angriff genommen wurde, hatte sich Rainaldi schon auf einem Plan, der dem Chirografo zeitlich voranschreitet (Abb. 138), darum bemüht, dieser Gefahr zu begegnen. Er markiert die bestehende Situation mit Sepia und deutet auf der rechten Seite die für den Chirografo gültig gewordene Lösung mit Bleistift an. Die Alternative, die Rainaldi auf diesem Grundriß jedoch eigentlich hatte verwirklichen wollen, zeigt (mit lila lavierten Grenzen) einen rechteckigen Vorplatz, der sich bald nach dem Standpunkt des Obelisken trichterförmig zu verengen beginnt und in Höhe der südlichen Fassadenflanke von S. Maria del Popolo in einen anderen Trichter übergeht, dessen Öffnung in die entgegengesetzte Richtung, das heißt zur Porta Flaminia, weist³⁷.

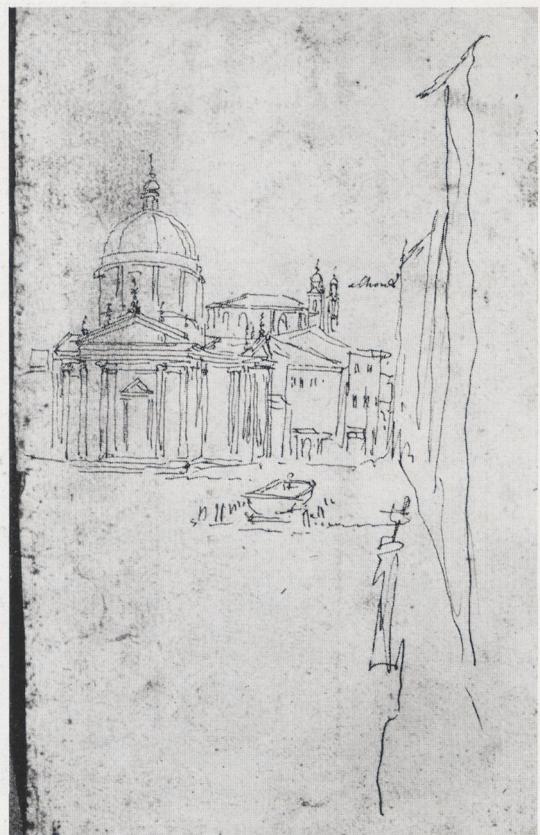
Auf dem Lageplan, Abb. 139, sind die Zwillingskirchen, wie schon auf dem Vorentwurf (Abb. 136), auf die Porta Flaminia als den Zielpunkt des Corso ausgerichtet. Der Chirografo verfügte, das gesamte Areal der beiden Häuserinseln in das Neubauvorhaben einzubeziehen. Die Besitzer der in diesem Gebiet befindlichen Gebäude und Grundstücke waren, falls sie sich nicht zu

³⁷ G. Eimer, a. a. O., S. 493ff., datiert diesen Plan in das Jahr 1655, als Bernini mit der Ausschmückung der Porta Flaminia beschäftigt war. Da die Kirchen noch nicht einmal angedeutet sind, ist es möglich, daß dieser Grundriß ihrer Projektierung um mehrere Jahre vorangeht.

Auch die in Anm. 32 genannte Detailstudie Rainaldis, die nach Wittkower auf der Grundlage der vorliegenden Lagezeichnung entstanden ist, zeigt gleichfalls noch keinerlei Hinweis auf Kirchenbauten, die an den „imboccature“ errichtet werden sollen.



148. Lieven Cruyl, S. Maria di Monte Santo (1664)



149. Lieven Cruyl, S. Maria dei Miracoli (1664)

freiwilligem Verkauf bereit fanden, zu enteignen und „con mano regia“ zu entschädigen. Zwei kleine Verbindungswege zwischen der Via del Babuino und dem Corso, die das für die Karmeliter bestimmte Grundstück durchschnitten, wurden gratis zur Verfügung gestellt³⁸. Da die Genossenschaften nicht über die notwendigen Barmittel verfügten, sollten der Erwerb des Terrains und der Neubau durch die Veräußerung beziehungsweise Verzinsung ihrer Güter und Liegenschaften sowie durch Kredite finanziert werden.

Zum Zeitpunkt des Chirografo waren die Karmeliter bereits im Besitz wesentlicher Teile des erforderlichen Areals, das heißt der gesamten Fläche zwischen den genannten Vicoli, die auf dem Lageplan als „casa comprata“ bezeichnet wird. Zur Seite der Piazza del Popolo hin waren jetzt noch die „Case dell'Annunziata“ dem Baugrund einzuverleiben, ebenso wie in entgegengesetzter Richtung einige Häuser jenseits des „Vicolo D“.

Beide Ordensgenossenschaften bemühten sich eifrig, den Willen Alexanders VII. sofort in die Tat umzusetzen. Am 3. März 1662 erwerben die Karmeliter das Grundstück von der Arciconfraternità della SS. Annunziata³⁹ und verpflichten genau zwei Wochen später die Handwerker, die sich zur Durchführung der Bauarbeiten an beiden Kirchen bereit erklären (Dok. II). Der Grund-

³⁸ Die Ausführung dieser Anordnung erfolgte erst mehrere Monate später, am 2. Mai 1662; vgl. Memoriale Montes., fol. 40.

³⁹ Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 4988, fol. 790f.; Memoriale Montes., fol. 29. Am 13. April wird den Karmelitern wegen der „trauagli della nuova Fabrica e traslatione della nuova Chiesa fatta p. ordine di Nro Sig.re“ ein Aufschub des fälligen Stato temporale zugeschlagen. Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, vol. 63, fol. 46ff.



150. Lieven Cruyl, Piazza del Popolo, Detail (1664)

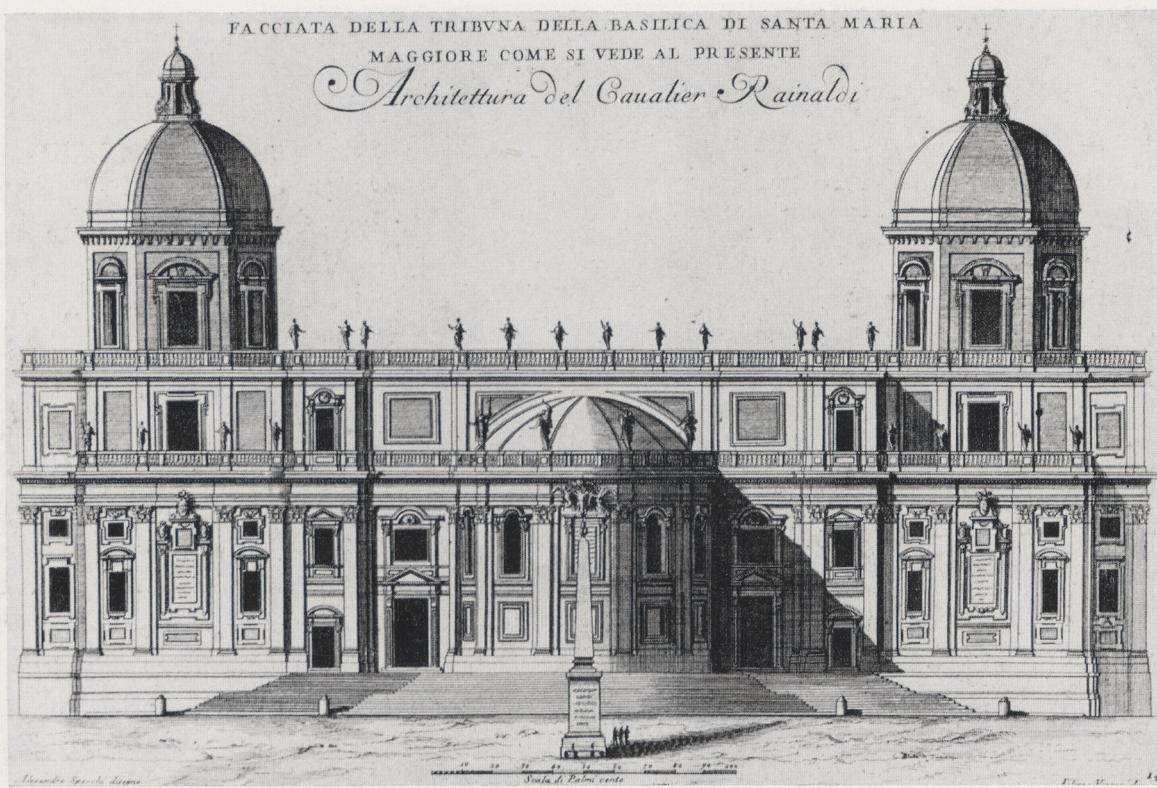
steinlegung von S. Maria di Monte Santo geht — im Hinblick auf die spätere Entwicklung überraschenderweise — die für S. Maria dei Miracoli um etwa sieben Monate voraus. Sie erfolgte am 9. Dezember 1661 (Dok. VIII), wenige Wochen nach dem Chirografo Alexanders VII., und wurde durch den späteren Kardinal Girolamo Gastaldi vorgenommen, der dann auch den Grundstein für die Montesanto-Kirche gelegt hat.

Wegen der noch unbebauten Fläche vor S. Orsola hatte sogleich mit der Fundamentierung begonnen werden können, in die nun der Grundstein eingesetzt wurde, zusammen mit Gedenkmünzen, die 1661 gelegentlich der Errichtung der Petersplatz-Kolonnen Berninis geprägt worden waren⁴⁰. Ein wiederholtes Zeichen für den inneren Zusammenhang des neuen Projektes mit dem vorigen und der Bedeutung, die ihm beigemessen wurde, als nächster Schritt im Zuge der Verwirklichung eines weiten Programms urbanistischer Regulierungsabsichten⁴¹.

Der sofortige Beginn der Fundamentierungsarbeiten bezüglich S. Maria dei Miracoli und der Erwerb der „Case dell’Annuntiata“ durch die Karmeliter zeigen, daß als erstes und so schnell wie

⁴⁰ Die Medaille ist durch die Beschreibung im Dokument der Grundsteinlegung (Dok. VIII) mit der Münze identifizierbar, die bei Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum, a. a. O. II, S. 641 unter Nr. XXIII, abgebildet ist.

⁴¹ Vgl. Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste, Freiburg i. Br. 1929, XIV, 1, S. 521f. Offensichtlich in Abhängigkeit von der Planungsgeschichte unserer Marienkirchen steht das nicht zur Ausführung gelangte Vorhaben Alexanders VII., auch die Hausfronten gegenüber dem Ponte S. Angelo mit Zwillingskirchen zu besetzen, wo analog zur Piazza del Popolo die Via Paola, die Via Banco S. Spirito und die Via di Panico dreistrahlig in den Vorplatz einmünden. Rom, Archivio di Stato, Fondo-Archivi Gentilizi, Diario Cartari Febei, vol. 92, fol. 85. Für den Hinweis auf diesen Plan und das genannte Tagebuch danke ich Mr. Mark Weil. — Vgl. Anm. 229.



151. S. Maria Maggiore, Apsisseite

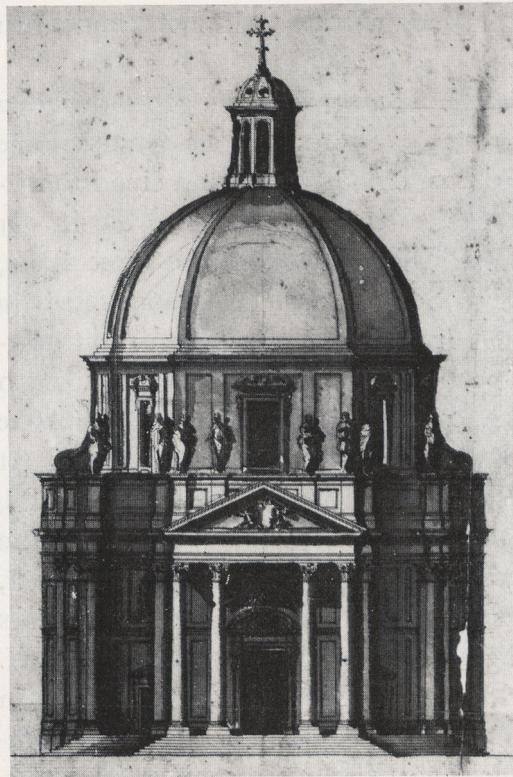
möglich die Fassaden hochgeführt werden sollten, um, zunächst wenigstens für den Augeneindruck, den stadtplanerischen Wünschen zu entsprechen, deren Erfüllung Alexander VII. offensichtlich mit größter Spannung erwartete.

Diese Absicht erklärt, warum der Grundstein für S. Maria dei Miracoli schon zu einem Zeitpunkt gelegt wurde, als noch nicht einmal der Abriß der Ursulakirche in Angriff genommen werden konnte (die ja vorläufig weiter benutzt wurde) und auch die für den Bau der neuen Kirche erforderlichen rückwärtigen Grundstücke noch gar nicht in den Besitz der Franziskaner übergegangen waren. Im folgenden Jahre gelingt es ihnen aber, einige davon zu erwerben. Dem Grundstück des Luca Contini, das sie am 13. Februar 1662 erhalten, folgen diejenigen der folgenden Besitzer in dichtem Abstand: Baldassare Butti (20. April 1662), Antonio Risi (8. Mai 1662), Lorenzo Pancalli (8. August 1662). Ein Jahr später kommt noch das Haus des Abate Marchetti hinzu⁴².

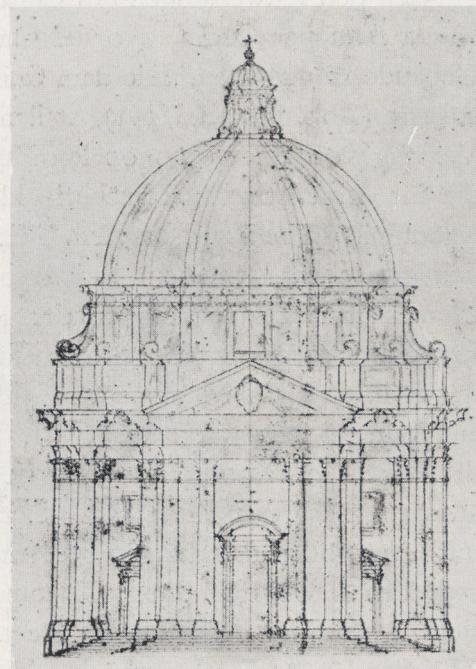
Dieser bemerkenswerten Initiative, mit der die Franziskaner den Vorsprung der Karmeliter aufzuholen versuchten, waren jedoch aus ökonomischen Gründen recht enge Grenzen gesetzt. Um die Mitte des Jahres 1663 sind die Franziskaner immer noch erst bemüht, die Mittel für den Bau der Fassade flüssigzumachen (Dok. XI), die unter Alexander VII. dann auch tatsächlich begonnen worden ist, aber nicht einmal bis zur Fertigstellung der Vorhalle gelangte: „... essendo già cominciato il portico e colonnato di fuori . . .“, lautet eine Beschreibung ihres Zustandes vom Jahre 1668⁴³.

⁴² Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 4989, fol. 572ff. (Contini); fol. 174 (Butti); fol. 407 (Risi); vol. 4990, fol. 547 (Pancalli); ebenda, Notari del Trib. Acque e Strade, Octavianus Vincentius, vol. 100, fol. 440ff. (Marchetti). — Zum Erwerb der außerdem noch benötigten Grundstücke, die jedoch erst zu späteren Terminen erworben werden können, vgl. Anm. 152.

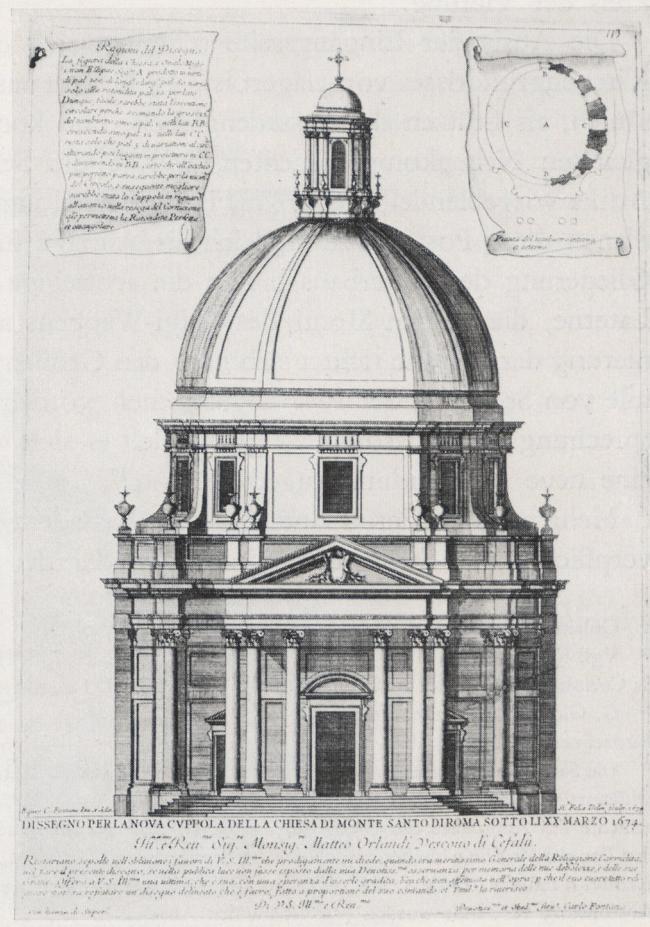
⁴³ Roma antica e moderna, Rom 1668, S. 92f.



152. S. Maria di Monte
Santo, Fassadenentwurf
(Carlo Fontana)



153. S. Maria di Monte
Santo, Fassadenentwurf
(Carlo Rainaldi)



154. S. Maria di Monte Santo, Fassadenentwurf (Carlo
Fontana; vgl. Detail des Kuppelgrundrisses, Abb. 163)

Am 6. Oktober 1675 wurde der Grundstein für die Kirche S. Maria dei Miracoli noch einmal neu gelegt⁴⁴.

Nach den Anweisungen des Chirografo waren die Kirchen „in conformità della sopra delineata pianta fatta per Ordine nro dal Cau.re Rainaldi, e da noi uista, et approuata“ als symmetrische Gebäude zu errichten. Die dem Chirografo beigegebenen Skizzen, ein Grundriß und eine Frontalansicht (Abb. 140 und 141), stellen längsgerichtete kreuzförmige Zentralbauten dar, die in der Vierung von einer oktogonalen Kuppel überwölbt werden. Selbstverständlich sind diese Risse, die für administrative Zwecke in kleinem Maßstab angefertigt wurden, nicht als Planmaterial im eigentlichen Sinne zu bewerten. Mit einer Kotierung versehen und in den Einzelheiten recht deutlich gezeichnet, scheinen sie jedoch das ihnen zugrunde liegende Projekt in seinen wesentlichen Elementen sehr zuverlässig wiederzugeben. Den abgeschrägten Ecken der Vierung sind gekuppelte Freisäulen vorgesetzt, wie in der Kirche SS. Luca e Martina von Pietro da Cortona, die überhaupt durch ihren Grundriß, ebenfalls ein griechisches Kreuz, dessen Arme absidal geschlossen sind, auf Rainaldi eingewirkt hat⁴⁵. An das Längsschiff schließen kleine Kapellen an, welche die Form der Kirche etwas vereinfacht wiederholen. Das Gebäude wird von einem Rechteck ummantelt, aus dem, nach dem Muster von S. Atanasio dei Greci in der Via del Babuino, nur die Hauptapsis mit ihrer vollen Rundung hervortritt. Wie in dieser dicht benachbarten Kirche, die Gregor XIII. zwischen 1580—1583 durch Giacomo della Porta für den griechischen Kult errichten ließ⁴⁶, ziehen sich dagegen die Apsiden der Querarme mit dem Ansatz ihrer Bögen in den „Schutz“ des umschließenden Rechtecks zurück. Alle Konchen haben den gleichen Durchmesser wie der Kuppelkreis der Vierung.

Die Apsis der Eingangsseite schmiegt sich dem Fassadenkörper ein, der dem Rechteck des Kirchengrundrisses vorgelagert ist. Er besteht aus einem geraden Frontteil mit vorgelegten Doppelsäulen, als Stützen des Fassadengiebels, und konvex zurückgebogenen, von einfachen Säulen begleiteten Nebenkompartimenten, welche die Seitenportale enthalten. Das Tympanon ist einer Attika vorgeblendet, die durch Figurensockel unterteilt wird. Auf die Achsen der Säulen bezogen, dienen diese Postamente zugleich als Auflage für die Volutenstreben des Tambours, welche die Gliederung des Unterbaus bis an die achtteilige Kuppel herantragen. Auf ihr ruht eine kräftige Laterne, die in den Monti des Chigi-Wappens als Sockel für das Kreuz gipfelt. Die Proportionierung der Fassade richtet sich nach den Größenverhältnissen der Säulen, die von Berninis Campanile von St. Peter, der 1647 abgebrochen worden war, übernommen werden sollten. Wie die Entsprechung der Schafthöhe zeigt, handelt es sich um die Säulen des unteren Geschosses, denen hier eine neue Verwendung zugeschrieben war⁴⁷.

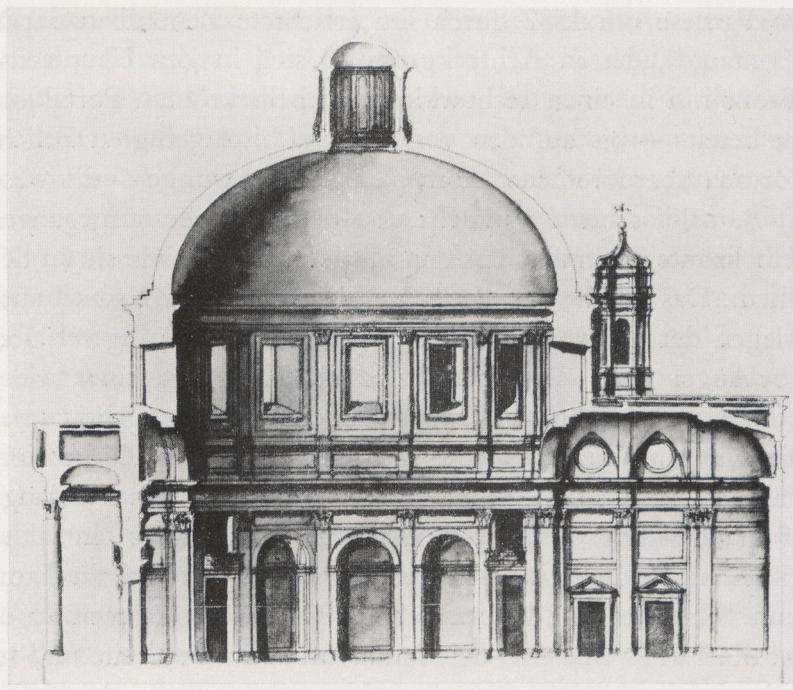
Mehr noch als der Grundriß ist die Fassadengestaltung der Architektur des späten Cinquecento verpflichtet, das heißt insbesondere wieder der von Giacomo della Porta. Der im Auftrag des

⁴⁴ Golzio, Dok. 24. Vgl. E. Rossi, a. a. O. XIX, 1941, S. 30.

⁴⁵ Vgl. K. Noehles, a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch. 25, 1962, S. 175. Zur zuletzt genannten Kirche vgl. Erich Hubala, Entwürfe Pietro da Cortonas für SS. Luca e Martina in Rom, ebenda S. 125—152, sowie die zur Zeit noch unveröffentlichte Monographie von Karl Noehles.

⁴⁶ G. Giovannoni, Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma, in: L'Arte, XVI, 1913, S. 90ff.; ders., Saggi di architettura del Rinascimento, Mailand 1935, S. 216ff.; Monographie über Giacomo della Porta durch Klaus Schwager in Vorbereitung.

⁴⁷ Die Säulen messen auf den zeichnerischen Wiedergaben in der Höhe 48 (Chirografo) bzw. $46\frac{1}{2}$ Palmen (Campanile), wobei die minimale Differenz von $1\frac{1}{2}$ Palmen sicher ohne weiteres auf den kleinen Maßstab, in dem die Risse angefertigt sind, rückführbar ist. — Zur Geschichte des Abbruches des Glockenturmes von St. Peter vgl. Brauer-Wittkower, a. a. O. I, S. 37—43. Die Übernahme von Säulen für den Bau der Zwillingkirchen vor allem bezeugt durch Carlo Fontana selbst: Templum Vaticanum, Rom 1694, S. 261. Vgl. Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia X, 1943, S. 58f. — Die auf dem Chirografo-Projekt dargestellten Säulen sind jedoch nicht mit denen identisch, die bei der Ausführung verwandt wurden (vgl. folgenden Abschnitt).



155. S. Maria di Monte Santo, Entwurf des Längsschnitts (Carlo Fontana)

156. S. Maria di Monte Santo, Längsschnitt (Ausführung)



Kardinals Alessandro Farnese um 1582 durch ihn errichtete Zentralbau der Scala Coeli bei der Abbazia delle Tre Fontane⁴⁸, dessen Achteckgrundriß sich in den Hauptachsen in Apsiden beziehungsweise zur Front hin in einen rechteckigen, giebelbekrönten Portalvorbau erweitert, enthält in seiner Fassade bereits — bis auf den von Rainaldi hinzugefügten Belichtungstambour und die von Pietro da Cortona übernommenen konvexen Rückschwünge — die wesentlichen Züge des Chirografo-Projekts. Rainaldi scheint nunmehr von dieser Kirche ausgegangen zu sein als einem Musterfall für kuppelbekrönte Zentralbauten von mittlerer Größe, wie sie an der Piazza del Popolo errichtet werden sollten. Das erhellt aus einem Vergleich mit dem Holzschnitt (Abb. 142), der in den zahlreichen Auflagen der Guida „Roma antica e moderna“ häufig veröffentlicht worden ist⁴⁹ und Rainaldi wohl vor Augen stand, als er den Aufriß der Schauseite seiner beiden Kirchen entwarf. Die Veränderungen, die schon mit Rücksicht auf den anderen Standort geboten waren, betreffe bereits genau die Stellen, die dann auch später wieder mehrfach erneut zur Diskussion gestanden haben.

Die Bezogenheit auf die Piazza del Popolo, damals ein tiefer sich nur langsam verbreiternder Flächenkeil, der auf die Zwillingsbauten zulief, erforderte zunächst einmal eine Erhöhung der Kuppel, deren Umriß Rainaldi durch einen allerdings nur sehr niedrigen Tambour vorsichtig zu heben suchte. Sodann dehnte er, um eine möglichst geschlossene Front zu erhalten, genau wie Pietro da Cortona bei SS. Luca e Martina, den Portalvorbau in die Breite und schafft zu den Seiten durch die konvex abgebogenen Nabenkompartimente einen fließenden Übergang. Bei dieser Dehnung der an sich ja nur sehr schmalen Front des senkrechten Kreuzarmes auf die Gesamtbreite in der Querachse des Kirchengebäudes ist Rainaldi jedoch ein unwillkommener Effekt unterlaufen. Denn seine Fassade, die trotz der vollplastischen Säulenordnung recht flach bleibt, bewirkt, durch die Verbindung mit den konvexen Flankenteilen, daß der Blick von den Zentren abgezogen wird und in die tiefen Öffnungen der Straßenfluchten hineingleitet. Das scheint schon sehr bald bemerkt worden zu sein. Jedenfalls hat Rainaldi vor der Grundsteinlegung von S. Maria di Monte Santo mit einem Modifizierungsvorschlag reagiert.

Zeitlich kann das vorliegende Projekt dicht auf den Vedutenentwurf von Abbildung 136 gefolgt und ebenfalls bereits 1658 entstanden sein. Dann würde es nur noch ein Abstand von etwa fünf Jahren vom Entwurf Rainaldis für S. Agnese⁵⁰ mit der zurückgesetzten Fassadenmitte trennen (Cod. Corsini 168, fol. 291), von wo aus das Motiv der vorgekröpften Säulenfront in den Chirografo-Entwurf übergegangen ist.

c) Das Projekt der Gründungsmedaille des Jahres 1662. Baubeginn von S. Maria di Monte Santo

Das Ergebnis der Überarbeitung des Chirografo-Projekts ist auf der Gründungsmedaille festgehalten, die für die Grundsteinlegung von S. Maria di Monte Santo am 15. Juli 1662 geschlagen wurde (Abb. 144). Ihre Inschrift „Sapientia in plateis dat vocem suam“ ist ein Spruch Salomos (Kap. 1, Vers 21)⁵¹ und wurde im Hinblick auf die Tätigkeit der Propaganda Fide ausgewählt, die von den Karmelitern an der Piazza del Popolo entfaltet werden soll.

⁴⁸ Zu dieser Kirche vgl.: Werner Körte, Giacomo della Porta, in: Thieme-Beckers Künstlerlexikon, XXVII, 1933, S. 279; M. Armellini, a. a. O. II, S. 1171; K. Schwager, op. cit.

⁴⁹ Z. B. kurz zuvor in der Auflage von 1653, S. 37.

⁵⁰ Durch Noehles überzeugend in das Jahr 1653 datiert, a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch. 25, 1962, S. 172f., Abb. ebenda, Fig. 5.

⁵¹ Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum, a. a. O. II, S. 641, Nr. XXXVII, S. 695. Vgl. Giovanni Incisa della Rocchetta, La medaglia di Alessandro VII per S. Maria di Montesanto e S. Maria dei Miracoli, in: Messagero, 6. April 1926 (Brief Rainaldis an den Kardinal Gastaldi mit der Bitte um Übersendung des Mottos). Urkunde der Grundsteinlegung: Golzio, Dok. 2.

Die vorgekröpfte Giebelfront wandelt sich zu einer in den Platz vorgeschobenen Loggia, die cortonesken Außenfelder schwingen jetzt konkav ein. Die Bedeutung dieser Modifikationen ist für den Zusammenhang mit der Platzanlage schon von Hempel und Wittkower gewürdigt worden. Die Veränderungen erweisen sich indessen als noch wesentlich umfangreicher und bewirken eine gänzlich andere Proportionierung der Fassade. Das ist den Abmessungen der Säulen zu entnehmen, die sich an der damals begonnenen Front von S. Maria di Monte Santo befinden. Ihre Höhe hat sich um etwa 10 Palmen vermindert und entspricht mit etwa 37 Palmen nicht mehr den Säulen des unteren Campanile-Stockwerks von St. Peter, sondern denen des Obergeschosses, deren Gesamtzahl (wieder sind es sechzehn) übernommen wird.

Da ein solcher Eingriff in das Proportionsgefüge des Außenbaus nicht ohne entsprechende Konsequenzen für den Innenraum vorstellbar ist, muß der gesamte Entwurf des Chirografo vor der Grundsteinlegung noch einmal von Grund auf neu durchgearbeitet worden sein.

Einen gewissen Unterschied in den Proportionen zugunsten der Tambour- und Kuppelzone möchte man fast meinen auf der Gründungsmedaille auch schon wahrnehmen zu können, zumal dort andere Korrekturen, obschon solche von verhältnismäßig geringerem Gewicht, tatsächlich objektiv feststellbar sind: Die Voluten sind in Fortfall geraten zugunsten von figuralen Bekrönungen, jetzt über allen Pilastersockeln, wie man auf Stichwiedergaben sieht, die das Projekt der Gründungsmedaille in den Einzelheiten verdeutlichen (Abb. 145)⁵². Die Grundrisse auf dem Romplan von Matteo Gregorio de Rossi (Abb. 143) zeigen, daß — trotz des noch sehr deutlichen Zusammenhangs mit dem Entwurf des Chirografo — inzwischen sogar noch eine weit stärkere Wendung eingetreten ist, als die eben genannten Darstellungen zunächst vermuten ließen. Unter Alexander VII. entstanden, ist dieser 1668 veröffentlichte Plan in der Wiedergabe von Kirchengrundrissen, selbst in so winzigem Maßstab, im allgemeinen ziemlich zuverlässig⁵³. Da die Vorhalle noch nicht dargestellt ist, geben die von dem Architekten Matteo Gregorio de Rossi reproduzierten Pläne eine Projektphase wieder, die noch vor der Gründungsmedaille anzusetzen ist. Sie zeigen, daß mit den Änderungen an zentraler Stelle begonnen wurde. Aus der Vierung des Chirografo ist ein im Durchmesser geweiteter Rundraum als Hauptversammlungsort für die Gläubigen geworden. Die Kapellen der Querachse schließen nicht wie bisher als halbzylindrische Absiden, sondern haben breitrechteckige Form. Vom Grundriß auf dem Chirografo ist noch der obere des senkrechten Kreuzarmes mit seinen Seitenkapellen zu erkennen, während der untere Teil nur mehr als Eingangsvestibül erhalten blieb. Auch die aus dem umschließenden Rechteck des Kirchengrundrisses hervortretende Halbkreisapsis des Hochaltares wurde durch einen queroblongen Raum abgelöst. Dabei hat sich eine weitere Veränderung ergeben, insofern der Altare maggiore seinen Platz vor dem Eingang in diese Kapelle gefunden hat. Der Hauptraum der Kirche öffnet sich in den Diagonalachsen, auf der Seite gegen den Hochaltar, in Nebenräume, die über den verbliebenen Grundstückszwickeln vorgesehen sind. In der anderen Richtung liegen an dieser Stelle die Mündungen der Korridore, die zu den Portalen in den bereits konkav geplanten Fassadenflanken führen. Vor der Kirchenfront ist ein Portikus bzw. Podest von geringer Tiefe dargestellt, in der Mitte mit einem halbkreisförmigen Vorsprung, als Entsprechung zu den Treppenkonvexen der Nebeneingänge.

⁵² Vgl. die häufig zitierte Ansicht Falda von 1665 (nicht 1676 wie F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., S. 171 und Taf. 58 irrtümlich angibt). Durch die größere Höhe des Tambourgeschosses unterscheidet sich das Exemplar der Gründungsmedaille, Abb. 144, sowohl von dem Medaillenstich bei Bonanni (*loc. cit.*) als auch der von Wittkower abgebildeten Variante (Rainaldi, S. 248, Fig. 9, vgl. dort S. 249, Anm. 14).

⁵³ Amato Pietro Frutaz, *Le Piante di Roma*, Rom 1962, S. 219f., Nr. CLVII. Aufnahme nach dem Exemplar der Bibliothek des Istituto di Archeol. e Storia dell'Arte in Rom (Sig.: Roma, VII, 250).

Mit der Feststellung, daß zum Zeitpunkt der Gründungsmedaille, die das von Matteo Gregorio de Rossi überlieferte Projekt offensichtlich nur noch durch Hinzufügung einer Vorhalle modifiziert, ein Rundentwurf in Gültigkeit war, stoßen wir plötzlich auf den wahren Kern, der in der eingangs zitierten Aussage Titis von 1686 enthalten ist. Sie muß insoweit als zutreffend betrachtet werden, als der spätere Ovalbau von S. Maria di Monte Santo im Jahre 1662 tatsächlich als kreisförmige Zentralkirche begonnen wurde.

Die Vorlage des Matteo-Gregorio-de-Rossi-Stiches ist ganz und gar das Werk von Carlo Rainaldi. Die starke Abschnürung des Hauptraumes vom Bereich des Hochaltars ist für ihn ebenso charakteristisch (vgl. S. Maria in Campitelli) wie die eigentümliche Ausnutzung von Grundstückszwickeln für Nebenräume von unregelmäßiger Gestalt, die auf den unten noch näher zu betrachtenden Ovalgrundrisse aus der Chigiana begegnet.

Obwohl in mancher Hinsicht schon Einzelheiten des späteren Grundrisses von S. Maria dei Miracoli im Archivio Segreto Vaticano vorweggenommen scheinen (Abb. 189), darf nicht übersehen werden, daß der Durchmesser der (wie nachher in der Ausführung dieser Kirche) oktogonal ummantelten Kuppel (vgl. Abb. 144 f.) noch sehr viel geringer ist.

Die Verbindung eines runden Zentralbaues mit einer Tempelfront, die Rainaldi hier gleichzeitig mit Bernini in Ariccia (S. Maria dell'Assunta, 1662–1664) unter Anlehnung an das bekannteste klassische Vorbild, das Pantheon, vornimmt, ist an sich kein neuer Gedanke von Rainaldi, wohl aber die Kombination der Säulenhalde mit kurvig zurückweichenden Flanken. Die Voraussetzungen hierzu liegen im Werke Rainaldis und finden sich dort schon bei seiner ersten größeren selbständigen Arbeit, dem Hochaltarziborium von S. Maria della Scala. Fasolo, der auf diese Beziehung hinweist, hat es durch Dokumente entstehungsmäßig für die Jahre 1645–1647 belegen können⁵⁴. Bei der Gestaltung des Unterbaus als gerade Loggienfront mit zurückgebogenen konkaven Seitenteilen überspringt Rainaldi schon die Stufe des Chirografo und greift bis zum Medaillenentwurf vor: Abgesehen von den proportionellen Veränderungen (vgl. die Stirnseiten der Petersplatz-Kolonnaden Berninis, Abb. 181)⁵⁵, dem Verzicht auf die Verkröpfung in der Mitte etc., bedurfte es im Grunde nicht mehr als einer bloßen Schließung der seitlichen Intervalle durch blickeinfangende Konkavwände, um vom Ziborium in S. Maria della Scala zur Fassadenlösung des Münzprojekts zu gelangen. Im Grundriß besteht bereits kaum ein Unterschied.

Es bedarf noch einer Erklärung, wie Rainaldi zu diesem plötzlichen Rückgriff auf sein Frühwerk gekommen ist, dessen Entstehungszeit immerhin schon um etwa eineinhalb Jahrzehnte zurücklag. Bei der Verbesserung der Schauseite war er, wie der Plan von Matteo Gregorio de Rossi vermuten läßt, zunächst einmal auf die Beseitigung der seitlichen Konvexitäten bedacht gewesen, deren störende Wirkung durch eine einfache Umkehrung des Wölbungscharakters verhältnismäßig leicht ins Positive zu verwandeln war. Über einen Anknüpfungspunkt verfügte Rainaldi schon durch seinen Corsignana-Entwurf für S. Agnese an der Piazza Navona, auf dessen Vorstufen-eigenschaft für die Fassaden unserer beiden Kuppelkirchen Karl Noehles aufmerksam gemacht hat⁵⁶. Sie besteht in den Zwischenfeldern, die konvex anschließen, aber nach vorn abbiegen und noch nicht, wie später in der Ausführung, von Säulen flankiert werden. Die Annahme einer Beziehung zwischen

⁵⁴ F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., S. 105ff., 171, 279 (Appendice VII): vgl. S. 178, Fig. 40.

⁵⁵ Wittkower (Rainaldi, S. 255) sieht hier einen Einfluß des 1659 datierten Portikusentwurfs von Bernini für die Fassade der Peterskirche (Abb. Brauer-Wittkower, a. a. O., II, Taf. 61 und 164b). Im Sinne der Benutzung berninesker Vorbilder ist wohl die Äußerung Carlo Fontanas (a. a. O., S. 261) zu interpretieren, der in bezug auf die Säulenhalde von einem „vago disegno del Bernino“ spricht.

⁵⁶ K. Noehles, a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch. 25, 1962, S. 175.

den beiden Kirchenprojekten wird durch die gerade Giebelfront auf dem genannten Projekt für S. Agnese bestätigt, die Rainaldi sogar ohne Veränderung schon in seinen Chirografo-Entwurf übernommen hatte.

Beim Zurückbiegen wird den seitlichen Konkavschwüngen eine Bewegungstendenz von der Art einer optischen Schubwirkung erteilt, die gegen die Säulenstellung gerichtet ist und zu einem Vorfürsten ihrer Front auffordert, das heißt zur Umwandlung der vorgekröpften Gliederung in vollkommen von der Wand gelöste Stützen einer tetrastylen Vorhalle.

Man kann sich beinahe vorstellen, wie Rainaldi bei der Erwägung einer Eingangsloggia, zu der er durch die Übertragung des Flankenmotivs vom Corsignana-Entwurf auf die Situation der Kuppelkirchen-Fassade angeregt wurde, plötzlich, einer Eingebung gleich, der Gedanke gekommen ist, die Gestalt seines Hochaltarziboriums von S. Maria della Scala durch Schließung der seitlichen Joche in eine Vorhalle zu verwandeln. Für den Außenbau ist dieser Augenblick bereits einer der künstlerisch fruchtbarsten Momente der gesamten Planungsgeschichte. Man scheint dies auch gespürt zu haben, denn das Motiv der Vorhalle wird von jetzt ab nicht mehr aufgegeben. Doch schlägt der weitere Verlauf der Planung, bis zur endgültigen Annahme in der von Rainaldi vorgeschlagenen Form, zunächst einen großen Umweg ein, bei dem alle seine bisherigen Vorschläge noch einmal grundsätzlich in Frage gestellt werden.

Gewiß haben gegen die Fassadenlösung des Medaillenprojekts an sich keine grundsätzlichen Einwände mehr bestanden, doch mußte die Projektierung einer Vorhalle, die sich als räumliches Gebilde in die Ebene der Piazza verschiebt, um so mehr die Aufmerksamkeit auf die Unzulänglichkeit der Kuppel lenken. Trotz der vorgenommenen Modifikation war sie immer noch weit davon entfernt, sich gegenüber der stark in die Tiefe ausgedehnten Piazza del Popolo behaupten zu können. So wird die Kritik an den Vorschlägen Rainaldis an dieser Stelle eingesetzt haben, was wohl auch mit einer solchen Schärfe geschehen ist, daß man schon bereit war, sie ganz und gar fallen zu lassen und die Planung noch einmal von vorn zu beginnen.

d) Planwechsel: Das von Lieven Cruyl Ende des Jahres 1664 überlieferte Projekt

In einer wesentlich veränderten Gestalt präsentieren sich unsere Zwillingskirchen auf der Vedute Cruyls (Abb. 150). Hierzu gibt es zwei Meinungen, die sich gegenüberstehen. Während Egger, Hempel, Coudenhove-Erthal und Golzio hinter ihr einen Entwurf von Carlo Rainaldi vermuten⁵⁷, hält Wittkower die Darstellung für eine mißverstandene Wiedergabe des Medaillenentwurfs von 1662.

Die Erörterung der zuerst genannten Ansicht wollen wir, da sie die Urheberfrage berührt, noch etwas zurückstellen und uns zunächst nur mit dem Problem des Quellenwerts befassen. Abgesehen von der Vorhalle, scheinen sich die Kirchen auf der Vedute von denen der Gründungsmedaille in einer zu starken Weise zu unterscheiden, als daß die gleich noch näher zu betrachtenden Differenzen auf dem Konto „Ungenauigkeit bei der Wiederholung“ abgebucht werden könnten. Überdies zeigt die Vedute Cruyls, trotz der skizzenhaften Anlage und des kleinen Maßstabs, in dem das Detail der Zwillingskirchen ausgeführt ist, nicht die Unklarheit eines Mißverständnisses, sondern eine recht gut definierte Vorstellung von der baulichen Struktur, jedenfalls soweit dies bei einem Zeichner von

⁵⁷ Hermann Egger, Römische Veduten, Wien-Leipzig 1931/32, I, S. 18, II, Taf. 6. Die Zeichnung, früher in der Albertina in Wien, Nr. 20969, ist von Cruyl signiert: „LC. INV. et del: Roma 1664.“ Vgl. Hempel, Rainaldi, a. a. O., S. 48, Anm. 2; Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 37; Golzio, a. a. O., Archivi d’Italia VIII, 1941, S. 129, Anm. 5.

Veduten vorausgesetzt werden darf und es sich um Einzelheiten handelt, die von seinem Standpunkt aus für wesentlich gehalten wurden. Eher könnte darum wohl überhaupt an eine freie Erfindung Cruyls gedacht werden, wäre nicht auf einer zur Veröffentlichung bestimmten Ansicht von einem der bekanntesten Plätze in Rom und dazu noch an zentraler Stelle im Bilde, die Darstellung eines Phantasieprodukts schon von vornherein mehr als unwahrscheinlich. Darum scheint es geboten, die Überlieferung Cruyls nicht als wertlos beiseite zu schieben, sondern die Frage ihrer Zugehörigkeit zum Planungsverlauf einer genauen Prüfung zu unterziehen⁵⁸.

In dieser Hinsicht ist nun ein vorbereitendes Studienblatt in der Collezione Lanciani von entscheidender Bedeutung, das auf der Vorderseite den Obelisk und S. Maria di Monte Santo zwischen den Mündungen der Via del Babuino und des Corso darstellt (Abb. 148). Die Zeichnung ist durch die Beischrift „Mense Dec: 1664 L. Cruyl delineauit“ auf eine sehr eng umgrenzte Zeitspanne datiert. Die Rückseite zeigt S. Maria dei Miracoli mit der Einfahrt in die Via Ripetta (Abb. 149). Die Widmung an den Maestro di Strada, der für diesen Bereich (Campo Marzio) zuständig ist, behebt jeden Zweifel an dem Zusammenhang der Vedute mit der offiziellen Planung⁵⁹.

Wie auf dem Chirografo handelt es sich um Kirchen über kreuzförmigem Grundriß, jedoch unter erheblicher Weitung des Kuppelraumes, die auf Kosten der Querarme geht, deren Fronten durch Pilaster gegliedert und wie die Vorhalle durch einen Giebel abgeschlossen werden. Darüber blickt man auf die runde Basis des Tambours, der außerordentlich hoch ist und für S. Maria di Monte Santo oktogonal, bezüglich S. Maria dei Miracoli jedoch zylindrisch angegeben wird, womit zum erstenmal in der Geschichte der beiden Kirchen eine formale Differenzierung festgestellt werden kann. Da die Pläne, die Cruyl vorgelegen haben, noch unbekannt sind, ist keine Entscheidung darüber möglich, ob dieser Unterschied nicht vielleicht nur in der sehr skizzenhaften Anlage der Miracoli-Kirche begründet ist, denn die Zeichnung, die von Cruyl als Stichvorlage angefertigt wurde, weist ihn nicht mehr auf.

Das Vorbild für den steilen Achtecktambour mit seinen hohen, giebelverdachten Rechteckfenstern und dem Mauergürtel über der Gesimslinie waren die beiden Marienkapellen an S. Maria

⁵⁸ Wittkower (Rainaldi, S. 245, Anm. 8) erschien die Vedute im Hinblick auf eine andere Ansicht der Piazza del Popolo unzuverlässig, die sich im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom befindet (Sig.: Cart. 7000, Nr. 16796). Da sie die Jahreszahl 1692 trägt, nahm er an, daß sie von Cruyl in diesem Jahr gestochen wurde und, die Wiener Zeichnung korrigierend, noch immer die längst überholte Gründungsmedaille wiedergibt. Es handelt sich jedoch um eine neue Darstellung die bereits 1666 schon einmal veröffentlicht worden ist (Abb. 180): Matteo Gregorio de' Rossi, Prospectus locorum urbis Romae insignium inventore Matteo Gregorio de Rubeis romano delineati etaere incisi a Livino Cruyl gaudavensi liber primus Alexandro VII P. M. dicatus, Rom 1666. Exemplare im Deutschen Archäologischen Institut in Rom (Sig.: Pl. 4,2.⁰) und in Paris Bibliothèque National, Gabinet des Estampes (Sig.: Italie V b 81, fol. 41). Vgl. Tommaso Ashby, Lieven Cruyl e sue vedute di Roma (1664–1670), in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, ser. 3, vol. I, 1923, S. 221–229, H. Egger, Lieven Cruyls Römische Veduten, in: Mededeelingen van het Nederl. Hist. Inst. te Rome, VII, 1927, S. 181ff.

Die erste Veröffentlichung fällt also noch in das Ende der ersten Erbauungsperiode von S. Maria di Monte Santo und distanziert sich durch den größeren Kuppeldurchmesser ganz erheblich von der Planstufe der Gründungsmedaille (Abb. 144f.). Da es außerdem nicht gut denkbar ist, daß Cruyl die seit 1662 vorliegende Medaille in zwei grundsätzlich verschiedenen Varianten verballhornt hätte, liefert die zweite Vedute bei genauerem Zusehen Argumente für statt gegen den Quellenwert der Cruylschen Zeichnungen. Übrigens ist der Stich Cruyls von 1666 nicht nur 1692, sondern sogar noch einmal 1773 unverändert abgedruckt worden (wiederum unter Tilgung der vorn rechts befindlichen Jahreszahl „1666“). Exemplar in der Bibliothèque National zu Paris (Sig.: Italie, Vb. 81, fol. 42).

⁵⁹ Rom, Collezione Lanciani, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte im Palazzo Venezia (Sig.: Roma XI, 11, 1, fol. 115r. und v.; Feder auf weißem bräunlich angelaufenem Papier (33,5 × 52,7 cm).

Der zweite Teil der Beischrift lautet nach Egger, a. a. O. I, S. 18: „S.r Ludovico Casale Msc(?) di Strada Campo Marzio.“ Diese schon von Egger mit einem Fragezeichen versehene Lesung gibt keinen Sinn. „Mse“ bedeutet nichts anderes als „Mro“, wobei das „o“, wie so oft in den Dokumenten dieser Zeit einem „e“ verwechselbar ist. Ludovico Casale kann, zusammen mit Bartolomeo Capranica, als Maestro di Strada von 1662 bis 1667 nachgewiesen werden: Niccola Maria Nicolai, Sulla Presidenza delle Strade ed Acque e sua Giurisprudenza economica, Rom 1829, II, S. 157. Auf das dort S. 151–161 veröffentlichte Verzeichnis der Maestri delle Strade von 1567 bis 1829 hat Emilio Re hingewiesen („Maestri di Strade“, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, XLIII, 1920, S. 79).

Maggiore (Abb. 151). Als spiegelgleiche Kuppelbauten über kreuzförmigem Grundriß hatten sie sich, eine gleichfalls keilförmige Platzanlage in der Tiefe abschließend, schon etwa ein halbes Jahrhundert lang einer szenographischen Aufgabe gewachsen erwiesen, wie sie jetzt unter sehr ähnlichen Voraussetzungen an der Piazza del Popolo durch Alexander VII. noch einmal gestellt wurde⁶⁰. Um diese Kapellen zu einem Modell für den vorliegenden Fall werden zu lassen, war es lediglich notwendig, sie in der Vorstellung zu selbständigen Zentralbauten zu isolieren, getrennt von einer tiefen Straßenschlucht an Stelle des verbindenden Querhauses. Das konnte um so leichter geschehen, als die erst 1673 ausgeführte Verkleidung Rainaldis noch nicht vorhanden war, die heute die Apsisseite von S. Maria Maggiore zu einer durchlaufenden Front zusammenbindet.

Bei diesem Vorgang der Umprägung angelehnter Kapellen zu freistehenden Zentralbauten hat der Sakramentstabernakel, der 1589 von Domenico Fontana in der Cappella del Presepe aufgerichtet wurde⁶¹, vermutlich eine richtungsweisende Rolle gespielt (Abb. 146). Er bildet das Gebäude, über dessen Hochaltar er sich befindet, ideell nach und verwandelt es in Kleinformat zu einer selbständigen Kuppelkirche. An ein sozusagen „nachträgliches Modell“ käme er, mit einem Zwillingsspartner vereint, trotz mancher Unterschiede im einzelnen, in der Gesamtwirkung den Kuppelbauten auf der Cruyl-Vedute doch auffällig nahe, besonders durch die Monumentalität des kompakten und steilen Aufbaus, die alle bis zu dieser Zeit in Rom errichteten Zentralkirchen bei weitem übertrifft. In dieser Bedeutung hat ihn vor allem der Zeichner des Entwurfs von Abbildung 147 verstanden, der den Tabernakel in kopierender Weise wiederholt.

Der Einfluß, den er als ein Leitbild für die beiden Kirchenprojekte an der Piazza del Popolo besitzt, ist oben schon einmal festgestellt worden und wird in einer späteren Planstufe wiederum wirksam. Motive (zum Teil solche, die jetzt noch als Unterschiede zu beobachten sind!), wie die niedrige Figurenbalustrade hinter dem Tympanon des Fassadengiebels, die mittelhohe Form des Tambours oder auch die Gliederung der Kuppel, deren geschuppte Fläche durch Rippen unterteilt wird, die von den Kanten aus aufsteigen etc., überspringen mehrere Entwurfsperioden und nehmen beinahe sogar schon Modifikationen Berninis vorweg, mit denen er die Ausführung bestimmt hat (Abb. 182).

Auf der Cruyl-Vedute bleibt die Kuppelform im wesentlichen noch an den Querhauskapellen von S. Maria Maggiore orientiert, die bei der Transponierung in das neue Projekt eine Verbindung mit der Vorhalle Rainaldis von der Gründungsmedaille eingehen. Diese motivische Kompilation ist das Wesensmerkmal der Bauwerke, die auf der Vedute von Lieven Cruyl dargestellt sind.

Die genau übernommene Vorhalle ist die einzige Beziehung, die zwischen dem vorliegenden Projekt und dem der Gründungsmedaille besteht. Niemals verwendet Rainaldi jedoch dermaßen aufgestielte Kuppelformen, sondern bekundet im Gegenteil stets eine ganz ausgesprochene Neigung, die Tamourzone so niedrig als möglich zu halten. Eine Kuppel von ganz ähnlichen Proportionen, wie sie die Cruyl-Zeichnung zeigt, gibt es dagegen bei Carlo Fontana auf seinem Entwurf für die Vierungskuppel des Domes in Como, der von ihm signiert ist und das Datum des 16. August 1688 trägt (Abb. 158)⁶².

⁶⁰ Vgl. Hempel, Rainaldi, a. a. O., S. 52.

⁶¹ Für die Baugeschichte der Cappella del Presepe, die Aufstellung des Sakramentstabernakels etc. vgl. Klaus Schwager, Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an S. Maria Maggiore in Rom, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München 1961, S. 325–354.

⁶² Die Entwürfe befinden sich bis zur Einrichtung eines Diözesanmuseums im Museo Civico in Como. Am 24. Okt. 1688 empfing Carlo Fontana, der eigens aus Rom gekommen war und die Fundamente der Vierungspfeiler begutachtet hatte, sein Honorar in Höhe von lir. 750. Carlo Francesco Ciceri, Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como con altre memorie patrie e analoghe all'argomento, Como 1811; Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 59.

Da die im Museo Civico in Como zahlreich erhaltenen Entwürfe anderer Architekten für diesen Bestimmungszweck zumeist niedrigere Kuppeln vorsahen, ist in der Verwendung der hohen Form deutlich die persönliche Gestaltungsabsicht Fontanas zu erkennen. Unterschiede, wie die zylindrische Gestalt des Tambours oder der laternenähnliche Aufsatz etc., beruhen deutlich auf Einflüssen, die Fontana während seiner Reise nach Como empfangen hat: Sie kommen von Agostino Barelli, dem Autor der um einige Jahre früheren Kuppel von S. Maria del Baraccano in Bologna (1682)⁶³. Bei der Einteilung des Innentambours bleibt auf dem Schnitt von Carlo Fontana noch in erstaunlichem Maße das Schema der Presepe-Kapelle gewahrt, wenn auch mit weniger knapp eingefassten Fensteröffnungen und einem sorgfältiger artikulierten Übergang zum Kuppelfußring, der durch Verbreiterung des Sockelstreifens für die Pilaster gewonnen wird.

Der Schnitt des Entwurfs für Como gestattet, dank den aufgezeigten Beziehungen zwischen dieser Kuppel und dem Vedutenprojekt — mit der Presepe-Kapelle als gleicher Wurzel — sogar gewisse Rückschlüsse auf die beabsichtigte Innengliederung der Zwillingsskirchen, die analog vorgestellt werden kann. Die Kuppelkonstruktion ist aber wahrscheinlich zweischalig projektiert anzunehmen, wegen der Oculi, die in S. Maria di Loreto und in St. Peter einen Zwischenschalenraum beleuchten. Es ist dies der einzige Ausweg, um der Gefahr einer übermäßigen Aufteilung des Innenraumes zu begegnen, die ohne dieses Mittel hier unvermeidlich gewesen wäre.

Wie die Form der Kuppel weist nicht zuletzt auch der Typus des Zentralbaus mit seinen sehr kurzen Kreuzarmen sehr stark in die Richtung von Carlo Fontana. Das zeitlich (und auch räumlich) nächstgelegene Beispiel ist die Cybo-Kapelle an S. Maria del Popolo. Im Jahr 1686 vollendet⁶⁴, ist sie in ihrer Struktur ein Kuppelbau über griechischem Kreuz, dessen Arme allein deshalb noch stärker als in unserem Fall verkürzt worden sind, weil die Einbindung in die Abfolge der übrigen Kapellen keine vollständige Ausführung zuließ. Die Reduktion ist aus diesem Grunde radikal. Von den Kreuzbalken bleibt nur ein einziger als Vorraum erhalten, die anderen werden bis auf ein kurzes Stumpfende gekappt und schließen neben den gekuppelten Freisäulen, mit denen die Ecken der Vierung flankiert sind. Bei den Bauten der Cruyl-Vedute, die unter weniger starkem Raumzwang zu leiden haben, sind die Querarme in Proportionen angegeben, die dem Eingangsjoch der Cybo-Kapelle analog erscheinen.

Unter diesen Umständen liegt der Gedanke nahe, daß das Grundrißschema der Cappella Cybo, deren Eigenwert in der Verselbständigung des zentralen Kuppelraums und seiner klaren Scheidung von den „Raumannexen“ mittels blickführender Doppelsäulen besteht, in seinem unreduzierten Zustand dem Projekt der Cruyl-Vedute zugrunde gelegen hat. Diese Vermutung gewinnt durch die Tatsache an Wahrscheinlichkeit, daß Carlo Fontana das Bestreben zeigt, den Zentralbautypus der Cybo-Kapelle bei sich bietender Gelegenheit wieder zu einer mehr vollständigen Form zurückzuführen⁶⁵.

