

WOLFGANG LOTZ

DIE OVALEN KIRCHENRÄUME DES CINQUECENTO

# INHALT

Einleitung .....	9
I. Die Konstruktion der Ellipse im Cinquecento und die Terminologie der Traktate ..	11
II. Die Auseinandersetzung der Cinquecento-Traktate mit den erhaltenen antiken Ovalbauten .....	15
1. „Gegner“ des Ovals	
2. „Freunde“ des Ovals	
3. Die ovalen Nebenräume der Kaiserthermen	
III. Peruzzis Entwürfe für Ovalbauten .....	19
1. Villa am Salone	
2. S. Giovanni dei Fiorentini	
3. Ovale Nebenräume in anderen Entwürfen Peruzzis	
4. Entwürfe Peruzzis für ovale Haupträume: a) Uffizien arch. 553 — b) S. Giacomo degli Incurabili — c) Das Projekt Uff. arch. 4137	
5. Historische Stellung der Peruzzischen Ovalentwürfe	
IV. Serlio .....	33
V. Palladio .....	34
VI. Vignola .....	35
1. S. Andrea in Via Flaminia	
2. Die Ovalekapelle des Konklave-Projektes	
3. Die Ovalekirche des Entwurfs Parma Nr. 17	
4. Die Stephanus-Kapelle der Torre Pia	
5. Das ovale Gesù-Projekt. Exkurs: Der Ovalgrundriß des Biringucci-Bandes fol. 39 recto — rechts	
6. S. Anna dei Palafrenieri	
7. Eigenart und historische Stellung der Ovalbauten Vignolas	
VII. SS. Annunziata in Parma .....	55
VIII. San Giacomo degli Incurabili .....	58
1. Bauaufgabe	
2. Planungsgeschichte	
3. Die Ausführung des Baues und der Maderna-Grundriß der Albertina	
4. Der ausgeführte Bau und der Anteil Madernas: a) Außenbau — b) Fassade — c) Inneres	
IX. Ovalprojekte des Ottavio Mascherino .....	69
1. Spirito Santo dei Napoletani in Rom	
2. Ein ovales Atrium vor St. Peter	
X. Volterras querovale Kuppel von S. Pudenziana .....	74
XI. Die Wallfahrtskirche von Mondovì .....	76
1. Baugeschichte	
2. Das Projekt des Ercole Negri	
3. Das Projekt Ascanio Vitozzo und der ausgeführte Bau: a) Grundriß — b) Außenansicht — c) Das Raumbild	
4. Vitozzi und die gleichzeitigen römischen Ovalbauten	
Anhang: Federigo Zuccaris Beschreibung der Kirche	
XII. Weitere Ovalprojekte des späten Cinquecento .....	89
1. Vincenzo Dantis Escorial-Entwurf	
2. Der Florentiner Ovalentwurf von 1601	
3. Richinis Projekt für die Krypta des Doms von Mailand	
4. Madernas Confessio von S. Susanna in Rom	
XIII. Ergebnisse .....	94

« Altro ch'antico Dorico ò Corinto  
O Jonico, ò Composto, o pur Toscano  
Ordine scopro, che da ingegno humano  
Possa formarsi et essere distinto.

Tempio Real che di gran lunga hai vinto  
L'opre di Agrippa e Mole d'Adriano,  
Le Terme d'Antonino, e Diocletiano,  
Hoggi mi vedi à le tue lodi accinto.

Presso gli Antichi sferico, o quadrato,  
E con perfetta linea si vedeva  
Ogni ordine, che quivi resta ovato.  
Forma (ch'appresso noi non si teneva)  
D'architetto perito e ben dotato,  
A tanta mole e a voi si conveneva. »\*

## EINLEITUNG

DER über elliptischem Grundriß errichtete Sakralbau, im folgenden der Kürze halber Ovalraum oder Ovalbau genannt, gehört zu den charakteristischen Erfindungen der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts. Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, die Entstehung des neuen Typus im Cinquecento anhand der dem Verfasser bekanntgewordenen Beispiele zu verfolgen.

Seit dem hohen Mittelalter war die Gestalt des Kirchengebäudes durch seine Bestimmung festgelegt: für Bauten, die vornehmlich dem Gottesdienst von Kloster- oder Pfarrgemeinden zu dienen hatten, waren oblonge, durch die horizontale Längsachse orientierte Grundrisse vorgeschrieben, für Anlagen, die als Hauptinhalt ein Monument — Grabmal, Gedenkstätte, Kaiserthron oder Gnadenbild — zu umschließen hatten oder vorwiegend für eine einzige Kult-handlung wie die Taufe bestimmt waren, wurde regelmäßig die Form des um seine vertikale Mittelachse gruppierten Zentralbaus gewählt.

Wenn jedoch, wie im folgenden gezeigt werden soll, derselbe Architekt im Jahre 1551 für einen charakteristischen Memorialbau und 1559 für die Konklavekapelle der Kardinäle die gleiche Ovalform wählt, so geht daraus hervor, daß die seit alters verbindliche Regel, die der spezifischen Bestimmung des Kirchengebäudes eine der beiden Grundtypen zuordnet, nun keine absolute Gültigkeit mehr besitzt. Denn für Memorialbauten waren vorher zentrale, für Kirchen von Priesterkollegien oblonge Grundrisse obligatorisch gewesen, und soweit man die Grundtypen in einem einzigen Bau vereinigt hatte, enthielt wohl stets bereits das Bauprogramm konstitutive Elemente beider Grundtypen<sup>1</sup>; die Verbindung erfolgte zudem auf additive Weise, d. h. der Zentralraum wird an den Längsbau — oder dieser an jenen — angefügt, ohne daß beide zu einem einzigen Raum verschmelzen.

Demgegenüber erscheinen die Ovalräume des Cinquecento zunächst als eine *contradictio in adjecto*; sie scheinen zu vereinigen, was vorher unvereinbar war, nämlich den eindeutig horizontal orientierten Längsbau und den um sein Mittellot orientierten Zentralbau.

Unsere Untersuchung wird die Frage zu klären haben, ob die neue Form etwa aus Bestrebungen — sei es künstlerischer oder liturgischer Art — entstanden ist, die auf eine Verschmelzung der beiden alten Grundtypen gerichtet waren, oder ob das Oval „an sich“, als zweckfreie Form, verwirklicht werden sollte, so wie etwa Alberti den Kreis als idealen Kirchengrundriß postuliert. Wie sich zeigen wird, bieten die Quellen des 16. Jahrhunderts keinen Anhalt dafür, daß die Entstehung des Ovalraums im angedeuteten Sinn auf eine Verschmelzungstendenz zurückzuführen ist. Wenn z. B. Federigo Zuccari, der Begründer und erste „Principe“ der römischen Accademia di S. Luca, über den Ovalraum sagt, er übertreffe alle von Vitruv und den übrigen Lehrern für den Kirchenbau vorgeschriebenen Grundrisse<sup>2</sup>, so geht daraus nicht nur hervor, daß das späte Cinquecento in seiner Architekturtheorie über die überlieferte enge Beziehung zwischen Bestimmung und Form der Kirche hinweggeht, sondern daß man um 1600 auch die Ellipse zu jenen Idealgrundrissen rechnete, die man — unter Hintansetzung aller liturgischen Bedürfnisse — als ästhetisch richtig empfand.

Neben dieser typologisch-morphologischen Fragestellung werden die einzelnen Ovalbauten in monographischer Betrachtung zu behandeln sein. Um die Genesis des Typus zu erhellen, wird sich die Untersuchung auch auf Einzelheiten der vielfach umstrittenen oder ungeklärten Planungs- und Baugeschichten der wichtigsten Ovalbauten einlassen müssen.

Es liegt jedoch nicht im Rahmen dieser Arbeit, die Weiterentwicklung des Ovalbaus im 17. und 18. Jahrhundert zu verfolgen<sup>3</sup>.

\* Ode des Amedeo Stopperio, Referendario von Mondovì, an den Herzog Karl Emanuel von Savoyen anlässlich der Grundsteinlegung der Ovalkirche von Vicoforte bei Mondovì, 1596

Der Vf. ist bei seinen Arbeiten von vielen Seiten unterstützt worden. Er hat vor allem zu danken den folgenden Bibliotheken und Sammlungen: in Florenz dem Deutschen Kunsthistorischen Institut sowie dem Gabinetto dei Disegni der Uffizien und seiner Direktorin, Prof. Giulia Sinibaldi; in Mailand dem Archivio Civico und dem Direktor der Sammlungen des Castello Sforzesco, Prof. Costantino Baroni; in München der Direktion der Staatl. Graphischen Sammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte; in Parma dem Archivio di Stato und der Bibliothek der Galleria Nazionale; in Rom der Accademia di S. Luca; in Stockholm dem Graphischen Kabinett des National-Museums, seinem Direktor Dr. E. Jungmarker und Dr. R. Strandberg; in Turin dem Archivio di Stato und der Direktorin der Galleria Nazionale Sabauda, Prof. Noemi Gabrielli; in Wien Dr. A. Spitzmüller an der Graphischen Sammlung Albertina.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft in Bonn gewährte einen Reisekostenzuschuß. Prof. Walter W. S. Cook in New York und Dr. James S. Ackerman in Berkeley, Calif., haben die Arbeit in freundlichster Weise gefördert.

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahre 1952 bei der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München als Habilitationsschrift eingereicht und von der Fakultät angenommen.

<sup>1</sup> Vgl. etwa als Beispiele: Aachen, Münster (Zentralbau der Pfalzkapelle mit dem Kaiserthron und Langchor für die Stiftsgeistlichkeit); Loreto, Chiesa della Santa Casa (Zentralbau über der Santa Casa und Langhaus für den Pilgertottesdienst).

<sup>2</sup> Il passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma, Bologna 1608: „La pianta ovale, graziosissima tra le altre, eletta per più propria convenienza, avanza di gran lungo tutte le altre forme e similitudini proposte da Vitruvio e da altri eccellenti ingegni nel formare templi...“ Vgl. unten, Anhang zu Kap. XI.

<sup>3</sup> Die Literatur hat sich seit Burckhardt öfters mit dem Problem des Ovalbaus beschäftigt, doch ist dem Vf. nur eine Abhandlung bekannt, die unser Thema zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung macht: V. Fasolo, Sistemi Ellittici nell'Architettura, in: Architettura ed Arti Decorative, 1931, 309 ff. Fasolo gibt einen — nicht vollständigen — Katalog der Bauten und eine Auswahl der Cinque- und Seicento-Quellen, die das Thema behandeln.

Von den zahlreichen Handbüchern und sonstigen Arbeiten, die unseren Gegenstand erörtern, können hier nur die wichtigsten genannt werden: J. Burckhardt, Kunst der Renaissance in Italien (Gesamtausgabe Bd. VI, S. 91: „Der Barockstyl hielt... leider auch die Ovalkirche durch ziemlich häufige Anwendung am Leben...“); R. Redtenbacher, Mitteilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in den Uffizien, I: B. Peruzzi, Karlsruhe 1875, S. 12; H. Wölfflin, Renaissance und Barock, ed. Rose, München 1926, S. 91; H. Willich, Vignola, München 1906, S. 64; A. E. Brinckmann, Baukunst des Barock in den romanischen Ländern (Hdb. d. Kw.), Potsdam 1919, S. 43 f.; P. Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig-Berlin 1914, S. 61; G. Giovannoni, Saggi sull'Architettura del Cinquecento, Mailand 1935, S. 246; R. Wittkower, Carlo Rainaldi and the Architecture of the Roman Full Baroque, Art Bull. 19, 1937, 263 ff.

# I. DIE KONSTRUKTION DER ELLIPSE IM CINQUECENTO UND DIE TERMINOLOGIE DER TRAKTATE

IN den Architektur-Traktaten des 16. Jahrhunderts begegnet, soweit wir sehen, die Vorstellung eines gewölbten Sakralraumes „di forma ovale“, d. h. über elliptischem Grundriß, zuerst in dem 1547 erschienenen 5. Buche Serlios<sup>4</sup>; derselbe Serlio beschreibt auch als erster in seinem 1. Buch, „De Geometria“, die Konstruktion von Ellipsen. Sein Traktat schöpft hier, wie meist, wenn er nicht bereits Gedrucktes wiederholt, vorwiegend aus den verlorenen Traktat-Entwürfen Baldassare Peruzzis, in dessen Zeichnungen sowohl Projekte für elliptische Sakralräume wie die Ellipsenkonstruktion nachzuweisen sind: Peruzzis in die Jahre 1532—1536 zu datierende Uffizien-Zeichnung arch. 531<sup>5</sup> (Abb. 1) zeigt in der abendländischen Kunst den unseres Wissens frühesten Versuch, die Ellipse geometrisch, d. h. als Flächenform, zu zeichnen und gibt hierfür zwei Verfahren. Beim ersten schneiden sich zwei Kreise, von denen der Mittelpunkt des einen auf der Peripherie des anderen liegt; in den Schnittpunkten werden zwei größere Zirkel geschlagen. Die Ellipse wird aus Segmenten dieser vier Kreise gebildet. Die zweite Methode geht von zwei zu einem Rechteck nebeneinandergelegten und jeweils von einem Kreis umschriebenen Quadraten aus, wobei die Ellipsen-Peripherie über den Schmalseiten des Rechtecks aus den betreffenden Kreissegmenten entsteht, während für die Peripherie über den längeren Rechteckseiten der Zirkel in der Mitte der jeweils gegenüberliegenden Seite eingesetzt wird. Zwei weitere Skizzen des Peruzzi-Blattes zeigen konzentrische Ellipsen, behandeln also das Problem der Vergrößerung oder Verkleinerung der Form.

Die beiden hier beschriebenen Konstruktionsmethoden kehren mit zwei weiteren, im Prinzip ähnlichen Verfahren auch bei Serlio (Abb. 2) wieder. Es darf, selbst wenn kein zwingender Beweis zu führen ist, ohne weiteres unterstellt werden, daß die vier bei Serlio angegebenen Methoden auf Peruzzi zurückgehen<sup>6</sup>.

Diese Ellipsenkonstruktionen scheinen bis ins 17. Jahrhundert mindestens für die Baukunst verbindlich geblieben zu sein. Willich<sup>7</sup> hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Oval der 1572

<sup>4</sup> Infolge zeitbedingter Umstände waren dem Vf. die älteren Traktate zum Teil überhaupt nicht, zum Teil nur in späten Ausgaben zugänglich. Die folgenden Exzerpte können deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. — Für Daten und Editionen der einzelnen Traktate vgl. die nahezu erschöpfende Bibliographie Schlossers: *Letteratura Artistica*, Florenz (1935). Die Quellen wurden nach folgenden Ausgaben benutzt und zitiert: Vitruv, ed. Rose-Krohn, Leipzig 1912; Serlio, ed. Venedig 1663; Labacco, ed. Venedig 1576; Vitruv-Edition und Kommentar des Daniele Barbaro, Venedig 1567; Palladio, *Quattro Libri*, ed. Venedig 1570 (Neudruck Mailand 1945); Cattaneo, ed. 1554; Alberti, *Della Architettura Libri X*, übersetzt von C. Bartoli, ed. Ticozzi, Mailand 1833; G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura & Architettura*, Mailand 1585.

<sup>5</sup> Das Blatt zeigt links ein Portal des etwa 1530 begonnenen Pal. Massimo alle Colonne. Vgl. zuletzt Venturi, *Storia*, XI, parte 1, fig. 388. — Abbildung der Zeichnung auch bei W. W. Kent, *The Life and Works of Baldassare Peruzzi*, New York (1925), Tf. 79, 1.

<sup>6</sup> Serlio selbst charakterisiert seine Beziehung zu Peruzzi im Proemio des IV. Buches: „Di tutto quello che voi troverete in questo libro... non darete già laude a me, ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio, il quale... fu anchor cortese e liberale assai, insegnando a chi se n'è dilettato, e massimamente a me, che questo, quanto si sia, che io sò, tutto riconosco dalla sua benignità, e col suo essemplio intendo usarlo anch'io...“.

Über das Verhältnis Serlios zu Peruzzi vgl. ferner D. Frey, *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915, S. 44: „In Serlios Architekturwerk finden wir... nur einen geringen Niederschlag von Peruzzis weitausgreifenden Ideen.“ Über Serlio neuerdings W. B. Dinsmoor, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, *Art Bulletin* XXIV, 1942, 55 ff. („He employed the legacy of his revered Peruzzi in a spirit of piety rather than of plagiarism“). Nach Cellinis Zeugnis hat Serlio den Traktatentwurf Peruzzis so in Druck gegeben, wie er ihn im Nachlaß vorfand. Vgl. Ricordi, *Prose e Poesie di Benvenuto Cellini*, ed. F. Tassi, Bd. III, Florenz 1829, S. 370 f.

<sup>7</sup> H. Willich, *Jacopo Barozzi da Vignola*, 1906, S. 153. — Das gleiche Verfahren verwendet Borromini in einem Entwurf für S. Carlino: Hempel, *Franc. Borromini*, 1924, Abb. S. 39.

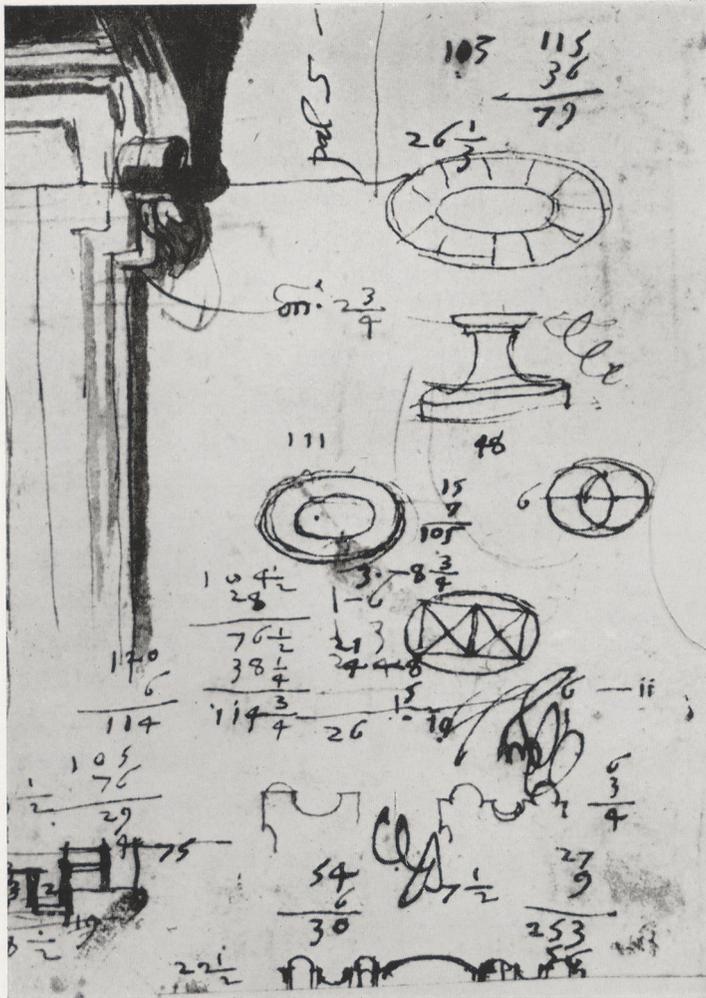


Abb. 1. B. Peruzzi, Ellipsenkonstruktion. Uffizien arch. 531

begonnenen römischen Kirche S. Anna dei Palafrenieri nach Peruzzis oben als erstem beschriebenen Verfahren konstruiert ist; nach Pamela Askew<sup>8</sup> hat Bernini die Ellipse des Petersplatzes nach dem Prinzip gebildet, das Serlio als viertes anwendet.

Bei allen diesen Verfahren handelt es sich, worauf hier nicht näher einzugehen ist, um empirische Konstruktionen, die keine geometrisch genaue Ellipse ergeben.<sup>9</sup> Die Tatsache, daß bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus in keinem italienischen Architektur-Traktat der Terminus Ellipse auftritt, scheint ferner darauf hinzudeuten, daß die Identität der „Ovale“ oder „Ovato“ genannten und seit Serlio in fast allen Traktaten beschriebenen Form mit der als Kegelschnitt entstehenden „echten“ Ellipse und damit die Ableitung der Flächen- aus der

<sup>8</sup> P. Askew, „Marsyas“, V, 1950, S. 51.

<sup>9</sup> Der Vf. ist Prof. Kurt Vogel und Dr. Kurt Elfering vom Institut für Geschichte der Mathematik an der Universität München zu Dank verpflichtet für Beratung und zahlreiche Hinweise auf diesem ihm fremden Gebiet.

Über die „Konika“ des Apollonios von Perge, in denen die Ellipse als Kegelschnitt definiert und ihre Konstruktion aus den beiden Brennpunkten beschrieben wird, vgl. J. Tropfke, Geschichte der Elementarmathematik<sup>2</sup>, VI, 155. Die antike Fadenkonstruktion der Ellipse zuletzt bei Anthemios um 600 n. Chr. in Byzanz; in der Renaissance tritt sie erst bei Guidobaldo del Monte (1545—1607) auf, der sie in „Theoria Planisphaeriorum“ als für die Künstler und Maurer wichtig bezeichnet. Kepler hat nach Tropfke das Verfahren selbständig wiedergefunden („In Vitellionem Paralipomena“, 1604, S. 94). Vgl. auch Anm. 15.

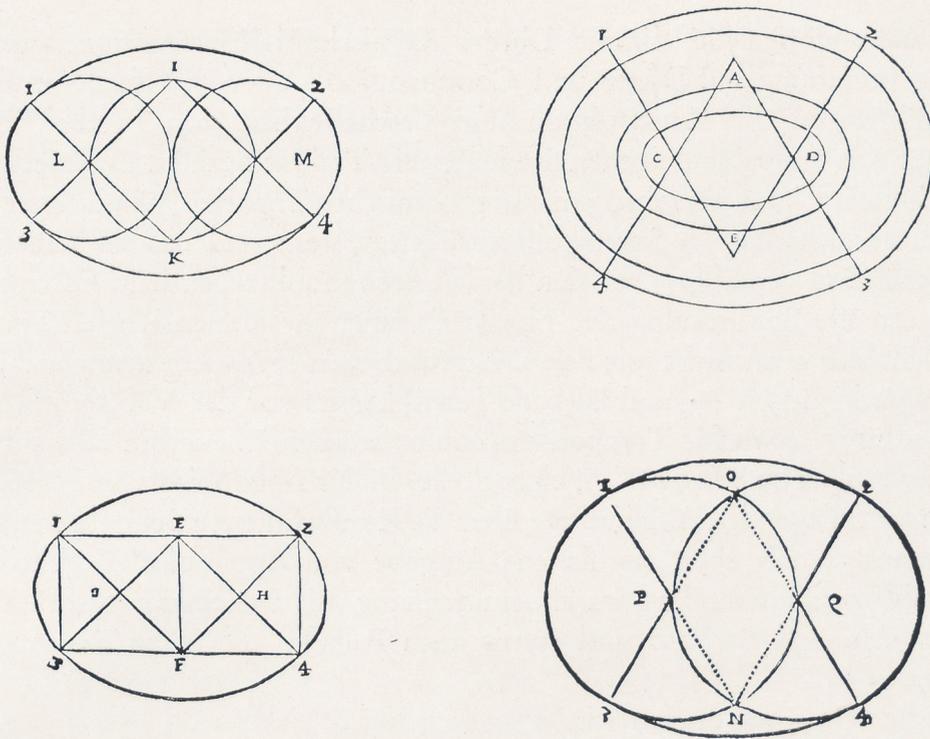


Abb. 2. Serlio-Traktat, Ellipsenkonstruktion (Buch 1, fol. 13v und 14)

stereometrischen Form von den Theoretikern nicht erkannt wurde. Die italienischen Schriftquellen verwenden stets den Terminus *ovato* oder *ovale*<sup>10</sup>, obwohl Dürer in der auch in Italien vielgelesenen und oft zitierten Unterweisung<sup>11</sup> bereits das Wort *Eklipsis* gebraucht: „den ersten Schnitt (sc. durch den Kegel) heißen die Gelehrten *Eklipsis*; der schneidet den Kegel schräg ab und nimmt dem Fuß des Kegels nichts weg . . . diese Schnitte (sc. Ellipse, Parabel, Hyperbel) weiß ich auf deutsch nicht zu nennen; wir wollen ihnen aber Namen geben, damit man sie erkennen kann. Die *Eklipsis* will ich *Eierlinie* nennen, darum, daß sie schier einem Ei gleich ist . . .“

Soweit die Ellipse indessen für die perspektivisch-geometrischen Illustrationen der Traktate erforderlich war, behalf man sich mit approximativen Methoden. Piero della Francesca stellt in „*De prospectiva pingendi*“<sup>12</sup> die von der Seite gesehene Oberfläche einer Säulentrommel nicht als Ellipse, sondern polygonal gebrochen dar; Dürers „*Unterweisung*“ geht bei einer ähnlichen Form von vielen einzelnen Punkten aus, so daß ein Gebilde entsteht, das an die *Mazzocchi Uccellos* erinnert. Dagegen konstruiert Dürer, wohl auf Piero fußend, in seiner Darstellung des Kegelschnittes die Ellipse richtig als Projektion eines Kreises auf eine nicht-parallele Ebene, zeichnet aber ihre Peripherie wiederum als Verbindungslinie einzelner Punkte<sup>13</sup>. Barbaros

<sup>10</sup> Beispiele: Peruzzi, Uff. arch. 577: „*Ovalis proportio*“; Serlio V, 372: „*le forme ovali*“; Cellini bei der Beschreibung des Salzfasses (*Vita di B. C.*, Florenz 1843, II, 114): „*feci una forma ovata*“; Michelangelo (*Le lettere di M. B.*, ed. Milanesi, Florenz 1875, S. 548): „*scatole ovate*“; Vasari über Peruzzi (ed. Milanesi IV, 604): „*fece il disegno della Casa dei Massimi, girato in forma ovale*“; Vasari über seine eigenen Fresken in Neapel (VII, 674): „*quadri ovati*“; Cattaneo (IV, 53 verso): „*il palazzo ovale*“ und (I, 9): „*edifici di forma ovata*“.

<sup>11</sup> *Unterweisung*, ed. Peltzer, 1908, S. 35.

<sup>12</sup> ed. Nicco-Fasola, Florenz 1942, S. 155 und Tf. XXXII; vgl. hierzu die ähnliche Anweisung bei Filarete, ed. Oettingen, S. 576 und 582 (m. Abb.).

<sup>13</sup> a. a. O. S. 32.

Vitruv-Kommentar von 1566 nimmt Dürers Kegelschnitt-Konstruktion wieder auf und erläutert unter Beziehung auf Dürer und Commandino<sup>14</sup> „per più facile intelligenza“ der weiteren Ausführungen die Konstruktion und Beschaffenheit von Parabel, Hyperbel und Ellipse, wobei er sich auf seinen eigenen Szenographie-Traktat bezieht. Es ist jedoch aufschlußreich, daß die Stelle im Zusammenhang mit astronomischen Theorien, nämlich der Beschreibung des Weges, den der Schatten der Sonnenuhr zurücklegt, steht und daß sie keinen Hinweis auf die Fadenkonstruktion der Ellipse aus den beiden Brennpunkten enthält. Offenkundig geht es Barbaro nicht um die Bestimmung der Ellipse als einer zweidimensionalen Form, und seine Beschreibung läßt sich auch nicht mit den Ovalgrundrissen in Zusammenhang bringen, die in Palladios 1570 erschienenen — und Barbaro gewiß bereits vor der Veröffentlichung bekannten — „Quattro Libri“ etwa für Treppen empfohlen werden. Weiterhin fällt auf, daß Barbaro in seinen Anmerkungen zu Vitruv IX, 9, einer Stelle, in der Apollonios von Perge, der Verfasser der heute noch grundlegenden Abhandlung über die Kegelschnitte, zweimal genannt wird, nicht auf Commandinos damals eben erschienene Ausgabe von Apollonios' Kegelschnitt-Traktat<sup>15</sup> verweist, obwohl er Commandino im Zusammenhang mit Ptolemaios ausdrücklich erwähnt. Hieraus ergibt sich, daß Barbaro und damit auch Palladio die Sätze des Apollonios nicht gekannt haben.

Aus dem bisher Gesagten dürfen wir folgende Schlüsse ziehen:

1. Die geometrischen Eigenschaften der Ellipse und ihre exakte Konstruktion aus den beiden Brennpunkten waren der Kunsttheorie des Cinquecento nicht geläufig. Der Traktat des Apollonios ist trotz der italienischen Übersetzungen von 1537 und 1566 von den Verfassern der Architektur-Traktate nicht benutzt worden.

2. Tritt die Ellipse in den Traktaten auf, so wird sie mit organischen Formen verglichen. Dürers Übersetzung „Eierlinie“ haben wir bereits erwähnt. Serlio lobt eine seiner eigenen Ovalkonstruktionen mit den Worten: „questa forma somiglia molto all'uovo naturale.“ Auf Lomazzos Vergleich des Ovals mit der Hand, dem Fuß und dem von oben gesehenen Schädelumriß werden wir noch zurückkommen.

3. Die Erklärung für diese Abneigung der Theoretiker gegen die abstrakte Konstruktion der Ellipse bietet das von nahezu allen Traktaten als Axiom betrachtete und stets voraussetzende Theorem, daß sämtliche Architekturformen von der Gestalt des Menschen, der seinerseits das Ebenbild Gottes darstellt, abzuleiten sind. Die Traktate beziehen sich hierfür immer von neuem auf die berühmte Vitruv-Stelle: „namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem.“ Die — wie Wittkower<sup>16</sup> gezeigt hat — auf platonische Gedanken zurückgehende charakteristische interpretatio christiana des Cinquecento gibt der von Palladio beeinflusste Vitruv-Kommentar des Daniele Barbaro<sup>17</sup>: „non da altro ella (la natura maestra) vuole che impariamo le ragioni della simmetria che nelle fabbriche dei tempj usar dovemo, che dal sacro tempio fatto a imagine & simiglianza di Dio che è l'uomo, nella cui composizione tutte le altre meraviglie di natura sono comprese.“ Im gleichen Zusammen-

<sup>14</sup> Barbaro a. a. O. S. 398—400. Commandino wird hier als Übersetzer des Ptolemaios-Traktats genannt. Vgl. auch weiter unten.

<sup>15</sup> Zu den Apollonios-Editionen vgl. Pauly-Wissowa II, 157: Erste lateinische Übers. Venedig 1537; die „Analisi dei Primi 4 Libri“ des Franc. Mauroliini erscheint 1547; verbesserte lateinische Ausgabe des Commandino, Bologna 1566.

<sup>16</sup> *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, S. 15 f., 26 ff. und 64 f.

<sup>17</sup> Barbaro, Vitruv-Kommentar, S. 110.

hang postulieren die Theoretiker seit Alberti immer wieder Kreis, Quadrat und Kreuz als die wahrhaft vollkommenen Formen<sup>18</sup>.

4. Es bedeutet deshalb eine ganz ungewöhnliche Selbständigkeit der architektonischen Vorstellung, wenn Peruzzi diese Tradition durchbricht und als erster die Ellipse nicht nur als Flächenform zu konstruieren versucht, sondern sogar als „Ovale“ für den Kirchenraum anwendet. Dieser Bruch mit der bis dahin selbstverständlichen Theorie der anthropomorphen Proportion des Gebäudes und aller seiner Teile hat, wie sich später zeigen wird, die weitere Entwicklung der Ovalform recht eigentlich ausgelöst<sup>19</sup>.

5. Es dürfte kein Zufall sein, daß in der gleichen Zeit, in der die Ellipse als architektonische Form auftritt, die Mathematiker sich mit Apollonios auseinanderzusetzen beginnen. Die erste, bereits erwähnte lateinische Übersetzung der „Konika“ ist 1537, ein Jahr nach dem Tode Peruzzis, in Venedig erschienen, die zweite 1566 in Urbino, und um die Mitte des Jahrhunderts entstehen auch die Arbeiten des Francesco Maurolini, die den Apollonios-Text wissenschaftlich erschlossen haben.

## II. DIE AUSEINANDERSETZUNG DER CINQUECENTO-TRAKTATE MIT DEN ERHALTENEN ANTIKEN OVALBAUTEN

### 1. „Gegner“ des Ovals

Höchst aufschlußreich ist es nun, wie sich die Architektur-Theorie und -Anschauung des 15. und frühen 16. Jahrhunderts mit den vorhandenen Ovalbauten der Antike beschäftigt. Vor allem die Amphitheater von Rom und Verona gehörten ja zu den größten erhaltenen Denkmälern des Altertums, und die Grundrisse beider Bauten bilden konzentrische Ellipsen. Vitruv konnte für die Analyse und Beschreibung der Amphitheater keinen Anhalt geben, da er nur über das klassische „griechische“ Theater spricht, dessen als Halbkreis der Skene gegenüberliegenden Zuschauerraum er im V. Buch ausführlich beschreibt. Die Renaissance-Traktate mußten sich deshalb, wollten sie auf die Behandlung der Amphitheater nicht ganz verzichten, ihre Terminologie selbständig bilden und sich zudem mit der Tatsache abfinden, daß hier eine antike Form zu beschreiben war, die sich mit der gewohnten Vorstellung von der anthropomorphen Gestalt („symmetria“) des Bauwerks nicht ohne weiteres vereinbaren ließ.

Albertis Text (VIII, 8), der die elliptische Form des Amphitheaters „übersieht“ und an ihrer Stelle, indem er zwei „normale“, d. h. griechische Halbkreis-Theater aneinandergefügt sein läßt, eine Kreisform beschreibt, bildet ein besonders bezeichnendes Beispiel für das Phänomen, daß das Auge des Kritikers solche Formen, die ihm nicht aus der zeitgenössischen Theorie und Kunst vertraut sind, in bekanntere Formen zu übersetzen versucht und damit mißversteht. Alberti geht jedoch noch weiter. Er bemerkt, daß das vorher von ihm beschriebene „griechische“ Theater gleichsam nur ein halbes sei: um die Form des Kolosseums zu erklären, sieht er demnach das kreisrunde Amphitheater als Prototyp des Theaters an, wozu wohl seine immer wieder aus-

<sup>18</sup> Vgl. hierüber ausführlich Wittkower, *Architectural Principles*, S. 27.

<sup>19</sup> Peruzzis selbständiges Verhältnis zur antiken Form- und Theorie-Tradition hat D. Frey vortrefflich charakterisiert (a. a. O. S. 45): „Die römischen Bauwerke sind ihm in erster Linie nicht historische Objekte, sie dienen ihm nicht dazu, Regeln von ihnen abzuleiten und in ihnen Vorbilder zu sehen, sondern sie bedeuten ihm künstlerische Ideen, deren eigenes inneres Gesetz er zu erfassen und auszubauen versucht.“

gesprochene Überzeugung beitragen mochte, daß der Kreis die vollkommenste und natürlichste aller Formen bilde<sup>1</sup>; der Halbkreis des griechischen Theaters, d. h. die Hälfte der „naturgegebenen“ Kreisform des von ihm vermuteten Ur-Amphitheaters, mußte ihm als ein Teil der vollkommenen Form erscheinen<sup>2</sup>.

Albertis Formulierungen finden sich über hundert Jahre später fast wörtlich in Barbaros Vitruv-Kommentar von 1567<sup>3</sup> wieder: „L'anfiteatro era di due Theatri congiunti insieme con le fronti loro.“ In der ausführlichen Beschreibung von Theater und Amphitheater erwähnt Barbaro die ovale Form des letzteren ebensowenig wie in seinen Zusätzen, und es ist bezeichnend, daß als Aufriß der griechischen Theater die Fassade des Kolosseums erscheint<sup>4</sup>: als Aufriß war der antike Ovalbau „gefährlos“ zu verwenden!

## 2. „Freunde“ des Ovals

Läßt sich so von Vitruv über Alberti bis Palladio eine „klassizistische“ Tradition verfolgen, die das Oval aus der Reihe der wünschbaren Formen auszuschließen strebt und deshalb geneigt ist, die antiken Ovalbauten unter einen der klassischen „siti regolari“, nämlich den Kreis, zu subsumieren<sup>5</sup>, so steht ihr deutlich eine andere Richtung gegenüber, die das antike Oval gleichsam freudig akzeptiert, da sie es auf Grund ihrer eigenen Anschauungen als schöne Form ansieht. Diese Richtung vertritt als frühester Traktat der des Serlio, in dem es (an einer noch in anderem Zusammenhang zu erörternden Stelle) heißt, daß „appresso la rotondità perfetta, le forme ovali sono più vicine a quella“<sup>6</sup>. Wenn Serlio trotzdem in seiner ausführlichen Beschreibung des Kolosseums nicht ausdrücklich dessen ovale Form hervorhebt, so mögen hier noch Vitruv und Alberti nachwirken. Aber das gleiche, 1540 erschienene Buch III, das die zitierte Wertung des Ovals enthält, bringt auch in einer eigenen Abbildung den Grundriß des vor dem Narthex gelegenen „cortile avanti al Tempio di Bacco“ (d. h. S. Costanza) und bemerkt dazu: „era questo cortile in forma ovale molto oblonga“; die Abbildung zeigt einen mauerumgebenen Säulenkranz über querovalem Grundriß. Während also Serlio diesen Ovalhof einer eigenen Illustration würdigt, die die Darstellung des Hauptbaus ergänzt, läßt Palladio auf seine Beschreibung und ausführliche Illustration von S. Costanza nur die trockene Bemerkung folgen: „Avanti il suo portico si riveggono i vestigi di un cortile in forma ovata“<sup>7</sup>; diese vestigi sind ihm keine besondere Bildbeigabe wert gewesen.

Auffallend ist die Bedeutung, die der 1554 veröffentlichte Traktat des Siennesen Pietro Cattaneo den antiken Ovalbauten beilegt. In ihm findet sich anlässlich der Beschreibung einer Idealstadt

<sup>1</sup> „... vedesi manifesto che la natura si diletta delle cose tonde, conciosia che le cose che si conducono, si generano, o si fanno mediante la natura, son tonde“ ed. Bartoli, S. 221; ebenda S. 292 über Zirkus und Amphitheater „il cerchio certamente non è quasi altro che un teatro che si sia disteso il lungo con le teste, con linee equidistanti l'una dall'altra ... e lo anfiteatro è fatto di duoi teatri congiunti insieme, con le teste, e con i gradi da sedere, con circuito continuato.“

<sup>2</sup> Im Traktat des Francesco di Giorgio findet sich die wohl mit Alberti zusammenhängende Zeichnung eines kreisrunden Amphitheaters (Abb. bei R. Papini, F. d. G. Architetto, Florenz 1946, II, 294). — Fra Giocondos Vitruv-Edition (Venedig 1511) bildet fol. 43 bei der angeführten Stelle wiederum das Amphitheater als Rundbau ab. — Vielleicht ist der merkwürdige Satz Filaretos über das Kolosseum (ed. Oettingen, S. 385): „es war nicht kreisförmig, sondern eirund“ als Protest gegen Alberti zu verstehen? Doch plant auch Filarete für seine Sforzinda-Grundrisse ein kreisrundes Amphitheater (S. 386). — Das Kolosseum in der „richtigen“, d. h. elliptischen Form bei Giuliano da Sangallo im Barberinischen Codex und im sogenannten Codex Coner (um 1525); vgl. zu letzterem: Ashby, Papers of the British School at Rome, II, 1904, Tf. 2 und Text.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 223.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 250.