Die Beteiligung Fontanas an der Planung der Kuppelkirchen ist zwar für diese Zeit nicht durch schriftliche Zeugnisse zu belegen, da das Urkundenmaterial unvollständig ist und sämtliche Misura e stime etc. der ersten Erbauungsperiode fehlen⁶⁶. Doch gibt es sichere Kriterien, auf Grund

⁶³ Datierung und Stellung dieser Kuppel im Werk Barellis: Adriano Peroni, L'architetto della Theatinerkirche di Monaco Agostino Barelli (1627–1687?) e la tradizione architettonica bolognese, in: Palladio, N. S. VIII, 1958, S. 35.

⁶⁴ Zur Baugeschichte vgl. Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 54; Leo Bruhns, Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in: Röm. Jahrb. für Kunstgesch. 4, 1940, S. 257.

⁶⁵ A. Braham u. H. Hager, Carlo Fontana (Katalog der Handzeichnungen in Vorbereitung).

⁶⁶ Der Libro della Fabrica war schon im Jahre 1709, als das Memorienbuch verfaßt wurde, nicht mehr vorhanden („sperso“). Vgl. Memoriale Monte.s, fol. 41.

derer Wittkower die gemeinsame Tätigkeit von Rainaldi und Fontana hat nachweisen können: Die vorhin besprochene Vedute im Vatikan (Abb. 136), die über Fontanas Mitarbeit zum Zeitpunkt des Planungsbeginns genauen Aufschluß gibt, und ein vollsignierter Gegenvorschlag seiner Hand zum Rainaldi-Entwurf für die Fassade von S. Andrea della Valle, mit dem Fontana sich zum Teil auch wirklich durchgesetzt hat⁶⁷. Diese Gründe und die vorangegangenen Überlegungen machen daher bereits geneigt, den von Cruyl überlieferten Entwurf eher Fontana als Rainaldi zuzuschreiben, eine Hypothese, die bei der Betrachtung der folgenden Planungsperiode noch wesentlich an Rückhalt gewinnen wird⁶⁸.

Das zuletzt genannte Projekt stellt eine extreme Lösung dar. Nach den sicher nicht ausgebliebenen Rügen sollte damit dem Wunsch der Auftraggeber nach größerer Höhe unter allen Umständen entsprochen werden. Und Fontana scheint es auch, wenigstens zunächst, gelungen zu sein, sie zufriedenzustellen. Denn sein Vorschlag muß angenommen worden sein, sonst hätte Cruyl ihn wohl nicht, wie schon gesagt, auf seiner Ansicht als definitiv dargestellt.

Wiederum erst nach bereits erfolgter Zustimmung scheint man darauf aufmerksam geworden zu sein, daß diese nun wirklich vom „besten Willen“ getragene Bemühung weit über das gesetzte Ziel hinaus vorgestoßen war. Durch die übertriebene Höhe fehlte jetzt die harmonische Verbindung mit den anstoßenden Gebäudekomplexen, die von den Kirchen in geradezu turmartiger Weise überragt werden. Stärker noch müssen die Bedenken gewesen sein, die sich wegen des Innenraumes eingestellt haben, besonders weil dessen Enge ja leicht behoben werden konnte, sobald die Bereitschaft bestand, auf die seitlichen Kreuzarme zu verzichten. Als Querriegel wären sie überdies der angestrebten szenographischen Wirkung eher ab- als zuträglich gewesen.

⁶⁷ Der Fassadenufriß von Rainaldi zeigt am Architrav des Untergeschosses die Jahreszahl 1662. — Wittkower, Rainaldi, S. 258ff.; ders., Art and Architecture, a. a. O., S. 184. Vgl. Karl Noehles, Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi, in: Zeitschr. für Kunstgesch. 24, 1961, S. 64; ders., ebenda a. a. O. 25, 1962, S. 175.

⁶⁸ Für Fontana spricht schließlich auch das Motiv der Chigi-Monti über den Giebelspitzen der Vorhallen. Es stammt in dieser Anordnung von den oben bereits als proportionsverwandt beobachteten Abschlußfronten der Petersplatzkolonnaden, an deren Ausführung Fontana ja in dieser Zeit im Auftrag Berninis beteiligt war. Wittkower vermutet, daß der Entwurf in der Biblioteca Vaticana (Chigi, P. VII, 9, fol. 23 oben; Abb. 181) von ihm gezeichnet wurde, und sieht in dem genannten Motiv einen „selbständigen Versuch des jugendlichen Fontana, die Stirnseiten der Kolonnaden zu monumentalisieren“ (Brauer-Wittkower, a. a. O., I, S. 82).

Eine Nachwirkung, die sich möglicherweise sogar auf die noch unbekannten Originalpläne gründet, ist auf Nicodemus Tessins d. J. Entwurf für ein „Pantheon“ in der Nähe des Königlichen Schlosses in Stockholm zu beobachten: Es wird von zwei Straßen flankiert, die in einen querrechteckigen Platz einmünden. Der Zugang erfolgt über eine Brücke, die in der Achse des Gebäudes liegt (Abb. Ragnar Josephson, L'Architect du Charles XII. Nicodème Tessin a Court de Louis XIV., Paris-Brüssel, Taf. III, neben S. 10; vgl. die Rekonstruktionen des von Tessin für die Neuordnung der Schloßumgebung entworfenen Projekts (1713) durch den eben genannten Autor (Nicodemus Tessin, Stockholm 1930, I, Fig. 189, und G. Eimer, a. a. O., S. 541ff)). Da die Anlage des Vorplatzes auf eine einzelne Kirche ausgerichtet ist, hat Tessin ihre Fassade in die Breite gedehnt und den Tambour (der hier tatsächlich runden, aber an S. Carlo ai Catinari in Rom orientierten Kuppel) durch einen mächtigen kubischen Unterbau angehoben, dem eine sechssäulige Eingangshalle vorangestellt ist. Entsprechend sind die Querarme vorgezogen und bilden einen baulichen Zusammenhang mit den Untergeschossen der beiden Glockentürme, die nach dem Beispiel von S. Agnese in Piazza Navona die Kuppel flankieren. Das Resultat dieser ekklektischen Bemühungen macht den Entwurf Tessins immerhin zu einem nicht unbedeutenden Vorläufer der Karlskirche von Fischer von Erlach in Wien.

Daß Nicodemus Tessin Entwürfe für die Montesanto-Kirche, auch solche, die nicht ausgeführt bzw. abgeändert wurden, bekannt hat, ist durch die Kopie des Grundrisses von Abb. 160 im Graphischen Kabinett des Stockholmer Nationalmuseums bewiesen (vgl. Anm. 82). Tessin war 1673 in Rom, kam also zu einer Zeit zu Carlo Fontana, als dieser vor dem Eingreifen Berninis das Heft für die Planung der Zwillingskirchen ziemlich fest in der Hand hielt und der Weiterbau nach seinen Plänen stattfinden sollte (vgl. S. 240). Eine günstige Gelegenheit konnte es für Tessin nicht geben, durch Fontana einen Einblick in dessen früheres Entwurfsmaterial zu erhalten.

Nicodemus Tessin beschritt übrigens in der Verarbeitung seines Vorbildes einen ganz ähnlichen Weg wie in moderner Zeit Cesare Bazzani, dessen Kirche „Madre di Dio“ ihre Abkunft von den ausgeführten Zwillingskirchen der Piazza del Popolo, was den Außenbau angeht, nicht zu verleugnen versucht (errichtet nach dem Willen Pius XI. aus Anlaß der fünfzehnhundertjährigen Wiederkehr des Konzilsjahres von Ephesus, 432; Eröffnung für den Kult 1933, Weihe: 29. Mai 1937. Vgl. die Inschriftplatte rechts im Vorraum der Kirche und M. Armellini, a. a. O. II, S. 1338). Ihre Funktion als Prospekthintergrund des Piazzale Milvio in der Achse der milvischen Brücke verwirklicht recht genau, was Nicodemus Tessin als Lösung für seine Zentralkirche in Stockholm ins Auge gefaßt hatte.

So kann nach diesen Erfahrungen die neue Forderung nicht anders gelautet haben, als niedriger zu bauen und die neue Lösung an die vorangehende Planung anzuschließen zu suchen. Schließlich wird auch die Überlegenheit der langsam ausgereiften Fassadenlösung Rainaldis gegenüber dem neuen Vorschlag nicht unbemerkt geblieben sein. Vermutlich waren zum Zeitpunkt des Entwurfs die Arbeiten an der Fassade nach dem Medaillenplan bereits weit fortgeschritten, so daß allein von dieser rein praktischen Seite noch ein gewichtiges Argument zugunsten des Fassadenentwurfs von Rainaldi vorhanden war. Am Projekt der Cruyl-Vedute mag dagegen die Kuppelform an sich gefallen haben. Das schwere Oktogon des Tambours kam den szenographischen Erfordernissen in ähnlicher Weise entgegen wie die Vorhallenfront Rainaldis mit ihren geschwungenen Flanken. Es wäre darum gut vorstellbar, daß Alexander VII. und den für die Ausführung Verantwortlichen so etwas wie eine Synthese beider Projekte vorgeschwobt hat.

2. Die Differenzierung der Grundrißformen: Oval für S. Maria di Monte Santo, Kreis für S. Maria dei Miracoli

Einen neuen Vorschlag, der diese Qualitäten nach Möglichkeit in sich vereinigt, gibt es nun tatsächlich in den eingangs erwähnten, von Golzio herangezogenen Gastaldi-Bänden des Archivio Segreto Vaticano.

Die Fassadenzeichnung (Abb. 152) ist Teil einer unsignierten und undatierten Entwurfsserie, von der neben dem Grundriß auch noch ein Längs- und Querschnitt erhalten sind (Abb. 160, 155 und 157). Die Zusammengehörigkeit ist durch den gleichen Maßstab sowie die Ausführung der Zeichnung evident⁶⁹. Die Schauseite stimmt, bis zur Höhe der Attika einschließlich, wieder mit dem Medaillenprojekt überein, nur ist sie an den Flanken um zwei schmale, durch Pilaster in gleiche Hälften unterteilte Kompartimente breiter geworden. Sie knicken schräg ab und dienen den Volutenstreben der Kuppel, ein zwölfeckiges Polygon, als Auflage. Die Fläche unterhalb des Hauptgebälks ist, wie die Konvexabschnitte des Chirografo-Projekts, durch horizontale Profile in eine breitere untere und eine schmalere obere Hälfte gegliedert.

Die Form der weiteren Einteilung hat jedoch mit Rainaldis Werken kaum noch etwas gemein. Das gilt für die eingetieften Rechteckfelder neben dem Hauptportal und an den neu hinzugekommenen Flankenteilen ebenso wie für die flachen Mauerbänder in den eingezogenen Nebenachsen der Fassade. Die Streifen setzen sich am Tambour fort, dessen immer noch ziemlich hohe Form diejenige des Cruyl-Entwurfs lediglich durch Mäßigung der steilen Proportionen und beträchtliche Dehnung in die Breite zu modifizieren scheint.

Der neue Entwurf zeugt von der Hartnäckigkeit, aber auch der kritischen Einsicht auf der Seite der Auftraggeber, die am Beispiel des von Cruyl überlieferten Projekts erkannt hatten, daß der urbanistischen Aufgabe mit einer bloßen Steigerung der Höhendimensionen allein nicht gedient war, sondern für die Erreichung des Bauziels das Kuppelvolumen viel ausschlaggebender war. Ebenso werden sie sich nun endgültig darüber im klaren gewesen sein, daß ihre Forderung mit dem kreuzförmigen Grundrißtypus unvereinbar war, da er weder eine rationelle Ausnutzung der an sich schon schmalen Grundfläche ermöglichte, noch eine erhebliche Verbreiterung des Kuppel-

⁶⁹ Archivio Segreto Vaticano, Fondo Apostolico dei Convertendi, Gastaldi, vol. 99. Die genannten Zeichnungen sind mit der Feder, braun laviert, auf bräunlichem Papier ausgeführt. Beim Einbinden wurden die Blätter teilweise beschnitten. Nur der Grundriß ist mit einer Kotierung versehen. — Maße: Schauseite $34,9 \times 26,7$ cm; Grundriß $39 \times 25,5$ cm; Querschnitt $34,6 \times 26,5$ cm; Längsschnitt $28,5 \times 38,9$ cm. Der Grundriß ist zwecks Anfertigung einer Kopie durchstochen (wahrscheinlich die von N. Tessin im Nationalmuseum in Stockholm, Sammlung Celsing Nr. 146/1875. Weitere Kopie ebenda, vgl. Ann. 82 u. 110).

durchmessers gestattete. Da ein Rundbau ebenso wie eine oktogonal Kirche der verhältnismäßig großen Tiefe des Bauplatzes von S. Maria di Monte Santo nicht entsprach, war die Entscheidung für den Ovalgrundriß naheliegend, der sich mit der Form des Grundstücks am besten vereinbaren ließ und zugleich auch eine Ausweitung des Kuppeldurchmessers erlaubte. Damit war endlich der Weg beschritten, der aus dem Engpaß, in dem sich die Planung befand, hinausführte. Für die Schwesternkirche, die über einem Grundstück von geringerer Tiefe errichtet werden mußte, ist eine Skizze für einen kreisförmigen Zentralbau mit abwechselnd recheckigen beziehungsweise halbzylindrischen Kapellen mit Bleistift in den Grundriß der Montesanto-Kirche eingetragen, die selbstverständlich nicht als maßstabgetreu aufzufassen ist⁷⁰.

Was die vatikanische Entwurfsserie betrifft, so ist zu bemerken, daß die Fassade wie auch der Längsschnitt (Abb. 155) gegenüber dem zugehörigen Grundriß (Abb. 160) kleinere Abweichungen aufweisen. So zeigt der Längsschnitt den Chor etwas tiefer, wobei die Differenz ungefähr der Bleistiftkorrektur entspricht, die in den Grundriß eingetragen ist und die Apsisrundung um etwa eine Mauerstärke hinausverlegt. Ebenso sind auf dem Grundriß die seitlichen Erweiterungen der Fassadenflanken, die dem Rainaldi-Projekt hinzugefügt wurden, um sie dem vergrößerten Durchmesser der Kuppel entsprechend breiter erscheinen zu lassen, noch nicht vorhanden. Statt dessen biegt die Fassade, ähnlich wie dann später wieder bei der Ausführung, in schräggestellte Pilaster um; eine Lösung, die an das erste Projekt Rainaldis auf dem Chirografo ebenso rückerinnert wie die Wiederaufnahme der konvexen Treppenstufen vor den Seitenportalen, die auf der Medaille schon einmal konkav vorgesehen waren. Auch die Durchfensterung der Seitenkapellen, hier bereits vorgesehen, unterbleibt zunächst (vgl. den Grundriß der folgenden Planstufe, Abb. 161) und wird vermutlich erst unter Bernini in der zweiten Ausführungsperiode wieder aufgenommen (vgl. S. Andrea al Quirinale etc.), ist dann aber nur in verhältnismäßig improvisierter Form realisierbar (Abb. 183).

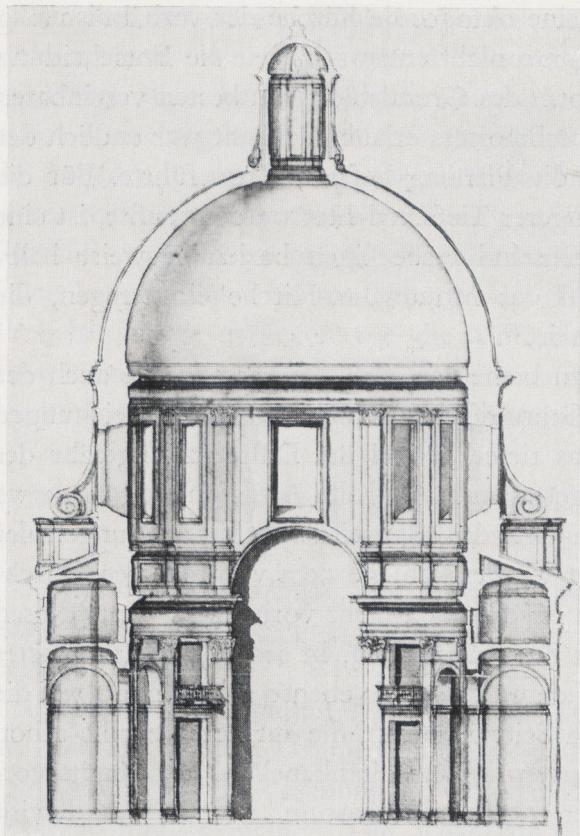
Das Oval schließt an die Fassade an, die nicht nur durch die bisherige Planung, sondern auch durch den Baubeginn vorgegeben war⁷¹. Seitlich wird es, nach dem Beispiel der Kirche S. Giacomo degli Incurabili (1592–1600)⁷², von je drei Kapellen begleitet. Zum Chor und zum Haupteingang vermitteln schmalere Joche mit halbkreisförmigen Vestibülräumen, die als Durchgänge zu den diagonal gestellten Sakristeien und den Nebenportalen dienen. Im Unterschied zu S. Giacomo haben die Arkaden der Seitenkapellen alle die gleiche Höhe. In den Zwischenabschnitten sind an die Stelle von Nischen kleine Andachtsräume, die sogenannten Coretti getreten. In beiden Kirchen setzt sich die Pilastergliederung über dem Hauptgebäck in Sockeln fort, welche die Fläche der Attika nach dem Schema des Untergeschosses gliedern und in den Intervallen eingetiefte Rechteckfelder einschließen.

⁷⁰ Zum weiteren Verlauf der Planung für S. Maria dei Miracoli vgl. S. 256 ff.

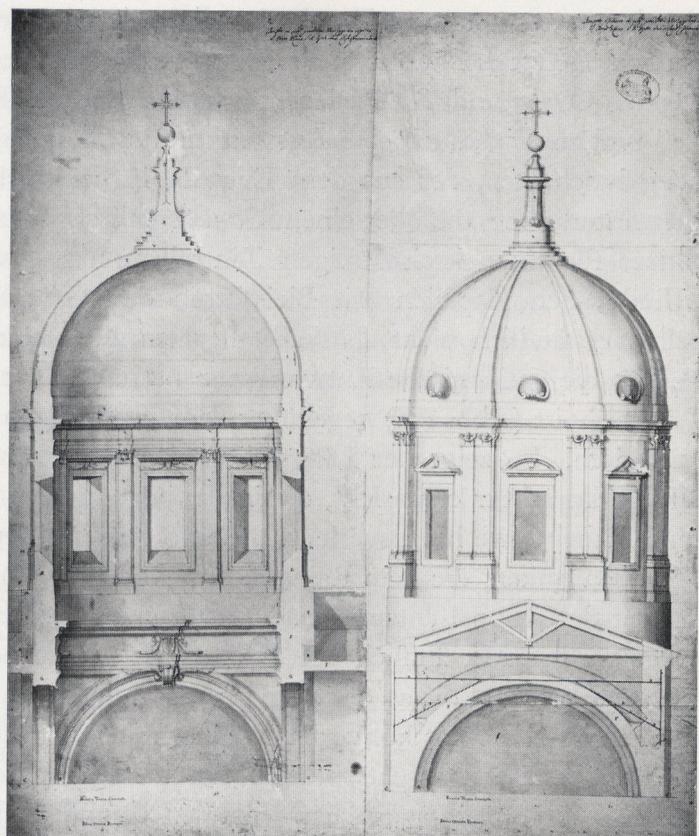
⁷¹ Die Fassade muß zum Zeitpunkt des Planwechsels für den Kirchenraum schon eine beträchtliche Höhe erreicht haben; denn an der rechten Außenwand sieht man Reste einer schwer deutbaren, nicht zu Ende geführten Profilgliederung (Abb. 183), die weder auf die projektierte noch auf die ausgeführte Ecklösung Bezug nimmt, sondern von ihr gestört wird. Sie muß daher vor der Einführung des Ovalplanes entstanden sein, zumal auch das Fenster der Cappella del Crocifisso (erste rechts vom Haupteingang) ihre Fortsetzung nach oben unterbricht. Ob diese Gliederung mit einem projektierten Campaniletto im Zusammenhang steht, wie Roberto Pane annimmt (Bernini Architetto, Venedig 1953, S. 50ff.), ist zweifelhaft, da auf keinem der bekannten Projekte an entsprechendem Ort ein Glockenturm erscheint.

An dieser Stelle zeigen sich am Außenbau die Schwierigkeiten, die mit dem Übergang zum Oval eingetreten sind, das mit der schon hochgeführten Fassade des bisherigen Projekts verbunden werden mußte. Für das Halbkreisfenster der Kreuzigungskapelle fehlte der erforderliche Platz. Unvermittelt bricht seine Peripherie an einem senkrechten Profil ab, das auf der linken Seite als unverrückbare Grenze zu respektieren war.

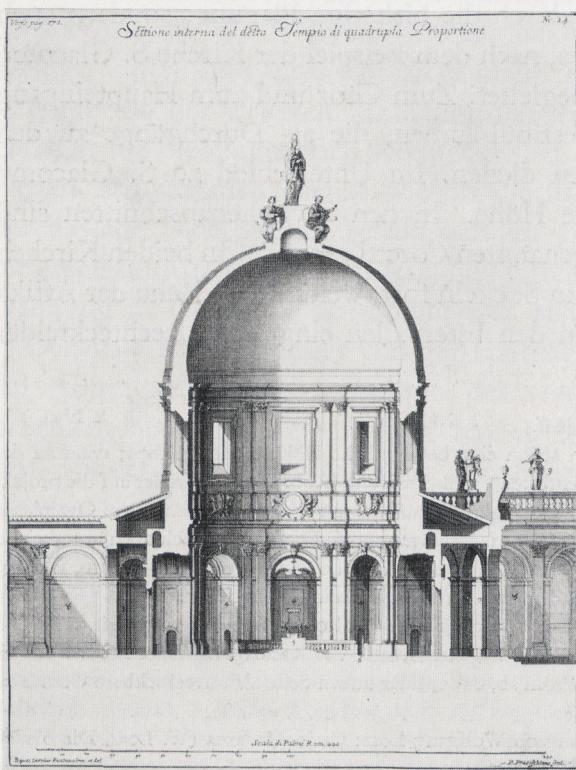
⁷² Begonnen von Francesco Voltera. Endprojekt, nach den Untersuchungen von Wolfgang Lotz: Carlo Maderna (W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: Röm. Jahrb. für Kunstgesch. 7, 1955, S. 58–68).



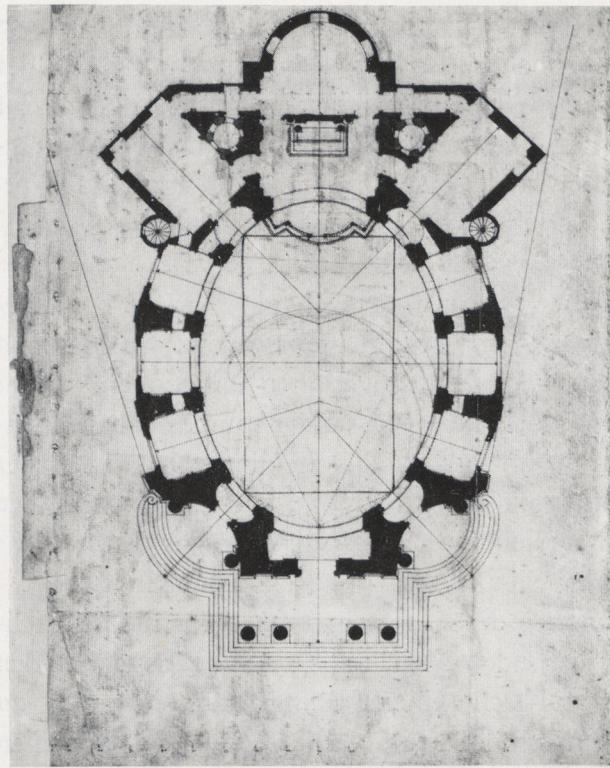
157. S. Maria di Monte Santo, Entwurf des Querschnitts
(Carlo Fontana)



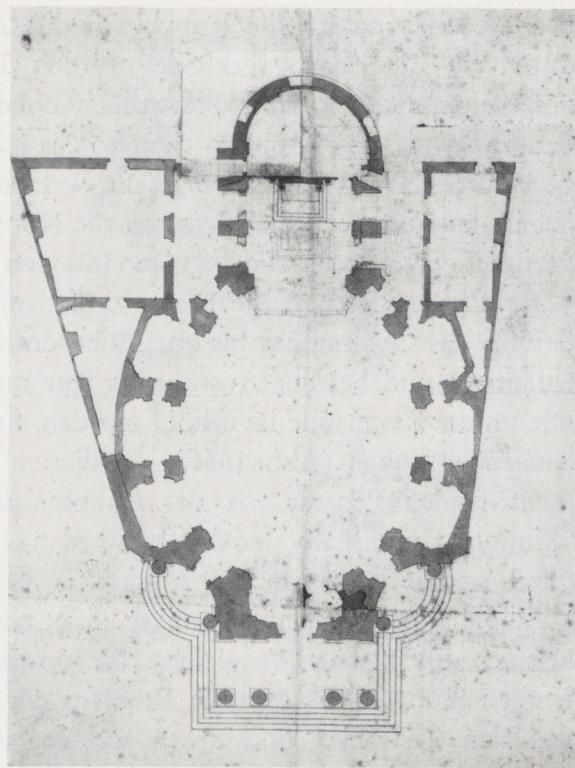
158. Projekt für die Vierungskuppel des Domes in Como
(Carlo Fontana)



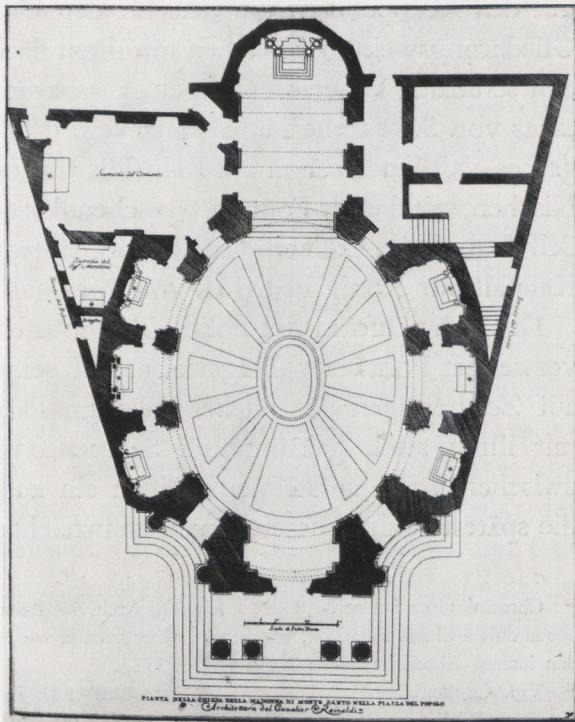
159. Entwurf für eine Kirche im Kolosseum,
Querschnitt (Carlo Fontana)



160. S. Maria di Monte Santo, Grundrißentwurf (Carlo Fontana)



161. S. Maria di Monte Santo, Grundrißentwurf (Carlo Fontana)



162. S. Maria di Monte Santo, Grundriß (Ausführung)

In S. Giacomo ist die Kuppel für den Außenbau ohne Bedeutung und konnte darum einfach durch ein Ziegeldach verkleidet werden. Ihre Stichkappen ruhen auf den eben genannten, hier gestaffelten Sockeln und überwölben hohe, oben halbrund geschlossene Fensteröffnungen. Auf dem Entwurf des Archivio Segreto Vaticano sind die Fenster in eine hohe Tambourzone eingeschnitten, von Pilastern eingefäßt, welche die Untergeschoßgliederung bis an ein zweites Hauptgebälk heranführen, über dem erst die Kuppelschale aufsteigt. Schichtenmäßig gestaffelte Flächenvertiefungen rahmen die Fensteröffnungen ein.

Es erhebt sich nun die Frage nach dem Autor dieser Entwurfsserie, deren Plan für die Gliederung des Ovalraumes bis zur Höhe des Kranzgesimses dem heutigen Zustand im wesentlichen entspricht und bei der Ausführung nur noch in Einzelheiten Modifikationen unterzogen wurde: Die untere Raumzone ist erhöht worden, um die Geschoßeinteilung des Innenraumes dem Außenbau anzugeleichen (Abb. 155f.). In diesem Zusammenhang wurden sowohl die Proportionen der jochteilenden Pilaster wie des Hauptgebälks verändert, das an Schwere gewonnen hat. Die Öffnungen unterhalb der Coretti werden zur Vereinheitlichung der Wandgliederung nicht mehr durch gerade Gebälkstücke, sondern, wie die Seitenkapellen, durch Bögen geschlossen etc.

Mangels anderer Anhaltspunkte bleibt zur Beantwortung der Autorschaftsfrage nur die Möglichkeit des stilkritischen Vergleichs. Sie verdient unsere besondere Beachtung, da die nächstfolgenden Untersuchungen das zentrale Problem der Montesanto-Kirche einer Lösung zuführen sollen, zu welchem Zeitpunkt und durch welchen Architekten der folgenschwere Übergang zum ovalen Grundrißtypus gefunden wurde.

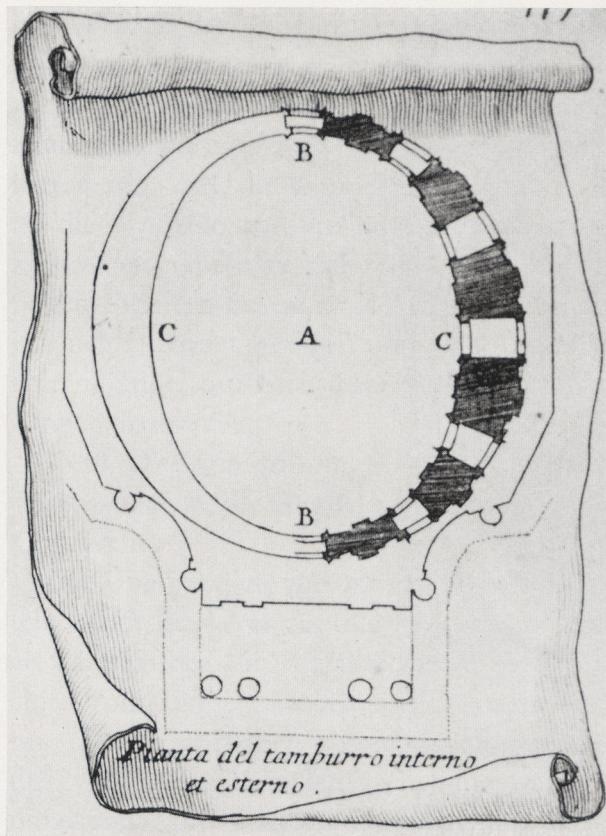
Golzio, der von dieser Entwurfsserie nur die Fassadenzeichnung veröffentlicht hat, hält sie für ein „wahrscheinlich“ von Carlo Fontana herrührendes Werk⁷³. Konfrontiert man dieses Blatt nun mit Arbeiten Fontanas, dann zeigt es sich, daß die Beziehung zu ihm durch eben jene Besonderheiten hergestellt wird, die wir als unrainaldesk festgestellt haben. Abgesehen von dem ausgesprochenen Hochdrang des Kuppeltambours, der dieses Projekt ebenso wie das der Cruyl-Vedute von 1664 mit dem Kuppelplan Fontanas für den Dom von Como vergleichbar macht, ist es vor allem die Gliederungsweise der Flächen mit ihren flachen Rahmenbändern, den sanft eingetieften Ebenen und den schmalen kannelurenartigen Aussparungen, die uns zum Beispiel von der Fassade Carlo Fontanas von S. Margherita in Trastevere (vollendet 1680) her vertraut sind⁷⁴. Die ovalen Medaillons gab es als Blende schon auf Rainaldis Chirografo-Entwurf. Neu ist hingegen die Transformation in Nischen, mit der für Fontana typischen Akzentuierung des Konturs durch Girlandenmotive (Cappella dell'Assunta im Collegio Clementino, Entwurf für einen Ölbehälter des Baptisteriums von St. Peter, Katafalk für König Pedro II. von Portugal).

Die Rahmenform der hohen Tambourfenster mit den Eckohren, die zu Voluten gerundet sind, verwendet Fontana vorzugsweise: auf seinem Entwurf für die Fassade von S. Marcello al Corso, auf Zeichnungen des Klebebandes im Palazzo Venezia und anderen⁷⁵. Die Giebelbekrönungen mit ihren stark gekrümmten Segmentfragmenten und den postamentartigen Erhebungen, die zwischen ihnen aufsteigen, bleiben ein ausgesprochenes Signum, das die Werke Fontanas bis in die späteste Schaffenszeit hinein kennzeichnet (S. Marcello al Corso, ausgeführte Fassade; Entwurf

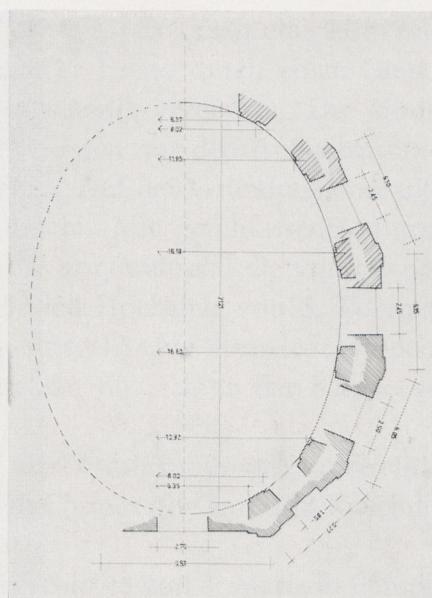
⁷³ Chronologisch betrachtet Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia VIII, 1941, S. 124, diesen Entwurf als „ulteriore modificazione del progetto per la chiesa di Montesanto“, was jedoch nicht zutrifft, wie die folgenden Beobachtungen zeigen werden. Zur Frage des Zeitansatzes vgl. den letzten Abschnitt dieses Kapitels (S. 238 f.).

⁷⁴ Vgl. Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 50f., Taf. 4; U. Donati, a. a. O., S. 272ff., Fig. 239, 242.

⁷⁵ Rom, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Sig.: Roma XI, MSS. 101; vgl. U. Donati, a. a. O., Fig. 296.



163. S. Maria di Monte Santo, Grundrißentwurf für die Kuppel von Carlo Fontana (Detail von Abb. 154)



164. S. Maria di Monte Santo, Grundrißaufnahme der ausgeführten Kuppel (gezeichnet von Peter Fromlowitz)

für eine Kirche im Kolosseum etc.). Die Kuppelschale, deren glatte Oberfläche von schmalen Rippenbändern gegliedert wird, ist, unter entsprechender Veränderung des Maßstabs, einfach von Rainaldis Zeichnung auf dem Chirografo übernommen worden und kehrt später bei Fontana noch mehrfach wieder (Entwürfe für das Palais Liechtenstein in Wien⁷⁶, über der Eingangsloggia des Erweiterungsprojekts für den Petersplatz). Die Laterne, geöffnet durch schmalhohe Arkadenfenster, ist ein Vorläufer derjenigen, die Fontana eineinhalb Jahrzehnte später für die Cappella Cybo entworfen hat.

Die Zuweisung des Fassadenentwurfs im Archivio Segreto an Carlo Fontana wird weiterhin bestätigt, wenn man die zugehörigen Schnitte durch die Kuppel mit dem Projekt der Vierungskuppel in Como konfrontiert (Abb. 158). Trotz des sehr unterschiedlichen Bestimmungszweckes ist die Gliederungsweise des Tambours absolut analog. In der für Carlo Fontana typischen Form wird diese Zone deutlich gegen die ungegliederte Fläche der Kuppelschale abgegrenzt (Cappella Cybo, Cappella del Collegio Clementino, Entwurf für eine Kirche im Kolosseum, Abb. 159).

Über den Kuppelvorschlag für den Dom in Como gibt es eine gerade Verbindungsline, die vom Entwurf des Archivio Segreto für S. Maria di Monte Santo bis zum eben genannten Projekt der Kirche im Kolosseum führt. Die Entwicklung dieses Entwurfs aus dem früheren Werk zeigt sich vor allem in der Wiederholung der Einteilung des Untergeschosses durch eine zweite Ordnung im Tambour, welche die Wandgliederung als hochaufragende Front bis zum Gewölbeanlauf heranführt,

⁷⁶ Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 56, Fig. 56. Weitere Entwürfe für das Palais Liechtenstein in der Royal Library in Windsor Castle, vol. 174 (A/8), Nr. 9552—9565.



165. Bildnis des Kardinals Girolamo Gastaldi (1615 bis 8. April 1685) von Giov. Maria Morandi (Guarnacci, Hist. Pont. Rom. et S. R. E. Card. I, S. 53/54)

wobei die Fenster, wie schon in Como, nicht mehr durch bloße Eintiefungen, sondern durch plastische Gliederungsmittel gerahmt werden⁷⁷.

Mit der Attribution dieser Zeichnungen an Carlo Fontana scheint beinahe auch schon die Frage nach dem künstlerischen Initiator des Übergangs zur Ellipse zu seinen Gunsten entschieden zu sein. Doch läßt sich der Grundriß, von dessen Besonderheiten gegenüber den anderen Entwürfen, die mit ihm eine Gruppe bilden, bereits gesprochen worden ist, keineswegs mit der gleichen Zwanglosigkeit wie diese Blätter dem Oeuvre Fontanas eingliedern. Denn das Oval tritt bei Carlo Fontana erst spät auf und hat in seinem Schaffen nur eine marginäre Rolle gespielt. Die Auseinandersetzung mit ihm war hingegen ein ausgesprochenes Anliegen Carlo Rainaldis und hatte gerade in den vorangegangenen Jahren stattgefunden. Dies nötigt uns, die Beschäftigung Rainaldis mit der Gattung des längsovalen Kirchenbaus einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Ein Auftrag, mit dem Rainaldi bekanntlich gleichzeitig mit der Arbeit für die Kuppelkirchen befaßt war, betraf den Neubau von S. Maria in Campitelli. Der Grundsteinlegung für die Montesanto-Kirche am 15. Juli 1662 folgt die von S. Maria in Campitelli, damals noch als Oval geplant, in einem Abstand von kaum mehr als zwei Monaten am 29. September des gleichen Jahres. Die zeitliche Parallelie ist für die Planung von S. Maria di Monte Santo in mancher Beziehung aufschlußreich. Denn zu dieser Zeit war für S. Maria in Campitelli, was die Gestalt des Raumes betrifft,

⁷⁷ Für Carlo Fontana ist ferner die kronenartige Form der Glockenturmzwiebel (Abb. 155) eigentlich: Hochaltarziborium von S. Maria in Traspontina, Rom; Katafalkentwurf für König Pedro II. von Portugal; Trophäenentwurf im Klebeband der Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in Rom; etc. (vgl. U. Donati, a. a. O., Abb. 235, 291).

immer noch das Ovalprojekt gültig, das schon 1658 vorgelegen hatte⁷⁸. Es besaß eine konvexe, von Freisäulen getragene, doppelgeschossige Vorhalle, die, in ganzer Breite durch einen Giebel abgeschlossen, die Stufenkuppel zur Seite der Piazza Campitelli vollständig verdeckte. Die Modifikationen, die vor der Grundsteinlegung vorgenommen wurden, betrafen nur den Außenbau und hatten zum Ziel, die Kuppel als Monumentalform sichtbar zu machen. Auf der Gründungsmedaille ist die Vorhalle aus diesem Grunde nur noch eingeschossig gedacht. Mit geschlossenen Interkolumnien schiebt sie sich jetzt als zylindrischer Körper in den Platz vor, während die von gekuppelten Pilastern besetzten, schräg anstoßenden Außenstreben (vgl. den Hochaltar von S. Lorenzo in Lucina) zurückgebogen und planparallel den anstoßenden Konventsgebäuden vorgelegt werden. Der niedrige, durchfensterte Tambour wird durch Voluten abgestützt, die sich an der Kuppel in Rippen fortsetzen.

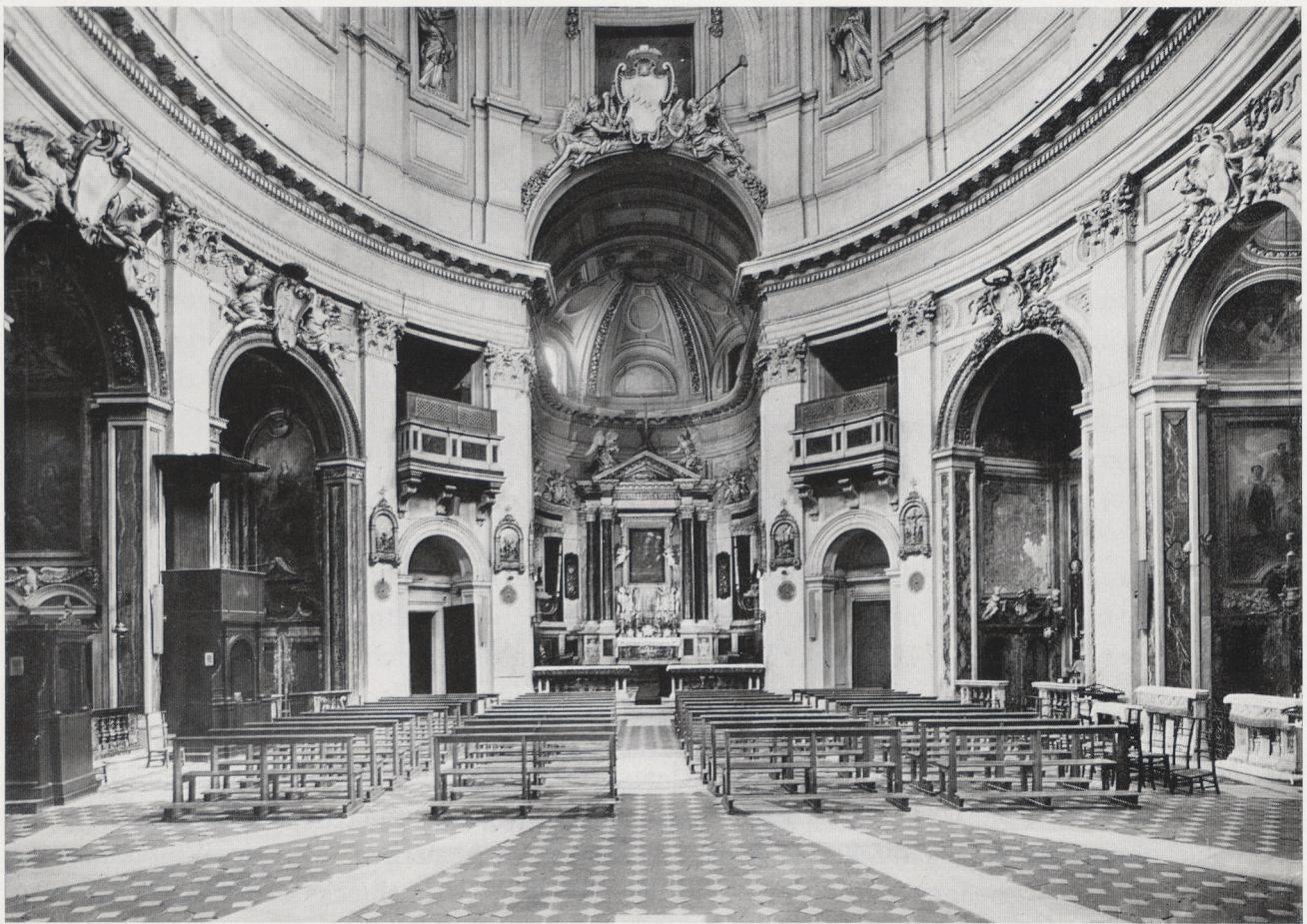
Dem Ovalgrundriß in S. Maria in Campitelli scheinen die vier Ovalgrundrisse unmittelbar vorauszugehen, die Guglielmo Matthiae publiziert hat⁷⁹ und die zum Chirografo-Grundriß Rainaldi vermitteln.

Der Übergang zu einem ovalen Grundrißtypus war in der Baugeschichte von S. Maria in Campitelli, kurz bevor er für die Montesanto-Kirche aktuell werden sollte, schon vollzogen worden, als nämlich der 1657 gefaßte Plan einer bloßen Erweiterung des bestehenden Gebäudes zugunsten eines vollständigen Neubaus aufgegeben wurde. Die Bestimmung der Chigiana-Pläne, die formal mit diesem Vorhaben zusammenhängen und mit Ausnahme der Variante fol. 127v. das Thema des von sechs Kapellen beziehungsweise Nebenräumen begleiteten Ovals variieren, ist noch unbekannt. Allen ist die Ummantelung durch ein Rechteck gemeinsam, das diese Grundrisse mit dem Chirografo-Plan bereits direkt verbindet. Dabei ist zu bemerken, daß die Wölbungen der Apsis wie auch das Eingangsvestibül innerhalb der Grenzen des Rechtecks verbleiben. Die beim Chirografo-Grundriß an das Hauptschiff anschließenden Seitenkapellen begegnen auf den Chigiana-Plänen (fol. 130, 128v. und 129) in gleicher Zahl, wenn auch in etwas einfacherer Form. Die gekuppelten Säulen, die auf dem Chirografo den abgeschrägten Vierungspfeilern vorangestellt waren, folgen auf fol. 130 (Abb. 187) und 127v. dem Grundoval. Fol. 130 überträgt die Doppelsäulen sogar auf den tempiettohaften Rundraum des Chores. In einer merkwürdigen Ambivalenz der Lesbarkeit können sie dort sowohl auf das Wandretabel des Hochaltars wie auf die seitlichen Zugänge bezogen werden, die zu den Sakristeiräumen führen und nach dem Beispiel von S. Giacomo degli Incurabili symmetrisch angelegt sind.

Mit diesem Grundrißplan ist unter den Zeichnungen der Chigiana der Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli am weitesten vorgebildet. Letzterer verlegt die Standpunkte der Säulen, die auf fol. 127v., 129 und 130 den Wandpfeilern vorgekröpft sind — im Anschluß an fol. 128v. — hinter die Grenzen des Hauptaums. Das geschieht, um die Öffnungen der Kapellen, die an den Enden des Achsenkreuzes gelegen sind, in portalartiger Weise einzufassen, wie dies für Rainaldi charakteristisch ist. Mit entsprechenden Säulen in einer rückwärtigen Ebene korrespondierend, sind sie gegen das Kirchenschiff Pilastern zugeordnet, die an Stelle der bisherigen rundplastischen Ordnungen die Stirnwände der Wandpfeiler besetzen. Rainaldi koppelt diese beiden verschiedenartigen Stützen, um sie sich in ihrer optischen Funktion gegenseitig ergänzen zu lassen. An sich

⁷⁸ Vgl. Exkurs: Zur Datierung des Ovalprojekts von S. Maria in Campitelli.

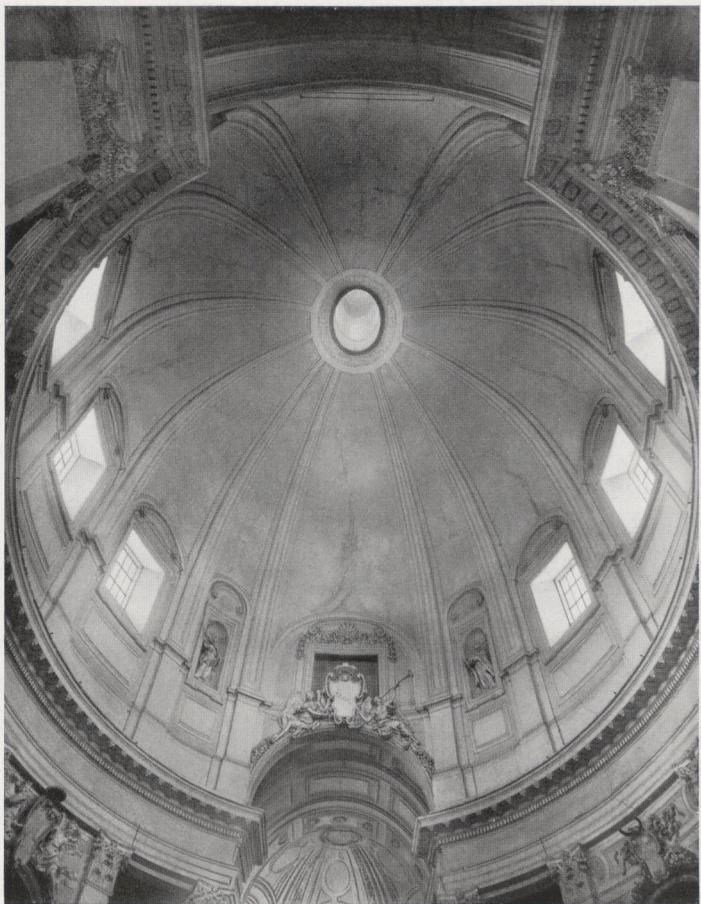
⁷⁹ Guglielmo Matthiae, Contributo a Carlo Rainaldi, in: Arti Figurativi, II, 1946, S. 49—59, Taf. XXf.; Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., S. 158ff., setzt diese Grundrisse sicher etwas zu früh an (1655/56). In der Formation und Anordnung der Nebenkapellen etc. setzen sie den Chirografo-Plan bereits voraus, der aus den oben dargelegten Gründen kaum weiter als bis 1658 zurückdatiert werden kann.



166. S. Maria di Monte Santo, Innenansicht

haben selbst die Pilaster hier schon eine doppelte Aufgabe: Ihr flaches Relief ist dazu bestimmt, die — von zahlreichen Öffnungen durchbrochene — Raumschale vertikal zu gliedern, an deren Erhaltung sie aber andererseits durch ihre Flächenfront konstitutiven Anteil besitzen. So fällt die eigentliche Gliederungsfunktion den Säulen zu. Sie unterstützen aber die Pilaster von sich aus auch wieder bei der Sichtbarmachung der Raumstruktur, die im unverkröpften Hauptgebälk, das gemeinsam getragen wird, am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Außerdem vermittelt die Rundung ihrer Schäfte zu den Öffnungen, die sie in der genannten Weise portalartig einfassen. Dank ihrer Rückverlegung und Kombination mit den Pilastern erfüllen sie die Aufgabe der Einführung des Blicks in die Kapellen in außerordentlich geschmeidiger Weise, ohne — wie zum Teil auf den Grundrissen der Chigiana (fol. 127v. und 130) — die Wandbewegung durch ein in den Kirchenraum vorstoßendes Volumen mit abrupten Zäsuren zu unterbrechen.

Auf fol. 128v. ist die Koordination noch nicht so eng, da die Säulen etwas vom Wandpfeiler abgerückt sind, also vollkommen frei stehen. Wohl folgen auch sie in ihrer Anordnung dem Grundoval, zu dessen Verdeutlichung sie jedoch, auf eine geringe Anzahl beschränkt, verhältnismäßig wenig beitragen. Man könnte sogar eher fast das Gegenteil behaupten: Wegen der weiten Distanz, die zwischen ihren Achsenpunkten liegt, führen sie aus ihm hinaus und nicht nur in die dreiviertelkreisförmige Hauptchorkapelle oder in das Eingangsvestibül hinein, sondern, fast stärker noch,



167. S. Maria di Monte Santo, Kuppel

in die hier ungewöhnlich breit geöffneten Querachsenkapellen, in deren seichte Mulde der Hauptraum nun auf einmal zur Seite hin ausbuchtet.

Die Ovalform, die hier schon im Begriff steht, sich aufzulösen, wird im Grundriß für S. Maria in Campitelli vollkommen wiederhergestellt. Zu diesem Zweck faßt Rainaldi die Nebenkapellen, viel mehr, als das auf den Chigiana-Grundrissen der Fall ist, zu einer Kette zusammen, die den Kirchenraum fest umschließt. Was auf den Chigiana-Plänen experimentell in verschiedenen Versuchen ausprobiert worden ist, wird hier nun in einer geklärten Lösung vorgetragen, die nach Synthese und Vereinfachung des Grundriß-Schemas strebt. Nach dieser Entwicklung könnte man auf der nächsten Stufe erwarten, daß der ringartige Zusammenschluß der Nebenräume, die an der Peripherie aufgereiht sind, durch weitere Annäherung ihrer Form verstärkt und in Zusammenhang hiermit der umlaufende Verbindungsgang eingeführt wird, wie er von Bernini für S. Andrea al Quirinale vorgesehen war und nun auch tatsächlich auf dem Grundriß für S. Maria di Monte Santo im Archivio Segreto des Vatikans erscheint.

Das Verhältnis dieses Planes zu dem Ovalprojekt von S. Maria in Campitelli — in seiner Reife ein Höhepunkt in Rainaldis Schaffen, ebenso wie der nach neuem Entwurf zwischen 1663—1667 ausgeführte Kirchenbau — ist jedoch ein wesentlich anderes als das einer neuen Variante. Das fällt um so mehr auf, als die Beziehung typologischer Art außerordentlich eng ist. Ebenso auf-

fällig sind aber auch die unrainaldesken Elemente, die dieser Plan, im Unterschied zu allen anderen Ovalgrundrisse Rainaldis, in beträchtlicher Fülle aufweist: Die Wandgliederung wird vollkommen ohne Säulen instrumentiert und beschränkt sich auf flache Pilastervorlagen. Für Rainaldi ist es weiter ganz ungewöhnlich, daß die Kapellen nun vollkommen gleichgestaltig sind. Deutlich verrät ihre etwas ungefüge, kastenartige Form die bereits beim Aufriß beobachtete Anlehnung an S. Giacomo degli Incurabili, wenn auch mit den unverkennbaren Modifikationen der späteren Zeitlage: In ihren Proportionen reduziert, tendieren die Kapellen nicht mehr so sehr danach, Teile der Grundfläche, die dem Hauptaum gebührt, zu annexieren, sondern fügen sich in einer schon an Bernini geschulten Weise an ihn heran. Bei der Übernahme von S. Giacomo bleibt andererseits die polygonale Ummantelung erhalten, für die man bei Rainaldi vergeblich nach einer Entsprechung suchen würde.

In S. Giacomo hatte der Typus des längsovalen Sakralbaus, trotz mancher archaischen Züge, durch die Klarheit und Zweckmäßigkeit seiner Disposition schon am Ende des Cinquecento eine beinahe klassische Stufe erreicht. Die Wiederaufnahme seines Schemas ist also an sich keineswegs verwunderlich, nur läßt sich die ziemlich wörtliche Wiederholung mit Rainaldi nicht in Verbindung bringen.

Einige rainaldeske Details, die sich im Grundriß des Archivio Segreto vorfinden, sollen keineswegs geleugnet werden, wie etwa die Führung der schmalen, schlauchartigen Sakristeikorridore oder die halbrunden Vestibüle in den Schmaljochen (vgl. fol. 130, 128v.), die Chorbalustrade (vgl. den Grundriß des Hochaltars von S. Lorenzo in Lucina) und schließlich auch die Ecklösung der Fassade mit den schräggestellten Pilastern, um deren Abänderung sich Fontana sogar mehrere Jahre später noch einmal hartnäckig bemüht (Abb. 154).

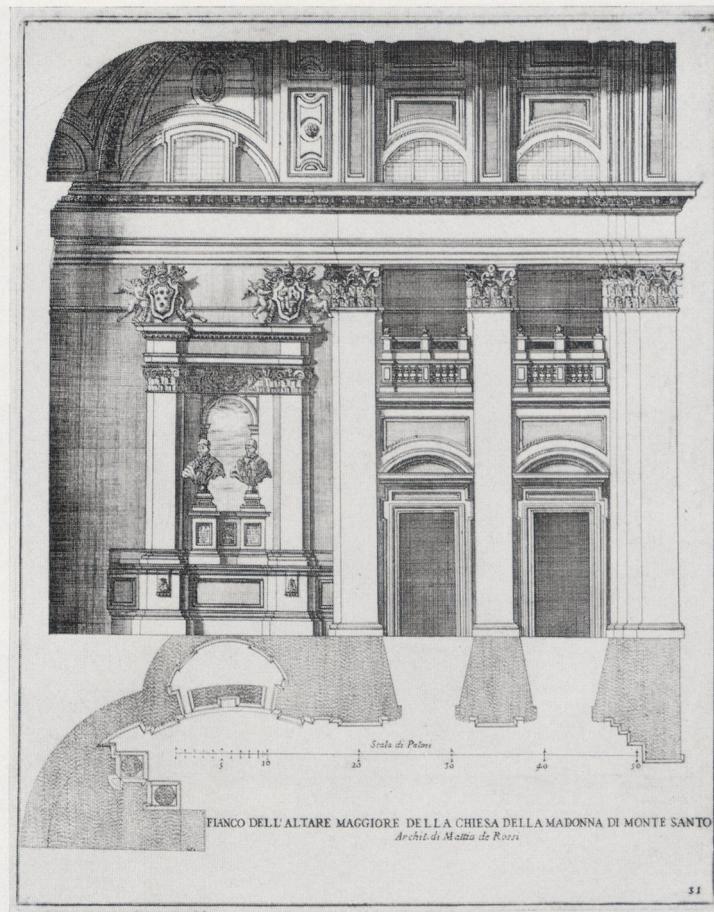
Dieses Auftreten von Motiven, die für Rainaldi typisch sind, im Rahmen eines Grundrißbildes, das sich von seinen Werken sehr stark distanziert, läßt vermuten, daß es sich bei den erstenen um Residuen eines ursprünglich von ihm angefertigten Planes handelt (vorstellbar auf der Grundlage von fol. 128v.), den Fontana mit dem Auftrag zur Vereinfachung einer durchgreifenden Redaktion unterzogen und in den vorliegenden Grundriß abgewandelt hat. Für die Gestaltung des Hauptaumes kommt das praktisch einer Neuplanung gleich.