<sup>5</sup> In dieser Tradition steht noch Vincenzo Scamozzis „Idea dell'Architettura universale“, Venedig 1615, wo für die von Kreis, Quadrat und regelmäßigem Polygon abweichenden „siti irregolari“ vorgeschrieben wird: „si devono ridurre a qualche forma regolare, o siano quadrate o triangolari o simiglianti“ (ed. Ticozzi, Mailand 1838, S. 537).

<sup>6</sup> A. a. O. S. 372.

<sup>7</sup> Quattro Libri, IV, S. 385.

der Satz: „per vari combattimenti, giostre e diversi giuochi si potranno fare alcuni edifizii di forma ovale, che fu in Roma il Circo Massimo.“ Daß hier der bis dahin stets als zwei durch Parallelen verbundene Halbkreise interpretierte Circus Maximus oval genannt wird, bekundet eine durchaus selbständige Beobachtung und eine sicherlich bewußte Abkehr von der Vitruv-Alberti-Tradition<sup>8</sup>.

Einen ganz eigentümlichen Ausdruck hat die das Oval bejahende Tendenz schließlich in dem großen Traktat des G. P. Lomazzo von 1585 gefunden. Nach der Erörterung quadratischer und kreisförmiger Grundrisse heißt es dort<sup>9</sup>: „Die Form anderer eigenartiger (rari) Gebäude wurde der Proportion des menschlichen Fußes nachgebildet, wie man an den antiken Bauten im Hafen von Ostia bemerken kann<sup>10</sup>. Ebenso leiteten die Alten aus der Kontur des menschlichen Schädels und aus dem Umriß der Hand, die beide verschiedene Ovalfigurationen bilden, oder auch aus jener Linie, die durch Kehle, Schambein und den mittleren Durchmesser des Körpers bezeichnet wird und gleichfalls ein Oval bildet, die Form ihrer Theater ab, wie man am Kolosseum des Titus, an der Arena von Verona, am Theater von Pola und am Hof des Bacchus-Tempels bemerken kann.“

Wiederum begegnet also der bei Serlio abgebildete Vorhof von S. Costanza; wichtiger ist jedoch Lomazzos von der Vitruv-Tradition so grundsätzlich verschiedene Beschreibung der Amphitheater als Oval und die Ableitung der Form selbst, die aufs Neue beweist, wie wenig sie den Theoretikern als geometrisch-abstraktes Gebilde erschien. Vielmehr rückt nun, am Ende des Jahrhunderts, das uns in dieser Abhandlung beschäftigt, auch das Oval in die Reihe der anthropomorphen, für den Architekten „maßgebenden“ Gebilde ein. So vereinigt Lomazzo auf originelle Weise jene etwa von Palladio vertretene, platonische Gedanken wiederaufnehmende vitruvianisch-klassizistische Tendenz, die den Menschen und seine Formen als Kanon der Baukunst betrachtet, und die von der zunächst „bedeutungslosen Form“ ausgehende freiere Richtung, die ihre Impulse aus der schöpferischen „invenzione“<sup>11</sup> herleitet. Daß aber die Vorliebe dieser zweiten Richtung für das Oval, wie sie etwa in Serlios Traktat hervortritt, auf Baldassare Peruzzi zurückzuführen ist, kann kaum zweifelhaft sein; der Sienese Cattaneo dürfte gleichfalls nur Gedanken seines Landsmannes wiederholen, und Lomazzo selbst bezeugt mehrfach, daß ihm Peruzzis Studien bekannt waren. Wenn wir also nach der Quelle fragen, aus der die Traktate schöpfen, die das Oval positiv werten, so stoßen wir auf den gleichen Künstler, in dessen Zeichnungen uns die theoretische Konstruktion der Ellipse als Flächenform im Cinquecento zuerst begegnete. Mit seinen Entwürfen für Ovalräume wird sich der folgende Abschnitt zu beschäftigen haben.

<sup>8</sup> Diese und andere Stellen Cattaneos erweisen seinen Zusammenhang mit Peruzzi. Vgl. auch weiter unten Kap. III. Zu Cattaneos Beschreibung kann fast als Illustration herangezogen werden die Peruzzi-Zeichnung Uff. arch. 583 (Abb. Frey, a. a. O. S. 39), eine genial skizzierte Vogelschau-Ansicht eines antiken Zirkus in eindeutig elliptischer Form. Vielleicht hat Cattaneo auch den Traktat des Francesco di Giorgio gekannt, der das Teatro Marittimo der Villa Adriana als Oval rekonstruiert? (Abb. Papini, a. a. O. S. 39, Uff. arch. 319).

<sup>9</sup> A. a. O. S. 96 f.

<sup>10</sup> Labacco rekonstruiert den Hafen von Ostia als oval-ähnliche Anlage (Fol. 29; danach wohl der Lafreri-Stich); ähnlich bereits bei Francesco di Giorgio der Hafen von Cumä (Uff. arch. 329, Papini II, S. 32).

<sup>11</sup> Über den Begriff der „invenzione“ vgl. D. Frey, a. a. O. S. 83: „... er bezeichnet nicht im allgemeinen die künstlerische Erfindung, die grundlegende Idee der Gesamtkomposition, sondern das ‚Motiv‘, eine neuartige gesetzmäßige Verbindung der gegebenen Elemente, aus der auf Grund eines feststehenden Kontrapunktes die Durchführung abgeleitet wird. Wesentlich hierbei ... eine neue rationale Form ...“

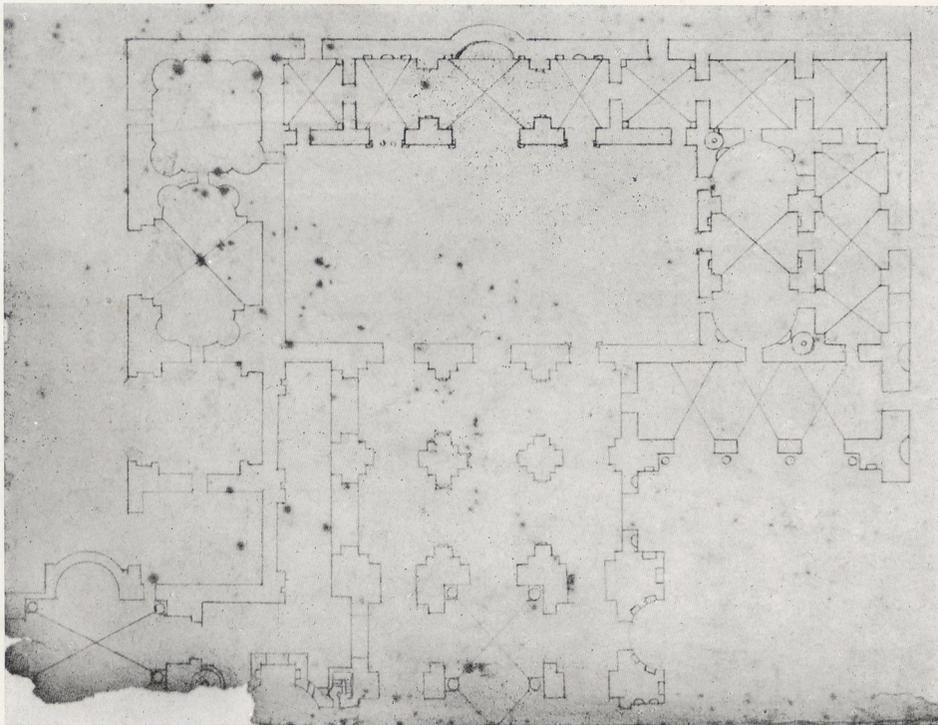


Abb. 3. Französische Kopie nach Antonio da Sangallo d. J., Aufnahme der Diokletians-Thermen.  
München, Staatsbibl., cod. icon. 195 (Umzeichnung)

### 3. Die ovalen Nebenräume der Kaiserthermen

Daß dem Cinquecento auch gewölbte antike Ovalräume geläufig waren, geht aus den zahlreichen Aufnahmen der Kaiserthermen hervor. Sowohl in den Caracalla- als auch in den Diokletians-Thermen gibt es Raumformen, die nach der Terminologie Serlios und Cattaneos die „forma ovale“ aufweisen: Quadrate oder Rechtecke mit beiderseits angefügten Halbkreisen<sup>12</sup>, wie sie immer wieder in den Bauaufnahmen des Sangallo-Kreises, Peruzzis, Serlios und später auch Palladios wiederkehren<sup>13</sup>.

Auch wenn es sich hier um Profanbauten und um verhältnismäßig untergeordnete Teile größerer Komplexe handelt, so hat das Musterbuch von Zentralbauten, als welches der Renaissance die Thermen galten, doch eine kaum zu übersehende Wirkung ausgeübt, die Hand in Hand geht mit den Tendenzen, welche wir als „oval-ablehnend“ und „oval-freundlich“ bezeichnet haben. Wenn nämlich etwa Sangallo und Palladio in ihren eigenen Bauten und Projekten den Typus des strengen Zentralgrundrisses variieren<sup>14</sup>, wie ihn der Eckraum in Sangallos Aufnahme der Diokletians-Thermen (Abb. 3) vertritt<sup>15</sup>, so greifen Peruzzi und seine Nachfolger

<sup>12</sup> Vgl. die Grundrisse bei D. Krencker u. A., Die Trierer Kaiserthermen, Augsburg 1929, S. 270 und 278, sowie das „Apodyterium“, ebenda, Abb. 421.

<sup>13</sup> Beispiele: Franc. da Sangallo, Uff. arch. 104 v., Peruzzi, Uff. arch. 22; beide Blätter abgebildet bei Frey, Bramante-Studien, Fig. 3 und Tf. I.

<sup>14</sup> Beispiele: Ant. da Sangallo d. J., S. Maria di Loreto am Trajansforum (Quadrat mit Diagonalnischen), ähnlich die nach Palladio-Entwürfen ausgeführte Kirche der Zitelle in Venedig (Grundriß bei Bertotti-Scamozzi, Fabr. e dis. di A. P., Vicenza 1796, IV, Tf. XII). Selbstverständlich finden sich solche Anlagen auch bei Peruzzi; vgl. etwa Uff. arch. 399 (Abb.: Venturi, Storia, XI, I, S. 429); doch bilden sie bei ihm nur eine von mehreren Möglichkeiten, bei Sangallo die Regel.

<sup>15</sup> München, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, cod. icon. 195, fol. 14 a: Kopie eines Franzosen nach Antonio da Sangallo d. J. — Der Codex von H. v. Geymüller, Les Du Cerceau, Paris 1887, S. 4 ff. dem älteren Ducerceau zugeschrieben, worauf hier ebensowenig wie auf Geymüllers Datierung eingegangen werden kann.

mit ähnlicher Konsequenz auf zwei oval-ähnliche Raumformen zurück, für die sich je ein Beispiel in derselben Sangallo-Zeichnung findet: das erste in der an jenen Eckraum anschließenden Eingangshalle, einem Raum über oblongem Grundriß, dessen Schmalseiten durch je zwei diagonal gestellte Nischen erweitert werden; das zweite in dem als Rechteck mit an die Schmalseiten anschließenden Halbkreisen gebildeten „Apodyterion“.

### III. PERUZZIS ENTWÜRFE FÜR OVALBAUTEN

#### 1. Villa am Salone

Bei den von Cattaneo und Serlio als „ovale“ bezeichneten und wiedergegebenen antiken Amphitheatern, Zirkus- und Hafenanlagen handelt es sich um hypäthrale Räume, die ihrem Wesen nach ungewölbt waren. „Credo che gli antichi, tanto vaghi di varietà, niun esempio ci hanno lasciato di fabbrica ovata che porti volta“, sagt ein noch zu behandelndes wohlunterichtetes Gutachten von 1616<sup>1</sup>. Es überrascht demnach nicht, daß der früheste datierbare Ovalgrundriß Peruzzis einer Gartenanlage gilt, nämlich der um 1525 vollendeten Villa des Kardinals Trivulzio am Fließchen Salone (Abb. 4)<sup>2</sup>. Das zwischen Rom und Tivoli gelegene, heute verwahrloste Casino war offenbar bereits aufgeführt, als Peruzzis Zeichnung entstand, denn diese gibt für den eigentlichen Bau nur allgemein orientierende Maßangaben, während die Gartenanlage bis ins einzelne durchkottiert ist. Die Zeichnung bildet also einen nach der Errichtung des Casinos entstandenen Entwurf für den Garten. Sie zeigt zwei konzentrische Ellipsen: die äußere, mehrfach als „alberi“, d. h. als Ring von Bäumen charakterisierte Pheripherie, wird von vier diagonal angebrachten Apsidiolen unterbrochen, deren Umrisse kleinere Bäume (oder Baluster?) verdoppeln. Zwischen äußerer und innerer Ellipse verläuft eine „via“ von 3 canne Breite (= etwa 6,70 m. — Abmessungen der inneren Ellipse:  $24 \times 16,5$  canne = etwa  $53,5 \times 36,8$  m; demnach beträgt das Verhältnis von großem und kleinem Durchmesser etwa 3 : 2). Wir haben ein Projekt von ansehnlichen, aber nicht großen Dimensionen vor uns.

Zweifellos hat Peruzzi bei diesem Entwurf an die Form der antiken Amphitheater gedacht, nämlich an jene „vari combattimenti, giostre & diversi giuochi“, für die sein Landsmann Cattaneo 1554 unter Berufung auf den Circus Maximus die „forma ovata“ empfiehlt; anders ist die Verwendung der Ovalform für eine Gartenanlage kaum zu erklären. So liegt es nahe, die Ellipse des Salone-Gartens als für eine „Naumachia“ bestimmt zu deuten<sup>3</sup>, deren Wasser aus dem die Anlage tangierenden Bach herangeführt werden sollte. Demnach würde sich in der Ovalform des Gartens Peruzzis Vorliebe für die „abstrakte“ Form mit ikonographischen Antiken-Reminiszenzen verbinden. Diese Erklärung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß ein ähnlicher Versuch später auch von Pirro Ligorio im ovalen Hof des Casino di Pio IV. und, allerdings in weit monumentaleren Dimensionen, im Belvedere-Hof des Vatikans unternommen wird<sup>4</sup>. Während aber die vatikanischen Anlagen bereits mit der eigentümlich antiquarischen

<sup>1</sup> Danna und Chiecchio, *Storia illustrata del Santuario di Mondovì*, Turin 1891, S. 106.

<sup>2</sup> C. v. Fabriczy, *Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone*, Jb. d. Pr. Kslgn. XVII, 1896, 186 ff. und R. Redtenbacher, *Peruzzi* (vgl. Anm. 3, Kap. I). — Vgl. auch Kent, *Peruzzi*, S. 43 und Tf. 17: Abb. der Peruzzi-Zeichnung, Uff. 453.

<sup>3</sup> Über die „Naumachia“-Vorstellung des Cinquecento zuletzt J. Ackerman, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, S. 81.

<sup>4</sup> Vgl. Ackerman, a. a. O.; A. Modigliani, *Riv. Ist. d'Arch. e Storia dell'A.*, IV, 1932, 211 ff. Die Arbeiten von Carl Lamb über Pirro Ligorio sind leider noch nicht veröffentlicht.

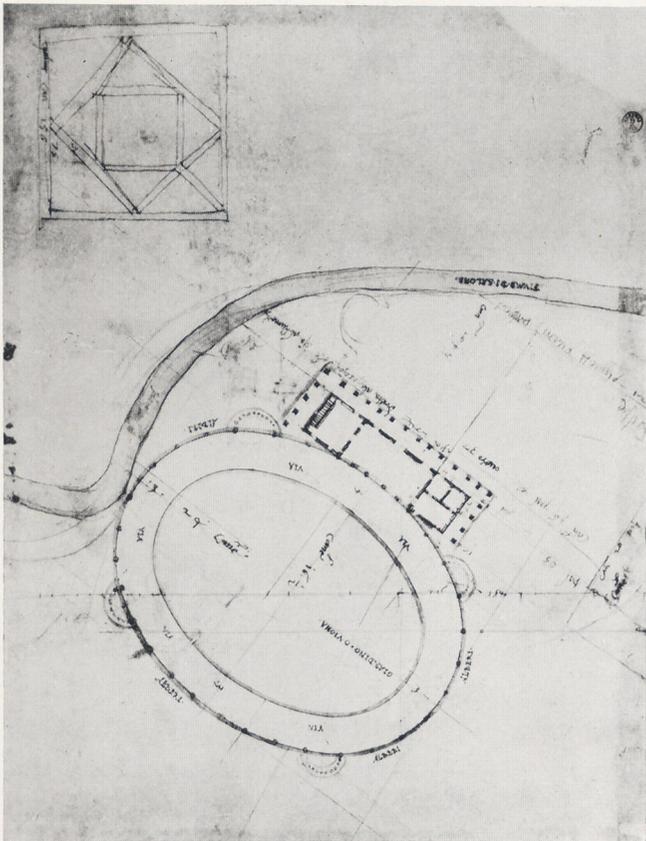


Abb. 4.

B. Peruzzi, Projekt für Villa Trivulzio am Salone. Uffizien arch. 453

Zwischen den Halbsäulen führen Durchgänge in Kapellen. In der Formenvielfalt dieser Nebenräume, die vom Ring der Außenmauer umschlossen werden, offenbart sich nun die fast unerschöpfliche Phantasie des Zeichners: neben kreisförmigen und polygonalen stehen Vier- und Sechspäß-ähnliche Konfigurationen, neben dem Quadrat die „reine“ Ellipse und das „unechte“, durch Anfügung von Halbkreisen an das Rechteck entstehende Oval. Offenkundig bildet das Blatt nicht die endgültige Lösung, sondern ist als ein Glied in einer Reihe von Entwürfen zu verstehen, die sich wie Peruzzis St. Peter-Projekte „in theoretischen Studien um bestimmte antike Denkmäler gruppieren und in zahlreichen Varianten die Durchführung des gegebenen Themas<sup>7</sup>“ behandeln.

In unserem Fall geht die allgemeine Disposition vom Grundriß des Pantheons aus<sup>8</sup>, die der Kapellen von den oben besprochenen Zentralräumen der Diokletians-Thermen. Nava<sup>9</sup> hat bereits erkannt, daß Reiz und Originalität dieses Entwurfs auf der Anordnung und Form der Kapellen

Gelehrsamkeit des mittleren Cinquecento befrachtet sind, zeigt Peruzzis Entwurf noch das freiere Verhältnis der klassischen Zeit zur Antike; er übernimmt das Oval in dessen antikem Sinn — als Stätte der *combattimenti e giostre* — fast spielerisch-zwanglos für ein ganz neuartiges Gebilde, das Architektur und Natur glücklich verbindet<sup>5</sup>.

## 2. S. Giovanni dei Fiorentini

Den beiden Raumtypen der Kaiserthermen begegnen wir in einem Entwurf Peruzzis für S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 5), der im Zusammenhang mit dem von Vasari beschriebenen, in die letzten Regierungsjahre Leos X. fallenden Wettbewerb um die Bauleitung der Kirche steht, an dem Raffael, Sansovino, Sangallo und Peruzzi teilnahmen und aus dem Sansovino als Sieger hervorging<sup>6</sup>. Das Peruzzi-Blatt Uff. arch. 510, dessen Beziehung auf S. Giovanni durch die Maßangaben gesichert ist, zeigt einen kreisförmigen Mittelraum, dessen Wand durch Halbsäulen rhythmisch gegliedert wird.

<sup>5</sup> Das Casino tangiert die äußere Ellipse mit den Säulen der Hof-Loggia. Es fällt auf, daß der Ellipsenkontur an dieser Stelle nicht unterbrochen, sondern fortgeführt wird. Der Maßstab der Zeichnung erlaubt keine sichere Auskunft darüber, ob der Zeichner mit den vier Säulen der Loggia dem Ellipsenkontur folgen oder sie in gerader Linie setzen wollte. Immerhin könnte man auf Grund der Zeichnung an eine gekurvt Anordnung denken: damit würde der Entwurf eine interessante Vorstufe der entsprechenden (allerdings konvexen) Säulenstellung in der Straßenloggia des Palazzo Massimo darstellen, die Vasari (vgl. Anm. 10, Kap. I) „girato in forma ovale“ nennt. Ein Entwurf für den Palazzo Massimo (Uff. arch. 368) zeigt übrigens die Säulen noch über geradem Grundriß; vgl. P. Metz, Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon Bd. XXVI (1932), S. 456.

<sup>6</sup> Vgl. zuletzt Nava, *Sui disegni architettonici per S. Giovanni dei Fiorentini*, in: *Crit. d'Arte* I, 1935/6, S. 102 ff. — Das Blatt Uff. 510, abgebildet bei Kent, Peruzzi, Tf. 41, 2.

<sup>7</sup> Frey, *Bramante-Studien*, S. 45.

<sup>8</sup> Vgl. Nava, a. a. O. S. 103.

<sup>9</sup> A. a. O. S. 130.

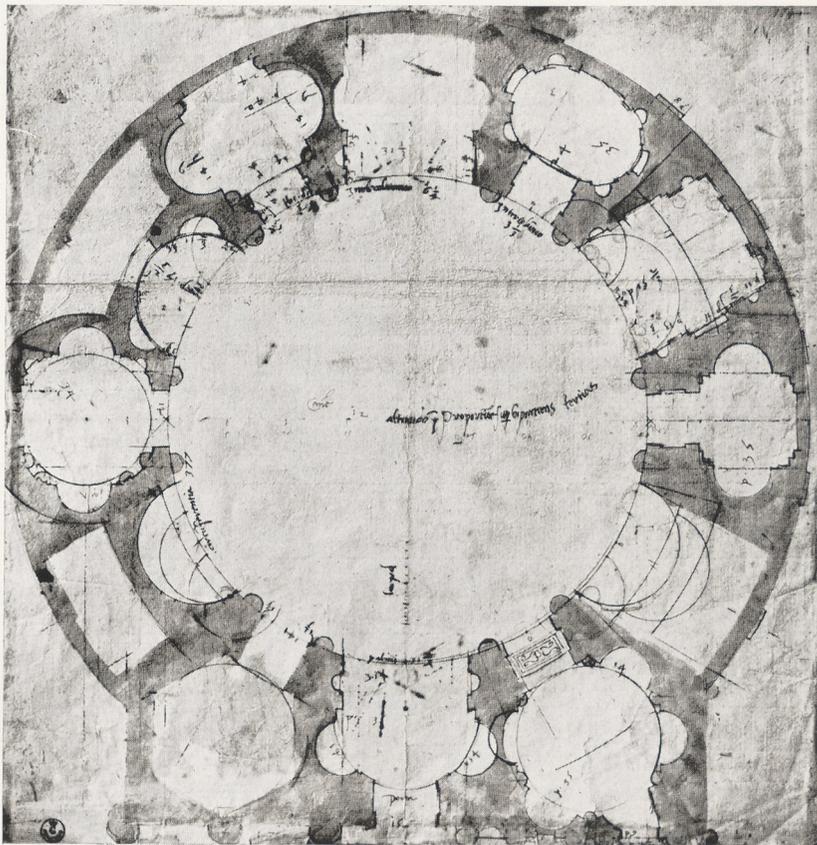


Abb. 5. B. Peruzzi, Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini. Uffizien arch. 510

beruhen, für die sich übrigens in den Grundrissen Serlios keine Analogien finden, und daß einzelne dieser Kapellen die Form des Barockraumes „vorwegnehmen: die Ellipse findet sich in S. Andrea al Quirinale, das Rechteck mit Apsidiolen und Rücksprüngen in S. Andrea in Via Flaminia wieder; die nicht sofort, sondern infolge der Länge des Eingangsraumes nur allmählich und abschnittsweise sich öffnende Ansicht der Rotunde weist auf eine Eigentümlichkeit der Architektur Berninis voraus“.

Indessen scheint uns ein Mißverständnis vorzuliegen, wenn Nava bemerkt, daß die Studien Leonardos „gleichartige, gleichfalls geometrische Gebilde“ zeigen. Denn Leonardos Zentralbaustudien und Peruzzis S. Giovanni dei Fiorentini-Entwurf unterscheiden sich in einer Beziehung grundsätzlich voneinander: bei Leonardo zeigen die Nebenräume ein- und desselben Entwurfs stets die gleiche Form, während bei Peruzzi keine Kapelle der andern gleicht. Dieser Unterschied kann nicht nur dadurch erklärt werden, daß sämtliche Zeichnungen Leonardos die endgültige Phase seiner Entwürfe, diejenigen Peruzzis dagegen eine Zwischenphase darstellen. Auf den folgenden Seiten wird sich auch bei Peruzzis St. Peter-Projekten zeigen, daß dort gleichfalls die Form der Nebenräume auf ein- und demselben Blatt immer wieder variiert wird, so daß diese Variationen geradezu ein typisches Merkmal bilden, an dem Peruzzi-Zeichnungen leicht zu erkennen sind. In dieser Eigenart äußert sich die charakteristische Gestaltungsweise und Architekturanschauung des Meisters. Geht nämlich Leonardo stets von der Vorstellung des ganzen, stereometrisch konsequent gegliederten Baukörpers oder des ganzen geometrisch konsequent gegliederten Grundrisses aus, so liegt bei Peruzzi stets die Konzeption einer bestimmten Raumform,

ja der Form einzelner Raumteile zugrunde. Die nach außen erscheinende stereometrische Form des Baukörpers ist für ihn sekundär; hier übernimmt er, als etwas gleichsam Vorausgesetztes, mit Vorliebe ein antikes Vorbild oder die gegebenen Formen eines bestehenden Baues. Bei Peruzzischen Entwürfen für Neubauten fällt es in der Regel schwer, aus dem Grundriß eine exakte Vorstellung der aufgehenden Wand des Außenbaus zu gewinnen<sup>10</sup>.

Es kann in unserem Zusammenhang nur angedeutet werden, daß das Gestaltungsprinzip Leonardos noch in einer Tradition wurzelt, die bis zu Villard de Honnecourts Grundrissen zurückzuverfolgen und durch das ganze Quattrocento, ja bis über Bramante hinaus, verbindlich geblieben ist. Wenn Otto Kletzl<sup>11</sup> von der gotischen Architekturzeichnung sagt, „Grund- und Aufzug, einander unmittelbar zugekehrt, stecken auch tatsächlich noch ineinander, bilden schon zeichnerisch ein unlösbar Ganzes“, so gilt das prinzipiell noch für Leonardos Zeichnungen; es hängt hiermit zusammen, daß bei der überwiegenden Mehrzahl seiner Entwürfe Grundriß und Außenansicht des betreffenden Baues auf demselben Blatt erscheinen. Dadurch, daß Leonardo den Aufbau stets und konsequent als „Auszug“ aus dem Grundriß konzipiert und entwickelt, entsteht die für seine Zentralbaustudien charakteristische „konzentrische Symmetrie“ des Ganzen und seiner Teile. Am klarsten hat wohl Dagobert Frey<sup>12</sup> dieses bis weit ins 16. Jahrhundert geltende Kompositionsprinzip formuliert: „Indem um einen Mittelraum in den Hauptachsen oder in gleichmäßiger Reihung eine Zone von gleichen Raumteilen angeordnet wird, entsteht ein regelmäßiges Planornament, in dem jede Einzelform bei Wahrung ihrer geschlossenen Selbständigkeit durch ihre Lage im Gesamtplan mit den übrigen Raumelementen gesetzmäßig verknüpft erscheint.“

Ein Vergleich des Peruzzi-Projektes mit den Entwürfen des jüngeren Antonio da Sangallo für den gleichen Bau (Abb. 6a)<sup>13</sup> zeigt die Ausnahmestellung, die Peruzzi innerhalb seiner Generation einnimmt. Auch Sangallo geht von der allgemeinen Form des Pantheons aus, gibt aber, abgesehen von der Hauptapsis, allen Nebenräumen die gleiche Größe und konservative Form und bezieht sie in traditioneller Weise sämtlich auf die Lotrechte des Mittelraums. Dementsprechend wird bei ihm auch die Wand des Mittelraums nicht wie bei Peruzzi rhythmisiert, sondern die vom Mittellot unter der Hauptkuppel bestimmte Gestaltung führt dazu, daß ringsum gleiche Intervalle entstehen; dieser Ordnung fügen sich selbst Eingangs- und Chorraum. Eine Außenansicht (Abb. 6b) des Projektes überliefert, wie bisher nicht bemerkt wurde, der Traktat des Antonio Labacco, wenn sie auch, wie der zugehörige Grundriß (Abb. 6c), von Labacco in Mißachtung des Urheberrechts als „di nostra inventione“ bezeichnet wird<sup>14</sup>. Diese Außenansicht, eine interessante Synthese aus dem Bramante-Tempietto und den St. Peter-Projekten der zwanziger Jahre, die uns in einem späteren Kapitel der Untersuchung noch beschäftigen wird, zeigt beispielhaft die strenge Konsequenz der Beziehung von Grund- und Aufriß und die für die Zentralbauten Leonardos und noch Sangallos charakteristische konzentrische Gliederung und Gruppierung um die vertikale Mittelachse.

<sup>10</sup> Nicht zufällig erschließt Nava aus der Zeichnung 510 mehrere Möglichkeiten für den Aufriß.

<sup>11</sup> Planfragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag in Stuttgart und Ulm, Stuttgart 1939, S. 9.

<sup>12</sup> A. a. O. S. 75 (vgl. auch Freys Analyse eines einzelnen Leonardo-Grundrisses, a. a. O. S. 76). — Ganz ähnlich Frankl, Entwicklungsphasen, S. 44, und Wittkower, Art Bull. XIX, 1937, 263 („In the centrally planned building of the Renaissance all parts are equally grouped around one point“).

<sup>13</sup> Uff. arch. 199 und 200; vgl. Nava, a. a. O.

<sup>14</sup> Da Labaccos „pianta“ in allen Einzelheiten mit dem Sangallo-Grundriß Uff. 200 (Abb. bei Nava, Tf. 69, Fig. 3) übereinstimmt, kann der zugehörige Aufriß Labacco fol. 25 auch nur als der des Sangallo-Projektes verstanden werden.

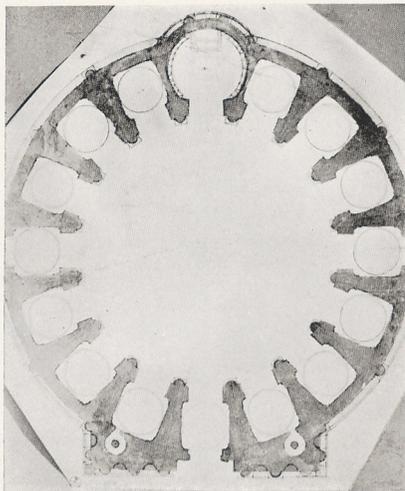


Abb. 6a. Antonio da Sangallo d.J., Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini. Uffizien arch. 199

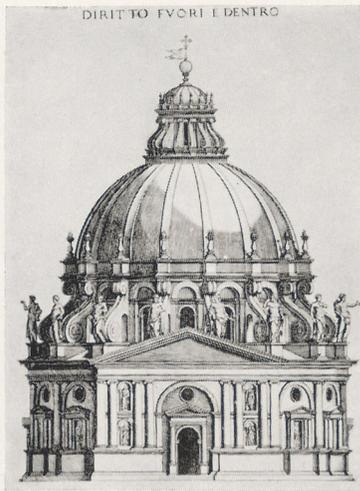


Abb. 6b. Antonio Labacco, Libro di Architettura fol. 25

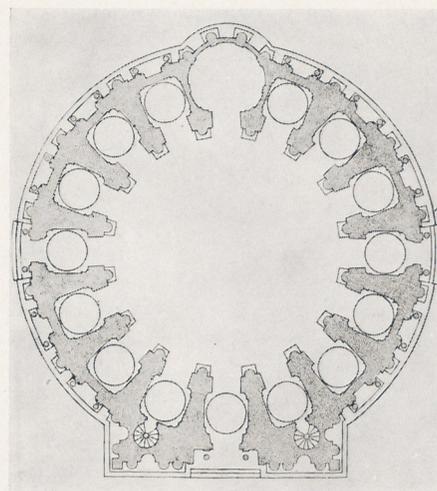


Abb. 6c. Antonio Labacco, Libro di Architettura fol. 24

Wie anders nun der Entwurf von Peruzzi! Seine Kapellen bilden nahezu selbständige Nebenzentren, deren Form nicht mehr als „geometrisch“ gebildete Ausstrahlung des Hauptraumes zu erklären ist, auch wenn sich die aus dem Drei- oder Fünfpfaß gebildeten Räume noch so verstehen ließen. Ein Detail wie die vier „diagonalen“ Nischen des neben der Chorkapelle gelegenen Ovalraumes beweist, daß dieses Oval unabhängig vom Mittelraum konzipiert ist; denn die Nischen beziehen sich nicht auf ein gemeinsames Mittellot, sondern, entsprechend der elliptischen Figuration des Raumes, auf die in den beiden Brennpunkten der Ellipse errichteten Senkrechten (genauer: auf die Mittelpunkte der beiden Kreise, aus denen Peruzzi seine empirische Ellipse bildet; vgl. oben S. 11 f.), und diese Senkrechten stehen in keiner rationalen Beziehung zur lotrechten Achse des Hauptraumes. Peruzzi emanzipiert sich demnach von jener traditionellen Baukonzeption, indem er auch die Nebenräume als selbständige Gebilde versteht und gestaltet, deren Aufriß nicht mehr durch die für den Gesamtbau bestimmenden Gesetze festgelegt wird. Diese Emanzipation bildet die Voraussetzung für das Entstehen der Ovalräume Peruzzis. Wie die Nebenkapellen des S. Giovanni-Entwurfs sind auch seine übrigen elliptischen Räume in sich beschlossen, d. h. autonom, und — soweit es sich um Teile größerer Bauten handelt — nicht als „konzentrisch gruppierte“ Elemente eines das Ganze durchwirkenden Filiationssystems zu verstehen, sondern als Ergebnis einer Gestaltungsweise, die in jedem einzelnen Raum eine neu zu schaffende dreidimensionale Form sieht. Die so gebildeten Räume können mit ihresgleichen zu einer Gruppe zusammentreten; aber das Gefüge des Ganzen ergibt sich ebenso wie die Form der Gliederung als etwas Sekundäres. Der Aufbau entsteht hier nicht mehr als „Auszug“, sondern es ist die primäre Vorstellung der Raumform, die den Grundriß wie die Gliederung der Wand bestimmt. Demgegenüber ist die stereometrische Erscheinung des Außenbaues ebenso sekundär wie Anordnung und Proportion des einzelnen Baugliedes.

### 3. Ovale Nebenräume in anderen Entwürfen Peruzzis

Die Variabilität der Form der Nebenräume, die Peruzzis Entwurf für S. Giovanni dei Fiorentini charakterisiert, begegnet ganz ähnlich in einer fast gleichzeitigen Studie für St. Peter, Uff. arch. 14 (Abb. 7), die, wie D. Frey<sup>15</sup> gezeigt hat, bald nach der Anstellung Peruzzis an

<sup>15</sup> Bramante-Studien, S. 27. — Vgl. ferner Geymüller, Ursprüngliche Entwürfe, Tf. 20, Fig. 6, mit Begleittext.

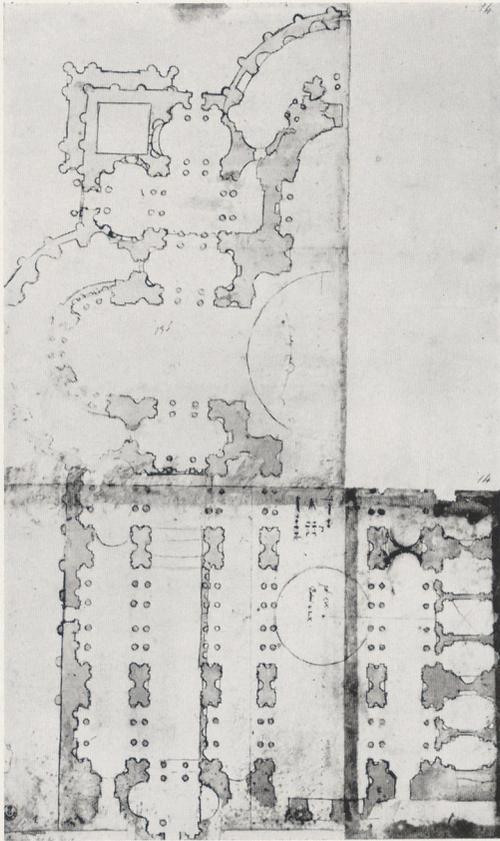


Abb 7. B. Peruzzi, Projekt für St. Peter,  
Uffizien arch. 14

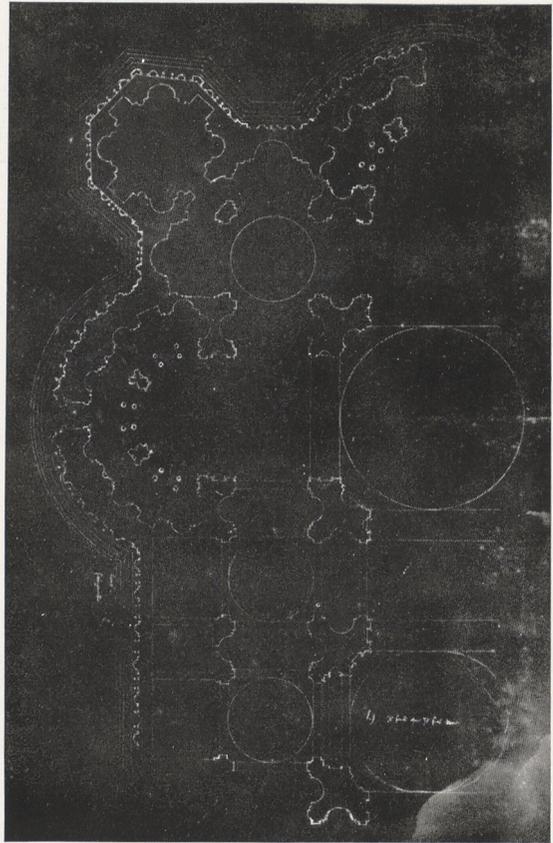


Abb 8. Nach Antonio da Sangallo d. J., Projekt für St. Peter  
München, Staatsbibliothek, cod. icon. 195

der Fabrica (1520) entstanden sein muß. In unserem Zusammenhang interessiert nur die Darstellung der Kapellenreihe am nördlichen Seitenschiff: hier finden sich nahezu die gleichen Ovalvarianten wie im S. Giovanni-Entwurf, und wie dort zeigt jede Kapelle einen anderen Grundriß. Das dieser Anordnung zugrunde liegende Gestaltungsprinzip wurde bereits analysiert.

Peruzzi war in dieser Bauphase für Chor und Umgang durch die Westapsis und die Vierungspfeiler Bramantes weitgehend gebunden. Die vorliegende Zeichnung gilt deshalb vor allem der Gestaltung des Langhauses. Wieder erweist der Vergleich mit einem fast gleichzeitigen Entwurf der Sangallo-Richtung (Abb. 8)<sup>16</sup> den grundsätzlichen Unterschied: Sangallo entwickelt sein Langhaussystem in treuer Nachbildung der Vierung und der Räume unter den Nebenkuppeln, wie er sie vorfand; von dort werden Pfeilerform und Wandgliederung auf Mittel- und Seitenschiffe übertragen, und in den Kapellen alternieren in strenger Entsprechung zu den Seitenschiff-Intervallen größere und kleinere Räume<sup>17</sup>. So ist der Betrachter des Sangallo-Blattes imstande, den Grundriß selbst „zu Ende zu denken“, weshalb sich

<sup>16</sup> München, Staatsbibl., cod. icon. 195, fol. 3: französische Kopie wohl nach Antonio da Sangallo d. J.; vgl. oben Anm. 15, Kap. II. Da sämtliche Kopien des Codex auf Vorlagen der zwanziger Jahre zurückgehen, halten wir Geymüllers Datierung „um 1533“ und die darauf gestützte Zuschreibung an Jacques Ducerceau d. Ä. für wenig wahrscheinlich. — Sehr ähnlich das Blatt Geymüller, Urspr. Entw., Tf. 51 (Antonio giovane).