Damit gelangen wir zu dem Schluß, daß die Initiative für den Übergang zum Oval auf der Seite des damals den Bau führenden und sich mit den Problemen ovaler Kirchenkonstruktionen ständig auseinandersetzen Architekten Rainaldi zu suchen ist, dessen Vorschlag sich durch Fontana aber eine noch umfassendere Überarbeitung hat gefallen lassen müssen als sein Fassadenentwurf für S. Andrea della Valle⁸⁰.

Auf dem Fassadenplan für S. Maria di Monte Santo hat Fontana den schon genannten Versuch unternommen, die ihm unsympathische Ecklösung durch Verbreiterung der Flanken zu verändern. Dieser Vorschlag mußte aber auf Schwierigkeiten stoßen, da er die Einfahrt in den Corso verschmälert hätte, deren Respektierung Alexander VII., sogar während der Bauzeit, ausdrücklich verlangte (vgl. Dok. I und Abb. 139). Er fehlt darum auch auf einem zweiten Grundrißentwurf, der sich ebenfalls im Geheimarchiv des Vatikans befindet (Abb. 161)⁸¹. Im wesentlichen stimmt er

⁸⁰ Daß der Ausführungsgrundriß nicht Rainaldi zugeschrieben werden darf, „se non per il generico piano ellittico“, hat auch F. Fasolo bemerkt, der sich freilich in der Urheberfrage mit einem allgemeinen Hinweis auf die „allievi di Bernini“ begnügt (Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., S. 176, 242).

⁸¹ Feder, grau laviert und Bleistift auf weißem Karton (51,8×35,5 cm allseitig beschnitten). Kotierung in römischen Palmen.

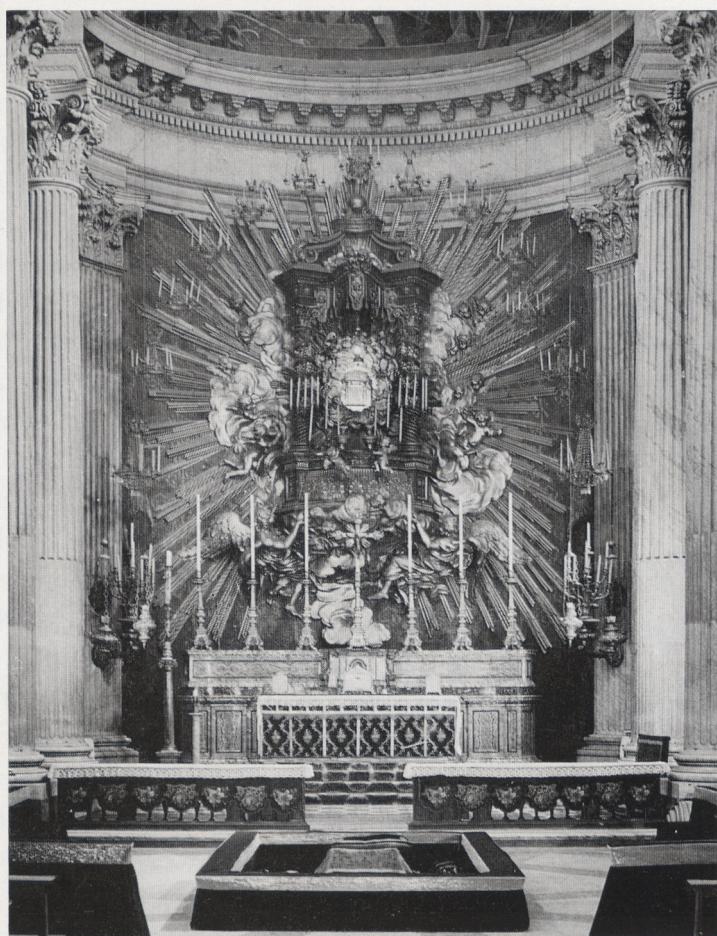


168. S. Maria di Monte Santo, Schnitt durch den Chor (Ausführung)

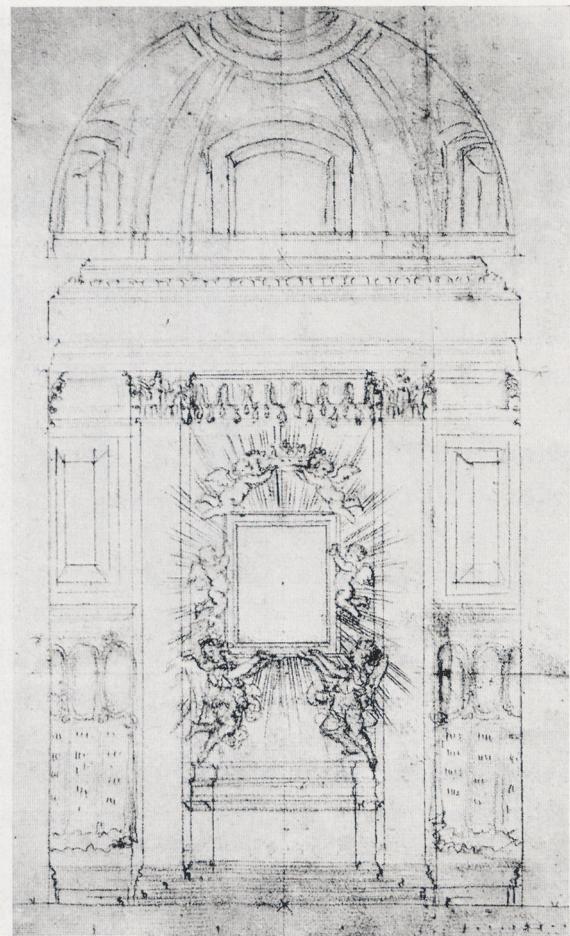
mit dem eben besprochenen Plan überein, der unter dem Gesichtspunkt einer rationelleren Ausnutzung des Baugrundes und auch sonst einige Veränderungen erfahren hat. Im Maßstab etwas größer und auf festen Karton gezeichnet, ist in ihm der Plan zu erkennen, der bei der Ausführung zugrunde gelegt wurde (vgl. Abb. 162).

Die Berücksichtigung praktischer Erfordernisse nötigte zum Verzicht auf die geometrische Ausgewogenheit des ersten vatikanischen Grundrisses mit seinen diagonal ausstrahlenden Sakristeiräumen, der Nicolaus Tessin d. J. so interessiert hat, daß er ihn für seine Sammlung barocker Architekturzeichnungen kopierte⁸². Zur Ausnutzung der Grundstückszwickel werden die Sakristeien, jetzt durch einen breiten Korridor vom Chor getrennt, bis an die Grundstücksgrenzen erweitert, und sogar die verbliebenen Dreiecksspitzen zwischen den Nebenkapellen und den Straßenzeilen finden als Nebenräume Verwendung. Der außen nahezu abgerundete Mauermantel des Ovals ist verstärkt und den Kapellen die Form gegeben worden, die sie noch heute be-

⁸² Stockholm, Nationalmuseum, Graphisches Kabinett: Sammlung Celsing, Kasten 3, Nr. 146/1875; Sammlung Tessin-Härleman, Nr. 8212. Nicodemus Tessin berichtet über seine Kopiertätigkeit bei Carlo Fontana im Brief an seinen Vater vom 3. Aug. 1673 (Osvald Sirén, Nicodemus Tessin D. Y. S. Studiereser i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien, Stockholm 1914, S. 42, 44). Ludwig Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Röm. Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XV, Wien-München 1959, S. 131. Äke Stavenow, Carl Härleman, Uppsala 1927, S. 20, vgl. Anm. 110 (Schluß).



169. Rom, S. Maria in Campitelli, Hochaltar
(Carlo Rainaldi)



170. S. Maria di Monte Santo, Entwurf für den Hochaltar
(Carlo Rainaldi)

sitzen. An die Stelle der halbkreisförmigen Vestibüle in den Coretti-Abschnitten treten einfache Durchgänge, die Portale des Chores rücken etwas dichter aneinander.

Am zuletzt genannten Ort befinden sich mehrere Korrekturvorschläge, die in ihrem ersten Stadium, das rechts sichtbar ist, eine Verbreiterung des Chorraumes anstreben. Der typisch fontaneske Übergang zur Apsis durch einen abgeschrägten Pfeiler (vgl. die Cappella Cybo und den Choreingang von S. Maria dei Miracoli, Abb. 190) soll aus diesem Grunde einer einfacheren und mehr konventionellen Ecklösung weichen. Auf der linken Seite werden diese Verbesserungen durch einen neuen Korrekturvorschlag überholt, der aufgeklebt ist und den Apsisdurchmesser auf die bisherige Chorbreite verringert. Auch die Öffnungen der Nebenportale sind jetzt schmäler angegeben, was wiederum bei der Ausführung berücksichtigt worden ist.

Dieser Sachverhalt, das heißt insbesondere die eben genannte Ecklösung, sowie der Versuch ihrer Beseitigung zeigen an, welchen Stand die Zusammenarbeit bezüglich des Grundrisses in dem Augenblick erreicht hatte, als man mit der Errichtung des Ovalbaus beginnen wollte. Deutlich ist Fontana als Zeichner des Planes ausgewiesen, der von Rainaldi in der vorliegenden Form akzeptiert worden ist, aber durch ihn noch einige Detailverbesserungen empfängt. Seine Hand ist noch einmal sehr deutlich am Korrekturvorschlag für den Hochaltar zu spüren, der dichter an die



171. S. Maria di Monte Santo, Hochaltar (Mattia de' Rossi)

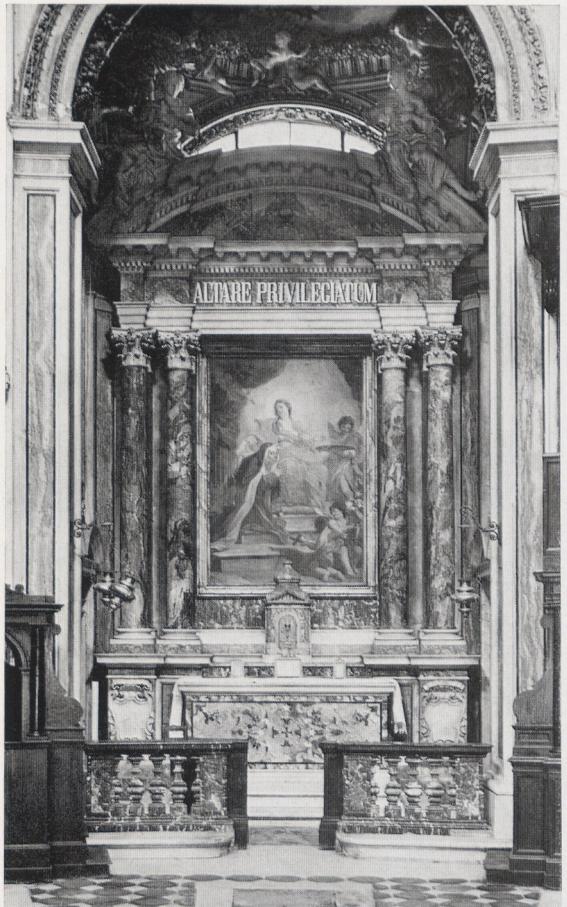
jetzt begradigte Chorbalustrade verlegt werden soll und anderen Altargrundrissen Rainaldis vergleichbar ist⁸³.

Die Pilaster des Hauptaumes haben noch ihre bisherige schmale Form. Die Erhöhung des Untergeschosses, von der vorhin die Rede war, muß darum eine Angelegenheit gewesen sein, über die erst kurz vor der Ausführung Beschuß gefaßt wurde.

Am weitesten scheinen die Ansichten von Rainaldi und Fontana hinsichtlich der Kuppel auseinandergegangen zu sein. Das verdeutlichen einige Korrekturen, die sich auf der Schauseite Fontanas (Abb. 152) an der Schale, am Tambour sowie der Attika befinden. Sie sind mit Bleistift angegeben und rühren zweifellos wieder von der Hand Rainaldis her. Denn was hier nur mit flüchtigen Strichen angedeutet ist, findet auf einem neuen Entwurf seine Berücksichtigung, mit dem jetzt Rainaldi gegen seinen Assistenten Fontana in Wettbewerb tritt (Abb. 153)⁸⁴. Die Urheberschaft Rainaldis an diesem Aufriß ist durch einen Vergleich mit der Gründungsmedaille von S. Maria in Campitelli des Jahres 1662 überzeugend nachgewiesen worden, den Golzio vorgenommen

⁸³ Von den Grundrissen im Klebeband des Archivs der Kirche S. Maria in Campitelli vgl. den durch Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., auf Taf. 52 abgebildeten. Die Reproduktion läßt freilich die Einzeichnung der Altäre nur noch schwach erkennbar werden.

⁸⁴ Weißer Karton, allseitig beschnitten (51,6 × 35,4 cm). Kotierung in römischen Palmen.



172. S. Maria di Monte Santo, Cappella Aquilanti
(Carlo Rainaldi)



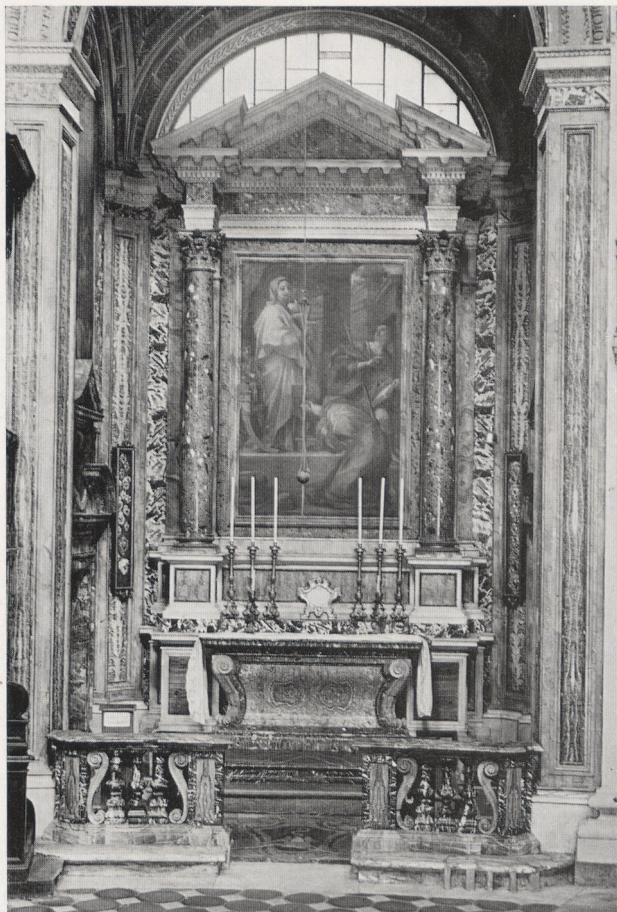
173. S. Maria di Monte Santo, Cappella Aquilanti
(Carlo Rainaldi)

hat⁸⁵. Die C-förmigen Voluten am Tambour verbinden diese Bleistiftzeichnung darüber hinaus auch mit dem Chirografo-Plan und dem Louvre-Entwurf Rainaldis⁸⁶, des Jahres 1664, als ein Kennzeichen seiner Werke, die in diesen Jahren entstanden sind. Die Flankenlösung und ein vergleichsmäßig nebenschäliches Detail wie die durch Pentimenti auf fünf reduzierte Zahl der Treppenstufen entsprechen dem zweiten vatikanischen Grundriß der Montesanto-Kirche. Chronologisch befindet sich der Entwurf jedoch schon auf einer etwas späteren Stufe: Er zeigt bereits jene Tendenz zur Erhöhung des Untergeschosses durch ein schwereres Gebälk, die am Innenbau von S. Maria di Monte Santo auch die Verwendung der breiteren Pilaster notwendig machte. Nach den oben getroffenen Feststellungen waren sie an der Projektstufe dieses Grundrisses noch nicht vorgesehen.

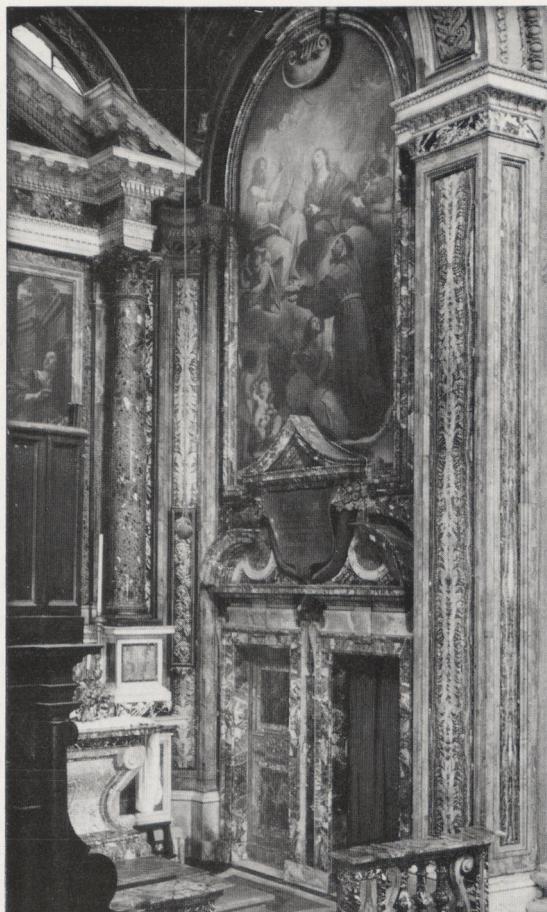
Obwohl es sich bei den Korrekturen Rainaldis an der Fassade von Carlo Fontana nur um eine rasch hingeworfene Skizze handelt, entspricht die obere der beiden Konturlinien, die für die Schalenbegrenzung erwogen wurden, bis auf zwei Palmen genau der erheblich vermindernten Kuppelhöhe des neuen Projekts: 143 beziehungsweise 145 Palmen (gegenüber 152 Palmen bei Carlo Fontana).

⁸⁵ Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia VIII, 1941, S. 124.

⁸⁶ Paris, Louvre, Gab. des Dessins, Recueil du Louvre, Tome 1, fol. 10; zu den Projekten für den Neubau des Louvre vgl. K. Noehles, a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch., 24, 1961, S. 40—74.



174. S. Maria di Monte Santo, Cappella Montioni (Entwurf: Carlo Fontana; Ausführung: Tomasso Mattei)



175. S. Maria di Monte Santo, Cappella Montioni

Die Position des Tambourabschlußgesimses ist jedoch um neun Palmen niedriger angegeben. Dies scheint darin begründet zu sein, daß die Korrektur nicht relativ zum Niveau der Piazza, sondern zur Attika eingetragen ist, mit der Absicht, einen unmittelbaren Eindruck vom Aussehen der umzugestaltenden Tambourzone zu gewähren, deren Proportionen wieder dem neuen Entwurf entsprechen (Höhe: 19 bzw. 21 Palmen).

Die horizontalen Linien auf der linken Seite der Attika sind wiederum als relativ zum Erdboden-niveau aufzufassen und beziehen sich vermutlich auf die genannte Erhöhung des Fassadengebälks, wobei die Angaben rechts (bis auf eine Differenz von nur einer Palme) mit dem übereinstimmen, was der neue Aufriß Rainaldis vorschreibt⁸⁷.

Der allzu naheliegende Gedanke, daß mit diesen Verbesserungen schon eine Umwandlung der Attika in die spätere, sehr viel niedrigere Balustrade gemeint sei, muß darum zurückgewiesen werden, zumal ein solcher Vorschlag im Zusammenhang mit den Zwillingsskirchen weder bei Rainaldi noch bei Carlo Fontana anzutreffen ist, während andererseits der Plan, das Hauptgebälk der Fassade zu erhöhen, auf dem Konkurrenzentwurf Rainaldis wiederkehrt. In der Ausführung

⁸⁷ Nicht zu klären ist die Bedeutung einer vertikalen Linie, die in einem dicken Punkt endet und bis auf einen Abstand von etwa fünf Palmen an die Ebene des dortigen Abschlusses der Attika heranführt.

fand er bei der Monte Santo-Kirche und folglich auch an der Front von S. Maria dei Miracoli Berücksichtigung.

Die Zeichnung von Rainaldi ist auch deshalb für uns wertvoll, weil sie einen sehr genauen Einblick in sein Entwurfsverfahren gewährt. Es entwickelt sich nicht so sehr in der Weise eines mehr oder weniger kontinuierlichen Voranschreitens von Stufe zu Stufe, sondern gewinnt, wie schon der Medaillenentwurf gelehrt hat, seine neue Lösung mit Hilfe überraschender Rückgriffe auf Entwurfszustände, die zum Teil um mehrere Etappen zurückliegen.

Nach dem Vorangegangenen absolut unerwartet, entspricht nun auf einmal nicht bloß die Tambourhöhe wieder dem längst überholten Chirografo-Projekt auf das genaueste, sondern ebenso die Form der Fenster und darüber hinaus die gesamte übrige Gestaltung dieser Zone. Durch Dehnung des mittleren Feldes und Ergänzung weiterer Nebenkompartimente an den Außenseiten ist der Tambour dem Querdurchmesser des Ovals angepaßt und auf diesem sehr einfachen Wege für den neuen Kirchenplan umdisponiert worden. Da der fassadenparallele Frontabschnitt trotz seiner Ausweitung schmäler bleibt als auf dem Entwurf von Carlo Fontana, ist die Kompartimentierung des Tambours gleichmäßiger; wichtig vor allem in bezug auf die Kuppelschale, weil diese an sich gegenüber der Zeichnung Fontanas geringe Differenz eine Aufgliederung der Fläche gestattet, die sich in der Frontalansicht als weitaus günstiger erweist. Solche Einzelheiten zeigen, daß Rainaldi zu diesem Zeitpunkt noch der über die größere Erfahrung und Sicherheit verfügende Baumeister gewesen ist.

Rainaldis Vorschlag nimmt dem Tambour die massive Schwere und Strenge der Entwürfe Fontanas, läßt ihn aber, als bloße Zone des Übergangs, wie eine zweite Attika wirkungsmäßig vollkommen gegen die Kuppel zurücktreten, was optisch eine erhebliche Steigerung ihres Volumens bewirkt. Die Kuppel Rainaldis gleicht auch nicht mehr, wie die von Carlo Fontana (und seine eigene auf dem Chirografo), einer bloß statisch ruhenden Glocke, sondern wirkt wie ein Gebilde, das in sich eine Spannung enthält, die von den Streben der massiven Laterne — sie erscheinen fast in vibrierende Schwingung versetzt — abgeleitet wird.

Mehr als irgendeines der früheren Projekte zeigt dieser Entwurf das Bemühen Rainaldis, den stadtplanerischen Forderungen der Bauaufgabe gerecht zu werden. Er konzentriert sich vollkommen auf die Herausarbeitung der Akzente, die für diesen Zweck in erster Linie von Belang sind: die Fassade, die er etwas modifiziert von der Planstufe der Münze übernimmt, und die neugefaßte Kuppel des Chirografo.

Die Auftraggeber waren aber doch noch nicht recht dazu zu bewegen, sich so weit von dem Kuppelvorschlag Fontanas zu entfernen, der zweifellos ihren Wünschen entgegenkam, um einen so grundsätzlichen Eingriff gutzuheißen, der für den Innenraum die Notwendigkeit einer Umplanung der oberen Zone im Gefolge hatte. Wahrscheinlich nahm man auch an gewissen ästhetischen Mängeln Anstoß, von denen selbst dieser Entwurf noch nicht ganz frei blieb. Der Tambour ist jetzt wieder so niedrig, daß er unter dem Gewicht der mächtigen Kuppel flachgedrückt wirkt. Die Voluten, die an ihn angelegt sind, gleichen einer Unzahl unmotivierter Haken. Rainaldi ist selbst auf solche Mängel aufmerksam geworden, denn er versucht, auf der linken Seite dem störenden Effekt dieser Streben abzuhalten. Er läßt die untere Volute sich einrollen und gestaltet die obere kleiner, auf die er schließlich sogar ganz verzichtet.

Trotz seiner offensichtlichen Qualitäten blieb diesem Projekt die Zustimmung versagt. Wie gleich gezeigt wird, hinterließ es aber immerhin insoweit einen Eindruck, als die Notwendigkeit einer Revision des allzu nüchternen und gegen die Fassade Rainaldis retrospektiven Kuppelplanes von Carlo Fontana eingesehen wurde.

3. Die Lage vor der Einstellung der Bauarbeiten beim Tod Alexanders VII. (1667)

Vor die Notwendigkeit gestellt, eine Entscheidung zwischen diesen beiden Entwürfen treffen zu müssen, die hinsichtlich der Kuppel beträchtlich voneinander abweichen, scheint man versucht zu haben, sich der Alternative zu entziehen und einen Mittelweg zu beschreiten. Dies freilich mit einer stärkeren Neigung zum Vorschlag Carlo Fontanas, der aber am Projekt von Rainaldi neu überprüft und zum Teil auch entsprechend abgeändert wird.

Die Situation nach dieser Entscheidung hält eine neue Ansicht von Lieven Cruyl fest (Abb. 180), die 1666 als Stich erschienen ist⁸⁸. Ein Jahr vor dem Tod des Papstes veröffentlicht, gibt sie, wenigstens „grosso modo“, den letzten Zustand der Planung wieder, bevor die Bauarbeiten aus ökonomischen Gründen für mehrere Jahre eingestellt wurden, wenn auch der ihr zugrunde liegende Entwurf zurückdatiert.

Wie dieser Stich übereinstimmend mit der Ausführung zeigt, ist die Fassade endgültig auf den Zustand der Medaille zurückgeführt worden, genauso wie es der Konkurrenzentwurf Rainaldis verlangt hatte. An der Form des Kuppeltambours von Carlo Fontana wurde dagegen festgehalten, doch wirkt er etwas niedriger und bildet über dem Gesims statt des niedrigen Stufensockels eine rückspringende Frieszone⁸⁹. Da es sie schon einmal sehr ähnlich auf der Vedute Cruyls von 1664 (Abb. 150) gegeben hat, liegt der Verdacht nahe, daß dieses Detail von dort in die neue Zeichnung eingeflossen ist, mithin also eine Ungenauigkeit der Wiedergabe darstellt. Doch gibt es, bei aller Vorsicht, die insbesondere gegenüber Einzelheiten auf Vedutendarstellungen von architektonischen Projekten geboten ist, in diesem Falle keinen zwingenden Grund, der zur Aufrechterhaltung des Zweifels berechtigt. Denn die Einführung des Mauergürtels entbehrt nicht einer ästhetisch wie technisch plausiblen Begründung. Er ermöglicht es, die Schwere des Tambours optisch zu mildern, ohne für den Innenraum den Plan eines vollausgebildeten Obergeschosses aufgeben zu müssen, wie ihn die Schnitte Abbildung 155 und 157 vorschreiben. Auch bei seinem gleich zu betrachtenden Projekt, das die zweite Bauphase der Montesanto-Kirche einleitet, zeigt sich Fontana aus dem gleichen Grunde genötigt, die Kuppelschale soweit wie möglich anzuheben (Abb. 154).

Wegen des verringerten Abstandes zum Tambourabschlußgesims sind die Fenster am Außenbau nicht mehr durch Volutengiebel überhöht, sondern nur noch mit geraden Gebälkstücken versehen, was wieder ein Zugeständnis an Rainaldi bedeutet. Mit der Rückkehr zur Fassade der Medaille hatten die Vorschläge Rainaldis in der Beurteilung durch die Auftraggeber zweifellos eine gewisse Aufwertung erfahren. Auch die Laterne ist ausgesprochen rainaldesk. Sie war in dieser Form bereits vom Chirografo über die Münze in den vatikanischen Bleistiftentwurf Rainaldis gelangt und empfängt nun wieder den Stern und die Monti des Papstwappens als Bekrönung⁹⁰. Die Figuren

⁸⁸ Matteo Gregorio de' Rossi, *Prospectus locorum urbis Romae . . .*, op. cit. (Anm. 58).

⁸⁹ Eine solche Form ist nach der Mitte des Seicento nicht mehr geradezu „modern“, aber noch sehr wohl gebräuchlich. Vgl. die Kuppel von S. Rocco des Giov. Antonio de Rossi in Rom. Vollendung (nach G. Spagnesi, a. a. O., S. 40, 47, Anm. 39) in den Jahren 1653–1654.

⁹⁰ Bei flüchtiger Betrachtung führen diese Übereinstimmungen leicht zu der schon in Anm. 58 widerlegten Auffassung, daß überhaupt nur die Gründungsmedaille von 1662 wiedergegeben sei. — An der rechten Seite von S. Maria di Monte Santo ist, etwas vorgerückt, aber in der Zeile der anstoßenden Gebäude bleibend, eine Wohnfassade mit einem Geschäftslokal im Erdgeschoß dargestellt, der ein ähnlicher Anbau an der linken Außenwand der Mircoli-Kirche entspricht.

Die in der genannten Fassade sichtbaren Öffnungen beleuchten die Zwinkelräume, die zwischen der Außenschale der Kirche und der Fluchtiline des Corsos gelegen sind. Die Ecklösung Carlo Fontanas hätte die Kirchenfassaden um etwa 6 Palmen gegenüber der Ausführung verbreitert und es somit ermöglicht, diese Nebenräume bis ziemlich dicht an die Flanken der Kirchenfronten heranzuführen. Die Außenwände der Kapellen wären auf diese Weise vollständig zugesetzt worden. Dem auf der Vedute Cruyls dargestellten Zustand entspricht es,

der Balustrade waren durch Carlo Fontana schon im Zusammenhang mit der Fassade vom Planstadium der Münze in dessen Entwurf im Archivio Segreto Vaticano übernommen worden.

Im Verhältnis zu den anstoßenden Gebäudegruppen wirken die Kirchen immer noch sehr hoch und gleichen Bollwerken, die einem rückwärtigen Schub standzuhalten haben.

Diese letzte Stufe des Ausführungsplans der ersten Bauperiode ist demnach eine mittlere Lösung aus den Vorschlägen Rainaldis und Carlo Fontanas, deren Anteile bis dahin verhältnismäßig unvermischt nebeneinander zur Ausführung gelangt sind und deutlich voneinander geschieden werden konnten.

Bei der vorübergehenden Einstellung der Bauarbeiten war die Fassade von S. Maria di Monte Santo noch nicht ganz fertig (Dok. IV). Sie hatte die Höhe des Hauptgebälks erreicht und ist soweit das Werk Rainaldis. Der Ovalraum, dessen Typus von Rainaldi vorgeschlagen worden war, aber in der Planung und Durchführung fast ganz auf Carlo Fontana zurückgeht, erreichte den Tambour „sino sotto le finestre della Cupola, ugualmente tutto intorno“⁹¹.

Nach dieser schon in der ersten Periode recht weit gediehenen Ausführung muß der Planwechsel zugunsten des Ovalbaus um mindestens zwei Jahre zurückliegen. Er könnte also Anfang des Jahres 1665 erfolgt sein, was zeitlich im Einklang mit dem Datum der Cruyl-Vedute (Abb. 148ff.) stehen würde, die am Ende des Jahres 1664 noch die Stufe, die vor dieser Planänderung liegt, wiedergibt.

Die Behauptung der Guida „Roma antica e moderna“ in der Auflage von 1677, daß S. Maria di Monte Santo im Jahre 1662 schon als Oval begonnen wurde⁹², ist unbewiesen und kann gut durch die elliptische Form der im Bau steckengebliebenen Kirche veranlaßt sein. Zutreffend ist aber, wie oben dargelegt wurde, daß man bei der Errichtung der Kirchen mit den Fassaden begann.

Die späte Entscheidung über die Grundrißgestalt ist merkwürdig, aber durchaus verständlich, betrachtet man den Verlauf der Bauausführung, die sich zunächst auf die Erstellung der Kirchenfronten konzentrierte. Dies macht es verständlich, daß die 1662 als Rundbau begonnene Montesanto-Kirche im Jahre 1664 noch so wenig fortgeschritten war, daß grundsätzliche Erwägungen über die

daß auf dem Längsschnitt von Carlo Fontana im Archivio Segreto Vaticano (Abb. 155) für die Nebenkapellen, die ihr Licht von oben und aus dem Hauptaum empfangen sollen, an der Rückwand (im Unterschied zur Ausführung) keine Fensteröffnungen angegeben sind.

Wie schmal Geschäfte mit darüberliegenden Wohn- bzw. Lagerräumen angelegt werden konnten, beweist im Rom z. B. die Botteghenreihe zwischen den halbzylindrischen Wandausbuchtungen der Seitenkapellen an der rechten Flanke von S. Eustacchio. Pläne für die „Casini di legno da farsi di muro“ in der Biblioteca Vaticana, Cod. Chigi P. VII, 9, fol. 99r und 100r (Chirografo Alexanders VII. vom 22. Okt. 1665) sowie „rifatta meglio“ (vgl. Vermerk vom 3. Feb. 1662 auf fol. 100r) im Archivio di Stato, Notari del Trib. Acque e Strade, Marticularus Theodorus, vol. 60 (anno 1667), fol. 101 (Chirografo Alexanders VII. vom 30. Jan. 1666). Der Aufriß zeigt dort im Unterschied zur Ausführung nur ein Erdgeschoß mit einem Mezzanin sowie in der Hauptsache ein Eingangsvestibül, das in die Kirche führt. Tiefe der Botteghen: 5–6 Palmen. – Andererseits widerspricht die Verengung der Einfahrt in den Corso, wie sie die Ansicht Cruyls von 1666 zeigt, dem klar ausgesprochenen Willen Alexanders VII., der ihre Freihaltung ausdrücklich verlangte (vgl. Dok. I und den Lageplan Abb. 139) und eine generelle Regulierung des Corsos durchführen wollte. Im Rahmen dieses Vorhabens liegt der im darauffolgenden Jahre erlassene Befehl, den Arco di Portogallo abzureißen: Chirografo Alexanders VII. vom 2. Okt. 1662; Rom, Archivio di Stato, Presidenza delle Strade, Octavianus Vincentius, Jurium diversorum (1657–1665), vol. 32, fol. 110; vgl. fol. 133 (weitere Verfügungen bezüglich des Abbruchs, der Materialverwendung etc.). Zur Durchführung, mit der Carlo Fontana (!) betraut wurde, vgl. Guglielmo Matthiae, La demolizione dell’Arco di Portogallo, in: Roma XX, 1942, S. 508ff., Taf. XCII; Carlo Pietrangeli, in: Via del Corso, Rom 1961, S. 34f., Taf. 15.

Darum bleibt es doch wahrscheinlicher, in der Darstellung des Details der vorgezogenen Häuserfronten durch Cruyl nur eine summarische Wiedergabe solcher Öffnungen zu sehen, wie sie noch heute an der rechten Außenfront von S. Maria di Monte Santo für die Beleuchtung der Kirchennebenräume, Wohnquartiere etc. vorhanden sind, zumal die auf den Zustand des Rainaldi-Entwurfs zurückgeföhrte Fassade — auch auf der Vedute von Cruyl — die fontaneske Ecklösung nicht aufweist.

⁹¹ Memoriale Montes., fol. 41 (vgl. Anm. 100).

⁹² Roma antica e moderna, Rom 1678, S. 92: „... adi 15 marzo 1662 incominciarono nella Piazza del Popolo in faccia direttamente alla Porta Flaminia una riguardeuole chiesa in forma ouale ...“ (Grundsteinlegung: 15. Juli 1662; Golzio Dok. 2; vgl. oben).

Raumform angestellt werden konnten. Die ständigen Planänderungen, nicht vorstellbar ohne große Zeitverluste, sind mit den Geldschwierigkeiten der Bauherren als Grund dafür anzusehen, daß die Gebäude bis zum Jahre 1667 nicht über den festgestellten Zustand hinausgelangt sind. Im Fall von S. Maria dei Miracoli waren es namentlich die letzteren, welche die Bauarbeiten schon in der Fassade abbrechen ließen.

Auffällig ist der zunehmende Anteil von Carlo Fontana schon in der ersten Periode. So ist es kein Wunder, daß zu Beginn der zweiten Ausführungsphase nicht mehr auf Rainaldi, sondern auf ihn zurückgegriffen wurde. Fontana trägt allerdings auch dann noch nicht die Verantwortung allein, sondern wird bald nach dem Beginn des Weiterbaues Bernini unterstellt.

Die Kuppel bleibt zunächst für die folgenden Jahre offen liegen, nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch als ein Problem, das von den Baumeistern der ersten Periode künstlerisch noch nicht restlos befriedigend hatte bewältigt werden können.

III. DIE FORTFÜHRUNG DURCH KARDINAL GIROLAMO GASTALDI (1673—1681)

1. Weiterbau und Vollendung von S. Maria di Monte Santo

Inzwischen ruhte der Weiterbau vollständig, obwohl die Karmeliter bemüht blieben, die notwendigen Mittel herbeizuschaffen, und Ausweichquartiere mieteten, um die Fortführung zu ermöglichen⁹³. Erst am 20. März 1671 war es soweit, daß man ihn beginnen konnte⁹⁴. In Schwung kam er freilich nicht vor der Stiftung Girolamo Gastaldis, der im Auftrag Alexanders VII. die Grundsteine beider Kirchen gelegt und am 12. Juni 1673 durch Clemens X. den Kardinalspurpur empfangen hatte (Abb. 165). Milizia behauptet, daß er ursprünglich beabsichtigt habe, die Fassade von S. Petronio in Bologna zu finanzieren, aber aus Eitelkeit davon zurückgetreten sei, weil der Senat ihm die Anbringung seines Wappens verweigerte. Diese Bemerkung wirft ein unschönes Licht auf das Andenken des Mannes, der durch seine großzügige Spende die Vollendung des seit Jahren an der Piazza del Popolo darniederliegenden Unternehmens ermöglicht hat⁹⁵. Durch Blättern in seinem Äußeren verunstaltet (sie hatten ihn ein Auge gekostet), war es ihm trotzdem gelungen, sich aus bescheidensten Anfängen zum Generalkommissar des Gesundheitswesens (unter Alexander VII.) und später unter Clemens IX. zum Tesoriere generale sowie anderen Stellungen emporzuarbeiten, in denen er sich stets durch Leistung bewährte⁹⁶.

Noch im Jahr seiner Erhebung zum Kardinal macht Girolamo Gastaldi am 27. Oktober 1673 die eben erwähnte Stiftung (Dok. IV), so daß am 30. November 1673 die Handwerker für den

⁹³ Vgl. *Memoriale Montes.*, fol. 47ff. — Am 22. Feb. 1666 mieten die Karmeliter für drei Jahre ein dem Don Ignatio Velarde gehöriges Haus, das in der Nähe ihres ursprünglichen Konventsgebäudes lag (Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 5004, fol. 550ff.). Nach Ablauf dieser Frist ein anderes, ebenfalls in der Via del Babuino, dessen Besitzer Antonio Filippo Inghirami war (ebenda, vol. 5017, fol. 662f.).

⁹⁴ *Roma antica e moderna*, Rom 1678, S. 92.

⁹⁵ F. Milizia, *Memorie degli Architetti*, Parma 1781, II, S. 219. Gegen die Glaubwürdigkeit dieser auch von G. Moroni (*Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Bd. 12, S. 147) kolportierten Behauptung: A. Proia e Pietro Romano, *Campomarzio*, a. a. O., II, S. 40.

Daß der Kardinal seine ihm zustehenden Rechte hinsichtlich der Anbringung seines Namens, Wappens etc. recht gut zu wahren wußte, läßt sich allerdings nicht bestreiten (vgl. Dok. IV, Ziff. 3, und Dok. XIII). Entwürfe für die Inschrift der Fassade im Archivio Segreto Vaticano, Fondo Apostolico dei Convertendi, Gastaldi, vol. 100.

⁹⁶ Giovanni Palatio, *Fasti Cardinalium omnium Romanae Ecclesiae*, Venedig 1703, vol. 4—5, S. 403, Nr. 12; Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali*, Rom 1793, VII, S. 122ff.; G. Moroni, *Dizionario*, op. cit., Bd. XXVIII, S. 184f.

Weiterbau nach dem Entwurf Carlo Fontanas verpflichtet werden konnten, der dann auch sofort in Gang kam⁹⁷.

Die Dokumente Golzios im Archivio Segreto Vaticano nennen fortan hauptsächlich Fontana, ab und zu auch Bernini, der sich in vielen, besonders rein praktischen Dingen, durch seinen Assistenten vertreten ließ, gelegentlich jedoch — und, wie wir bald sehen werden, an den hauptsächlich entscheidenden Punkten — höchst energisch eingriff.

Durch das Aufrücken Fontanas in eine mehr verantwortliche Position bleibt ein kontinuierlicher Anschluß an die bisherige Planung gewahrt, was auch gleich zu Beginn der Übernahme des neuen Amts deutlich wird. Seine neuen Vorschläge sind im Stich vom 20. März 1674 festgehalten, den Fontana Matteo Orlandi, Bischof von Cefalù, gewidmet hat (Abb. 154). Die Zeichnung zu diesem Stich muß, wie aus dem Widmungstext hervorgeht und auch schon von Wittkower angenommen worden ist, früher entstanden sein⁹⁸. Da Fontana schreibt, daß der Entwurf zu einer Zeit geschaffen wurde, als Matteo Orlandi noch „meritissimo Generale della Religgione Carmelita“ war, läßt sich der Zeitraum der Entstehung durch dessen Amtsperiode (1666—1674) sogar genau abgrenzen⁹⁹. Theoretisch könnte er also schon gegen Ende der ersten Bauperiode bereits vorgelegen haben. In dieser Zeit befanden sich die Arbeiten jedoch bereits dicht vor dem Erliegen. Darum hat innerhalb des zeitlichen Rahmens eine Datierung in die Zeit um 1671 mehr für sich, als mit dem Weiterbau begonnen wurde, eine Überprüfung des vorliegenden Planmaterials also nahelag.

Fontana hat seinem Aufriß „Ragioni del Disegno“ beigelegt, das heißt Vorschläge zur Verbesserung des Außeneindrucks der Kuppel, die durch Annäherung ihrer Gestalt an die Rundform bewirkt werden soll. Aus dem Wortlaut des Textes und dem beigefügten Kuppelgrundriß (Abb. 163) ist außerdem klar zu entnehmen, daß es sich um eine als oval begonnene Kirche handelt, die bereits bis zur Tambourzone gediehen war¹⁰⁰. Die letztere Angabe bestätigt das genannte Dokument vom 30. November 1673 und ein Passus in der Schenkungsurkunde Gastaldis (Dok. IV), wo davon die Rede ist, daß der Tambour in Angriff genommen werden soll.

⁹⁷ Der Geldwert seiner Stiftung für die beiden Kirchen wird mit 36 000 Scudi beziffert. Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia VIII, 1941, S. 147f., Anm. 2; bezüglich der von den Karmelitern selbst aufgebrachten Beiträge vgl. Memoriale Montes., fol. 47ff. — Verpflichtung der Handwerker: Golzio, Dok. 4; Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., vol. 5035, fol. 425—431.

⁹⁸ Vgl. Wittkower, Rainaldi, S. 246, Anm. 13.

Die Widmung an den Ordensgeneral Orlandi hat folgenden Wortlaut:

„Ill.mo e Reu.mo Sig.re Matteo Orlandi Vescou di Cefalù. Restariano sepolte nell'obliuione i fauori di V. S. Ill.ma che prodigainente mi diede, quando era meritissimo Generale della Religgione Carmelita, nel fare il presente disegno, se nella publica luce non fusse eposto dalla mia Deuotiss.ma osseruanza per memoria delle mie debolezze, e delle sue Gratie. Offero a V. S. Ill.ma una uittima, che è sua, con uiua speranza d'esserle gradita, ben che non affettuata nell'opra; p.che il suo cuore tutto religioso non sa refutare un disegno delineato che è sacro, fatto a proportione del suo comando et Vmil.te la riuersico. Di V. S. Ill.ma e Reu.ma. Deuotiss.mo et Obed.mo Serv. Carlo Fontana.“

⁹⁹ Matteo Orlandi war am 12. Juni 1666 für sechs Jahre zum Ordensgeneral gewählt worden und hatte, nach seiner Wiederwahl (1672) für die gleiche Zeitspanne, noch zwei Jahre lang dieses Amt inne. Am 17. Juni 1674 wurde er unter Clemens X. zum Bischof von Cefalù geweiht (eigentümlicherweise bezeichnet ihn die um einige Monate früher datierte Stichunterschrift vom 22. März 1674 Carlo Fontanas schon als solchen). Rocchio Pirro, Sicilia Sacra, Palermo 1733, II, S. 823; G. Wessels, Acta Capitolorum Generalium Ordinis Fratrum B. V. Mariae de Monte Carmelo, Rom 1934, vol. II, S. 119, 127, Anm. 1.

¹⁰⁰ Vgl. Memoriale Montes., fol. 41; Wittkower, Rainaldi, loc. cit.

Die Längsachse des Ovals mißt 100, die Nebenachse 80 Palmen. Um die Differenz von 20 Palmen bis auf 6 zu verringern, gibt Fontana der Mauer des Tambours in der Längsrichtung nur eine Stärke von 5 Palmen, läßt sie dagegen in der Querachse bis auf 12 ansteigen. Da der letzteren dann zu beiden Seiten nur noch 3 Palmen an der Erreichung des wirklichen Kreisdurchmessers fehlen würden, hält Fontana den Unterschied optisch für so gut wie ausgeglichen. Die „Ragioni del Disegno“, mit denen er seinen Vorschlag erläutert, lauten wie folgt:

„La figura della Chiesa, e Ouale Misto e non Ellipse Seg.to A prodotto in uirtù di pal. 100. di long.a e larg.a pal. 80. uaria solo alla rotondita pal. 10. per lato. Dunque facile sarebbe stata l'esecuzione circolare perche scemando la grossezza del tamburro sino a pal. 5. nelli lati BB. crescendo sino pal. 12. nelli lati CC. resta solo che pal. 3. di uariatione al circ.lo alterando poi l'aggettati in proiettura in CC. è diminuendo in BB. certo che all'occio piu perfetto parsa sarebbe per la uicinanza del Circolo, e suseguente megliore sarebbe stata la Cappola in riguardo all'auanzo nella resega del Coronacione qle permetteua la Rotondita Perfetta et ottangolare.“

Auf dem neuen Entwurf geht Carlo Fontana zunächst von seinem Aufriß im Archivio Segreto Vaticano aus (Abb. 152) und versucht, die seitlichen Erweiterungen der Flanken, die wieder schräg nach rückwärts abbiegen (vgl. Abb. 163), doch noch durchzusetzen. Wegen seines Vorschlags, die Kuppel in der Transversalachse zur Kreisform auszudehnen, kann er auf dieses Mittel, den Unterbau optisch zu verbreitern, jetzt noch weniger als damals verzichten.

Oberhalb der Attika, von Vasenkandelabern geschmückt, ist schon durch die Form der Kuppelschale, die Fontana ziemlich genau nachbildet, der Einfluß des Bleistiftentwurfs von Rainaldi zu spüren (Abb. 153), an dem sich Fontana wohl sichtbar orientiert, ohne aber die Mängel, die ihm anhaften, zu übersehen. Vor allem richtet Fontana sein Augenmerk auf die Aufwertung des Tambours. Die Kuppel droht jetzt nicht mehr hinter der Attika zu versinken, sondern wirkt in der Frontalansicht von ihr wie von einem Postament emporgehoben. Die C-förmigen Volutenstreben, die Rainaldi schon korrigiert hatte, sind durch leichte Stützen von geschweifter Form ersetzt worden. Der Kuppelfuß ist gegen das Gesims des Tambours durch einen eingekohlten Sockelstreifen abgegrenzt. All dies verleiht der Front einen Hochdrang und läßt hinter der Fassade einen Raum von Proportionen erwarten, wie sie für ein Gebäude kirchlichen Bestimmungszwecks angemessen sind. Die Vertikaltendenz gipfelt in der hohen Laterne, die im wesentlichen vom Aufriß Fontanas im Archivio Segreto übernommen worden ist, aber durch massive Säulenvorlagen, Kandelaber etc. an Gewicht gewonnen hat.

Gegen die Forderungen der Szenographie, denen Rainaldi so nachdrücklich versuchte gerecht zu werden, haben bei Fontana die Erfordernisse der Sakralarchitektur ihre volle Geltung behalten, was sicher dem Einfluß des Ordensgenerals Matteo Orlandi zugeschrieben werden darf. Denn in der Widmung an ihn erinnert Fontana ganz ausdrücklich daran, daß der Entwurf seiner Weisung gemäß angefertigt wurde („... a proportione del suo comando ...“).

Im Dokument der Gastaldistiftung vom 27. Oktober 1673 (Dok. IV, Abs. 2) ist festgelegt, daß zuerst die Fassade fertiggestellt werden soll: „Quod in primis, et ante omnia cum dictis pecunijs aedificari, et perfici debeat, ut vulgo dicitur, la facciata di d.a Chiesa ...“ Dann erst sollen die Kuppel und die anderen Teile der Kirche folgen: „et deinde ulterius progredi quousque d.ae pecuniae suffecerint, et aedificationem, ut dicitur, della Cupolla, seu alterius partis eiusdem Ecclesiae, prout E. S. uidebitur.“ Für die Ausführung ist der Entwurf Carlo Fontanas verbindlich: „in omnibus, et per omnia, iuxta plantam, et delineationem factam ab Equite Carlo fontana Architecto, prout infolijs quae ad effectum alligandi in presenti instro ...“ Gemeint ist sicherlich das im Stich veröffentlichte Projekt Carlo Fontanas, nach dem zunächst der Weiterbau begonnen worden zu sein scheint, als am 30. November 1673 der Vertrag mit den Steinmetzen geschlossen wurde, „... conforme gli saranno ordinati dal superiore pro tempore di d.a chiesa e dal S.re Cavaglior Carlo Fontana Architecto di d.a chiesa deputato dall' E.mo Card.le Gastaldi“.

Jetzt muß aber schon sehr bald eine Planänderung eingetreten sein, denn bereits die Misure der Zeit vom 24. Januar bis 2. März 1674 berichten von einer „mutazione del disegno“, die sich auf die Fassade des Außenbaus bezieht¹⁰¹. Es wird auch davon gesprochen, daß Teile entfernt und neu gearbeitet werden müssen. Leider erhalten wir keine Auskunft über den Autor und den Grund der Planänderung, die ebenfalls in den Misure vom 24. Januar bis 12. Mai 1674 erwähnt wird¹⁰².

¹⁰¹ Golzio, Dok. 8.

¹⁰² Golzio, Dok. 7. — An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, daß auch die Dokumentation der zweiten Erbauungsperiode unvollständig ist. Vgl. den Vermerk über die Entnahme von Urkunden aus dem Jahre 1788 auf der Innenseite des Einbandes von vol. 99, Fondo dei

In diesen Zusammenhang fügt sich zeitlich das Datum der Widmungsunterschrift, mit welcher Fontana dem Bischof Orlandi seinen Entwurf als „vittima“ präsentierte. Sie ist in bewegten Worten abgefaßt, aus denen deutlich der noch ziemlich frische Kummer über die zu Fall gebrachte Ausführung herauszuhören ist. Die zuletzt genannte Misura läßt auch erkennen, welche Teile hauptsächlich von den Veränderungen betroffen werden: „Muro delli due pilastri represi s.a. la cornice del p.mo ordine nella facciata in fianco alla chiesa v.o il corso e dietro la balaustrata centinata . . . per esservi rimasta una striscia di muro di quello si è demolito p. mutar l'ord. e conforme al disegno nuovo . . . muro delli zoccoli e piedistalli e vivi delli Pil.ri spora la cornice nella rivolta della facc.a verso il Corso quale al p.nte si è demolito secondo il novo disegno . . .“ Dem ist zu entnehmen, daß die Arbeiten an der Attika schon fortgeschritten waren, die nun durch eine Balustrade ersetzt wird. Am Tympanon, dessen Struktur unverändert blieb („remasto in opera“), wurde nun die Travertinverkleidung („conci di travertino“) angebracht. In der Misura vom 27. März bis 12. Mai 1674 wird wiederum auf den neuen Entwurf Bezug genommen und vom Abbruch bereits ausgeführter Teile gesprochen, die gemäß dem geänderten Plan neu geschaffen werden müssen¹⁰³.

Von nun an schreitet der Bau mit wahrhaft rapider Geschwindigkeit fort. Die Misura vom 20. November 1674 bis Ende Februar 1675 berichtet in Zusammenhang mit der Einwölbung der Kuppel sogar schon von Stuckarbeiten, wobei wieder mehrfach vom „novo disegno“ die Rede ist und nach den Feststellungen von Golzio auf fol. 42 zum erstenmal der Name Berninis in diesen Dokumenten auftaucht: „Muro dell'arco fatto attorno all'occhio per reggere il peso del Cupolino conforme li ordinò il Sig. Cavaliere Bernini.“¹⁰⁴ Am 22. Juni 1675 ist man dann bereit soweit, daß die „Piramide che fa finimento al lanternino“ abgeschätzt werden kann¹⁰⁵.

Bei der Ablösung der Attika durch eine Balustrade (Abb. 182) ist deren Höhe so vermindert worden, daß sie nur noch — ähnlich wie beim Sakramentstabernakel von S. Maria Maggiore (Abb. 146) — den Fuß des Tambours umkleidet. So entfällt mit der Attika auch die optische Funktion dieses Streifens als Sockel für den Tambour und der ganze von Carlo Fontana mit so großer Sorgfalt proportionierte Aufbau horizontal geschichteter Haupt- und Zwischenzonen, die von einer Vertikalgliederung durchsetzt werden, welche bis zur Laterne durchläuft. Der Tambour ist in seiner Höhe ebenfalls etwas vermindert worden. Es fehlt der gekehlte Übergang, der dort oberhalb des Tambourgesimses den Anstieg der Kuppel vorbereitet hatte. Die Kuppel selbst ist niedriger, in ihrer Form aber wieder stärker gebaucht und lastet schwer wie diejenige auf Rainaldis Bleistiftzeichnung im Vatikan.

Der Verlust des tektonisch klaren Aufbaus, eine Folge des Ausfalls der Attika, würde, wenn man nur diesen Gesichtspunkt gelten ließe, eigentlich Deformation bedeuten. Der Tambour ruht nun ebenso unvermittelt auf dem Unterbau wie zum Beispiel bei der Kuppel des Giacomo del Duca von S. Maria di Loreto (1573—1577), die sich über der oktogonalen Zentralkirche von Antonio da Sangallo (beg. 1507) durch ihre deutlich bühnenmäßigen Effekte den Architekten des

Convertendi, Gastaldi, im Archivio Segreto Vaticano. Außer den Dokumenten bezüglich der Grunderwerbungen, der vom Konvent getragenen Bauspesen, seiner wirtschaftlichen Lage etc., fehlen auch die folgenden Aufzeichnungen, die in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse sein würden: „Errori aggravii e suarii degl'Architetti.“

Die Entnahme erfolgte auf Anordnung des Marchese Giovanni Paolo Muti, Camerlengo des Ospizio Apostolico dei Convertendi. Bemühungen des Verfassers, diese Dokumente im Archiv des genannten Hospizes (Archivio Segreto Vaticano) ausfindig zu machen, blieben ohne Erfolg.

¹⁰³ Vgl. Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia, VIII, 1941, S. 125; Dok. 10.

¹⁰⁴ Golzio, Dok. 12.

¹⁰⁵ Golzio, Dok. 16.

Seicento als Anreger beziehungsweise Vergleichsobjekt anbot¹⁰⁶. Während in S. Maria di Loreto der Tambour mit seiner fast ungeschlacht wirkenden Masse den gesamten Unterbau beinahe zu einem bloßen Sockel degradiert, tritt er hier ganz zurück. Und dies mehr noch als auf dem sehr feingliedrigen Entwurf von Carlo Fontana, der ihn von der Attika „emporgehoben“ sein lässt, um ihn der freien Sichtbarkeit darzubieten. Das hat seine Ursache vor allem in der optischen Aufsteilung des Giebels, der bei Rainaldi und Fontana gänzlich von der Attika hinterfangen wurde¹⁰⁷.

So besteht der Hauptunterschied zwischen dem Entwurf Fontanas und der Ausführung in der neuerlichen Beschneidung des Tambours, wie sie Rainaldi mit gleicher Absicht, aber auf verschiedene Weise auf seiner Bleistiftzeichnung vorgeschlagen hatte. Da die Grundrißverschiedenheit unserer „Zwillinge“ der Homogenisierung ihrer Außenansichten vor allem in der Tambourzone Schwierigkeiten bereitet, ist der Sinn der Veränderungen offenbar: Für das Orlandi-Projekt wäre als Gegenstück nur eine Kuppel möglich, die entweder gleiche Gestalt besitzt oder tatsächlich rund ist. Die dem Kreis angenäherte Polygonform hätte aber, da sie, losgelöst von der durch Fontana angenommenen Zweckmäßigkeit für den vorliegenden Fall, einer ästhetischen Begründung entbehrt und darum an sich schon gewollt wirkt, durch ihre Wiederholung bei einem Schwesterbau

¹⁰⁶ Die Kuppel wurde nicht, wie Gustavo Giovannoni (Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 1959, S. 347) und Oskar Pollak (Giacomo del Duca, in: Thieme-Becker, X, 1914, S. 21) trotz Berufung auf die Urkunden des Archivs von S. Maria di Loreto irrtümlich behaupten, im Jahre 1577 begonnen, sondern hat zu diesem Zeitpunkt bereits im Rohbau, einschließlich der Laterne, gestanden (das richtige Vollendungsjahr schon bei G. T. Rivoira, Architettura Romana, Mailand 1921, S. 346f.).