<sup>17</sup> Die scheinbar ovale Kuppel im Langhaus beruht auf einem Darstellungsfehler des Zeichners, der hier selbst bemerkt: „Il faut che il soit ront.“

auch der Kopist auf die Wiedergabe eines Teiles der Originalzeichnung beschränken kann, ein Verfahren, das bei einem Peruzzi-Entwurf kaum denkbar ist.

„Wenn wir den seltsamen Idealentwurf Peruzzis Uff. arch. 581 betrachten, so kann man im Zweifel sein, ob es sich um eine Renaissance-Phantasie einer antiken Therme oder um ein christliches Gotteshaus handelt . . . es löst sich hier aus der Gebundenheit der Realität eine ins Unendliche schaffende Phantasie, die schließlich ihren ungezügeltsten Ausdruck findet in diesem Riesenprojekt mit einer Kuppel von 615 Fuß Durchmesser.“ Diese Worte D. Freys<sup>18</sup> gelten der Zeichnung Uff. arch. 581 (Abb. 9), die von ihm als ein „Konglomerat von kreisrunden und elliptischen Kuppelräumen und Höfen, von Kapellen und Nischen“ beschrieben wird, der Studie eines quadratischen, zahlreiche nach Gestalt und Größe höchst verschiedene Räume umschließenden Zentralbaus, an dessen einer Seite ein Langhaus skizziert ist. Der große Hauptraum wie die vier Eckräume zeigen kreisförmigen Grundriß, sämtliche Verbindungsräume sind dagegen entweder elliptisch oder als Rechtecke mit Exedren an den Schmalseiten, d. h. ellipsenähnlich gebildet.

Dieser Idealentwurf stellt zunächst ein großartiges Beispiel für die oben beschriebene Baukonzeption dar, wie sie den Raumbildungen Peruzzis zugrunde liegt; er gibt aber darüber hinaus auch Aufschluß über die Funktion der ovalen Nebenräume in Peruzzis Entwürfen. Auffallenderweise führen nämlich mehrere gleichberechtigte Eingänge in die Ovalräume dieses Blattes, so daß ihre längere Achse nicht parallel zu einer Richtung liegt, in der sie vor allem betreten werden sollen. Wenn A. E. Brinckmann<sup>19</sup> das Entstehen der Ovalbauten des Cinquecento dadurch zu erklären versucht, daß „der Raum selbst sich streckt, gleichsam mitgeschwemmt von der Achsenrichtung“, so gilt das mindestens für die vorliegende Studie nicht. Denn ihre Ovalkapellen haben, wie etwa aus der Anordnung der Diagonalnischen hervorgeht, vor allem die Funktion, selbständige, in der Längs- wie der Querachse sich erweiternde Räume zu bilden: Offenbar liegt ihrem Entstehen also nicht so sehr das Bestreben zugrunde, Längs- und Zentralbau in einem auf den Altar orientierten Raum zu vereinigen, als vielmehr die Vorliebe für die Form des Ovals „an sich“, das hier als „forma ch'appresso noi non si teneva“<sup>20</sup>, als „nuova invenzione“ fast gleichberechtigt neben dem Kreis verwandt wird.

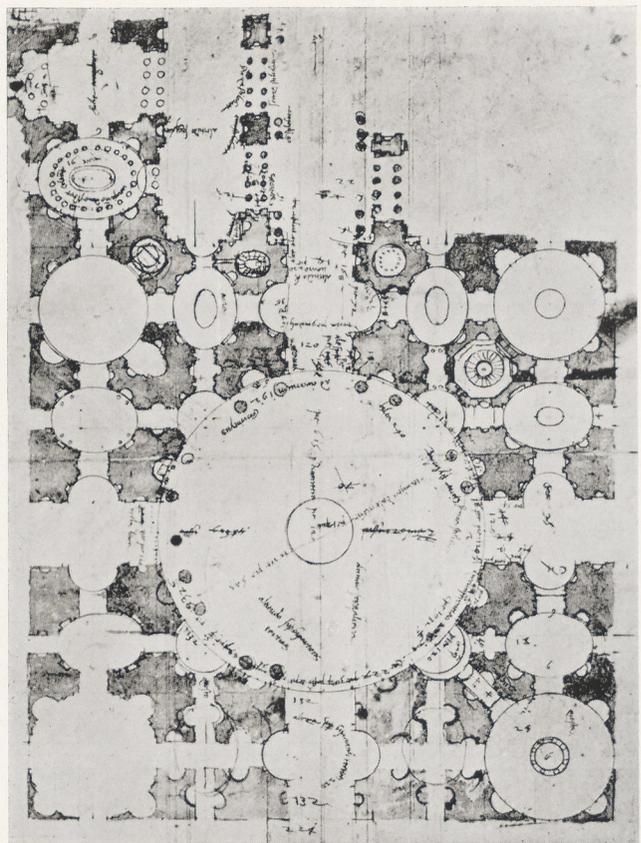


Abb. 9. B. Peruzzi, Projekt für Zentralbau. Uffizien arch. 581

<sup>18</sup> Bramante-Studien, S. 43, 89, Tf. V. — Vgl. auch die Analyse dieser Zeichnung von L. Wachler, Röm. Jb. f. Kstgesch. IV, 1940, S. 241 f.

<sup>19</sup> Hdb. d. Kw., a. a. O. S. 43; ähnlich Wittkower, Art Bull. XIX, 1937, 263 ff.

<sup>20</sup> Vgl. unser Motto.

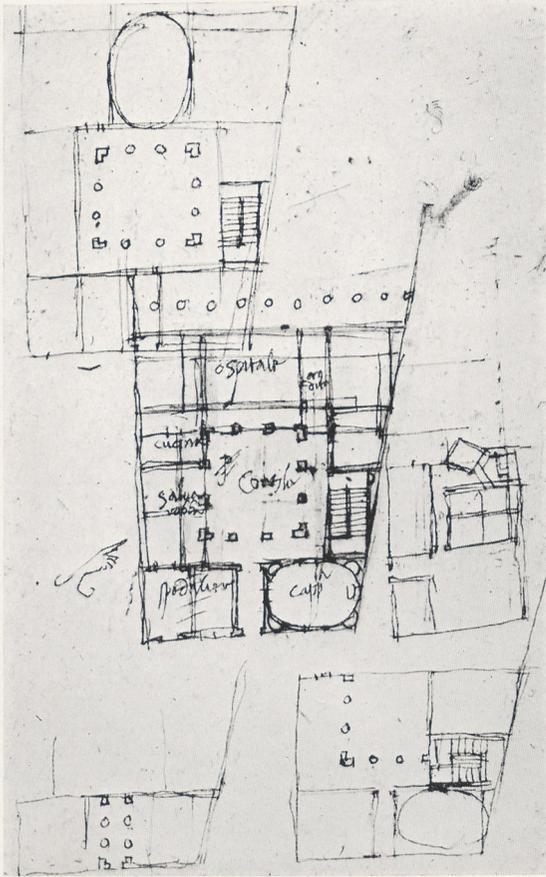


Abb. 10. B. Peruzzi, Projekt für Hospital (S. Giacomo degli Incurabili?) Uffizien arch. 553

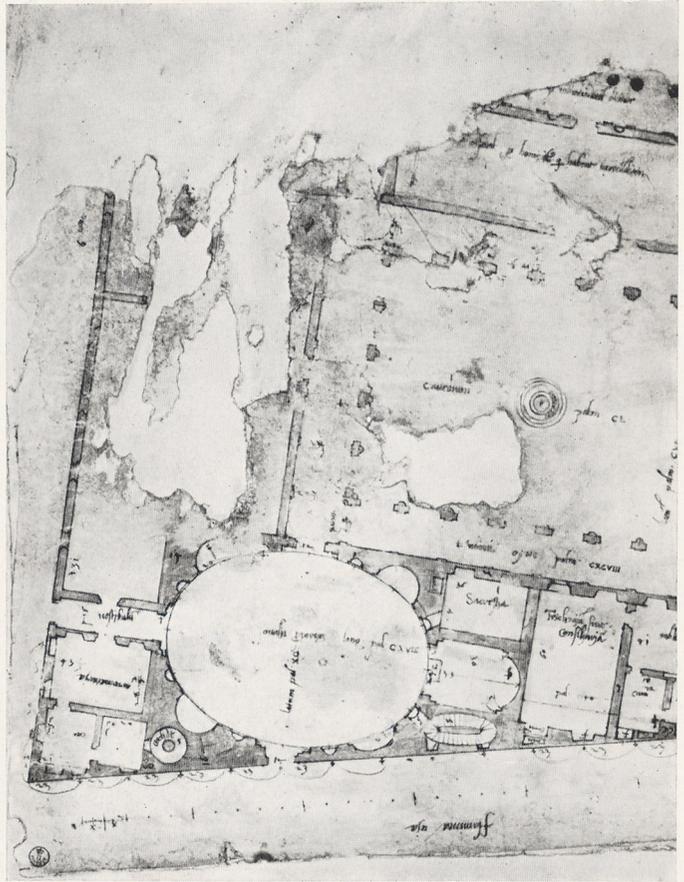


Abb. 11. B. Peruzzi, Projekt für S. Giacomo degli Incurabili. Uffizien arch. 577

#### 4. Entwürfe Peruzzis für ovale Haupträume

##### a) Uffizien arch. 553 (Abb. 10)

Die bis jetzt erörterten Peruzzi-Studien, die wohl sämtlich im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden sind, sahen die Ovalform nur für Nebenräume vor. Seine Zeichnung Uff. arch. 553<sup>21</sup>, ein dreifach variierender Entwurf für ein bisher nicht identifiziertes Hospital, plant nun auch die Kirche selbst in allen drei Varianten über elliptischem Grundriß. Es ist bezeichnend, daß Peruzzi das Oval nicht nur im stumpfen Winkel an der Ecke des Grundstücks (Alternative unten rechts), sondern auch (in der Alternative oben links) an einer Stelle anbringt, an der etwa für Sangallo die Kreisform selbstverständlich wäre: offenbar wählt er die Ellipse in beiden Fällen als „freie Form“ um ihrer selbst willen. Auch die sorgfältiger ausgeführte, durch die hinweisende Hand als endgültig bezeichnete Fassung in der Mitte des Blattes zeigt den Ovalraum, und zwar wieder im stumpfen Winkel an der Grundstücksecke. Außer der gegebenen Form des Bauplatzes haben die Varianten nur die Form der Kirche gemeinsam, deren Oval dem Zeichner offenkundig als wichtigstes Element der Planung gilt<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Abgebildet (ohne Kommentar) bei Kent, Peruzzi, Tf. 64, 1. — Im Katalog der Ausstellung „Plan und Bauwerk“, München 1952, S. 20, vom Verfasser auf S. Giacomo degli Incurabili bezogen.

<sup>22</sup> Neben dem „reinen“ Oval, wie in Uff. 553, findet sich in Peruzzis Uffizien-Zeichnungen auch der Entwurf für eine Kirche über „pseudo-ovalem“ Grundriß, die „cappella per il vescovo teatino in monte Pincio“, Uff. 452 (Abb. 12) (vgl. Redtenbacher,

## b) S. Giacomo degli Incurabili

In die letzten Lebensjahre Peruzzis dürfte der in der Literatur mehrfach besprochene Entwurf Uff. 577 (Abb. 11) für das römische Hospital von S. Giacomo degli Incurabili (oder in Augusta, nach dem benachbarten Mausoleum des Augustus) gehören<sup>23</sup>, wohl das bedeutsamste Ovalprojekt des Meisters. Es sei hier vorweggenommen, daß die erst um 1590 errichtete heutige Hospitalkirche als erster monumentaler Bau des Typus gleichfalls die Ovalform zeigt. Aus später zu erörternden Gründen scheint indessen ein Zusammenhang zwischen Peruzzi und dem heutigen Bau wenig wahrscheinlich<sup>24</sup>.

An Peruzzis Zeichnung Uff. arch. 577<sup>25</sup> läßt sich recht genau ablesen, daß er bei der Lösung der gestellten Bauaufgabe vor allem drei Bedingungen zu berücksichtigen hatte: 1. Das zwischen Corso und Via Ripetta an der jetzigen Via Canova liegende Grundstück wird am Corso durch einen spitzen Winkel begrenzt, der nicht begradigt werden konnte. 2. Die Bestimmung der Anlage erforderte außer der Kirche die für Hospitale

der Renaissance notwendigen langen Krankensäle („Corsie“), ausgedehnte Loggien und zahlreiche Nebenräume für Pfleger, Apotheke, ambulante Kranke usw. 3. Die Kirche war so anzuordnen, daß sie ebenso von der Straße wie vom Hospitalinneren her betreten werden konnte.

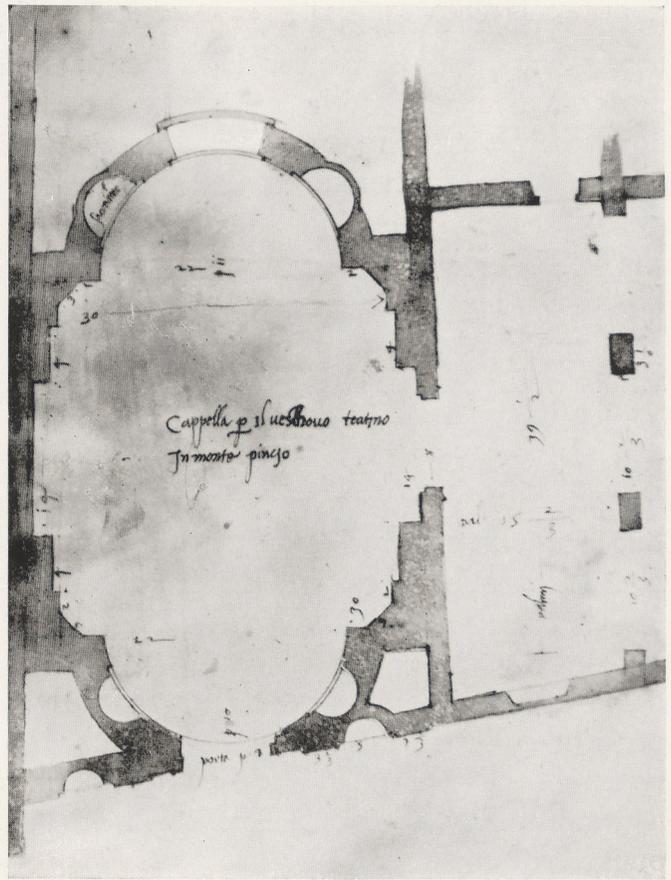


Abb. 12. B. Peruzzi, Projekt für Theatiner-Kapelle auf dem Pincio. Uffizien arch. 452

Peruzzi, und Kent, Peruzzi, Tf. 20, 1). In unverkennbarer Anlehnung an den Thermenraum des Typus II erweitert Peruzzi hier ein Quadrat von 30 Palm Seitenlänge durch Anfügung von zwei Halbkreisen zu ellipsoider Form; die beiden Konchen zeigen (analog dem Thermen-Typus) die schon mehrfach besprochenen Diagonalnischen. Die Zeichnung läßt sich, wie bisher noch nicht bemerkt wurde, genau identifizieren und datieren: Unter dem „vescovo teatino“ ist der Mitbegründer des Theatiner-Ordens Giov. Pietro Carafa, der spätere Papst Paul IV., zu verstehen. Die Theatiner erhielten 1525 für 1000 Dukaten „eine neue Wohnung auf dem damals völlig öden Pincio, wo heute die Villa Medici liegt“ (Pastor, *Gesch. d. Päpste*<sup>10</sup>, 1928, IV, 2, S. 601). Da Carafa mit den übrigen Ordensmitgliedern 1527, nach dem Sacco, nach Venedig floh und 1536 sofort nach seiner Rückkehr in Rom den Purpur erhielt, muß die Peruzzi-Zeichnung zwischen 1525 und 1527 entstanden sein. Ob das Projekt ausgeführt wurde, wird kaum zu ermitteln sein.

<sup>23</sup> Redtenbacher, a. a. O. Tf. VIII und S. 12; Willich, *Vignola*, 1906, S. 64; Lotz, *Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz* V, 1940, S. 443, sowie Katalog „Plan und Bauwerk“, 1952, S. 18 f.; J. Coolidge, *Studies on Vignola*, New York 1950, S. 10 und Anm. 29.

<sup>24</sup> Vgl. Kapitel VIII dieser Arbeit.

<sup>25</sup> Einen terminus ante quem für die zahlreichen Peruzzi- und Sangallo-Entwürfe für das Hospital (vgl. Lotz a. a. O.) bietet die für den 2. VI. 1537 bezeugte Altarweihe und das vorausgehende Dekret Pauls III., das die Erweiterung der damals vorhandenen bescheidenen Anlage vorsieht. Paul III. hat schon bald nach seinem Regierungsantritt das Hospital unterstützt (vgl. Mario Vanti, *S. Giacomo degli Incurabili di Roma nel Cinquecento*, Rom 1938, bes. S. 26). Die Entwürfe Peruzzis müßten demnach in die Jahre zwischen 1534 (Papstwahl Pauls III.) und seinem Tode 1536 fallen. Auf die grundsätzlichen Unterschiede zwischen den Peruzzi- und Sangallo-Projekten für diesen Bau ist der Vf. a. a. O. eingegangen.

Die zum Baukomplex gehörende Kirche S. Maria in Porta Paradisi ist 1524 datiert. Dr. James Ackerman möchte, wie er dem Vf. freundlichst mitteilt, auf Grund seiner Archivstudien auch die hier besprochenen Entwürfe bereits ins dritte Jahrzehnt datieren.

Für Peruzzi ist es nun charakteristisch, daß er im Gegensatz zu Sangallo der Kirche von vorn herein eine Lage gibt, die für die Gesamtanlage jede Symmetrie ausschließt, und die die Kirche in der Außenansicht nicht isoliert oder sonstwie beherrschend hervortreten läßt. Auch darin unterscheidet er sich von seinem Konkurrenten, daß er auf jeden Versuch verzichtet, regelmäßige Rechtecke herzustellen. Diesen „negativen“ Elementen steht als positives die außerordentlich geschickte Raumausnutzung und die leichte Zugänglichkeit der Kirche von der Straße wie vom Krankenhaus her gegenüber. Man mag in der sorgfältig durchdachten und auf das Praktische angelegten Disposition des Ganzen eine Analogie aus dem Bereich des Zentralbaus zum Palazzo Massimo erblicken. Hier wie dort verrät sich in der Freude an der schwierigen Situation, die durch bewußt und betont originelle Einfälle bewältigt wird, ein durchaus manieristischer Zug.

Bei der Kirche wird nicht nur auf Symmetrie der Lage innerhalb des Gesamtkomplexes, sondern auch auf ein monumentales Portal verzichtet. Diese Indifferenz in bezug auf die Zugänge erklärt sich wiederum aus der bereits beschriebenen, auf die Raumform gerichteten Architekturkonzeption des Meisters. Der vorliegende Grundriß lehrt zudem, wie wenig Peruzzi das Oval als nur durch die vom Eingang auf den Altar führende Achse orientiert ansah: alle drei Eingänge sind unverkennbar als gleichberechtigt behandelt<sup>26</sup>!

Für die Wandgliederung des Inneren ist jeweils eine Doppelpilasterordnung zu beiden Seiten der großen Diagonalnischen vorgesehen, so daß an jedem der vier Ovalesegmente ein Intervallsystem  $b-a-b$  entsteht, das durch die Eingänge bzw. die Choröffnung rings um den Raum herumgeführt wird. Für die Gestalt von Gebälk und Gewölbe gibt die Zeichnung keine Anhaltspunkte.

Im Gegensatz zu wohl allen hier erörterten Ovalprojekten Peruzzis ist in dieser Zeichnung zweifellos ein dem Bauherrn vorgelegter oder bereits zur Ausführung bestimmter Plan erhalten<sup>27</sup>. Die Maße stimmen genau mit der heute noch nachzuprüfenden Bausituation überein; die lateinischen Erläuterungen geben für jeden Raum die konkrete Bestimmung an, für die Kreuzgänge auch die Form der Dächer. Gibt aber die Zeichnung auch Aufschluß darüber, weshalb Peruzzi hier die Ovalform wählte? Daß er in dieser Beziehung bestimmte Wünsche des Bauherrn zu beachten hatte, erscheint wenig wahrscheinlich, da das Oval in keinem der gleichzeitigen Sangallo-Projekte auftritt. Es gab keine für Hospitalkirchen verbindliche „ikonographische“ Tradition: die annähernd gleichzeitige Kirche des großen römischen Krankenhauses S. Spirito in Sassia ist ein ausgesprochener Langbau, Sanmicheli gibt der Kapelle des 1548 vollendeten Lazzaretto von Verona ebenso wie Lazzaro Palazzi der entsprechenden Anlage in Mailand (um 1500) die „klassische“ Zentralform<sup>28</sup>. Es war wohl gerade das Fehlen einer bestimmten Formtradition, das es Peruzzi erlaubte, dem Bauherrn die ungewöhnliche neue Grundrißform vorzuschlagen. Hier, wo ihn keine Überlieferung band, konnte seine eigentümliche Vorliebe für die Ellipse am leichtesten konkrete Gestalt gewinnen, um so mehr als sein Entwurf der ungewöhnlichen Form des Bauplatzes in genialer Weise gerecht wurde.

<sup>26</sup> Der knapp 3,50 m breite Zugang von der Nebenstraße durch das „Vestibulum“, der den hier Eintretenden sofort auf den Hauptaltar blicken läßt, scheint fast weniger wichtig als die unmittelbar in die Kirche führenden Portale am Corso und am Kreuzgang.

<sup>27</sup> Eine Ausnahme bildet die Theatinerkapelle (vgl. Anm. III, 22) mit ihrem „unechten“ Oval. — Die z. T. weit aufwendigeren Sangallo-Projekte beweisen übrigens, daß die Compagnia von S. Giacomo tatsächlich einen umfassenden Neubau von Kirche und Hospital im Sinne hatte.

<sup>28</sup> Ähnlich bereits Filarete im Ospedale Maggiore von Mailand. Dagegen S. Maria Nuova in Florenz: einschiffiger Langbau.

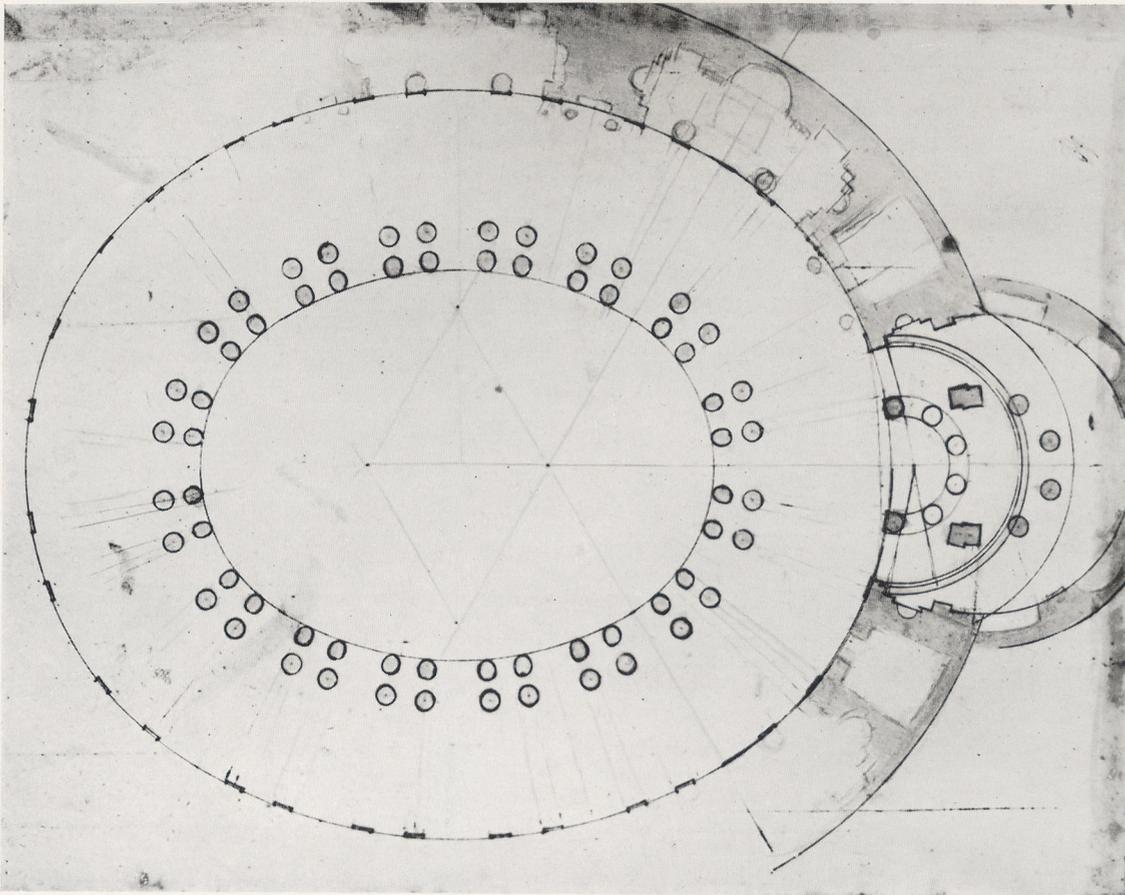


Abb. 13. B. Peruzzi, Projekt für Ovalbau. Uffizien arch. 4137

Und doch ist dieses Projekt so wenig wie die früher besprochenen ausgeführt worden. Wir wissen nicht, ob man aus Geldmangel die Pläne reduziert hat, ob Peruzzis Plan als zu kühn betrachtet oder ob nach seinem Tode ein anderer mit dem Entwurf betraut wurde — jedenfalls beschränkte man sich auf die Errichtung einer bescheidenen, fast dürftigen Kirche am Corso<sup>29</sup>; und erst ein halbes Jahrhundert nach Peruzzis Tod wurde der bedeutende Bau aufgeführt, der noch zu behandeln sein wird.

#### c) Das Projekt Uff. arch. 4137 (Abb. 13)

In seiner zu Beginn unserer Untersuchung erwähnten Zeichnung Uff. arch. 531 beschäftigt sich Peruzzi auch mit der Konstruktion konzentrischer Ellipsen. Das Blatt 531 (s. Abb. 1) gibt keinen exakten Aufschluß über die Art der Konstruktion, wenn auch aus der obersten Skizze der Studie hervorzugehen scheint, daß an ein relativ ungenaues Verfahren mit Hilfe radial von der inneren Ellipse ausgehender Linien gedacht ist. Serlio beschreibt eine weit genauere Konstruktion, die — im Prinzip einem bereits in der untersten Skizze des Peruzzi-Blattes 531 angewandten Verfahren ähnlich — mit vier Zentren arbeitet, die für eine unbeschränkte Zahl von beliebig großen Ellipsen benutzt werden können<sup>30</sup>. Daß Serlio auch hier wieder

<sup>29</sup> Vgl. die Stadtpläne von Bufalini 1551 und Dupérac 1577; ferner Vanti, a. a. O. S. 20 f.

<sup>30</sup> Dieses Verfahren wird, zusammen mit den drei anderen Methoden Serlios, noch in Daniel Schwenters Lehrbuch „Geometriae Practicae Novae & Auctae“, Nürnberg 1624, S. 143 ff. (Abb. 14), ohne Quellenangabe beschrieben und illustriert. Schwenters Abbildungen entsprechen so genau denen des Serlio, daß ein Zusammenhang kaum zweifelhaft sein kann. Wir möchten

auf Peruzzi zurückgreift, geht aus dessen Zeichnung Uff. arch. 4137<sup>31</sup> hervor, einem merkwürdigen und großartigen Beispiel für die Durchdringung antiker Form mit geometrischer Spekulation. Da dieser Entwurf für die Bildung konzentrischer Ellipsen das erwähnte Verfahren der vier Zentren benutzt, das im (bald nach 1530 entstandenen) Blatt 531 noch nicht auftritt, dürfte er in die letzten Lebensjahre Peruzzis gehören.

Die vier Zentren bestimmen nicht nur die Zirkelschläge der Peripherien, sondern auch die Radien einer doppelten Säulenstellung, durch die sich dieser Entwurf aus allen erhaltenen Ovalprojekten des Meisters heraushebt, einer Säulenstellung, die zusammen mit dem Umgang unverkennbar das Vorbild von S. Costanza ins Oval übertragen will.

Die Anordnung der Doppelsäulen von S. Costanza über konzentrischen Kreisen war für den elliptischen Grundriß des vorliegenden Entwurfs nicht zu verwenden. Peruzzis Konstruktion ist an den Hilfslinien genau zu verfolgen. Zuerst müssen die als Rhombus erscheinenden beiden gleichseitigen Dreiecke in der Mitte konstruiert sein, deren Seiten bis zum Blattrand verlängert werden. Die Ecken dieses Rhombus ergeben die Zentren nicht nur für die vier Kreissegmente, aus denen sich die Ellipsen zusammensetzen, sondern auch der jeweils drei Radien, die Umfang und Stellung aller Säulen, ja noch die Breite der Pilastervorlagen an der Außenwand des Umgangs bestimmen. Ganz einzigartig wäre endlich der Gedanke, die Säulen des inneren Kranzes oval zu bilden<sup>32</sup>.

Das System der Kapellen im Mauermantel folgt — und hierin liegt ein weiteres wichtiges Merkmal dieses Entwurfs — mit geringen Abweichungen dem des Pantheons. Von dort sind die durch Doppelarkaden gegen den Mittelraum geöffneten Kapellen mit den drei Nischen in der Außenwand und die kleineren, im Pantheon halbmond-, hier trapezförmigen Hohlräume in der Mauer übernommen, und auch das ungegliederte Äußere sowie die Gestalt der Chorkapelle folgen dem Vorbild<sup>33</sup>.

## 5. Historische Stellung der Peruzzischen Ovalentwürfe

Wie ein Lehrbuch vereinigt Peruzzis Studie Uff. arch. 4137 die früher beobachteten Eigentümlichkeiten seiner Ovalentwürfe. Wenn die alte Tradition Bramante sagen läßt, er wolle

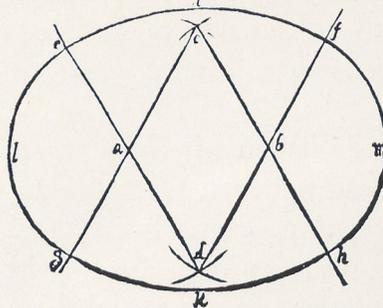
glauben, daß die Konstruktion des Altdorfer Universitätsprofessors unmittelbar oder mittelbar auf Serlio (und damit Peruzzi) zurückgeht. Schwenter zitiert, soweit er Dürer benutzt, regelmäßig und sorgfältig die „Unterweisung“; im Vorwort des 3. Buches des I. Traktates, das die Ellipsenkonstruktion enthält, heißt es, daß die darin enthaltenen „Ausstailungen“ (d. h. geometrischen Formen) „zu dem visieren der Optic und der Baukunst fürträglich“ seien. Es liegt nahe, hierin einen Hinweis auf Serlios Architektur-Traktat zu vermuten, der ja schon früh in deutscher Übersetzung zugänglich war. Im übrigen bezeugt der Zusammenhang noch einmal die jahrhundertalte enge Verbindung zwischen Geometrie und der Lehre der Architektur-Proportionen, die sich erst im frühen 17. Jahrhundert, also zur Zeit Schwenters, zu lockern beginnt.

<sup>31</sup> Die unpublizierte Zeichnung ist zwar nicht durch Beischriften von der Hand Peruzzis als sein Werk gesichert, entspricht aber in Duktus und Technik so genau den authentischen Blättern, daß die Zuschreibung kaum zweifelhaft sein kann. Schon der in seinen Attributionen sehr vorsichtige und zuverlässige Katalog N. Ferris (Indice Geografico-Analitico dei Disegni di Architettura ... degli Uffizi, Rom 1885, S. 25) weist sie Peruzzi zu, unter dessen Namen sie auch in der Sammlung liegt.

<sup>32</sup> Die Zeichnung könnte in diesem Sinne gelesen werden. — Ein eigenartiges Beispiel für die von R. Wittkower (Art Bull. XVI, 1934, 205 ff.) als „manieristisch“ beschriebene Doppelfunktion bestimmter Architekturglieder bietet die Gestaltung des (wiederum mit Hilfe der vier Zentren konstruierten) Mauermantels: unterlegt man dem Entwurfe Peruzzis das Schwentersche Schema (vgl. Abb. 13 und 14, 4), so begrenzen die Geraden *de*, *df*, *cg* und *cb* die Kreissegmente, aus denen sich die Ellipse zusammensetzt; diese Geraden sind zugleich die Symmetrie-Achsen der im Mauermantel ausgesparten Kapellen, d. h. sie erfüllen gleichzeitig trennende und verbindende Funktionen.

<sup>33</sup> Eine exakte Vorstellung des Aufrisses von Peruzzis Projekt ist aus dem Grundriß kaum zu gewinnen. Sollten die Säulen etwa nur die Tonne des Umgangs, ein mehrgeschossiger äußerer Mauerring dagegen das Hauptgewölbe tragen? Für diese Anordnung würde sich als Analogie die anonyme Zeichnung eines Zeitgenossen Peruzzis anbieten, die sich 1948 in Venedig (Ferruccio Asta) befand (Abb. 15) und deren Kenntnis und Aufnahme der Vf. B. Degenhart verdankt.

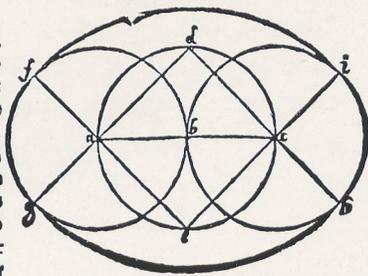
Wahstu die vier centra a c b d, sey ein Circel lns d, vnd nach dem du



die ablangel runding / sehe ablang begeret nach dem thue den Circel weit oder nahent über das a auf / als hie in e, reiß also das stück e i f, also reiß mit vnder rucktem Circel auß dem centro c das stück h k g. Letlich seze den Circel ins a, thu ihn zu ins e, reiß das stück e l g, vnd auß b das stück f m k, so hast du eine feine ablangel runding.

Es soll aber zwar eine rechschaffen ablangel runding ganz keine gemeinschafft mit den Circels rundingen haben / jedoch weil andere Authores solche beschreiben / vnd mans dem Gesichte nach nie mercket / wil ichs auch nichte außlassen / vnd doch auch hernach in der andern Auffgab sehe / wie eine rechte ablangel runding / derer auch der kleinste theil keine gemeinschafft mit einer Circellini zu verzeichnen. Jetzt wollen wir noch andere wege dergleichen ablangel runding / die wir in dieser Auffgab zu weisen sargenommen / zu reissen / sezen.

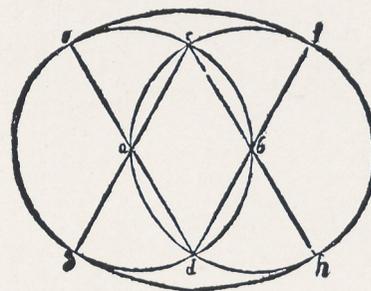
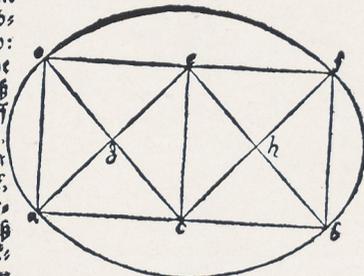
Auff ein andern weg. Reiß zwey Circel f b g, b i h, einander anrühende im b. In diesen Punkt sey den Circel vnd reiß also auch den dritten Circel a d c e. Zum andern; theile den Bogen a d c, laut der andern Auffgab des andern Buchs in zwey Theil mit d. Also theile auch den Bogen a e c mit



mit e, vnd ziehe die Linien e a f, e c i, d a g, d c h, die andern Circel durchschneidend im f i h g. Zum dritten / seze einen Circel in c, thu ihn auff in f, reiß den bogen f i, also auch vnder rucktes Circels auß d den Bogen g h, so hastu ein ablangel runding f i h g, dem begehren nach verzeichnet.

Der dritte weg dieser Auffgab.

Wol kanst auch eine feine wol proportionirte ablangel runding machen / also: Ziehe eine lini a b, theile solche mit ein zwey Theil / richte auß den dreyn puncten a, c, b, auß die drey winkelrechte lini a o, c b e, b f, die alle drey gleich der lini a c, ziehe auch die Linien o f, o c, a c, e b, c f, seze einen Circel ins c, thu ihn auff ins o, reiß den Bogen o f, also vnder rucktes Circels auß e den Bogen a b. Letlich seze auch den Circel ins h, thu ihn zu ins f, reiß den bogen f b, vnd also auß g den bogen a o, so hastu eine feine ablangel runding o f b a dem begehren nach.



Der vierde Weg.

Reiß zwey gleiche Circel / derer jeder durch des andern centrum si sich einander durchschneidend im c vnd d, ziehe die Linien d a e, d b f, c a g, c b h, seze einen Circel ins d, thu ihn auff ins c, reiß den bogen c f, vnd also auß c

Abb. 14. Ellipsenkonstruktionen aus Daniel Schwenter, Geometriae Practicae Novae et Auctae Tractatus (1626)

bei seinem St. Peter das Pantheon auf die Maxentius-Basilika setzen, so könnte man bei dem Blatt 4137 glauben, es handle sich darum, S. Costanza in ein ovales Pantheon einzubauen. Diese Formulierungen mögen unserer Architekturvorstellung abstrus erscheinen; die Traktate und Entwürfe des Quattro- und des frühen Cinquecento zeigen jedoch, daß solche Kombinationen mehr als spielerische Spekulationen waren. So wie das spätgotische Maßwerk eine unerschöpfliche Fülle „geometrischer“ Varianten aus wenigen „historisch gegebenen“ Grundformen entwickelt, so entwickeln die Sangallo und Peruzzi ihre Grundrisse aus den wenigen als Kanon betrachteten — und damit jenen Grundformen des Maßwerks genau entsprechenden — antiken Bauten. In ihrer „Technik“ zeigen diese Grundrißbildungen, wie wiederum die Peruzzi-Zeichnung Uff. 4137 als geradezu klassisches Beispiel lehrt, die herkömmliche enge Verbindung zwischen Geometrie und Architektur, denn sie gewinnen auch die kompliziertesten Formen mit Lineal und Zirkelschlag; der Zirkel ist ja bis ins 18. Jahrhundert das Attribut des Baumeisterporträts geblieben.