Die Berufung Giacomo del Duca für die Ausführung der Kuppel erfolgte am 15. Feb. 1573: „Item fú deputato per Architetto della fabrica chè si fará agiutare d.a fabrica M. Giacomo dl Duca scultore siciliano p'nte qual promette anco lui di seruire in detta fabrica amo-reuolm.te e con dilig.a et gratis senza pagamento, ma solo per amor de Dio et della mad.a. Item fu deputato depositario dell'i denari . . .“ (Protokoll der Congregazione vom 15. Feb. 1573 im Archivio del Pio Sodalizio dei Fornai Italiani, Piazza S. Maria di Loreto; Scanzia 18, vol. 49, parte II, Memorie diverse, 1514–1913, Cartella 12, A. 1).

Giacomo del Duca war schon früher für die Bruderschaft tätig gewesen und hat für sie den Campanile errichtet, dessen etwas bizarre Detailformen für ihn charakteristisch sind (Entstehungsjahr „1565“ auf der Wetterfahne von 1863 überliefert). Zu diesem Zeitpunkt kann die Kuppel aber noch nicht in ihrer jetzigen Gestalt projektiert gewesen sein (vielleicht wollte man noch an einem Entwurf aus der Bauperiode Sangallos festhalten), da ein beträchtliches Stück aus der Mauermasse des Glockenturmes herausgeschlagen werden mußte, um das Tambourgesims vorbeizuführen zu können.

Am 15. April 1573 beginnen schon die Akontozahlungen an den Steinmetzen Giovanni Pietro Anona. Die von Rivoira (ohne Angabe der Jahreszahl) zitierte „memoria“ des Domenico Finocchi, die sich über einem Fenster der unteren, im Zwischenschalenraum steckenden Laternenhälfte befindet, datiert aus dem darauffolgenden Jahre (1574) und bestätigt den raschen Baufortgang. Am 10. Jan. 1577 beantragt der Steinmetz Anona die Abschätzung der Laterne, da Unstimmigkeiten wegen des verwandten Materials entstanden waren. Er bittet um Bildung einer Sachverständigenkommission, was ihm auch gewährt wird. Im Verlaufe dieser Auseinandersetzung wird am 25. Aug. 1577 Giacomo del Duca der Vorwurf gemacht, sich gegenüber dem Monsignore Nernino „Vicevicario vel Vicario del Papa“ abschätziger über die Bruderschaft geäußert zu haben („. . . ha detto tanto male per la Compania che non si puol dir peggio . . .“) und aus diesem Grunde sein Ausschluß verfügt (ebenda, Notizie diverse intorno alla chiesa tratte dai libri di Congregazioni). Obwohl der Streit mit dem Scarpellino Anona erst 1585 beigelegt wurde und mit einer „Renunziazione“ der Bruderschaft endet, gehen die Steinmetzarbeiten an den Seitenportalen der Kirche, am Tambour und an der Kuppel weiter (misure e stime aus den Jahren 1578–1580 am genannten Ort).

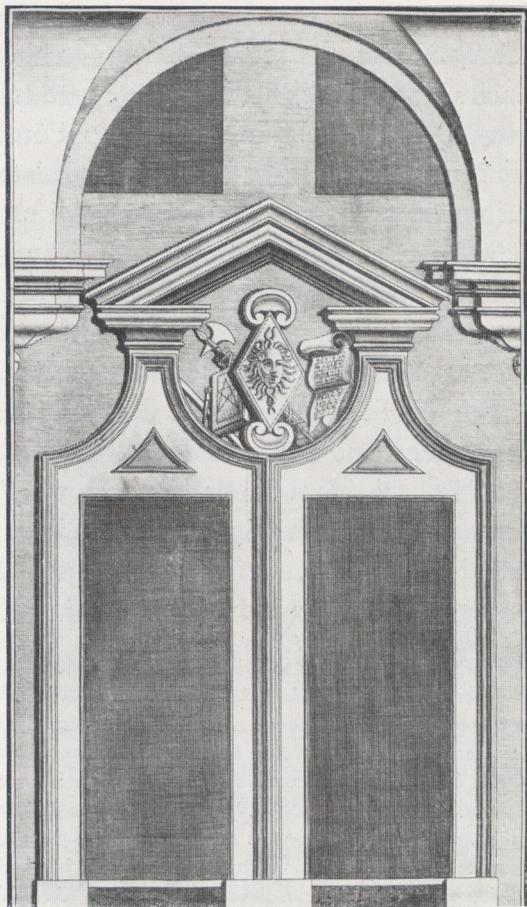
1580 erfolgte eine größere Stiftung durch Giovanni Domenico de Martini, um den Bau zum Abschluß zu bringen (Inscription im Korridor, der zur Sakristei führt). Am 16. April 1592 konnte dann der Beschuß gefaßt werden, die Kuppel mit ihrem Bleidach zu versehen. Dies geschieht durch „mastri che hanno preso a coprire la Cappola die S. Pietro di Piombo“ (ebenda, Notizie diverse etc.). Hierauf bezieht sich die Jahreszahl „1592“, die außen an den Oculi angebracht wurde. — Zur Baugeschichte von S. Maria di Loreto unter Antonio da Sangallo d. J. vgl. die zur Zeit noch unpublizierten Untersuchungen von Christoph Luitpold Frommel.

Die Kuppel ist eine konstruktive Einheit und stammt in ihrer Gesamtheit von Giacomo del Duca. Die Meinung, dieser habe eine schon von Antonio da Sangallo ausgeführte Kuppel als Innenschale benutzt und darüber nur die Außenkuppel errichtet (Rivoira), widerlegt durch Werner Körte, Zur Peterskuppel des Michelangelo, in: Jahrb. der Preußischen Kunstsammlungen, LIII, 1932, S. 90ff. unter Hinweis auf den 1575 veröffentlichten Stich Dupéracs, der die Kuppel im Bau wiedergibt. Vgl. Christof Thoenes' Rezension der Einleitung von Rudolf Wittkower zur Faksimileausgabe der „Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erono“, Mailand 1963, in: Kunstchronik, 18, 1965, S. 17.

¹⁰⁷ Die Aufteilung des Giebels ist rein optischen Charakters, da der Neigungswinkel gegenüber dem Projekt für den Ordensgeneral Orlandi (27°) nicht verändert wurde und auch zum Beispiel von der Fassadenzeichnung Carlo Rainaldis im Archivio Segreto Vaticano (Abb. 153) nur um ca. 2° abweicht.



176. S. Maria di Monte Santo, Cappella Vivaldi
(Carlo Bizzaccheri)

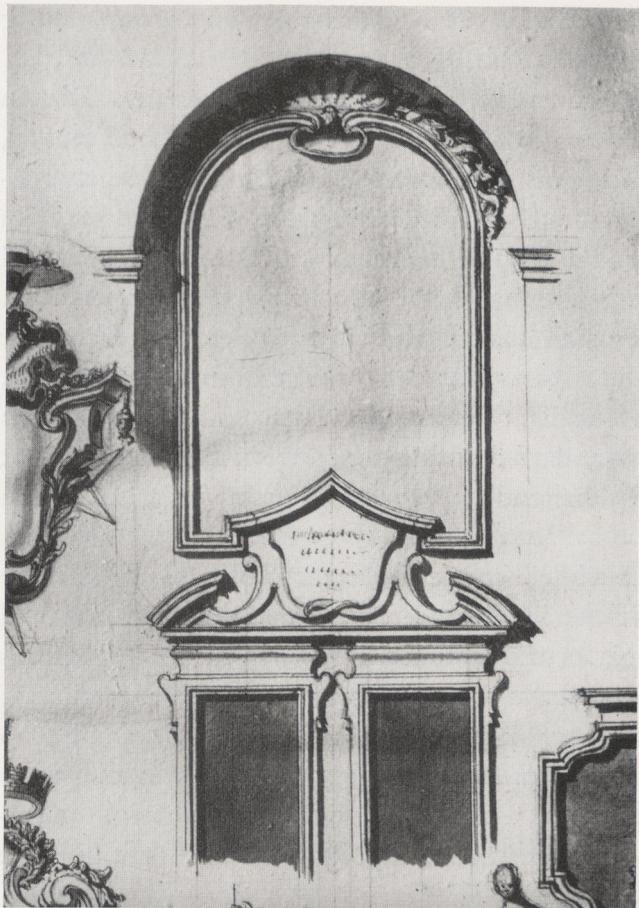


177. Rom, Palazzo della Sapienza, Portal
(Francesco Borromini)

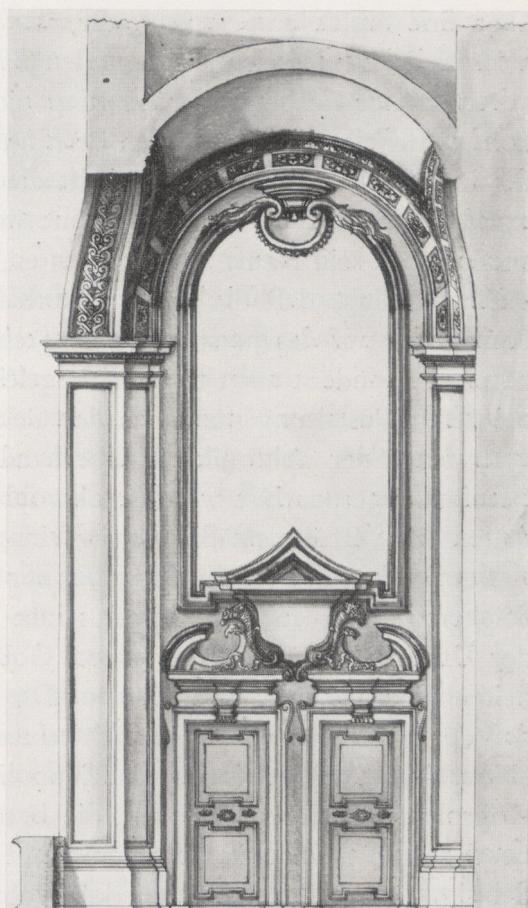
mit um so größerer Sicherheit den Argwohn des Betrachters erregt und in ihm den Verdacht entstehen lassen, daß in der künstlerischen Rechnung etwas nicht gestimmt hat. Andererseits müßte mit einer Rundkuppel für die Kirche S. Maria dei Miracoli ein Kontrast zur „consorella“ in Kauf genommen werden, der bei der Freilegung des Tambours gar nicht unbemerkt bleiben könnte. Wieder also würde die Aufmerksamkeit gerade auf die heikelste Stelle gelenkt. So beschwört das im Entwurf so überzeugende Orlandi-Projekt eine Alternative herauf, die keine wirklich befriedigende Lösung zugelassen hätte.

Vom Tambour abzulenken, ist der Hauptzweck, den Bernini mit seiner Planänderung verfolgt. Ihm entspricht ferner die Verringerung des Querdurchmessers der Kuppel bis auf den Zustand des Rainaldi-Entwurfs (Abb. 153; 164). Hinzu kommt eine weitere Verbesserung, die sich ebenfalls recht wesentlich zugunsten der geforderten Symmetrie hinsichtlich der Außenerscheinung unserer Kirchen auswirkt. An die Stelle der Fenster, die Fontana in den schmaleren Zwischenabschnitten auf der Frontseite vorgeschen hatte, sind einfache Blenden getreten, so daß der Tambour gegen die Piazza del Popolo ganz gleichmäßig durch drei Rechteckfenster geöffnet ist (Abb. 182)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Die Außenkuppel hat die Form eines in die Länge gedehnten zwölfeckigen Polygons mit differierenden Kantenlängen. Eine Zunahme der Mauerstärke ist tatsächlich zu beobachten, wenn auch in weit geringerem Grad, als Fontana es vorgeschlagen hat. Die Außenschale des Tambours ist auf der rechten Seite schon vom Jochabschnitt der Querachse an leicht fliehend gestaltet, sozusagen „abgeschliffen worden“,



178. S. Maria di Monte Santo, Cappella Montioni (Kopie von Bern. Ant. Vittone nach Entwurf von Carlo Fontana)



179. S. Maria di Monte Santo, Cappella Montioni (Bauaufnahme vom Anfang des 18. Jhs. in den Uffizien, Detail)

Nach seiner optischen Aufteilung lenkt der Giebel mit magnetischer Kraft von den kritischen Seitenzonen zur Kuppel, deren geschupptes Dach, wie oben schon gesagt wurde, zusammen mit der Balustrade vom Sakramentstabernakel in S. Maria Maggiore übernommen worden ist (Abb. 146). Bei der auf diese Weise angestrebten Kaschierung des Tambours bewähren sich die Statuen als wichtiges Hilfsmittel, gleich Pfosten, zwischen denen ein unsichtbares Gitternetz ausgespannt ist¹⁰⁹.

Diese plötzliche Akzentuierung des Giebels — sie wendet die Situation an ihrem Kernpunkt spielend leicht und mit nur wenigen Strichen von Grund auf — war sicher der Einfall von Bernini. Er erinnert an den Abschluß der Petersplatzkolonnaden, wo das Tympanon mit seiner Spitze hoch

um die Tiefenerstreckung der Kuppel dem Blick von der Seite der rechts breiteren Piazza zu entziehen. Dem entspricht es, daß das rechte Fenster der Nebenachse verzogen in der Laibung sitzt (vgl. Abb. 164).

¹⁰⁹ Das ist so gut gelungen, daß sogar der sonst unablässig an den Werken seiner Kollegen herumnörgelnde Milizia über den Unterschied hinweggesehen hat: „... tutti due con cupole uguali ...“ (Memorie degli Architetti, Parma 1781, II, S. 219). Bei Veröffentlichungen in Stichform wurde der Unterschied aus Bequemlichkeitsgründen geflissentlich ignoriert: Callot, 1686, in: Descrizione di Roma moderna, Rom 1697, S. 464 und 466 (Abb.: M. L. Casanova, a. a. O., Fig. 7 und 16); Giovanni Giacomo de' Rossi, Insignium Romae templorum prospectus ..., Rom 1684, Taf. 47, veröffentlicht den Stich von Falda nach Carlo Rainaldis Fassadenzeichnung für S. Maria dei Miracoli von 1677 (Abb. 186) mit der geänderten Unterschrift: „Templa dicata Sanctissimae Vergini Mariae Montis Sancti et Miraculorum posita in Platea Urbis“ als für beide Kirchen identisch. Die Zahl solcher Beispiele ließe sich noch beliebig vermehren.

über eine Attika emporstrebt, die, wie hier die Balustrade, aus Kontrastgründen betont niedrig belassen ist und gleichfalls figuralen Schmuck aufweist (Abb. 181).

Als Faktor ist diese Veränderung nicht von den anderen Modifikationen zu trennen. Darum kommt für sie von den beiden beteiligten Architekten nur Bernini in Frage, nicht aber Fontana, der in seiner Widmungsunterschrift die unterbliebene Ausführung seines Entwurfs beklagt. Niemand anders also als Bernini konnte ihn zu diesem Zeitpunkt künstlerisch zu Fall bringen. Da zudem noch sein Name in Dokumenten, die sich auf die Kuppel beziehen, auftritt, ist kein Zweifel mehr möglich, daß die mit Meisterhand zur Verbesserung des Kuppeleindrucks ausgeführten Kunstgriffe auf das persönliche Eingreifen Berninis zurückzuführen sind, der den Bau nicht nur nominell, sondern auch tatsächlich geleitet hat. Die Lösung für den oberen Teil der Schauseite, bei deren Gestaltung nun doch der Gesichtspunkt der Sichtbarkeit gegen den von Carlo Fontana vertretenen der Tektonik die Oberhand behalten hat, darf darum ohne Zögern als ein Spätwerk Berninis angesprochen werden, obwohl es an zurückhaltenden Meinungen nicht fehlt, die seinen Anteil für verhältnismäßig gering einschätzen¹¹⁰.

Bernini hat die Ausführung bis zur Laterne einschließlich geleitet. Ihr Tolosaufsatz ist eine Rückerinnerung an die Kuppel seiner Assunta-Kirche in Ariccia. Sein Eingreifen ist an Hand der Urkundenveröffentlichung von Golzio sogar bis in die technischen und dekorativen Einzelheiten dokumentarisch zu belegen: Die Misura vom 20. November 1674 bis Ende 1765 berichtet, daß der Fußring der Laterne nach seinen Angaben ausgeführt worden ist: „muro dell’arco attorno all’occhio per reggere il peso del Cuppolino.“¹¹¹ Im Dokument vom 2. Juli 1675 heißt es, daß sechs Konsolen und sieben Rosetten, die Bernini nach anderem Entwurf ausgeführt haben wollte, umbossiert und umstuckiert worden seien: „rebozzato e stuccato n. 6 modiglioni e n. 7 rose di ord.e del sig. Cav.re Bernini, hauendole volute in altro disegno.“¹¹²

¹¹⁰ So: Alois Rieg, Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini, Wien 1912, S. 223; Noehles, a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch., 25, 1962, S. 175.

Vor Golzio ist das Schlußprojekt der Kuppel als Werk Berninis am nachdrücklichsten von Wittkower anerkannt worden, dessen Bemerkungen bezüglich Berninis „psychological approach to architecture“ für die soeben getroffenen Feststellungen richtungweisend gewesen sind. Über diese wohl von visuellen Gesichtspunkten bestimmte, jedoch „perspektivische Kniffe“ ablehnende Auffassungsweise architektonischen Gestaltens vgl. ferner Christof Thoenes, Studien zur Geschichte des Petersplatzes, in: Zeitschr. für Kunstgesch. 27, 1963, S. 121ff.

Roberto Pane (a. a. O., S. 70ff., Fig. 153) hat sogar geglaubt, einen von ihm der Bernini-Werkstatt zugeschriebenen Längsschnitt im Stockholmer Nationalmuseum (Sammlung Tessin, Nr. 4428) als „prova di una prima e più ricca elaborazione“ in der Projektierung für S. Maria di Monte Santo nachweisen zu können. Dieser Vorschlag ist durch Noehles, unter Zuschreibung an Nicodemus Tessin d. J., mit dem Hinweis auf das schwedische Königswappen (innen über dem Haupteingang) überzeugend widerlegt worden (a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch. 25, 1962, S. 175). Die Möglichkeit, daß die Zeichnung, evtl. als Kopie, etwas mit S. Maria dei Miracoli zu tun hat, ist wegen der zu geringen Abmessungen des dargestellten Gebäudes ebenfalls a priori auszuschließen.

Gerhard Eimer, Romerska Centraliseringssideer i Sveriges Barocka Kyrkobiggadkonst, in: Konsthistoriska Studier tillägnade Sten Karling, Stockholm 1966, S. 170ff., hat inzwischen den zugehörigen Grundriß dieser, nicht wie Pane annahm runden, sondern oktogonalen Kirche im Nationalmuseum zu Stockholm identifizieren können (T. H. C. 8145). Wegen der großen Anzahl der Seitenaltäre, die mit einem Verwendungszweck in Schweden nicht zu verbinden sind (auffällig auch die Kotierung in römischen Palmen), hat G. Eimer in einer verifizierbaren Hypothese, die Königin Christine von Schweden als Auftraggeberin vorzuschlagen. Nur ist der Entwurf nicht mit dem Palazzo Riario (als Hofkapelle) in Verbindung zu bringen, sondern auf die Kirche S. Brigida an der Piazza Farnese zu beziehen, für deren Neubau Carlo Fontana im Jahre 1676, im Auftrag von Christina, einen Entwurf vorgelegt hat (Cartari Febei, a. a. O., vol. 85, fol. 23v.; 29. April 1676). Da die Königin wenige Monate später in finanzielle Schwierigkeiten geriet, blieb dieses Vorhaben unausgeführt (op. cit., fol. 97). Hinsichtlich der vorliegenden Zeichnung ist jedoch die Attribution an Nicodemus Tessin (Noehles, loc. cit.) aufrechtzuerhalten. Tessin, hier mit Fontana in Wettbewerb tretend, hat wohl häufig dessen Zeichnungen kopiert — vgl. T. H. C. 1973 (Hochaltar für S. Maria in Traspontina), T. H. C. 1957 (Schnittdes Domes in Montefiascone), T. H. C. 5157, 5158 (Fontana Trevi) etc. —, ist in diesem Falle aber von Vorlagen Fontanas unabhängig.

Zu den Kopien Tessins gehört auch die oben erwähnte Zeichnung Celsing 146/1875 (Abb. G. Eimer, loc. cit., S. 160, Fig. 20; vgl. oben Anm. 82), die den Grundriß Abb. 160 für S. Maria di Monte Santo wiederholt.

¹¹¹ Golzio, Dok. 12.

¹¹² Golzio, Dok. 17.

Am Außenbau ist Fontana nicht zum Zuge gelangt. Seine Vorschläge wurden durch die von Bernini erdachte Kuppellösung in den Hintergrund gedrängt. Sie verbindet sich harmonisch mit der Fassade, auf deren Vorhalle Bernini ja bereits durch die Stirnseiten der Kolonnaden des Petersplatzes einen Einfluß ausgeübt hatte, lange bevor er die Bauführung von S. Maria di Monte Santo übernahm. Nun, da ihm dieses Werk zur Vollendung übertragen wird, zögert er nicht, daran zu verändern, was von dem Modell, das er vor etwa zwei Jahrzehnten geboten hatte, abgewichen war.

Die Umplanung des Außenbaus erforderte wegen der Verringerung der Obergeschoßhöhe neue Pläne für die innere Ausgestaltung der Kuppel, von denen besonders in den schon mehrfach genannten Misure vom 20. November 1674 bis Ende Februar 1675 die Rede ist¹¹³.

Berninis Name, der dort zum erstenmal in den Urkunden von S. Maria di Monte Santo erscheint, taucht im Zusammenhang mit den Arbeiten im Innenbau auch später wieder auf. Am 18. Dezember 1674 wird festgelegt, daß die Werkstücke aus Travertin, die für die Rippen bestimmt sind, seinem Urteil unterzogen werden müssen¹¹⁴. Die ebenfalls schon genannte Misura vom 22. Juni 1675 befaßt sich auf fol. 78 v. mit den „ponti a bilancia in tutti li 28 pilastri che ornano il di dentro di d.a chiesa e di ord. del s.re Cav.re Bernini accresciuto l'aggetto di $\frac{1}{2}$ p. parte alli capitelli di dd. pilastri, refatto parte dell'abacco e caulinoli sotto e puntarelle delle frondi . . .“¹¹⁵

Als Bernini sich die Bauleitung übertragen ließ, fand er nicht nur außen, sondern mehr noch was den Innenraum angeht, ein Gebäude vor, das bereits unter starkem Einfluß seiner eigenen Werke entstanden war und darum von ihm, ohne daß er hätte Zäsuren befürchten müssen, in seinem Sinne zum Abschluß geführt werden konnte (Abb. 166).

Von der Beziehung, die im Grundriß zu S. Andrea al Quirinale besteht und beim Fortgang der Planung noch enger wird — die Kapellen begleiten und unterstreichen die Bewegung des Ovals in einer beinahe zirkulierenden Weise —, ist bereits gesprochen worden. Sie besteht ebenso für den Aufriß durch die Zusammenfassung der Öffnungen als Reihe gleichhoher Arkaden, die über die kurzen Intervalle der Coretti-Abschnitte an den Chor und das Vestibül des Hauptportals anschließen. Wie in S. Andrea al Quirinale ist ihr Scheitel bis dicht an die dünne Profilschnur herangeführt, die in Fortsetzung der Kapitellhalsringe unterhalb des Architravs einen friesartigen Streifen abgrenzt. In dieser Zone setzt die Tätigkeit Berninis ein, was durch die soeben zitierte Misura vom 22. Juni 1675 ausdrücklich beglaubigt wird. Die Kompositkapitelle, deren Profilhöhe Bernini verstärken ließ, sind beinahe ein Faksimile derjenigen von S. Andrea al Quirinale: Hohe, aber sehr flache Blätter stehen in merkwürdigem Gegensatz zu auffällig kleinen Voluten, die zur Mitte hin Ableger in nochmals verkleinertem Maßstab entsenden.

Wie Fontana sich die Gliederung der Innenkuppel seines Projekts für den Ordensgeneral Orlandi vorgestellt hat, ist mangels zugehöriger Schnitte unbekannt. Da die Gebäudehöhe bis zum Tambourabschlußgesims noch mit der Schauseite im Vatikan übereinstimmt (Abb. 152), besteht die Wahrscheinlichkeit, daß auch die zugehörigen Schnitte (Abb. 155 und 157), mit den vorhin festgestellten Modifikationen, immer noch in Gültigkeit waren. Außerdem hat Carlo Fontana wieder dafür gesorgt, daß die Untergeschoßerhöhung von ca. zwei Palmen für den Innenraum am Außenbau durch Einschaltung eines besonderen Sockelstreifens unterhalb der Kuppelschale ausgeglichen worden ist.

¹¹³ Golzio, Dok. 12.

¹¹⁴ Golzio, Dok. 15.

¹¹⁵ Golzio, Dok. 17.

Als jetzt aber durch Bernini mit der Beseitigung dieses Sockels die obere Tambourgrenze um ca. neun Palmen gesenkt wurde und auch die in die Breite orientierte Fensterform eine grundsätzliche Wandlung empfing, blieb aber gar keine andere Wahl, als auf die Wiederholung der Untergeschoßgliederung zu verzichten und statt dessen den Übergang von der Fensterzone zu den oberen Teilen der Kuppel zu verschleifen. Hierzu mußte man sich vor allem auch deshalb gedrängt sehen, weil wegen der Vorhalle die Freiheit nicht gegeben war, die Einschnitte für die Fenster in eine tiefere Ebene zu verlegen.

Die Aufteilung der Kuppelfläche (Abb. 167) schließt an die Formen an, wie sie Bernini für S. Andrea al Quirinale und S. Tommaso in Castelgandolfo entwickelt hatte. Dabei wird das Gliederungsschema von der zuletzt genannten Kirche sogar ziemlich direkt übernommen. Die Fenster befinden sich dort im Tambour der Vierungskuppel und werden von hohen Pilastersockeln eingefaßt. In S. Maria di Monte Santo rücken sie nun, mehr noch als dies in S. Andrea al Quirinale der Fall ist (wo durch die Fensteranordnung in halber Höhe eine Zwischenlösung vorliegt)¹¹⁶, hinauf und befinden sich mit ihrer Unterkante über einer Attikazone, die — wie der Innentambour in Castelgandolfo — durch die hohen Postamente der Gewölberippen ihre Gliederung empfängt. Queroblonge Rahmenfelder füllen die Zwischenweiten und bereiten auf die Fenstereinschnitte vor. In ihrer Gestalt und in der Form der Umrahmung bekunden sie eine nahe Verwandtschaft zu den Tambouröffnungen in Castelgandolfo, während die gebündelten Gewölberippen mit dem Motiv des Rahmens, der zur Mitte im Profil ansteigt und eine kanalartige schmale Bahn einschließt, sich leichter mit den Streben von S. Andrea al Quirinale vergleichen läßt, wenn man vom Fortfall der antikisierenden Dekoration absehen will.

Diese Übereinstimmungen führen in Anbetracht der dokumentarisch gesicherten Beteiligung Berninis an der Ausführung der Kuppel wiederum zu dem Schluß, daß nicht Fontana, sondern Bernini selbst das dekorative System entworfen hat, wobei, vielleicht im Unterschied zum Außenbau, im einzelnen Fontana mehr freie Hand gelassen wurde, was aus Gründen der allzu wörtlichen Übernahme mancher Details angenommen werden darf. Allein der Verzicht auf die Kassettierung, die sowohl in S. Andrea al Quirinale wie in Castelgandolfo und in Ariccia anzutreffen ist, bedeutet einen wirklichen Unterschied. Sie mag indessen, möglicherweise nur in Malerei, projektiert gewesen und nicht zur Ausführung gelangt sein, nachdem Bernini 1675 schon wieder aus der Bauleitung ausgeschieden war. Die heutige „Farbigkeit“ ist nicht ursprünglich¹¹⁷.

So ist die Kuppel — innen wie außen — ein Spätwerk Berninis. Anders aber als beim Außenbau zögert man zunächst, ihre Ausgestaltung im Inneren als ein solches anzunehmen. Die Ursache für diese Einstellung wird hauptsächlich daran zu erkennen sein, daß der Eingriff Berninis, obschon er sich auf die gesamte obere Raumhälfte erstreckt, den Raumeindruck als solchen doch nicht mehr hat von Grund auf neu bestimmen können. Bei einem Spielraum, dessen Grenzen an sich so weit gezogen wirken, will dies merkwürdig erscheinen. Dies zumal angesichts der von ihm bereits vorgefundenen berninesken Struktur der Grundriß- und Wandgliederung, die es Bernini möglich machte, sein System für die Aufteilung der Kuppelfläche von oben „einzuhängen“.

¹¹⁶ Vgl. Hempel, Rainaldi, a. a. O., S. 53.

¹¹⁷ Die Karmeliter blieben bis zum Einmarsch der Franzosen in Rom im Jahre 1802 die Besitzer ihrer Kirche. Um die bei dieser Gelegenheit erlittenen Schäden zu beseitigen, ließ Leo XII., der das Gebäude 1825 dem Capitolo von S. Lucia della Tinta übergeben hatte, die Kirche gründlich restaurieren und die Kuppel „a squamme di lavagne“, d. h. mit einem Schuppenmuster, auszieren (inzwischen wieder beseitigt). G. Moroni, Dizionario, a. a. O., Bd. XII, S. 148; La Perinsigne Basilica di Sta. Maria in Monte Santo in Roma, Notizie Storiche, Rom 1901, S. 11f. (Exemplar dieser seltenen Broschüre im Archivio Capitolino in Rom, Sig.: 22068 [1]); M. L. Casanova, a. a. O., S. 32.

Trotz zahlreicher von Bernini angeregter Motive, die bei der Formgebung des Raumes festgestellt werden konnten, ist der Raumtypus an sich keineswegs berninesk. Zum Längsoval hat Bernini trotz eines Versuchs gelegentlich seines dritten Louvreprojekts keine rechte Beziehung gewonnen, was vielleicht damit zusammenhängt, daß es, auf eine Sakralarchitektur angewandt, zu sehr den Charakter eines Kompromisses zwischen dem Richtungs- und dem Zentralbau durchscheinen läßt¹¹⁸. Das Queroval, das Bernini in S. Andrea al Quirinale sicher nicht nur mit Rücksicht auf die lagemäßigen Gegebenheiten lieber verwendet, bleibt für das Auge der kreisförmigen Zentralkirche näher. Es wirkt wie ein in der Blickrichtung des Betrachters verengter Kreis. Der Achsabstand zwischen dem Portal scheint — unter Erzeugung einer optischen Spannung — verkürzt worden zu sein, um schon im Augenblick des Betretens einen Bezug zum Altare maggiore herzustellen, der auf diese Weise noch viel unmittelbarer ist als in einem Zentralbau über kreisförmigem Grundriß. Umgekehrt wird beim Längsoval die Gestaltveränderung des Kreises als Entspannung empfunden. In der Schauachse liegt eine Dehnung, die den Eindruck des Abfließens der in der Kreisform gebundenen Spannungsenergie bietet. In diesem Erlebnis des Dahinströmens manifestiert sich die Eigenart des längsovalen Sakralbautypus, der tatsächlich einer Haltung der Unentschiedenheit und des Ausweichens gegenüber der Alternative Richtungs- oder Zentralraum seine Entstehung verdankt. Vielleicht aus Erwägungen solcher Art hat Bernini ihn vermieden und sich mit ihm erst praktisch auseinandergesetzt, als er durch die Übernahme einer schon begonnenen Kirche dazu genötigt wurde. Das Ergebnis ist der Versuch, sich, so gut es ging, mit ihm abzufinden. Im Grunde blieb Bernini nicht viel mehr übrig, als Flickarbeit an einem Raum zu leisten, dessen Gestalt sein Interesse im Grunde wenig zu fesseln vermochte, mag auch in der zurückhaltenden Kühle und schmucklosen Einfachheit eine Tendenz zu erblicken sein, die dem Spätstil von Bernini entspricht und in ihren Anfängen bereits in der Assunta-Kirche in Ariccia zutage getreten war.

Als Bernini aus der Bauleitung ausschied, am 2. Juli 1675 wird sein Name zum letztenmal in den Urkunden von S. Maria di Monte Santo erwähnt¹¹⁹, waren die Arbeiten an der Kuppel so weit fortgeschritten, daß sie nach seinen Direktiven durch Carlo Fontana allein zu Ende geführt werden konnten. Noch im gleichen Jahr übernimmt Rainaldi wieder die Oberleitung, die natürlich für beide Kirchen gilt, obschon sie durch die Bauakten nur für S. Maria dei Miracoli nachgewiesen werden kann. Auf das Jahr 1675 bezieht sich auch bereits die ein Jahr später innen über dem Portal angebrachte Widmungsinschrift, welche die Erfüllung der Verpflichtung verkündet, die sich der Kardinal Gastaldi auferlegt hatte¹²⁰. Mitte 1676 wird noch am Bau und vor allem im Innern der Kuppel gearbeitet: „... in fare li novi fon.i e volte tanto nella d.a chiesa, quando nella tribuna ...“¹²¹

Versuche Rainaldis, noch einen Einfluß auf die letzte Ausführungsphase von S. Maria di Monte Santo zu gewinnen, sind bei den Giebeln der Seitenportale des Chores zu spüren, die auf seinen Entwurf zurückgehen könnten (Abb. 168)¹²². Wesentliche Änderungen waren sonst aber zu diesem Zeitpunkt kaum mehr möglich. Rainaldis Interesse wird sich natürlich vielmehr auf die Miracoli-

¹¹⁸ Abb. A. Schiavo, Il viaggio del Bernini in Francia nei documenti dell'Archivio Segreto Vaticano, in: Bollettino del Centro di Studi di Storia dell' Architettura, 10, 1956, S. 65, Fig. 12. Zur Beurteilung ovaler Kirchenkonstruktionen durch die Theoretiker vgl. W. Lotz, op. cit., und Vincenzo Fasolo, Sistemi ellittici nell'architettura, in: Architettura e Arti decorative, X, 1929/30, S. 309 ff.

¹¹⁹ Golzio, Dok. 17.

¹²⁰ Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle chiese ed altri edifici di Roma, Rom 1877, vol. IX, S. 194, Nr. 385

¹²¹ Golzio, Dok. 20.

¹²² So auch A. Santangelo in seiner Bestandsaufnahme der Kirche, die 1929 im Auftrag der Soprintendenza durchgeführt wurde. Ms. im Archiv von S. Maria di Monte Santo (Nr. 25); vgl. die Seitenportale von S. Maria dell' Suffragio und den Haupteingang der Kirche Gesù e Maria (Abb. F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., Taf. 79).

Kirche konzentriert haben, die neu zu beginnen war und trotz der auftragsimmanen Bindung an die „consorella“ wenigstens für den Innenraum noch Gelegenheit zur Verwirklichung eigener Gestaltungsabsichten bot. Tatsächlich geriet nun nicht nur die Ausführung des Chores, der Sakristei, sondern auch selbst die des Pavimento des Kirchenraumes für die nächstfolgenden Jahre etwas ins Schleppen¹²³. In einer „Istruttione“ für die Vollendung der beiden Kirchen, die undatiert ist, aber durch ihren Inhalt von Golzio für das Jahr 1678 gesichert werden konnte, wird die Ausführung der eben genannten Teile des Gebäudes gefordert¹²⁴. Der Hochaltar und die vier Papstbüsten für die hohen Rechtecknischen neben dem Altare maggiore sollen vollendet werden¹²⁵.

Die Fertigstellung des Chores fällt also in eine Zeit, nachdem Rainaldi die Bauleitung Mitte des Jahres 1677 schon an Carlo Fontana abgegeben hatte (vgl. Anm. 172). Sie erfolgt nach den Angaben des zweiten vatikanischen Grundrisses unter Berücksichtigung der Bleistiftkorrekturen und, was die Pilastergliederung in der Apsis betrifft, gemäß der Modifikation, die dort auf der linken Seite aufgeklebt ist. Änderungen brachte dieser letzte Bauabschnitt der Montesanto-Kirche noch für die Sakristei links neben dem Chor, die als großer, queroblonger Raum errichtet wurde, und auch für die in der Einteilung etwas veränderten Räume auf der Gegenseite¹²⁶. Einer grundsätzlichen Entscheidung hatte noch der Hochaltar bedurft, dessen Lage und Form auf dem zweiten vatikanischen Grundriß (Abb. 161) Gegenstand der Diskussion geblieben war.

Ein Entwurf, sicher schon aus der Zeit, als die um ihn kreisenden Überlegungen wiederaufgenommen wurden, zeigt den Rahmen für das Gnadenbild, von Engeln gehalten, inmitten eines Strahlenkranzes (Abb. 170)¹²⁷. Durch die offensichtliche Verwandtschaft mit der Anlage über dem Hochaltar von S. Maria in Campitelli (Abb. 169), die Rainaldi (inspiriert von Berninis damals gerade im Entstehen begriffener Kathedra Petri) in der Hauptsache entworfen hat¹²⁸, ist er als Werk seiner Hand ausgewiesen. Beide Retabel sind als Relief zwischen die Pilaster eingespannt, welche

¹²³ Einen Rainaldi zuweisbaren Bleistiftentwurf für den Fußboden, mit dem Wappen des Kardinals Gastaldi im Zentrum, gibt es im Archivio Segreto Vaticano, Fondo Apostolico dei Convertendi, Gastaldi vol. 99. Der auf weißen Karton gezeichnete Plan misst 42,7 × 27 cm und entspricht in der Einteilung im wesentlichen der Ausführung (Kotierung in römischen Palmen). Zur Ausführung vgl. die Zahlungsanweisung vom 15. Juni 1678 (Golzio, Dok. 22).

¹²⁴ Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia, VIII, 1941, S. 126, 130, Anm. 18; Dok. 21.

¹²⁵ Ursprünglich befanden sich dort die Büsten der vier Päpste, unter deren Regierung die Kirche entstanden war: Alexander VII., Clemens X., Clemens XI., Innocenz XI.; Giov. Incisa della Rocchetta hat darauf hingewiesen, daß die Bronzestatuen zu einem unbekannten Zeitpunkt durch solche aus Gips ersetzt worden sind. Dabei ist eine Vertauschung der Standorte unterlaufen, so daß sich nur noch das Porträt Clemens' X. am zutreffenden Platz befindet. Das Bildnis Innocenz' XI. wurde sogar ganz aus dem Zyklus entfernt und durch eine Darstellung Urbans VIII. abgelöst (G. Incisa della Rocchetta, a. a. O., S. 303).

¹²⁶ Die heutige Situation der Nebenräume rechts vom Chor entspricht nicht mehr dem Zustand des Grundrisses von Abb. 162. Die inzwischen eingetretenen Veränderungen sind sicher beim Bau des Campanile und Konventsgebäudes entstanden (1758–1761; vgl. unten).

An die Sakristei schließt ein kleiner Raum an, der auf dem Grundriß als „Sacrestia del Sig.r Montioni“ bezeichnet ist und 1692 von Francesco Montioni ausgestaltet wurde (Forcella Iscrizioni, a. a. O., IX, S. 198, Nr. 396); dieser ließ fünf Jahre zuvor die Auszierung der Familienkapelle besorgen (vgl. Anm. 141), für welche dieser Raum als Privatsakristei hergerichtet wurde (M. L. Casanova, a. a. O., S. 37). Zu den Fresken von Gaulli vgl. Robert Enggass, The Painting of Baciccio, Giov. Gaulli (1639–1709), Pennsylvania State University Press, 1964, S. 95f., 145f., Fig. 119f.

¹²⁷ Bleistift, und wie die andere Zeichnung Rainaldis im Archivio Segreto Vaticano, auf weißem Karton. Maße: 42,6 × 25,7 cm (allseitig beschnitten). Kotierung in römischen Palmen. Entstehungsmäßig mit dem Fußbodenplan für die Montesanto-Kirche zu verbinden, der bereits in der Mitte das Gastaldi-Wappen aufweist (vgl. Anm. 123).

¹²⁸ Vollendet vor dem 14. Okt. 1667 (Translation des Gnadenbildes aus der Apsis des Vorgängerbaues an den jetzigen Standort; Guinigi, a. a. O., fol. 50; Marracci, a. a. O., ed 1667, S. 124). Tabernakel mit Engelglorie bereits auf dem Längsschnitt des Schlußprojekts für S. Maria in Campitelli im Profil dargestellt (Abb.: F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., Taf. 68). Darum Entwurf in der Hauptsache Carlo Rainaldi selbst zuzuschreiben. Ausarbeitung im einzelnen und Ausführung dagegen, wie z. B. bei den Altären und Grabdenkmälern, die Carlo Fontana entworfen hat, von anderen Künstlern. Melchior Caffa ist durch Zahlungen als Autor des Modells bezeugt. Wohl aus diesem Grunde der Hauptaltar von S. Maria in Campitelli durch Titi (a. a. O., ed. 1674, S. 115) und Pascoli (a. a. O., I, S. 257) als Erfindung Caffas bezeichnet (Francesco Ferraiioni, S. Maria in Campitelli, Rom 1934, Chiesa di Roma Illustrata vol. 33, S. 47ff.). Vgl. L. Salerno, in: Altari barocchi, in Roma, Rom 1959, S. 145ff.

die Apsiswand gliedern. In S. Maria in Campitelli gewinnt es im Tabernakel und vor allem in den Engelfiguren volle Plastizität. Auf dem Entwurf für Santa Maria di Monte Santo, der eine Minde-
derung des Aufwands anstrebt, war sicher von vornherein nur an eine Ausführung als Flachrelief gedacht. Statt des Tabernakels zeigt er einen gewöhnlichen Rahmen, die Engelglorie beschränkt sich auf wenige Figuren. Zwei große Gestalten, die mit den Fußspitzen die Mensa berühren, stemmen das Gnadenbild empor, unterstützt von zwei Putten, die ihnen helfen, es in der Senkrechten zu halten, während von oben zwei weitere Kinderengel mit einer Krone herbeigeschwobt kommen. Letztere sind in ihrer Haltung den Engeln geschwisterlich verwandt, die an der linken Wand des Altarraumes von S. Maria in Campitelli das Wappen Alexanders VII. bekrönen¹²⁹.

Dieser Entwurf hat auf die Gestaltung des Hochaltares (Abb. 171) ziemlich nachhaltig eingewirkt, was Titis Behauptung von der Urheberschaft Rainaldis an diesem Werk verständlich macht¹³⁰. Die Ausführung hat zwar noch im wesentlichen während seiner Bauführung stattgefunden (1677 war der Hochaltar in der Hauptsache fertig), für die endgültige Fassung ist jedoch Mattia de' Rossi verantwortlich¹³¹.

Zunächst einmal wurde Rainaldis Vorschlag befolgt, ihn bis in die Apsis zurückzuverlegen, deren Gliederung und Durchfensterung, bis auf die nachträgliche Schließung der mittleren Öffnung (verifizierbar am Außenbau), ziemlich genau dem Zustand entspricht, der auf der Zeichnung angegeben ist. Von einer der Wand nur vorgeblendeten Anlage wird jedoch abgesehen und statt dessen auf den Typus des Ädikulenretabels zurückgegangen, wie er bereits auf den beiden vatikanischen Montesanto-Grundrissen eingetragen ist. In den steilen Proportionen hielt sich Mattia de' Rossi als Gefolgsmann Berninis an dessen Hochaltar in S. Bibiana, während die Formgebung im einzelnen und die Farbigkeit dem Altar näherstehen, den Carlo Maderna 1611–1614 für das Gnadenbild von S. Maria della Pace geschaffen hat¹³². Was sich in dem architektonischen Rahmengerüst unterbringen ließ, wurde von Rainaldis Entwurf übernommen, das heißt beinahe die ganze Komposition des von Engeln gehaltenen Gnadenbildes. Statt der beiden Putten mit der Krone knien zwei große Engel auf dem Giebel in anbetender Haltung. Am 6. Juli 1679 empfängt Mattia de' Rossi seine Bezahlung für die aus Stuck gefertigten Engelfiguren¹³³. Zu seinem Anteil darf noch die Gestaltung der näheren Umgebung des Hauptaltares hinzugerechnet werden, wie insbesondere die Papstnischen, deren Umrahmung an den Seitenaltar des linken Querarmes der Chiesa

Spagnesi hat festgestellt, daß die Durchführung der Arbeiten von Giovanni Antonio de Rossi geleitet und die Vorzeichnung des Modells von Fabio Cristofani geliefert worden ist (a. a. O., S. 119ff.; Urk. S. 237). Darum schreibt Spagnesi diesem Architekten auch die „idea prima“ zu. Doch ist an der Tatsache nicht vorbeizukommen, daß die Anlage in ihren wesentlichen Elementen: Gnadenbildglorie, von unten gestützt durch Figuren, die der Altarmensa nahe sind, und seitlich begleitet von Schwebeengeln, sogar schon auf dem Ovalschnitt Rainaldis vorhanden ist. Der Urentwurf kann also nicht Giovanni Antonio de Rossi, sondern nur Carlo Rainaldi gehören.

¹²⁹ Abb. F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., Taf. 65.

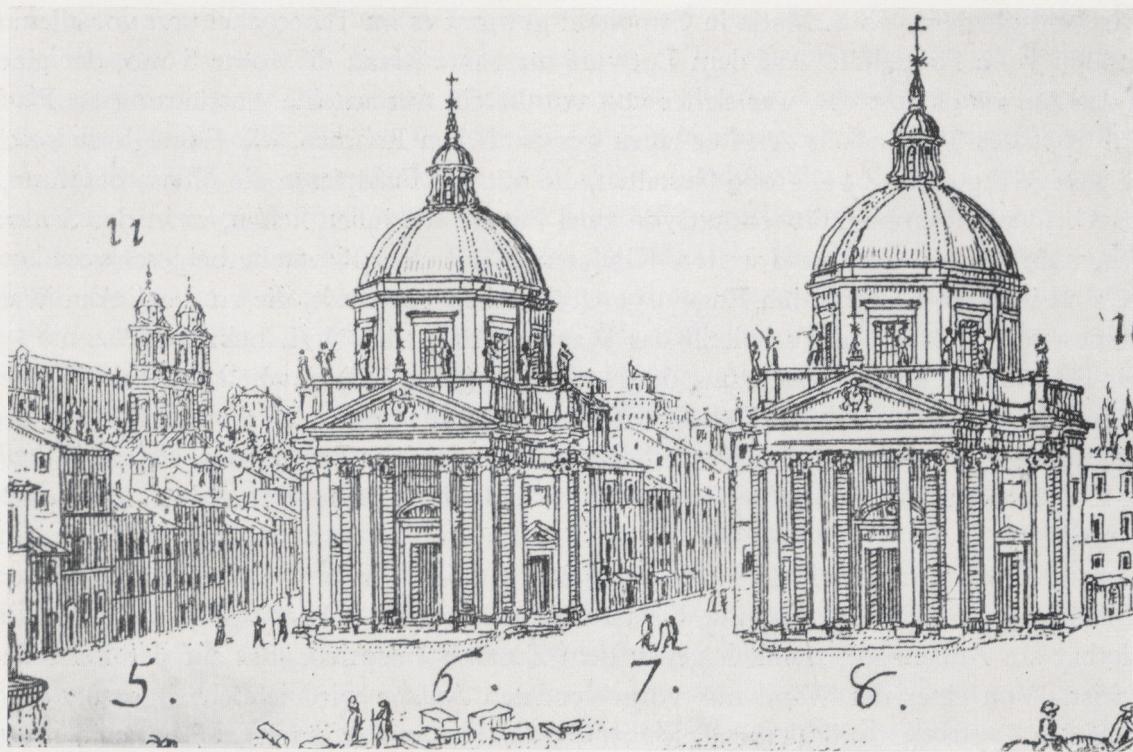
¹³⁰ Titi, a. a. O., ed. 1675, S. 422.

¹³¹ In der Auftragsurkunde des Hochaltares für S. Maria dei Miracoli vom 3. Nov. 1677, der mit dem vorliegenden Altar übereinstimmend ausgeführt werden soll, wird dieser als „gia quasi finito“ angegeben (Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 5051, fol. 160; vgl. Golzio, Dok. 26 und im folgenden die Anm. 141 und 182). Der Hochaltar der Montesanto-Kirche muß etwa eineinhalb Jahre zuvor begonnen worden sein: „iam cepirit Altare maius“, heißt es in der Urkunde vom 19. April 1676, die den Beschuß der Karmeliter überliefert, dem Kardinal Gastaldi das Jus Patronatus zu verleihen (Rom, Archivio di Stato, loc. cit., vol. 5045, fol. 107).

¹³² Zu diesen Altären vgl. R. Wittkower, Gianlorenzo Bernini, The Sculptur of the Roman Full Baroque, London 1955, Kat. Nr. 20, S. 187, Fig. 25; L. Salerno, in: Altari barocchi, a. a. O., S. 53ff.

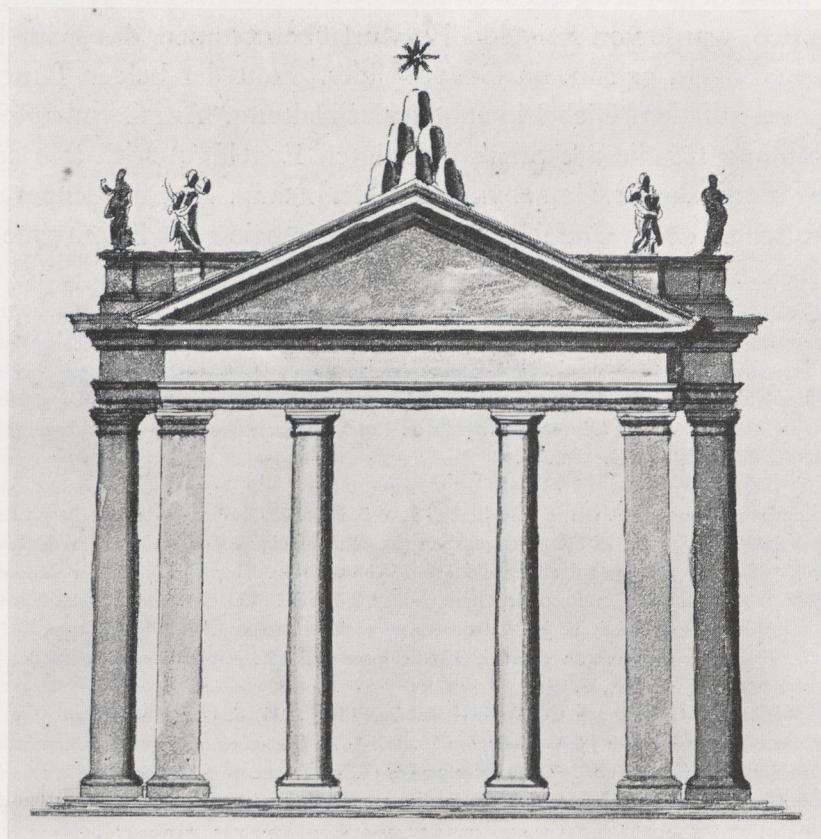
¹³³ Ausführung durch Filippo Carcani, Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia, VIII, 1941, S. 126; Dok. 23.

Der Aufstellung des Gnadenbildes war einige Jahre zuvor, am 25. Juli 1671, bereits eine testamentarische Stiftung für die Erneuerung der Kronen durch Archangelo Aquilanti († 28. Feb. 1672) vorangegangen: „Scudi trecento mta. per rifare le corone all' Imagine della Sma. Vergine, e suo Bambino nella Chiesa di d.i Padri“ (Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 5029, fol. 650ff., 31. Mai 1672).



180. Lieven Cruyl, Piazza del Popolo (Detail), 1666

181. Entwurf für den Abschluß der Kolonnaden des Petersplatzes





182. S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli, Frontalansicht

183. S. Maria di Monte Santo, Detail der rechten Außenwand



delle Vergini in Rom erinnert, die Mattia de' Rossi erneuert hat. Die Anordnung der Papstbüsten und ihre paarweise Gruppierung auf hohen Sockeln (Abb. 168) besitzt dagegen deutliche Analogien zu Entwürfen von Carlo Fontana¹³⁴. Mit ihrer Vollendung schließt die Baugeschichte von S. Maria di Monte Santo, die schon am 3. September 1678 dem Kult übergeben worden sein soll¹³⁵.

Der architektonischen Ausgestaltung der Nebenkapellen, die an sich schon aus dem Bereich unseres Themas hinausführt, seien noch einige kurze Bemerkungen gewidmet, da dort die am Kirchenbau beteiligt gewesenen Architekten beziehungsweise ihre Schüler tätig gewesen sind¹³⁶.

Nach der Verteilung der Kapellen an die Familien im Jahre 1676 (Dok. V) scheint zuerst die erste Kapelle rechts vom Chor in Angriff genommen worden zu sein, was im Auftrag des Marco Vivaldi geschah. Schon Ende des Jahres 1677 ging sie der Vollendung entgegen (Abb. 176)¹³⁷. Sie gilt als ein Frühwerk des begabtesten Fontana-Schülers, Carlo Bizaccheri, der wenig später, 1680, die Pläne für das Konventsgebäude von S. Maria Maddalena lieferte und dicht vor der Wende des Jahrhunderts die Cappella dell'Addolorata in S. Salvatore in Lauro schuf¹³⁸. Durch seinen berninesken Brunnen auf der Piazza Bocca della Verità (vollendet 1719) hat er sogar eine gewisse Berühmtheit erlangt¹³⁹. Die endgültige Fertigstellung der Vivaldi-Kapelle zog sich jedoch noch bis zum Jahre 1679 hin¹⁴⁰.

Nach ihrem Muster sollte, in genauester Übereinstimmung, durch den Steinmetzen Giov. Batt. Cassella Rausetta auch die dem Jacopo Montioni zugewiesene Kapelle (erste links vom Chor) angelegt werden. Im Vertrag vom 3. November 1677 erhält der genannte Steinmetz eine Zeitspanne zugebilligt, die bis zum Mai 1679 befristet ist. Die architektonische Auszierung dieses Raumes (Abb. 174f., 178f.) kam aber erst mehrere Jahre später zustande, wie die Inschrift von 1687 an der linken Seitenwand bezeugt¹⁴¹. Abgesehen von der Farbigkeit (grüner und ockerfarbener Marmor), wurde nur in sehr allgemeiner Weise auf die Vivaldi-Kapelle Bezug genommen. Als Architekt ist wieder ein Schüler Carlo Fontanas überliefert, nämlich Tomasso Mattei¹⁴². Der

¹³⁴ Vgl. Windsor Castle Royal Library, vol. 174 (A/8), Nr. 9489f.; vol. 176 (A/23), Nr. 9769.

¹³⁵ A. Proia e P. Romano, Campomarzio, a. a. O., II, S. 39, Anm. 28 (Cervini). Die Notiz eines anderen Diaristen berichtet hierüber unter dem Datum des 9. Sept. 1679 (L. von Pastor, a. a. O., XIV, 2, S. 691f.; E. Rossi, a. a. O., XIX, 1941, S. 392; Golzio, a. a. O., VIII, 1941, S. 126, 130, Anm. 17).

¹³⁶ Vgl. M. L. Casanova, op. cit., und L. Salerno, in: Via del Corso, a. a. O., S. 119ff.

¹³⁷ Vgl. Golzio, Dok. 26.

¹³⁸ Errichtet 1694 im Auftrag der Erben des Pier Francesco Pavoni da Montefortino (E. Fanano, S. Salvatore in Lauro, Rom 1959, Chiese di Roma Illustrate, Nr. 52, S. 76) nach dem Vorbild des Hochaltars von S. Ivo della Sapienza (1685 von G. B. Contini; vgl. L. Pascoli, a. a. O., II, S. 553; Antonio Munoz, Il Palazzo e la Chiesa della Sapienza, in: L'Urbe, 2, X, 1937, S. 26). Abb.: Insignium Romae Templorum Prospectus, Rom 1684, Taf. 39. — Zur Baugeschichte der Magdalenenkirche und ihres Konvents vgl. V. Golzio, La Chiesa di S. Maria Maddalena in Roma, in: Dedalo, XII, 1932, S. 66.

¹³⁹ Cesare d' Onofrio, Le Fontane di Roma, a. a. O., S. 217ff.

¹⁴⁰ Forcella, a. a. O., IX, S. 196, Nr. 392. In Anlehnung an die Vivaldi-Kapelle entstand im letzten Jahrzehnt des Seicento die Cappella di S. Rita in S. Croce e S. Bonaventura in Rom. Inschriftlich datiert: 1695; Forcella, a. a. O., VII, S. 147, Nr. 308; Umberto Vichi Santa Croce de' Luchesi in Roma, Rom 1964, S. 47ff., Fig. 4.

¹⁴¹ Golzio, Dok. 26 (vgl. oben Anm. 131); Forcella, a. a. O., IX, S. 197, Nr. 394. Für diese Kapelle gab es eine besondere Sakristei (vgl. Anm. 126).

¹⁴² Pascoli, a. a. O., II, S. 549. So auch auf der Bauaufnahme in den Uffizien (U. A. 3638): „Archit.ra del Med.mo Mathei.“ — Die Anfänge dieses kaum bekannten Architekten liegen nur wenige Jahre zurück. Zeitlich sind sie genau durch einen 1680 datierten Entwurf für einen Campanile zu belegen, den Mattei in der Unterschrift als seine erste Arbeit bezeichnet: „Disegno della prima Opera fatta da me Tomasso Mattei In Ciuita Lauinia lanno 1680“; Rom, Archivio dell'Accademia di S. Luca, Scaffale A, Cartella Y, Nr. 269. Zur Ausführung des Glockenturmes vgl. Alberto Galietti, Contributi alla storia della diocesi suburbaria di Albano Laziale, Rom 1948, S. 202ff. (Abb. ebenda). — Weitere Aufrisse der Zwillingskirchen und ihrer Kapellen, hergestellt für die Architettura Civile des Domenico de Rossi, aber nur zum Teil dort veröffentlicht, ebenda. Vgl. Nerino Ferri, Indice Geografico-Analitico dei Disegni di Architettura Civile e Militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi a Firenze, Ministero della Pubblica Istruzione, Indice e Cataloghi, III, Rom 1885, S. 145.