Peruzzis Entwürfe heben sich nun dadurch aus denen seiner Zeitgenossen heraus, daß zu den allgemein typischen einige weitere Elemente hinzutreten: 1. die Neigung zu „abstrakten“, d. h. bedeutungsfreien geometrischen Figuren, in unserem Fall der — soweit wir sehen — nur von ihm als Grundriß verwendeten Ellipse; 2. die von den Raumformen ausgehende Bauvorstellung<sup>34</sup>;

<sup>34</sup> Vgl. Wachler, Röm. Jb. f. Kstgesch. IV, 1940, S. 242: Der manieristische Raum „ist gleichsam nur das, was innerhalb der Schale übrig bleibt“. Es scheint uns allerdings nicht sicher, ob die von Wachler an Hand der Peruzzi-Zeichnung Uff. 581 gewonnene Bestimmung für die manieristische Architektur schlechthin gilt. — Bezeichnenderweise ist aus der Zeichnung 4137 kein Aufschluß über die Gestalt des Portals zu gewinnen: so sehr ist Peruzzis Raum „in sich beschlossen“.



Abb. 15  
Italienisch 16. Jh., Zentralbauprojekt. Venedig, Ferruccio Asta

3. die Bildung selbständiger Nebenräume<sup>35</sup>;
4. die Vernachlässigung des Außenbaues, der im Anschluß an die Antike mit Vorliebe als ungegliederte Mauer gegeben wird.

An dieser Stelle haben wir nicht zu erörtern, ob die beschriebenen Elemente der Peruzzi-Projekte als „manieristisch“ zu charakterisieren sind; es kann auch nicht weiter auseinandergesetzt werden, daß sie die entscheidenden Merkmale darstellen, durch die sich die Bauten des späteren 16. Jahrhunderts von denen der klassischen Zeit, ja noch von denen Palladios unterscheiden. Die kühnen Planungen Peruzzis mußten erst von Guarini und den Dientzenhofer, von Johann Michael Fischer und Balthasar Neumann neu gedacht werden, bevor sie konkrete Wirklichkeit gewinnen konnten. Keiner der Ovalbauten des späteren 16. Jahrhunderts, die der zweite Teil dieser Arbeit behandelt, vereinigt aber, wenn wir richtig sehen, sämtliche bei Peruzzi beobachteten Elemente. Was bei Peruzzi als Einheit erscheint, zerfällt —

wie bei anderen großen Künstlern — in das „Stückwerk“ der Schüler, aus dem wir die Ideen der Lehrer wie aus einem zerbrochenen Mosaik zu rekonstruieren haben. Und doch bedurfte es dieser Zerlegung der ursprünglichen Einheit, damit zuerst die Teile und weit später auch die Einheit selbst gebaute Form werden könnten. Dem 16. Jahrhundert, in dem sie entstanden, mußten Peruzzis Gedanken als Gesamtkonzeption unausführbar scheinen. Darin, daß es ihm versagt war, seine Ideen auszuführen, bekunden sich die Grenzen seiner Persönlichkeit, wie sie bereits Dagobert Frey<sup>36</sup> charakterisiert hat: „Wenige ausgeführte Bauten Peruzzis sind uns bekannt. . . . Wohl niemals konnte er seine tiefsten und eigensten Ideen in der Ausführung zum Ausdruck gestalten. . . . Nicht in äußeren Konflikten eines fein differenzierten, leicht verletzlichen Organismus mit der Notdurft und Härte des Lebens liegt die Tragik dieser Künstlernatur, sondern in dem Irrationalen seines künstlerischen Wollens.“

<sup>35</sup> Das Blatt 4137 gibt für die Chorkapelle zwei Varianten. Die zweite und gewiß spätere zeigt den in der ersten Fassung knapp überhalbkreisförmigen Chorraum zu fast vollrunder Form erweitert, macht ihn also nahezu unabhängig vom Hauptraum. Damit wird das Verhältnis von Kreis und Oval, wie es die Zeichnung 581 (s. o., S. 25 f.) zeigte, gleichsam umgekehrt.

Charakteristisch auch die größere Bedeutung, die die Kapellen des Mauermantels bei Peruzzi gegenüber den formal fast identischen des Pantheons erhalten.

<sup>36</sup> Bramante-Studien, S. 46.

#### IV. SERLIO

Peruzzis verlorenen Traktat glaubt man in Serlios Worten zu vernehmen, wenn dieser im Anschluß an die Darstellung kreisförmiger Kirchen fortfährt: „Appresso la rotondità perfetta, le forme ovali sono più vicine a quella, & però m'è parso di formar un Tempio sopra tale figura (V, 372).“ Doch treten Peruzzis Gedanken in Serlios Entwurf, dem diese Stelle gilt, nur „in Knechtsgestalt“ in Erscheinung: im Musterbuch von Kirchen-Grund- und Aufrissen, als welches Serlios fünftes Buch zu verstehen ist, waren sie kaum einzuordnen. Es muß auffallen, daß Serlio bei seinem Ovalbau als Verhältnis von großem und kleinem Durchmesser die Relation 80 : 60 (Abb. 16)<sup>1</sup>, die klassische (nämlich pythagoreische) Proportion der „sesquiterza“<sup>2</sup>, angibt, während in keiner Ovalzeichnung Peruzzis das Verhältnis der beiden Durchmesser einer der regulären klassischen Relationen entspricht, da er sich des Charakters der Ellipse als „forma irregolare“ bewußt war. Der Unterschied bekundet deshalb deutlich genug die Verständnislosigkeit, mit der Serlio Peruzzi kopierte, denn aus den

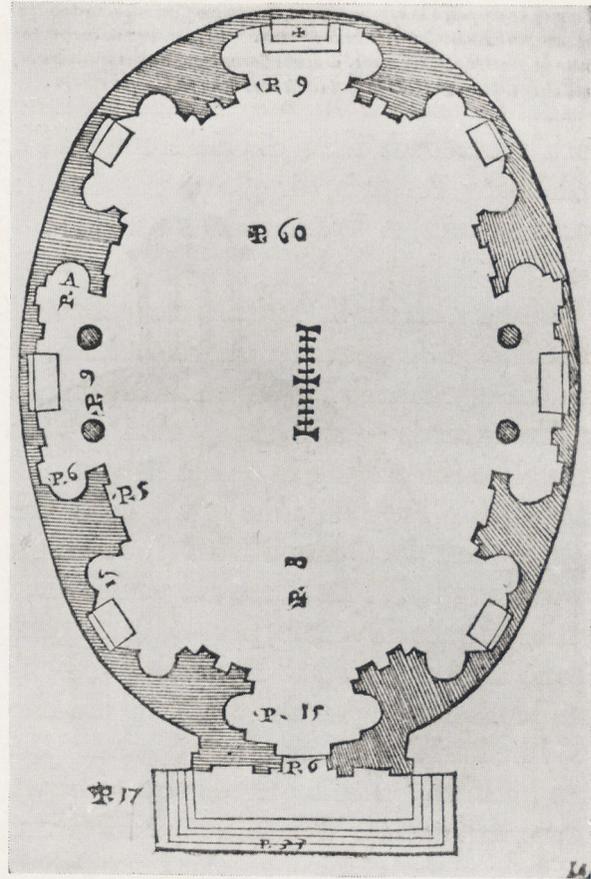


Abb. 16. Serlio-Traktat, Ovalkirche

getreu übernommenen Konstruktionsverfahren für die Ellipse hätte ihm die irreguläre Durchmesserrelation geläufig sein müssen. Die unbefriedigenden Formen und Proportionen von Serlios Ovalkirche erklären es wohl, daß sie auf die weitere Entwicklung nicht eingewirkt hat. Ihre Bedeutung beruht vor allem darauf, daß das Oval zum ersten Male in einem Traktat für den Hauptraum einer Kirche benutzt wird<sup>3</sup>.

Eine bedeutsame Rolle spielt die Ellipse auch im Manuskript für das nicht gedruckte, gleichfalls um 1545 verfaßte sechste Buch Serlios, das sich in München<sup>4</sup> erhalten hat. Immer wieder tritt das Oval in den Palastgrundrissen dieses Buches auf: als Kapelle (fol. 52), Durchgangsraum (fol. 64) und Labyrinth (fol. 62), um nur einige Beispiele zu nennen; ja, ein ganzer „Palazzo Reale“ mit großem Loggienhof nimmt die Form konzentrischer Ellipsen

<sup>1</sup> Die in der Abbildung wiedergegebene Edition bemißt den großen Durchmesser fälschlich mit „p. 8“; in anderen Ausgaben erscheint die richtige Zahl „80“.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Barbaro, Vitruv-Kommentar, III, 99, und Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1949, S. 90 ff.

<sup>3</sup> Serlios Buch V ist zuerst 1547 in Frankreich publiziert worden. Vgl. zuletzt Dinsmoor, Art Bull. XXIV, 1942, 55 ff. — Eine Kopie des Serlio-Holzschnittes findet sich in den in Luzern befindlichen Zeichnungen des Kaspar Moosbrugger: Ztschr. f. Schweiz. Arch. u. Kstgesch. XI, 1950, Tf. 81.

<sup>4</sup> Staats-Bibl., Cod. icon. 189. Abweichende Fassung in New York, Columbia University. Vgl. Dinsmoor, a. a. O. S. 115 ff. — Auch die Serlio-Handschrift München cod. icon. 190 enthält Ovalentwürfe: für ein nach Polybios rekonstruiertes Legionslager plant Serlio mehrere große rechteckige Gebäude mit Ovalhöfen (vgl. Cattaneos „giostre e combattimenti“!).

an (fol. 43)<sup>5</sup>. Wir möchten glauben, daß alle diese Entwürfe mehr oder weniger freie Varianten von Studien Peruzzis darstellen, dessen Gedanken in doktrinärer Weise übernommen werden; jedenfalls führen die Illustrationen der Münchner Serlio-Handschrift weder formal noch theoretisch über die Zeichnungen Peruzzis hinaus. Sie bezeugen aber noch einmal die Bedeutung Peruzzis für die Geschichte des Ovalbaus und die wichtige Stellung, die dieser Form in seinem Werk zukommt.

## V. PALLADIO

Befragt man das literarische und gebaute Werk von Palladio und Vignola, der beiden größten italienischen Architekten der nachklassischen Zeit, nach dem Verhältnis zum Oval, so ergibt sich ein eigentümlicher Unterschied: Palladio, dessen Traktat — wie schon in der Einleitung erwähnt wurde — die „siti regolari“, d. h. vor allem den Kreis, als maßgerechte Form ansieht, vermeidet folgerichtig in seinen Bauten das „irreguläre“ Oval. Nur an einer Stelle läßt er es zu, nämlich für Treppen<sup>1</sup>; die etwas überraschende Begründung für diese anscheinende Inkonsequenz geben die Quattro Libri (I, 61—62): „Le scale à Lumaca . . . si fanno altrove ritonde e altrove ovate. . . . Le ovate . . . vanno divise al medesimo modo che le ritonde. . . . Sono molto gratiose e belle da vedere, perché tutte le finestre, e porte vengono per testa dell'ovato e in mezo, e sono assai commode.“ Es ist also nicht die Ovalform an sich, die Palladio anzieht, sondern eine bestimmte Eigenschaft, welche die Ellipse vor dem Kreis voraushat, nämlich die Tatsache, daß ihre Peripherie vier „festzulegende“ Punkte aufweist, die die Achsen eines Raumes bestimmen können. Palladio geht es also nicht wie Peruzzi um die Raumform; das ergibt sich schon daraus, daß in einer Wendeltreppe der Grundriß der Außenmauern erst beim Hinaufgehen, also in der Bewegung, erfahren werden kann, während die Gestalt der Ovalräume Peruzzis unmittelbar beim Betreten des Raumes erlebt wird. Daß Palladio die Form der Ovaltreppe als unwesentlich empfindet, geht schließlich aus seiner Anweisung hervor, sie vor allem für enge Stellen zu verwenden, und zwar deshalb, weil sie weniger Platz beanspruche als die gerade Treppe. Das Oval bildet für Palladio also mehr ein technisches Problem als eine künstlerische Aufgabe; seine elliptischen Treppen bedeuten eine zweckmäßige Aushilfe für schwierige Grundrisse.

Als Raumform erscheint das echte Oval bei Palladio weder im Sakral- noch im Profanbau; das unechte Oval, d. h. das Rechteck mit angefügten Halbkreisen, findet sich zwar im Salone des Palazzo Chiericati (Quattro Libri II, 6) sowie in einigen Antiken-Rekonstruktionen („atrio toscano“, II, 25/6 in der „casa privata de' Greci“), jedoch in so gestreckter Form, daß es kaum mit den Thermenräumen oder etwa den Peruzzi-Grundrissen zu vergleichen ist.

Palladios Ablehnung des Ovals entspricht übrigens, wie hier nur angedeutet werden kann, durchaus seiner streng zwischen Grund- und Aufriß unterscheidenden Baugestaltung. Der Ovalraum ließ sich mit seinen in abstrakter Symmetrie entwickelten Grundrissen<sup>2</sup> ebenso schwer vereinbaren wie mit der von der Antike ausgehenden, vor allem durch die Säule bestimmten Wandgestaltung der Palladio-Kirchen; zudem konzipiert Palladio, wie etwa die Kapelle von Maser zeigt, die vor allem für das Oval in Frage kommenden kleineren Kirchen stets nach dem Vorbild des Pantheons als Rundbau mit vorgelegtem Portikus.

<sup>5</sup> Auffallenderweise sind die meisten der hier erwähnten Ovalentwürfe asymmetrisch; immer wieder vermeidet Serlio die Aufteilung der Gebäude in spiegelgleiche Hälften, die das Oval an sich ja erlauben würde. Wirkt hierin gleichfalls die Variabilität der Nebenräume in Peruzzis Studien nach, die Serlio dann nicht als Zwischenphasen des Entwurfsprozesses, sondern als endgültige Planung mißverstanden hätte?

<sup>1</sup> Eine ovale Treppe bereits in Peruzzis Entwurf für S. Giacomo degli Incurabili, Uff. arch. 577.

<sup>2</sup> Vgl. Lotz, Ztschr. f. Kgesch. IX, 1940, 219.



Abb. 17. Rom, S. Andrea in Via Flaminia

## VI. VIGNOLA

Im Werk Vignolas bildet das Oval dagegen ein charakteristisches Leitmotiv. Hans Willich<sup>1</sup> hat wohl als erster gesehen, daß „die Grundrisse von Vignolas erster und letzter Kirche deutlich die Bildung der neuen Raumform“ verfolgen lassen und daß das Oval als Kirchengrundriß zuerst von Vignola angewendet wird.

### 1. S. Andrea in Via Flaminia (Abb. 17, 20)

„Von Vignolas Kirchenbauten ist das kleine Oratorium S. Andrea in Via Flaminia . . . die bekannteste, quadratischer Unterbau, runder Oberbau mit niedriger Kuppel“ — bezeichnenderweise übersieht Jacob Burckhardt (im Cicerone) gerade diejenige Eigenschaft des Baues, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts als sein wichtigstes Charakteristikum empfunden wird: der rechteckige „Unterbau“ wird von einer ovalen Kuppel überwölbt! Vignolas Rechteck unterscheidet sich so wenig vom Quadrat, daß für das noch klassizistisch geschulte Auge Burckhardts die Differenz unwesentlich sein mochte. Das Verhältnis von Länge und Breite der Umfassungs-

<sup>1</sup> In seiner Bearbeitung von Wölfflins „Renaissance und Barock“, 2. Aufl., 1908, S. 46 und 69.

Für Vignola vgl. im übrigen die in unserer Anmerkung I, 3 angeführte Literatur; die Regesten zuletzt bei Lotz, Vignola-Studien, 1939, S. 6 ff.; für die Baugeschichte von S. Andrea in Via Flaminia und S. Anna de' Palafrenieri ist vor allem auf H. Willich, Giacomo Barozzi da Vignola, 1906, 64 und 152, sowie auf Wittkower, Art Bull. XIX, 1937, 263 ff., zu verweisen.

Während die aus dem Tessin-Nachlaß stammenden Stockholmer Blätter, Abb. 21—22, vermutlich Aufnahmen des 17. Jahrhunderts darstellen, könnte es sich bei dem Grundriß in Windsor, Abb. 20, um eine eigenhändige Vignola-Zeichnung handeln. Der Vf. gedenkt dieses Blatt an anderer Stelle zu besprechen. Der Hinweis auf diese Zeichnung wird J. Ackerman verdankt.



Abb. 18. Rom, S. Andrea in Via Flaminia

mauern beträgt annähernd 5 : 4, während sich der große Durchmesser des Ovalgewölbes zum kleinen etwa wie 8 : 7 verhält. Nach den weit bedeutenderen Projekten Peruzzis tritt also die neue Form hier, wo sie zum erstenmal konkrete Gestalt gewinnt, gleichsam nur zaghaft und an einem Bau von bescheidenen Dimensionen auf. Burckhardts Irrtum erklärt sich wohl vor allem dadurch, daß der oval überwölbte Raum von einem Mantel umschlossen wird, der ein nach Material und Form durchaus antikes Gepräge trägt und bei dem deshalb ein so merkwürdiges Abweichen von der klassischen Norm kaum zu vermuten ist. Das sorgfältige Ziegelmauerwerk und die strenge, kompakte Form des Äußeren erinnern zudem an die antiken Grabmalbauten, die stets einen regelmäßigen Grundriß aufweisen, die Gestalt der Kuppel und der vorgelegte, von einem Giebel bekrönte Portikus der Fassade an das Pantheon.

Diese sicherlich bewußte formale Anlehnung an ruhige antike Formen bedeutet für die Mitte des Jahrhunderts nichts Un-

gewöhnliches<sup>2</sup>. Ungewöhnlich ist aber der Kontrast zwischen der äußeren Erscheinung des Baues und dem Raumbild, dem sich der Eintretende gegenüberfindet. Weder der fast an Ledoux'sche Bauten erinnernde „abstrakte Block“, als der die Kirche von außen erscheint, noch der Blendportikus der Fassade lassen das zarte System von Pilastern und Rahmen vermuten, das die Wände des Inneren gliedert. Weit eher hätte man hier die tief in die Mauermasse einschneidenden Nischen antiker Bauten erwartet. Doch hat Vignolas Wandgliederung nichts mit den römischen Nischen und Ädikulen gemeinsam, und sie unterscheidet sich auch deutlich vom Wandsystem der Sangallo, das sich stets als ein Gerüst mit klarem Verhältnis von Last und Stütze verstehen läßt. Die Formensprache, nicht aber die Funktion des Systems, wird von den Sangallo übernommen: die flachen Rahmen bedeuten so wenig wie die Pilaster und das verkröpfte Gebälk ein Abbild der Mauerstruktur (Abb. 18, 21, 22). Auch das weit vor den Kuppelansatz vorkragende Konsolengesims ist nicht aus der Konstruktion zu erklären, sondern aus dem Bestreben, die Kuppel flacher erscheinen zu lassen als sie in Wahrheit ist. Man könnte die Wandgliederung in der Vorstellung gleichsam von der Mauer ablösen, ohne die Struktur des Baues zu gefährden. Das bedeutet aber, daß der Architekt Raumform und Wandgliederung nicht als aufeinander bezogen, sondern

<sup>2</sup> Die Bauzeit der Kirche liegt zwischen 1550 und 1554; in diesen Jahren wendet sich gleich Sanmicheli und Palladio auch der Bolognese Vignola nach den manieristisch bewegten, verschachtelten und komplizierten Formen der 30er und 40er Jahre einem neuen, das „Edle und Einfache“ bevorzugenden und bisweilen ganz neu die Antike rezipierenden Klassizismus zu. Vgl. hierzu: Lotz, Ztschr. f. Kgesch. IX, 1940, 222.

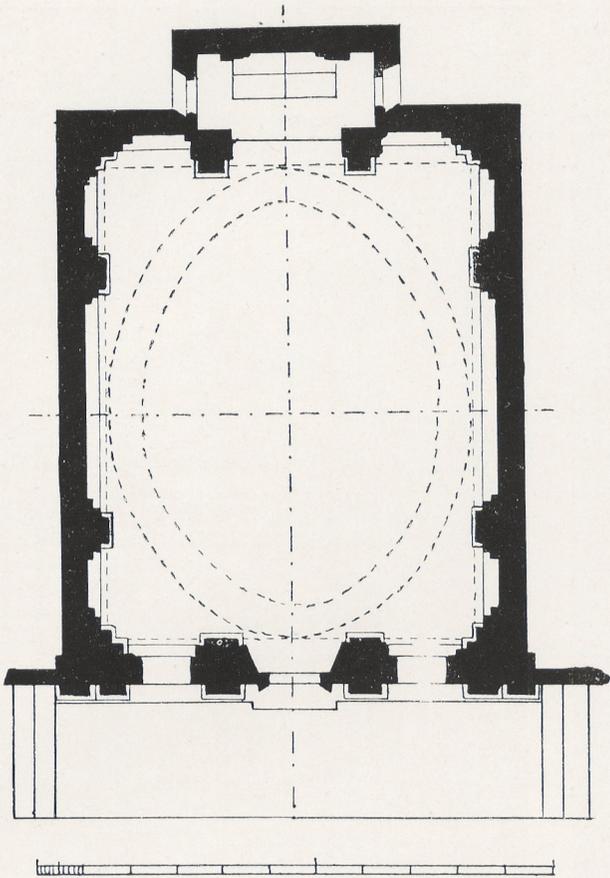


Abb. 19. Rom, S. Andrea in Via Flaminia (Grundriß nach Willich)

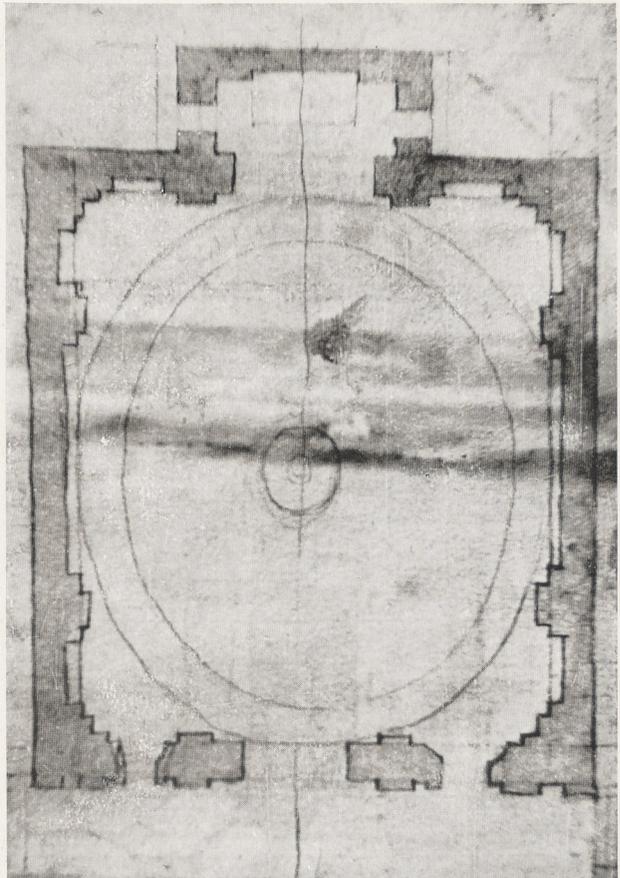


Abb. 20. Rom, S. Andrea in Via Flaminia (Grundriß). Windsor Castle, Royal Library 10454

als voneinander unabhängig vorstellt — ein Vorgang, der zu Beginn des Jahrhunderts noch undenkbar gewesen wäre, und für den sich auch in den gleichzeitigen Bauten Palladios keine Analogie findet.

Aber die neuartige Raumform des oval gewölbten Rechtecks ist nicht nur von der Wandgliederung des Inneren unabhängig, sie steht auch in keinem logischen Verhältnis zur Gestalt des Außenbaues. Denn der Tholus der Kuppel, der wie beim Pantheon die Kalotte umfängt, tritt im Inneren nicht, wie man erwarten sollte, als Tambour in Erscheinung. Der am Außenbau so eindeutige Übergang vom Rechteck ins Oval kann im Inneren durch die Pendentifs nicht befriedigend gelöst werden<sup>3</sup>. Mag aber der Verzicht auf den Tambour für das Raumbild wenig glücklich sein: er ist sehr bezeichnend für Vignola, dem es stets um klare Raumformen und nicht um den Einklang von Konstruktion und Wand- oder Gewölbeform geht.

S. Andrea ist der erste für Vignola gesicherte Kirchenbau und deshalb mit keinem früheren Werk des Meisters zu vergleichen<sup>4</sup>. Die Entstehungsgeschichte der Kirche ist bekannt: Der

<sup>3</sup> V. Fasolo (vgl. unsere Anm. I, 3) bezeichnet es mit Recht als eine „soluzione ardita di plantare la cupola ellittica sul rettangolo raccordando le curve delle quattro ellissi di guida con pennacchi, alterando così audacemente la derivazione classica del tema“.

<sup>4</sup> Vignola begann den Bau als bereits Vierzigjähriger; seine vorausgehende Tätigkeit als Maler und Fachmann für Bronzeguß, in den 40er Jahren auch als Architekt, ist zwar durch die Quellen belegt, doch sind die wenigen — mit S. Andrea kaum vergleichbaren — Bauten dieser Periode unzureichend erforscht.

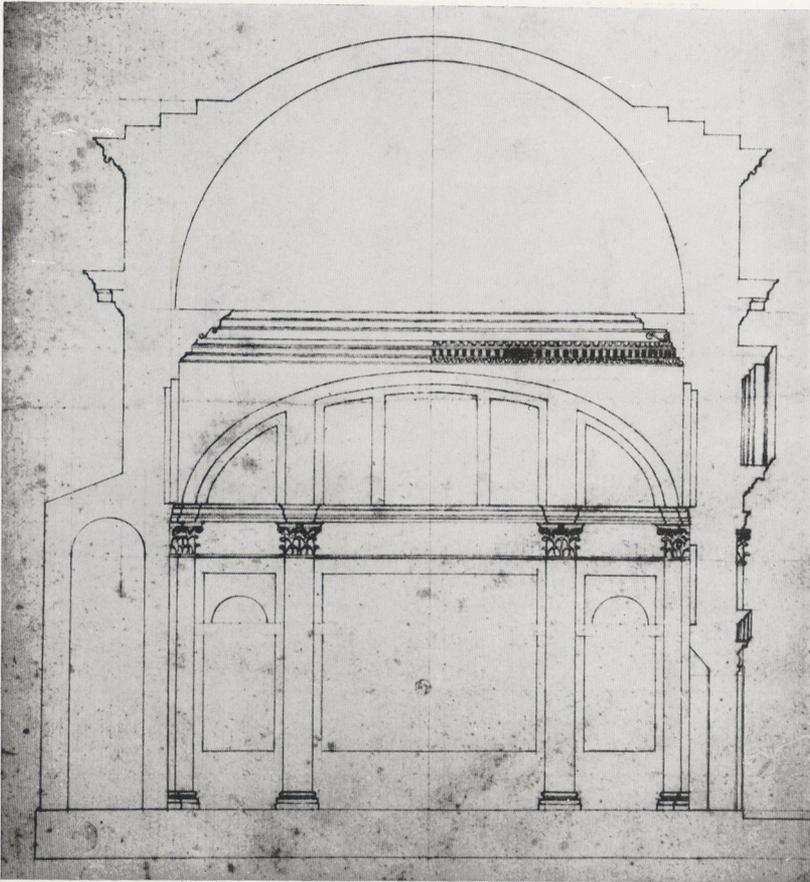


Abb. 21. Rom, San Andrea in Via Flaminia (Schnitt). Stockholm, Nationalmuseum, Tessin Samling, Nr. 8100

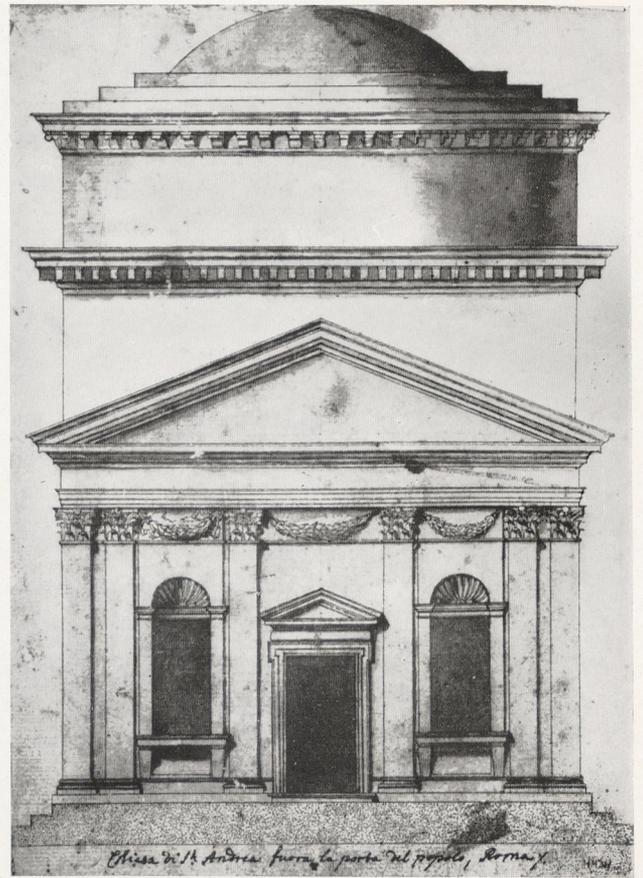


Abb. 22. Rom, S. Andrea in Via Flaminia (Aufriß). Stockholm, Nationalmuseum, Tessin Samling, Nr. 4434

Bau wurde bald nach der Thronbesteigung Julius' III. als Stiftung zu Ehren des hl. Andreas errichtet, in Erinnerung an den Andreastag von 1527, an dem der damalige Kardinal del Monte während des Sacco di Roma aus Todesgefahr entkommen war<sup>5</sup>. S. Andrea in Via Flaminia gehört demnach zur Gattung der Memorial- und Motivbauten der Renaissance und hat mit diesem Typus den zentralisierenden Grundriß und den Charakter als „Monument“ gemeinsam.

Das klassische Beispiel der Gattung, der Bramante-Tempietto in Montorio<sup>6</sup>, blieb während der ersten Hälfte des Cinquecento insofern vorbildlich, als die wichtigsten Bauten des Typus, wie etwa S. Biagio in Montepulciano zeigt, mindestens der Idee nach die schon von Alberti geforderte allansichtige Ausbildung des Äußeren aufweisen und auf die Hervorhebung einer Seite als Fassade verzichten. Es bedeutet demnach eine grundsätzliche Abkehr von der gewohnten Form, wenn Vignola die Straßenfront von S. Andrea unverkennbar als die einzige

<sup>5</sup> Die Quellen zur Baugeschichte bei Pastor, *Gesch. d. Päpste VI*<sup>10</sup>, 1928, S. 37 und 253; danach Willich a. a. O. Der Kardinal wurde während des Sacco von den Spaniern festgehalten und war bereits zum Tode verurteilt worden. — Bei der Wahl des Ortes für S. Andrea sprach die Erinnerung an ein anderes, in der Nähe gelegenes Andreas-Heiligtum mit; zwischen S. Andrea und dem Ponte Milvio bezeichnet ein von Pius II. errichtetes Tabernakel die Stelle, an der dieser Papst das aus Griechenland nach Rom verbrachte Haupt des Apostels in Empfang genommen hatte.

<sup>6</sup> Errichtet als Stiftung des spanischen Königs an der Stelle, auf der nach einer wahrscheinlich erst im Quattrocento entstandenen Legende das Martyrium Petri stattgefunden hat. — Ein weiteres Beispiel des Typus (über quadratischem Grundriß): die Sangallo-Kirche S. Maria di Loreto am Trajansforum.

Fassade seines Baues charakterisiert. Dieser Bruch mit der klassischen Theorie und Praxis des Memorialbaues wird, wenn wir richtig sehen, hier zum erstenmal mit aller Entschiedenheit vollzogen<sup>7</sup>. Er entspricht genau dem Prinzip, nach dem Vignola seine Innenräume bildet; ein Architekt, für den der Raum eine „abstrakte“ dreidimensionale Form darstellt, wird ebenso auf ein konsequentes Verhältnis von Innerem und Äußerem wie auf die an allen Seiten gleiche Durchbildung der Äußeren verzichten; ihm wird es vielmehr darum zu tun sein, den Außenbau, die Mauerschale seines Raumes, als „abstrakte“ Masse zu charakterisieren, und es wird ihm ferner genügen, eine einzige Seite als Portalfront zu behandeln, da sein Raum ja nur als „Inneres“ des Baues und nicht als Ergebnis eines innen und außen gleichmäßig wirkenden Verhältnisses von Last und Stütze, von Mauer und Öffnung konzipiert wird.

Die Bevorzugung der Fassadenseite bringt es aber mit sich, daß die Innenwand dieser Fassade — wiederum im Gegensatz zum „allansichtigen“ und oft durch mehrere Portale zugänglichen klassischen Memorialbau — zur Eingangsseite und damit die gegenüberliegende Wand zum Ort des Altars werden. So erfährt der Raum eine Richtung vom Eingang zum Altar — gleichfalls eine grundsätzliche Neuerung gegenüber den „klassischen“ Bauten mit ihrer konzentrischen Ordnung um das Mittellot.

Versuchen wir nun, die aus der Bauanalyse von S. Andrea und anderen Werken Vignolas zu erschließenden Gestaltungsprinzipien und die aus den Quellen bekannte Entstehungsgeschichte der Kirche „synoptisch“ zu verbinden. Ein Architekt, der die Innengliederung eines Baues als „Wände um ein in der Vorstellung präexistentes Raumgebilde“ und die „Fassade als selbständige Fläche“<sup>8</sup> versteht, stand vor der Aufgabe, eine Memorialkirche zu errichten. Der von der vorhergehenden Zeit ausgebildete „klassische“ Typus des Memorialbaues war mit der Formvorstellung Vignolas nicht zu vereinbaren. Dagegen bot der Memorialbau schlechthin, nämlich das Pantheon, ein Beispiel für die Verbindung von Zentralbau und einer Fassadenseite; dort gab es auch eine Kuppelkonstruktion, die außen als flache gewölbte Mauermaße, innen als raumbildende Schale wirkte, also genau Vignolas Konzeptionen entsprach.

Es ist anzunehmen, wenn auch nicht nachzuweisen, daß Vignola die Ovalentwürfe Peruzzis gekannt hat; daß er mit dem Traktat Serlios vertraut war, der ja gleichfalls eine Ovalkirche enthält, wird durch das Vorwort der „Due Regole“ bezeugt. Mit der Übernahme der ihm aus Peruzzi und Serlio bekannten, hier in ganz neuer Weise benutzten Ovalform vermag nun Vignola die mit der Auszeichnung einer Fassade gegebene Richtung des Raumes zum Altar hin auch im Inneren sichtbar zu machen.

Als eine höchst eigenartige Synthese ist demnach dieses ovale Miniatur-Pantheon, wie man S. Andrea nennen könnte, zu verstehen, das gewiß nicht zufällig ohne Nachfolge geblieben ist. Eine selbständige und neue Rezeption des antiken Memorialbaues verbindet sich mit der neuen Konzeption der vom Mauermantel emanzipierten Raumform, die wir bereits als Charakteristikum der Peruzzi-Entwürfe beobachtet haben. Aus dem Peruzzi-Kreis dürfte auch der *concetto* des Ovalraums übernommen sein. Neu und über Peruzzi hinausgehend ist aber die Auffassung des Ovals als richtungsbestimmt, d. h. die Bevorzugung der Längsachse als der auf den Altar führenden Hauptachse. In dieser Neuerung mag der Grund dafür zu suchen sein, daß die zweckfreie *invenzione* Peruzzis erst hier, wo sie einen neuen ästhetischen Sinn erhält, ausführbar wurde.

<sup>7</sup> Das im 16. Jahrhundert wie heute unbebaute Gelände hätte eine allseitige Durchbildung des Baues durchaus erlaubt und kann infolgedessen nicht der Grund für die Bevorzugung der Front gewesen sein, die vielmehr aus künstlerischen Erwägungen des Architekten erklärt werden muß.

<sup>8</sup> Lotz, Vignola-Studien, 1939, S. 79.

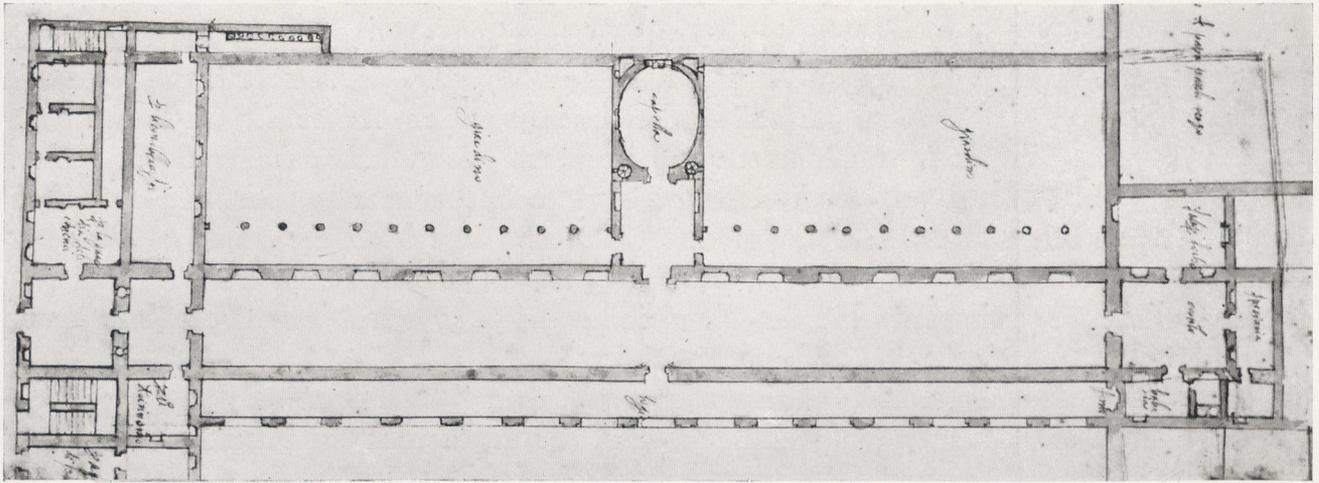


Abb. 23. Vignola, Projekt für Konklave-Räume am Belvedere-Hof. Parma, Staatsarchiv

Neu ist ferner die Verwendung des Ovals für einen Bau, der in dem beschriebenen ikonographischen Sinne als Monument zu verstehen ist und deshalb nach außen als selbständiges Gebilde in Erscheinung tritt; Peruzzis Ovalräume waren ja, abgesehen von dem ausgesprochenen Idealentwurf Uff. arch. 4137, als Teile größerer Komplexe, nicht als isolierte Baukörper gedacht.

Die Bevorzugung der Längsachse bringt es schließlich mit sich, daß in S. Andrea der Altar nicht wie bei Peruzzi als primus inter pares in einer von mehreren gleichartigen Altarnischen steht, sondern einen eigenen Raum erhält. Diesen Altarraum zeigen — abgesehen von einer noch zu erwähnenden und erklärbaren Ausnahme — sämtliche Ovalräume Vignolas. Er kann deshalb nicht als zufällige Eigenschaft von S. Andrea angesehen werden. Denn die Fresken der Altarseite<sup>9</sup> sind nicht Teile eines unausgeführten, die übrigen Wände einbeziehenden größeren Programms; auch die Ausstattung betont vielmehr die Gerichtetheit des Raumes, so daß im Inneren die Ostwand ebenso eindeutig als Stelle des Altars ausgezeichnet wird, wie das Äußere einseitig die Fassade betont.

## 2. Die Ovalkapelle des Konklave-Projektes

In einer Zeichnung des Staatsarchivs von Parma<sup>10</sup> ist ein Entwurf Vignolas (Abb. 23) erhalten, der wieder eine ovale Kapelle zeigt. Doch wurde der Westkorridor des Belvedere-Hofes, dem der Entwurf gilt, nicht von Vignola, sondern von Pirro Ligorio, dem bevorzugten Architekten Pius' IV., errichtet. Vignolas Plan teilte deshalb das Schicksal der unausgeführten Ovalentwürfe

<sup>9</sup> Durch Vasari (Mil. VII, 417) als Arbeiten des Pellegrino Tibaldi bezeugt. Die damit gesicherte Zusammenarbeit von Vignola und Tibaldi ist kaum ohne Einfluß auf die späteren architektonischen Werke des letzteren geblieben.

<sup>10</sup> Die Zeichnung vom Vf. (Vignola-Studien, 1939, S. 25—34) veröffentlicht und als Projekt für die Westseite des Belvedere-Hofes mit anschließenden Konklave-Räumen bestimmt. Terminus post quem: die auf dem Blatt angegebenen „giardini segreti“ Pauls III. († 1549); terminus ante quem: die unter Pius IV. vorgenommene Grundsteinlegung des Westkorridors im Jahre 1561 (vgl. Lotz a. a. O. sowie zuletzt J. Ackerman, Warburg Journal XIV, 1951, 75 und passim. Wie Dr. Ackerman, der eine Monographie über den Belvedere-Hof vorbereitet, dem Vf. freundlich mitteilt, stimmt er mit der Datierung des Konklave-Projektes auf 1559 überein). Wahrscheinlich läßt sich das Datum des Vignola-Projektes noch genauer festlegen: 1559 wird der Meister für Konklave-Arbeiten bezahlt (vgl. Lotz a. a. O. S. 8 und 32 f.); Pius IV., zu dessen Wahl das Konklave führte, erließ 1562 eine neue Konklave-Ordnung (vgl. Pastor, Gesch. d. Päpste VII<sup>10</sup>, 1928, S. 336); im Zusammenhang mit der Neuorganisation des Konklave sollte Vignolas Projekt wohl den Zweck verfolgen, anlässlich der Planung des Westkorridors auch den längst als Kalamität empfundenen Einbau der Konklave-Zellen in der Sistina zu ersparen und durch eine ad hoc errichtete Anlage zu ersetzen.

Peruzzis. Wäre die Kapelle, die die Zeichnung darstellt, gebaut worden, so wäre mit ihr der erste „reine“ Ovalraum entstanden; denn das Projekt läßt keinen Zweifel daran, daß Vignola die aufgehende Wand ringsum über elliptischem Grundriß bilden und nicht wie Peruzzi und Serlio durch Nischen unterbrechen wollte. Der Entwurf stellt sich also als konsequente Weiterentwicklung von S. Andrea dar und beweist, daß nicht nur der moderne Betrachter, sondern auch Vignola selbst den im Inneren von S. Andrea auftretenden Widerspruch zwischen rechteckigem „Unterbau“ und ovaler Kuppel als unbefriedigend empfand und zu überwinden suchte.

Da die Zeichnung wie alle erhaltenen Entwürfe Vignolas auch weniger bedeutende Details genau wiedergibt, darf angenommen werden, daß die aufgehende Wand, in der keine Gliederung eingetragen ist, ohne Pilasterordnung bleiben sollte<sup>11</sup>. Sonst entspricht die Raumbildung sehr genau dem wenig früheren Bau an der Via Flaminia: den einzigen, in einer rechteckigen flachen Nische gegenüber dem Eingang untergebrachten Altar darf man ebenso nach dem Vorbild von S. Andrea ergänzen wie die beiden Fenster in der kleineren Achse. Für den Außenbau behält das Projekt die rechteckige Quaderform von S. Andrea bei. Im übrigen gibt die Zeichnung den Außenbau ungegliedert wieder; die Lage der Kapelle machte hier einen besonderen Aufwand entbehrlich. Mit der Umfassung des Ovalraums durch einen rechteckigen Mantel erhält Vignola die Möglichkeit, die Resträume neben dem Altar als Sakristeien zu bilden und zu beiden Seiten des Portals Treppen unterzubringen<sup>12</sup>.

Die Aufgabe, mit der sich Vignola auseinanderzusetzen hatte, wird durch die Beschriftung umrissen: die Kapelle sollte dem Gottesdienst der zum Konklave versammelten Kardinäle, möglicherweise auch den Wahlhandlungen dienen<sup>13</sup>. Der Grundrißtypus solcher für das Kardinalkollegium oder den Papst selbst bestimmten Kapellen, nämlich das längliche Rechteck, wird sowohl durch die Paolina Antonio da Sangallos als auch durch die im späten Quattrocento entstandene Sixtina vertreten. Wenn Vignola einem solchen Kapellenraum den Ovalgrundriß gibt, so bedeutet das einen ähnlichen Bruch mit der Tradition wie die Verwendung derselben Form für den Memorialbau von S. Andrea. Und wie dort ist auch hier das Abweichen von der Tradition nicht durch bestimmte Gegebenheiten des Bauplatzes zu erklären. Das gestellte Thema hätte bei S. Andrea einen Zentralbau, hier einen längsgerichteten Grundriß vorgeschrieben. Daß aber der Raum der Konklave-Kapelle oval gebildet und damit dem Zentralbau angenähert wird, kann so wenig wie die Bevorzugung der Längsrichtung bei S. Andrea aus der Aufgabe verstanden werden. Nur der künstlerische *conceito* des Ovals, die Konzeption des ganzen Baues von der Raumform her, konnte hier wie dort zur Wahl des gleichen Grundrißschemas führen. Vignola zieht jedoch jetzt die Konsequenzen aus dem Experiment von S. Andrea, indem er die raumbegrenzenden Wände ganz durch das von ihnen umschlossene stereometrische Gebilde bestimmt sein läßt.

Ist unsere Analyse richtig, so wäre dem vorliegenden Entwurf eine besondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beizumessen. Keines der Peruzzi-Projekte zeigt eine so entschiedene

<sup>11</sup> Eine Analogie hierfür bietet die weiter unten zu erörternde Stephanus-Kapelle Pius' V.

<sup>12</sup> Diese Treppen sollten wohl den Zugang zum ersten Geschoß der Westloggien des Belvedere-Hofes vermitteln. Die Kapelle wäre also auch von den Loggien her ohne Benutzung der am Südende des Korridors gelegenen Treppe zugänglich geworden. Die weitere Entwicklung des Ovalbaues läßt übrigens an die Möglichkeit denken, daß Vignola über den Treppen kleine Campanili anbringen wollte.

<sup>13</sup> Die Raumverteilung und die während des Konklaves in die Sistina eingebauten Zellen sind dargestellt in den z. T. gestochenen Konklave-Plänen; vgl. Ehrle-Egger, *Piante dei Conclavi*, 1933. Seit dem Konklave von 1550 stand als Kapelle die Paolina zur Verfügung. Vignolas Raum wäre größer und geräumiger als die Paolina geworden: die lichte Weite hätte etwa 12,5, die lichte Länge etwa 15 m betragen.

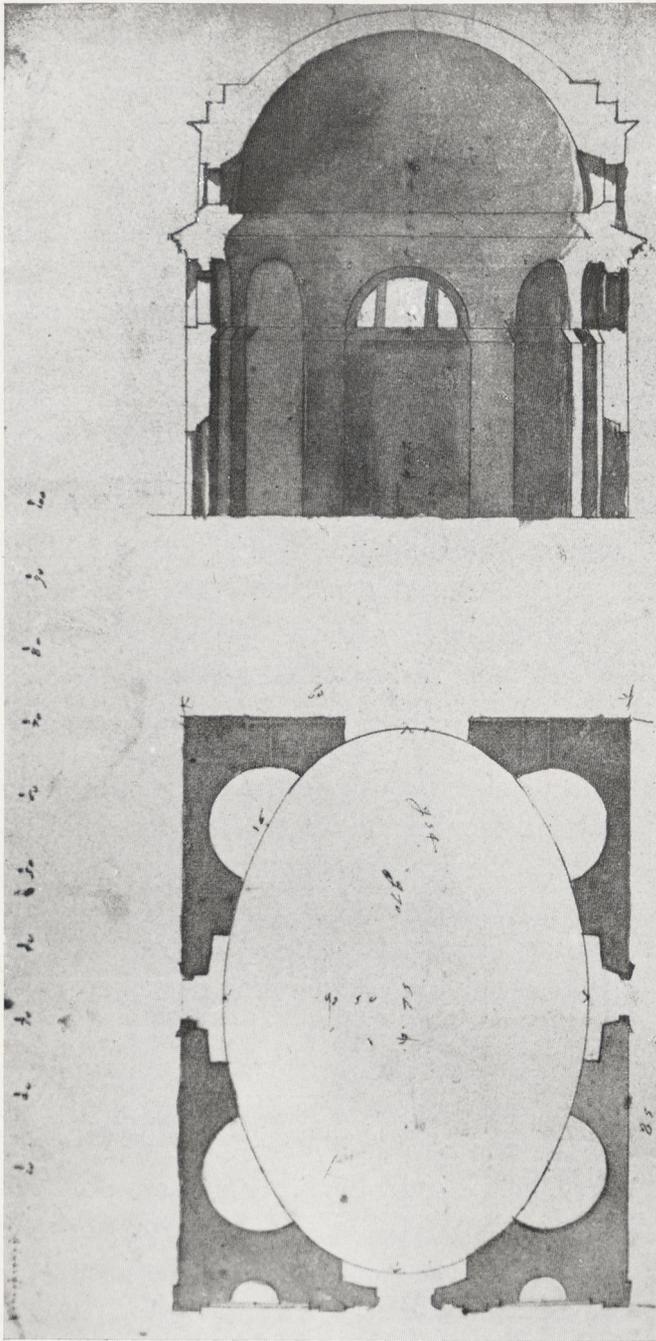


Abb. 24. Vignola, Projekt für Ovalbau. Parma, Staatsarchiv

Entstehungszeit und Bestimmung des Projektes gibt das Blatt keinen unmittelbaren Anhaltspunkt. Zugunsten der im folgenden versuchten Einordnung zwischen S. Andrea und das Konklave-Projekt, d. h. zwischen 1552 und 1559, kann weiter geltend gemacht werden, daß die Dimensionen des geplanten Baues denen der Konklave-Kapelle sehr nahe kommen und sich mit keiner der übrigen Ovalekirchen Vignolas vergleichen lassen. Doch ist die Fassade offenbar für einen freistehenden Bau berechnet, was sich mit der Konklave-Kapelle nur schwer vereinbaren läßt.

Bei der Konstruktion des Ovals hat der Zeichner des Blattes eines der von Serlio beschriebenen Verfahren variiert. Er geht von zwei sich tangierenden Kreisen aus, deren Mittelpunkte auf der Längsachse der Ellipse liegen und deren Durchmesser jeweils die Hälfte dieser Längsachse messen. Die kleinere Achse des Ovals ist zugleich Kreisradius für die „längeren“ Ellipsensegmente; der Radius der kürzeren Segmente mißt ein Viertel der Längsachse. Dieses Verfahren bietet gegenüber den Methoden Peruzzis und Serlios den Vorteil, daß die Längen der beiden Achsen von vornherein festgelegt werden und damit in ihrer Relation einem der klassischen Verhältnisse entsprechen können.

Trennung von Raumschale und Mauermantel wie der „Zweischalenbau“ der Konklave-Kapelle mit seinen Zwickelräumen zwischen Oval und Rechteck. Nur Vignola hat, wenn wir recht sehen, im mittleren Cinquecento versucht, in einem so großen Zentralraum auf Pilaster oder Säule als Abbild der Mauerstruktur ganz zu verzichten<sup>14</sup>, und nur bei ihm ist eine so grundsätzliche Abkehr von dem ebenso innigen wie logischen Verhältnis zwischen Innen und Außen zu beobachten, das den echten, d. h. nicht richtungsbestimmten Zentralbau der klassischen Zeit kennzeichnet.

### 3. Die Ovalekirche des Entwurfs Parma Nr. 17 (Abb. 24)

So gewagt die vorstehenden Überlegungen erscheinen müßten, wenn sie sich nur auf das Konklave-Projekt stützen könnten, so läßt sich doch durch andere Entwürfe und Bauten des Vignola-Kreises belegen, daß das Konklave-Projekt innerhalb seines Werkes keine Sonderstellung einnimmt. Im Staatsarchiv von Parma hat sich ein weiterer Grundriß für einen Ovalbau erhalten, der mit hinreichender Sicherheit für Vignola in Anspruch zu nehmen ist<sup>15</sup>. Das Blatt zeigt

<sup>14</sup> Zusammen mit der eindeutigen Orientierung des geplanten Raumes können diese Phänomene entwicklungsgeschichtlich wohl nur als „Frühbarock“ verstanden werden: sie sind später charakteristisch für den Gesù, ja noch für Guarini und Balthasar Neumann.

<sup>15</sup> Die wenigen Koten entsprechen durchaus den handschriftlichen Bemerkungen Vignolas auf den sicher eigenhändigen Blättern in Parma, ebenso die Technik der Zeichnung.

Die Parmenser Zeichnung erwähnt bei Lotz, Vignola-Zeichnungen, Jb. d. Pr. Kslgn. 59, 1938, 115; sonst unveröffentlicht. Für

einen Bau, dessen Äußeres sich kaum von S. Andrea unterscheidet. Dem rechteckigen, an drei Seiten ungegliederten Block des „Unterbaus“ wird an der Eingangsseite ein Blendportikus von vier Pilastern vorgelegt; der Kuppelfuß weist wiederum drei Stufen auf. Dagegen bezeugt das Innere einen wesentlichen Schritt über S. Andrea hinaus: die aufgehende Wand folgt, abgesehen von den in sie eingetieften Diagonalnischen, ringsum dem elliptischen Grundriß; auf jede vertikale Wandgliederung wird verzichtet, und der Übergang zur Pendentifzone wird nur durch ein schräges, wenig vortretendes Kämpferprofil bezeichnet. Die Vorkragung des Kuppelrings ist gegenüber S. Andrea stark reduziert. Für die Fenster wird wie in dem frühen Bau das Thermen-Motiv verwendet. Über Ausstattung und Lage der Altäre gibt der Entwurf keinen Aufschluß, doch scheint kein eigener Altarraum vorgesehen zu sein.

Innerhalb des Vignola-Oeuvres treten hier zum einzigen Mal die aus den Peruzzi-Projekten wohlbekannten Diagonalnischen in der Ellipsen-Peripherie auf, mit deren Hilfe die Zwickel zwischen dem Oval des Inneren und dem rechteckigen Mauermantel überbrückt werden. Vignola flankiert aber diese Nischen nicht wie Peruzzi durch Pilaster; ihre Funktion ist demnach weniger wandgliedernd als raumformend. Der Konklave-Entwurf zeigt, daß Vignola später bei einem ähnlichen Bau auf die Nischen verzichtet hat — seinem Streben nach einem eindeutigen Raumbild mußte es widersprechen, die Wand durch das zentrifugale Element der Diagonalnischen<sup>16</sup> an vier entscheidenden Stellen zu unterbrechen und damit Tiefe und Volumen der Mauermaße fühlbar werden zu lassen. So stellen die Diagonalen des Projekts Parma 17 die vorauszusetzende Zwischenstufe in der Entwicklungsreihe S. Andrea—Konklave—Kapelle dar; sie bedeuten den Übergang von der frühen Form des rechteckigen Unterbaues mit ovaloider Kuppel zum Zweischalenbau des Ovalraums im Rechteckmantel. In kleinen Bauten hat Vignola die Nischen später konsequent vermieden; in einem größeren Projekt werden sie uns noch einmal — allerdings in kleinerer Form und vor allem vervielfacht und damit „entwertet“ — begegnen.

#### 4. Die Stephanus-Kapelle der Torre Pia

Vignolas Projekt von 1559 für den Westkorridor und die Konklave-Kapelle am Belvedere-Hof kam wohl vor allem deshalb nicht zur Ausführung, weil der neue Papst Pius IV. nach der Thronbesteigung seinem Favoriten Pirro Ligorio den Vorzug gab<sup>17</sup>. Erst Pius V. hat den Westtrakt des Hofes vollendet<sup>18</sup>, und er hat auch die drei übereinanderliegenden, an diesen Flügel südlich anstoßenden Kapellen in der nach ihm benannten Torre Pia von Vasari mit Stuck und Fresken versehen lassen<sup>19</sup>. Wenn die Literatur der Tatsache kaum Rechnung getragen hat, daß

<sup>16</sup> Palladio (Quattro Libri IV, 37) charakterisiert die Nischen der Minerva Medica als „capelle cacciate nella grossezza de i muri“.

<sup>17</sup> Vignola erscheint zusammen mit seinem Sohn Giacinto noch zu Lebzeiten Pius' IV. (als Nachfolger Michelangelos) 1564 in den Rechnungen der Fabbrica di San Pietro wieder gleichberechtigt neben Ligorio. Nach der Thronbesteigung Pius' V. ist Ligorios Einfluß geringer geworden.

<sup>18</sup> Sein Wappen erscheint mehrfach an den Wänden des Hofes.

<sup>19</sup> Vgl. Kallab, Vasari-Studien, S. 133, Regest 462; ferner Pastor, Gesch. d. Päpste VIII<sup>10</sup>, 1928, 86 f., und besonders C. Frey, Vasari-Carteggio, II, 547 (mit Abb. der Kapelle): Brief Vasaris vom 7. 12. 1570 „ò dato principio alla prima cappella ... e l'altre dua che son finite di lavorar di stucco con mia disegni“. Am 5. 12. 1569 war Vasari von seinem Freund Sangalietti aus Rom benachrichtigt worden, „che fra 4 o 5 mesi sarà fornito lo appartamento di Torre Borgia dove N. S. ci ha fatto tre cappelle l'una sopra l'altra“ (Frey a. a. O. S. 472); am 18. 12. 1570 schreibt Sangalietti: „Il modello di essa (sc. capella) presto ve lo manderò con le misure che si fa“ (Frey, S. 475). Aus dieser Korrespondenz ergibt sich eindeutig, daß Vasari entgegen der Annahme Venturis (Storia XI, II, 449) nicht für die Architektur der Anlage verantwortlich sein kann; sonst hätte es ja nicht eines modello bedurft, um ihm eine Vorstellung der auszustattenden Räume zu geben. Dagegen ist der von Pius V. begünstigte Vignola in der fraglichen Zeit nicht nur Chefarchitekt der Fabbrica di San Pietro, sondern auch für Arbeiten im Palast als „Computista“ bezeugt, so etwa für den 22. 11. 1568 (vgl. Bertolotti, Artisti Modenesi a Roma, S. 86; danach: Memorie



Abb. 25. Vatikan, Stephanus-Kapelle

Damit wird deutlich, daß der Architekt außer der Altarrahmung kein vertikales Gliederungsgerüst vorgesehen hat. So erinnert die Wandgestaltung unmittelbar an die Kapelle des Konklave-Projektes. Neben den archivalischen Quellen macht also auch der Baubestand wahrscheinlich, daß Vignola für die Architektur der Kapelle verantwortlich ist. Die Stephanus-Kapelle bildet demnach das vorauszusetzende, bisher scheinbar fehlende Schlußglied in der Entwicklungsreihe S. Andrea — Parma 17 — Konklave-Projekt Parma 39. Wiederum handelt es sich hier, wo ein Ovalplan Vignolas verwirklicht wurde, um eine Anlage kleinen Maßstabes; aber auch dies durfte vorausgesetzt werden.

Im Typus entspricht die Kapelle Pius' V. genau der von Nikolaus V. errichteten, von Fra Angelico ausgemalten Stephans-Kapelle; beides sind zentralisierende, die Dimensionen eines größeren Zimmers kaum überschreitende Räume, deren Altar an der Schmalseite liegt. Zur

in der Stephanus-Kapelle der Torre Pia (Abb. 25) der erste „reine“ Ovalraum erhalten ist, so mag das in den verhältnismäßig geringen Dimensionen des Raumes und seiner heutigen Benutzung als Kapelle der Schweizergarde begründet liegen. Der Raum entspricht genau der Kapelle des Konklave-Projektes Parma 39 und wird wie diese von einem rechteckigen Mantel umschlossen; doch handelt es sich nicht um einen „Zweischalenbau“ im strengeren Sinn; da sich die Zwickelräume hier wegen der kleinen Abmessungen verboten, mußte der Übergang vom Oval zum Rechteck als massive Mauer gebildet werden.

Eine Wandgliederung durch Pilaster weist nur die Altarseite auf. Durch diese Betonung eines einzigen Wandabschnittes wird der Raum wie in S. Andrea auf die Altarseite ausgerichtet. Die Pilasterfragmente der drei axial angelegten Portale gehören zur Stuckausstattung Vasaris, ebenso die kleinteilige Ornamentik des Kuppelringes. Dagegen bildet das flache Rahmenwerk des Sockels offenbar einen Teil der Roharchitektur, die Vasari vorfand.

e studi intorno a Jacopo Barozzi da Vignola, 1908, S. 67). Die Angabe bei R. Lanciani, Storia degli Scavi di Roma, IV, 5, derzufolge die drei Kapellen im „Giornale Giacinto Barozzi, 1560—65, c. 138“ erwähnt werden, konnte der Vf. nicht kontrollieren; sie scheint indessen die hier vermutete Autorschaft Vignolas zu bestätigen.

Die Quellen geben demnach über den Architekten der Torre Pia keine ganz eindeutige Auskunft. Aus den Funktionen, die Vignola in der fraglichen Zeit innehatte, ist jedoch zu erschließen, daß er nach dem Regierungsantritt Pius' V. auch für die Arbeiten im Palast verantwortlich war, um so mehr, als ein anderer Architekt für diesen Bauteil nicht zu belegen ist und Vignolas Ansehen in den letzten Jahren seines Lebens unbestritten war. Sein Sohn Giacinto besorgte zudem zusammen mit Sallustio Peruzzi das Konklave von 1565 (Quellen bei Lotz, Vignola-Studien, S. 34; ebenda S. 8 f. weitere Regesten für Giacomo Vignolas Arbeiten an St. Peter).

Wahl des Ovalgrundrisses bestand kein erkennbarer, durch den Baubestand oder sonstige Gegebenheiten bedingter Anlaß. Die durch die Längsachse bestimmte allgemeine Form der Kapelle unterscheidet sich wenig von der Tradition, aber die Tradition erklärt nicht die Besonderheit des ovalen Grundrisses. Wie bei den früheren Bauten läßt sich die Entscheidung für das Oval nur als freie künstlerische Wahl des Architekten verstehen, dem es hier offenbar zum ersten Male gegeben war, seine Lieblingsvorstellung zu verwirklichen und einen reinen Ovalraum zu schaffen<sup>20</sup>.

### 5. Das ovale Gesù-Projekt

Wie konsequent Vignola die Ovalidee verfolgte, wird an einem nur als Kopie erhaltenen, bisher unbekanntem Entwurf für den Gesù deutlich, dessen Entdeckung das Verdienst von J. Ackerman bildet<sup>21</sup>. Das Projekt, durch die Beschriftung des Oreste Vannocci Biringucci als Entwurf Vignolas (Abb. 26) gesichert, muß vor der Grundsteinlegung des Gesù (1568) entstanden sein, da der ausgeführte Bau eine ganz andere Gestalt hat<sup>22</sup>. Das von Biringucci kopierte Fassadenprojekt Vignolas unterscheidet sich in ganz auffallender und grundsätzlicher Weise von dem bekannten Cartaro-Stich nach Vignolas Entwurf durch seine Doppelturmfront und die unter den Türmen im Erdgeschoß angebrachten Portale. Auch die verhältnismäßig hohe Attika, die den sehr breiten Giebel trägt und in deren Mitte ein großes Rund-

<sup>20</sup> Eine von A. Modigliani (*Disegni inediti di Pirro Ligorio; Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte IV, 1932/33, S. 211 ff.*) veröffentlichte Ligorio-Zeichnung aus der Zeit Pius' IV. zeigt an der Stelle der heutigen Torre Pia eine ovale Wendeltreppe und anschließend ein Treppenhaus mit geradem Lauf. Diese Treppen „non esistono ... in nessuna pianta del cortile ... ma se non furono mai terminate, almeno una di esse fu certo iniziata, perchè fin dal maggio 1563 i Registri di spesa riportano pagamenti“ ... für Erdbewegungen „alla testa del Corridore nuovo verso Torre Borgia“ und Steinmetzarbeiten an einer „scala a lumaca a canto Torre Borgia“. Offenbar hat der Architekt der Torre Pia für seine Kapelle den Mauermantel einer schon begonnenen ovalen Wendeltreppe unter Verzicht auf die Diagonalnischen, die der Ligorio-Plan vorsieht, übernommen.

<sup>21</sup> Der Vf. ist Dr. Ackerman zu größtem Dank verpflichtet für den Hinweis auf diese Zeichnungen und für die gütige Zustimmung zu ihrer Veröffentlichung im vorliegenden Zusammenhang.

Die Blätter gehören zu dem bekannten Codex des Oreste Vannocci Biringucci in der Biblioteca Comunale von Siena, einem Entwurf für einen „Trattato degli Edifizi nobili del Mondo“, auf den L. H. Heydenreich aufmerksam gemacht hat (*Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz III, 1931, 434*). Im Rahmen unserer Untersuchung sind nur die beiden folgenden von Heydenreich nicht erwähnten Blätter heranzuziehen. Biringucci stand nachweislich in Beziehung zu Giacomo della Porta; vielleicht hat dieser ihm die Kenntnis der Vignola-Projekte vermittelt?

Fol. 39 recto: Alternativ-Grundriß: zwei große Ovalräume; der rechte mit, der linke ohne Umgang; Maße des Hauptraumes, linke Variante: lichte Breite etwa 19,2 m, lichte Länge etwa 28,5 m; rechte Variante: 22,3 bzw. 33,5 m (Abb. 27).

Fol. 41 verso: zwei flüchtig skizzierte Fassadenansichten; neben der unteren der Vermerk „Il VIG(nol)A PER IL JESU“. Die obere Skizze gibt neben der Fassadenhälfte auch einen Halbschnitt des Inneren, der wesentliche Elemente des Aufrisses andeutet; nur auf diese obere Skizze des Blattes wird im folgenden einzugehen sein (Abb. 26).

<sup>22</sup> Die Quellen für die der Grundsteinlegung am 26. 6. 1568 vorausgehende Planung übersichtlich zusammengestellt bei A. E. Popp, *Münchener Jb. d. B. K., N. F. IV, 1927, S. 446 ff.* Vgl. ferner Giovannoni, *Saggi*<sup>2</sup>, S. 244 und 262: hier auch der Urtext des bereits von Willich, Vignola, 1906, S. 136, in deutscher Übersetzung veröffentlichten Briefentwurfs des Kardinals Alessandro Farnese. Dieser Brief, eine undatierte, aber sicher vor der Grundsteinlegung entstandene genaue Instruktion des Architekten, schreibt für die Gestalt der Kirche vor: „Sia, non di tre navate, ma di una sola, con capelle da una banda e dall'altra ... si habbia da coprir di volta, et non altramente ... quanto a la forma me remetto al giudicio vostro (et parer) del quale al vostro ritorno mi darete conto“. Man ist versucht, Vignolas Ovalentwurf als eine Antwort auf diesen Brief zu interpretieren. Leider gibt die Instruktion keine Maße für den Bau, so daß eine genauere Einordnung des von Biringucci überlieferten Projektes in die Planungsgeschichte vorläufig kaum möglich sein dürfte. Der Grundriß des ausgeführten Baues ist zwar weniger revolutionär als das Oval (und wohl deshalb vorgezogen worden), enthält aber doch manche verwandten Elemente. Auch die Lage des Seitenportals stimmt überein. Mit dem der Ausführung wohl zuerst zugrunde gelegten Fassaden-Entwurf Vignolas (Cartaro-Stich von 1573) hat das von Biringucci abgebildete Projekt die Organisation des Hauptportals, den Segmentgiebel vor der Attika und das Rundfenster im Hauptgiebel gemeinsam.

Das Buch von Pio Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Rom 1952, ist dem Vf. erst nach Drucklegung der vorliegenden Arbeit bekanntgeworden. Pecchiai bringt neue Quellen für die Planungsgeschichte des Gesù und insbesondere der Fassade. Der Vf. beabsichtigt, gemeinsam mit Dr. Ackerman die Genesis der Gesù-Fassade an anderer Stelle zu erörtern.

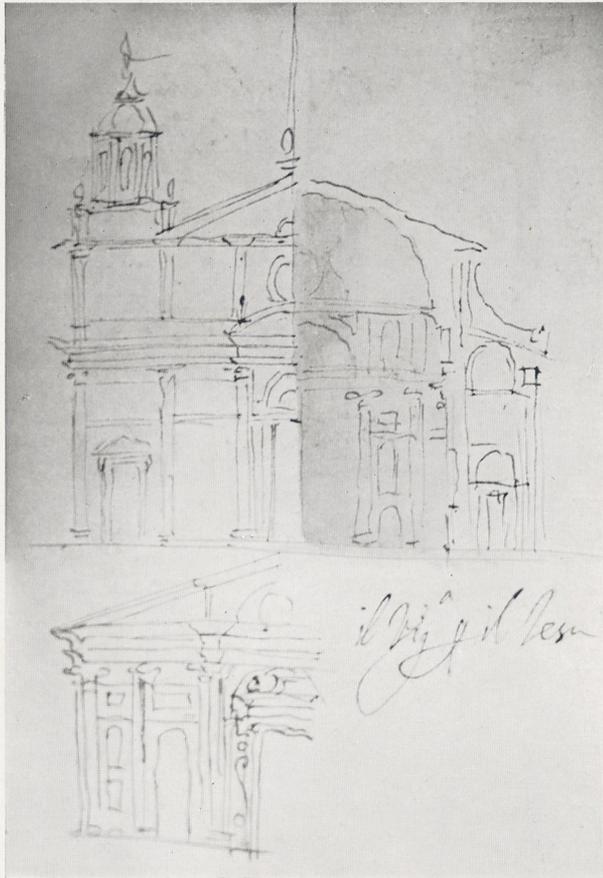


Abb. 26.  
Nach Vignola, Projekt für Gesù. Siena, Bibl. Comunale

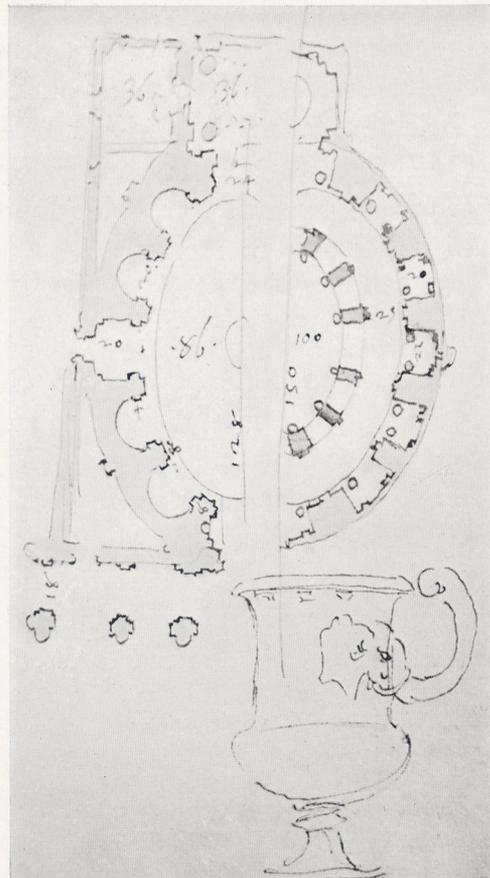


Abb. 27. Nach Vignola,  
Projekt für Gesù? Siena, Bibl. Comunale

fenster eingelassen ist<sup>23</sup>, findet sich in dieser Form weder im Cartaro-Stich noch in der ausgeführten Fassade wieder. Diese Einzelheiten erklärt erst der Schnitt, der der Fassade auf dem gleichen Blatt gegenübergestellt wird; die Kirche ist nicht wie der ausgeführte Gesù als Längsbau mit rechteckigem Mittelschiff, sondern als zentralisierender Raum mit gekurvten Wänden und seitlichen Kapellen geplant. Die Wandgliederung besteht aus Pilastern, Nischen und darüber einer Attika, in die der Chorbogen einschneidet. Am auffälligsten ist wohl die Form des Gewölbes, dessen Oberfläche nach dem Vorbild des Pantheons zugleich als Dach dient, so daß auf einen Dachstuhl verzichtet wird.

Vergleicht man diese Fassaden- und Aufriß-Skizze mit den Grundrissen auf Blatt 39 des Biringucci-Codex (Abb. 27) so wird man kaum zweifeln, daß die linke Grundriß-Alternative dasselbe Projekt wiedergibt<sup>24</sup>: Einteilung und Gliederung von Fassade und Portalen, Wandgliederung und Gewölbegrundriß, Chorbogen und Mauerstruktur entsprechen sich in allen Einzel-

<sup>23</sup> Das Rundfenster, das auf dem Cartaro-Stich erscheint, ist kaum verständlich, da hinter dem Giebel ja der Dachstuhl vorzustellen ist. Betrachtet man dagegen den Fassaden-Entwurf in Siena, so würde der Okulus „richtig“ das Hauptgewölbe beleuchten. Wir möchten deshalb das Rundfenster des im Stich dargestellten Projekts als Relikt einer früheren Entwurfsphase verstehen.

<sup>24</sup> Nur der Portikus von der Fassade kehrt im Aufriß nicht wieder. — Auf die große Bedeutung des Vignola-Projekts für die Entwicklung der römischen Kirchenfassade im späteren Cinquecento ist an dieser Stelle nicht weiter einzugehen; die von Mr. Ackerman entdeckten Entwürfe zeigen, daß nicht nur die späteren Doppelturmfassaden, sondern etwa auch die Front von S. Luigi dei Francesi auf Gedanken Vignolas zurückgehen.

heiten. Der Halbgrundriß Biringuccis 39 recto, links, darf deshalb als Kopie nach einem Vignola-Entwurf für den Gesù angesprochen werden<sup>25</sup> — einem Entwurf, in dem der Meister die vorher an kleineren Bauten entwickelten Gedanken in große Verhältnisse umsetzt. Der auf die St. Peter-Projekte zurückgehende Gedanke der Doppelturmfassade erhält hier einen ganz neuen Sinn, indem nicht vier fast frei stehende Türme eine gewaltige Kuppel umgeben, sondern die beiden Türme unverkennbar als Obergeschosse auf die Fassade bezogen werden und damit die Orientierung des ganzen Baues zum Ausdruck bringen, die auch in der Gestalt der Chorpartie deutlich und durch den — allerdings nur im Grundriß angedeuteten — Portikus noch verstärkt wird. Mit der Bevorzugung der Fassade hängt es auch zusammen, daß die Seitenfront, wie der Grundriß zeigt, keine eigene Gliederung erhalten sollte<sup>26</sup>. Die Zeichnung gibt keinen exakten Aufschluß darüber, ob Vignola auch über den Sakristeien zu Seiten der Chorkapelle Türme errichten wollte.

Für das Innere mußte auf die im Konklave-Projekt und der Stephans-Kapelle beliebte glatte Wand verzichtet werden, da ein Raum von 19 m Breite und 28,5 m Länge eine vertikale Wandgliederung erfordert. Aber der Schnitt zeigt, daß die durch niedrige Öffnungen zugänglichen Erdgeschoß-Kapellen wie die des später ausgeführten Gesù gegen den Mittelraum weitgehend geschlossen gedacht sind, so daß die Wand des Mittelraumes durchaus als die eigentliche Raumgrenze und die Kapellennischen nur als Nebenräume erschienen wären<sup>27</sup>.

In der Gewölbeform erinnert der Entwurf an S. Andrea und das Projekt Parma 17; wie Bramantes St. Peter-Projekt und die darauf zurückzuführenden Sangallo-Entwürfe denkt Vignola stets an Einschalen-Kuppeln mit jenen um den Kuppelfuß gelegten Ringen, die nur als unmittelbare Nachahmung des Pantheons verstanden werden können. Für die Wandgliederung des Inneren greift Vignola, wie schon erwähnt, das Konchenmotiv wieder auf, das er konstruktiv in antiker Weise zur Erleichterung der Mauer benutzt, für die Augen jedoch durch die geringe Höhe der Nischen und den monumentalen Maßstab der Pilaster kaum in Erscheinung treten läßt. Über den Arkaden sind eine Nische und darüber ein rechteckiger Rahmen in die Wand eingelassen<sup>28</sup>. Man wird sich das Relief dieser Gliederung in Analogie zu S. Andrea verhältnismäßig flach vorstellen dürfen.

Peruzzi hatte in der Ovalekirche seines S. Giacomo-Projekts die Wand durch das Motiv b—a—b rhythmisiert, wobei die a-Einheit jeweils eine der Diagonalnischen, ein Portal oder den Chorbogen umgriff. Ein derartiger Wechsel von weiteren und engeren, sich öffnenden und geschlossenen Intervallen entspricht durchaus noch dem organischen Verhältnis zwischen Struktur und Raumbild bei den klassischen Bauten, in denen das einzelne Glied, Nische, Pilaster, ja sogar die ganze Travée als Individuum erscheint und das Kleinere dem Größeren subordiniert wird. An die Stelle solcher Rhythmisierung tritt bei Vignola die koordinierende Reihung. Wie in der Minerva Medica stehen sich auf beiden Seiten des Raumes je fünf Nischen in gleichen Intervallen gegenüber; nur in der Eingangs- und Chorseite öffnet sich ein breiterer, in die Attika einschneidender Bogen. Das Gebälk wird wie in S. Andrea und im ausgeführten Gesù unver-

<sup>25</sup> Auch auf die Lavierung der Innenansicht ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen; Wände, die parallel zur Schnittebene liegen, werden in der Regel nicht laviert.

<sup>26</sup> Die Seitenfront an der heutigen Via del Plebiscito erhielt auch beim ausgeführten Bau nur eine nüchterne Rahmengergliederung, in die das einzige Portal ohne besonderen Aufwand eingelassen ist.

<sup>27</sup> Vgl. als Gegenbeispiel etwa die Minerva Medica oder die SS. Annunziata in Florenz, wo Michelozzo „den Raum als durch Mauern begrenzten Hohlraum und die Raumgrenze als materielle Masse“, d. h. „als Mauer, die den Raum durch ihr Volumen umschloß“, bildet (Lotz, Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz VI, 1940, 418).

<sup>28</sup> Eine ähnliche dreiteilige Wandführung bereits in frühen Sangallo-Entwürfen für St. Peter, etwa Uff. arch. 66.

kröpft von der Fassade bis zum Chor durchgeführt. Alle Einzelformen dienen hier der Verdeutlichung und Hervorhebung des eigentlichen Raumbildes, eben des Ovals, das mehr ist als die Summe der Glieder. Das einzelne Glied hat seine Individualität weitgehend eingebüßt und ist Bestandteil der größeren, alles umfassenden Einheit des Raumes geworden. Hand in Hand mit dieser Veränderung der Funktion der Bauglieder gehen die Bevorzugung der Fassade, die Entwertung der Seitenfronten und die Entwicklung der neuen Raumform selbst.

Das Gesamtbild des Kirchenraumes wird seit dem mittleren Cinquecento einer grundsätzlichen Veränderung unterworfen, für die der vorliegende Entwurf und der ausgeführte Gesù wohl die großartigsten frühen Beispiele bieten. Daß Vignola auf diese Entwicklung in besonderer Weise eingewirkt hat, bekundet sich etwa auch darin, daß sich der Ovalraum seines Gesù-Projektes ganz von der äußeren Schale befreit: Das Prinzip des Zweischalenbaues, dessen Entstehung wir in den frühen Projekten und Bauten verfolgt haben, ist nun so weitgehend verwirklicht, daß sich die beiden Schalen kaum mehr berühren.