Entwurf stammt jedoch sicher von Carlo Fontana selbst. Das darf auf Grund einer Zeichnung für die Gliederung der Seitenwände angenommen werden, die sich in den Pariser Klebebändern Vittones befindet (Abb. 178), die hauptsächlich aus Kopien nach Entwürfen von Carlo Fontana bestehen¹⁴³. Vittone hat sicher einen Entwurf, nicht etwa das vollendete Werk abgezeichnet, von dem sich seine Skizze in mehreren Einzelheiten unterscheidet. Das Motiv für die Umrahmung der Porte binate, die in der Mitte von einem kleinen überhöhten Giebel von geschweifter Form zusammengefaßt werden, variiert ein Vorbild Borrominis im ersten Stock des rechten Flügels der Sapienza (Abb. 177). Bei der Gestaltung der oberen Wandzone wurde dagegen die Fonseca-Kapelle von Bernini in S. Lorenzo in Lucina zum Vorbild genommen. Zeitlich folgt die Cappella Montioni, über deren Altar sich ein Hauptwerk von Carlo Maratta befindet, die Muttergottes verehrt vom hl. Jacobus maior mit dem hl. Franz (1689, Abb. 174)¹⁴⁴, dicht auf die in der Farbigkeit sehr verwandte Cybo-Kapelle von Carlo Fontana in S. Maria del Popolo.

Die Cappella del Crocefisso (die erste rechts vom Haupteingang) ist der Vivaldi-Kapelle nahezu gleichzeitig (1677–1679). Mit polychromem Marmor inkrustiert und einst an den Seitenwänden mit Gemälden von Salvator Rosa geschmückt, dient sie der Familie des Carlo de Rossi als Grablege (inschriftlich datiert 1677). Nach Titi stammt der Entwurf für diese Kapelle von Alessandro Caspani¹⁴⁵. Bei der Eröffnung der Kirche wurde sie mit besonderem Beifall bedacht. Er galt gleicherweise der architektonischen wie der malerischen Dekoration¹⁴⁶. Die Cappella Aquilanti, vollendet 1680, deren Altaraufbau ein Gemälde der Muttergottes mit der hl. Maddalena dei Pazzi von Lodovico Gemignani umschließt (Abb. 172 f.), geht, laut Titi, wieder auf Carlo Rainaldi zurück¹⁴⁷. Die Gliederung der Seitenwände und die Form der Türumrahmungen verbinden sie mit den Nebenportalen im Chor, die oben bereits für Carlo Rainaldi in Anspruch genommen wurden (Abb. 168). Die nicht mehr nachweisbaren Pläne datieren wahrscheinlich bereits aus der Zeit um 1676, als die Vergabe der Kapellen stattfand und Rainaldi noch als Bauleiter im Amt war. Die Flankierung des Retabels durch einwärts gestaffelte Säulen verwirklicht ein Motiv, das Rainaldi für die Einfassung der Diagonalkapellen in S. Maria dei Miracoli vorgesehen hatte (Abb. 189). Auf dem Entwurf Rainaldis für den Altar der Aquilanti-Kapelle fußt bereits der in der Ausführung dann ungefähr gleichzeitige Hochaltar von Carlo Fontana in S. Maria dei Miracoli (Abb. 199).

Bei der Verteilung der Kapellen hatten zwei der in Aussicht genommenen Besitzer von dem Angebot des Kardinals Gastaldi aus finanziellen Gründen keinen Gebrauch gemacht: Giovanni Battista Cimino und Domenico Petrosini, denen die zweite Kapelle rechts beziehungsweise die erste links vom Haupteingang zugesprochen worden war (Dok. V).

Die erstere wird statt dessen am 22. März 1678 an Carlo Ghirlandario erneut vergeben¹⁴⁸. Der wohl bald darauf von einem unbekannten Baumeister errichtete Altar, dessen Aufbau das Altar-

¹⁴³ Paris, Musée des Beaux-Arts Decoratifs, Bibliothek: B. Vittone, Dessins originaux, 8A et 8B, I, fol. 42. Die Kenntnis dieser Zeichnungen danke ich dem freundlichen Hinweis von Sir Anthony Blunt. Rudolf Wittkower, Vittone's Drawings in the Musée des Arts Decoratifs, in: Studies in Renaiss. and Baroque Art, presented to Sir Anthony Blunt, London 1967, S. 165–172.

Wie vorher schon die Vivaldi-Kapelle hat auch die Cappella Montioni in der Kirche S. Croce e S. Bonaventura in Rom einen Nachfolger gefunden. Es handelt sich um die Cappella della SS. Trinità von Simone Costanzi (nach 1701; U. Vichi, a. a. O., S. 49ff.).

¹⁴⁴ Francis H. Dowley, Some Maratti Drawings at Düsseldorf, in: The Art Quarterly, 20, 1957, S. 174ff.

¹⁴⁵ Forcella, Iscrizioni, a. a. O., IX, S. 196, Nr. 390; Titi, a. a. O., ed. 1686, S. 355.

¹⁴⁶ L. von Pastor, loc. cit. E. Rossi, a. a. O., XIX, 1941, S. 392.

¹⁴⁷ Forcella, Iscrizioni, a. a. O., IX, S. 197, Nr. 393; Titi, a. a. O. loc. cit.

¹⁴⁸ Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. A. C., Palutius Thomas, vol. 5051, fol. 485 (Verzichtserklärung Giov. Batt. Cimino); ebenda, vol. 5052, fol. 595 (Neuvergabe an Carlo Ghirlandario).

bild mit einfachen Freisäulen flankierte und durch einen gesprengten Segmentgiebel bekrönt wurde, ist erst am Anfang unseres Jahrhunderts entfernt worden, als die „Opera Espiatoria per le Anime del Purgatorio del N. S. di Montligeon“ sich S. Maria di Monte Santo als römischen Sitz erkör (1899) und die rechte Transversalkapelle für ihre Gottesdienste zugewiesen erhielt. Bald nach der Jahrhundertwende trat dann der jetzt dort noch vorhandene Altar aus grünem Marmor an seine Stelle, ein Werk des 19. Jahrhunderts, das man aus S. Maria della Liberatrice erworben hatte¹⁴⁹.

Am einfachsten hielt es der namentlich unbekannt gebliebene Besitzer der ersten Kapelle links neben dem Haupteingang, der sich für die Architektur des Altaraufbaus mit einer bloß gemalten Umrahmung begnügte. Die übrigen Ausstattungsgegenstände (Grabdenkmäler) sind erst im 19. Jahrhundert entstanden.

Das Stockholmer Nationalmuseum bewahrt zwei zusammengehörige Stiftzeichnungen nach Figuren von Grabmonumenten (Slg. Tessin Nr. 3773 und 3774), die sich laut Aussage der Unterschrift auf dem ersten Blatt in der Montesanto-Kirche befinden sollen: „Epitaphes dans la Madonna del Monte Santo designées par Dorigny.“ Es handelt sich jedoch nicht um eine Überlieferung von verlorenen Werken aus unserer Kirche, sondern um Kopien des Falconieri-Monuments in S. Giovanni dei Fiorentini.

2. Die Baugeschichte von S. Maria dei Miracoli

a) Der Zustand der Planung vor dem Zeitpunkt der zweiten Grundsteinlegung am 6. Okt. 1675

Als die „consorella“ im Jahre 1667 schon die Höhe des Ansatzes der Tambourfenster erreicht hatte, war noch nicht einmal mit dem Abbruch des kleinen Ursulakirchleins begonnen worden, das dem Neubau zu weichen hatte (Dok. XII). Die ökonomischen Schwierigkeiten, die den Karmelitern immerhin die Errichtung des unteren Stockwerkes ihrer Kirche gestatteten, haben hier den Neubau schon in der Fassade unterbrochen. Unter dem 23. September 1674 wird vermerkt, daß Gastaldi, angesichts der bevorstehenden Vollendung von S. Maria di Monte Santo, Anstalten traf, nun die zweite Kirche errichten zu lassen. Nachdem die Dinge soweit gediehen waren, zeigte sich im Sommer des darauffolgenden Jahres (7. Juli 1675) auch der Principe Pamphilj interessiert und bereit, für diesen Zweck Sc. 20000 zu stiften¹⁵⁰. Am 6. Oktober 1675 wird der Grundstein noch einmal neu gelegt¹⁵¹. Dieses späte Einsetzen der Bauarbeiten am Kirchengebäude besagt natürlich nicht, daß die Planung von S. Maria dei Miracoli über einem von der Schwesternkirche abweichenden Grundriß im wesentlichen erst eine Angelegenheit der zweiten Bauphase, die 1671 einsetzt, sein müßte. Wegen der geforderten Symmetrie des Außeneindrucks war man vielmehr genötigt, sich im Augenblick jeder Entscheidung bezüglich S. Maria di Monte Santo auch genauestens über das Projekt des Schwesternbaus im klaren zu sein. Die Errichtung von S. Maria dei Miracoli als Rundkirche war daher bereits endgültig beschlossen, ehe noch der Weiterbau von S. Maria di Monte Santo nach ovalem Plan begonnen hatte.

¹⁴⁹ La Perinsigne Basilica di S. Maria in Montesanto a Roma, a. a. O., S. 30ff., Abb. S. 30.

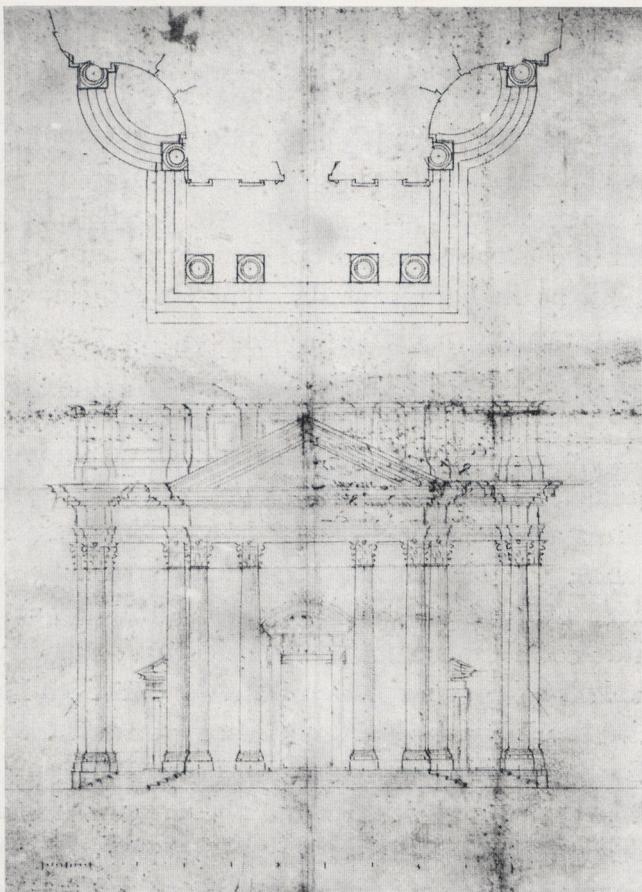
¹⁵⁰ Vgl. Cartari Febei, op. cit. vol. 85, fol. 52, 188. Im Anschluß an den Neubau von S. Maria dei Miracoli sollte auch das Kloster von S. Margherita in Trastevere neu errichtet werden, wo sich die Schwester des Kardinals Gastaldi, Suor Maria Eugenia befand.

¹⁵¹ Golzio, Dok. 24. Vgl. E. Rossi, a. a. O., XIX, 1941, S. 30.

Wittkower hat darum mit Recht vorausgesetzt, daß die Kirchen, trotz ihrer verschiedenen Gestalt, als „complementary halves of one idea“ konzipiert worden sein müssen. Dabei legt Wittkower die primäre Bedeutung sogar auf die spätere Kirche S. Maria dei Miracoli und vertritt die Auffassung, daß wegen der schmaleren Grundstücksverhältnisse eine Übertragung ihrer Form auf den Bauplatz von S. Maria di Monte Santo an entsprechender Stelle nicht möglich gewesen sei. Wegen der Notwendigkeit, den Kuppeldurchmesser soweit wie möglich nach rückwärts verlegen zu müssen, sei das Oval für die Montesanto-Kirche der einzige mögliche Ausweg gewesen, um die Spiegelgleichheit wenigstens in bezug auf die äußere Erscheinung zu retten. Demzufolge wäre die Bevorzugung des Ovals für S. Maria di Monte Santo weiter nichts als ein bloßer Notbehelf.

Überlegungen solcher Art, die zwischen den beiden Projekten hin- und herspielten, müssen, wie schon gesagt, von dem Augenblick an als selbstverständlich angenommen werden, zu dem die Planung den Gabelungspunkt erreicht hatte und anfing, auf zwei verschiedenen Wegen weiterzuschreiten. Um die Gründe ausfindig zu machen, die zur Entscheidung für zwei verschiedene Grundrissarten geführt haben, was die Aufgabe des Architekten außerordentlich erschwerte, der zwei strukturell verschiedene Gebäude nach außen hin als gleich erscheinen lassen muß, ist es notwendig, außer den grundstückstechnischen auch die finanziellen Voraussetzungen ins Auge zu fassen. Als die Karmeliter 1662 ihren Bau begannen, waren sie in der günstigen Lage, einen großen Teil der erforderlichen Grundstücke bereits zu besitzen, und damit wirtschaftlich von vornherein in der vorteilhafteren Position. Das konnte sie dazu ermutigen, nach Ablösung des Projekts von Abb. 143 mit seiner Aufspaltung des Baugrundes in kleinteilige Einheiten, ein verhältnismäßig großes Gebäude zu planen, das ihr Grundstück in seiner Tiefe voll ausnutzt. Schon aus dem naheliegenden Wunsch heraus, eine möglichst geräumige Kirche zu erhalten, werden sie dem Oval gern den Vorzug gegeben haben. Denn ein Bau mit dem Kuppeldurchmesser des Schlußprojekts von S. Maria dei Miracoli wäre technisch ausführbar gewesen, wenn man sich bereit gefunden hätte, die querachsialen Nebenräume als Flachkapellen nur etwa zwölf Palmen tief, ähnlich wie auf Rainaldis Rundentwurf Abbildung 189 oder dem Ovalgrundriß im Cod. Chigi P. VII. 10, fol. 128v., zu gestalten. Selbst später, in der zweiten Periode, sind die Karmeliter nicht in solchem Maße von der Gastaldi-Stiftung abhängig gewesen wie die Franziskaner-Terziaren, für die der Geldmangel eine chronische Erscheinung war. Für ihre überaus traurige wirtschaftliche Lage zeugt der Antrag des Jahres 1667 auf eine Krone für das Jesuskind ihres Gnadenbildes. Ganz ausdrücklich weisen sie auf die „grandiss.a pouertà“ hin, die es ihnen nicht einmal möglich machte, auch nur für die Spesen, die mit dem Akt der Krönung verbunden waren, aufzukommen (Dok. XII). Um so weniger können sie damals finanziell genug gewesen sein, das ihnen zugesetzte Grundstück in der gleichen Tiefe zu erwerben wie die Karmeliter¹⁵². Fast die ganze rechte Hälfte neben dem Chor bis zur rechten Nebenkapelle der Querachse war noch, als die Vorlage für den 1721 als Stich veröffentlichten Grundriß (Abb. 190) angefertigt wurde, im Besitz von Privateigentümern. Da ihr Grundstück aber den Vorteil einer größeren Breite für sich hatte, war für die Franziskaner ein kreisförmiger Kirchenbau das Gegebene, so wie für die Karmeliter ein ovaler. Er erlaubte es ihnen, mit einem kürzeren Bauplatz auszukommen, und verursachte zudem noch, als das kleinere Gebäude, die geringeren Unkosten.

¹⁵² Ein nicht unerheblicher Teil der Grundstücke konnte überhaupt erst eine Reihe von Jahren später angekauft werden. Vgl. Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. Acque e Strade, Marticarus Theodorus, vol. 62, fol. 181ff. (1669); ebenda, Cagnaronus Giov. Batt., vol. 32, fol. 1, 8, 11, 16, 17, 124, 129, 135, 321 (1676).

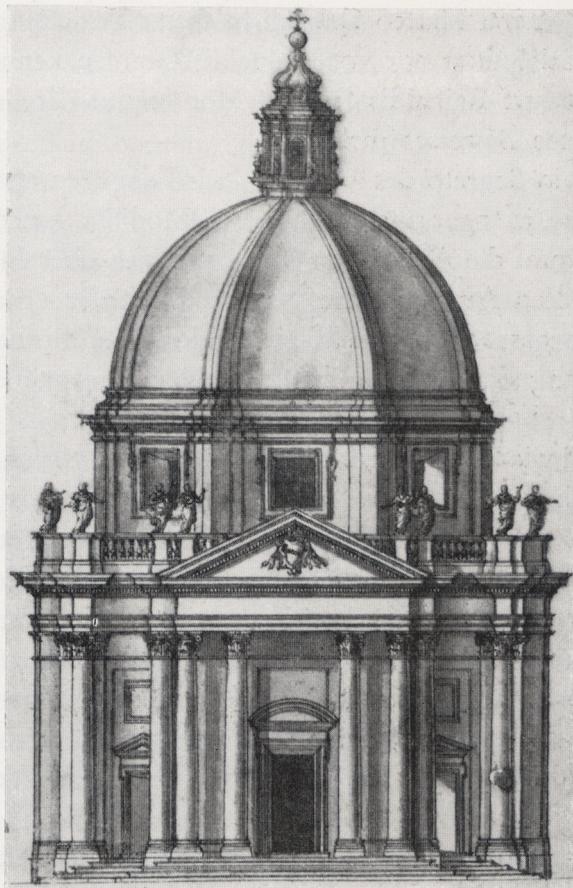


184. S. Maria dei Miracoli, Fassadenentwurf (Carlo Rainaldi)

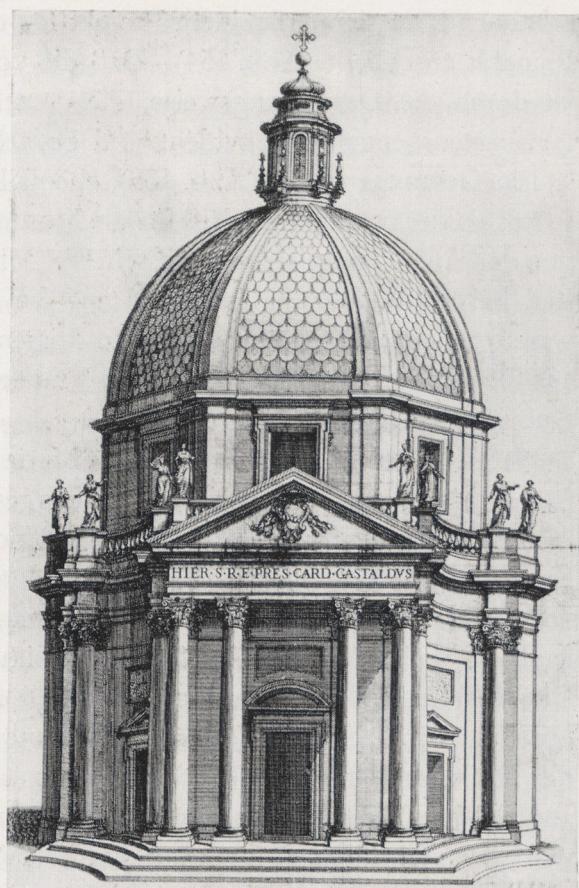
Erst als die Stiftung des Kardinals Gastaldi erfolgt war, konnten sie zum Bau ihrer Kirche schreiten. Die Franziskaner waren ihm darum weitaus stärker verpflichtet. Wohl aus diesem Grund hat der Kardinal in ihrem Gebäude und nicht in der Montesanto-Kirche seine letzte Ruhestätte gesucht, wo das Patronatsrecht, das die Karmeliter ihm im Jahre 1676 gewährt hatten, vom Papst nicht bestätigt worden zu sein scheint (Dok. V u. XIII). Von den beiden „komplimentären Hälften“ der Bauidee trug also diejenige für die Montesanto-Kirche den stärkeren Akzent. Da sie mit weitem zeitlichen Abstand voranschritt, war eine Angleichung des Projekts von S. Maria dei Miracoli an ihre Gestalt mit jeder Planänderung notwendig, nicht umgekehrt! Durch die oben erwähnte Skizze für S. Maria dei Miracoli im ersten vatikanischen Grundriß für S. Maria di Monte Santo (Abb. 160) ist das Abhängigkeitsverhältnis hinlänglich bewiesen.

Dieser Sachverhalt ergibt sich aus einem Vergleich der Bauzeichnungen. Das Blatt im Archivio Segreto des Vatikans mit dem Grundriß der Fassade und einem Aufriß der Frontseite (Abb. 184) zeigt noch die gleichen Treppenkonvexe wie die beiden vatikanischen Grundrisse für S. Maria di Monte Santo (Abb. 160 und 161)¹⁵³. Ist hiermit bereits ein wichtiges Kriterium für die Zu-

¹⁵³ Archivio Segreto Vaticano, Fondo Apostolico dei Convertendi, Gastaldi, vol. 100; Feder bzw. Bleistift auf weißem Papier (55,3 × 41,9 cm). Kotierung in römischen Palmen. Beschriftung auf der Rückseite: „Disegno della facciata della Chiesa della Mad.a Santiss.ma de Miracoli con suo scandaglio della spesa che ui uorra a finirla.“



185. S. Maria dei Miracoli, Fassadenentwurf
(Carlo Fontana)



186. S. Maria dei Miracoli, Fassadenentwurf
(Carlo Rainaldi; datiert: 8. Juni 1677)

sammengehörigkeit der Entwürfe festgestellt, so läßt sich indessen das Verhältnis im einzelnen noch genauer bestimmen. Da eine verschiedene Behandlung des Vorhallenpodiums nicht gut vorstellbar ist, muß diese Zeichnung dem Blatt näherstehen, das die gleiche Stufenzahl aufweist, das heißt dem zweiten vatikanischen Grundriß für die Montesanto-Kirche, der ebenfalls vier Treppenstufen zeigt. Auch enden die Treppenkonvexe nicht mehr wie auf dem ersten vatikanischen Grundriß in Voluten. Andererseits geht er jedoch dem zweiten Grundrißplan insofern ganz deutlich voraus, als die Pilasterrücklagen hinter den Flankierungssäulen der Konvexjoche, die zunächst schmäler vorgesehen waren, noch mit dem vorigen Grundriß übereinstimmen. Später erfolgen dann auf der linken Seite tastende Korrekturversuche, um zu einer neuen Ecklösung zu gelangen. Der Fassadenentwurf für S. Maria dei Miracoli steht also in seiner Entstehung mitten zwischen den beiden Ovalentwürfen der ersten Bauperiode von S. Maria di Monte Santo.

Eine weitere Beobachtung macht deutlich, daß die vorliegende Schauseite auch einer früheren Projektphase angehörig ist als Rainaldis Fassadenzeichnung Abb. 153, die dicht auf die Planstufe des zweiten vatikanischen Grundrisses gefolgt ist. Die Attika weist nämlich durch die Wiederholung der Pilastersockel auch oberhalb der Säulen des Mittelintervalls der Vorhalle noch die gleiche Einteilung auf wie die Fassadenansicht von Carlo Fontana (Abb. 152). Die Berechtigung dieser von Rainaldi auf seinem Gegenentwurf vorgenommenen Veränderung hat Fontana an-

erkannt, da er sich auf seinem Projekt für den Ordensgeneral Matteo Orlandi in dieser Beziehung Rainaldi anschließt (Abb. 154). Daß die vorliegende Zeichnung nur von Rainaldi stammen kann, ist durch die Darstellungsweise, die dem Fassadenentwurf Rainaldis für die Montesanto-Kirche genauestens entspricht, evident und bedarf daher keines Beweises mehr.

Ein Gesamtgrundriß (Abb. 189), ebenfalls im Archivio Segreto des Vatikans, wird dagegen erst später als der zweite Grundriß für die Montesanto-Kirche, ja sogar noch nach dessen Modifikationen vor der Ausführung anzusetzen sein¹⁵⁴. Mit diesen stimmt die Anlage der Treppenstufen überein, und bei der Ecklösung ist schon auf die schräggestellten Außenpilaster verzichtet worden. Sie waren auf beiden Montesanto-Grundrisen analog vorgesehen und wurden in der Ausführung aus Einfachheitsgründen durch die Travertinverkleidung der Fassade abgelöst, die jetzt um die Außenkanten herumgeführt ist.

Auf dem Grundriß ist die Kirche S. Maria dei Miracoli wieder als kreisförmiger Zentralbau geplant (vgl. Abb. 143), der sich in einen langgestreckten Chor mit halbkreisförmiger Apsis erweitert. In der Querrichtung schließen sich breitoblange Kapellen an, die durch ihre Größe von den beiden Kapellen neben dem Chor betont sind, deren diagonale Anordnung den Jochen der Seitenportale neben der Vorhalle entspricht. Alle Wandabschnitte werden von einer zweifachen Säulenordnung flankiert, wobei jede Vollsäule mit einer im Durchmesser kleineren Dreiviertelsäule verbunden ist. Die Staffelung des Volumens entspringt der wohlüberlegten Absicht einer bedeutungsmäßigen Stufung: Die Freisäulen fassen die Öffnungen ein, die am Ende des Achsenkreuzes liegen, während die Dreiviertelsäulen neben den Diagonalabschnitten der Coretti angeordnet sind¹⁵⁵. Durch die ambivalente Lesbarkeit des Verhältnisses, in dem sich die gekoppelten Säulen zueinander befinden, wird der zentrifugale Rhythmus der Wandfelder begleitet und unterstrichen: Betrachtet man sie unter dem Gesichtspunkt des zunehmenden Volumens, dann empfindet man die Säulen als auf die Öffnungen der Hauptachse bezogen, nimmt man den umgekehrten Standpunkt ein, dann dienen sie der Betonung der diagonalen Nebenjoche. Da beim Ablesen der Vertikalgliederung die eine Schweise ständig die andere ablöst, gelangt das Auge an keinen Punkt mehr, nicht einmal vor dem Eingang in den Raum des Hochaltars zu einem wirklichen Stillstand.

In welcher Form plastische Gliederungsmittel für den Rundentwurf von 1662 vorgesehen waren, der als nun schon ziemlich weit zurückliegender Ausgangspunkt noch in der Verteilung der Wandöffnungen gespürt werden kann, ist leider dem Grundrißnachstich auf dem Stadtplan von Matteo Gregorio de Rossi (Abb. 143) nicht zu entnehmen. Um der planungs- und baugeschichtlich voranschreitenden Schwesterkirche einen möglichst analog erscheinenden Partner zur Seite zu stellen, waren freilich an diesem längst überholten Plan Eingriffe grundsätzlicher Art vorzunehmen. Unter Beschränkung der ehedem zahlreichen Annexe ist der Rundraum gemäß dem querachsialen Durchmesser der Kuppel von S. Maria di Monte Santo gedehnt und gleichzeitig auch die Verbindung der Kapellen mit dem Grundkreis verstärkt worden.

Wie schon der frühere Grundriß, reflektiert auch der neue Entwurf die Chigiana-Pläne, von denen die Zeichnung fol. 130 (Abb. 187) — obwohl als Oval im Typus der Montesanto-Kirche stärker verwandt — durch ihr Anlageschema jedoch beinahe schon der für S. Maria dei Miracoli vorgeschlagenen Lösung vorzugreifen scheint: Die großen Öffnungen am Ende des Achsenkreuzes

¹⁵⁴ Ebenda, vol. 99; Feder, rot laviert, auf weißem Karton; 69,3 × 46 cm (allseitig beschnitten). Kotierung beim Einbinden beschädigt.

¹⁵⁵ Umkehrung des Verhältnisses auf einem Grundrißentwurf von Basilio Spinelli für den Concorso Accademico von 1679 der Accademia di S. Luca in Rom (Archiv der genannten Akademie, Cartella III-B, Nr. 380).

sind nur noch durch schmale Wandtakte miteinander verbunden. Dort (und auf fol. 127v.) gibt es auch die Doppelsäulen neben den Seitenkapellen, wie sie in der Planung für S. Maria dei Miracoli zum erstenmal auf der Grundrißskizze im Plan für S. Maria di Monte Santo (Abb. 160) festgestellt werden konnten. Die für Rainaldi ohne jeden Zweifel zu beanspruchende Autorschaft am Grundriß Abb. 189 verdeutlicht ferner das von fol. 130 abgeleitete Ovalprojekt Rainaldis für S. Maria in Campitelli mit seiner Koordination von flachen und rundplastischen Stützen sowie der Umwandlung der Diagonalvestibüle in Kapellen.

Der Entwurf des Archivio Segreto Vaticano beruht aber nicht allein auf diesen Vorstufen. Wir haben nun zu prüfen, welche Stellung er in der Tradition runder Zentralkirchen einnimmt.

Im Jahre 1624 erschien der erste Band der *Cinque Libri di Architettura* des G. B. Montano in der ersten Auflage. Er ist den antiken Tempeln gewidmet und bietet einen ganzen Musterkatalog von kreisförmigen Zentralbauten mit einer Vielfalt von Verwendungsmöglichkeiten für Säulenordnungen, frei im Raum, der Wand vorgekröpft, einfach und in gekuppelter Aufstellung. Am nächsten steht der dort auf Tafel 60 abgebildete Tempietto (Abb. 188)¹⁵⁶, der sowohl für die genannten Ovalpläne aus der Chigiana wie das Ovalprojekt für S. Maria in Campitelli von großer Bedeutung war und den ein Jahrhundert zuvor schon Serlio in der „*Campagna di Roma*“ aufgenommen hatte: ein Rundbau mit tetrastyler Vorhalle (Pfeiler mit Vollsäulenvorlagen) und betonter Mittelachse, die in einen zylindrischen Chorraum führt, dessen Nischen einen eigentümlichen, abwechselnd konkav-konvexen Wandabschluß aufweisen¹⁵⁷. Gekuppelte Säulen flankieren, ähnlich wie später auf Rainaldis Plan für S. Maria dei Miracoli, die in gleicher Zahl und ebenfalls nach dem Schema der *Travata ritmica* geordneten Öffnungen. Ein Unterschied ist, was den Grundriß betrifft, darin festzustellen, daß die Nebenräume der Querachse nur als Statuennischen existieren, während die Diagonalkapellen — wieder mit Rainaldis Grundriß übereinstimmend — für sich abgesonderte Raumzellen von annähernd quadratischer Grundfläche bilden.

Sogar das Motiv der gestaffelten Ordnungen scheint bei Montano (op. cit., Taf. 33) schon vorhanden zu sein, doch handelt es sich bei den Säulen der inneren Ordnung nur um die Stützen von Ädikulengiebeln¹⁵⁸. Da dies im Grundriß keinen Unterschied bedeutet, kann Rainaldi sehr wohl die Anregung zur Verwendung dieses Motivs dort aufgenommen haben. Für die Architekten des Seicento waren Montanos Grundrisse auch das interessantere Material, weil die Aufrißrekonstruktionen der Tempel und Grabbauten sich bei der Planung von Zentralkirchen nicht in gleichem Maße verwerten ließen.

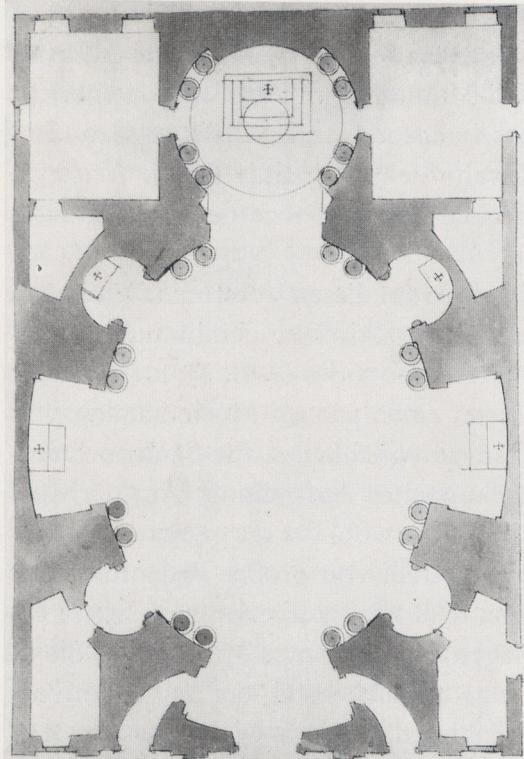
Von den Plänen Montanos ist derjenige des Rundtempels beim „*Capo di Bove . . . composta di quattro quadri e cinque tondi*“ mit seinem Kranz abwechselnd runder und rechteckiger Kapellen dem Schema unseres Grundrisses am nächsten verwandt¹⁵⁹. Es ist ein reiner Zentralbau, der von der Architektur her keine der beiden Koordinaten als Hauptachse betont.

¹⁵⁶ Giov. Batt. Montano, *Cinque Libri di Architettura*, vol. I, *Scelta di vari templi antichi*, Rom 1624; vgl. Giuseppe Zander, *Le invenzioni architettoniche di Giov. Batt. Montano Milanese (1534–1621)*, in: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, Nr. 49, 1962, S. 8ff., Fig. 64f.

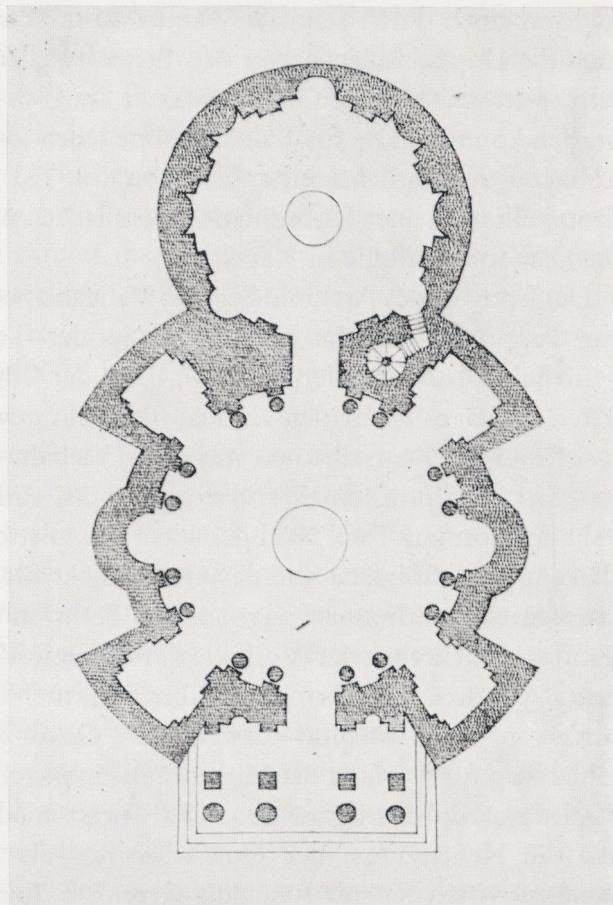
¹⁵⁷ Sebastiano Serlio, *Sette Libri di Architettura*, Venedig 1562, III, Taf. 62. Zu den Entwürfen Serlios für Zentralbauten vgl. Ragnhild Billig, *Die Kirchenpläne „al modo antico“ von Sebastiano Serlio*, in: *Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, XVIII, Opuscula Romana, I, 1854, S. 21–38.

¹⁵⁸ Giov. Batt. Montano, a. a. O., Taf. 33; Zander, a. a. O., Nr. 30, 1958, S. 12, Fig. 27.

¹⁵⁹ Giov. Batt. Montano, *Raccolta de’Tempij*, ed Sepolchri disegnati dall’antico, Rom 1638 (Taf. unnumeriert); Zander, a. a. O., Nr. 49, 1962, S. 8ff., Fig. 62 und 63.



187. Entwurf für eine Ovalkirche (Carlo Rainaldi)



188. Gior. Batt. Montano,
Tempelgrundriß (nach Serlio)

Diesen Grundriß, der auch von Leonardo kopiert worden ist, hatte Michelangelo schon für seinen Entwurf der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini benutzt, aber die Rundkapellen ins Oval und die rechteckigen in eine queroblonge flache Form gedehnt¹⁶⁰. Letztere gelangen dann sicher von diesem Modell aus, das in Stichform gut bekannt war, in den Grundriß Rainaldis für S. Maria dei Miracoli (Seitenkapellen der Querachse und Vestibül des Haupteingangs). Auch die doppelten Freisäulen neben den Kapelleneingängen gibt es dort schon, wenn auch noch ziemlich weit auseinandergerückt und Statuennischen einschließend. Im Interesse einer möglichst regelmäßigen Struktur der Wandgliederung sind die Kapelleneingänge fast gleich behandelt und nur durch eine geringe Differenz ihrer Größe unterschieden. Bei Michelangelo alternieren diese Öffnungen (sie durchbrechen alle das Hauptgebäck in hohen Arkaden) mit den geschlossenen Wandabschnitten, die als breite Bahnen zwischen den Kapelleneingängen erhalten geblieben sind. Im Zentralbau von Michelangelo, der keine Bevorzugung irgendeiner Achse kennt, sondern nur die Richtungslosigkeit des Unendlichen, symbolisiert von der Kreisform, wird das rhythmische Motiv, dieser Darstellungsabsicht gehorrend, in zahlreichen Taktfolgen wiederholt, die nicht sofort abzählbar sind. Das ist genau doppelt sooft möglich als in der längsachsial betonten Zentralkirche von

¹⁶⁰ Cod. Arundel, fol. 270v.; Eduard F. Seckler, Wren and his Place in European Architecture, London 1956, S. 116. Zur Entwurfsgeschichte des Michelangelo-Modells vgl. James Ackerman, The Architecture of Michelangelo, London 1961, S. 117f.

S. Maria dei Miracoli. Rainaldi verzichtet auf solche Intervalle zwischen seinen außerordentlich enggestellten Säulenschäften und verlagert folgerichtig die geschlossenen Wandabschnitte auf die nur von kleinen Öffnungen durchbrochenen Schmaljoche der Coretti. Diese Verminderung der Achsenzahl auf die Hälfte bewirkt einen doppelt so schnellen Ablauf der Taktfolge, bedeutet sozusagen eine „barocke“ Beschleunigung der Wandbewegung, die Rainaldi durch die plastische Staffelung der Flankierungssäulen in ihrem dynamischen Schwung erhält.

Hierin zeigt sich der Unterschied seiner Raumlösung, die sonst ganz aus der Entwicklung des Cinquecento abgeleitet werden kann. Dieser Zusammenhang wird vielleicht nochmals um einen Grad deutlicher, wenn man einen Grundrißentwurf von Antonio da Sangallo d. J. für S. Marco in Florenz zum Vergleich heranzieht. Durch Serlio mit nur geringfügigen Veränderungen versehen, war er allgemein zugänglich¹⁶¹. Nicht nur die Form der diagonalen Nebenkapellen scheint dort bis in Einzelheiten bereits vorhanden, sondern ebenso die Weise ihrer Verbindung mit dem Hauptraum.

Auf dem Grundriß von S. Maria dei Miracoli gleichen sie den Speichen eines in Drehung befindlichen Rades. Dieser Anschluß der Radialkapellen an den Kreis wirkt logisch, da er der Struktur des Hauptraumes entspricht. Konstruktiv gesehen ist er jedoch sekundär. Denn der Zirkel bleibt, wie der Kuppelkreis des oktogonalen Kirchenentwurfs für S. Marco in Florenz, einem Achteck einbeschrieben, an dessen Diagonalkanten die Nebenkapellen angelegt sind.

Sicher stellt das auf dem Grundriß von S. Maria dei Miracoli noch deutlich erkennbare Achteck nur eine bloße Hilfskonstruktion dar. Aber gerade als solche ist sie für die Entstehung unseres Grundrißtypus sehr aufschlußreich. Er ist nämlich gar nicht aus der Tradition des Rundbaus erwachsen, sondern wurzelt, wie der Entwurf von Antonio da Sangallo, in den Oktogonräumen mit diagonal angeordneten Nischen, die in den Ecken des Kubusmantels eingeschnitten sind. Der Ursprung liegt in der Antike und durchläuft dort schon in kurzer Zeit eine ganze Entwicklung. Sie geht hauptsächlich von den Vestibülen, Gartensälen etc. des Palatins aus und erlebt bereits unmittelbar darauf in der Villa Adriana ihre barocke Stufe, vor allem in den kleinen Thermen, wo die diagonalen „Nischen“ in den Raum einbuchen, und an der Piazza d'oro, deren Vestibülraum mit seinem fließenden Wechsel von Ein- und Ausbuchtungen durch S-förmige Schwünge begrenzt wird¹⁶².

Für Rainaldi ist es charakteristisch, daß er nicht wie Borromini in S. Carlino eine Beziehung zu dieser barocken Stufe gewinnt¹⁶³, sondern sich der vorangehenden zuwendet. In Rom war unser Typus in seiner Grundform den Architekten der Renaissance vor allem durch die Eckräume der Thermen vertraut gewesen. Von dort in die überkuppelten Eckräume des Bramanteplans für St. Peter von 1506 eingegangen, gelangt er durch Antonio da Sangallo d. J. in S. Maria di Loreto (beg. 1507) zu neuer Verwendung als Plan für ein selbständiges Kirchengebäude¹⁶⁴. S. Maria di

¹⁶¹ Florenz, Uffizien (A. 1363r); Serlio, a. a. O., V, S. 210; Gustavo Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 1959, I, S. 254ff.; II, Fig. 212. H. Siebenhüner hat versucht, den entsprechenden Grundriß (A. 1312) als Entwurf Sansovinos für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom in Anspruch zu nehmen („S. Giov. dei Fiorentini in Rom“, in: Festchrift für Hans Kaufmann, Berlin 1956, S. 177ff.).

¹⁶² Heinz Kähler, Adrian und seine Villa bei Tivoli, Berlin 1950, Teil III: Raumformen der Villa Hadriana.

¹⁶³ Vgl. Hempel, Rainaldi, a. a. O., S. 42f.; H. Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, München 1939, S. 57f.; Wittkower, Art and Architecture, a. a. O., S. 134.

¹⁶⁴ Vorher bereits bei Bramante als Baptisterium (S. Maria presso S. Satiro in Mailand) und Giuliano da Sangallo als Sakristei (Florenz, S. Lorenzo). Entsprechend die Grundrißaufnahme des letzteren nach einem antiken Gebäude in der Nähe von Monte Cassino: S. Germano Cassino. (Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiano Latino 4424 con introduzione e note di Christian Huelsen, Leipzig 1910, fol. 8). Vgl. Hermann Egger, Codex Escurialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, Wien 1905 (1906), S. 160, fol. 72.

Loreto steht damit am Anfang der soeben aufgestellten Reihe, die zur Miracoli-Kirche hinführt. In sie sind die Pläne für S. Agnese an der Piazza Navona einzubeziehen¹⁶⁵, welche die Vertrautheit mit unserem Typus beweisen, auf dessen Grundlage Rainaldis Entwurf für S. Maria dei Miracoli entstanden ist¹⁶⁶.

b) Die Ausführung

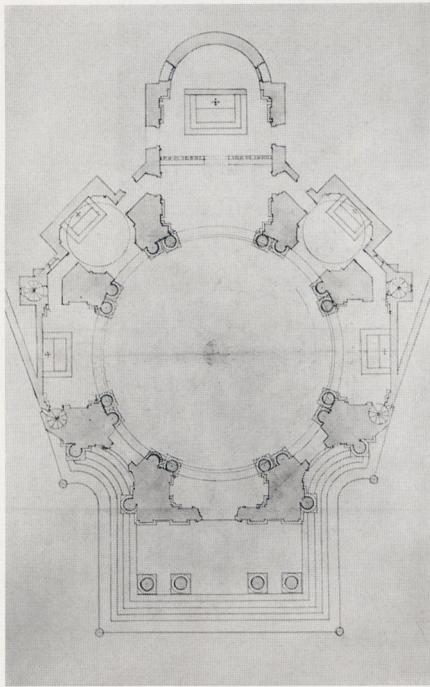
Als zur Ausführung geschritten werden sollte, brauchte Rainaldi nur auf seinen früheren Entwurf zurückzugreifen. Unter seiner Leitung wurde die Kirche dann bis zum Tambour hochgeführt (Abb. 193 und 194). Die Rainaldis Intentionen zuwiderlaufenden Veränderungen dieses Planes bei der Ausführung sind zwar unter seiner Regie erfolgt, geschahen aber sicher auf Drängen seines früheren Gehilfen Carlo Fontana, der jetzt wieder mit ihm zusammenarbeitete, und unter dem Einfluß, den die Entwicklung der Montesanto-Kirche inzwischen genommen hatte. Die Transformation der Vollsäulen in flache Pilaster — unter Beibehaltung eines Profilunterschiedes — war nicht bloß wegen der Angleichung an die „consorella“ leicht zu vertreten, sondern auch aus Ersparnisgründen. Darüber hinaus bot die Enge des Raumes ein schwer abweisbares Argument, das zugunsten dieser Maßnahme in die Diskussion geworfen werden konnte. Durch die Umwandlung der Vollsäulen in Pilaster büßt das Motiv der gestaffelten Ordnung seine rhythmisch-dynamische Wirkung nahezu vollständig ein und reduziert sich zu einem bloßen Nuancenunterschied von graphischem Charakter. Dem entspricht die Riefelung der Pilaster, die zum Chor vermitteln, in einer sehr bezeichnenden Weise.

Die Reliefverstärkung der rangmäßig höheren Ordnung setzt sich in den Verkröpfungen des Hauptgebälks fort und hat, jedenfalls für das Auge, eine „statische Begründung“ in der Funktion dieser Pilaster als Träger der Bögen, die über dem Hauptportal beziehungsweise dem Chor in die Attika einschneiden, sowie der Giebel, welche die Transversalkapellen als Nebenzentren in dem von Wittkower gemeinten Sinne akzentuieren¹⁶⁷. Daß diese konkaven Tympana (vorgebildet in S. Carlino) schon im Projekt Rainaldis der Zeit vor 1667 enthalten waren, kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Ein Vergleich mit der Fassade von S. Maria in Campitelli, deren Planung zeitlich dicht voranschreitet, vermag in gewisser Hinsicht für das Fehlen der Schnitte, die zum Grundriß im Archivio Segreto gehören, zu entschädigen. Die Untergeschoßgliederung des dreigeteilten Fassadenblocks bietet nämlich mit den Säulen, die in verschiedenen Schichten gekuppelt sind, um Nischenöffnungen einzuschließen, eine so genaue Entsprechung zum System der Wandgliederung von S. Maria dei Miracoli, daß beinahe nicht mehr als eine Überführung der geraden Front in den Halbkreis erforderlich zu sein scheint, um zum Wandschema dieser Kirche zu gelangen. Über unserem Grundriß ist es darum im Eindruck ziemlich vollständig rekonstruierbar, wenn man nun wieder das Ovalprojekt Rainaldis für S. Maria in Campitelli ins Spiel zieht. Durch die Kombination differenzierter Stützen ist es in einer bestimmten Weise sowohl Vorstufe für die ausgeführte Fassade der soeben genannten Kirche wie für die Übertragung des dortigen Gliederungsmotivs auf die zylindrisch gewölbte Raumschale von S. Maria dei Miracoli. Es wäre sehr gut vorstellbar, daß dieser Vorgang unter dem Einfluß der vorhin erwähnten Montano-Grundrisse für runde Zentralbauten stattfand.

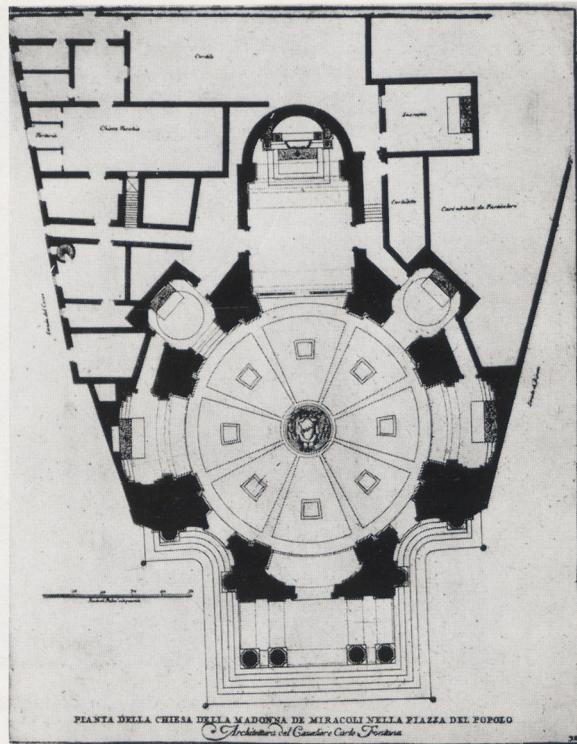
¹⁶⁵ Hempel, Borromini, a. a. O., S. 142, Fig. 49 und S. 143, Fig. 50.

¹⁶⁶ Zur Entwurfsgeschichte von S. Agnese vgl. Noehles, a. a. O., Zeitschr. für Kunstgesch., 25, 1962, S. 168ff.

¹⁶⁷ Wittkower, Rainaldi, S. 268ff.



189. S. Maria dei Miracoli, Grundrißentwurf
(Carlo Rainaldi)



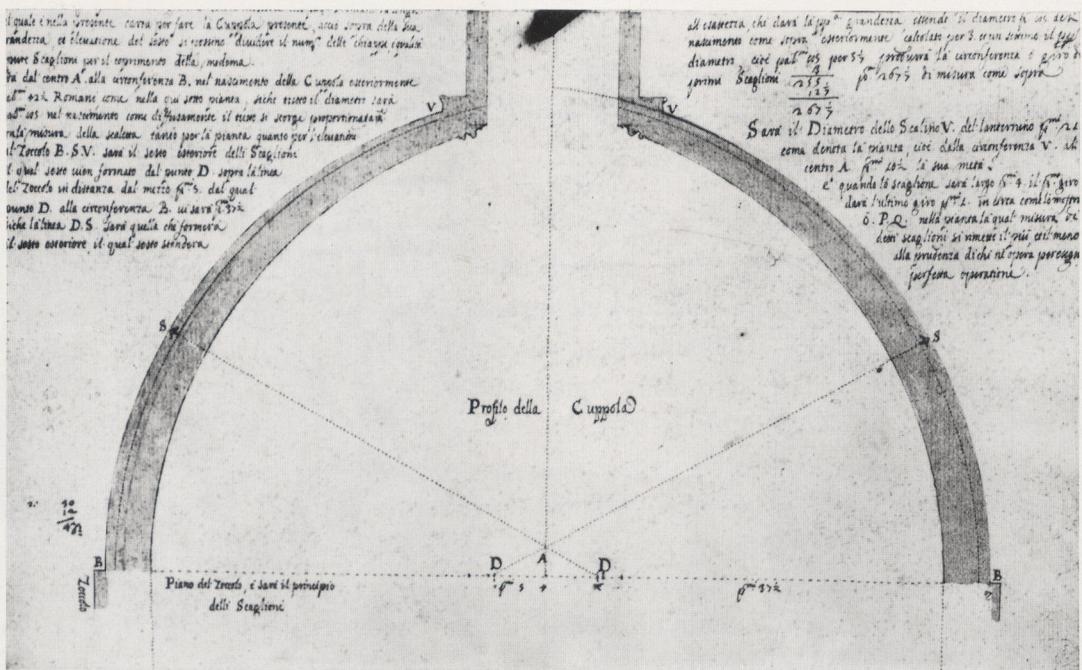
190. S. Maria dei Miracoli, Grundriß
(Ausführung)
Architetto del Cavaliere Carlo Fontana

Die Analogie zur ausgeführten Fassade von S. Maria in Campitelli erstreckt sich bis zur Höhe des Architravs, der sich nur über den Säulen der äußeren Ordnung verkröpft und über dem mittleren Abschnitt einen unten aufgelassenen Dreiecksgiebel zur besonderen Hervorhebung der Nebenzentren trägt. Die Innengliederung der Kuppel, die Rainaldi geplant hatte, lässt sich mit Wahrscheinlichkeit aus dem Längsschnitt des Ovalprojekts für S. Maria in Campitelli erschließen, da die Gestalt ihrer Außenform — transponiert ins Polygon, aber sonst wenig verändert — vom Planstadium des Münzprojekts in den Fassadenentwurf Rainaldis für S. Maria di Monte Santo im Archivio Vaticano (Abb. 153) übergegangen ist.

Die Öffnung der Nebenkapellen zum Hauptaum durch Bögen, die hinter der rückwärtigen Kante des Architravs vorhangmäßig ausgespannt sind und auf einspringenden Wandpfeilern ruhen, ist ein Angleichungsversuch von Carlo Fontana an den ausgeführten Innenbau von S. Maria di Monte Santo. Rainaldi hätte diese Räume oben wohl kaum anders als auf seinem Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli, das heißt nur durch den Architrav des Hauptgebälks, begrenzt. Entsprechendes gilt für die Abschnitte der Diagonalachsen, die grundrissmäßig so gut wie unverändert geblieben sind.

Die Verzierung der Seitenportale in den Transversalkapellen (Abb. 197) könnte fast ebensogut von Carlo Rainaldi (vgl. S. Maria del Sudario, Abb. 196) wie von Carlo Fontana entworfen sein (vgl. S. Margherita in Trastevere, Abb. 198). Die äußeren Umstände wie auch die Form des Segmentgiebels sprechen jedoch mehr zugunsten des letzteren¹⁶⁸. Als Quelle der Inspiration stellt sich wieder ein Portal von Borromini heraus (Abb. 195).

¹⁶⁸ Zur Tätigkeit Rainaldis für die Kirche und das Konventsgebäude von S. Maria del Sudario: F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., S. 196ff., S. 245.



191. S. Maria dei Miracoli, Entwurf des Kuppelschnittes (Carlo Fontana)

Bei der Gestaltung des Übergangs vom Chor zum Rundbau nimmt Fontana durch die Abfasung der pilasterbelegten Eckpfeiler die nur wenig spätere Lösung vom Eingang in die Cappella Cybo vorweg. Rainaldi hatte an dieser Stelle rechtwinklig zueinander gestellte Pilaster vorgesehen, wie sie nach seinem Entwurf an der Grenze zwischen Chor und Apsis zur Ausführung gekommen sind (Abb. 203).

Die Errichtung des Chors fällt noch in die Zeit der Bauführung von Rainaldi¹⁶⁹, die Ausstukkierung des Gewölbes hat jedoch erst später nach Fontanas Entwurf stattgefunden¹⁷⁰.

Im Untergeschoß des Hauptaums geht sicher noch der Segmentgiebel des Hauptportals auf Rainaldi zurück¹⁷¹. Er ist eine Wiederholung des entsprechenden am Außenbau.

Als Rainaldi zwischen dem 2. Juni 1677 und dem 14. Juli 1677 nunmehr endgültig aus der Bauführung ausschied¹⁷², hatte man den Tambour erreicht. Nach den Feststellungen Golzios ist das letzte von Rainaldi und Fontana gemeinschaftlich unterzeichnete Dokument eine „misura e stima delli lavori di muro ecc.p. la Tribuna e Tamburo della Cupola“. Carlo Fontana, jetzt endlich allein verantwortlich, bleibt noch die Freiheit, sich auf die Ausführung der Kuppel zu konzentrieren, für die sich zwei, schon von Donati erwähnte Zeichnungen im Klebeband des Palazzo Venezia erhalten haben. Die Entwürfe — es sind dies ein halbseitiger Grundriß und ein Schnitt — sind mit Erläuterungen der Konstruktion versehen (Abb. 191 und 192)¹⁷³. Die Konturen der Schale stei-

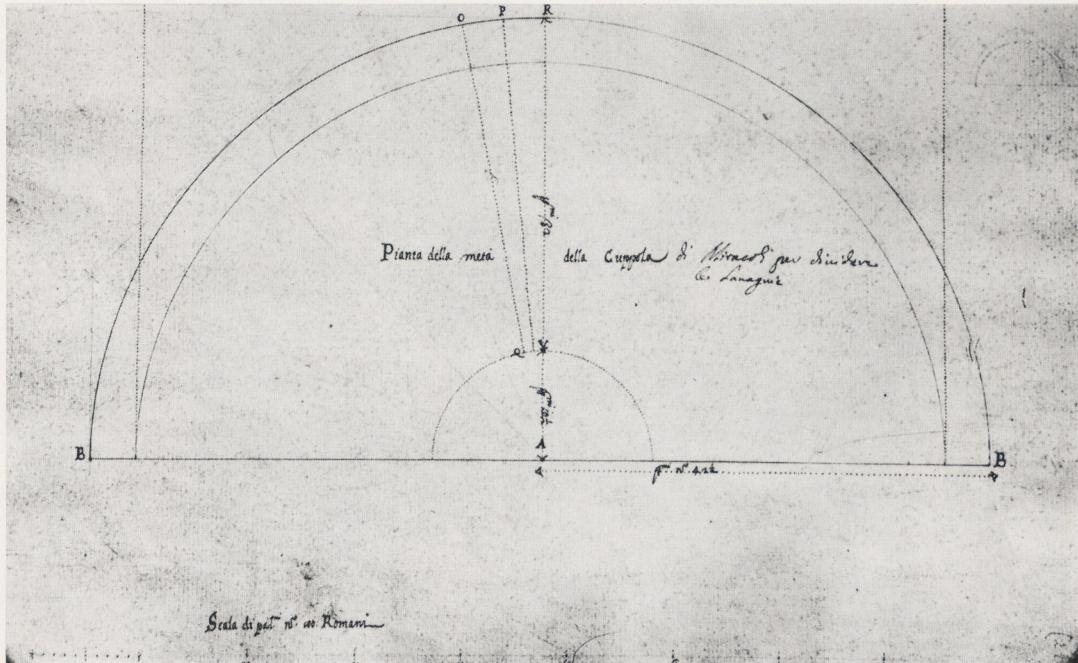
¹⁶⁹ Golzio, Dok. 44. Die „misura e stima dell’opere di muro, ecc. p. la Tribuna e tamburo della Cappola“ vom 2. Juni 1677 ist noch von Carlo Rainaldi und Carlo Fontana gemeinsam unterzeichnet.