Es bleibt noch zu erörtern, ob Vignola etwa durch äußere Gründe veranlaßt wurde, für die Jesuitenkirche den Ovalgrundriß vorzuschlagen. Der bereits erwähnte Briefentwurf<sup>29</sup> des Ordensprotektors Alessandro Farnese zeigt, daß die Form der Kirche dem Gutdünken des Architekten anheimgestellt wurde. Er gibt darüber hinaus wichtige Aufschlüsse über die Bedingungen, die der Architekt zu erfüllen hatte. Dem Kardinal ist es vor allem um gute Akustik zu tun. Die Predigt soll überall gleichmäßig gehört und nicht durch ein Echo gestört werden. Der Kardinal wünscht deshalb keine dreischiffige, sondern eine einschiffige Kirche mit beiderseitigen Kapellen. Diese Vorschriften stehen ganz im Einklang mit der neuen Bedeutung, welche die Predigt bei den im 16. Jahrhundert entstandenen neuen Orden erhielt. Wenn der Kardinal schließlich besonderen Wert auf die Einwölbung der Kirche legt, so entspricht auch das den Ideen der Reformorden, die bei ihren Bauten stets auf Würde und soliden Aufwand achteten<sup>30</sup>. Das Schema der riesigen Bettelordenskirchen des Trecento konnte den Wünschen des Bauherrn nicht gerecht werden; offener Dachstuhl und nackte Wände ließen sich mit der neuen „spanischen“ Grandezza kaum vereinbaren, und S. Croce in Florenz lehrt noch heute, daß der Prediger nur von den in der Nähe der Kanzel Stehenden einwandfrei zu hören ist<sup>31</sup>. Allen diesen Umständen wird das Ovalprojekt in zweckmäßiger Form gerecht; doch werden sie auch von dem ganz anderen Bau erfüllt, der schließlich errichtet wurde. Mit anderen Worten: es war nicht notwendig, der Kirche die Ovalform zu geben. Gewiß war der alte Typus der Ordenskirchen für die neuen Kongregationen des 16. Jahrhunderts nicht mehr geeignet. Aber das Ovalprojekt ist doch wohl aus den besonderen künstlerischen Vorstellungen erwachsen, die Vignola seit langen Jahren beschäftigt hatten, und es ist wahrscheinlich auch als zu persönliche Lösung des Bauproblems abgelehnt worden<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Vgl. S. 45, Anm. 21.

<sup>30</sup> Zahlreiche Belege in den „constitutiones“ S. Carlo Borromeos für seinen Mailänder Sprengel. Auch die Purifizierung der Florentiner Kirchen durch Vasari gehört in diesen Zusammenhang.

<sup>31</sup> Neben der akustischen war noch eine andere Bedingung zu erfüllen, die allerdings im Brief des Kardinals nicht genannt wird. Seit etwa 1568 achtete der Orden darauf, daß seine Mitglieder täglich die Messe lasen. In der Kirche waren also zahlreiche Altäre neben dem Hauptaltar vorzusehen. (Zu den Meßvorschriften vgl. O. Karrer, Der Hl. Franz von Borja, 1921, S. 265.)

<sup>32</sup> Die Kopie Biringuccis ist zu flüchtig, um ein in allen Einzelheiten genaues Bild des Vignola-Entwurfs zu vermitteln. Doch darf vermutet werden, daß die im wesentlichen durch die beiden Oculi der Kuppel bewirkte Beleuchtung des Hauptraums wenig glücklich ausgefallen wäre. Dagegen scheint die Konstruktion des Baues wohldurchdacht und die Errichtung der Kuppel über bis zu 4,40 m starken Mauern durchaus möglich; in der Abstrebung der Kuppel erinnert der Entwurf, wie noch zu erörtern sein wird, an die 1564 begonnene SS. Annunziata in Parma.

### Exkurs:

#### Der Ovalgrundriß des Biringucci-Bandes fol. 39 recto — rechts

Einen ganz anderen Bau zeigt die zweite Grundrißvariante Biringuccis. Hier begegnet uns noch einmal der Gedanke Peruzzis, die Grundrisse von Pantheon und S. Costanza zu verbinden, d. h. in den Ovalraum einen Umgang einzustellen. Trotz mancher Veränderung erinnert der Grundriß so sehr an die Peruzzi-Studie Uff. arch. 4137, daß eine unmittelbare Beziehung angenommen werden darf. Der einzige wesentliche Unterschied besteht in der Gestalt der von beiderseits acht auf sechs verminderten Stützen des Umgangs, die hier nicht als Gruppen von vier Säulen, sondern als rechteckige, radial gestellte Pfeiler gebildet werden, vor deren Stirnseite eine Freisäule tritt<sup>33</sup>. In der Form der in den Mauermantel eingelassenen Kapellen schließt die Studie noch enger an das Pantheon an als die Peruzzi-Zeichnung. Wie bei Peruzzi bleibt der Mauermantel selbst außen ungegliedert. Gemeinsam ist auch die Verbindung von Mauermantel und Freistützen durch Gurtbögen, als deren Auflager je ein Pilaster an der äußeren Wand dient. Beim Vergleich der beiden Grundrißalternativen des Biringucci-Blattes fällt auf, daß das zweite Projekt auf die Ummantelung des Ovals verzichtet und die Ellipsenform am Äußeren in Erscheinung treten läßt. Eine rechteckige Außenschale hätte den Bau wohl zu sehr kompliziert. Doch läßt sich dieser Entwurf auch sonst nur schwer mit den bisher beobachteten Gestaltungsprinzipien Vignolas in Einklang bringen. Wir halten es deshalb für möglich oder gar wahrscheinlich, daß Vignola (oder Biringucci?) hier das Projekt eines anderen Architekten wiedergibt, um es mit der linken Alternative zu vergleichen; vielleicht könnte man aus dem Blatt auch eine Studie Peruzzis erschließen, die im Zusammenhang mit der Zeichnung 4137 entstanden wäre<sup>34</sup>. Aus welchem Grund aber auch der Zeichner die beiden Alternativen nebeneinander gestellt haben mag: er hat auf diesem Blatt in höchst reizvoller und fast prophetischer Weise die beiden Möglichkeiten vorgezeichnet, die die Entwicklung unserer Bauform im 17. und 18.

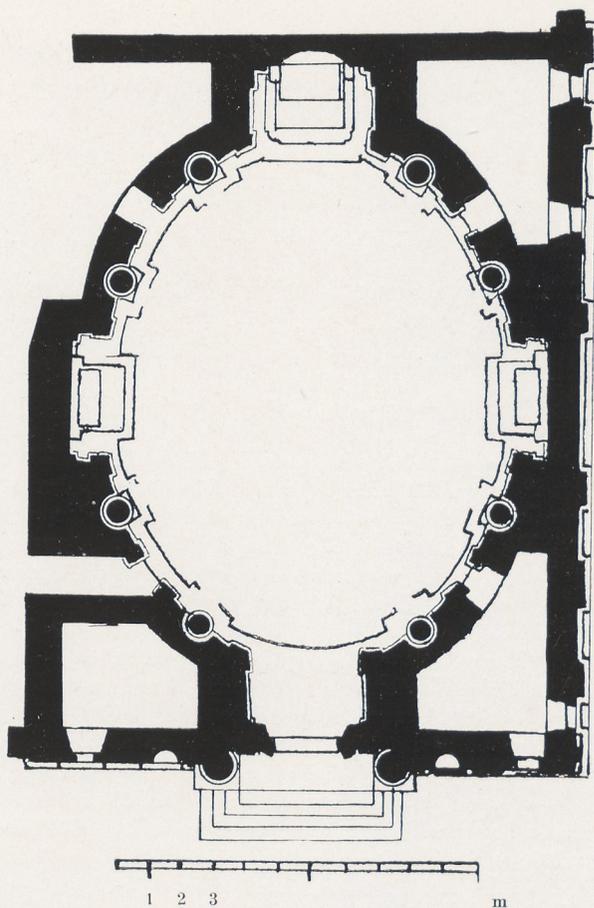


Abb. 28. Rom, S. Anna dei Palafrenieri. Grundriß nach Willich

<sup>33</sup> Es soll hier nicht weiter untersucht werden, ob bei diesen Freisäulen etwa die durch Michelangelos Umbau „aktuell“ gewordenen Freisäulen im Mittelraum der Diokletians-Thermen nachwirkten. Vielleicht erklären sich auch die Freisäulen der Chorkapelle der linken Alternative des Blattes durch das gleiche Vorbild? Vgl. die sehr ähnliche Anordnung im Chor von S. Pietro in Bologna (Pellegrino Tibaldi, 1575).

<sup>34</sup> Für diese Ansicht spräche auch der auffällige Unterschied in den Dimensionen der beiden Alternativen. Die Länge des rechts gezeichneten Baues beträgt nach den Koten  $20 + 25 + 150 + 25 +$  etwa  $20 + 36 = 276$  Einheiten (vermutlich Palm, das hieße etwa 61,5 m); die der linken Alternative etwa  $20 + 128 +$  etwa  $20 + 36 = 204$  Einheiten (etwa 45,5 m). Eine so große Abweichung bei ein und demselben Projekt erscheint schwer plausibel.

Weiterhin wäre für diese Theorie geltend zu machen, daß auf Blatt 41 verso nur Fassade und Schnitt der einen Alternative skizziert werden (die untere Fassade muß, wie die Lage der Portale zeigt, zu einem weiteren, dritten Projekt gehören). Biringucci hätte aber wohl kaum auf den Aufriß eines so interessanten Entwurfs verzichtet.

Jahrhundert bestimmt haben. Borrominis Zweischalenbau von S. Carlino ist hier ebenso vorgeahnt wie die Freipfeilerräume Neumanns und Zimmermanns.

## 6. S. Anna dei Palafrenieri (Abb. 28, 29, 30)

Auch in seiner letzten Ovalekirche, S. Anna dei Palafrenieri, hat sich Vignola für den Zweischalenbau entschieden<sup>35</sup>. Der Bau selbst hat durch spätere Eingriffe sein ursprüngliches Gesicht wesentlich verändert, und auch das Verhältnis zwischen dem vorauszusetzenden Entwurf Vignolas und dem Zustand bei der Weihe von 1616 ist problematisch. Doch lassen sich bestimmte Elemente mit Sicherheit auf den Urbau zurückführen, wie ihn die um 1600 entstandenen Rompläne<sup>36</sup> wiedergeben. Vor allem der Grundriß als Ganzes, eben die Form des Zweischalenbaues,

<sup>35</sup> Baugeschichte und Zuschreibung der Kirche in der Literatur umstritten. Vgl. Willich, Vignola, 1906, S. 152 ff. (Baubeginn 1572; Pläne und Bauleitung Giacomo Vignola, nach dessen Tod von seinem Sohn Giacinto bis zum Hauptgesims fortgeführt; Weihe laut Inschrift 1616. Restaurationen 1842 und 1903/04. Früheste römische Doppelturmfassade). Ähnlich Wittkower, Art Bull. XIX, 1937, 264 (Attika, Kuppel, Chor und Fassade viel später und abweichend vom Urplan, das Innere dagegen bis zum Hauptgesims, also einschließlich der Säulen, „on Vignola's design“). Giovannoni, Saggi<sup>2</sup>, 1935, S. 233 (die Türme nach der Weihe von 1616, Anteil Vignolas am Bau zweifelhaft). Zocca, Boll. d'A. 29, 1936, S. 519 (erst 1582 begonnen, sicher nicht von Vignola).

Wir möchten Wittkower gegenüber den italienischen Forschern im wesentlichen recht geben. Der Bau zeigt bestimmte, für Vignola höchst charakteristische Elemente; die eigentümlichen Fensterbekrönungen am Äußeren sind ein Leitmotiv seiner Kunst, und die weitere Untersuchung wird ergeben, daß die Kirche das Schlußglied in der Reihe der Oval-Projekte Vignolas bildet. Für Vignola dürfte auch sprechen, daß P. Ignazio Danti, der Herausgeber der erst 1587 erschienenen „Due regole“, in seinem Vorwort den Bau ausdrücklich als noch zu Lebzeiten des 1573 verstorbenen Meisters begonnen erwähnt. Demgegenüber erscheint der von Zocca a. a. O. herangezogene Romführer Felinis von 1610, wo als Baubeginn das Jahr 1582 angegeben wird, von geringer Beweiskraft. Der Romplan Dupérac-Lafreiri von 1577 bezeugt ferner, daß die Kirche damals schon ein Dach besaß. Der Bau ist hier von Osten gesehen, während auf dem Tempesta-Plan (s. u.) die Südseite dargestellt wird.

Schon Willich hat die eingreifenden späteren Veränderungen betont. Ein Zeugnis für die Restauration von 1842 liefert ein unveröffentlichtes Protokoll aus dieser Zeit im Archivio Capitolino („Miscellanea Sacra“ 24972): „L'antichissima arciconfraternità de' Palafrenieri ... ha fatto di recente eseguire sotto la direzione dell'egregio Sig. Sigismondo Ferretti primo architetto camerario molti grandiosi ristauri nella sua chiesa di S. Anna in Borgo Pio, come può rilevarsi dalla seguente iscrizione. ...: Aedem Annae ad scholam Stratorum tectis et lacunaribus vetustate collabentibus instauratis refectis Gregorius XVI. Pont. Max. ...“ (die Inschrift noch jetzt über dem Chorbogen). Die Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts umfaßte also mindestens Dach und „Lacunares“, d. h. doch wohl die gesamte Zone über dem Hauptgesims. Darüber hinaus ist bei dieser Gelegenheit auch die gemalte „Marmor-Inkrustation“ des Inneren ergänzt oder gar neu angefertigt worden (vgl. die gleichzeitige und ganz ähnliche Neuausstattung des Gesù!); ferner scheint, wie der paläographische Charakter der Fries-Inschrift verrät, die Travertin-„Inkrustation“ der Fassade, die die Fensterbekrönungen Vignolas eigenartig einzwängt, der gleichen Zeit anzugehören. Das Studium der Rom-Guiden und -Pläne des 18. Jahrhunderts läßt aber auch einen eingreifenden Umbau dieser Zeit erschließen. Es fällt auf, daß der Grundriß von S. Anna zum erstenmal im Rom-Plan des G. B. Nolli von 1748 abgebildet wird, jedenfalls konnte der Vf. keine frühere Aufnahme ausfindig machen, während etwa Grund- und genaue Aufrisse von S. Andrea in den Sammlungen von Architekturzeichnungen nicht selten begegnen. Der Grundriß Nollis darf deshalb wohl als Abbildung eines Umbaus von 1728—1745 aufgefaßt werden, welcher der vermutlich unvollendeten Anlage, wie sie in den Rom-Plänen des 16./17. Jahrhunderts erscheint, erst die heutige stattlichere Form gegeben hat, und für den in Ermanglung anderer Quellen nur die Romführer des Settecento als Zeugnis anzuführen sind. Die Guida des François Deseine von 1713, S. 991, gibt für S. Anna an: „... bâtie en 1575. Il n'ya que 3 autels“ und beschränkt sich auf die Nennung der Altar-Patrone; dagegen berichtet die „Roma Moderna“ des Ridolfino Venuti (1767, S. 1227), der disegno der Kirche stamme von Vignola, die Fassade habe Clemens XI. vollendet und nach einer von Benedikt XIII. 1728 vorgenommenen Altarweihe „la confraternità nel 1745 con disegno del cav. Navona eresse un bel soffitto dipinto“. Als Maler der Fresken über den Türen wird Ignazio Stern genannt. (Die Angaben Venutis benutzt von G. Morazzoni in L'Urbe III, 1938, Fasc. 2, S. 19, in einem Aufsatz über die Confraternità dei Palafrenieri.)

Es scheint also, daß die Kirche erst von Navona gewölbt wurde. Gehen aber auf den Umbau von 1728—1745 auch die in die Wand eingestellten Säulen zurück, die für die jetzige Gestalt des Raumes so wesentlich sind? Sie wurden zwar bisher immer als Teil des Vignola-Plans angesehen, doch lassen sich ihre Kapitelle mit den Formen des 16. Jahrhunderts ebenso wenig in Einklang bringen wie die Verkröpfung des Gebälks.

<sup>36</sup> Bei Tempesta (1593) erscheint S. Anna als rechteckiger Block mit einfachem Dach; der Fassade ist der von S. Andrea her bekannte „Blendportikus“ vorgelegt, der jedoch noch des Giebels entbehrt. Über dem Gebälk ein Oculus. Die Campaniletti des heutigen Baues lassen sich mit der von Tempesta dargestellten Fassade nicht vereinbaren und schon dadurch als spätere Zutat nachweisen. — Daß die Säulen neben dem Portal auf Vignola zurückgehen (R. Battaglia, Palladio VII, 1943, S. 40) ist ausgeschlossen.



Abb. 29. Rom, S. Anna dei Palafrenieri



Abb. 30. Rom, S. Anna dei Palafrenieri

muß dem ursprünglichen Plan angehören. Als charakteristisch für Vignola, also gleichfalls als Teil des Urplans, ist ferner die Seitenfassade an der Via di Porta Angelica mit ihren Fensterbegrünungen und dem Travertin-Rahmenwerk anzusehen<sup>37</sup>. Die gleichen Fensterbegrünungen finden sich auch in den Seitenachsen der Hauptfassade, deren spätere Veränderung den Urbau demnach nicht gänzlich verdeckt hat; auffallend ist weiterhin, daß die Fassade wie die beiden Projekte Biringucci 41 verso und der Cartaro-Stich der Gesù-Fassade fünf Achsen zeigt. Der gesamte „Oberteil“, d. h. der Kuppelmantel, gehört in seiner heutigen Form späteren Bauzeiten an. Nach Analogie der übrigen Vignola-Projekte darf wohl angenommen werden, daß der Urbau eine Einschalenkuppel erhalten sollte. Für die Belichtung war nach Ausweis des Tempesta-Plans an der Hauptfassade ein Oculus vorhanden; die Seitenfront der Via di Porta Angelica zeigt heute noch in der Mittelachse ein zugesetztes rechteckiges Fenster<sup>38</sup>. Damit läßt sich die Lichtführung des Urbaues rekonstruieren: sie hätte genau der von S. Andrea und der Parma-Zeichnung 17 entsprochen.

Weit schwieriger ist die Rekonstruktion der ursprünglichen Form des Inneren, das durch die Marmor-Inkrustation des 18. und 19. Jahrhunderts entscheidend verändert wurde. Insbesondere

<sup>37</sup> Die Seitenfront zeigt einen eigentümlichen Rhythmus b—a—c—a—b, der die Mittelachse unbetont läßt. Das hochmanieristische Motiv der unbetonten Mitte verdient schon seit langem eine eingehende Untersuchung.

<sup>38</sup> Vielleicht war ursprünglich sogar der Entlastungsbogen, der dieses Fenster umfängt, als verglaste Lünette nach dem Inneren geöffnet?

wird zu fragen sein, ob die acht in die Wand eingestellten Säulen, die heute das Raumbild bestimmen, auf den Urplan zurückgehen. Auf diese Frage könnten wohl nur Mauerschürfungen endgültige Auskunft geben. Für die Belichtung war, wie sich bereits aus der Betrachtung des Äußeren ergab, über den drei Altären je ein Fenster und über dem Portal ein Oculus angebracht. Daß diese Lichtquellen sämtlich unterhalb des Hauptgebälks lagen, ist wohl ein Beweis dafür, daß die Kuppel selbst keine Öffnung erhalten sollte. Das Hauptgebälk möchten wir uns im ursprünglichen Bau unverkröpft vorstellen; es scheint möglich, daß Vignola an der Stelle des heutigen unteren Gesimses bereits ein ähnliches Profil vorgesehen hat, und zwar als Teil des für ihn typischen flachen Rahmenwerks. Sämtliche übrigen Profile, vor allem die Rahmung der Arkaden, die Giebel über den Türen und die Attika der Kuppel, stammen aus späterer Zeit. Ganz verändert ist auch, wie schon Willich bemerkt hat, die Chorpartie.

Als wesentliche Teile des ursprünglichen Entwurfs ergeben sich demnach die Zweischalenform des Unterbaus, die aus dem Befund zu erschließende Einschalenkuppel und die Lage der Fenster unterhalb des Hauptgesimses. Gerade diese Elemente sind uns aber in allen bisher erörterten Ovalbauten Vignolas begegnet. Sie bilden, da sie sich bei anderen gleichzeitigen Architekten kaum nachweisen lassen, eine recht sichere Stütze für die Zuschreibung des Baues an Vignola und die herkömmliche Datierung des Baubeginns auf 1572. So steht in S. Anna wohl der größte Ovalbau, den der Meister begonnen hat, vor uns, aber in einer Form, die kein klares Bild der Konzeption Vignolas vermitteln kann und nur wenige, allerdings wesentliche Züge aus der ersten Bauzeit bewahrt hat.

So wenig wie bei den früher erörterten Oval-Plänen bestand hier ein spezifischer Anlaß zur Wahl des elliptischen Grundrisses. Der Neubau an der Porta Angelica war als Ersatz für den Annenaltar der Palafrenieri in Alt-St. Peter gedacht; S. Anna ist also eine der zahlreichen römischen Bruderschaftskirchen des Cinquecento, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zum Teil über zentralisierendem Grundriß (Beispiel: S. Eligio degli Orefici), meist aber als einfache längsrechteckige Säle (Beispiele: S. Giovanni Decollato, S. Macuto) errichtet wurden. Die Palafrenieri oder ihr Protektor haben den Architekten des Neubaus wohl kaum auf eine besondere Grundrißform festgelegt. Wiederum scheint der Ovalraum einen persönlichen Formwillen des Architekten zu bezeugen, der sein Gestaltungsprinzip hier mit der gleichen Entschiedenheit verwirklichen wollte wie im Memorialbau von S. Andrea, in der Kardinalskapelle des Konklave-Projektes und der Jesuitenkirche des Gesù-Entwurfs. Dieser Architekt bestimmt die Grundrißform seiner Kirchen nicht mehr der Tradition gemäß oder nach dem Zweck, dem der Bau dienen soll, sondern er verwendet ein und denselben Grundriß für Sakralräume verschiedenster Art und Bestimmung<sup>39</sup>.

## 7. Eigenart und historische Stellung der Ovalbauten Vignolas

Sieht man von der Kapelle der Torre Pia ab, so hat Vignola nur freistehenden Kirchen und — mit Ausnahme des nicht ausgeführten Gesù-Entwurfs — nur Bauten verhältnismäßig kleinen Maßstabs die Ovalform gegeben. Stets handelt es sich um „Einraumkirchen“. Es mag ein Zufall

<sup>39</sup> Negativ äußert sich das gleiche Phänomen darin, daß man bei St. Peter oder S. Giovanni dei Fiorentini bis an das Ende des 16. Jahrhunderts zwischen Längs- und Zentralbau schwankte.

Übrigens dürfte es kaum ein Zufall sein, daß keiner der hier besprochenen Vignola-Entwürfe einer Pfarr- oder Bischofskirche gilt. Bei diesen Bautypen hat sich der Längsgrundriß unbestritten erhalten. Andererseits vollzieht sich die Entwicklung der großen römischen Sakralarchitektur des Cinquecento, abgesehen von St. Peter, vor allem an den neuartigen Kongregations- und Memorialbauten.

sein, daß Vignola auch sonst keine komplizierten Raumgefüge von der Art der Michelangelo-Pläne für S. Giovanni dei Fiorentini oder der Palladio- und Alessi-Kirchen errichtet hat. Indessen scheint das Gestaltungsprinzip, das wir als für Vignola eigentümlich erkannt zu haben glauben, das Entstehen komplizierterer Grundrisse fast auszuschließen. Dieses Gestaltungsprinzip bedingt ja vor allem eindeutig faßbare Räume mit einer Schale von gleichfalls möglichst klaren und einfachen stereometrischen Formen. Den vielfältigen, etwa für die Projekte Peruzzis wie überhaupt für die Bauten der klassischen Zeit charakteristischen Organismus von Haupt- und Nebenräumen, von Erd- und Obergeschossen, von Stütze und Wand ersetzt Vignola durch seine fast primitiv anmutenden einfachen Raumbilder und Baukörper, deren Ordnungen auf die Wand aufgelegt scheinen<sup>40</sup>. So bedeuten seine Bauten zunächst das Ergebnis einer Reduktion: innere und äußere Erscheinung des Baues werden getrennt, der Raum von der Schale, die Gliederung von der Struktur emanzipiert. Dieser Vorgang hatte sich bereits in den Entwürfen Peruzzis abgezeichnet. Während aber bei Peruzzi die geometrische Spekulation in Verbindung mit dem Wunsch nach Variierung der Raumformen neben anderen Figurationen auch Ovalgrundrisse hervorbrachte, stehen wir im Falle Vignolas vor dem eigentümlichen Phänomen, daß er, soweit wir wissen, bei sämtlichen repräsentativen Sakralbauten, die ihm übertragen wurden, an die Ovalform gedacht hat. Offenkundig stellt sich ihm der Kirchenraum zuerst und vor allem als oval dar. Der elliptische Grundriß muß ihm die einzig befriedigende Lösung der jeweiligen Bauaufgabe bedeutet haben, die er anscheinend ohne Rücksicht auf die Bestimmung des Baues stets als die gleiche betrachtet hat<sup>41</sup>: nämlich als Synthese aus einem durch Fassade und Altar richtungsbestimmten, in der Querachse ausgeweiteten Raum und einer Schale, deren Charakteristikum die dem Baublock vorgelegte Fassade bildet. Für diese durchaus neue Vorstellung der Gestalt einer Kirche bot sich das Oval, das Vignola aus den Entwürfen des Peruzzi-Kreises bekannt war, als geradezu ideale Form an, die demnach nicht wie bei Peruzzi wegen ihrer „interessanten“ geometrischen, sondern wegen ihrer „praktischen“ Eigenschaften verwendet wird<sup>42</sup>. Die der Anwendung des Ovals zugrunde liegende, von der Raumform ausgehende, zwischen Raum und Schale trennende Architekturvorstellung ließ sich gleichfalls schon bei Peruzzi nachweisen; aber erst von Vignola ist sie ganz ausgebildet worden.

Das Zusammenwirken der hier umschriebenen Faktoren scheint das Entstehen der frühesten gebauten Ovalekirchen zu bedingen. In konsequenter Entwicklung hat sich Vignola durch zwei

<sup>40</sup> Hiermit steht im Einklang, daß Vignola der Verfasser des für die Folgezeit so bedeutsamen Traktats über die Säulenordnungen ist. Die Säule wird bei ihm ebenso abstrahiert und ihrer Individualität entkleidet wie der Bauorganismus als Ganzes.

<sup>41</sup> Der Stand der Forschung erlaubt wohl noch nicht, die Beziehung zwischen der Entwicklung der liturgischen Gewohnheiten und Vorschriften und der des Kirchenraums des 16. Jahrhunderts exakt zu umschreiben. Doch ist darauf hinzuweisen, daß das Sakraments-Tabernakel gerade in der Mitte des Cinquecento eine ganz neue Bedeutung gewann. In den „constitutiones“ S. Carlo Borromeos wird nach dem Vorgang der Visitationsprotokolle des Veroneser Bischofs Gian Matteo Giberti (vgl. Pastor, Gesch. d. Päpste IV, 2<sup>10</sup>, 1928, 609 f.) für das vorher in einer seitlichen Nische untergebrachte Tabernakel der Platz auf dem Hochaltar vorgeschrieben („tamquam cor in pectore et mentem in anima“), womit doch wohl auch eine neue Orientierung des Raumes auf den Altar hin impliziert ist (vgl. F. Raible, Das Tabernakel einst und jetzt, Freiburg Br. 1908, 239 f.). Die Zusammenhänge bedürfen noch weiterer Untersuchungen. Von einer Arbeit, die Chr. A. Isermeyer über die von Vasari in den Florentiner Kirchen vorgenommenen Altarumbauten vorbereitet, ist Auskunft auch über die hier berührten Fragen zu erwarten.

<sup>42</sup> Wie gering Vignolas theoretisches Interesse am Oval war, geht aus dem Kommentar Ignazio Dantis zu Cap. VIII der *Due Regole della Prospettiva* hervor (S. 113 der Ausgabe von 1611): „... la figura, curvilinea, che eschi dalla sezione parabolica, ò da quella dell'anello, ò da qualsivoglia altra sezione del cilindro, ò del conio, in ogni loro punto, et anco le figure miste di linee rette e curve: delle quali tutte non essendo stato parlato dal Vignola.“ Danti selbst muß deshalb die „digradazione“, d. h. die perspektivische Verzerrung, aus der von Vignola gegebenen „digradazione del cerchio“ ableiten. Für die Ovalekonstruktion benutzt er hierbei eines der Verfahren Peruzzis.

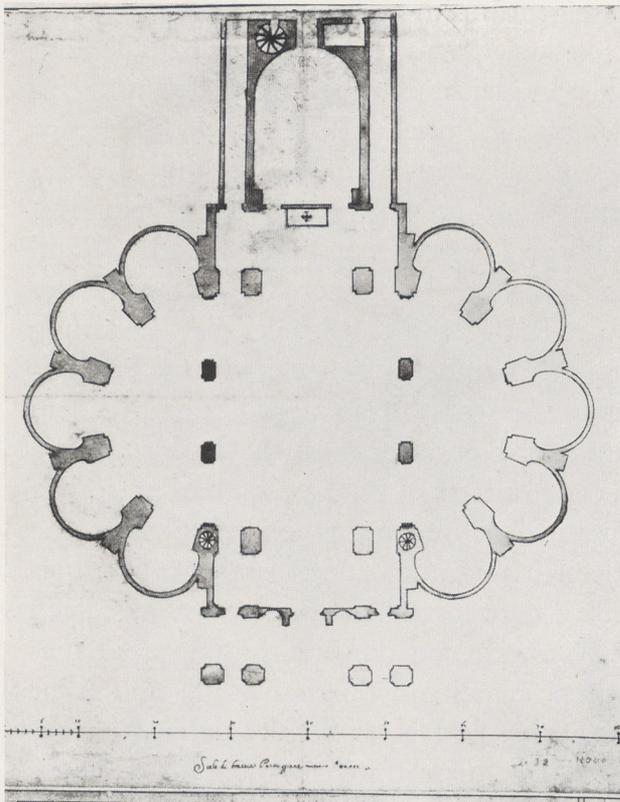


Abb. 31.  
Parma, SS. Annunziata, Grundriß (ca. 1600).  
Parma, Staatsarchiv

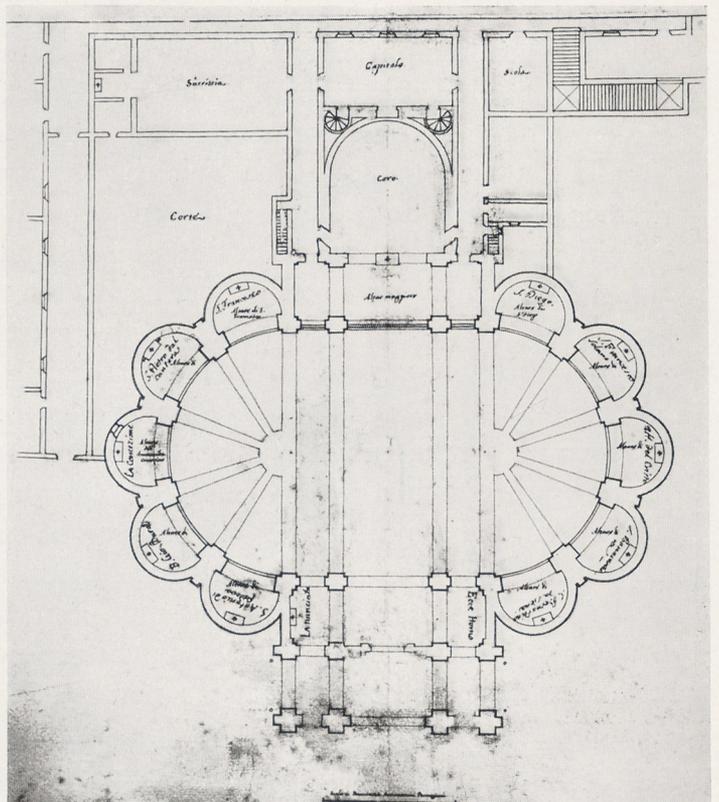


Abb. 32.  
Parma, SS. Annunziata, Grundriß (ca. 1800).  
Parma, Staatsarchiv

Jahrzehnte mit der Form beschäftigt, die geradezu als Urform seiner Raumvorstellung bezeichnet werden kann. Von der unvollkommenen, noch weitgehend durch die Sangallo-Tradition bestimmten frühen Kompromißlösung in S. Andrea läßt sich das Werden der Form bis zu den späten reinen Ovalräumen der Torre Pia und von S. Anna genau verfolgen.

Daß Vignola den ovalen Kirchenraum zwar nicht als erster erdacht, aber zuerst verwirklicht hat, ist bereits von Willich<sup>43</sup> beobachtet worden. Man darf hinzufügen: Die Verwirklichung des Ovalraumes war nur möglich mit Hilfe der allein für Vignola charakteristischen Reduktion der Bauvorstellung und auf Grund seiner eigenartigen, in dieser Zeit wohl nur bei ihm in solcher Bestimmtheit nachzuweisenden Gestaltungsprinzipien. Für sämtliche Architekten, die im weiteren Verlauf des Cinquecento Ovalbauten errichtet haben, ist eine Beziehung zu Vignola bezeugt — eine Tatsache, die angesichts der nur spärlich fließenden Quellennachrichten von größerem Gewicht ist, als es zunächst scheinen mag. Offenkundig hat Vignola schon seinen Zeitgenossen als der eigentliche Schöpfer der zukunftssträchtigen neuen Form gegolten.

<sup>43</sup> Vgl. S. 35.



Abb. 33.

Parma, SS. Annunziata. Ansicht im Stadtplan des  
Ambrosius Bram (ca. 1570/1580)



Abb. 34.

Parma, SS. Annunziata

## VII. SS. ANNUNZIATA IN PARMA (Abb. 31—35)

Die 1566 begonnene Kirche SS. Annunziata in Parma nimmt im Rahmen unserer Untersuchung insofern eine Ausnahmestellung ein, als ihr Grundriß ein „unechtes Oval“, d. h. ein durch Halbkreise erweitertes Rechteck, bildet; dieses Pseudo-Oval liegt quer zur Hauptachse und öffnet sich beiderseits in je fünf Konchen. Als Fassade diente ursprünglich ein einfacher Pfeilerportikus; der längsrechteckige, apsidial geschlossene Chor und die Fassade werden vom Hauptraum durch je ein querrrechteckiges Joch abgetrennt<sup>1</sup>. In seiner heutigen Form ist der

<sup>1</sup> Die ursprüngliche Form des Baues geht aus einem Grundriß im Staatsarchiv von Parma hervor („Mappe e Disegni“ Bd. 4, fol. 5 a: Abb. 31; ebenda fol. 56 der Grundriß Abb. 32); vgl. im übrigen auch den Grundriß bei A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern* (Handb. d. Kstw.<sup>4</sup>, 1919, S. 44).

Die Baugeschichte bei Fra Ireneo di Busseto (= Affò), *Ricerche Storico-Artistiche ... intorno la chiesa, il convento e la fabbrica della SS. Annunziata di Parma*, Parma 1796, S. 9 ff.: Eine ältere, gleichnamige Kirche der Observanten mußte infolge der neuen Stadtbefestigung (ab 1546) abgebrochen werden. Die Observanten wurden 1547 in die alte Pfarrkirche SS. Gervasio e Protasio aufgenommen „con facoltà di riedificarla a modo loro, di trasferirvi ... eziandio il titolo stesso di quella (d. h. ihrer alten Kirche) talchè potesse chiamarsi Chiesa dell'Ordine di S. Francesco, e sotto l'invocazione della SS. Nunziata“ (S. 11); ab 1547 Grundstückskäufe. Affò zitiert im folgenden aus einem „MS originale del Malazappi“, nämlich dessen auch bei „Il Parmigiano Servitor di Piazza, ovvero Dialoghi di Frombola“, Parma 1796, S. 102, erwähnter „Storia de' Conventi del Suo Ordine“ von 1580: „I frati determinarono di far gettar a terra detta Parrocchia, e nell'istesso luogo fabbricare una chiesa nuova e disegnata in forma ritonda dall'architetto dell'Illmo. e Ecc.mo Duca Ottavio Farnese, nominato M. Giovanni Battista Fornovo, e s'incominciò a fabbricare e fondare l'anno istesso 1566 a dì 9 di maggio dal capo mastro di muratori Giov. Dom. Campanini“ (S. 14);



Fig. 35. Parma, SS. Annunziata

Bau im wesentlichen ein Werk des 17. Jahrhunderts. Unsere Untersuchung kann sich auf den dem Cinquecento angehörenden Grundriß und die allgemeine Disposition des Erdgeschosses beschränken.

Der Grundriß variiert das Thema der Florentiner SS. Annunziata, der berühmtesten italienischen Kirche dieses Titels<sup>2</sup>: offenbar hat man bei dem Neubau von 1566, der eine Kirche anderen Titels ersetzte und das Verkündigungsgnadenbild Correggios aufnehmen sollte, die

Grundsteinlegung 4. Juni 1566 durch den Herzog selbst. Eine päpstliche Bulle vom 24. Juni 1566 erklärt den alten Titel von S. Gervasio und Protasio als erloschen.

Auf der gestochenen Stadtansicht von Parma des Paolo Ponzoni (1572; undatierte Kopie des Ambrosius Bram in der Staatlichen Graphischen Sammlung, München; hiernach Abb. 33) erscheint die Kirche als querovaler gewölbter Bau mit Laterne und einer Portal-Ädikula; wie weit diese Ansicht den damaligen Bauzustand oder nur die allgemeinen Züge des Projekts wiedergibt, muß offen bleiben. Im Jahre 1616 „la fabricca inalzata appena sino al cornicione fu coperta con semplice tetto, come risulta da una lista del lavoro eseguito in tale anno da Andrea Scarpa presentata il 6 novembre a Francesco Campanini succeduto alla soprintendenza dell'opera“ (Pellicelli, Parma Monumentale, Parma 1922, S. 125). Wir möchten in Zusammenhang mit diesen Arbeiten die erste Grundrißzeichnung des Parmenser Archivs (Abb. 31) entstanden denken: die in den Raum eingestellten vier Pfeiler lassen sich zwanglos als behelfsmäßige Stützen für das „semplice tetto“ deuten. An die Stelle dieses Holzdaches trat nach 1626 das heutige, von Girolamo Rainaldi aufgebrachte Gewölbe, nach dessen Errichtung die Kirche auch die Stukkaturen erhielt, die das Raumbild nicht zu seinem Vorteil bestimmen. Rainaldi hat ferner, wie der Vergleich der beiden Grundrisse ergibt, Portal und Fassade stark verändert.

Abgesehen von der Parmensischen Guiden-Literatur ist der Bau bisher von der Forschung wenig beachtet worden; vgl. Brinckmann, a. a. O.; Zocca, Boll. d'Arte XXIX, 1935, S. 520; Giovannoni, Saggi<sup>2</sup>, 1935, S. 202; Lotz, Vignola-Studien, S. 77; Venturi, Storia XI, III, S. 960 f.

<sup>2</sup> Grundriß: Willich, Baukunst der Renaissance in Italien (Handb. d. Kstw.); vgl. ferner Heydenreich, Mitt. d. Inst. Florenz V, 1930, S. 282, und Lotz, ebenda VI, 1940, S. 405.

Choranlage Michelozzos in Florenz als die Annunziatenkirche schlechthin empfunden und gleichsam kopiert; anders dürfte die trotz aller Unterschiede auffällige Verwandtschaft der beiden in ihrer Zeit gleich einzigartigen Bauten kaum zu erklären sein<sup>3</sup>. Auch in Florenz besteht der Hauptraum aus Halbkreisen, die sich in halbrunde Kapellen öffnen (in Florenz je vier, in Parma je fünf). Wenn der sonst wenig bekannte Architekt der Parmenser Kirche, Giovanni Battista Fornovo<sup>4</sup>, die dem Michelozzo-Chor zugrunde liegende Kreisform zu einem „unechten“ Oval umbildet, so mag er hierbei an die damals neuen Ovalgrundrisse Vignolas gedacht haben; möglicherweise war ihm sogar bereits dessen ovales Gesù-Projekt bekannt, das vor 1568 entstanden sein muß. Doch zeigt sein monströser Bau, daß sich Vignolas Ideen weder ohne Gefahr für die ästhetische Wirkung in unverhältnismäßig große Dimensionen übertragen noch gar in der gewünschten Form mit dem Florentiner Vorbild verbinden ließen. „Da nicht nur die größere Querachse, sondern erst recht die Kapellen der Wirkung der Tiefenachse entgegenarbeitet, merkt man, daß das Raumproblem einer unzweideutigen Tiefenwirkung . . . dem entwerfenden Architekten nicht vorgeschwebt hat<sup>5</sup>“ — Reiz und Wirkung von Vignolas Ovalkirchen beruhen demgegenüber gerade in ihrer Längsrichtung und den relativ kleinen Abmessungen. Auch die für Vignola charakteristische Geschlossenheit des Raumbildes wird in Parma vermißt; die riesigen, mit dem Gebälk verkröpften Pilaster erteilen dem Inneren einen zu entschiedenen Vertikalakzent, der durch Auflösung der unteren Wandzone in Nischen noch verstärkt wird. Die unechte Ellipse der SS. Annunziata lehrt ferner, daß für die ästhetische Wirkung von Ovalräumen auch die irrationale Proportion des echten Ovals wesentlich ist: bringt man Wölbung und Stuck des Parmenser Raums in Abzug, so verliert er gleichwohl nicht jene eigentümliche Kälte und Unwohnlichkeit, die es auch erklären, weshalb er ohne Nachfolge geblieben ist.

Als monströs muß auch das Äußere der Kirche bezeichnet werden<sup>6</sup>, selbst wenn man berücksichtigt, daß Fassade und sämtliche Einzelformen oberhalb des Hauptgesimses nicht dem ursprünglichen Plan folgen<sup>7</sup>. Die ästhetischen und konstruktiven Schwierigkeiten, welche die Einwölbung größerer Ovalbauten bietet, treten hier kraß zu Tage. Michelozzo hat in Florenz die Kapellennischen zum Teil in die Mauerstärke eingebettet und nach außen kaum hervortreten lassen. Vignola wollte, wie die Biringucci-Zeichnung zeigt, das Oval seines Gesù mindestens im Erdgeschoß rechteckig ummanteln, aber der Gewölbeschub selbst sollte nach dem Vorbild der Minerva Medica und des Michelozzo-Chors vorwiegend in der Mauerstärke und erst in zweiter Linie durch das Strebesystem abgefangen werden. Gerade die „gotischen“, radial gestellten Streben lassen die Ausdehnung des Fornovo-Baues in der Querachse noch unübersichtlicher und die stereometrische Form, die Vignola durch Fassadentürme und Ummantelung

<sup>3</sup> Nach Affò, a. a. O., S. 9, war bereits die bald nach der Niederlassung des Ordens in Parma (1445) errichtete und 1547 abgebrochene Kirche „ornata di ben 15 cappelle, architettata da eccellenti maestri“. War die Florentiner SS. Annunziata schon im 15. Jahrhundert in Parma nachgebildet worden?

<sup>4</sup> Für die dürftigen Nachrichten über ihn vgl. Thieme-Becker, Allg. Künstler-Lex.; ferner Giovannoni, Saggi<sup>2</sup>, 1935, S. 243; Lotz, Vignola-Studien S. 47 und Venturi, a. a. O. Fornovo ist für 1559 als Assistent Vignolas in Caprarola bezeugt. In den Exzerpten Scarabelli-Zunti, Bibliothek der Galleria Nazionale von Parma, Bd. 1550—1600, fol. 90, Belege für Zahlungen an Fornovo von 1562—1565; ebenda Vermerk „è morto alli 20 novembre 1585“, wonach die Notiz bei Thieme-Becker zu berichtigen ist.

<sup>5</sup> Brinckmann, a. a. O. S. 44.

<sup>6</sup> „... un prodotto piuttosto scientifico che artistico; ... rigoroso, un modello di statica e di costruzione razionale“ (L. Testi, Parma, Bergamo 1905, S. 90).

Das Strebesystem erinnert in manchen Zügen an den oben erörterten Gesù-Entwurf Vignolas auf Blatt 41 verso des Biringucci-Codex. Hat Fornovo diesen Entwurf gekannt?

<sup>7</sup> Nach Pellicelli, a. a. O. S. 125, plante Fornovo eine Laterne, auf die Rainaldi aus statischen Gründen verzichtete.

verbirgt, noch ungestalteter erscheinen. Für die enormen Strebepfeiler, die das System Fornovos erfordert, läßt sich ebensowenig eine ästhetisch befriedigende Lösung vorstellen wie für die als Widerlager der Gewölbe offenbar erst im 17. Jahrhundert aufgesetzten Blendnischenreihen über den Kapellen.

Die Bedeutung der Doppelturmfassade Vignolas erhellt schließlich aus dem eigenartig richtungslosen Gesamteindruck, den der Außenbau der SS. Annunziata hinterläßt; seine ziel- und systemlose Unruhe erklärt sich wohl vor allem aus dem Fehlen einer kräftig akzentuierenden, dem Bau in ganzer Breite vorgelegten Fassade. Die Vergrößerung der Portalgruppe, die Rainaldi vorgenommen hat, ist vermutlich bereits aus der Erkenntnis erwachsen, daß die Eingangsseite einer stärkeren Betonung bedürfe.

So bedeutet der Parmenser Bau eine Verbalhornung der Ideen Michelozzos und Vignolas, die hier in eigentümlicher, einerseits durch den Titel des Neubaus, andererseits durch die Herkunft des Architekten bedingter Weise vermischt erscheinen. Daß dieser Versuch an einer Kirche so großen Maßstabs unternommen wurde, bezeugt gewiß einen provinziell überspannten Ehrgeiz; aber die neuen, an den kleinen römischen Bauten entwickelten Ideen waren 1566 doch auch nicht ausgereift genug, als daß sie ohne Gefahr von einem provinziellen Architekten hätten übernommen werden können, dessen ebenso anspruchsvolle wie unschöpferische Phantasie nur das Ausgefallene, nicht aber das Wesentliche des Vorbildes zu begreifen vermochte.

## VIII. SAN GIACOMO DEGLI INCURABILI

Die Bedeutung des ersten monumentalen „echten“ Ovalraums, der von Francesco da Volterra und Carlo Maderna errichteten römischen Kirche S. Giacomo degli Incurabili, ist erst von R. Wittkower<sup>1</sup> erkannt worden. Von 1592—1600 entstanden, hat die Kirche im wesentlichen ihren ursprünglichen Zustand bewahrt. Hinzu kommt, daß ein glücklicher Fund E. Langen-

<sup>1</sup> Für die Geschichte von Hospital und Kirche vgl. oben Kap. III, S. 26 ff. und Anm. 23; für die zweite Hälfte des Jahrhunderts: N. Caflisch, Carlo Maderna, 1934, S. 9; M. Zocca, Boll. d'Arte XXIX, 1935, S. 521 ff.; R. Wittkower, Art Bull. XIX, 1937, S. 264 (mit der älteren Literatur); P. Mario Vanti, S. Giacomo degl'Incurabili di Roma nel Cinquecento, Rom 1938; E. Langenskjöld, Arkitekturritningar, planer och teckningar ur Carl Johan Cronstedts Fullerösamling, Nationalmusei Utställningskatalog 79, Stockholm 1942; ders., Nationalmusei Årsbok (Stockholm) XVI, 1946, S. 75 ff. — Grundriß der Kirche bei Brinckmann, a. a. O., S. 44. Über M. Zoccas Studie, La Cupola di S. Giacomo in Augusta, Rom 1945, vgl. unten S. 98.

Von 1579 ab wurde der gesamte Komplex unter dem späteren Kardinal Antonio Maria Salviati, der damals Guardiano des Arcispedale war, vollkommen umgestaltet. „Dal 1592 il Salviati volendo dare al nuovo grande ospedale una chiesa corrispondente, fece iniziare la fabbrica dell'attuale ... tempio.“ Grundsteinlegung 20. Mai 1592. „Sopra stante alla fabbrica, Filippo Breccioli. Architetto Francesco da Volterra, che il 17 gennaio e l'8 maggio 1593 riceve 20 scudi di riconoscimento ... dal card. Salviati“ (Vanti, a. a. O. S. 27—30, mit Quellen). Der Tempesta-Plan von 1593 läßt vom Neubau der Kirche wenig erkennen, zeigt aber das Hospital bereits vollendet. Nach Panciroli, Tesori nascosti dell'allma città di Roma, 1625, S. 447 war die Kirche „finito l'anno santo 1600“. Als Nachfolger des Francesco da Volterra († 1594 oder 1595) übernahm 1595 Maderna die Bauleitung (vgl. Caflisch a. a. O. und Giovannoni, Saggi<sup>2</sup>, 1935, S. 226, sowie vorliegende Arbeit S. 62 ff.). — Früheste Abbildung der vollendeten Kirche im Romplan Maggi-Maupin-Losi von 1625; ferner bei Falda, 1676 (mit ungenauer Wiedergabe der Fassade). Grundriß, Schnitt und Fassade der Kirche bei G. G. de' Rossi, Prospectus ... (1684).

Über den Architekten Francesco Capriani da Volterra vgl. vor allem Zocca, a. a. O. Volterra ist um 1560 in Guastalla tätig gewesen und dürfte schon in dieser Zeit dem damals im nahen Parma und Piacenza arbeitenden Vignola begegnet sein. Bis zu seinem Tode ist er den vignolesken Formen treu geblieben. In Rom war er seit ca. 1563 Hausarchitekt der Caetani (vgl. Bruhns, Röm. Jb. f. Kunstgesch. IV, 1940, S. 291, und vor allem G. Caetani, Domus Caietana II, 1933, S. 64 und passim). Die Nachricht, daß Vignola 1564 von Alessandro Farnese nach Cisterna, der damaligen Sommerresidenz des Kardinals Caetani, beurlaubt wurde (Lotz, Vignola-Studien, S. 83), deutet auf eine weitere Beziehung der beiden Architekten. Vignolas Besuch diente nach G. Caetani (a. a. O.) der Regulierung der Pontinischen Sümpfe, doch hat man wohl auch über Umbauten in Cisterna selbst gesprochen, die damals unter der Leitung von Francesco da Volterra im Gang waren. (Vgl. z. B. den Grundriß von Cisterna mit Einzeichnung der alten und vorhabenden neuen Bauten in der Accademia di San Luca, Rom; von Zocca a. a. O. Volterra zugeschrieben.)

skjöld<sup>2</sup> einen sehr genauen Einblick in die Planungsgeschichte der Kirche ermöglicht, so daß hier das Entstehen der Ovalidee gewissermaßen ab ovo zu verfolgen ist (Abb. 36, 37, 38).

### 1. Bauaufgabe

Die Geschichte des Baukomplexes von S. Giacomo in der ersten Hälfte des Cinquecento haben wir bereits bei der Erörterung des Ovalplans von Peruzzi für die Hospitalkirche behandelt<sup>3</sup>. Die Anlage hatte im Laufe des 16. Jahrhunderts durch Errichtung von zwei langen Krankensälen („corsie“) eine beträchtliche Erweiterung erfahren, mit dem Ergebnis, daß die alte kleine Kirche am Corso, die der Tempesta-Plan von 1593 noch zeigt, für das vergrößerte Hospital nicht mehr ausreichte. Über die Bauaufgabe, vor die sich der Architekt der neuen Kirche gestellt sah, geben die von Langenskjöld in Stockholm entdeckten Zeichnungen (im folgenden als Projekt I, II und III bezeichnet) genauen Aufschluß. Die ersten beiden Entwürfe versuchen, die alte Kirche in den Neubau einzubeziehen. Die Hauptachse der Kirche, die Peruzzi parallel zum Corso anordnen wollte, konnte nach Errichtung der beiden Krankensäle nur noch senkrecht zur Straße verlaufen. Wie bei Peruzzi war auch im späten 16. Jahrhundert für bequeme Zugänge vom Hof des Krankenhauses Sorge zu tragen

Sämtliche Stockholmer Projekte zeigen entsprechend dem heutigen Zustand am Corso eine der Straßenflucht folgende dreiachsige Fassade nach dem Schema der römischen Kirchenfronten des späteren 16. Jahrhunderts<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Die später zu erörternden Zeichnungen Volterras in der Fullerö-Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums. Vgl. Utställningskatalog, a. a. O. S. 72f. und Årsbok, a. a. O.

<sup>3</sup> S. o. Kap. III, S. 26 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Giovannoni, Saggi, a. a. O. — Die bereits in einem der Sangallo-Entwürfe um 1530 auftauchende Idee, die Fassade etwas zurückzunehmen, um zwischen ihr und der Kirchenachse sowie an der Ecke der beiden Straßen rechte Winkel zu gewinnen, wobei vor der Fassade ein kleiner Platz entstanden wäre, hatte man in dieser Planungsphase anscheinend aufgegeben. Der Gedanke wird uns indessen später noch einmal begegnen.

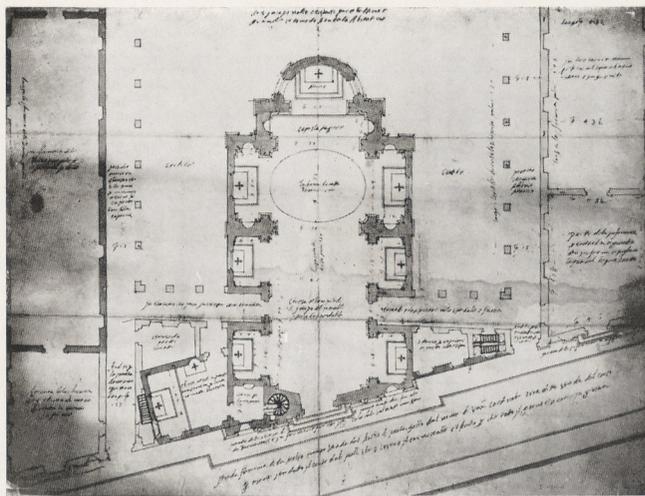


Abb. 36. Francesco da Volterra, Projekt I für S. Giacomo degli Incurabili. Stockholm, Nationalmuseum, Fullerö Samling, Nr. 342

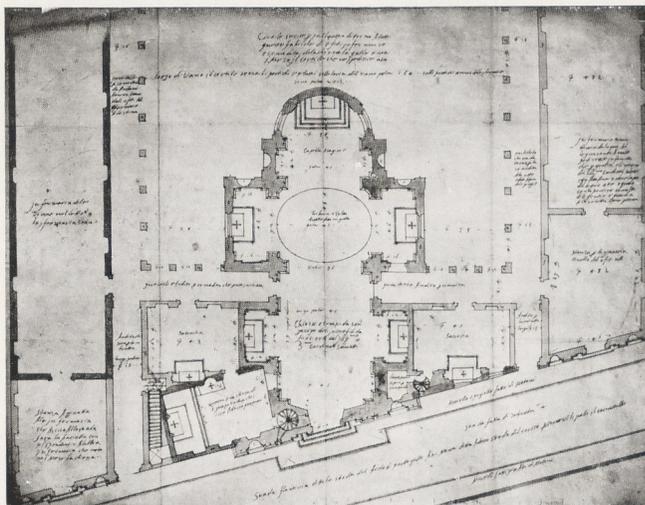


Abb. 37. Francesco da Volterra, Projekt II für S. Giacomo degli Incurabili. Stockholm, Nationalmuseum, Fullerö Samling, Nr. 341

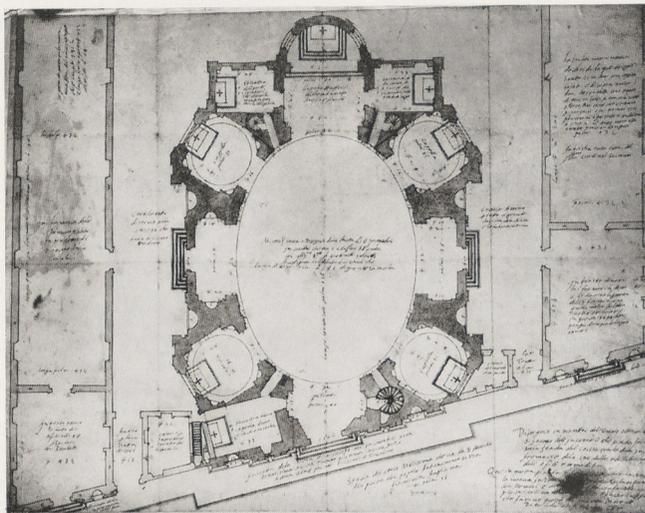


Abb. 38. Francesco da Volterra, Projekt III für S. Giacomo degli Incurabili. Stockholm, Nationalmuseum, Fullerö Samling, Nr. 343

Allen Grundrissen gemeinsam ist ferner die Lage der vom Hospital in die Kirche führenden Eingänge an den Längsseiten.

## 2. Planungsgeschichte

Francesco da Volterra hat zunächst daran gedacht, in den großen Hospitalhof einen Pfeilerportikus einzustellen, dessen Loggien in den Projekten I und II auf die Seitenportale der Kirche führen. Auf diese Weise konnte die Schräglage der Kirchenachse für den im Hof des Hospitals stehenden Betrachter verschleiert werden. Chor und Querschiffpartie hätten sich bei Projekt I und II vom Hof her als Teile eines regelmäßigen Zentralbaus mit rechtwinkelig disponierten Achsen dargestellt. Daß Volterra die Hoffront der Kirche als Schauseite empfand und gestalten wollte, ergibt sich daraus, daß sie in allen Projekten mit einer aufwändigen Pilastergliederung versehen wird, zu der bei II und III noch das an Fassaden dieser Zeit übliche Nischenmotiv tritt.

Eine auffällige Einzelheit der Projekte I und II, die einen Langbau vorsehen, bildet das querovale Gewölbe über der Vierung; diese Form tritt im Werk Francesco da Volterras auch an S. Pudenziana auf, ist aber sonst in dieser Zeit nicht zu belegen. Bei aller Ähnlichkeit der Disposition im ganzen weisen die Entwürfe I und II an zwei Stellen grundsätzliche Unterschiede auf. Projekt I gibt ein einschiffiges Langhaus mit beiderseits je zwei Kapellen und ein Querschiff, dessen Fluchten nicht über das Langhaus vortreten — also einen Raum von durchaus herkömmlichem Typus. Die Pilastergliederung an der Längswand des Mittelraums folgt dem Rhythmus  $a-b-a$ , wobei die  $b$ -Einheit die Portale nach dem Hof enthält. Vierung und Chor sind leicht eingezogen. Der spitze Winkel an der Fassade wird für Nebenräume und eine Wendeltreppe verwendet. Ungewöhnlich an diesem Entwurf ist nur das bereits erwähnte querovale Vierungsgewölbe.

Das Projekt II verbreitert und vertieft demgegenüber das Querschiff, das nun gegen die Langhausflucht beträchtlich vorspringt und an seiner Außenseite eine reichere Gliederung empfängt. Im Inneren wird das eigentliche Langhaus an den Seiten nur mit je einer Kapelle besetzt; seine Pilaster folgen dem Rhythmus  $b-a-b$ , wobei die eine  $b$ -Einheit wiederum den Eingang vom Hof her enthält, die andere jedoch als Wandgliederung des Vestibüls dient. Verglichen mit dem in vier breite Kapellen geöffneten Raum des Projektes I wird in Projekt II der Raumteil vor der Vierung vereinheitlicht und gestrafft; das Langhaus bildet so gleichsam den Vorraum der querliegenden Vierung, so daß der Gegensatz von Längs- und Querachse weit entschiedener hervortritt<sup>5</sup>.

Auf Projekt II hat Francesco da Volterra vermerkt, der um den Hof umlaufende Kreuzgang bedeute für Amtsräume, Krankensäle und Kirche eine Bequemlichkeit, hindere aber doch beträchtlich die in seiner Mitte liegende Kirche<sup>6</sup>. Die hier angedeuteten Bedenken haben offensichtlich den späteren Verlauf der Planung beeinflusst. Jedenfalls verzichtet Projekt III ganz auf den Kreuzgang und erhält damit die Möglichkeit, die Dimensionen der Kirche wesentlich zu vergrößern; sie mißt jetzt in der Längsachse ca. 186, in der Querachse 133 Palm (gegenüber etwa 155 bzw. 91 Palm in Projekt I und II). Als wichtigste Neuerung sieht Pro-

<sup>5</sup> Von den übrigen Unterschieden der beiden Projekte darf hier abgesehen werden. Wir möchten im Gegensatz zu Langenskjöld das Blatt Stockholm 341 (Projekt II) nach Stockholm 243 (Projekt I) entstanden denken, da II in der Betonung des Querhauses bereits auf das Ovalprojekt III vorausweist. — Die ausführlichen Beischriften z. T. bei Langenskjöld abgedruckt; sie bieten wenig Aufschluß für die Genesis des Ovalplans.

<sup>6</sup> „Cortile serve per inlaustro dintorno a tutte queste fabbriche di ofiti, infermerie e comodità della chiesa la quale entra in mezzo il cortile che ne impedisce assai.“

jekt III aber für den Kirchenraum selbst die Ovalform vor, wodurch der Architekt, wie Wittkower bereits bemerkt hat, der Durchdringung von Längs- und Querachse einen sehr eigen- tümlichen Ausdruck verleiht, indem die Querachse, die nach wie vor die Seitenportale nach dem Hof enthält, zwar deutlich hervortritt, aber der auf den Hauptaltar führenden Längsachse doch unverkennbar untergeordnet wird.

Francesco da Volterra selbst hat in der Beischrift von Projekt III in etwas ungelenten Worten das Neuartige seines Entwurfs zu formulieren versucht: „An diesem Grundriß beachte man die Erfindung der Kirche, ihre Größe, den Einklang von Gliederung und Kapellen, von Pilastern und Raumdisposition, die Sakristeien und die Gesamtwirkung der drei (Hof-) Fassaden<sup>7</sup>.“ Der bescheidene Stolz dieser Worte läßt vermuten, daß Volterra den Gedanken, der Kirche die Ovalform zu geben, als seine Erfindung kennzeichnen will. Und in der Tat bedeutet das Projekt III, das der Ausführung zunächst zugrunde gelegt wurde, eine weit befriedigendere Lösung der Aufgabe, welche die Entwürfe I und II auf wenig originelle Weise behandeln, nämlich der Verbindung von schräg liegender Hauptfassade, symmetrischer Hof- ansicht und betonten Seiteneingängen in der Querachse.

Volterras Oval bietet nun allerdings ein wesentlich anderes Bild als die elliptischen Einräume Vignolas. Wie die Bauorganismen der klassischen Zeit zeigt Projekt III ein Filiationssystem von Haupt- und Nebenräumen verschiedenster Konfiguration: an den ovalen Mittelraum werden in der Querachse rechteckige Vestibüle, in den Diagonalen quadratische Kapellen, in der Längs- achse die Chorapsis bzw. ein Vestibül von unregelmäßigem Grundriß angeschlossen. In seiner Gesamtform ist dieser Entwurf wohl durch Michelangelos noch zu erörternde späte Zentral- bautentwürfe von S. Giovanni dei Fiorentini angeregt worden<sup>8</sup>, aus denen mindestens die Ve- stibüle der Querachse und die Anordnung der Kapellen in den Diagonalen übernommen sein dürften. Aber das Verhältnis von Kreis und Oval wird von Volterra umgekehrt: an Stelle des bei Michelangelo kreisrunden Mittelraumes tritt das Oval, während es in den Diagonalkapellen durch Quadrate ersetzt wird.

So stellt sich Projekt III als eigenartige Synthese eines michelangelesken Planschemas und vignolesker Gedanken dar (die Entscheidung für das Oval als Form des Hauptraumes ist ohne Kenntnis der Vignola-Entwürfe undenkbar). Der weitere Verlauf der Planungs- und Bauge- schichte von S. Giacomo zeigt, daß Francesco da Volterra die sehr heterogenen Vorbilder, die bei seinem Entwurf Pate standen, nicht so überzeugend zu verschmelzen vermochte, daß sein Nachfolger sie unverändert hätte ins Werk setzen können.

### 3. Die Ausführung des Baues und der Maderna-Grundriß der Albertina

Der erst 1592 begonnene Kirchenbau zeigt gegenüber dem 1590 datierten Projekt Stock- holm III nicht unwesentliche Unterschiede in der Anordnung der in der Querachse gelegenen Räume, d. h. der Zugänge vom Hof her, und vor allem in der Wandgliederung des Oval- raumes. Die Seitenportale wurden bei der Ausführung unterdrückt und durch Kapellen ersetzt. Damit bestand kein Grund mehr, die Diagonalkapellen nach außen als Rahmen der Seiten- portale vorspringen zu lassen: die Außenmauern der Querachsen konnten nun mit denen der

<sup>7</sup> „Qui in questa pianta si a da considerare la chiesa la nuova invenzione (nicht, wie Langenskjöld liest, „in Veritione“) la grandezza, la conformità deli membri e dele capelle, la conformità deli pilastri coli navi, le sacrestie e anche la aparienza che farano queste tre facciate insieme. Da me Franc<sup>o</sup> detto il Volterra 1590.“

<sup>8</sup> Der Zusammenhang schon von Langenskjöld, Årsbok, a. a. O., angedeutet. Zu den S. Giovanni dei Fiorentini-Plänen Michel- angelos vgl. etwa D. Frey, Michelangelo-Studien, Wien 1920.

Diagonalkapellen fluchten (womit zugleich eine Vergrößerung der neuen Kapellen der Querachse zu erreichen war), so daß das Oval jetzt von außen als annähernd regelmäßiges Polygon erscheint.

Gleichzeitig trat an die Stelle der Doppelpilaster, mit denen Volterra die Stirnwand des Ovalraumes besetzen wollte, eine einfache Ordnung — eine recht schwerwiegende Maßnahme, der der von R. Wittkower beschriebene Fassadencharakter der heutigen Stirnwände hauptsächlich zu verdanken ist. Können die Doppelpilaster des Projektes III ihre Abkunft vom System der Bramanteschen St. Peter-Pfeiler nicht verleugnen — sie bilden immer noch mit dem Pfeiler einen eigengesetzlichen Organismus im Sinne der klassischen Bauten —, so erscheinen die ausgeführten Pilaster und Pfeiler als Teil der Wandgliederung des Hauptraums.

Die Zugänge vom Hospital her, auf die man nicht verzichten konnte, werden jetzt durch lange „formlose“ Korridore zwischen Apsis und Sakristeien bewerkstelligt. Die Campaniletti beiderseits der Apsis wurden jedoch als letzter Rest aus der ersten, vor allem auf die Gewinnung einer Hoffassade bedachten Planungsphase beibehalten.

Auch der Grundriß der ausgeführten Fassade weicht vom Projekt III in manchem ab; so treten an die Stelle der von Volterra geplanten Nischen neue Seitenportale, die in (im Projekt III gleichfalls nicht vorgesehene) Nebenräume führen.

Angesichts der Unterschiede zwischen dem Entwurf Volterras und dem ausgeführten Bau stellt sich die Frage, ob die Veränderungen noch von Volterra selbst vorgenommen wurden. Nach der bisherigen Ansicht hat der seit 1595 als Bauleiter tätige Carlo Maderna die von seinem Vorgänger begonnene Kirche ohne wesentliche Modifizierung des Plans gewölbt und zu Ende geführt; nur das Obergeschoß der Fassade wird als sein Werk angesehen<sup>9</sup>.

Auf diese Frage gibt ein Grundriß der Kirche in der Albertina<sup>10</sup> eine überraschende Antwort. Die Zeichnung nimmt eine so eigenartige Mittelstellung zwischen Projekt III und dem ausgeführten Bau ein, daß sie nur als während des Baues entstandener Abänderungsvorschlag des Maderna interpretiert werden kann (Abb. 39)<sup>11</sup>. Mit dem ausgeführten Grundriß, den der Stich de' Rossis zeigt (Abb. 40), stimmen überein: der polygonale Mauermantel, die Lage der Hospitaleingänge neben der Apsis, die Reduktion der Doppelpilaster Volterras auf die einfache Ordnung. Von der Ausführung abweichend ist die gesamte Wölbungszone, für welche die Wiener Zeichnung über dem Hauptraum eine ovale, über den Diagonalkapellen kreisrunde Laternen vorsieht, und schließlich die Fassade. Hier skizziert der Zeichner zwar in flüchtigen Strichen Vestibül und Portal des Projekts III, das damit als bekannt und vermutlich schon im Bau befindlich erwiesen ist, aber sein eigener Vorschlag zielt auf eine andere Disposition: in rechtem Winkel zur Längsachse des Ovals wird der Kirche ein Narthex von traditioneller Form vorgelegt und auf die chiesa vecchia neben der Fassade ganz verzichtet. Der Narthex öffnet

<sup>9</sup> So Caflisch, Zocca, Langenskjöld a. a. O., die sich sämtlich auf Baglione berufen. Dieser gibt für Volterra an: „architettò la chiesa di S. Giacomo de gl'Incurabili nel corso, e condussela infin' al compimento della cornice, ed è vaghissimo disegno ...“ und für Maderna: „diede compimento alle fabbriche, da Francesco da Volterra lasciate imperfette per occorrenza di morte; e per il detto card. Salviati fornì la bella chiesa di S. Giacomo degli Incurabili, cioè dalla cornice in su, & è suo il choro, e l'altare. E compì la facciata (come hora si ritrova) di soda & maestosa maniera“ (Ed. von 1642, S. 48 und 307).

<sup>10</sup> Albertina, „Rom“ XI—VIII—I, als „anonym“. — Der Vf. ist Fr. Dr. Anna Spitzmüller zu Dank verpflichtet für die freundliche Vermittlung der Aufnahme. — Duktus, Technik und Darstellungsweise unterscheiden die Wiener Zeichnung unverkennbar von den signierten Blättern Volterras in Stockholm und verbinden sie mit dem für Maderna gesicherten St. Peter-Entwurf Caflisch Abb. 10 a. Zu Madernas Zeichnung vgl. auch unten S. 98.

<sup>11</sup> Wir wissen nicht, ob Maderna bereits vor seiner offiziellen Anstellung am Bau tätig war. Das Todesdatum Volterras, der offenbar schon recht betagt war, ist unbekannt. Er wird zum letztenmale 1594 erwähnt (vgl. Zocca a. a. O.).

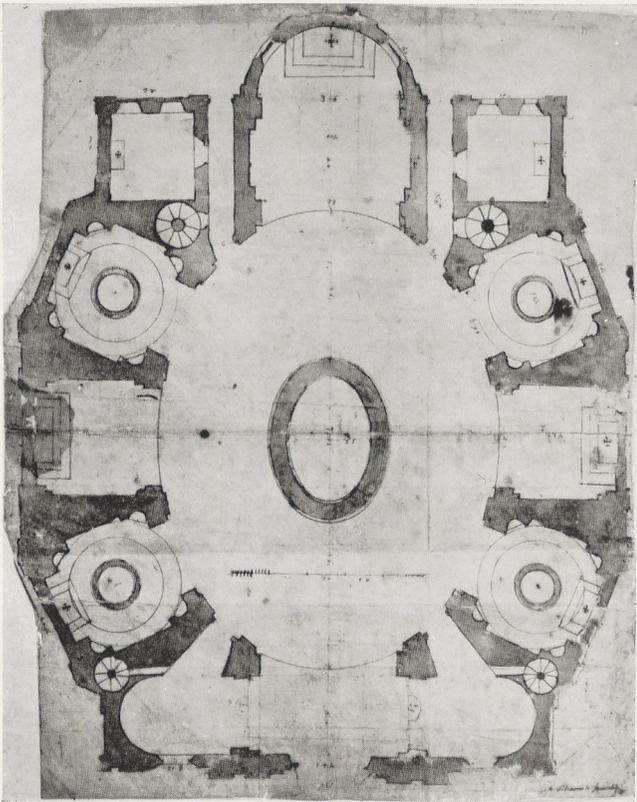


Abb. 39. Carlo Maderna zugeschrieben, Projekt für S. Giacomo degli Incurabili. Wien, Staatl. Graph. Sammlung Albertina

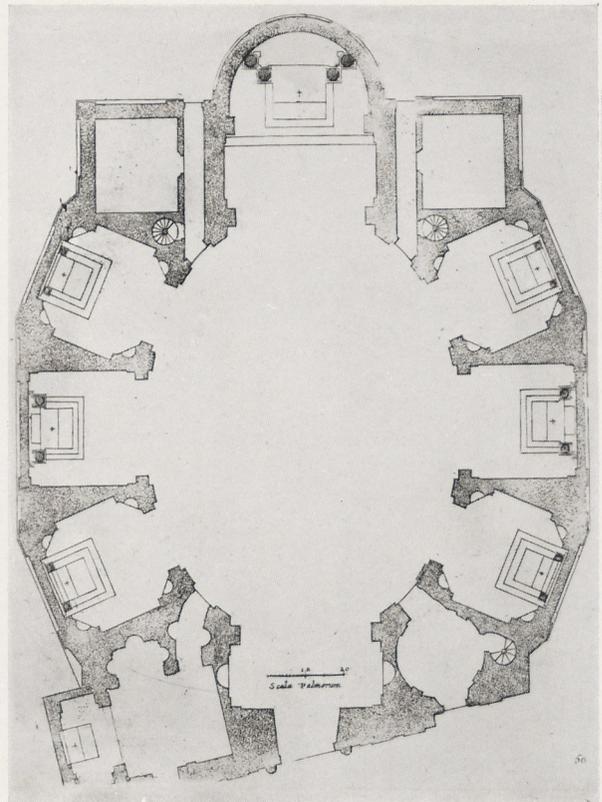


Abb. 40. Rom, S. Giacomo degli Incurabili, Grundriß (nach de' Rossi)

sich in drei Portalen nach der Straße und in breiten Arkaden gegen das Kircheninnere, bedeutet also gegenüber Projekt III, das nur ein Portal vorsieht, eine wesentliche Verbreiterung der Fassade, die das Oval nicht mehr beiderseits neben der Front an der Straße sichtbar werden läßt, sondern ganz verdeckt. Die Dreiportalgruppe der Fassade hat der ausgeführte Bau aus diesem Entwurf übernommen<sup>12</sup> und damit die Absichten Volterras in ganz ähnlicher Weise umgedeutet wie Girolamo Rainaldi die seines Vorgängers bei der SS. Annunziata in Parma<sup>13</sup>. Dagegen mußte Maderna auf den Narthex und die rechtwinkelige Disposition von Fassade und Kirchenachse verzichten; der Bauherr legte wohl Wert auf die Erhaltung der chiesa vecchia, die einen durch alte Tradition ehrwürdigen Altar barg<sup>14</sup>. So wurde die Fassade, deren Flucht ja bereits in den Entwürfen Peruzzis und Sangallos als ein Hauptproblem der Planung erschien, endgültig an den Corso herangerückt und damit die heutige Baulinie des Gesamtkomplexes festgelegt.

Nicht ausgeführt wurde ferner die im Albertina-Grundriß vorgeschlagene Gewölbeform mit ihren Laternen. Die Wölbung der Kirche und Madernas Amtsantritt sind für das gleiche Jahr 1595 bezeugt; offenbar stellt das Wiener Blatt einen in letzter Minute unternommenen, erfolglosen Versuch dar, die recht unglücklichen Dach- und Gewölbeformen zu vermeiden, die den Bau heute entstellen<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Der Stich Faldas gibt fälschlich nur ein Portal. Richtige Abbildung bei de' Rossi (Abb. Langenskjöld, Årsbok, a. a. O., S. 10).

<sup>13</sup> Vgl. oben Kap. VII, S. 58. <sup>14</sup> Über diesen Altar vgl. Vanti, a. a. O.

<sup>15</sup> Für die Zuschreibung der Wiener Zeichnung an Maderna darf auch angeführt werden, daß sein St. Peter-Langhaus ganz ähnliche Laternen wie der Entwurf für S. Giacomo aufweist.



Abb. 41. Rom, S. Giacomo degli Incurabili, Chor

Der Vergleich der Zeichnungen in Stockholm und Wien bestätigt ebenso die archivalischen Quellen wie die Angaben Bagliones. Die Planungs- und Baugeschichte der Kirche, die Entstehung und Entwicklung des Ovalgrundrisses lassen sich Schritt für Schritt verfolgen und als Ergebnis einer ein volles Jahr-fünft beanspruchenden Planarbeit nachweisen, die das ursprüngliche Projekt in sehr aufschlußreicher Weise verändert hat<sup>16</sup>.

#### 4. Der ausgeführte Bau und der Anteil Madernas

##### a) Außenbau (Abb. 41, 42)

Hatte Volterras Projekt III noch versucht, das gesamte Äußere der Kirche im Sinne des klassischen Monumentbaues „allansichtig“ auszubilden, so trägt der ausgeführte Bau insofern der Situation innerhalb des Hospitalkomplexes Rechnung, als nur Fassade und Chorpartie der Kirche als Schauseiten durchgeformt, alle übrigen Teile dagegen als reiner

Zweckbau zu verstehen sind. Insbesondere wird auf jedes Sichtbarmachen der Kuppel verzichtet und das Gewölbe unter dem Dach geradezu versteckt. Im Jahre 1614 wendet ein über die Wallfahrtskirche von Mondovì abgegebenes Gutachten gegen die dort geplante Ovalkuppel ein, je nach dem Standpunkt des Beschauers erschienen die Abstände der Rippen größer oder kleiner, wirke die Krümmung gedrückter oder schlanker, die Gesamtform mehr oder weniger rund. „Und die in unserer Zeit errichteten Ovalbauten sind weder lobenswert noch entspricht das Ergebnis den Kosten. Sie lassen auch, wie das Beispiel von S. Giacomo degli Incurabili und von S. Pudenziana zeigt, die Kuppel nicht nach außen vortreten, und zwar der häßlichen Wirkung wegen, da sie sich von der einen Seite steiler, von der anderen gedrückter zeigen würde“<sup>17</sup>. Aus ähnlichen Erwägungen mag man bereits bei S. Giacomo unter Verzicht auf die von Maderna vorgeschlagene Außenkuppel den Projekten Volterras gefolgt sein<sup>18</sup>. Auch wenn dank der Lage von S. Giacomo eine Außenkuppel für die nähere Umgebung kaum in Erscheinung getreten wäre, so darf man dem Gutachten von Mondovì doch insofern recht geben, als die heutige Bedachung wenig befriedigt; S. Giacomo ist im Gegensatz zu den zahlreichen römischen Kuppeln des 17. und 18. Jahrhunderts für das Panorama der Stadt ohne Bedeutung. Doch stellt die Beschränkung der künstlerischen Wirkung auf Innenraum

<sup>16</sup> Neben den beiden Architekten waren wohl auch die Wünsche der Compagnia und vor allem des Kardinals Salviati von Einfluß auf die Baugestaltung. Über den Kardinal vgl. ausführlich G. Caetani, a. a. O.