¹⁷⁰ Golzio, Dok. 47 (20. Sept. 1677). Vgl. Via del Corso, a. a. O., Taf. 78.

¹⁷¹ Abb.: F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a.a.O., Taf. 60.

¹⁷² Golzio, a. a. O., Archivi d'Italia, VIII, 1941, S. 127; Dok. 44 und 45.

¹⁷³ Donati, Artisti Ticinesi, a. o. O., S. 270; Rom, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Sig.: Roma XI, MSS. 101, fol. 21 v. Feder, braune Tusche auf bräunlich angelaufenem Papier (26,4 x 40,7 cm; oben beschnitten, ursprünglich auf einem Blatt mit fol. 22 r). Der Begleittext des Kuppelschnittes lautet:



192. S. Maria dei Miracoli, Entwurf des Kuppelgrundrisses (Carlo Fontana)

gen im Verhältnis zur Montesanto-Kirche steiler auf und sind höher geführt, um das Volumen der im Längsdurchmesser größeren Schwesterkirche anzugeleichen und auf diese Weise das optische Gewicht der Kuppel von S. Maria dei Miracoli nach Möglichkeit zu verstärken¹⁷⁴.

Man würde nun meinen, daß Fontana nach dem endgültigen Abtreten der vorgesetzten Architekten, die seine Absichten immer wieder durchkreuzt hatten, jetzt im letzten Abschnitt der Bauperiode

„Instruzione per formare in grande con la misura del pal(mo) Romano la longa. del quale è nella presente carta per fare la Cupola presente, acciò sopra della Sua grandezza, et eleuatione del sesto si possino diuidere il num.o delle chiarezze e qualità o pure Scaglioni per il coprimento della medema.

(S)arà dal centro A. alla circonferenza B. nel nascimento della Cupola esteriormente pal.mi $42\frac{1}{2}$ Romani, come nella qui sotto pianta, sicche tutto il diametro sarà pal.mi 85 nel nascimento come diffusamente il tutto si scorge proportionatam.e con la misura della scaletta tanto per la pianta quanto per l'eleuatione dal.Zoccolo B. S. V. sarà il sesto esteriore dellli Scaglioni il qual sesto uien formato dal punto D. sopra la linea del.Zoccolo ui distanza dal.mezzo p.mi 5 dal.qual. punto D. alla circonferenza B. uisará p.mi $37\frac{1}{2}$ siche la linea D.S. sarà quella chè formerà il sesto esteriore il qual sesto stenderà all.esatezza, che darà la pp.a grandezza essendo il diametro p.mi 85 deli nascimento come sopra esteriormente calcolato per 3 et un settimo il pp.o: diametro, cioè pal.mi 85 per $3\frac{1}{7}$ produrrà la circonferenza ò giro dè primi scaglioni p. mi $267\frac{1}{7}$, di misura comesopra.

$$\begin{array}{r}
 3 \\
 \hline
 255 \\
 121\frac{1}{7} \\
 \hline
 267\frac{1}{7}
 \end{array}$$

Sarà il diametro dello Scalino V. del lanternino p.mi 21 come denota la pianta, cioè dalla circonferenza V. al centro A p.mi $10\frac{1}{2}$ là sua metà.

è quando lo scaglione sarà largo p.mi 4 il p.mo giro darà l'ultimo giro p.mi 1 in circa come lò mostra O. F. Q. nella pianta là qual misura di detti scaglioni si rimette il piu, e il meno alla prudenza di chi nè opera per seguir perfetta operatione.“ Grundriß der Kuppel auf fol. 22r ($26,4 \times 40,6$ cm). Beschriftung: „Pianta della metà della Cupola di Miracoli per diuidere le lauagnie.“

„Scala di pal.mi Romani 80.“

¹⁷⁴ Die Differenz der Schalenhöhe auf den Längsschnitten Abb. 156 und 194 beträgt 13 Palmen. Der Wert, den Fontana, nicht nur hier, sondern auch bei einer anderen Gelegenheit auf die Aufteilung der Umrißlinie legte, zeigt die zweischalige Kuppel der Cybo-Kapelle.



193. S. Maria dei Miracoli, Querachse

versucht haben würde, doch noch manches von dem zur Ausführung zu bringen, was ihm in S. Maria di Monte Santo versagt geblieben war, zumal die Verengung des Ovals zum Kreis eine größere Steilheit der Raumproportionen mit sich bringt, die ein solches Vorhaben an sich wieder zu begünstigen scheint.

Von Versuchen dieser Art hat Fontana jedoch beinahe gänzlich Abstand genommen. Der Grund hierfür liegt weniger in der geforderten Ähnlichkeit mit der Montesanto-Kirche, als in der technischen Unmöglichkeit, das System, das auf dem Schnitt im Archivio Segreto (Abb. 155) dargestellt ist, auf den Bau von S. Maria dei Miracoli zu übertragen. Für die Planung des Innenraumes bestand die Schwierigkeit, daß sie neben der Enge und Steilheit der Raumverhältnisse auch die Position der Fenster zu berücksichtigen hatte, die durch die Schwesterkirche in einer bestimmten Höhe vorgegeben war¹⁷⁵. Um sie nicht allzu hoch über dem Unterbau schweben zu lassen, war das Untergeschoß, sogar etwas mehr noch als in der Montesanto-Kirche, erhöht worden (vgl. Abb. 156

¹⁷⁵ Vgl. Hempel, Rainaldi, a. a. O., S. 53f.



194. S. Maria dei Miracoli, Längsschnitt (Ausführung)

und 194). Für eine voll ausgebildete Ordnung stand bei der gegenüber dem auf Abbildung 155 wiedergegebenen Schnitt erheblich reduzierten Zone des Tambours der erforderliche Platz nicht mehr zur Verfügung, als Fontana den Bau in die alleinige Regie übernahm. Die Enge des Raumes gebot ferner, die Lichtquellen nach Möglichkeit zu vermehren. Dazu war es nötig, auf der Innenseite die Unterkante der Fenster (mehr noch als in S. Maria di Monte Santo) hinabzuziehen, um durch Schächte die Öffnungen für den Lichteinfall zu vergrößern (Abb. 193). So ist der Streifen, der auf dem Längsschnitt Fontanas zwischen den Fenstern und dem Hauptgebälk für eine Attika bestimmt war, nun beinahe gänzlich in Anspruch genommen. Fontana faßt unter Einbeziehung der Fenster die gesamte Zone über dem Hauptgebälk zu einem geschlossenen Abschnitt zusammen und grenzt ihn gegen den Gewölbeanlauf durch verkröpfte Profile ab. Der damit in ziemlich bescheidener Form verwirklichte Plan eines zweiten Geschosses — durch seine beträchtliche Höhe ein Kompromiß zwischen Attika und Tambour — ist genaugenommen alles, was vom Gliederungssystem des Entwurfs im Archivio Segreto Vaticano beibehalten wurde, der — nach der Zwischenstufe in Como (Abb. 158) — in Fontanas Projekt für eine Kirche im Kolosseum noch einmal auflebt (Abb. 159).



195. Francesco Borromini, Portal der Bibliothek
im Palazzo Propaganda Fide



196. Carlo Rainaldi, Portal des Konventsgebäudes
von S. Maria del Sudario

Das System der Unterteilung dieser Zone ist ganz unrainaldesk und gewinnt, ähnlich wie es auf dem Fassadenentwurf Carlo Fontanas im Archivio Segreto beobachtet werden konnte (Abb. 152), seine Gliederungsmittel durch Flächenabstufungen und Einschnitte. Die Abteilungen über dem Choreingang und dem Hauptportal sowie über den Giebeln der Nebenkapellen sind in ihrer Ebene gegen die Abschnitte oberhalb der Coretti-Joche zurückgestuft. Von den letzteren werden durch Aussparungen vertikale Mauerstreifen isoliert, die so angeordnet sind, daß sie über den verkröpften Pilastern auftreten, um zwischen diesen und den Gewölberippen zu verbinden. So kommt durch die Einschaltung dieser reduzierten Ordnung eine Vertikalgliederung zustande, die, wie in S. Maria di Monte Santo, bis zur Kuppel durchläuft und von dort aus auf das Paviment zurückprojiziert werden kann, wo wiederum das Gastaldiwappen die Stelle unter der Laternenöffnung einnimmt.

Für den Außenbau, dessen Vollendung wir uns jetzt noch kurz zuwenden müssen, gibt es in Windsor eine bislang unveröffentlichte Zeichnung (Abb. 185), die im Verzeichnis der Royal Library als Arbeit Carlo Fontanas registriert ist¹⁷⁶. Durch eine Gegenüberstellung mit der 1674 veröffentlichten Fassadenansicht Fontanas (Abb. 154) läßt sich die Richtigkeit dieser Zuschreibung erweisen,

¹⁷⁶ Windsor Castle, Royal Library, vol. 189 (A/16), Nr. 10740, Feder braun gehöht auf weißem Papier, 30,2 × 20,1 cm. Reproduced with most gracious permission by Her Majesty Queen Elizabeth II.



197. Carlo Fontana, Portal in S. Maria dei Miracoli



198. Carlo Fontana, Portal von S. Margherita
in Trastevere

wie gleich gezeigt werden soll. Die Zeichnung in Windsor stammt nicht aus der letzten, seit 1676 durch Fontana allein bestimmten Ausführungsphase, sondern entstand bereits eine Reihe von Jahren vorher. Durch das Wappen im Tympanon ist aber ihre Zugehörigkeit zur Bauperiode unter Kardinal Gastaldi erwiesen. Einige Kriterien lassen die Entstehung vor der Ausführung der entsprechenden Teile am Zwillingsbau von S. Maria di Monte Santo zur Gewißheit werden. Die Fassade weist wohl bereits die Balustrade auf, doch stimmt das gekehlte Profil am Sockel der Kuppel, die noch ohne ihr Schuppendach ist, immer noch recht genau mit dem Stichprojekt Fontanas überein, wie übrigens auch die Laterne, deren halbkugelige Haube durch eine Zwiebel abgelöst wurde.

Der Zeitraum ihrer Entstehung läßt sich jetzt sehr genau eingrenzen: Nach der Erhebung Gastaldis zum Kardinal am 12. Juni 1673 und spätestens vor der Einwölbung der Kuppel von S. Maria di Monte Santo, die zum Zeitpunkt der Misura vom 20. November 1674 bis Ende Februar 1675 schon im Gange war¹⁷⁷. Gleichzeitig mit der Ausarbeitung der neuen Vorschläge

¹⁷⁷ Golzio, Dok. 12. Mutmaßlicher Termin: Bald nach dem obengenannten Datum des 23. Sept. 1674, als bekannt wurde, daß Gastaldi sich mit dem Neubau von S. Maria dei Miracoli zu befassen begann. Eine etwas spätere Version festgehalten auf der Gabriele Valvassori zugeschriebenen Kopie in der Berliner Kunstabibliothek. Durch das glatte Dach, die Form der Balustrade etc. unterscheidet sie sich von der Ausführung, steht ihr aber mit dem eingeschwungenen Ansatz der Außenschale und insbesondere der Laterne (die der von S. Maria di Monte Santo analog ist) näher als Windsor 10740 (Abb.: Hermann Schmitz, Baumeisterzeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts in der Staatlichen Kunstabibliothek in Berlin, Berlin-Leipzig 1937, Taf. 3).



199. S. Maria dei Miracoli, Hochaltar (Carlo Fontana)

Berninis für die Montesanto-Kirche hergestellt, sollte durch diesen Aufriß anschaulich gemacht werden, welche Konsequenzen sich aus der Neuplanung des Tambourgeschosses für die Situation der „consorella“ ergeben würden. Die Überführung der zwölfteiligen Kuppel von S. Maria di Monte Santo in die oktogonale Form, so wie sie dann für die Außenansicht der Miracoli-Kirche bestimmend geworden ist, kann darum mit der Einschränkung, daß unter der Leitung Berninis gearbeitet wurde, bereits auf das Konto von Carlo Fontana gesetzt werden. Als Rainaldi 1675 die Bauleitung von S. Maria dei Miracoli wieder aufnahm, war also die äußere Gestalt der Kirche bereits in allen wesentlichen Punkten determiniert. Rainaldi scheint auch recht gern bereit gewesen zu sein, sich mit diesem Resultat abzufinden. Auf einer Ansicht der Schauseite (Abb. 186), die Falda laut Aussage der Unterschrift nach Rainaldi gestochen hat, sieht man, daß Rainaldi sogar willens war, die Laternenzwiebel in fast allen Einzelheiten von der Windsor-Zeichnung zu übernehmen. Mit dem Datum vom 8. Juni 1677 versehen, überliefert dieser Stich, wenige Wochen vor dem erneuten Ausscheiden Rainaldis, den letzten Stand seiner Planung für den Außenbau¹⁷⁸. Sie ist

¹⁷⁸ Giov. Giac. de' Rossi, *Insignium Romae templorum prospectus . . .*, Rom 1684, Taf. 47. Dort jedoch ohne das eben genannte Datum veröffentlicht. Ein datiertes Exemplar des Stiches in der Collezione Lanciani, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in Rom (Abb. 186); Sig.: Roma XI, 11, 1, fol. 71.



200. Rom, S. Marcello al Corso, Fassade (Carlo Fontana), Detail

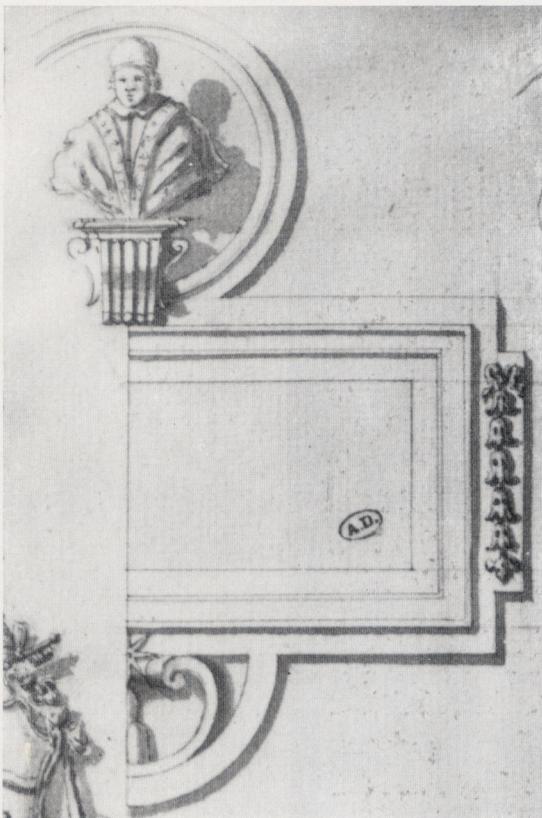
von der Bahn, die ihm durch Bernini, beziehungsweise in seinem Auftrage durch Fontana, vorgezeichnet worden war, nicht einmal um Nuancen abgewichen.

Die Ausführung hat nur noch für die Laterne eine Veränderung gebracht. Nachdem man am 20. November 1677 schon bis an den Kranz der Flammenkandelaber gelangt war, fällt im letzten Augenblick vor der Vollendung noch die Entscheidung zu einer „mutazione“, über die am 12. Dezember 1677 abgerechnet wird¹⁷⁹. Wie die ausgeführte Laterne zeigt, brachte sie eine Angleichung ihrer Form an die des Schwesterbaus, von der sie sich nur durch die Halbsäulengliederung und ornamentale Einzelheiten unterscheidet. Mit ihrer Vollendung — sie beseitigt den einzigen individuellen Unterschied, der am Außenbau einmal tatsächlich beabsichtigt war, fast restlos — waren die Arbeiten bis auf die Statuen der Balustrade etc. abgeschlossen. Im Innern zog sich die dekorative Ausgestaltung noch über das ganze folgende Jahr 1678 hin, so daß die Kirche, wie die Inschrift über dem Haupteingang bezeugt, 1679 dem Kult übergeben werden konnte¹⁸⁰. Die eigentliche Weihe, vollzogen durch den Kardinal Carpegna, hat dann sogar erst am 5. August 1681 „con concorso di popolo eccessivo“ stattgefunden¹⁸¹.

¹⁷⁹ Golzio, Dok. 49.

¹⁸⁰ Forcella, a. a. O., X, S. 389, Nr. 621.

¹⁸¹ A. Proia e P. Romano, a. a. O., S. 39f., Anm. 28 (Cervini), vgl. Bombelli, a. a. O., I, S. 83ff.



202. S. Maria dei Miracoli, Grabmal des Kardinals Girolamo Gastaldi
(† 1685) von Carlo Fontana

201. Epitaphentwurf für Clemens XI.
(Bern. Ant. Vittone nach Carlo Fontana)

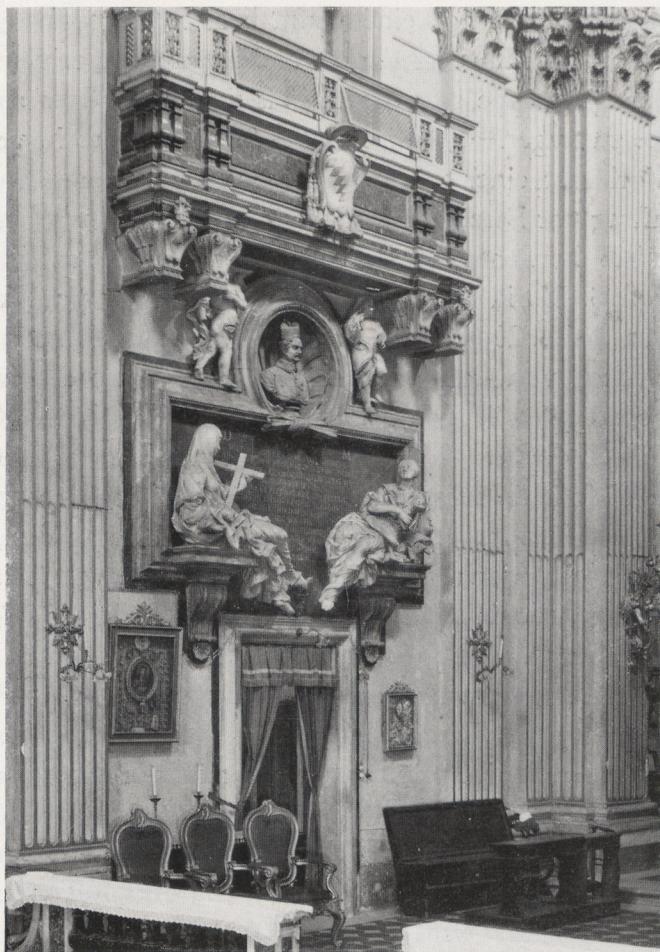
Der Vertrag, der zwischen dem Kardinal Gastaldi und dem Steinmetzen Giovanni Battista Casella Rausetta am 3. November 1677 für die Errichtung des Hochaltares geschlossen wurde¹⁸², verlangt ausdrücklich, daß er „... in tutto e per tutto e nella med.a forma dell'altare maggiore della chiesa della mad.a SS.ma di Montesanto ...“ ausgeführt werden soll. Letzterer wird als „già quasi finito“ angegeben. Bis zum Mai 1679 sollen der Altar, die Pavimentierungsarbeiten in S. Maria di Monte Santo etc., die dem gleichen Steinmetzen übertragen werden, vollendet sein.

Die Absicht einer bloßen Kopie des Altare maggiore von S. Maria di Monte Santo hat Carlo Fontana, auf dessen Entwurf der jetzige Hauptaltar in S. Maria dei Miracoli zurückgeht (Abb. 199)¹⁸³, glücklicherweise durchkreuzen können und nur insofern der Forderung entsprochen, als er einen gleichfalls unmittelbar vor der Apsiswand befindlichen Altaraufbau mit gekuppelten Säulen schuf, die allerdings in umgekehrtem Verhältnis, das heißt zur Mitte hin einwärts gestaffelt, sind. Das Vorbild war, wie bereits oben erwähnt, der in der Planung voranschreitende Altar Rainaldis in der Aquilanti-Kapelle von S. Maria di Monte Santo (Abb. 172). Die Säulen flankieren einen bühnenmäßig aufgefaßten Nischenraum, in dem man das Gnadenbild¹⁸⁴, begleitet von vier vollrund ausgeführten Engelfiguren, erblickt. Ihm folgt das Kreuz, das, von einem weiteren Engel gehalten,

¹⁸² Golzio, Dok. 26; vgl. oben Anm. 131.

¹⁸³ Titi, a. a. O., ed 1686, S. 357; Pascoli, a. a. O., II, S. 543.

¹⁸⁴ Abbildung der „Madonna dei Miracoli“ bei M. L. Casanova, a. a. O., Fig. 20. Zur Aufstellung vgl. den Entwurf für den Tabernakel des Hochaltares von S. Teodoro in Windsor Castle, Royal Library, vol. 173 (A/7), Nr. 9469, der jedoch, obwohl ebenfalls von fliegenden Engeln begleitet, auf einem Sockel ruht, ähnlich wie die Ikone in S. Maria in Traspontina in Rom unter dem Hochaltarziborium, das Fontana dort im Auftrag des Ordensgenerals Matteo Orlandi in den Jahren 1673–1674 für sie errichtet hat (Weihe: 23. Dez. 1674; Claudio Catena, Traspontina, Guida storico artistica, Rom 1954, S. 51f.). Wie später in S. Maria dei Miracoli wollte Fontana auf einer vorangehenden Planstufe auch die Tafel von S. Maria in Traspontina durch herabschwebende Engel getragen sein lassen (Giov. Giac. de' Rossi, Disegni di vari



203. S. Maria dei Miracoli, linke Seitenwand des Chores mit Grabmal des Kardinals Girolamo Gastaldi

von der Strahlenglorie des Heiligen Geistes herabgeschwebt kommt. Der wie bei Rainaldi sehr flache, aber nunmehr in der Mitte aufgebrochene Segmentgiebel trägt zwei sitzende Engel, welche die Ankunft des Kreuzes erwarten.

Fontana, der zweifellos die gesamte Anlage, einschließlich der von Antonio Raggi ausgeführten¹⁸⁵ figuralen Ergänzung seiner Altararchitektur, entworfen hat, ist keine szenisch überzeugende Komposition gelungen. Zu sehr wird die Engelgruppe mit ihren heftigen Bewegungsmotiven von der schachttartigen Gestalt des „Bühnenraumes“ beengt. Losgelöst vom Standort, würde man bei der Rahmenarchitektur eher an die Einfassung eines Portals denken, denn der Raum, in den man blickt,

altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de' piu celebri architetti, Rom 1713, Taf. 27; Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 42ff., 46, Abb. 15). Der Verzicht auf das Schwebemotiv ist eine Rückkehr zu einem noch früheren Entwurfsstadium, das durch eine Nachzeichnung in Stockholm erhalten ist (Nationalmuseum, Sammlung Tessin, Nr. 1973. Hinweis: Prof. Wolfgang Lotz; Abb. Ragnar Josephson, a. a. O., I, Taf. 50). Das Marienbild befindet sich dort in einem Gehäuse, das auf einer Sockelbank über der Mensa angeordnet ist. Das Ziborium besitzt auf diesem Blatt noch nicht seinen Abschluß durch eine als Krone gestaltete Kuppel, sondern wird in der Mitte durch einen Dreieckgiebel betont, der über den Durchgängen neben dem Altar wiederkehrt. Zwei Engel, die in rainaldesker Weise ein kleines Rundmedaillon flankieren (vgl. Abb. 142), sind die Vorgänger derjenigen, welche die monumentale Krone des Gnadenbildes auf dem Architrav des kreisförmigen Ziboriuns niederlassen. Statt des Tabernakels umschließt das Gnadenbild ein einfacher Rahmen, hinterfangen von einem Strahlenkranz (vgl. Rainaldis Entwurf für den Hochaltar von S. Maria di Monte Santo, Abb. 170).

¹⁸⁵ Vgl. U. Donati, a. a. O., S. 440, Abb. S. 474ff., Fig. 388ff.

gleicht mehr dem Ende eines Korridors als einem zum Betrachter geöffneten Bildraum. Das eigentümliche Mißverständnis durch Bruhns ist darum nicht ganz unmotiviert. Etwas allzu konkretestisch hatte Bruhns die Engelgruppe so gedeutet, als würde sie dazu ansetzen, das Gnadenbild im Fluge durch die Kirche zu tragen¹⁸⁶. Es ist darum ferner auch nicht verwunderlich, daß dieser Altar bei Fontana der Vorläufer einer wirklichen Portalarchitektur geworden ist. Als Fontana etwas später mit dem Auftrag zur Fassade von S. Marcello al Corso beschäftigt war, die von ihm 1681/82 über dem Grundriß konzentrischer Kreissegmente errichtet wurde¹⁸⁷, transponierte er die Form des Retabels von S. Maria dei Miracoli in eine konkav vorgekröpfte Portalanlage mit freistehenden Doppelsäulen (Abb. 200). Das erklärt den seinerseits nun wieder altarhaften Charakter dieses Portals, der schon von Coudenhove-Erthal betont worden ist¹⁸⁸. Auf ihn weist der leere Rahmen über dem gesprengten Segmentgiebel wie eine Überschrift. Zu dieser eigentümlichen Lösung scheint Fontana durch die Situation des eng begrenzten und deshalb einem geschlossenen Raum wie dem Chor von S. Maria dei Miracoli vergleichbaren Vorplatzes inspiriert worden zu sein. Dies nicht ohne simultane Rückerinnerung an Berninis Umrahmung des Eingangs in den Altarraum von S. Andrea al Quirinale, dessen Segmentgiebel, ebenfalls von freistehenden Doppelsäulen getragen, der elliptischen Biegung der Wand folgt. Die Annahme einer solchen Synthese, die allerdings nur schwer denkbar wäre ohne den Hintergrund der Fassade von S. Agnese mit ihrem leicht konkav eingewölbten Mittelrisalit, bietet zugleich eine Erklärung für die Projektierung der Schauseite von S. Marcello als eingebogene Wand. Fontana hat so einem neuen Fassadentypus zum Durchbruch verholfen, dem, nicht nur in Rom, eine aussichtsreiche Zukunft bevorstand.

Von der übrigen Ausstattung des Chors schreiben die in Anmerkung 183 zitierten Quellen noch den Entwurf der beiden Grabmonumente des Kardinals Girolamo Gastaldi († 1685) und seines Bruders Benedetto (durch Inschrift datiert 1681) unserem Architekten zu, was durch analoge Epitaphentwürfe Fontanas bestätigt wird (Abb. 201ff.)¹⁸⁹. Der querrechteckige Rahmen der Inschrifttafeln biegt nach oben nimbenartig zu einem Dreiviertelkreis aus, der eine Muschel als Hintergrund für die Büste der Verstorbenen (von Girolamo Lucenti) umschließt. Letztere werden von Putten betrauert, während auf den konsolengetragenen, gesprengten Unterkanten des Rahmens die Personifikationen von Glaube und Hoffnung beziehungsweise Weisheit und Stärke die Tugenden der Toten versinnbildlichen. Sie wurden wieder von Antonio Raggi ausgeführt, gleich den Allegorien in der ebenfalls durch Fontana ausgestalteten Ginetti-Kapelle in S. Andrea della Valle, die als Vorbild gewirkt hat. Wegen der Enge des Raumes konnte Fontana freilich hier nicht wie dort die Figuren der Verstorbenen kniend „in der ewigen Anbetung“ zur Darstellung bringen, sondern war genötigt, die Bildnisse in einer dekorativen Form mit der Schrifttafel zu verbinden. Das ist ihm auch in einer recht glücklichen Weise gelungen, da er die gesamte Anlage sehr geschickt in den schmalen Zwickel zwischen Portal und Coretti-Brüstung hineinkomponiert hat¹⁹⁰. So schafft er

¹⁸⁶ L. Bruhns, a. a. O., Röm. Jahrb. für Kunstgesch., 4, 1940, S. 381f.

¹⁸⁷ Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 51ff.; zur Fassadenanalyse des genannten Autors vgl. die Rezensionen von Sedlmayr und Wittkower, in: Kritische Berichte, 3, 1931, S. 93ff., 142ff., 146ff.

¹⁸⁸ Coudenhove-Erthal, loc. cit.

¹⁸⁹ Forcella, a. a. O., X, S. 390, Nr. 623f. — Der durch Vittone (a. a. O., I, fol. 32) überlieferte Epitaph-Entwurf von Carlo Fontana für Papst Clemens XI. (Abb. 201) gehört zu einer Gruppe ähnlicher Projekte in Windsor Castle, Royal Library, vol. 173 (A/7), Nr. 9452—9460; Nr. 9481f.; vgl. B. A. Vittone, Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile, Lugano 1766, II, Taf. CVIff. Der Stich Abb. 202, den Kardinal nicht als Büste sondern halbfigurig wiederggebend, geht offensichtlich auf einen Entwurf zurück.

¹⁹⁰ Vgl. Fontanas analogen Entwurf für die mittlere Arkade des Hauptraums von S. Spirito dei Napolitani in Rom, Windsor Castle, Royal Library, vol. 174 (A/7), Nr. 9493.

im Chor durch plastische und farbliche Akzente, analog zum Hauptraum, wiederum „Nebenzentren“, die von der schlauchartig gestreckten Gestalt des Raumes ablenken.

Der Ausbau der Seitenkapellen erfolgte in S. Maria dei Miracoli erst im Laufe des 18. Jahrhunderts. Auf dem Längsschnitt, den Filippo Vasconio 1717 gestochen hat (Abb. 194), sieht man den Altar der mittleren Kapelle noch ohne malerischen und architektonischen Schmuck. Daß in der Angelegenheit der Auszierung dieser Räume bis dahin kaum etwas geschehen war, wird zwei Jahre später quellenmäßig bestätigt: „... non contiene sin ora pitture considerabili, restando le sue Cappelle tuttavia imperfette ...“¹⁹¹. Kurze Zeit darauf erwähnt Titi, obschon er die Feststellung wiederholt, daß in der Kirche keine nennenswerten Bilder vorhanden sind, dann aber bereits in den Nebenkapellen zwei Gemälde der Heiligen Franz und Antonius (nicht mehr am Ort)¹⁹². Die Auflage von 1673 überliefert „sulla sinistra“ zwei Darstellungen des hl. Franz, die ein Mitglied des Konvents, Fra Modesto aus Lion, geschaffen hat (nicht mehr am Ort), und ein Bild des hl. Antonius in dessen Kapelle „a man ritta“ von „Gascard Monsù“. Letzteres hält H. Voss für identisch mit einem Altarbild der Muttergottes mit den Heiligen Antonius Abbas und Antonius von Padua, das sich in der linken Transversalkapelle erhalten hat¹⁹³.

IV. GLOCKENTÜRME UND KONVENTSGEBÄUDE

Mit dem Tod des Kardinals Gastaldi (1685) und der Vollendung der beiden Schwesterkirchen hatte der Neubau einen vorläufigen Abschluß erfahren.

Zu diesem Zeitpunkt waren die beiden Glockentürme noch nicht einmal begonnen, die für den angestrebten städtebaulichen Effekt so unentbehrlich scheinen, da sie — im Zusammenwirken mit dem Obelisk — als Mittelakzente die Hauptachse des Platzes betonen, zugleich aber, wie Schranken, dem Abfließen in die „strada maestra del Corso“ entschieden Einhalt gebieten (Abb. 214). Fontanas Schnitt im Archivio Segreto (Abb. 155) beweist, daß sie schon damals ungefähr an der heutigen Stelle vorgesehen waren. Die Zeichnung läßt allerdings die Frage unbeantwortet, ob die Kuppel durch zwei Campaniletti (wie z. B. in Ariccia) flankiert werden sollte, wie im Hinblick auf die beiden Treppenspiralen des Grundrisses (Abb. 160) angenommen werden könnte, oder nur an einen einzelnen Turm auf der Corso-Seite gedacht war, was aus dem soeben genannten Grund der szenographischen Wirkung das Wahrscheinlichere bleibt.

Die Ausführung wird ebenso wie die Errichtung der zugehörigen Konvente bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückgestellt. Erst das Jahr 1758 bringt für S. Maria di Monte Santo einen neuen Anfang, als am 30. Januar die Entscheidung für den Neubau getroffen wurde, angesichts des schlechten Zustandes des bisherigen, immer noch improvisierten Konventsgebäudes, das einfach durch die Zusammenfassung der bestehenden Häuser gewonnen worden war. Die zur Beschußfassung vorgelegte Resolution¹⁹⁴ beschreibt die Unzulänglichkeiten und Schäden in einem Bericht von drastischer Anschaulichkeit, um die Notwendigkeit des Neubaus zu begründen:

„Essendo il Nro Convento di Montesanto malfornito fin dalla sua fondazione, per esser composto di case assieme riunite, ora è ridotto ad un pessimo stato, e quasi cadente, perchè li muri

¹⁹¹ Descrizione di Roma moderna, Rom 1719, S. 487.

¹⁹² Titi, a. a. O., ed. 1721, S. 411.

¹⁹³ Titi, a. a. O., ed. 1763, S. 387; H. Voss, Henri Gascar, Thieme-Becker, XIII, 1920, S. 224.

¹⁹⁴ Memoriale Montes., fol. 235ff.

sono consumati dal tempo, e non si reggono quasi più in piedi, mirandosi da per tutto aperture, onde altro non si può aspettare se non che una lagrimevole rovina.“

Am 29. März 1758 wurde der Vertrag zwischen den Karmelitern und dem Capo Muratore Domenico Gradolla geschlossen¹⁹⁵. Dieser verpflichtet sich, alle Arbeiten zur Zufriedenheit des den Bau führenden Architekten Pietro Torelli, der unter der Oberleitung des Marchese Girolamo Theodoli steht, auszuführen, und das Werk in einem Zeitraum von etwa zwei Jahren nach der Grundsteinlegung zu vollenden:

„Pmo Si obliga qto Sig. Gadolla di dare compita, stabilita, e perfezionata tutta La Fabrica consistente nella facciata del Corso, da principiare dal Campanile attaccato alla Chiesa di Longhezza in circa p.mi 230, e ben regolata à tenore del Disegno, e Pianta nello spazio, e tempo di due anni in circa da principiare nel giorno, in cui si getterà il primo sasso ne' fondamenti.

2.o Che tutti i Lavori, che dal med.o si faranno, debbino essere di ottima perfezione, et a contentamento del Sig.Pietro Torelli, Architetto, sotto la direzzione dell' Illm.o Sig.Marcheso Girolamo Teodoli, mentre a tale effetto nel principio del Lavoro il med.o Architetto consegnerà al Capo Mro tutti li disegni necessarj, quali esattamente doverà eseguire, e solamente variare quel tanto, che dall' Architetto gli verrà ordinato nel tempo della Fabrica.“

Von dem im Vertrag genannten und inzwischen vorgelegten Entwürfen Theodolis ist noch einmal in einer Erklärung des Bauführers Torelli vom 22. September 1758 die Rede. Letztere befindet sich unter den Akten des Prozesses¹⁹⁶, der im Jahre 1759 geführt werden mußte, um in den Besitz des erforderlichen Baugrundes zu gelangen:

„Attesto . . . come auendo esaminato il disegno fatto dall' Illustrissimo Signore Marchese Theodoli nel nuouo Conuento, che li sudetti RR.PP. per proprio commodo, e necessità hanno risoluto di fabbricare dà fondamenti . . . ritrouo ancora non essere in alcun modo possibile d'intraprendere d. Fabbrica senza incorporarui il sito della medema (Casa del Sig.Nelli) come ocularmente si vede . . . Pietro Torelli Architetto mano propria.“

Am 18. März 1759 konnte durch Clemens XIII. der Grundstein gelegt werden. Die Ausführung geschah innerhalb des vereinbarten Zeitraumes von etwa zwei Jahren und war im September 1761 abgeschlossen, als der Papst auf dem Weg nach S. Maria del Popolo „di passaggio“ die am Campanile angebrachte Inschrift besichtigte, welche von der genannten Grundsteinlegung sowie der Vollendung des Neubaus berichtet¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Memoriale Montes., fol. 238ff.

¹⁹⁶ Archivio della Biblioteca Carmelitana in Rom (vgl. Anm. 14), Sig.: „Provincia Montis Sancti, Status Ecclesiastica, Ms. de Urbe.“ Diese Urkunden bestätigen die Zuschreibung an Theodoli durch Milizia, a. a. O., II, S. 341, auf dessen Angaben sich M. L. Casanova, a. a. O., S. 43, und L. Salerno, in: Via del Corso, a. a. O., S. 122f., gestützt haben.

¹⁹⁷ Chracas, Diario Ordinario, Nr. 6894 (12. Sept. 1761), S. 7 ff. Die an diesem Ort abgedruckte Inschrift hat folgenden Wortlaut:

CLEMENTI XIII. P. O. M.

Quod

Veteri ignobilique complanato Coenobio

Novum Hoc

Carmeliteae Familiae commodiori Domicilio

Urbis ornamento

A Fundamentis elegantius erectum

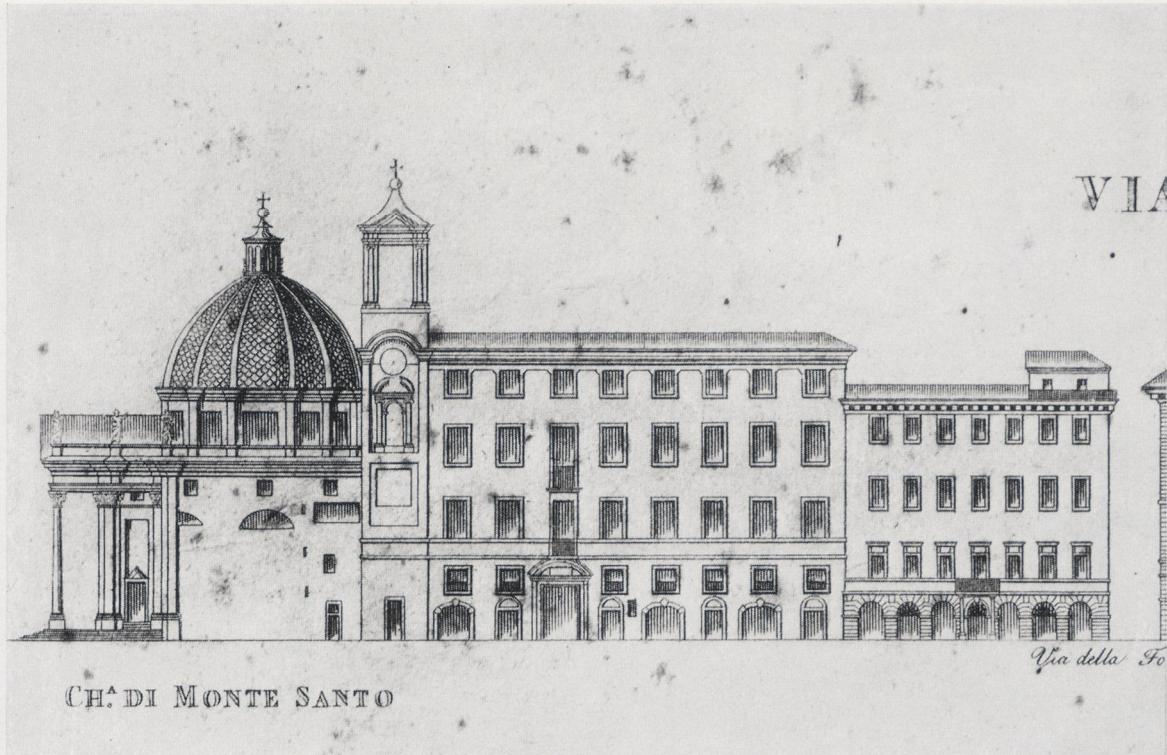
Primo jacto Lapide aucta Loci dignitate

Presentiae Suae impleverit Maiestate

Carmelitarum Ordo posuit

Anno Domini MDCCCLXI

Im Campanile befinden sich zwei Glocken, von denen die kleinere 1692, die größere 1849 datiert ist.



204. S. Maria di Monte Santo (nach: Moschetti, 1835)

Der heute wenig bekannte Baumeister Girolamo Theodoli (1677–1766), den Milizia als guten Theoretiker röhmt¹⁹⁸, hat neben Ferdinando Fuga in Rom eine ziemlich bedeutende Rolle gespielt. Mehrfach zum Principe der Accademia di S. Luca gewählt (1734, 1742, 1749)¹⁹⁹, ist er insbesondere als Architekt des 1732 eröffneten Teatro Argentina²⁰⁰, der Kirche SS. Pietro e Marcellino an der Via Merulana (1751)²⁰¹ und vor allem durch den Bau von S. Pietro in Vicovaro (1755) hervorgetreten²⁰².

Das Konventsgebäude von S. Maria di Monte Santo ist ein Palast von neun Fensterachsen, der im Unterstock auf der rechten Seite neben dem Portal Ladengeschäfte besaß; diese sind noch auf der Ansicht Moschettis von 1835 sichtbar (Abb. 204)²⁰³. Sie wurden erst in neuester Zeit entfernt, um ein Lichtspieltheater einzurichten, dessen Front die sonst unversehrte Fassade entstellt. Zwei Bandgesimse greifen auf den Unterbau des Glockenturmes über, der den Raum zwischen Kirche und Konvent ausfüllt, und bilden eine breite Grenze zu den oberen Stockwerken: Zwei Haupt-

¹⁹⁸ Milizia, a. a. O., II, S. 339ff.

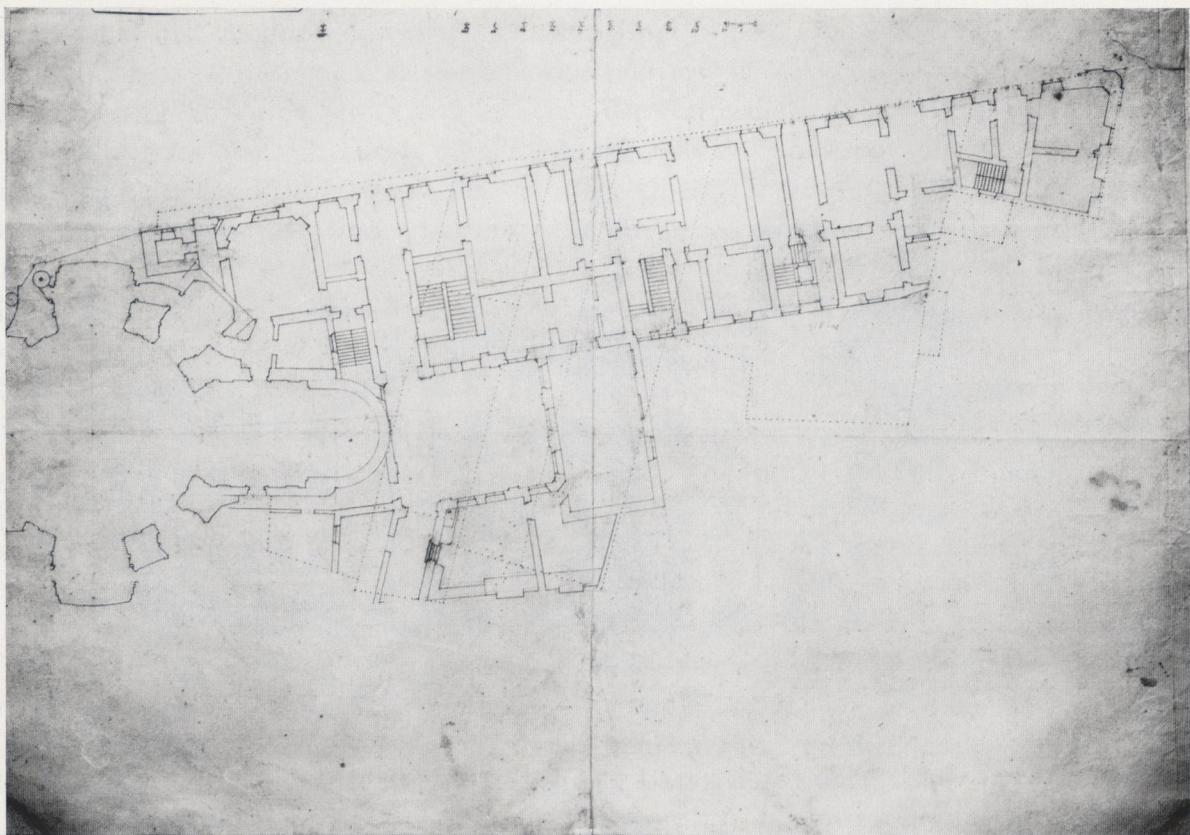
¹⁹⁹ Melchior Missirini, Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823, S. 210f., 219f., 226f. Die letzte Wahl wurde von Theodoli aus unbekannten Gründen nicht angenommen.

²⁰⁰ Arnaldo Rava, I teatri di Roma, Rom 1953, S. 23ff.

²⁰¹ Forcella, Iscriz., XI, S. 398 f., Nr. 613 f. Zum Neubau Benedikts XIV. vgl. C. Cecchelli und E. Persico, SS. Marcellino e Pietro, Chiese di Roma illustrate, vol. 36, Rom 1938, S. 14, 37.

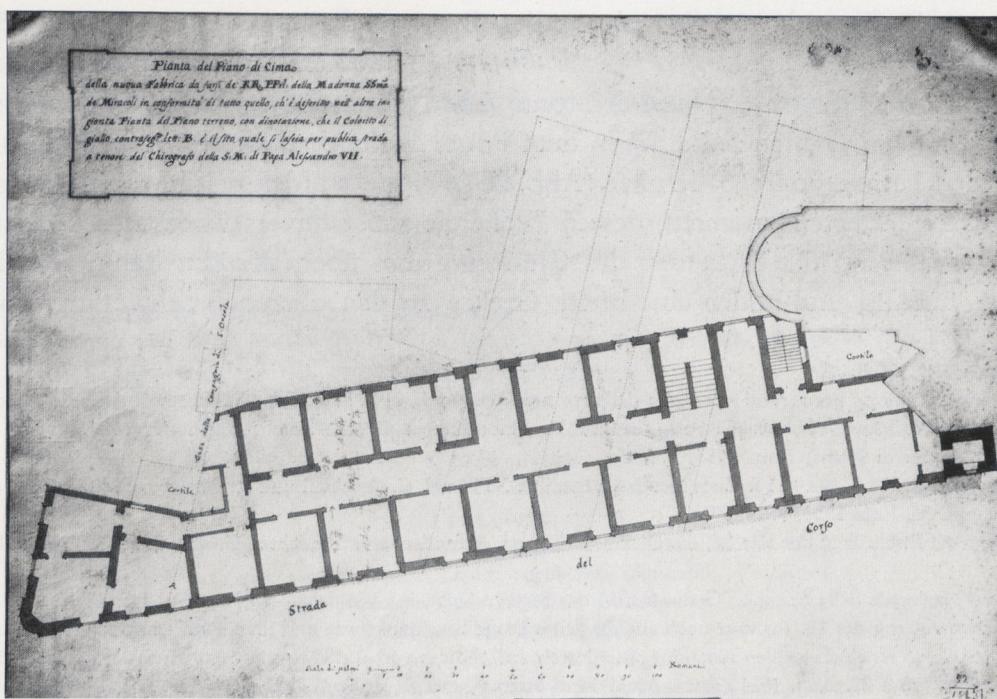
²⁰² Aus diesem Jahr die Inschrift in der Kirche, die über den Neubau „a fundamentis“ berichtet. Zuschreibung an Theodoli durch Milizia, loc. cit.

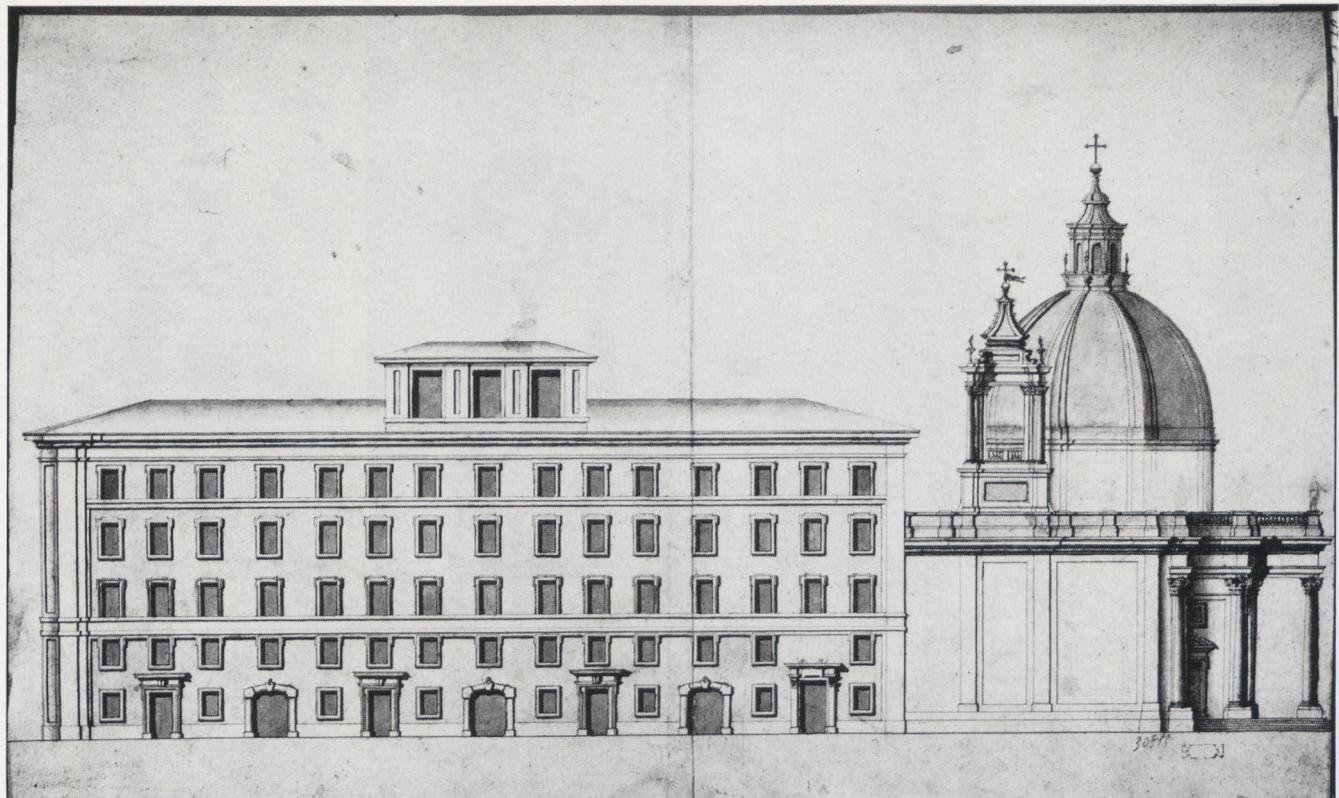
²⁰³ Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Gesamtaufriss der Straßenflucht, in: Via del Corso, a. a. O., Taf. neben S. 92. Beschreibung des Konvents, der am Anfang des 19. Jhs. nur noch auf die dritte Etage beschränkt war und im wesentlichen aus sieben Räumen bestand, die auf der Seite des Corso an einen großen Korridor anschlossen, im „Procès verbal d'Estimation du Monastère de S:te Marie In Monte Santo porte du peuple“ vom 28. Aug. 1811 (Rom, Archivio di Stato, Camerale III, vol. 1882, fasc. S. Maria di Monte Santo).



205. S. Maria dei Miracoli, Campanile und Konventsgebäude, Grundriß des Erdgeschosses

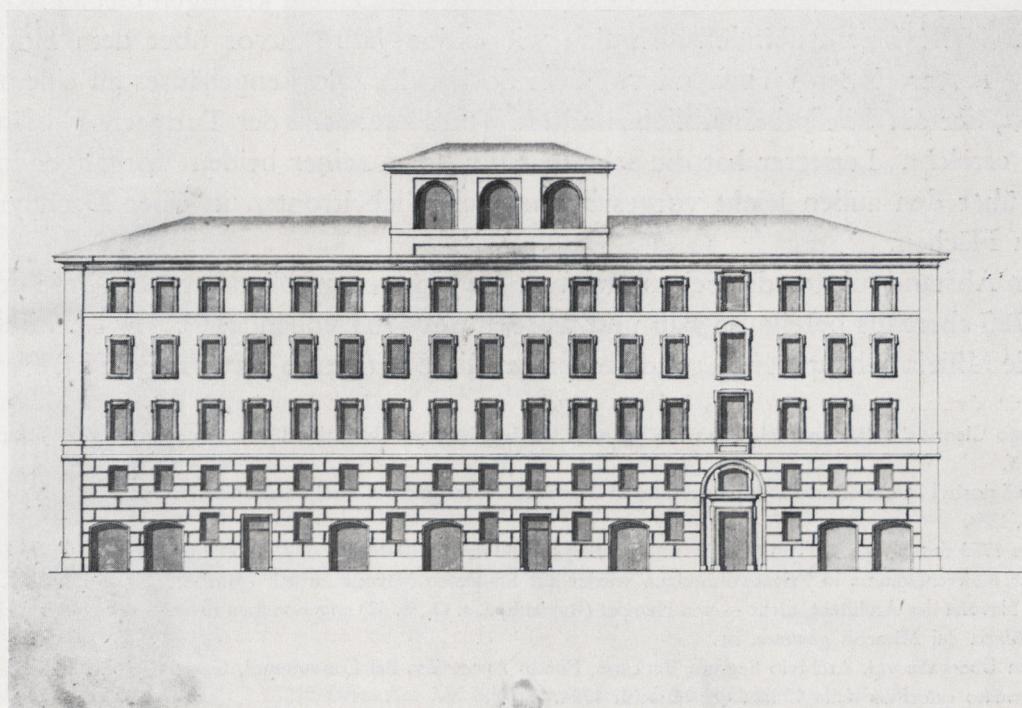
206. S. Maria dei Miracoli, Grundriß des „Piano di Cima“





207. S. Maria dei Miracoli, Campanile und Konventsgebäude, Aufriss

207a. S. Maria dei Miracoli (?), Konventsgebäude





208. S. Maria dei Miracoli, Campanile-Entwurf

geschosse mit einem Mezzanin, oberhalb dessen ein Fries mit einem kräftigen Gebälk Konvent und Glockenturm fest zusammenbindet. Ähnlich wie einige Jahre zuvor über dem Hochaltar von S. Pietro in Vicovaro lässt es Theodoli vor dem Sockel des Glockengehäuses zu einem Halbkreis aufschwingen, der ein Uhrfeld einschließt und die Vertikaltendenz der Turmachse abfängt, ehe sie den Aufsatz erreicht. Letzterer hat die sehr massive Form seiner beiden Vorgänger in Vicovaro und gipfelt über den außen leicht vorgeschwungenen Giebelfronten in einer Dachpyramide mit geschweiften Flächen.

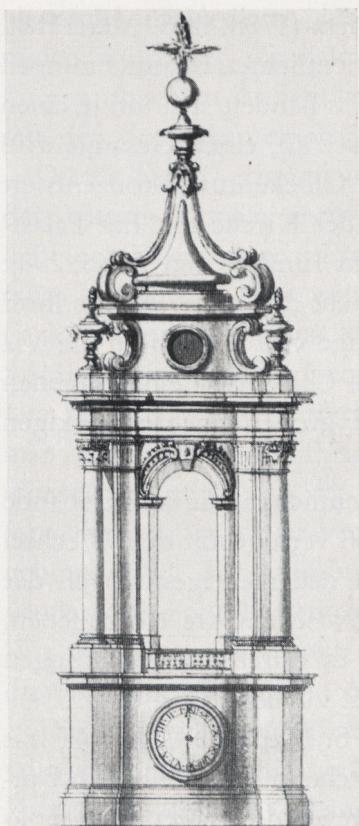
In dichtem Abstand folgten der Seitenturm und das Konventsgebäude von S. Maria dei Miracoli. Sie waren 1760 ebenfalls bereits im Bau und wurden um 1765 vollendet²⁰⁴. Ihr Architekt ist nicht Theodoli, wie Milizia behauptet hat, sondern der Cavaliere Francesco Navona († 1804)²⁰⁵, von dessen

²⁰⁴ Vgl. Chirografo Clemens' XIII. vom 24. März 1760, Rom, Archivio di Stato, Notari del Trib. Acque e Strade, Joacchinus Orsinus, vol. 140, fol. 112ff.

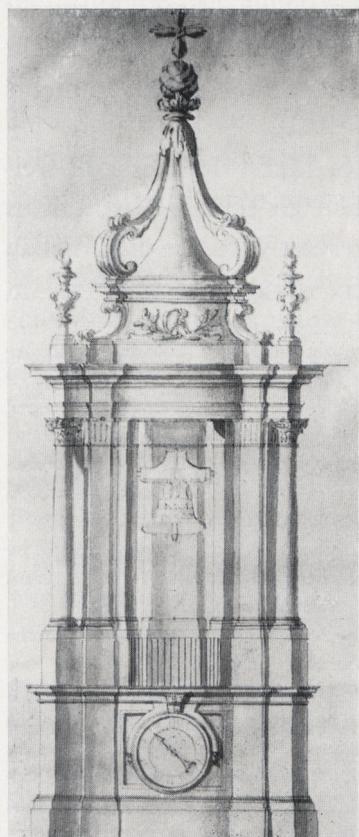
²⁰⁵ „I suddetti Religiosi vi hanno ora eretto il Campanile, ed il Convento contiguo col disegno del Cav. Navona“ (Roma antica e moderna, Rom 1765, II, S. 135).

Als die Kirche 1793 durch Pius VI. den Franziskanern entzogen und der Confraternità dell'Assunta übergeben wurde, griff man bei der Umgestaltung der Konventsräume in Privatwohnungen wieder auf Francesco Navona zurück (Moroni, Diz. vol. XII, S. 117). Hieraus geht hervor, daß Navona der Architekt, nicht — wie Hempel (Rainaldi, a. a. O., S. 52) angenommen hatte — der Auftraggeber des Campanile etc. von S. Maria dei Miracoli gewesen ist.

Zur genannten Übergabe vgl. Archivio Segreto Vaticano, Fondo Apostolico dei Convertendi, Gastaldi, vol. 100, Cartella: „Positione sopra il Jus Patronato onorifico della Chiesa dei Miracoli 1794.“



211. S. Maria dei Miracoli, Campanile



209. Bern. Ant. Vittone nach Carlo Fontana, Campanileprojekt

210. Bern. Ant. Vittone nach Carlo Fontana, Campanileprojekt

Werken bisher nur die Nepomukkapelle (1778) und die Cappella della Pietà (1788) in S. Maria dell' Anima bekannt gewesen sind²⁰⁶. Ihm dürfen darum die vier noch unveröffentlichten Bauzeichnungen zugeschrieben werden, die für die Ausführung verwandt worden sind. Es handelt sich um je einen Grundriß für das Erdgeschoß und den „piano di cima“ (Abb. 205 und 206), einen Gesamtaufriß der Corso-Front (Abb. 207) sowie eine Detailzeichnung, die auf den Glockenturm konzentriert ist²⁰⁷. Unter Auslassung des Kuppelumrisses soll sie die Verbindung der Kirche mit der Palastfassade dartun und verbessert bereits das vorige Blatt in verschiedenen Einzelheiten (Abb. 208).

Das Konventsgebäude der französischen Franziskaner-Terziaren ist nicht nur höher als das ihrer karmelitanischen Brüder, sondern erreicht auf den Plänen mit einer Länge von 15 Achsen die Via Brunetti, das heißt die rückwärtige Grenze der auf der Lageskizze des Chirografo eingetragenen Häuserinsel (Abb. 139). Über der Mitte ist eine Dachloggia mit drei großen hochrechteckigen Öffnungen vorgesehen.

Die Einteilung der Fassade stimmt bis zum zweiten Oberstock im wesentlichen mit dem Gebäude der Karmeliter überein, ist jedoch besser proportioniert. Das Erdgeschoß verfügt mit dem Wechsel der großen, durch gerade Gebälkstücke geschlossenen Portale, die mit den niedrigen Bögen der Läden alternieren und zwischen sich die kleinen Rechteckfenster als Zwischentakte einschließen, über ein sehr reizvolles Motiv rhythmischer Belebung. Leider wird es durch Umgestaltungen nahezu vollständig zunichte gemacht, die jedoch verhältnismäßig leicht zu beseitigen sind.

Wegen des sehr viel geringeren Längsdurchmessers der Kuppel von S. Maria dei Miracoli, mit welcher der Campanile aus Gründen der Symmetrie zur Montesanto-Kirche in unmittelbarem baulichen Kontakt zu stehen hat, war es nötig, ihn ein beträchtliches Stück gegen die Piazza del Popolo vorzuziehen und damit aus dem Verband, den er bei Theodoli mit dem Konventsgebäude besitzt, zu lösen. Dies ist der Grund, warum Francesco Navona die Gliederung nicht wie dieser Architekt übergreifen lässt, sondern den Franziskanerkonvent als für sich geschlossenen Block behandelt. Seine Zusammengehörigkeit mit der Kirche beinahe „verleugnend“, unterscheidet er sich in nichts wesentlichen von den anderen Palazzi des Corso, die an ihn anschließen.

Das Glockengehäuse erhebt sich über der niedrigen Seitenfront von S. Maria dei Miracoli freistehend und auf einem gesonderten Postament (Abb. 207). Im Vergleich zu seinem Partner, als dessen Gegenstück es auch durch eine abweichende Gestalt in Kontrast gesetzt wird, ist der Aufbau

²⁰⁶ Thieme-Becker, XIV, 1931, S. 367. — Emma Amadei, Tre Architetti Romani dei secoli XVIII—XIX, in: Capitolium, 35, 1960, fasc. 10, S. 19.

Nachdem 1779 durch Blitzschlag in der Fortezza von Civitavecchia eine Pulverexplosion ausgelöst wurde und größere Schäden in der Umgebung entstanden waren, wurde Francesco Navona durch Pius VI. mit deren Beseitigung beauftragt (Moroni, Diz. vol. XIII, S. 310). Er darf nicht mit dem Cavaliere Domenico Navona verwechselt werden, der die Kuppel von S. Anna dei Palafrenieri vollendet (vgl. W. Lotz, a. a. O., Röm. Jahrb. der Bibl. Hertziana, 7, 1955, S. 50, Milton I. Lewine, Vignola's Church of Sant'Anna de'Palafrenieri in Rome, in: Burlington Magazine, XLVII, 1965, S. 213, Anm. 79) und, zusammen mit Giovanni Battista Cipriani, römische Bauwerke des 16. und 17. Jahrhunderts aufgenommen hat (Nuovo metodo per apprendere le teorie, e le pratiche della scelta Architettura Civile sopra una nuova raccolta de' più conspicui esemplari di Roma, Rom 1794).

²⁰⁷ Die Zeichnungen befinden sich in der Collezione Lanciani in Rom (Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte):

Erdgeschoßgrundriß (Abb. 205; Sig.: Roma XI, 52, fol. 153): Feder auf weißem, bräunlich gewordenem Karton ($44,7 \times 61$ cm; zwei Bögen vertikal zusammengefügt). Auf der Rückseite Federskizze für den Aufriß der Corso-Front (vgl. Abb. 207).

Grundriß des Piano di Cima (Abb. 206; Sig.: Roma XI, 52, fol. 151): Feder auf Karton wie eben ($36,2 \times 52,1$ cm). Der Chor der Kirche rosa, der Neubau grau, der auf der Corso-Seite nicht zu überbauende Grundstückstreifen gelb laviert.

Gesamtaufriß der Corso-Front (Abb. 207; Sig.: Roma XI, 39, fol. 55): Feder auf Karton wie eben ($43,7 \times 67,7$ cm; zwei Bögen vertikal aneinandergeleimt). Grau laviert. Mit Bleistift je zwei senkrecht übereinander angeordnete Fenster an der Front des Campanile-Unterbaus und an der Sakristeiaußenwand angegeben. Analog die Füllung der Fläche unterhalb des Halbkreisfensters der Kirchenseitenfront durch ein großes profiliertes Rechteckfeld. — Detailaufriß des Campanile etc. (Abb. 208; Sig.: Roma XI, 39, fol. 57): Karton und Technik wie eben. Zeichnung jedoch im Maßstab größer ($74,8 \times 50,4$). Mit Bleistift: Skizze für die Profilrahmung des hochrechteckigen Fensters im Untergeschoß des Glockenturms.

plastisch aufgelockert. Den verhältnismäßig leichten, schräg gestellten Eckpfeilern sind Freisäulen vorgesetzt, die sich zu den Seiten der Schallöffnungen wiederholen. Die Architravverkröpfungen über den Außensäulen dienen Flammenvasen als Postament, die durch C-förmige Voluten mit den Sockelkanten der wieder pyramidal geschweiften Turmhaube verbunden sind.

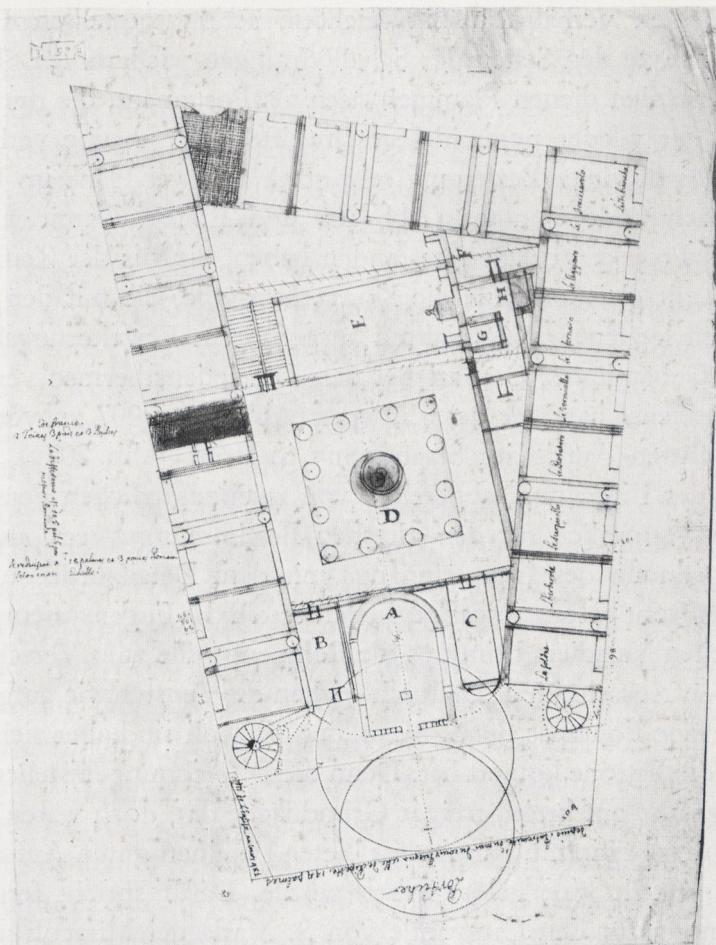
Dieser Aufriß erinnert in vieler Beziehung sehr stark an zwei Pläne im Pariser Klebeband mit den Vittone-Kopien nach Carlo Fontana (Abb. 209 und 210)²⁰⁸. Damit wird es wahrscheinlich, daß auch hinter diesem Projekt Vorlagen gestanden haben, die aus der Zeit der Bauführung Fontanas herrühren. Dies gilt gleichfalls für die Konventsseite, die mit den Tiberfronten der von Carlo Fontana in seinen letzten Schaffensjahren ausgeführten Erweiterungsbauten des Ospizio di S. Michele sowie dem Gebäude der Granari bei den Diocletiansthermen verglichen werden kann. Um sich den konservativen Charakter des Entwurfs Abbildung 207 zu verdeutlichen, vergleiche man den nicht ausgeführten Aufriß im Staatsarchiv in Rom (Abb. 207a), der bislang noch unidentifiziert ist²⁰⁹. In der Einteilung, abgesehen von zwei zusätzlichen Fensterachsen, kaum differenzierend, wurde er vermutlich für den gleichen Bestimmungszweck als Alternativlösung angeboten (vgl. die Anordnung des Haupteingangs mit dem Detailaufriß, Abb. 208). Das Untergeschoß wird als Flächenfront betont, linear gegliedert durch das Fugensystem der Spiegelquaderung. Wie später bei den Bauten Valadiers bringt es die Rahmenprofile zum Verschwinden und reduziert die Öffnungen zu bloßen Ausschnitten. Dadurch wirken die Fenster wie aufgehängt.

Die mutmaßlichen Pläne Fontanas für S. Maria dei Miracoli sind aber sicher nicht mit den Entwürfen identifizierbar, die Vittone kopiert hat. Denn diese Zeichnungen stellen für den vorliegenden Zweck ungeeignete Gehäuse auf kreisförmiger Grundfläche dar, doch waren sie wahrscheinlich für eine ähnliche Verwendung bestimmt. Zumindest bieten sie einen guten Anhaltspunkt, wie Fontana die Aufgabe, die hier gestellt war, gelöst haben würde. Dafür spricht ferner, daß die Analogie auf der zweiten Zeichnung für den Campanile von S. Maria dei Miracoli noch um einige Grade stärker in Erscheinung tritt (Abb. 208). Die Basis des jetzt in seinen Proportionen schlankeren Turmes ist auf der Vorderseite mit einem runden Zifferblatt geschmückt. Der Sockel des Turmdaches, der bei Navona — wie bei den Campanili von S. Agnese — außerordentlich hoch ist, hat geschweifte Flächen und trägt eine Haube in der von Carlo Fontana so gern verwandten Zwiebelform (vgl. Abb. 155 und 185). Nach diesem Entwurf wurde der Glockenturm von S. Maria dei Miracoli (Abb. 211) ausgeführt, abgesehen von Einzelheiten, wie der zu einem Halbkreis aufgeschwungenen Gesimslinie unterhalb der Dachzwiebel und der auf zwei verminderter Zahl der Begleitfiguren. Die Statuenpostamente neben der Basis existieren nur noch als niedrige Stümpfe, die als reduzierte Voluten behandelt, das heißt oben abgeschweift sind.

Für den Konvent brachte die neue Zeichnung ebenfalls noch kleine Veränderungen: Die Fenster des Piano nobile werden durch gerade Gebälkstücke überhöht, während die über dem großen Portal auf der rechten Seite befindlichen Öffnungen geschweifte beziehungsweise segmentförmige Giebel empfangen. Letztere sind in der Ausführung unterblieben oder nicht mehr vorhanden, wie die Segmente, die über dem Architrav des Portals vorgesehen waren. Von den geplanten

²⁰⁸ Beide Zeichnungen mit Feder grau laviert auf weißem Karton. Maße: 36,8 × 25,4 cm (fol. 38) bzw. 39,2 × 19,5 cm (fol. 184). Der kreisförmige Grundriß ist von Vittone nur im Falle des ersten Projekts mitüberliefert worden. Vgl. die Pläne Borrominis für den Campanile für S. Carlo alle Quattro Fontane (Paolo Portoghesi, Borromini, Mailand 1967, S. 294 f., Taf. VIII). Nachwirkung: Cambiano, Parrocchia SS. Vincenzo e Anastasio (Abb.: Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese I, Turin 1963, Taf. 139) und Montanaro, S. Marta (Abb.: loc. cit., Taf. 151 a, und P. Portoghesi, Bern, Vittone, Rom 1966, Fig. 275 f.).

²⁰⁹ Rom, Archivio di Stato, Coll. dei Disegni III, Nr. 287, IX-19. Feder, auf weißem Karton (39,4 × 54 cm), grau laviert, keine Kotierung.

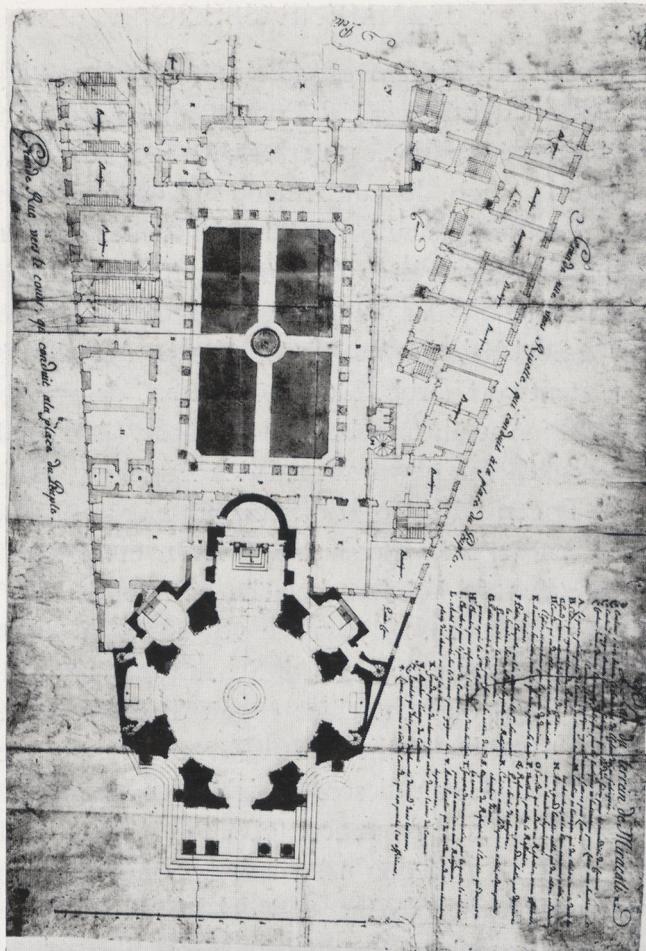


212. S. Maria dei Miracoli, Entwurf für Erweiterung des Konventsgebäudes

15 Fensterachsen sind nur 13 verwirklicht worden, wie der heutige Bestand zeigt, der mit dem Moschetti-Stich von 1835 übereinstimmt. Dort ist das kleine Häuschen noch sichtbar, das aus unbekannten Gründen von der Einbeziehung verschont geblieben ist. Einige der Rechteckfenster des Erdgeschosses wurden in Portale umgewandelt, und die Öffnung der siebenten Achse wurde zu einem Ladengeschäft nach dem Muster der vorhandenen erweitert.

Das auf dem Detailaufriß (Abb. 208) sichtbare Portal führte in einen kleinen Hof, der mit dem Chor durch einen schmalen Gang verbunden war und auch von der Seite der Via Ripetta betreten werden konnte (Abb. 205). Vom Korridor dieses Portals (dem Haupteingang des Konvents) gelangte man in die Treppenhäuser und in die Sakristei links neben dem Chor. Die Zellen lagen im „piano di cima“ (Abb. 206). Es waren Räume von nahezu quadratischem Grundriß, die an einen Mittelgang anschlossen und schon 1793 eine Umgestaltung erfuhren, als der Konvent von S. Maria dei Miracoli der Confraternità dell’ Annunziata übergeben wurde²¹⁰.

²¹⁰ Zu den Umgestaltungen im Innern des Konventsgebäudes vgl. Anm. 205. Bei dieser Gelegenheit wurde, im Auftrag des Principe Filippo Albani, auch der Kirchenraum farbig erneuert. In „color travertino“ die „pilastri, base, attiche“ und die „risalti delli pilastri“. Ebenso am Hochaltar die „pilastri, contrappilastri“ sowie wiederum die „attiche“. Mit „color d’aria“ wurden die Cappella di S. Antonio ausgemalt und in der Kirche die Pilasterzwischenräume gefüllt. Abrechnung des Imbiancatore Giuseppe Furiatti vom 13. Juni 1793 im Röm. Staatsarchiv, Camerale III, vol. 1954, fasc. 2.



213. S. Maria dei Miracoli, Entwurf für Erweiterung des Konventsgebäudes

Nach der Wende des Jahrhunderts, schon im Zuge der Planungen Valadiers, schien ein neuer Aufschwung bevorzustehen. Es wurde ein großzügiger Ausbau ins Auge gefaßt, mit einem großen längsrechteckigen Loggiengang im Zentrum, einem Botteghenflügel an der Ripettafront und einem Trakt an der Basisseite des Grundstücksdreiecks, vorgesehen für das Refektorium, den Kapitelsaal und Wirtschaftsräume. Diese Anlage, deren Grundriß im römischen Staatsarchiv erhalten ist (datiert 1812; Abb. 213)²¹¹, hätte die gesamte Insula zu einem geschlossenen Gebäudeblock vereinigt und damit den auf dem Chirografo vom 16. November 1661 niedergelegten Willen Alexanders VII. verwirklicht²¹².

²¹¹ Rom Archivio di Stato; Coll. dei Disegni I, Cartella 86, Nr. 524. Feder auf weißem Karton, allseitig beschnitten ($113,5 \times 78,3$ cm). Rechts und links je drei Bögen horizontal aneinandergesetzt und in der Mitte vertikal vereinigt. An der Seite der Via Brunetti ist ein Stück aus dem Plan ausgerissen. Die Kirche grau, die anderen Gebäudeteile gelb;bräunlich laviert (mit Ausnahme einer ebenfalls grau gehöhten Säule im Cortile an der Ecke links vom Chor). Parterre: grün. Kotierung in römischen Palmen, Legende in französischer Sprache. — Beschriftung auf der Rückseite: „Rdi Pri della Madonna SS.ma de Miracoli“ (mit Tinte) und „Rome Chiesa dei Miracoli in piazza del Popolo 1812“ (mit Bleistift).

Ein anderer Umgestaltungsplan ähnlichen Charakters, ebenfalls in französischer Sprache beschriftet, in der Collezione Lanciani, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Sig.: Roma XI, 52, fol. bezeichnet 153 (ist der Reihenfolge nach jedoch 152). Feder, grau laviert auf stark bräunlich angelaufenem Karton ($37,9 \times 28,2$ cm).

²¹² Zur Umgestaltung der Piazza del Popolo vgl. die in Anm. 2 zitierte Spezialliteratur.

ZUSAMMENFASSUNG

Bis zur Vollendung der Glockentürme war genau ein Jahrhundert vergangen, ehe das Neubauunternehmen Alexanders VII. an der Piazza del Popolo, das sowohl durch materielle wie auch künstlerische Erschöpfungszustände mehrfach unterbrochen worden war, seinen heutigen Zustand erreicht hatte. Die Untersuchung ergab, daß am Anfang nur eine Kirche geplant gewesen war und der Wunsch der Karmeliter, diese Kirche zu bauen, den Entschluß Alexanders VII. ausgelöst oder befördert hat, die Systematisierung der Piazza del Popolo durch Zwillingsskirchen anzustreben²¹³.

Das ist wohl schon zu dem Zeitpunkt der Fall gewesen, als die Karmeliter Anfang des Jahres 1658 ihr Grundstück jenseits der Via del Babuino mit Genehmigung Alexanders VII. erwarben. In diese Zeit ist der vedutenhafte Vorentwurf (Abb. 136) zu datieren, dem das Chirografo-Projekt dicht zu folgen scheint, das 1661 zur Ausführung bestimmt wurde (Abb. 140 und 141).

Zu diesen Anfängen zurückblickend, gewinnt man den Eindruck, daß weder Rainaldi noch der mit ihm zusammenarbeitende Fontana sich recht darüber im klaren gewesen sind, was die Aufgabe von ihnen verlangte. Gemessen an ihrer Bedeutung wirken die ersten Versuche, mit denen sie glauben, dem Auftrag entsprechen zu können, beinahe harmlos.

Auf dem Gemeinschaftsentwurf (Abb. 136) wurde vor allem die Fassade vernachlässigt. Ihre glatte, nur durch flache Kolossalpilaster gegliederte Schauwand wäre für die Front einer Kirche angemessen gewesen, die sich in der Flucht einer engen Straße befindet. Einen ungeeigneteren Fassadenplan hätte Rainaldi also für den vorliegenden Zweck kaum in Vorschlag bringen können. Fontana ist dagegen mit seinem Anteil an diesem Projekt, der breit gelagerten Kuppel, dem Sinn der Bauaufgabe schon sehr viel nähergekommen, obschon auch sie mit ihren gedrückten Proportionen noch weit davon entfernt war, den urbanistischen Anforderungen genügen zu können. Immerhin hat Fontana von vornherein erkannt, daß die Lösung des szenographischen Problems nicht ohne eine Kuppel von entsprechender Spannweite möglich ist.

Auf seinem Chirografo-Entwurf behebt Rainaldi bereits zum Teil das Manko seines früheren Fassadenplanes durch Verwendung eines mit plastischen Akzenten wirkenden Gliederungsapparates, unterschätzt aber die Bedeutung der Kuppel, was noch für eine gewisse Zeit die Hauptschwäche seiner Planvorstellungen bleibt.

Die Ursache für dieses Versagen ist darin erkannt worden, daß Rainaldi beim Chirografo-Projekt seine Anregung im wesentlichen bei einem Vorbild gesucht hat, das wohl als Zentralbau bedeutungsvoll ist (S. Maria della Scala Coeli), aber standortmäßig keinen szenographischen Ansprüchen zu genügen braucht.

Rainaldi verlegt den Akzent auf die Fassade, die gemäß den Säulenproportionen des unteren Campanilegeschosses von St. Peter steil emporwächst und die Kuppel nur als bekrönenden Aufsatz trägt. Mit ihrer geraden Giebelfront und den seitlichen Schwüngen bietet sie aber bereits die Ansatzpunkte, die sich zur Weiterentwicklung in Richtung auf eine optimale Fassadenlösung fähig erweisen.

Der Zustimmung zu diesem Vorschlag muß schon sehr bald die Kritik gefolgt sein. Ihr ausgesetzt, gelangt Rainaldi zu einem vertieften Verständnis seiner Aufgabe. Wieder reagiert Rainaldi mit einem Rückgriff, jetzt aber auf sein eigenes Frühwerk, das Hochaltarziborium von S. Maria della

²¹³ Städtebauliches Vorbild: S. Cristina und S. Carlo an der Piazza S. Carlo in Turin; A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, Handb. der Kunsthiss., 5. Aufl., Wildpark-Potsdam 1930, S. 135; ders., Platz und Monument als künstlerisches Formproblem, Berlin 1923, S. 87; M. Zocca, in: Topografia e Urbanistica di Roma, Storia de Roma, vol. XXII, Rom 1958, S. 524; G. Eimer, Stadtplanung a. a. O., S. 492f.

Scala. Das von der Gründungsmedaille des Jahres 1662, dem Stadtplan des Matteo Gregorio de Rossi und durch Stiche überlieferte Ergebnis seiner Umplanung ist nicht nur sein Hauptbeitrag zur Entwurfsgeschichte der Zwillingskirchen, sondern mit der seitlichen Erweiterung einer antikisierenden Vorhallenfront durch konkav zurückgeschwungene, säuleneingefaßte Flanken zugleich ein Hauptwerk des römischen Barockklassizismus.

Der Wert seiner Fassadenlösung, die wohl an Bernini orientiert, aber im wesentlichen doch von ihm selbstständig entwickelt worden ist, bewahrt Rainaldi vor einem Fiasko und vermag seinen Entwurf in der auch grundrißmäßig erheblich modifizierten Form noch für einige Zeit zu retten, jedenfalls bis über den Baubeginn der Montesanto-Kirche hinaus, der mit der Fassade des Medaillenentwurfs am 15. Juli 1662 einsetzt²¹⁴.

Seine Schwäche bezüglich der Kuppelformation blieb jedoch nicht lange ungetadelt. Auf sie hat sicher niemand nachdrücklicher hingewiesen als Carlo Fontana, dem es nun gelingt, mit dem für ihn in Anspruch genommenen Vorschlag der Cruyl-Zeichnung von 1664, das Projekt seines Vorgesetzten zu Fall zu bringen. Sicher ist es im Grunde selbst rückgewandt, wie vorher der Chirogrado-Plan Rainaldis; es sucht im gleichen Bereich seine Anregungen wie dieser, also im römischen Spätmanierismus. Wieder bekundet die Auswahl aber den schärferen Blick Fontanas für die szenographisch geeigneten Vorbilder, als die er die Marienkapellen an S. Maria Maggiore und den Sakramentstabernakel der Presepekapelle erkennt. Ihre monumentalen Kuppellösungen scheinen Fontana genau das bieten zu können, was ihm als Abschluß der Piazza del Popolo vorschwebt. Da sich sein Interesse ganz auf die Kuppel konzentriert, ist er es jetzt, der an Stelle von Rainaldi die Belange der Fassade vernachläßigt.

Fontana übernimmt die Säulenhalle Rainaldis unverändert, verzichtet jedoch auf die blickführenden Konkavflanken. Stattdessen mutet er dem Betrachter jedoch zu, daß sein Auge, statt in die Straßenöffnungen hineingeleitet zu werden, auf die Querriegel der seitlichen Kreuzarme auftrifft. Die Kuppellösung muß aber immerhin über diese Schwäche seines Entwurfs so weit hinweggetäuscht haben, daß er Alexander VII. und den für die Stadtplanung Verantwortlichen akzeptabel erschien. Damit hat sich Fontana zum erstenmal in der Planungsgeschichte unserer Zwillingsbauten gegen Rainaldi wirklich durchgesetzt und ihn als verantwortlichen Leiter an die Wand gespielt. Doch ist sein Erfolg noch nicht endgültig. Denn Fontanas Projekt verfällt wegen der Unterlegenheit gegenüber der Fassadenidee von Rainaldi und des als ungeeignet erkannten kreuzförmigen Grundrißtypus schließlich doch der Ablehnung. Auch wird der gänzlich retrospektive Charakter dieses Entwurfs nicht verborgen geblieben sein.

Das Motiv des hohen Achtecktambours, dessen Form der Wende des vorangegangenen Jahrhunderts entsprach (z. B. Kuppel von S. Giovanni dei Fiorentini), hätte durch die Wiederholung bei einem in geringem Abstand zu errichtenden Zwillingsbau die Aufwärtstendenz dieser Kirchen in einer Weise verstärkt, die Milizia sicher als „gotisch“ gerügt haben würde²¹⁵. Ihre Höhe und die Fluchten des Straßendreistrahls isolieren die „consorelle“ der Vedute in solchem Maße von den benachbarten Gebäudegruppen, daß sie den Eindruck von Modellen hervorrufen, die nur probeweise wie bühnenmäßige Versatzstücke aufgestellt wurden, was die Betrachtung zum Ursprung der Konzeption, dem Sakramentstabernakel von S. Maria Maggiore, zurückführt.

²¹⁴ Die schon früher angefangene Fassade von S. Maria dei Miracoli ist noch nach dem Chirogrado-Entwurf begonnen worden. (vgl. oben, S. 207 f.).

²¹⁵ Vgl. dessen Kritik an der Kuppel der zuletzt genannten Kirche (Milizia, a. a. O., II, S. 152f.; Nina Caflisch, Carlo Maderno, München 1934, S. 16f.).

Ein nur noch in der Redaktion von Carlo Fontana erhaltener Ovalentwurf Rainaldis führte dazu, daß dieses Projekt verworfen wurde (Abb. 160).

Rainaldi gelingt es wohl, seinen Fassadenplan und den Ovaltypus als solchen durchzusetzen, nicht aber die von Carlo Fontana errungene Position im grundsätzlichen zu erschüttern. Denn bei der Ausführung des Ovalraumes fällt die Wahl auf den Entwurf Fontanas im Archivio Segreto Vaticano (Abb. 155). Das im wesentlichen hiernach ausgeführte Untergeschoß ist sein Hauptanteil an der Montesanto-Kirche, künstlerisch aber ihr schwächster Faktor. Die Umwandlung des vorausgesetzten Rainaldi-Entwurfs ins einfacher Ausführbare, aber auch ins Nüchterne, führt ihn wieder in die Nähe von S. Giacomo degli Incurabili.

Die Karmeliter werden Fontanas Vorschlag aber nicht nur aus reinen Ersparnisgründen mehr zugeneigt gewesen sein (die Säulen, ohne die Rainaldi bei seinen Ovalprojekten niemals auszukommen pflegte, konnten für den Innenbau nicht mehr durch den abgebrochenen Glockenturm von St. Peter geliefert werden), sondern wollten wohl bei der knappen Grundfläche einen möglichst in sich geschlossenen Raum, mit zahlreichen Nebenkapellen, letztere unerlässlich für die Privatmessen der recht stattlichen Zahl von sieben Priestermitgliedern, die 1662 dem Konvent angehörten (vgl. Dok. III). Darüber hinaus hatte Carlo Fontana wieder die gewichtigere Kuppellösung anzubieten, die in ihrer Entwicklung aus der Planstufe des Cruyl-Projekts von 1664 verfolgt worden ist. Freilich beruht die Monumentalität auch des neuen Entwurfs auf nichts anderem als dem wiederholten Rückgriff auf die römische Kuppeltradition der Wende des Cinquecento, deren Formgebung und schwere Intonation so weit erhalten geblieben ist, daß er ohne wesentliche Unterschiede von Domenico Fontana oder Carlo Maderna hätte geliefert werden können (Abb. 152).

Rainaldis Gegenvorschlag für die Kuppel scheint noch verfrüht (Abb. 153). Er wurde wohl in Betracht gezogen (vgl. die Cruyl-Vedute von 1666, Abb. 180), aber dann doch zu den Akten gelegt, bis ihn kein anderer als Rainaldis Gegenspieler, nämlich Carlo Fontana, um 1671, zu Beginn der zweiten Ausführungsperiode, wieder aus der Versenkung hervorzog, nachdem er sich gegen Rainaldi als die eigentlich die Verantwortung tragende Persönlichkeit behauptet hatte (Abb. 154).

Es ist zugleich der Zeitpunkt, zu dem Carlo Fontana im Wettbewerb der beiden römischen Architekten überhaupt beginnt, gegen Rainaldi die Oberhand zu gewinnen. Nach dem Eintritt der Baustockung von S. Maria di Monte Santo, 1667, vermag Rainaldi an größeren Aufträgen nur noch den Bau von Jesu e Maria am Corso und die Umkleidung der Tribuna von S. Maria Maggiore an sich zu ziehen, während Carlo Fontana eine aufsteigende Karriere bevorsteht, bei der er allerdings Gefahr läuft, seine schöpferischen Fähigkeiten sehr stark zu zersplittern. Das äußere Zeichen der Anerkennung, die Carlo Fontana schon um die Mitte des siebenten Seicento-Jahrzehnts für seine Leistungen findet, ist die am 15. April 1667 einstimmig beschlossene Ernennung zum „architetto di merito“ der Accademia di S. Luca²¹⁶.

Als Fontana später noch einmal zu Beginn der Kirche S. Maria dei Miracoli im Jahre 1675 Rainaldi unterstellt wird, der den Entwurf geliefert hatte, muß sich dieser mit den Änderungen des früheren Gehilfen abfinden, die seine Raumkomposition durch Streichung der vollplastischen Wandgliederung verwässern. Daher zum Beispiel die übertriebene Behauptung von Crescimbeni, der „tutto il di

²¹⁶ Congregationi dell'Accademia di S. Luca dall'Anno 1664 a tutto 1674, fol. 40. Ms. 44 im Archiv der genannten Akademie. Vgl. Il Centesimo dell'Anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi, Pittore, e Segretario Accademico, Roma, S. 44.

dentro“ von S. Maria dei Miracoli als Werk Fontanas bezeichnet²¹⁷. Vermutlich ist es über den Auseinandersetzungen um die Ausführung der Kuppel, die Carlo Fontana dann vollkommen nach eigenem Geschmack vorgenommen hat, zum völligen Bruch gekommen, mit dem Ergebnis, daß Rainaldi endgültig aus der Bauleitung herausgedrängt wurde²¹⁸.

Schon einige Jahre zuvor, als 1671 mit der Karmeliterkirche begonnen werden sollte, hatte Fontana allein versucht, den in der Tambourzone steckengebliebenen Bau planungsmäßig wieder flottzumachen. Da man vor der Einstellung der Bauarbeiten um 1667 zu einem wirklich befriedigenden Resultat noch nicht gekommen war, mußte die Planung für die Kuppel noch einmal neu aufgenommen werden. Das Projekt, das Fontana dem Ordensgeneral Orlandi gewidmet hat, scheint vor dem Einschreiten Berninis durch seine Qualitäten als Sakralbau wie eine klassische Lösung begrüßt worden zu sein, was aus der Widmungsunterschrift geschlossen werden konnte, die auf eine außerordentlich günstige Aufnahme des Entwurfs anspielt.

Unabhängig von der speziellen Situation ist dieser Beitrag tatsächlich das Beachtlichste, was Carlo Fontana zur Planungsgeschichte beigesteuert hat. Wohl kaum wäre er jedoch mit seinen Vorschlägen in der Lage gewesen, der Schwierigkeiten Herr zu werden, die sich aus der Koordination strukturell verschiedener Kirchen ergaben, welche zu einer harmonischen Gesamtwirkung gebracht werden sollten.

Durch die Projektierung von zwei runden oder zumindest virtuell kreisförmigen Kuppeln kommt Carlo Fontana auf seinen Anteil am Vedutenprojekt (Abb. 136) zurück, das als Resultat der Zusammenarbeit mit Rainaldi der Auftakt der Planung gewesen war. Die Situation hatte sich aber seitdem in vieler Beziehung grundlegend geändert. Um die längsoval begonnene Kuppel von S. Maria di Monte Santo rund erscheinen zu lassen, müßte er ihre Ummantelung zu den Seiten hin so erheblich verstärken, daß sie — in der Frontalansicht mit ihrem Gegenstück vereint — optisch zu schwer geworden wäre (vgl. Abb. 163). Anstatt aus der vorderen Ebene in die „imboccature“ zu vermitteln, wie es die Fassade Rainaldis tut, hätte ihr in die Breite gedehntes Volumen den Unterbau in beträchtlicher Schwere belastet, dessen Erscheinung obendrein noch durch die Flankenerweiterung eine empfindliche Beeinträchtigung erfahren hätte.

Allein Bernini scheint erkannt zu haben, wo die kritischen Punkte dieses Entwurfs lagen. Sein Eingriff vom Ende des Jahres 1673, der Carlo Fontana sehr hart getroffen haben muß, da er ihn wieder in seine subordinierte Position zurückversetzt, richtet sich hauptsächlich gegen die genannten Stellen. Bernini behält Rainaldis Ecklösung im wesentlichen bei und gibt der Kuppel ihre Polygonform zurück, unter entsprechender Verminderung ihres Außendurchmessers in der Transversalachse. Diese Tatsache bestätigt die Überlieferung der Titi-Auflagen von 1675 und 1763, in denen mitgeteilt wird, daß beim Weiterbau Rainaldis Entwurf zugrunde gelegt worden war. Gleichzeitig beleuchtet er das Verhältnis von Bernini zu Rainaldi, dessen Planung für den Außenbau Bernini als sehr viel kongenialer empfand als diejenige von Carlo Fontana. Die Kuppelform auf Rainaldis Bleistiftentwurf im Vatikan (Abb. 153) läßt die Möglichkeit zu, daß schon Rainaldi für die Schwesterkirche die weniger komplizierte achtteilige Gestalt in Erwägung gezogen und somit auch in dieser Hinsicht bereits der endgültigen Lösung weitgehend vorgearbeitet hatte. Deut-

²¹⁷ Crescimbeni, a. a. O., II, S. 347 (vgl. oben Anm. 13). — Titi, a. a. O., ed 1686, S. 357, ed 1763, S. 385 und Pascoli, a. a. O., II, S. 543, schränken dagegen Fontanas schöpferischen Anteil bereits auf die Ausführung der Kuppel, der Laterne sowie die Gestaltung des Hochaltares und der beiden Grabdenkmäler ein.

²¹⁸ Daß die Beziehungen zwischen Rainaldi und Fontana im Laufe der Zeit alles andere als freundschaftliche geworden waren, ist nach dem Vorangegangenen selbstverständlich und für den Beginn der siebziger Jahre des Seicento sogar dokumentarisch zu belegen (F. Fasolo, Hier. e C. Rainaldi, a. a. O., S. 243f.).

lich zeigt der vatikanische Entwurf, wie sehr Rainaldi sich der Gefahr bewußt gewesen ist, daß der Gestaltunterschied der Kirchen in der Höhe der Tambourzone am ehesten zutage tritt. Ängstlich sucht er darum, sie so niedrig wie möglich zu belassen. In der zurückhaltenden Behandlung des Tambours liegt die Schwäche seines Entwurfs sowie im Gegensatz hierzu die Fontanas indessen in allzu unbekümmter Zurschaustellung.

Angesichts dieser beiden Versuche hätte wohl jeder andere der zeitgenössischen Architekten in Rom die Lösung der Bernini gestellten Aufgabe für unmöglich erklärt, da sie einen Widerspruch in sich zu bergen scheint: Die Bedeutung des Tambours wieder herzustellen, andererseits aber seine Form so unauffällig wie möglich zu gestalten. Da ihre beiden neben Bernini bedeutendsten Vertreter, Rainaldi und Fontana, sich festgefahren hatten, ist es keine Übertreibung zu behaupten, daß damals in Rom niemand anders als Bernini dazu befähigt war, ihn aufzulösen. Mit Mitteln, die an sich sehr einfach scheinen, aber zu dieser Zeit nur ihm allein zu Gebote standen, konnte er das außerordentliche Wagnis unternehmen, den Tambour, wenigstens zu den Seiten, sogar mehr noch, als es von Carlo Fontana beabsichtigt war, freizulegen (Verzicht auf die Attika) und trotzdem die Verschiedenheit zur Schwesterkirche unauffällig zu machen (optische Aufteilung des Giebels, Schließung der Fenster in den vorderen Zwischenabschnitten etc.). Damit hatte Bernini das Kernproblem der Bauaufgabe gelöst, das bis zu dieser Zeit offen gehalten geblieben war. Die Weise ihrer Bewältigung erweist sich als ein unmißverständliches Zeugnis seiner „ultima maniera“. Darum bleibt es Berninis ganz persönliches Verdienst, das partielle Mißlingen eines Projekts verhütet zu haben, dem in Rom, wie oben mehrfach betont wurde, nach dem Petersplatz die weitaus größte städtebauliche Bedeutung zukam.

An der Kuppellösung ist noch eines hervorzuheben. Wenn man sie zum Beispiel mit der von Le Vaus Kirche des Collège des Quatre Nations in Paris vergleicht, die das Thema der mit einer Tempelfront versehenen Kuppelkirche als Zentrum einer hufeisenförmigen Baugruppe wohl unter veränderten Umständen, aber ebenfalls in Abhängigkeit von S. Agnese an der Piazza Navona und zeitlich genau parallel zu unseren Zwillingskirchen aufgreift²¹⁹, dann fällt auf, daß die Kuppellösung von Bernini nicht mehr im klassisch-monumentalen, sondern eher in gefälligem Sinne gesucht wurde. Damit ist der Akzent wieder auf das Untergeschoß zurückverlegt, das heißt vor allem die pantheonartige Vorhalle. Er wird ihr in solchem Grade zuerteilt, daß beinahe schon peripherie Bezirke der Sakralarchitektur erreicht sind, von wo aus die Grenzen beispielsweise zur Tradition profaner Portikusbauten nur noch fließend sind, die in der Periode des sogenannten „archäologischen Klassizismus“ als „Propyläen“ einen Zufahrtsweg flankieren: Rom, Villa Borghese (Canina)²²⁰, Bergamo, Porta Nuova etc.²²¹. Der Plan Valadiers von 1793, die beiden Marienkirchen zu Schwerpunkten einer von Kasernengebäuden umstandenen Platzanlage zu machen, ist unter diesem Gesichtspunkt noch nicht einmal völlig absurd²²².

Innerhalb des Bereichs der Sakralarchitektur sind die „consorelle“ der Piazza del Popolo die ersten Vorläufer der langen Kette solcher Zentralbauten, die nicht nur, was die Fassade betrifft, sondern

²¹⁹ Zur Baugeschichte vgl. Louis Hautecœur, Histoire de L'Architecture classique en France, II, 1, Paris 1948, S. 260f.; Anthony Blunt, Art and Architecture in France, 1500–1700, Harmondsworth 1953, S. 230, 249 (6); dort weitere Literaturhinweise.

²²⁰ Luigi Canina, Le nuove fabbriche della Villa Borghese, Rom 1828.

²²¹ Geöffnet am 20. Aug. 1837, Bartolo Belotti, Storia di Bergamo e dei Bergamaschi, vol. V, Bergamo 1959, S. 465f. Abb.: Attraverso l'Italia, vol. III, Mailand 1932, S. 62, Fig. 2.

²²² Zum Projekt von 1793 vgl. G. Matthiae, Piazza del Popolo attraverso i documenti del primo ottocento, Rom 1946, S. 29, Taf. VIIIIf., P. Marconi, Giuseppe Valadier, Rom 1964, S. 80ff.

in ihrer Gesamtkonzeption dem Ideal des Pantheons nachstreben: Venedig, SS. Simone e Giuda²²³, Berlin, Hedwigskirche²²⁴, Neapel, S. Francesco di Paola²²⁵, Turin, Chiesa della Gran Madre di Dio²²⁶, Chiesa delle Sacramentine, ebenda²²⁷, Triest, S. Antonio etc.

So schließt der Rekonstruktionsversuch der Entwurfsentwicklung unserer Zwillingskirchen mit der Feststellung, daß die Planungsgeschichte, die von der Baukunst des Spätmanierismus ihren Anfang genommen hatte und sich nur mühsam von den Vorbildern dieser Periode zu lösen vermochte, im Endergebnis die Schwelle vom Hoch- zum Spätbarock überschreitet, ja, darüber hinaus sogar für die ein Jahrhundert später einsetzenden Erneuerungsbestrebungen der Architektur im Sinne der Antike den Boden bereiten hilft. Mit diesen Bemerkungen ist bereits die Frage der Nachwirkung berührt. Sie ist indessen so umfangreich und weit verzweigt, daß sie in einer Arbeit, die nur die Planungsgeschichte zum Gegenstand hat, nicht mehr systematisch weiter verfolgt werden kann. Einige Hinweise müssen daher an diesem Ort genügen, um den Umkreis der Ausstrahlung wenigstens anzudeuten.

Die Nachfolge beginnt bereits, ehe die Kirchen noch vollendet waren, und greift gleich weit über die Grenzen Italiens hinaus. In urbanistischer Hinsicht wäre beinahe das Pantheon selbst zu einem „Nachfolger“ der unter seinem Einfluß konzipierten Kuppelkirchen geworden, insofern als um 1662 Pläne bestanden, die Piazza bis zum Vorplatz von S. Maria Maddalena auszudehnen und so eine der Piazza del Popolo vergleichbare Situation zu schaffen. Sie scheiterten am Einspruch des Papstes, der, hier seine städtebaulichen Interessen zurückstellend, die Niederlegung der Häuserinsel vermeiden wollte²²⁸.

Der Kardinal Gastaldi beabsichtigte, die Zwillingskirchen zu errichten, die Alexander VII. an der Piazza del Ponte gegenüber der Zufahrt auf die Engelsbrücke geplant hatte, wurde jedoch durch seinen Tod (8. April 1685) an der Ausführung dieses Projektes verhindert²²⁹.

Die motivische Verschmelzung einer Tempelfront mit konkav zurückweichenden Flanken findet, wie Seckler mit Recht hervorhebt, eine sofortige, wenn auch ziemlich freie Aufnahme im Greek Cross und im Great Model Design von Christopher Wren für die St. Paul's Cathedral in London. Die Einziehungen schwingen dort segelartig aus und verbinden, im Maßstab erheblich geweitet, zwischen den Außenkanten der Arme des Grundrißkreuzes. Den Vorplatz hatte Wren auf seinem London-Rebuilding-Plan von 1666 gemäß den Regulierungsvorschlägen Rainaldis für die Piazza del Popolo (Abb. 139) ordnen wollen. Zwei strahlenförmig geführte Straßen sollten, analog der Via del Babuino und der Via Ripetta, zu den Seiten der Kathedrale ihren Anfang nehmen. Zu diesem

²²³ 1718–1738 von Giov. Ant. Scalfarotto; Wittkower, Art and Architecture, a. a. O., S. 253ff., Fig. 26, Taf. 145A.

²²⁴ Begonnen 1747; R. Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, Berlin 1893, S. 183ff.; P. Klopfer, Von Palladio bis Schinkel, Esslingen 1911, S. 18; Leonhard Küppers, Die St. Hedwigs-Kathedrale in Berlin, in: Das Münster, 10, 1957, S. 424–429.

²²⁵ Votivkirche König Ferdinands I. von Neapel. Gelobt 1816 zum Dank für die Rückkehr in seine Herrschaft. Errichtet: 1816–1836 von Pietro Bianchi; Gaetano Nobile, Descrizione della Città di Napoli e delle sue vicinanze, Napoli 1863, I, S. 128ff.; C. G. Gattini, La Chiesa di S. Francesco di Paola in Napoli ed alcune lettere di artisti che vi lavorarono, Neapel 1907; P. Klopfer, a. a. O., S. 63f., Abb. 67.

²²⁶ Errichtet: 1818–1831 durch Ferd. Bonsignore im Auftrag der Stadt aus Anlaß der Rückkehr Victor Emanuels I. aus dem Exil in Sardinien im Jahre 1814; Giuseppe Isidoro Arneudo, Torino Sacra, Turin 1898, S. 199ff.

²²⁷ Die Chiesa delle Sacramentine entstand 1846–1850 nach dem Entwurf von Alfonso Dupuy; G. I. Amendò, a. a. O., S. 269 ff. Der Bau von S. Antonio ist ein Werk von Pietro Nobile; Projektierung seit 1816, Ausführung: 1828 bis etwa 1834; A. Vattovaz e C. Budinis, La Chiesa di S. Antonio Taumaturgo, Triest 1928, P. Klopfer, a. a. O., S. 63 ff., Abb. 48.

²²⁸ Cartari Febei, a. a. O., vol. 79, fol. 101 (5. Sept. 1662).

²²⁹ „Audiuī, quod in mente habebat aedificari faciendi duo alia Tempa in Platea Pontis, ē conspectu nempe ingressus, et in eodem loco, in quo san: me: Alexander Papa VII. in animo habebat duo sacella aedicare faciendi.“ Cartari Febei, a. a. O., vol. 92, fol. 85. (10. April 1685). — Vgl. Anm. 41.

Zeitpunkt hatte Wren sie noch im Stile des Pantheons mit einem tiefen Atrium geplant, dessen Frontseite durch Freisäulen gegliedert wird²³⁰.

Im engeren Anschluß an Rainaldi bedient sich Carlo Fontana auf seinem Entwurf für die Jesuitenkirche in Frascati (1694)²³¹ des Flankenmotivs, das Rainaldi für das Medaillenprojekt von 1662 erfunden hatte. Unter veränderten Bedingungen geschieht dies sehr ähnlich auf zwei Grundrißentwürfen Juvarras für die Sakristei der Peterskirche in Rom²³² und auch durch Vittone, dessen Projekt der Chiesa Parrocchiale di Spino sich außerdem noch von den Grundrisse beider Zwillingskirchen inspiriert zeigt, die sie zu einer Synthese zusammenfügt²³³.

Die eigentliche Nachwirkung der Grundrißorganisation setzt jedoch schon sehr viel früher ein und ist wie diejenige der Fassade eine unmittelbare.

Der erste vatikanische Ovalgrundriß hat nicht nur eine bloß zeichnerische Wiederholung wie zum Beispiel in der Kopie von Nicodemus Tessin gefunden²³⁴. Durch Mattia de' Rossi ist er, sogar einschließlich der schräg gestellten Sakristeiarme, die — wie der Chor — wegen des knappen Bauplatzes nur verkürzt ausführbar waren, mit einigen Veränderungen für die Ausführung der Assunta-Kirche zu Valmontone (1685—1689) benutzt worden²³⁵.

Kopien der Schlußprojekte beider Marienkirchen, auf die mich Tilman Buddensieg aufmerksam gemacht hat, bewahrt das Gabinet des Estampes der Bibliothèque National in Paris²³⁶.

Um die Mitte des Settecento entsteht in Rom durch Domenico Rodriguez de Santos in der Kirche S. Trinità an der Via Condotti (beg. 1741) ein Nachfolgebau, der das Raumschema durch Auslassung der Coretti-Joche vereinfacht²³⁷.

Die Einwirkung der Zwillingsbauten auf die Jesuitenkirche in Loyola von Carlo Fontana, die Superga in Turin von Filippo Juvarra und die Karlskirche Fischers von Erlach in Wien hat bereits Coudenhove-Erthal nachgewiesen²³⁸. Die Beziehung zur Superga empfängt durch den Grundrißplan im Archivio Segreto Vaticano (Abb. 189), dessen vollplastische Wandgliederung, beschränkt auf einfache Freisäulen, von Juvarra wiederholt worden ist, eine zusätzliche Bestätigung.

Bezüglich der Wiener Zentralbauten ist in diesem Zusammenhang noch der Hinweis auf die Peterskirche nachzutragen (Rohbau 1702—1708), bei deren Planung das Vorbild der Zwillingskirchen eine maßgebliche Rolle gespielt hat²³⁹.

²³⁰ E. F. Seckler, a. a. O., S. 118, Taf. 41 B, 42 A und B; zur Baugeschichte vgl. John Summerson, Architecture in Britain, 1530—1830, Harmondsworth 1953, S. 137 ff. — Zum Neubebauungsplan von London nach dem Großbrand von 1666 und dem „Pantheon-Design“ für St. Pauls vgl. Seckler, a. a. O., S. 58ff.; Victor Fürst, Sir Christopher Wren, London 1956, S. 6ff., 26ff.

²³¹ Windsor Castle, Royal Library, vol. 170 (A/4), Nr. 9354 ff.

²³² A. E. Brinckmann, Filippo Juvarra, I disegni, Turin 1937, Taf. 88f.

²³³ B. A. Vittone, Istruzioni diverse, a. a. O., II, Taf. LXI. Vgl. auch den Grundriß für S. Michele in Rivarolo Canavese, begonnen 1759; B. A. Vittone, op. cit., Taf. LXIV; Eugenio Olivieri, Le opere di Bernardo Antonio Vittone, Turin 1920, S. 95, Taf. XXXII.

²³⁴ Vgl. oben Anm. 82 und 110.

²³⁵ Bauzeit: 1685—1690, Agostino Caramanica e Metello Livignani, Memorie di Valmontone, Rom 1916, S. 19—25.

²³⁶ Paris Bibliothèque National, Gabinet des Estampes; Robert de Cotte, Eglises d'Italie, v. 1720; Vf., Fol. 1066, 1067, 1068, 1068a. Kopie der Montesanto-Kirche, mit Bleistift gezeichnet und mit Abweichungen in einigen Einzelheiten, in Florenz, Uffizien (A. 4426). Offensichtlich von derselben Hand herrührend wie der Entwurf der Ovalkirche (A. 4425) mit dem Wappen Innocenz' XIII. (1721—1724) im Tympanon des Frontgiebels.

²³⁷ Zu dieser Kirche vgl. C. Blanco, La SS.ma Trinità dei Domenicani Spagnoli, in: Le chiese di Roma illustrate, Nr. 28, Rom (um 1931).

²³⁸ Coudenhove-Erthal, a. a. O., S. 138ff.

²³⁹ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1929, S. 216—231; ders., Johann Lucas von Hildebrandt, Wien-München 1959, S. 47ff.

Die Abhängigkeit von den „chiese gemelle“ der Piazza del Popolo ist auf dem Entwurf des Gabriele Montani handgreiflich bemerkbar, der das Anlageschema der Seitenkapellen von S. Maria di Monte Santo genau übernimmt (spätere Wiederaufnahme, mit Beschränkung auf die Diagonalkapellen: Felice d'Allio, Salesianerinnenkirche in Wien, 1717—1730). Die Ausführung der Peterskirche durch Hildebrandt

Wie eingehend sich Nicodemus Tessin mit den Zwillingen an der Piazza del Popolo beschäftigt hat, lehrt, abgesehen von seiner eben genannten Grundrißkopie, die oktogonale Kuppelkirche der Heiligen Dreifaltigkeit am Stortorget in Karlskrona (1697–1709)²⁴⁰. An der Mündung einer Straße, welche den queroblongen Platz senkrecht durchschneidet, befindet sie sich nicht bloß szenographisch in einer Position, die der von S. Maria dei Miracoli vergleichbar ist, sondern zeigt im System der Wandgliederung die Auseinandersetzung Tessins mit diesem Kirchenbau (Einfassung der Kapellenöffnungen durch eine doppelte Pilasterordnung etc.). Ihre Kuppel ist sogar noch niedriger als diejenige, die Rainaldi hatte zur Ausführung bringen wollen.

Auch bei Johann Conrad Schlauns Kirche der Barmherzigen Brüder in Münster ist die Verarbeitung von Erinnerungen an unsere Marienkirchen beobachtet worden. Ihr Niederschlag erstreckt sich hauptsächlich auf die Berücksichtigung der städtebaulichen Situation als Abschluß eines Gebäudekomplexes, der von zwei strahlenförmig auseinanderlaufenden Straßen begrenzt wird²⁴¹.

Der Belle-Alliance-Platz in Berlin, Anfang 18. Jahrhundert, ist durch seine längsovale Form, die sich gegenüber dem Halleschen Tor in die Mündungen eines Straßendreiecksrads öffnet, als eine recht selbständige Grundrißvariante der Piazza del Popolo bekannt. Der Abschluß der Häuserinseln zwischen den Straßenmündungen erfolgt dort auch nicht durch Kirchen, sondern durch Wohnbauten, deren eingebogene Fronten die Krümmung des Ovalplatzes mit vollziehen. Der Entwurf wird Gontard zugeschrieben²⁴².

Ein von Hans Rose nachgewiesenes Beispiel aus späterer Zeit, das sich die Piazza del Popolo zum Vorbild nimmt und auch die Kuppelbauten wieder in den Bauplan einbezieht, ist Pedettis Entwurf für den Markt in Karlsruhe (um 1787)²⁴³. Es handelt sich um einen längsoblongen Platz, dessen Eckschrägen in der Tiefe mit den vorgewölbten Fronten von zwei kreisförmigen Gebäuden besetzt sind. Als Kirche und Rathaus sich entsprechend, dienen sie als Flankierungsmotiv für einen Straßenzug, der sich in der Hauptachse des Platzes in der Ferne verliert.

Dieses Projekt, das schon dem ausgehenden 18. Jahrhundert angehört, soll den kurzen Überblick beschließen, aus dem bereits die Bedeutung zu ersehen ist, welche die Marienkirchen durch ihre langanhaltende Nachfolge für die Architekturentwicklung erlangt haben. Sie ist während des ganzen Settecento nicht abgerissen und geht an dessen Ende in die vorhin genannte Tradition solcher Bauten über, die unmittelbar an das Pantheon anknüpfen.

Die Bedeutung der „consorelle“ liegt, wenn auch nicht ausschließlich, so doch in erster Linie auf urbanistischem Gebiet. Das entspricht dem Resultat der Planungs- und Baugeschichte, in deren Verlauf die szenographischen Erfordernisse des Außenbaus die Oberhand gewonnen und

(vgl. die Grundrißkonfrontation bei Grimschitz, a. a. O., Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1929, S. 223, Fig. 8, und Vincenzo Fasolo, a. a. O., S. 318f.) bringt einen Wechsel insofern, als nun — trotz Beibehaltung des Ovals — auf den Grundriß der Miracoli-Kirche zurückgegriffen wird.

Diese Anknüpfung an römische Vorbilder ist um so bemerkenswerter, als im Vergleich hierzu der Einfluß der Servitenkirche von sehr viel geringerem Gewicht ist, mit der Carlo Canevale die Tradition der Wiener Ovalkirchen begründet hat. Im Jahre 1651, d. h. ein Jahrzehnt vor der Montesanto-Kirche begonnen, wurzelt jedoch ihre Grundrißform (tiefgedehntes Oval mit großen Transversalkapellen und kleinen halbzylindrischen Altarnischen in den Diagonalachsen) in anderen Bereichen als unsere beiden Kirchen und kann darum hier von der Erörterung ausgeschlossen werden.

²⁴⁰ R. Josephson, Nicodemus Tessin, a. a. O., II, S. 139f.; vgl. G. Eimer, Stadtplanung, a. a. O., S. 492ff.

²⁴¹ Franz Graf Wolff Metternich, Römisches bei Kirchenentwürfen des westfälischen Architekten Johann Conrad Schlaun, in: Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salmi, Rom 1963, III, S. 248ff.

²⁴² Werner Hager, Die Bauten des deutschen Barocks, 1690–1770, Jena 1942, S. 165, Abb. 162.

²⁴³ Hans Rose, Spätbarock, Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760, München 1922, S. 93, Fig. 78; Sigfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, München 1922, S. 120, Taf. 75 und 97.



214. Piazza del Popolo (Gius. Vasi)

die Projektierung der Innenräume ihrer Abhängigkeit unterworfen haben. Letztere, durch Kompromisse in ihren Entfaltungsmöglichkeiten von vornherein beengt — besonders gilt dies für die an zweiter Stelle ausgeführte Miracoli-Kirche —, hat darum nicht einer optimalen Lösung zugeführt werden können, wie sie die Außenarchitektur nach dem Eingreifen Berninis schließlich doch noch gefunden hat. Zu wesentlichen Teilen beruht das Ergebnis der befriedigenden Außenerscheinung auf der respektvollen Behandlung, die Bernini dem Bestand widerfahren ließ, den er, ausgeführt oder noch im Stadium der Planung begriffen, aus den Händen Carlo Rainaldis übernommen hatte.

Den Zwillingsskirchen als Monumenten szenographischer Platzgestaltung ist darum auch stets die stärkere Anerkennung gezollt worden. An der Wende zum Frühklassizismus scheint sie ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Wohl niemals ist das Lob der durch sie zu einem vorläufigen Abschluß gelangten Neuordnung der Piazza del Popolo heller erklingen als in jenen Jahren, die schon der Umgestaltung durch Valadier dicht vorangehen: „Nessuna Città presenta un’ ingresso così sorprendente come quello della Porta del Popolo. La veduta dell’obelisco, di tre grandi strade di prospetto, e delle due Chiese, che vi sono in mezzo, forma un colpo d’occhio magnifico e nella più brillante maniera annunzia la Città di Roma a coloro che vi giungono, provenienti dalla Francia e dalla Germania per la strada di Firenze.“²⁴⁴

²⁴⁴ La Città di Roma, Rom 1779, S. 159f.; zitiert von: M. Zocca, in: Topografia e Urbanistica di Roma, a. a. O., S. 524.

EXKURS: ZUR DATIERUNG DES OVALPROJEKTS VON S. MARIA IN CAMPITELLI

Auf dem Titelblatt des Klebebandes im Konventsarchiv von S. Maria in Campitelli, der das Wappen Papst Alexanders VII. trägt und die Entwürfe des Ovalplans mit einigen beigeblundenen Zeichnungen des Ausführungsprojekts enthält, befindet sich, mit gleicher Schrift, wenn auch in etwas kleineren Buchstaben als sie der übrige Text aufweist, der Vermerk: „Di Carlo Rainaldi Archit:o dell'Inclito Pop.o Romano. 1658.“ Die Jahreszahl 1658 muß also ernst genommen werden und kann sich nach Lage der Dinge nur auf das zuerst genannte, d. h. zeitlich frühere Planmaterial beziehen, das damit fest datiert ist. Da dieser Sachverhalt auch in einer Untersuchung, die Spagnesi kürzlich veröffentlicht hat (vgl. Schluß des Exkurses), unberücksichtigt blieb, ist es notwendig, auf die näheren Umstände der insbesondere von Wittkower erforschten Baugeschichte von S. Maria in Campitelli noch einmal kurz einzugehen (Wittkower, Rainaldi, S. 278ff.; vgl. Giulio Carlo Argan, S. Maria in Campitelli, in: Commentari, XI, 1960, S. 74—86; F. Fasolo, Hier.e C. Rainaldi, a. a. O., S. 156, 158, 356).

Bekanntlich hatte das Abklingen der Pest des Jahres 1656 die Conservatori del Popolo Romano am 29. Nov. d. J. zu dem Gelübde veranlaßt, das Gnadenbild von S. Maria in Portico „con decenza maggiore“ aufzustellen. Dabei war zunächst nur an eine aufwendigere Unterbringung in der Kirche selbst gedacht gewesen.

Über die Vorgeschiede des Neubaus von S. Maria in Campitelli berichtet das Diarium des Francesco Guinigi (Successi della nostra Congregazione dal 1652—1675) im Archiv des Konvents (Sig.: Arm. A. parte 3, mazzo 36 n. 3) in einigen Punkten ausführlicher als die gedruckten Quellen (Lodovico Marracci, Memorie di S. Maria in Portico di Roma, 1. Aufl., Rom 1667; Carlo Antonio Erra, Storia dell'Imagine, e Chiesa di S. Maria in Portico di Campitelli, Rom 1750). Furio Fasolo hat dieses Manuskript bereits benutzt und darauf hingewiesen, leider aber ohne die für die Baugeschichte wesentlichen Stellen in Auszügen zu veröffentlichen.

Schon kurz nach dem Gelübde scheint man sich mit dem Gedanken getragen zu haben, statt eines Tabernakels die gesamte Kirche neu zu errichten: „A' di 12. d.o (Dez. 1656) uennero d'ordine di Nro. Sig.re tre Architetti p. uedere il sito della Chiesa, e Casa, e disegnarui la nuoua fabrica.“ Am 21. Januar 1657 kam sogar der Papst selbst, dem aber der Standort nicht gefällt und darum den Vorschlag macht, den Konvent der Chierici Regolari della Congregazione della Madre di Dio von S. Maria in Portico mit dem von S. Maria in Campitelli (der gleichen Kongregation zugehörig) zu vereinigen und statt dessen die zuletzt genannte Kirche neu zu bauen: „... di unire le due case in una ad effetto di seruire con magg. numero la nuoua Chiesa, che voleua fabricare ... essendo il Papa in disposit.ne di fare una Chiesa, e Casa capace p. tutti ...“ (Guinigi, fol. 14ff.).

Am 19. Januar 1658 drängt der Papst die Senatoren und Konservatoren auf Erfüllung des Gelübdes und teilt ihnen seine Absicht mit, das Gnadenbild nach S. Maria in Campitelli transferieren zu lassen, wo er den Neubau durchgeführt sehen wollte. Am darauffolgenden Tag wird Rainaldi von den Baubevollmächtigten mit der Anfertigung der Pläne beauftragt: „... il Giorno appresso, cioè li 20 di Gennaro, uennero questi due Sig.ri con d'uersi periti per uedere e misurare il sito, et il Sig. Cauaglier Rainaldi Architetto del Popolo Romano fù a piedi di Nro. Sig.re, dal quale hebbe ordine di fare il disegno della nuoua Chiesa“ (Guinigi, fol. 23).

Am 13. Mai 1658 werden dem Papst diese Pläne bereits vorgelegt: „Li conseruatori e priori furono ai piedi di S.B. e gli portarono i disegni e pianta della chiesa da farsi in S. Maria a Campitelli ...“ (Biblioteca Vaticana Cod. Chigi G. III, 78, fol. 214; Passus zitiert von Pastor, a. a. O., XIV, 1, S. 520, Ann. 1, und Wittkower, Rainaldi, S. 283, Ann. 69).

Es ist die Frage, ob es sich dabei um die in der Biblioteca Vaticana befindlichen Erweiterungspläne des bestehenden Gebäudes gehandelt hat, wie Wittkower annimmt (Rainaldi, S. 283; Fig. 40, 42, 44, 47) oder bereits um das Ovalprojekt, das in der ursprünglichen Fassung ebenfalls aus dem Jahre 1658 datiert und erst 1662/63 durch den Schlußentwurf abgelöst wurde. Die Entstehung der ersten kann rückwärtig etwa bis zum Frühjahr 1657 begrenzt werden, als der Papst vorschlug, an Stelle von S. Maria in Portico die Kirche S. Maria in Campitelli zu erneuern (21. Jan. 1657). Dem entspricht ein Vermerk, der sich auf der Rückseite des Kirchenlängsschnitts (Chigi P. VII. 10, fol. 107v) befindet: VOTO PER LA SANITA DI ROMA MDCLVII. Da das Gelübde schon 1656 stattgefunden hat, ist die angegebene Jahreszahl als datierend für die Zeichnung und das Erweiterungsprojekt aufzufassen. 1657 entstanden, kann zum Zeitpunkt des 13. Mai 1658 die Aktualität dieser Pläne schon durch den aus diesem Jahre datierenden Neubauentwurf abgelöst worden sein. Ferner scheint die Inspektion bzw. Vermessung, die am 19. Januar 1658, unter Beteiligung zahlreicher Personen und in Gegenwart des Papstes(!) stattfand, angesichts dieses Aufwands einen sehr viel umfangreicheren Charakter gehabt zu haben, als ihn die bloße Erweiterung von etwas Bestehendem erfordern würde. Darum darf angenommen werden, daß bei dieser Gelegenheit schon der Neubau vorbereitet wurde, zumal im Bericht ja auch die Formulierung „nuoua Chiesa“ gebraucht und am 13. Mai 1658 wiederum von einer „Chiesa da farsi“ gesprochen wird.

Trotz der bereits soweit fortgeschrittenen Planung war man sich aber immer noch nicht einmal über den zukünftigen Standort des Gnadenbildes einig. Es wurde sogar vorgeschlagen, das Täfelchen nach S. Giovanni in Laterano oder ins Pantheon zu verbringen. Am stärksten scheint die Strömung gewesen zu sein, ihm — wie es am Anfang beabsichtigt war — an seinem bisherigen Platz eine würdigere Aufstellung zu verschaffen. Schließlich fügte man sich am 13. Juni 1659, nach eingehender Diskussion, doch dem Wunsch des Papstes, der mehrfach sein Mißfallen über S. Maria in Portico als endgültigen Ort für das Gnadenbild zum Ausdruck gebracht hatte (Guinigi, fol. 24).

Etwa ein halbes Jahr später stellt der Papst durch Chirografo vom 28. Januar 1660 einen Betrag von 15000 Scudi für den Neubau der Kirche zur Verfügung: „... in conto a parti alla fab.ca di d.a Chiesa da farsi nel luogo, e sito, doue hoggi è la Chiesa d.a S. Maria in Campitelli...“ (Rom, Archivio di Stato, Camerale I, Chirografi, ser. A, Reg. 166). Eine zweite Zahlungsanweisung in gleicher Höhe folgt am 22. Mai des gleichen Jahres: „Paolo Maccarani Hauendo Noi determinato di fabricare una nuoua Chiesa in honore della Beatissima Vergine del luogo' e sito, dove presentemente si ritrova la piccola Chiesa di S. Maria in Campitelli: Facemmo à quest' effetto con altro Nostro Chirografo spedito sotto il di 28 di gennaro 1660 depositare nel Banco di Pietro, e Filippo Nerli Nostri Depositarii, scudi quindici mila à vostra dispositione; et acciò prontamente si dia principio a detta fabrica e si proseguisca con ogni celerità, e diligenza; ...“ (zitiert nach L. Marracci, a. a. O., S. 117f.).

Die Absicht eines vollständigen Neubaus ist in diesem Dokument am entschiedensten zum Ausdruck gebracht. Der Papst wünscht ihn durch diesen Beitrag in Gang zu bringen und verlangt die schnellstmögliche Realisierung. In vollem Umfange ist sie jedoch selbst mit diesen Mitteln nicht möglich, da die zur Verfügung gestellten Beträge nicht ausreichen, um die Gesamtkosten zu decken, die von Rainaldi mit 83000 Scudi^{244a} veranschlagt werden: „... la fabrica della Chiesa, conforme il p.o disegno fatto, e secondo si è dichiarato l'architetto Caualier Rainaldi, basterebbe in 83 m.a scudi, compresaui la compra del sito, senza gl'adornam.i delle Cappelle, le quali potrebbero farsi col tempo: si è p. tal disegno riformato, si crede con notabile diminuzione di tal somma, ma p. no hauerla l'Architetto determinata à gl'oratori, non possono esprimerla puntualm.e. Questa scrittura portata alli 31 Gennaro (1660) dalli detti due Pri Bartolomei e Marracci, fu piu uolte letta à Mons. Fagano, e da esso considerato in tutte le sue parti, e dipoi hauer fatte diuerse sessioni ed i detti Pri, et in teso da essi altre difficoltà, che ui poteuano essere, concluse che tutto si ristrin-geua alla spesa ...“ (Guinigi, fol. 31).

Man einigt sich über Einsparungen; es vergehen aber noch einmal zwei Jahre, bis am 9. März 1662 mit dem Abriß der im Wege befindlichen Häuser begonnen wird, so daß am 29. September 1662 die Grundsteinlegung stattfinden kann (Guinigi, fol. 42; Wittkower, Rainaldi, S. 285). Kurz zuvor war das Gnadenbild am 14. Januar 1662 nachts von S. Maria in Portico nach S. Maria in Campitelli überführt worden, wo es bei verschlossenen Türen am Hochaltar untergebracht wurde, um dort bis zum Abschluß des Neubaus zu verbleiben (Guinigi, fol. 41).

Trotz der großzügigen Zuwendungen Alexanders VII. müssen nicht unerhebliche Spannungen zwischen dem Papst und den Chierici regolari von S. Maria in Portico bestanden haben, ohne Zweifel wegen der Standortfrage. Denn als Francesco Guinigi am 29. Januar 1662 beim Papst war, um ihm die vollzogene Translation zu melden, zeigte dieser deutlich sein Mißfallen über die ständigen „querele“ und wies darauf hin, daß er nichts anderes als ihr Wohl im Auge habe („... non hauer hauto altro fine che il nro. bene ...“, Guinigi, fol. 41).

In seinem Buch über Giovanni Antonio de Rossi hat Gianfranco Spagnesi (Rom 1964, S. 115ff., Dok. S. 235ff.) die Baugeschichte von S. Maria in Campitelli ebenfalls noch einmal neu aufgerollt und die an dieser Stelle nicht zu diskutierende These einer Einflußnahme de Rossis auf Rainaldi beim Übergang vom Oval- zum Schlußprojekt aufgestellt.

Den Ovalentwurf verweist Spagnesi in die Jahre 1660–1662, weil seiner Auffassung nach die definitive Entscheidung über den Architekten erst 1660 gefallen sei. Spagnesi bezieht sich auf den genannten Chirografo Alexanders VII. vom 28. Januar 1660, der Paolo Maccarani zum „intendente della fabrica“ ernannt, dessen Vollmacht sich aber nicht, wie Spagnesi annimmt, auf die Auswahl „des“ Architekten erstreckt. Denn die „facoltà et autorità di poter deputare architetti, fabbricatori ed altri operai“ meint zweifellos nur die Bauführer und ausführenden Kräfte, nicht aber die Person des leitenden Architekten. Bei dem starken Interesse des Papstes liegt nichts ferner, als daß er mit seinem Chirografo diese für den Bau wichtigste und von ihm schon längst getroffene Entscheidung habe aus der Hand geben wollen.

Mit der Jahreszahl 1658, die sich auf dem Titelblatt des Zeichnungsbandes im Archiv von S. Maria in Campitelli befindet, setzt sich Spagnesi nicht auseinander. Sein Vorschlag für eine spätere Datierung (1660–1662) bleibt darum eine reine Vermutung, die hiermit widerlegt ist. Gewiß ist die zeitliche Differenz nicht groß, doch scheint es der Mühe wert, das ergänzungsbedürftige Bild der Tätigkeit Rainaldis in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre des Seicento so weit als möglich zu vervollständigen.

Zum Planwechsel und weiteren Verlauf der Baugeschichte vgl. die oben zitierte Spezialliteratur.

^{244a} Die gleiche Summe in einer Notiz auf dem letzten Blatt des Klebebandes im Archiv von S. Maria in Campitelli angegeben.

URKUNDEN

S. Maria di Monte Santo bzw. beide Kirchen

I. Rom Archivio di Stato, Collezione dei Disegni, I, Cartella 81, Nr. 279.
Chirografo Alexanders VII. vom 16. November 1661²⁴⁵.

Mons. Gastaldi, volendo Noi, che tanto li Frati della Madonna Sant'ma di Monte Santo Carmelitani del p.mo Istituto, quanto li Frati della Madonna Sant.ma de' Miracoli, riformati del 3.o Ordine di San Francesco della Congreg.e di Francia, si trasferischino nella Piazza del Popolo, rendendosi con le Fabbriche, che si faranno, più ornata, cioè li primi nel posto, e sito à man dritta, e l'altri nella Chiesa di S. Orsola à mano manca, all' imboccatura della Strada del Corso, nel fine della d.a Piazza, ad effetto di fabricarui le Chiese, e Conuenti loro, è però necessario, che li sudetti Frati aquistino molte case esistenti in detti Siti, oltre la propria de frati Carmelitani, già compra dalli Fratelli de Paolucci. Per tanto habbiamo deliberato forzare li Padroni, e Posessori di esse à uenderle; Di qui è, che di Nostro moto proprio, certa Scienza, e pienezza della nostra Podestà, comandiamo à uoi, che senza tela à figura di giudicio esecutivam.te con mano Regia riguardando solo la verità del fatto, senza propina; e registro astringiate in tante uolte, quanto bisognerà, cioè ad istanza delli Frati di Monte Santo l'Archiconf.ta della Santiss.ma Annuntiata di Roma, e suoi Officiali, e Ministri, e parimento Domenico Seruidei, Carlo de Grassis, Gio:Brandani, Laura Rensi, Gio:Pellegrini, Paula Candelieri, Margarita Lazzarini, Anna Saluietti, Carlo Lera, e Camilla Caluani e similmente ad istanza deli Frati della Madonna de' Miracoli, la Confratern.ta di S. Orsola, il Cardinal Colonna, il Cap:to, e Basilica di S. Maria Maggiore, li Frati di SS. Vinc' o et Anastasio, gl' Abbati Maffei e Marchetti, La Marchesa Pansirola, Antonio Risi, Maddalena Gallina, Agostino Ciotti, Luca Contino, Gio:Batta Leopardi, Baldassare Butti, Lorenzo Bracchi, gl'heredi di Gio:Inghirami, Madalena Stroppi, Clementia, et Anna Maria Torsellini, Pietro Ant.o; e Marta Thomassini et altri più ueri Proni pretendenti, e Proprietarij à uenderli le loro Case esistenti nell'Isole sopra delineate con tutti li loro membri, e ragioni, canoni e pertinente, per il prezzo, che risulterà dalla stima da farsi da Due Periti dà eleggersi comunem.te, et in caso di discordia dalla stima da farsi da un Perito da eleggersi da uoi, come Terzo; e per tal' effet.o ui diamo facoltà di concedere alli Frati di Monte Santo li due Vicolì, che sono tra le Case delli soprannom.ti; come anco alli Frati della Madonna de' Miracoli il Sito, che accanto della Chiesa di S. Orsola auanza nella Piazza del Popolo sino al paro, e parallelo del Sito de' Frati di Monte Santo, quale concessione di Sito, e Vicolì uogliamo esser fatta senza pagamento alcuno, con oblico però di lasciare dalle due parti più larga l' imboccatura della Strada del Corso, in tempo di fabrica, in conformità della sopra delineata pianta fatta per Ordine nro dal Cau.re Rainaldi, e da noi uista, et approuata; deputando uoi priuatiuam.te quanto ad ogn' altro Giudice in detta Causa, e Cause, con tutti, e singoli loro emergenti, dependenti, Annessi, e Connensi ...

Volendo però, che li sud.i Frati Carmelitani, e Tertiarij siano obligati, si come noi li oblichiamo, in dette Case da uendersi, et Siti, adornato della Città, e della detta Piazza, fabricarui le soprad. Chiese, e Conuenti, nel modo, e forma contenuta, et eposta nella sopra designata Pianta, e perchè per far d.a Compra, e Fabrica, conceder loro licenza di potere sopra li loro beni respettivamente imporre uno o più Censi, tanto perpetui, come Vitalitij, fino alla Somma di scudi Ventimila, cioè dieci mila per ciascheduno di detti Conuenti; et anco alli Frati di Monte Santo, di poter uendere, e risegnare l'infr.tti luoghi d.e Monti liberi, che sono ...

Et anco alli Frati sudetti della Madonna de' Miracoli, conceder simil licenza di uendere, et alienare li fondi, et altre casa infritte, cioè il Sito proprio del Conuento Vecchio, e Chiesa da profanarsi ...

Li surrogamo le sudette messe perpetue sopra le Botteghe da fabricarsi sotto il nuovo Conuento in conformità delli Frati di Monte Santo respuam.te e per l' effettuat.e, et esecut.e di tutto ciò, come sopra espresso, ui diamo ogni facoltà necessaria, et opportuna, anco di profanare le dd. Chiese, e Conuenti ...

Dato nel nostro Palazzo Aplico di Monte Cauallo, questo di 16 Novembre 1661

Alexander Papa VII^s.

²⁴⁵ Rom, Archivio di Stato, Collezione dei Disegni, I, Cartella 81, Nr. 279. Originalausfertigung des Chirografo Alexanders VII. vom 16. Nov. 1661. Weißer, bräunlich angelaufener Karton (52,1 × 74,2 cm). Fläche in drei Abteilungen aufgeteilt für Text, Lageplan (Abb. 139) und Entwurf der zu errichtenden Kirchen. Die beiden zuletzt genannten Abschnitte messen in der Breite 26,4 bzw. 15,4 cm. Technik: Feder, braun und lila laviert.

Auf der Rückseite folgender Vermerk: „Reg.to Inlibr. Jurium diuersorum mei Vincentij Oct.ni Notij Triblis Viarum sub fol. 101.“ Der dort genannte Urkundenband im Römischen Staatsarchiv: Presidenza delle Strade, Vincentius Octavianus, Jurium Diuersorum (1657 bis 1665), vol. 32. An der zitierten Stelle Kopie des Chirografotextes (fol. 101–104). Ebenda, fol. 109: „Preceptum PP. B. Mariae Montis Sancti, et B. Mariæ Miraculorum“ des Kardinals Girolamo Gastaldi vom 30. Juni 1662 (betrifft Finanzierung).

Weitere Kopie des Chirografo, jedoch einschließlich der im gleichen Maßstab gezeichneten Pläne, ebenfalls im Römischen Staatsarchiv, Notari del Trib. A. C. Palutius Thomas, vol. 4983, fol. 806. Karton gleich, Ausführungstechnik zum Teil etwas verschieden: Neben Braunalvierungen auch Höhungen in Gelb, Rosa, Grau und Blau (Abb. 141 und 142).

II. Rom Archivio di Stato, Notari del Tribunale A. C. Palutius Thomas; Vol. 4983, fol. 654
Verpflichtung von Handwerkern, 17. März 1662

Die decima septima Martij 1662 Ind. ne XV Pont. us Alexandri S. mi anno 7^o

Cum sit quod alias q. Joes Baptia Toronus, et Philippus Cefalassius ac Paulus Luicinus fabri murarij in Urbe mibi Bene cogniti promiserint, et se se insolidum obligauerint construere et edificare Monasterias et Ecclias de nouo construenda in Platea Populi pro RR. PP. Beatae Mariae Miraculorum Tertij ordinis S. Franc: i, ac RR. PP. Beatae Mariae de Monte Sancti Carmeli ordinis Carmelitanorum Primi Instituti iuxta formam Inst. celebrati per Acta Rondini Notij Capliti sub die 24, 9bris 1661 . . .

III. Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, Vol. 29, fol. 12—16
Stato temporale, 6. September 1662

Relatione dello stato temporale della Chiesa, e Monastero del Conuento della Madonna di Monte Santo di Roma delli Padri Carmelitani del Primo Istituto della Provincia di Monte Santo.

La Chiesa, e Monastero della Madonna SS.ma di M.to de' Frati Carmel.ni del primo Istituto situato nel Rione di Campomarzo uicino la Piazza del Popolo fù fondato, et eretto per decreto della Sac. Congreg.ne della Visita Apostolica, come appare sotto li 13. di Maggio 1640 e poi confermato per Breue della fel.mem. di N. S. Papa Urbano Ottavo sotto li 12 di Maggio 1642.

La Chiesa pro interim è capace competentemente. Hа tre Altari; cioè l'Altare Maggiore della Madonna SS.ma, et altre due Cappellette à latere, una della B. Maria Maddalena de' Pazzi, e l'altra di S. filippo Neri. Hа il Choro per il Giorno sopra la porta della Chiesa, et incontro l'Altare Maggiore, e per dire il Matutino la notte un altro Choretto dietro l'Altare che risponde ln Chiesa à piede piano del Dormitorio.

Non hа Campanile formato, mà fin adesso hа tenute le Campane su la loggia. Hа due sole Campane, una di ottocento libre, e l'altra di cento in circa. Si stanno accomodando due seppolture. Una per li Religiosi, e l'altra per li secolari.

Per Sagrestia per adesso si serue d'una stanza lontana dalla Chiesa posta nel Cortile, et à piede piano della strada del Corso.

Il Monastero hа un solo Dormitorio con undeci Celle, et un Camerone grande, mà la maggior parte dourà andar a terra per la fabbrica della Chiesa. Hа due Cortili, l'uno doppò l'altro, e tutti due seruono per sito della Chiesa facienda.

Refettorio, Cucina, Cantina, Guardarobba in detto Monastero non ui è luogo da farsi, mà è necessario pigliare una casa à piggione contigua à detto Monastero per farsi dette officine.

Hа il Monastero altre due stanze sotto il Dormitorio à piede piano della Strada, quali seruono per adesso per monitione delli mura tori e tutte due uanno nel disegno della Chiesa.

Hа il detto Monastero nel primo Cortile un pozzo et anco un oncia d'acqua di Treue, come appare p.l' atti di Boccamasio sotto li 16. Nouembre 1606.

Si serue per adesso per libraria d'una stanza di detto Conuento, per non hauer luogo determinato, stante che il Conuento sta in fabrica.

Beni, e Vendite

Possiede detto Monastero un Palazzo con altre Casette contigue nel Rione di Campomarzo nella strada detta del Babuino, confinante da una parte col nicolo detto del pidocchio, dall' altra detto del borghetto, e dall' altra con alcune Casette delli PP. del Popolo, e della Pace quale Palazzo fù il Conu. Vecchio, comprato da Mons. Giulio Donati, per prezzo di scudi tremila, come appare per Instrumento rog.to p.gli atti del Buonanni Not. C. C. sotto li 9. Xbre 1639.

E più in detto Palazzo ui è un Giardinetto posto in quadro da 40 palmi incirca, con quattro uialetti di busso, con suoi piedi di merangoli, con una fontana in mezzo, un'altra in prospettiva dell' entrare, et un' altra à mano manca del primo uialetto con un oncia d' acqua di treue come pgl' atti del Buccamasij Not. sotto li 16. Agosto 1607.

Vi è anco un pozzo, e le spalliere di detto giardinetto sono di merangoli.

E più possiede altre due Casette contigue al istesso Palazzo, e nell'istessa strada del Babuino, comprate altre uolte dalli SS.ri de Angelis, come appare p. Istumento rog.o pl' atti della SS.ma Annuntiata, e dell' Paluzzi e Penruci in solidum Not. A. C. sotto li 13 luglio 1656 . . .

Frutto, e Rendita

Il Palazzo nominato di sopra, quale fù Conuento si sta reducendo in forma habitabile, p. persone secolari in più appartamenti, e botteghe, dalli quali se ne spera cauare di piggione ogn'anno assieme con le sue casette contigue scudi Cento settanta, che detrattine almeno scudi dieci per acconcimi, e selciati resterebbero scudi Centosessanta l'anno. Dalle Casette soprannominate pure contigue al palazzo, comprate dalli SS.ri de Angelis, si sogliono affittare scudi 28 l'anno, ma detrattine scudi tre p. acconcimi, e selciati resterebbero scudi 25 l'anno . . .

Debiti

E' più hā un Censo passiō di scudi cinquecento in proprietà con li SS.ri Gio:Batta, e Pietro Aquilanti, per cui paga ogn' anno scudi 21, e b.25 fondato sopra la Casa che attualmente habitano li Padri, e dourerà farsi la Chiesa, e Conuento, come p.l'atti dell' Ottauiani Not. A. C. 9 di Giugno 1659.

E più hā un Censo passiō di scudi cinquecento in proprietà col Sig. Gio:Batta Aquilante, p.cui paga ogn' anno scudi uenti moneta fondato pure sopra la Casa sud.a che dourerà seruire p. sito della Chiesa, come p. l'atti del Paluzzi Not. A. C. sotto li 3 7bre 1662 ...

In questo Monasterio sono stati prefissi Religiosi numero quattordici come appare p. decreto della Sac. Congreg.ne, e di presente ui si alimentano Sacerdoti sette, Chierici Quattro, e laici sette ...

... die 6 7bris 1662 ...

IV. Rom Archivio di Stato, Notari del Tribunale A. C. Palutius Thomas, Serie testamenti in appendice all' intero fondo A. C. vol. 59, fol. 136ff.

Stiftung des Kardinals Girolamo Gastaldi, 27. Oktober 1673²⁴⁶

Donatio Locor. 114 montium restaurati 2.0 e 3.0 Erect.nis fact. p. Emin.mus D. Card.le Hieronymum Gastaldum ad fauorem Ven. Ecclesiae S. Mariae de Monte Sancto
Die uigesima Septima Octobris 1673

Emin:mus et R.mus Dominus Hieronymus Tituli Sanctae Pudentianae S:R:E: Presbiter Cardinalis Gastaldus nuncupatus, considerans, ut asserit, quod uigore deputationis, et mandati S.te me: PP. Alexandri Septimi: ipse Em:mus et R.mus D. non ad hoc Praelature munere psoluto; et Clericus Reu.Cam Aplicae existens habuit honorem faciendi sacram functionem apponendi primum Lapidem nouae Ecclesiae Deipare Virginis S. Mariae de Monte Sancto edificandae inter uiam nuncupatam del Babuino, et alteram uiam nuncupatam del Corso, et propriae in illarum fine ad conspectum Plateae nuncupatae del Popolo, prout sacris uestibus indutus processionaliter dictam sacram functionem fecit, cum assistentia Re.mi Patris Hieronymi de Aro totius Ordinis Carmelitarum Generalis, ac RR.PP. Conuentus d.ae Ecclesiae S.e Mariae de Monte Sancto ut plenius continetur in instrum.to praemissorum omnium p.acta mei et confecto Sub die 15 Julij 1662. Seu, et considerans etiam idem Em.mus D. Cardinalis Gastaldus aedificationem ptæ nouae Ecclesiae Beatae Mariae Virginis de Monte Sancto, usque ad haec tempora remanere imperfectam, et ob impotentiam Conuentus eiusdem Ecclesiae, ac deficiantiam elaeemosinarum, et aliarum Subuentionum, quibus illam expleri posse sperabatur ualde dubitandum esse quod nisi longo temporis intervallo eam perfici contingere ualeat, et proinde deuotionis Causa erga eandem Beat.mam Virginem de Monte Sancto, uolens infradicendum subsidium Patribus d.i Conuentus pro eleemosina ad effectum infraptum elargiri, cum infradicendis tamen conditionibus, et oneribus ...

... soluendi pro pretio materialium, et Satisfactione fabrorum murariorum, et aliorum Artificum, et Operariorum in constructione dictae Ecclesiae adhibendorum par ab E.S. subscribendis.

2.0 Quod in primis, et ante omnia cum dictis pecunijs aedicari, et perfici debeat, ut vulgo dicitur, la facciata di d.a. Chiesa, et deinde ulterius progredi quoisque d.ae pecuniae sufficerint, et aedificationem, ut dicitur della Cappola, seu alterius partis eiusdem Ecclesiae, prout E.S. uidebitur in omnibus, et per omnia, iuxta plantam, et delineationem factam ab Equite Carlo fontana Architecto, prout infolijs, quae ad effectum alligandi in presenti instro idem Emin.mus D. Gastaldus mihi consignauit tenoris.

3.0 Quod in eadem anteriori parte, ut vulgo dicitur nella facciata eiusdem Ecclesiae, ex marmoribus elaboratis construenda, apponi debeant insignia nomen, cognomen, et dignitas ipsius Em.mi Dni Cardinalis literis in marmore plumbatis in locis E.S. benenisis, ad contentamentum eiusdem E.S. nec non intus eandem Ecclesiam inscriptio ab E.S. d.o P. Bonaventuae, Pri dicti Conuentus tradenda, ad effectum illam incidi faciendi in lapide marmoreo, et collocandi in loco pariter E.S. beneviso, quaenunquam ex eodem loco amoueri debeat, et haec omnia fieri debeant ex pecunijs, ut s.a, donatis ...

V. Rom, Biblioteca Carmelitana (Via Sforza Pallavicini 10), Notitiae Historicae Conventus de Urbe. Signatur: Ms. II, Mons. Sanctus 1; fol. 46f.

Gewährung des Patronatsrechts an den Kardinal Girolamo Gastaldi und Vergabe der Seitenkapellen, 19. April 1676

Jus Patronatus, non Confermato, e Concessione delle Cappelle. Sotto li = 19 = Aprile = 1676 = par:2.a fol:107 = p.l:atti del Paluzzi oggi Franceschini Not: A:C: li nostri Padri all' hora habitanti in Roma, essendo Priore di questo Conuento il M.Reu: Padre Giuseppe da Sampiero, decidero, concessero, e dichiarorno spettare al sud.Em:Sig.Card: Castaldi il Jus Patronato = così della nostra Chiesa, come delle Cappelle = Nel qual' istruimento si dice = Et pro p.petua firmitate, et Validitate omnium, et singulorum praemissorum supplicarunt SS:mo Dno Nro Papae, et Sanctae Sedis Apostolicae pro confirmatione, et approbatione

²⁴⁶ Entspricht Golzio, Dok. 3 (Archivio Segreto Vaticano, Fondo dell'Ospizio Apostolico dei Convertendi, Gastaldi, vol. 99, fol. 1ff.).

praesentis instrumenti, et omnium ac singulorum in eo contentorum = dalle quali Parole (come si è riferito di sopra) chiaramente costa che non si era ottenuto ancora; ma che solamente supplicarunt = et infatti ne meno adesso fu ottenuto, e fattene diligenze non sitrona in parte alcuna; e si ratifica, no hauerlo uoluto conceder il Papa per la causa sopradetta della spesa fatta del Conuent.
Nel medesimo istruzione, in cui li Padri gli danno il Jus Patronato — il suddetto Sig. Card: unico contextu concede, e dispensa tutte le sei Cappelle della nostra Chiesa = à sei diuerse persone, alcune de quali l'accettorno, et altre nò; come dalla qui sequente nota si uede apertamente:

Foglio — 120. instrumentorum del detto Paluzzi anno 1676 = Concede la prima Cappella alla parte dell' Euangeli dell' altare Maggiore al Signor Giacomo Monthione.

Foglio 121. concede al Sig. Marco Vivaldi la prima Cappella alla parte dell' Epistola dell' Altare Maggiore.

Foglio 122. Concede alli nostri Padri la 2.a Cappella della parte del Vangelo à fine di far la Cappella ordinata à nri Padri per testamentum da Giobattà Aquilante.

Foglio 123 = Concede al Sig. Gionanbatta Cimino la 2:a Cappella nella parte dell' Epistola = Ma questo non l'accettò, et infatti è morto lui, e la sua erede senza farla mai, anzi prima di morire li loro denari, li spesero nella fabrica della Chiesa, o Cappella in Sant' Antonino de Portughesi =

Foglio-124 — concede al Signor Domenico Petrosini la 3.a Cappella nella parte dell' Euangeli = Ma questo Signore ne meno l'accettò, anzi aggrauat. deli debiti colla Camera per causa d' hauer tenute molti anni la gabella di Roma, morì quasi fallito =

Foglio — 125 = Concede al Sig. Carlo Rossi la 3:a et ultima Cappella nel lato dell' Epistola, dove hoggi è la Cappella del Santissimo Crocefisso =

E perche in detto istruzione di concessione si dice hauer fatto ciò li nostri Padri in segno di gratitudine, e di corrispondenza alla tanta quantità di denari dati dall' Em: Sig. Card: per seruitio di detta Chiesa; Per tanto si è giudicato ragioneuole registrare in questo luogo la somma di — uentitre mila in circa dal Conuento spesa nella fabrica di detta Chiesa; acciò in futuro si ueda, che il dar il ius Patronato, era una chiara, e ben grossa alienatione proibita à Regolari dalle Constitutioni Apostoliche, e Bolle Pontificie = E che fu più assai la somma spesa dal Conuento, che non quella che fu data da sua Eminenza =

S. Maria dei Miracoli

VI. Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, Vol. 113, fol. 1044

Visitatio Ecclesiae S. Mariae Miraculorum

Die 16 Octobris 1627

Visita fuit Ecclesia Sanctae Mariae Miraculorum, in via quae dicitur l'Occa prope moenia Urbis, et Portam S. Mariae de Populo appellata, ubi est deuota Imago B. me Virginis ad quam olim fiebat magnus concursus deuotionis causa, sed post quam Anno 1598 Originalis ipsius Imago translata fuit ad Ecclesiam sancti Jacobi de Incurabilibus, defecisse dicitur non parum deuotio, ac concursus, qui ibi fiebat.

Altare maius est lateritium cum lapide sacrato, minime tamen ad formam inserto, sed retrabendo ad partem anteriorem, caretq. tela cerata.

Supra Altare' est Tabernaculum inauratum, in quo intra pyxidem argenteam asseruatur Sanctissimum Sacramentum, erantq. in ea quamplurima particula, quas renouare assertum fuit singulis octo diebus.

In pariete pro Icona adest Imago ipsius Beatissimae Virginis in tabula egregie depicta cum Columnis ex ligno inaurato, ac bene ornata.

Supra Altare adsunt sex Candelabra lignea. Circa uero Cancelli Nucei.

Altare nullum dicitur habere onus perpetuum, sed ex deuotione celebratur a fratribus ordinis Conuentualis st. i Francisci, qui ibi morantur numero 25 ex quibus decem Sacerdotes singulis diebus sacrum faciunt. preterea tres alij Sacerdotes quotidie accedunt ad rem sacram faciendam in Ecclesia st. i Jacobi de Incurabilibus, cum sub hoc onere dicta Ecclesia ipsis Fratribus concessa fuerit.

Ibi prope in pariete asseruatur decenter S. m Oleum Infirorum in Vasculo argenteo intra bursam ferim.

Altare S. ti Francisci quod est a cornu Euangeli habet lapidem sacrum ad formam sed debet tegi tela cerata.

Habet Crucem et sex Candelabra lignea. Supra altare adest fenestella, ubi reponi potest Sanctissimum Sacramentum cum Altare maius est impedimentum.

Nullum habet onus, sed tantum ex deuotione ibi celebratur. Adest Sepulchrum pro Fratribus, ac alia duo, quae in usu non sunt.

In Sacristia intra Armarium adsunt paramenta omnium colorum abunde'. Adsunt duo Calices, Purificatoria multa, Corporalia, et reliqua necessaria.

Adest liber, in quo annotantur elemosina', quae dantur pro Missis, et in eodem libro appareat de satisfactione earum, cum sit maior numerus celebrantium, quam oblationes pro Missis . . .

VII. Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, vol. 63, fol. 1—5
Visitationsbericht, 27. März 1659

Decreta, et ordinationes Sacrae Visitat.nis Aplicae pro Ecclesia B. Mariae Miraculorum de' Urbe, et Conuentu Sancti Francisci tertii ordinis, de Poenitentia nuncupat. Congregat.nis Gallicanae.

Pro Altare maiori

Corpus Altaris muro solido quamprimum totum obstruatur, itaut nullum sit inane aut vacuum, in quibus quidquam asseruari, reconduere possit.

Lapis idem Sacratus ibidem immetur, et reaptetur in melius, aliquantulum supra Aram eleuatus, idemque bene firmatus tela incerata super imposita custodiat.

Altare praefatum mappis siue tobalijs precipue inferioribus magis nitidis, et mundis, conuenientisq. longitudinis ornatum manuteneatur; itaut ab utroq. lateribus tectum semper appareat.

Tabernaculum serica tela rubei coloris in parte interiori in totum ornetur . . .

Pro Altare di S:ti Caroli

Altare Sancti Caroli obstruatur muro, prout de Altaré maiori dictum est.

Locus, in quo Sanctum oleum Infirorum asseruatur tegumento serico intesius decoretur: ac in operculo uatis dictum sanctum oleum continentis, imprimatur uerba (oleum sanctum Infirorum) Sacrarium in melius restauretur, ac ostio, et clave semper clausum teneatur . . .

Porta Ecclesiae uetustate corrosa in parte necessaria reaptetur, nouisq. lignis magis tuta et secura redeatur.

Pro Conuentu

Ostium uersus flumen Tyberis correspondens sola Porta lignea clausum, muro claudatur, adeout inde nullus in posterum pateat ingressus.

Fenestrae respicientes eamdem partem fluminis cratis communiantur.

Infiraria si fieri potest transferatur in alium locum et ubi non sit aliis locus aptior saltem animaduertatur quod in situ, in quo ad presens est, et corrispondet supra Aram Altaris Sancti Caroli non dormiatur, neq. Cubilia substineantur . . .

Quae quidem omnia, et singula Decreta, et ordinat.nes per Em.mum D. Cardinalem de Carpinea in plena Congreg.e relata, et ab eadem examinata, ac comprobata, Sanct.mus D. N. deinde approbavit, publicariq. et intimari mandauit; In quon. fidem hac die 27. Martij 1659.

S. Madonna de Miracoli

Decreta S. Visitat.nis Apostolica ad Ecclesiam et fratres S. Mariae Intimata die 5 Masij 1659

VIII. Rom Archivio di Stato. Notari del Tribunale A. C. Palutius Thomas; vol. 4983, fol. 654

Grundsteinlegung von S. Maria dei Miracoli, 9. Dezember 1661

Appositio primarij Lapidis in Fabrica Eccl.RR.PP.B. Mariae Miraculorum de Urbe.

Die Nona Decembris 1661.

Ill.mus et R.mus D. Hieronymus Gastaldus V. Sig. e S.mi D.N. Papae Reverend.s, R.Cam. Aplicae Clericus, et Judex ab eodem S.mo specialis deput.s in exequit.em ordinum Sanctitatis Suae sibi oretenuis porrectorum personaliter se contulit ad plateam S. Mariae de Populo, et proprie ad situm RR.PP. B. Mariae Miraculorum Urbis concessum, ad effectum in ibi Ecclesiam aedificandi ad formam chirographi eiusdem D.mi manu signati, et respue plantae in eo delineatae in actis mei die 21. 9mbris pst. Labit, et peruentus ad foueam pro fundamentis d.ae Ecclae factam, fuit per d.os RR.PP. debita cum reverentia exceptus, et erecto ibi Altare, cum Cruce, candelabris accensis, ac alijs ornamenti tradidit R.P. Celestino Parisienti moderno Guardiano ipsorum RR.PP.B. Mariae Miraculorum lapidem planum Alabastrinum quadratum longitudinis palmi unius cum quarto, et latitudinis par. palmi unius cum Cruce sculpta in medio illius, et a duobus ex quatuor, sex montes, et a reliquis duobus, angulis stellae erant incisae indicantes insignia praelibati S.mi D.N. Papae, qui R. Pr. Guardianus d. lapidem supra pratum Altare apposuit, cestola plniali, alijsq. Sacris indutus . . .

. . . et deinde eiusdem Ill.mo e R.mo D. Gastaldo ibi Assistenti porrexit, qui illum recepit et processionaliter ad d.am foueam fundamentorum attulit, illumq. una cum arcula plumbea, in qua interclusa fuerunt octo decem Numismata a S.te Sua (ut dicit) benedicta Seli bina argentea, et cetera Aenea, quorum Singula demonstrabant in una Effigiem Sanctitatis Suae his Iris, Alexander Septimus Pontifex Maximus anno 7°, et in alia respue partibus frontispitium cum teatro, a platea Basilicae Pnpis Aplorum de Urbe iuxta nouam constructionem sub eiusdem S.mi auspicijs inceptum cum inscript.ne circum circa idest fundamenta eius in montibus Sanctis,

a pede M.D.C.L.X.I. consignauit III. D. Equiti Carolo Rainaldo Architecto, ad effectum collocandi in centro d.ae fouae prout idem D. Eques d. Lapidem, et arculam cum praefatis Numismatibus intus, reverenter accipiens in medio d. fouae fundamentorum apposuit, et aptauit, posteaque per Cementarios ad eadem fabricam destinatos fuit d.a fouea repleta; ...

IX. Rom Archivio di Stato. Notari del Tribunale A. C. Palutius Thomas; vol. 4988, fol. 37

Instrument bezüglich der Übergabe von S. Orsola an die PP. Reformati del terzo Ordine di S. Francesco della Natione Francese (11. Januar 1662)

... Essendo ancora, che la S.tà Sua habbia concesso per ornam.o di Roma facoltà alli RR.PP. Reformati del terzo Ordine di S. Franc.o della Natione Francese, che la di loro Chiesa, e Conuento, chiamata sotto nome della Madonna Sant.ma de Miracoli si trasferiscano alla Piazza del Popolo nel luogo dove al pnte si troua posta la Chiesa di S. Orsola, e di S. Catarina, et iui possano fabricare la loro Chiesa, e Conuento sotto il med.mo nome della Madonna sud.a, come per Chirografo diretto à Mons. Ill.mo Giro-lamo Gastaldo chierico della R. Cam.a Ap.ca segnato dalla S.ta sua sotto il 16 di Nou.re pass.o negl' atti miei sotto li 21 del med.mo essibito, al quale. E perche la S.ta Sua per maggior commodo dell.i d.i RR.PP. Reformati pl' edificio della d.a Chiesa, e Conuento nel luogo pred.o h̄a deliberato, che l' Archiconf.ta della d.a Chiesa delle SS.te Orsola e Catarina ceda, e debba cedere alli d.i PP. l'istessa Chiesa, e la di lei Casa, ouero habitationi, quali iui possiede, e che alla d.a Archiconf.ta in ricompensa sia concesso l'uso perpetuo della Chiesa, e Sacrestia pred.a di S. Nicolao de funari coll' infrascritta recognitione, et anco se gli debbano cedere, et assegnare il Salone, e quattro Stanze sopra d.a Chiesa esistenti con le Scale, e Porta nella faccia, e dentro della med.a Chiesa, con li patti, che si diranno appresso, così d'accordo conuenuti, e stabiliti fra le parti infrascritte secondo la S.ta mente di Nro Sig. e significata all' Ill.mi e R.mi Sig.i Mons.i Girolamo Gastaldo, e Prospero Fagano....

... et in ogn' altro miglior modo la pred.a Chiesa de SS.te Orsola, e Catarina come sopra situata, assieme con la sua sacrestia, oratorio, stanze, cortile, et altri suoi membri uniti, et attacati à d.a Chiesa (eccetto però li mobili, Campane, pitture, banchi Reliquie sacre, et altri supellettili esistenti in essa) le quali tutte d.a Compagnia si riserua, et intende asportarli, et anche si riserua il soffitto da poterlo asportare nel tempo della demolitione d' essa Chiesa cederno, e concederno ad habendum alli RR.PP. Reformati del terzo ordine di S. Franc.o dimoranti nella Ven.e Chiesa della B. Maria de Miracoli, benche assenti, e p.essi pnte il R.P. Celestino da Parigi Guardiano di d.o Conuento, e noi Notarij accettanti, e stipolanti, e per causa di d.a Cessione cederno tutte le ragioni, non reseruandosi ragion nessuna con la Clausola del Constituto ...

Mons: Gastaldi. Hauendo Noi riconoscinto, che il Sud:o Jnstrom.to è stipolato in conformità della nra Jntentione, e uolontà, significata à Voi, et à Mons.Fagnano. Di qui è, che di nra. certa scienza, e pienezza di potestà l' approuiamo con tutte, e singole cose contenute in esso ...

Dat. nel nro. Palazzo Aplico di Monte Cauallo, questo di. XI. di Gennaro 1662.

Alexander Papa VII^s.

X. Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, vol. 63, fol. 7

Aufschubbewilligung bezüglich des Stato temporale wegen Verlegung des Konvents an die Piazza del Popolo, 12. April 1662ff.

Em.mi e Reu.mi Sig.ri

Questa S. Cong. e della Visita hauendo ultimam.te ordinato che frà il Termine di tre mesi dall' Intimatione del Decreto Suo S'hauesse da consegnare al Segretario di Essa, La Lista del Stato Temporale de Luoghi Pij di Roma secondo la formola prejnserta nel già d.o Decreto: il Guard.o e fri della Mad.a de miracolj Riformati del 3.0 ord. e di S. fran.co della Cong.e di francia humilm.te Rappresentano all' EE.VV. che facendo pntem.te la mutatione del Con.to loro in Piazza del Popolo in Conformità di un chirografo speciale di N.S. sotto li 16 9bre pross.to. Et a Tal Effetto hauendo ancora per Adesso da Alienare molti stabilij per la Compra delle case attorno la lor chiesa nuona già del nome di S. Orsola per tanto è impossibile che diamo la uera nota del Stato loro temporale, La quale per la Compra et Alienatione sud.a ha da Eſſere notabilm.te mutato fra Poco; però stante d.a Alienatione Come Sop.a Si Supplica per una proroga d' Altri Tre mesi, in che tempo Si Spera Potrà Eſſere stabilita d.a Compra e Stato temporale del Con.to loro Sensa Altra nuona mutatione. E pro gratia.

12 Aprilis 1662

p. alios tres menses

8 Julij 1662

p. alios duos menses

9 7bris 1662
p. alios tres menses
9 Xbris 1662
p. alios tres menses

XI. Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, vol. 29, fol. 7ff.

Stato temporale, 7. Juli 1663

*Stato temporale della Chiesa e Monasterio della Madonna SS.ma dellj Miracoli situato nella Piazza del Popolo.
Per il pnte d.to Con.to non ha altra Chiesa che quella altre volte di S. Orsola nella quale si troua un altare solo, una stanza attacata alla Chiesa serue di Choro, un' altra serue di sagrestia, ha due piccoline Campane, non ha Claustro ma solamente duoj Cortilj duoi pozzi sensa Giardino.
Quattro piccole case comprate ma due solam.te pagate, per le due altre se ne pagano frutti Compensabilj, seruono di dormitorio e Celle per gli frati, ma non sensa incommodo per che d.e Case non sono disposte in un stato monastico ...
... Ha sei luoghi di monti nel monte Bentiuoglio tutti gli altri sono stati uenduti per la fabrica della fasciata e portico della nuova Chiesa, ...
Exhibit 7 Julij 1663*

XII. Biblioteca Vaticana, Fondo Archivio Capitolare di S. Pietro in Vaticano, Arm. 19, „Madonne Coronate“, vol. II (1648—1667), fol. 297f.

Antrag an das Generalkapitel von St. Peter auf eine Krone für das Jesuskind des Gnadenbildes (Genehmigungsdatum: 9. Mai 1667).

*Ill:mi e R:mi Sig.ri
Li Frati del Conu:to e Chiesa della Madonna de Miracoli Riformati del 3.0 Ord. e di S. Fran.o deu.mi Ori delle SS.VV.Ill.me 14 e 15 anni in circa hum.e espongono, come hauendo esse dà molti anni in quā fatto fare una Corona d'oro all' Imagine miracolosa della Madonna della d.a Lor Chiesa, detti Pri p. la grandiss.a pouertà Loro sin dà quel tempo mai hanno potuto arriuar à fare la spesa dell' altra Corona per il Bambino; Onde confidati d.i Ori.nella Dinatione, e Pietà delle SS.VV. Ill.me uerso la Beat.ma Vergine, sperano, che hauendo coronato la Madre, non lascieranno il figliuolo senza Diadema conueniente, e p. tanto le supplicano hum.e à degnarsi finire quell' opera di Pietà già da loro cominciata, et ordinare che sia pure fatta la Corona d'oro del Bambino, massime in questa Congiuntura della Traslatione d.a Imagine miracolosa, e del Conu:to di d.i fratri dà farsi frà poco tempo alla Chiesa di S. Orsola nella Piazza del Popolo, dove la S.tà di Nro.Sig.re s'è compiaciuta d'ordinare, che siano trasferiti d.i frati, e done sarà più reuerita la Madonna SS.ma, et il beneficio loro, e pietà più conosciuti. Che il tutto ...
facendosi la sud.a Traslatione si Trasferirà insieme il Titolo della Chiesa e si leuarà quello di S. Orsola la quale sarà messo altroue Con la Confraternità di d.a S. Orsola.
conceditur 9 Maii 1667. Die 19 Aprilis 1667 de mane Ab Ill.mis et R.mis P.P. Canonicis Mario Maffeo Decano, et Julio Riccio fuit fatta Visitatio
Conto concedatur 8 Aug.i 1667*

XIII. Rom Archivio di Stato, Notari del Tribunale A. C. Palutius Thomas, vol. 5053, fol. 480ff.
Gewährung des Patronatsrechts an den Kardinal Girolamo Gastaldi, 2. Juni 1678

Die secunda Junij 1678

Cum Em.mus et Rmus Dnus Hieronymus alias Tit. S. Pudentiane, ad pns Tit. S. Anastasiae S.R.E. Presbyter Card.lis Gastaldus Deuotionis causa, ... quoque proprijs sumptibus, aliam Eccliam sub Inuocatione eiusdem B.mae Virginis Miraculorum, ... pro illius aedificatione, et constructione primarium Lapidem solemni ritu imposuerit, p. ex Instrum.o in actis mei rogato sub die 6 octobris 1675 ... Hinc est quod praefati RR.PP. Tertij ordinis S.ti franc.ci nationis Gallicanae volentes eundem Emum et Reu.mum D. Card.lem Gastaldum eorum maximum Benefactorem, Dominum et Patronum dictae Eccliae ante illius discessum ab Urbe, recognoscere, et pacta, conditiones, et reseruationes ... Capitulariter Congregati ... declarunt, et declarant Jus Patronatus d. Eccliae, eiusq. Altarium è fundatione ad eundem Em.mum, et Rmum D. Cardinalem Hieronymum Gastaldum ac suos me not.o pro Em.a Sua et suis acceptan'et stipulan', spectare, et pertinere, ac perpetuis futuris temporibus spectare, et pertinere debere, et qua.opus sit d.m Jus patronatus eidem Em.mo D. Card.li, et suis, qua supra stipulatione dederunt, et concesserunt cum omnibus, et singulis

Priuilegiis . . . facultatem dandi, et concedendi quibusuis personis Em.tiae suae, et suis beneuisis praefata Altaria, illorumq. Cappellas modis, et formis, ac cum pactis, conditionibus obligationibus, aliisq. p. Em.am Suam et suos praescribendis, citra tamen obligationem dotandi d.m Eccliam et Altaria, quia sic, et non alias cum hac conuentione et conditione d. Em.mus D. Cardinalis Gastaldus aedificationem d.Eccliae ac eiusq. Altarium, et Sacrii ad ipsius placitum in se assumpsit et suis sumptibus assumere declarauit, prout pro alia prope Ecclia Bmae Virginis de Monte Sancto fuit.

Sic etiam eadem qua supra stipulatione, interueniente fidem Ad.m RR.PP. promiserunt ac promittunt quascumq. Inscriptiones, et quaecumque Arma, Insignia, nomina, et cognomina predicti Em.mi D.Card.lis Gastaldi eius dignitatis, et alio quoniam modo ad sui placitum in qualibet parte, et in faciem d. Eccliae tam intra quam extra illam apposita, et apponenda in perpetuum conservare, et conseruari facere, illaque nunquam celare uel abscondere amouere, neque remouere, nel remoueri, celari, uel abscondi permittere, nullasq. alias Inscriptiones, nullaq. alia Insignia, et arma quarumuis personarum cuiusvis status; gradus, et conditionis et speciali et specialissima nota dignarum in dicta Ecclia, et aliqua illius parte, tam intus quam extra apponere et retinere seu apponi et retineri facere uel permittere sub poena caducitatis, et expulsionis eorundem Patrum, eorumque successorum, et congregationis a d.a Ecclesia ipso facto incurrenda ad libitum Em.tiae suae et suorum, qui possint dictam Ecclesiam alijs concedere, prout ipsius uisum fuerit exceptis tamen Insignibus, et Armis nominibus et cognominibus, ac Inscriptionibus intra Cappellas eiusdem Ecclesiae apponendis ad libitum earum personarum, quibus dictae Cappellae concessae fuerint, quia sic . . .