<sup>17</sup> Vgl. Kap. XI dieser Arbeit.

<sup>18</sup> An den Nebenschiffen von St. Peter, also nach 1607, hat man sich dann zur Ausführung elliptischer Außenkuppeln entschlossen, denen wiederum Entwürfe Madernas zugrunde lagen. Die Form mußte offenbar erst an einer untergeordneten Stelle erprobt werden, bevor Borromini und Carlo Rainaldi sie für Hauptgewölbe verwenden konnten.

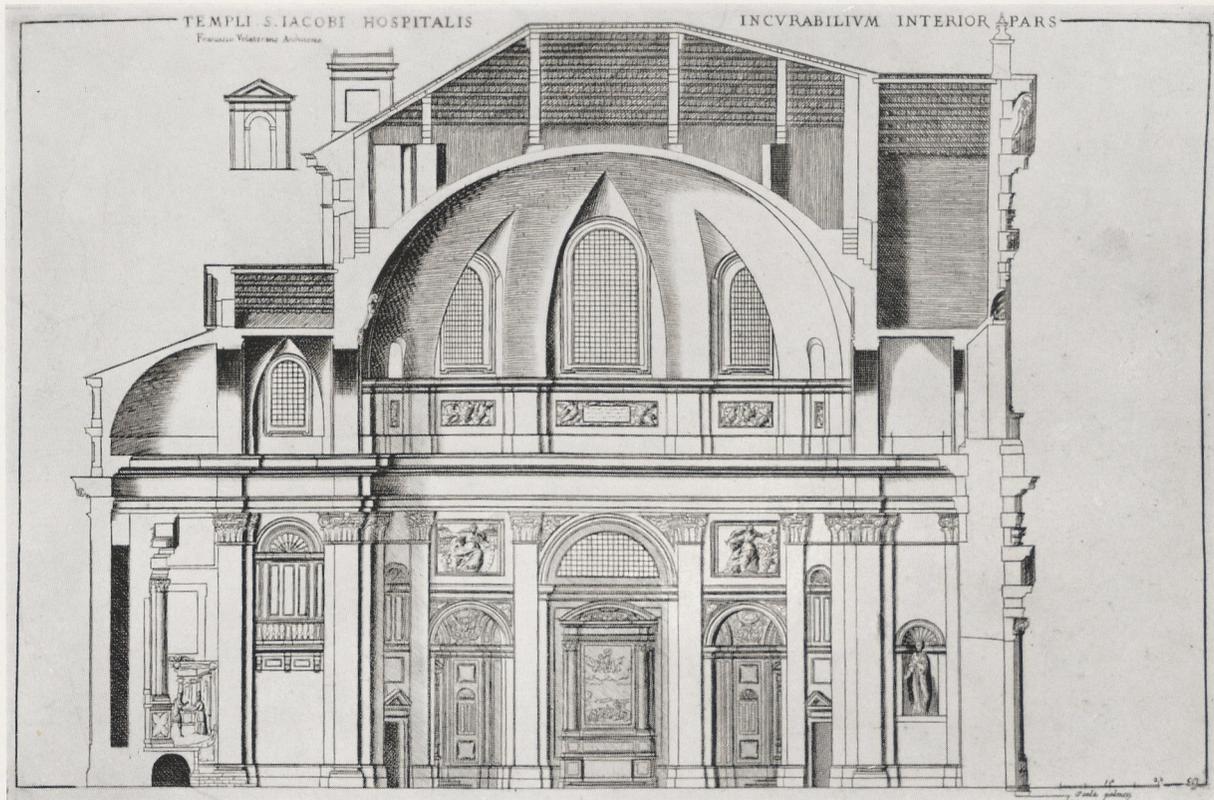


Abb. 42. Rom, S. Giacomo degli Incurabili, Schnitt (nach de' Rossi)

und Fassade offenbar ein Charakteristikum der letzten Jahrzehnte des Cinquecento dar; auch Giacomo della Porta gibt dem Äußeren seiner Kirchen nur das Notwendigste an Aufwand.

Die eigenartigen Voluten, die den Gewölbeschub auf die als Strebepfeiler fungierenden Trennwände zwischen den Kapellen übertragen, sind von Girolamo Rainaldi wenig später bei der Einwölbung der SS. Annunziata in Parma nachgebildet worden; sein Bau schließt auch insofern an S. Giacomo an, als er gleichfalls auf die — in Parma allerdings mit viel größeren statischen Problemen verbundene — Außenkuppel verzichtet.

#### b) Fassade

Das Volterra-Projekt III gliedert die Fassade beiderseits des (einzigen) Portals durch Doppelpilaster, denen an den Ecken einfache Pilaster korrespondieren<sup>19</sup>. Die Ausführung<sup>20</sup> zeigt demgegenüber, in Übereinstimmung mit der Maderna-Zeichnung, drei Portale. Auf die von Maderna geplante quergelagerte Vorhalle hat man verzichtet, so daß die heutige Fassade, wie es Volterra wollte, der Straßenflucht des Corso folgt und nicht nach dem Vorschlag Madernas, der hier einen Gedanken Antonio da Sangallos wiederaufnimmt, mit der Straßenflucht einen spitzen, mit der Längsachse der Kirche einen rechten Winkel bildet<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Genau entsprechend die etwa gleichzeitige Fassade von S. Maria della Scala (Abb. Venturi, Storia XI, 2, S. 960). Für diese Kirche hat Volterra den Entwurf Uffizien 6735 geliefert (Abb. und Identifizierung bei Zocca, Boll. d'Arte XXIX, 1935/36, S. 521).

<sup>20</sup> Abb. bei Langenskjöld, Årsbok, a. a. O.

<sup>21</sup> Über die mutmaßliche Ursache dieser Entscheidung siehe oben S. 63; die chiesa vecchia, die man geschont hat, ist im 19. Jahrhundert verschwunden. Den Zustand des 17. Jahrhunderts zeigt der Grundriß de' Rossis.



Abb. 43. Rom, S. Giacomo degli Incurabili

vor allem die über den Kapelleneingängen zwischen die Pilaster eingeschobenen Wandteile, die im Zusammenhang mit dem unverkröpft durchlaufenden Hauptgesims das Oval zur eigentlichen Raumbegrenzung werden lassen. Die plastische Erscheinung und die strukturelle Funktion des einzelnen Pfeilers wird nach Möglichkeit zurückgedrängt; hierzu trägt die geringe Profilierung von Hauptgesims und Attika, das Rahmenwerk zwischen den Pilastern, hauptsächlich aber die nur als *Wandrhythmus* abzulesende Gruppierung der Pilaster bei. Dieser Rhythmus war jedoch im Projekt III nicht vorgesehen. Die mit Doppelpilastern besetzten Pfeiler des Projektes erweisen sich, verglichen mit dem Maderna-Entwurf und der Ausführung, als im Sinne einer Rundfigur „allseitig“ durchgebildete, plastische Stützen, nicht wie die Pilaster des heutigen Raumes als Teile eines „Wandreliefs“. Die am Außenbau gewonnenen Beobachtungen lassen sich demnach am Raumbild bestätigen: Volterras noch von der klassischen Konzeption des Monumentalbaues<sup>24</sup> geprägte Tendenz zu plastischer Gliederung und „logischer“ Durchdringung von Innen und Außen hat sich nicht durchsetzen können; statt dessen wurde das Äußere von S. Giacomo als bloße Raumhülle behandelt, im Inneren durchgehend der Charakter der Mauer als Wand betont.

In engem Zusammenhang hiermit steht die offenkundig auf den ausführenden Meister zurückgehende Richtungsbetontheit des heutigen Baues. Indem die Doppelpilaster nur als

Die Einführung der Seitenportale und damit überhaupt die Verbreiterung der Fassade ist offenbar auf Maderna zurückzuführen, dessen Anteil an der Kirchenfront demnach weit größer ist, als die Forschung bisher annahm<sup>22</sup>. Mögen auch Einzelheiten aus Volterras Entwürfen übernommen sein, so gehört die Anordnung des Ganzen und die Ausführung doch wohl Maderna, von dem Baglione sagt: „compì la facciata (come hora si ritrova) di soda e maestosa maniera<sup>23</sup>“.

#### c) Inneres (Abb. 43, 44)

Die Erörterung der Planungsgeschichte hat bereits ergeben, daß auch das Raumbild gegenüber den im Projekt III niedergelegten Absichten Volterras wesentlich verändert wurde. Für das Innere von S. Giacomo ist es bezeichnend, daß der Beschauer sich gleichsam nur vom Oval des Hauptraumes umfassen fühlt, während die seitlichen Kapellen im Raumbild mehr wie Portale einer Wand denn als dreidimensionale, das Oval erweiternde Gebilde wirken. Es sind

<sup>22</sup> Vgl. zuletzt Langenskjöld, a. a. O.: „la facciata ... è chiaramente un'opera dovuta per intero al Volterra“.

<sup>23</sup> Vgl. S. 62, Anm. 9.

<sup>24</sup> Vgl. oben S. 60.



Abb. 44. Rom, S. Giacomo degli Incurabili

Rahmung von Eingang und Chor beibehalten werden, erhalten sie eine ganz neue Bedeutung, da sie als Teile eines großartigen „Palladio-Motivs“ die das Hauptgesims unterbrechenden und in das Gewölbe hinauftragenden großen Bogen der Längsachse unterstreichen. Weil das Hauptgesims hier „unterbrochen und an Chor- und Eingangswand herumgeführt wird, muß die ganze Kirche als einheitlicher Raum mit sehr entschiedener Orientierung gesehen werden<sup>25</sup>“. Deshalb darf wohl auch die Anordnung der Seiteneingänge neben dem Chor, d. h. der Verzicht auf die Portale der Querachse, Maderna zugeschrieben werden. Das Zeugnis Bagliones bildet eine willkommene Bestätigung für den aus der Wiener Zeichnung zu erschließenden Anteil Madernas.

Bagliones Angabe, Maderna habe das Gewölbe „della cornice in su“ ausgeführt, macht ferner wahrscheinlich, daß auch der neue Gedanke der Durchbrechung des Hauptgesimses Maderna gehört. Darf man aber davon sprechen, daß „jede Längshälfte des Ovals jetzt eine geschlossene Einheit von fünf nach dem üblichen Fassadenrhythmus a—b—c—b—a angeordneten Abschnitten bilde“? (Wittkower.) Es scheint uns kaum möglich, die Pilasterpaare beiderseits des Choreingangs als voneinander unabhängig, d. h. als mit den Doppelpilastern neben dem Eingang korrespondierend zu verstehen und so jede Längshälfte als selbständige Einheit von 6 Pilastern abzulesen. Gewiß bilden die Kapellenöffnungen der Querachse mit ihren Pilastern

<sup>25</sup> Wittkower, a. a. O. S. 267. — Der Chor wird von Baglione als Werk Madernas bezeichnet (vgl. Anm. 9).

jeweils ein Triumphbogenmotiv mit dem Rhythmus b—c—b. An Chor und Eingang vereinigen sich aber die das Hauptgesims durchbrechenden Bogen mit den rahmenden Pilasterpaaren zu einem ungleich kraftvolleren „Palladio-Motiv“<sup>26</sup>. Das kleine Triumphbogenmotiv der Querachse ist unverkennbar dem mächtigeren der Längsachse mit seiner höheren Mittelöffnung subordiniert. Gerade dadurch empfängt der Raum seine Richtung. Nur am Chorbogen wird auch die überall sonst durch die Wand des Ovals bestimmte Raumgrenze hinausgerückt und durch Vorchor und Apsis erweitert.

Angesichts dieser subordinierenden Komposition können wir uns auch nicht die Meinung zu eigen machen, daß in S. Giacomo trotz der Betonung der Längsachse „der im Oval infolge der Durchdringung zweier Achsen entstehende Konflikt deutlich wird, mit dem Ergebnis, daß die Spannung zwischen Bestimmung und Form des Baues (d. h. liturgischer Vorschrift und Raumkomposition) hier zum erstenmal bei einem Ovalbau bewußt und sichtbar wird“ (Wittkower). Vielmehr erscheinen die vom ausführenden Architekten an Volterras Projekt III vorgenommenen Änderungen, d. h. die Subordination der Quer- und die Betonung der Längsachse, als der entscheidende Schritt, der den von Wittkower beschriebenen Konflikt überwindet und den Ovalraum mit den liturgischen Ansprüchen in Einklang bringt: der Hochaltar wird von einer doppelten Ordnung mit höherem Bogen, die Seitenaltäre von Einzelpilastern mit niedrigerem Bogen gerahmt<sup>27</sup>. Nur Vignola hatte vorher, freilich mit ganz anderen Mitteln, die Ellipse so eindeutig als durch ihre Längsachse orientiert aufgefaßt. Doch handelt es sich bei allen von ihm errichteten Ovalbauten um „Einräume“. Wie wenig die unmittelbaren Schüler seiner Auffassung gefolgt sind, lehrt neben Volterras Entwürfen für S. Giacomo sehr anschaulich das riesige „Queroval“ der SS. Annunziata in Parma<sup>28</sup>. Die große Bedeutung, die S. Giacomo für das 17. Jahrhundert gewinnen sollte, ist vor allem dadurch zu erklären, daß hier ein Ovalbau von verhältnismäßig komplexem Raumgefüge und beträchtlichen Abmessungen eine ganz eindeutige und durch die Einfachheit der Mittel überzeugende Orientierung erfahren hat.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß die schwerwiegende und folgenreiche Veränderung der Projekte für S. Giacomo auf Francesco da Volterra zurückgeht, der in hohem Alter 1594 oder 1595 gestorben ist. Von 1605—1607 hat Carlo Maderna an den Plänen gearbeitet, mit denen er den Wettbewerb um das Langhaus von St. Peter gewann. Er hat dort den während des ganzen 16. Jahrhunderts ungelösten Konflikt zwischen Zentral- und Längsbau überwunden. Die Wiener Zeichnung und die Unterschiede zwischen Volterras Projekt III und dem ausgeführten Bau deuten darauf hin, daß auch erst Maderna dem von Volterra in die S. Giacomo-Entwürfe eingeführten Ovalraum die endgültige Form gegeben hat.

Wie St. Peter hatte auch die bescheidenere Hospitalkirche bereits die Phantasie Antonio da Sangallos und Peruzzis beschäftigt. Hier wie dort wandte man sich um die Wende des Jahrhunderts von der klassischen Konzeption des Monumentbaues ab, um erst jetzt dem Raum eine eindeutige Richtung zu verleihen und die Fassade als dem Bau vorgelegte, vom Inneren unabhängige Schauwand zu gestalten.

<sup>26</sup> Hierbei gehört jeweils ein Pilaster beiden Systemen an, ein spätes Beispiel für jene Doppelfunktion, die Wittkower als charakteristisches Element manieristischer Architektur erkannt hat. Vgl. Art Bulletin XVI, 1934, 209.

<sup>27</sup> Das Projekt III, das Wittkower allerdings noch nicht bekannt war, würde dagegen seiner Analyse genau entsprechen.

<sup>28</sup> Vgl. das oben S. 25 f. beschriebene Ovalprojekt Peruzzis, bei dem die Orientierung der Ellipse gleichfalls nicht festgelegt wird.

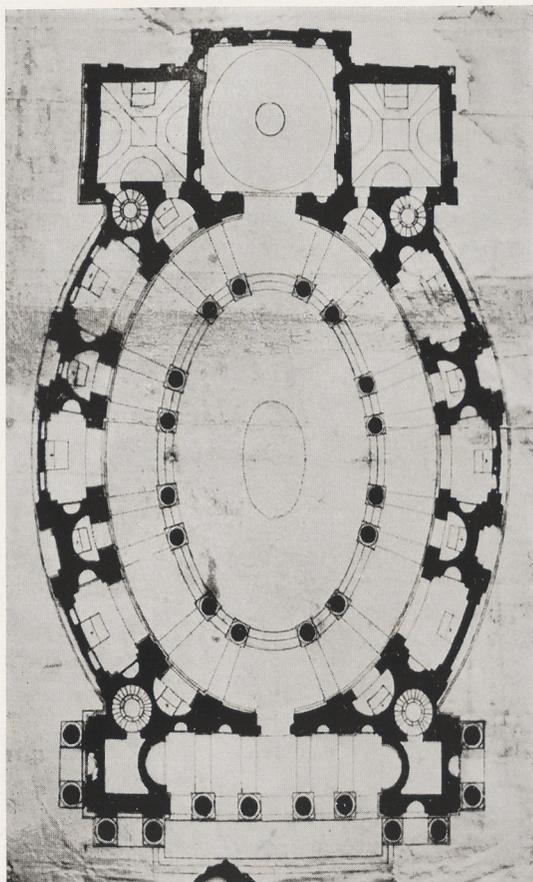


Abb. 45. Ottavio Mascherino, Projekt für S. Spirito dei Napoletani. Rom, Accademia di S. Luca

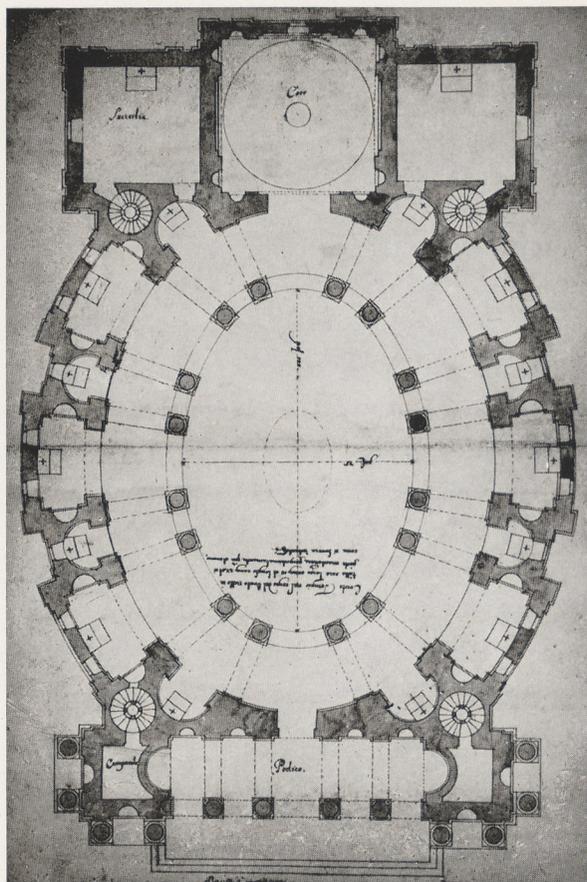


Abb. 46. Kopie nach Abb. 45. Stockholm, Nationalmuseum, Celsing Samling, Nr. 293

## IX. OVALPROJEKTE DES OTTAVIO MASCHERINO (Abb. 45)

### I. Spirito Santo dei Napoletani in Rom

Wenige Jahre vor dem Neubau der Kirche von S. Giacomo, um 1584, ist ein unausgeführter Entwurf des Ottavio Mascherino für die römische Kirche Spirito Santo dei Napoletani entstanden, der als das seltsamste Ovalprojekt des späten Cinquecento gelten darf<sup>1</sup>. Der Ovalraum mit kon-

<sup>1</sup> Über Mascherino vgl. vor allem V. Golzio in: *Dedalo* X, 1929/30, S. 165 ff., und M. Zocca in: *L'Arte* XLI, 1938, S. 138 ff.; ferner Venturi, *Storia* XI, 2, S. 953 ff. — Als Bolognese und Protégé des aus Bologna stammenden Gregor XIII. dürfte Mascherino bereits vor seiner Übersiedlung nach Rom Beziehungen zu Vignola gehabt haben, dessen Einfluß auch an Mascherinos römischen Bauten deutlich hervortritt. Als bekanntestes und wohl auch bedeutendstes Werk des 1536 geborenen Mascherino hat die Treppe im Quirinal zu gelten, die das von Vignola geschaffene runde Stiegenhaus von Caprarola ins Oval übersetzt. — Die im folgenden zu besprechende, schon von R. Ojetti, *Annuario della R. Accademia di S. Luca*, 1914, erwähnte und auch von Golzio a. a. O. beschriebene Zeichnung, abgebildet bei Fasolo (vgl. oben S. 10, Anm. 3) sowie neuerdings bei M. Zocca, *La Cupola di S. Giacomo in Augusta*, Rom 1945, Tf. 1 (vgl. hierzu unten S. 98).

Der 1572 von Gregor XIII. begründeten Arciconfraternità von S. Spirito dei Napoletani hatte der Papst die alte Kirche S. Aurea in der Via Giulia zugewiesen; die älteren Quellen bei Golzio a. a. O., ferner Armellini, *Chiese di Roma*, I, 515 und Lanciani, *Storia degli Scavi*, IV, 63. (Nicht zugänglich war dem Vf. *Roma Domenicana* I, Florenz 1948, S. 131 ff.) Der heutige, nach Golzios Annahme im wesentlichen von Mascherino errichtete Bau, ein einschiffiger gewölbter Raum mit beiderseits drei Kapellen und rechteckigem Chor, wird auf dem Maggi-Plan (1623—1644) dargestellt; auf dem Tempesta-Plan von 1593 erscheint der Chor noch nicht. Grundriß des Baues im Nolli-Plan von 1748.

Die Mascherino-Zeichnung gehört zum Nachlaß des Architekten, den die Accademia di S. Luca in Rom bewahrt. Dort auch zwei weitere noch zu erwähnende Entwürfe für Spirito Santo, deren einer von Mascherino beschriftet ist: „A di 16 maggio

zentrischem Umgang, der Grundgedanke des Entwurfs, ist uns zuerst bei Peruzzi und später in dem Halbgrundriß begegnet, den Oreste Vannocci Biringucci mit Vignolas Gesù-Entwurf zusammengestellt hat. Mascherino reduziert Peruzzis Doppelsäulen zu einem Kranz einfacher Stützen, behält aber im Gegensatz zum Grundriß Biringuccis die Gruppierung im Sinne der rhythmischen Travée bei. Der elliptische Mauermantel mit seinen Querräumen und die Form der Gewölbe im Umgang folgen genau dem Vorbilde Peruzzis. Neu sind die in der Achse der schmalen Interkolumnien liegenden, in die Innenwand des Mauermantels eingelassenen Kapellen. Auch die Durchgliederung des Äußeren bedeutet gegenüber der glatten Mauer der älteren Grundrisse eine Neuerung. Könnte beides als Übernahme einer etwa von Peruzzi selbst stammenden Variante von Uffizien 4137 erklärt werden, so stellen der breite Portikus mit den Doppeltürmen und die umfangreiche Chorpartie zweifellos selbständige Erfindungen Mascherinos dar. In der Fassade wirkt offenbar der von Michelangelo für St. Peter geplante Portikus nach; der rechteckige Chor mit den beiden Sakristeien kehrt ganz ähnlich in einem etwas früheren Entwurf Mascherinos für S. Maria in Traspontina wieder<sup>2</sup>.

Wie Mascherino für seine ovale Quirinal-Treppe das vignoleske Vorbild von Caprarola variiert, so liegt dem Kirchengrundriß der *conchetto* Peruzzis zugrunde. Beide Male hätte sich das späte Cinquecento nicht gescheut, von einer „nuova invenzione“ zu sprechen. Der Vorgang zeigt aber sehr anschaulich, wie unbefangen und gleichzeitig unschöpferisch die Zeit den Formenschatz der großen Meister benutzt.

Neben dem zentralisierenden Oval-Entwurf haben sich in der Accademia di S. Luca zwei weitere Pläne Mascherinos für Spirito Santo erhalten. Bezeichnenderweise vertreten diese Grundrisse die beiden anderen Archetypen des christlichen Kirchenbaues, nämlich die kreuzförmige Basilika<sup>2a</sup> und die byzantinische Kreuzkuppelkirche. Für denselben Bau hat demnach Mascherino, und zwar offenbar in der gleichen Entwurfsphase, drei grundsätzlich verschiedene Grundrißtypen vorgeschlagen — ein noch im späten 15. Jahrhundert undenkbarer Vorgang. Bis dahin war ja die allgemeine Form des Grundrisses durch die Bestimmung des betreffenden Baues von vornherein festgelegt gewesen. An Mascherinos Projekten vermögen wir nicht abzulesen, daß seine Kirche einer Bruderschaft dienen sollte. Die Schlüsse, die sich aus Vignolas Verwendung des Ovals für Kirchen verschiedener Bestimmung ergeben haben, bestätigen sich hier gleichsam in der Umkehrung des Spiegelbildes: die früher zweckgebundenen Grundtypen des Sakralbaues sind jetzt auswechselbar geworden. Es bedarf keiner weiteren Erklärung, daß sich der verschiedene Rang der beiden Architekten darin bekundet, daß Vignola den Ovalbau, dessen Erfindung bereits weitgehend sein Eigentum darstellt, in steter Fortbildung so konsequent festhält, daß wir die einzelnen Phasen des künstlerischen Prozesses genau verfolgen können, während Mascherino bereits geprägte Typen für einen gegebenen Zweck adaptiert und dem Bauherrn zur Auswahl vorlegt.

Zwei Jahrzehnte vor dem Neubau von Spirito Santo hat Michelangelo die Entwürfe für S. Giovanni dei Fiorentini gezeichnet, die, obgleich als großartige Zeugnisse seines Altersstils bald

1584 fu fatto il presente disegno per la chiesa del spirito santo in via giulia de li sig.ri napoletani“. Der Ovalentwurf von derselben Hand bezeichnet: „Schizzo d'un tempio fatto per la chiesa del spirito santo in strada giulia. Roma. Ovato.“ — Nach Ashby, *Papers of the British School at Rome* VI, 1913, S. 193, gab es in der Via Giulia eine unter Clemens XII. zerstörte Kirche „of a smaller oval structure“; „it is remarkable, however, that none of the works on churches of Rome gives a proper description of the church as it was.“ Hat der von Ashby als einzige Quelle zitierte Moroni das Ovalprojekt Mascherinos gekannt und geglaubt, es sei ausgeführt worden? Oder hat Moroni an die 1730 von De Dominicis erbaute Kirche S. Celso in Banchi gedacht?

<sup>2</sup> Abbildung bei Zocca a. a. O.

<sup>2a</sup> Abb. bei Golzio, a. a. O., S. 175.

kopiert und mehrfach gestochen, auf die zeitgenössischen Architekten und deren Nachfolger kaum gewirkt haben. Sie zeigen — bei allem Unterschied des Ranges — ein ganz ähnliches Festhalten an der einmal gewonnenen Grundform wie die Entwürfe und Bauten Vignolas. Noch weniger als dieser hat Michelangelo daran gedacht, die Wahl des Bautypus seinem Auftraggeber anheimzustellen. Vielleicht darf die auffällige Durchgliederung der Stützen und des Außenbaues von Mascherinos Oval auf den Einfluß eines der michelangelesken Grundrisse zurückgeführt werden, der in den Uffizien als Kopie erhalten ist<sup>3</sup>. Michelangelo ergänzt den kreisrunden Hauptraum in den Hauptachsen durch quergelagerte rechteckige Vorhallen, in den Diagonalen durch querovale Kapellen; den Pfeilern des Mittelraums sind Doppelsäulen vorgelegt, in ihre Wand Nischen eingetieft. Wie das Mascherino-Projekt ist Michelangelos Zentralbau allansichtig durchgebildet und von einer Laterne bekrönt.

Ein kompromißloser Zentralbau wie der Michelangelos war allerdings um 1580, als der Gesù seiner Vollendung entgegenging, kaum mehr möglich. Die beiden anderen Entwürfe Mascherinos für Spirito Santo verraten ja bei aller Betonung der Querachsen gleichfalls die neue Tendenz zu entschiedener Längsorientierung des Raumes; sein Oval zeigt auch gegenüber Volterras Projekt III in der elliptischen Laterne, dem breiten Portikus und der Streckung der Gesamtform fortschrittliche Züge. Aber die Kompliziertheit des Raumgefüges und die weitgehende Auflösung der Mauer bezeugen zugleich eine in dieser Zeit nicht seltene retrospektive Gesinnung, die in bestimmten Einzelheiten sogar an den Pergamentplan Uffizien Nr. 1 für St. Peter erinnert. So darf dieser Entwurf zwar nicht als fruchtbare Synthese, wohl aber als kunstvolle Verbindung heterogener Tendenzen und Vorbilder gelten, als interessantes „artificio“, um in der Sprache der Zeit zu reden.

Der von Biringucci überlieferte, im Prinzip ähnliche Grundriß erscheint dagegen als übersichtlicher und weniger kompliziert. Nach den einfacheren, „klassischeren“ Formen der Jahre um 1550—1560 greift das letzte Viertel des Jahrhunderts allgemein auf die schwierigeren und „künstlicheren“ Bildungen des frühen Manierismus zurück; es ist deshalb kein Zufall, daß sich Mascherinos Entwurf enger an Peruzzi anlehnt als das von Biringucci kopierte Projekt, das durch den Zusammenhang mit dem Gesù in die Zeit um 1565 zu datieren ist.

Obwohl der Ovalplan des Spirito Santo unausgeführt blieb, war ihm doch eine späte Nachwirkung beschieden. Unter den heute im Stockholmer National-Museum aufbewahrten zahllosen Architekturzeichnungen, die Nikolaus Tessin d. J. auf seinen langjährigen Reisen gesammelt und als Musterbuch für seine Tätigkeit als Hofarchitekt und Landbaumeister nach Schweden gebracht hat, liegen mehrere exakte Kopien des Blattes der Accademia di S. Luca, von denen eine auf der Rückseite den Vermerk „N. Tessin del.“ trägt (Abb. 46)<sup>4</sup>. Tessins eigene Oval-

<sup>3</sup> Abbildung und Zuschreibung an Tiberio Calcagni bei Venturi, *Storia* XI, 2, S. 191; vgl. auch den Nachstich bei G. G. de' Rossi, *Prospectus*.

<sup>4</sup> Sammlung Celsing Nr. 293; durchgestochene Kopie hiernach Slg. Tessin Nr. 8211; kleinere, neu gezeichnete Kopie Slg. Tessin Nr. 8147. Sämtliche Blätter unpubliziert. Nr. 293 recto bezeichnet: „Pianta d'invenzione. Questo tempio nel corpo del ovato netto in tutto sarà largo canne 18 et longho canne 27, et si puote mantenero proportionalmente più et manco, come si haverà intentione.“ Tessin hat also nicht mehr gewußt, daß der Entwurf für einen bestimmten Bau gedacht war.

Da in der gleichen Sammlung auch mehrere Kopien nach den Volterra-Projekten für S. Giacomo liegen, kann die Tatsache der Vervielfältigung nicht unbedingt als Beweis dafür angesehen werden, daß Tessin dem Ovalentwurf eine besondere Bedeutung beimaß.

Die auf der Zeichnung vermerkten Dimensionen des Ovals stimmen mit den Maßen des Kreuzkuppel-Entwurfs der Accademia gut überein und dürften deshalb die auf dem Oval der Accademia nicht eingetragenen Koten der Vorlage Tessins überliefern, die genau mit dem Blatt der Accademia übereingestimmt haben muß. Tessins Angabe, daß das Oval je nach Wunsch breiter oder schlanker gebildet werden könne, dürfte gleichfalls der Vorlage entnommen sein und könnte dann als weiteres Zeugnis

projekte zeigen, daß ihn nicht nur historisches Interesse zum Kopieren des Mascherino-Entwurfs bewogen hat; wie sein Zeitgenosse Fischer von Erlach sah er in der „Historischen Architektur“ ganz allgemein die Voraussetzung des eigenen Schaffens.

Gleichzeitig mit Tessin hat ein Architekt des süddeutschen Barock den ovalen Umgang Mascherinos oder einen verwandten Grundriß wieder aufgegriffen. In Caspar Moosbruggers Plänen für Weingarten und andere Bauten, deren großes Thema die Durchdringung von Longitudinal- und Ovalbau ausmacht, begegnen auffallend ähnliche Bildungen wie in Mascherinos Entwurf. Die Wallfahrtskirchen Steinhausen und Wies haben dem Thema dann die letzte und reinste Form gegeben; erst Dominikus Zimmermann hat dem ovalen Umgangsraum einen neuen, besonderen Sinn zu verleihen und damit die seit mehr als zwei Jahrhunderten „gestörte“ Beziehung zwischen Form und Bestimmung des Baues wiederherzustellen vermocht<sup>5</sup>.

## 2. Ein ovales Atrium vor St. Peter

Der Gedanke des ovalen Umgangsraumes liegt auch dem Projekt für ein Atrium vor St. Peter zugrunde, das sich im Archivio Capitolare della Basilica Vaticana erhalten hat und von M. Cerrati veröffentlicht worden ist (Abb. 47)<sup>6</sup>. Das Blatt gehört in die Zeit, in der der Abbruch des frühchristlichen Langhauses bereits beschlossen, die Gestalt der neuen Bauteile jedoch noch nicht festgelegt war, d. h. es kann spätestens 1606 entstanden sein<sup>7</sup>.

Der Autor des Projektes versucht, zwischen dem „Idealbau“ Michelangelos und den praktischen und liturgischen Bedürfnissen der Peterskirche einen Kompromiß herzustellen, der zwar den Zentralbau als solchen erhält, ihm aber anstatt der von Michelangelo geplanten Fassade

für die „eklektische“ Haltung Mascherinos gewertet werden: nicht nur die Wahl des Ovals, sondern auch dessen Form wäre also dem Auftraggeber anheimgestellt worden.

Weder das Blatt in Rom noch die Stockholmer Kopie geben über die Konstruktion des Ovals Aufschluß. Die in Stockholm vermerkte Proportion 3 : 2, d. h. die sesquialtera, wiederholt die Durchmesser-Relation des Vignola-Entwurfs Parma 17, des frühesten für uns faßbaren „regelmäßigen“ Ovals (vgl. oben Kap. VI, Anm. 15). Diese Konstruktion, deren Vorteile ja auf der Hand liegen und die nach Ausweis der Proportion 3 : 2 auch für beide Ovale des Biringucci-Blattes benutzt wurde, dürfte Mascherino gleichfalls verwendet haben. Die radialen Gurtbögen seines Umgangs sind übrigens auf zahlreiche, nicht wie bei Peruzzi nur auf vier Zentren bezogen.

<sup>5</sup> Auf mögliche Beziehungen zwischen den Ovalgrundrissen Moosbruggers und Zimmermanns hat H. Schnell hingewiesen; vgl. „Das Münster“ III, 1950, S. 185 f., sowie „Caspar Moosbrugger und die Vorarlberger Bauschule“, Wissenschaftliche Aussprache im Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, 23. 2. 1952, Protokoll S. 21. — Über die Kopien Moosbruggers nach Serlio (darunter auch der in Kap. IV erörterte Ovalgrundriß) vgl. A. Reinle, Zeitschr. f. Schweiz. Arch. u. Kunstgesch. XI, 1950 und XII, 1951 sowie das erwähnte Protokoll, S. 10 f.

Der Vf. hat in einem Vortrag vor der College Art Association of America (Philadelphia, Januar 1954) versucht, die hier ange deutete Möglichkeit eines Zusammenhangs zwischen den Cinquecento-Entwürfen und den Grundrissen von Steinhausen und Wies sowie die Andersartigkeit von Zimmermanns Kirchen zu präzisieren.

<sup>6</sup> Tiberii Alfarani De Basilicae Vaticanae Antiquissima et Nova Structura, Rom 1914, Tf. 3 und S. 25.

<sup>7</sup> Vgl. hiezu N. Caflisch, Carlo Maderna, München 1934, S. 18 ff. — Wir möchten mit Cerrati glauben, daß das Blatt des Archivio Capitolare nicht zu den Konkurrenzentwürfen von 1606 gehört, sondern früher zu datieren ist. Schon bald nach Michelangelos Tod sind Bedenken gegen den reinen Zentralbau aufgetaucht. Bei Alfarano (geschrieben zwischen 1570 und 1582) heißt es z. B. „ipsum templum in quadratae crucis formam erectum oblongo crucis pede careat; ne ethnicos et gentiles, qui quadrata et rotunda templa extruebant, aemulari videremur, non absurdum videretur si ad instar pedis crucis Basilicae antiquae prolongaretur, et pes conveniens quadratae cruci adjungeretur, eiusdem structurae et et artificii conformitate et absque ulla novi aedificii deformitate“. (Cerrati, a. a. O.).

Der Gedanke an ein Atrium vor der Kirche tritt auch in einem Gutachten Fausto Rugheis auf, das leider kein Datum trägt (vgl. Cerrati, a. a. O., S. 203 ff.). Rughesi erwähnt mehrfach die „Chiesa Vecchia“ als noch bestehend; sein Exposé ist demnach vor 1606 entstanden. Die in seinem Gutachten erläuterte Zeichnung kann freilich nicht, wie Cerrati glaubt, mit dem Blatt des Archivio Capitolare identisch sein. Rughesi schreibt: „l'atrio sarà lungo palmi 230 et largo 113, proportione dupla et secondo l'ordine dato da Dio a Mosè (!)“. Das ovale Atrium des Projekts ist dagegen wesentlich breiter; seine Querachse ist länger als der Durchmesser der Hauptkuppel, der 200 Palm beträgt. Übrigens begründet Rughesi seinen Vorschlag damit, daß die Langhausprojekte, gegen die er sich wendet, Michelangelos Zentralbau eingreifend und entstellend verändern würden.

ein großes Atrium vorlegt. Zwischen dem letzteren und der eigentlichen Kirche werden zwei große Kapellen eingeschoben<sup>8</sup>. Das frühchristliche Paradies soll durch einen ovalen, von 24 Säulen umstandenen Hof ersetzt werden, dessen offenbar gewölbt gedachter Umgang rechteckig ummantelt wird. Gegen den Platz ist eine wohl zweigeschossige (Wendeltreppen!), wie die etwa gleichzeitige Vorhalle am Lateransquerschiff vermutlich mit Pilastern gegliederte Pfeilerloggia gedacht. Das Atrium kann auch durch Seiteneingänge vom Norden und Süden her betreten werden.

Auf Grund der zahlreichen Analogien mit dem Projekt für Spirito Santo dei Napoletani möchten wir das Blatt für Ottavio Mascherino in Anspruch nehmen. Daß Mascherino an der Planung von Langhaus und Fassade von St. Peter beteiligt war, wird durch zwei aus seinem Nachlaß stammende Langhausprojekte in der Accademia di S. Luca bezeugt<sup>9</sup>. Ebenda befindet sich auch ein Bebauungsplan für Teile des Petersplatzes. Mascherino ist von Gregor XIII. vielfach zu Um- und Neubauten im Vatikan herangezogen worden<sup>10</sup>.

Soweit wir sehen, findet sich die Idee des Ovalumgangs im späten Cinquecento nur bei Mascherino; seine Treppenhäuser im Quirinal und Vatikan können als Variationen über das gleiche Thema interpretiert werden. Mit dem Projekt für Spirito Santo hat der Atriumsentswurf neben der komplizierten und „künstlichen“ allgemeinen Form auch Einzelheiten, wie Anordnung und Gestalt der runden Wendeltreppen in den Ecken, gemeinsam.

Es ist offenkundig, daß mit der Ausführung dieses Entwurfs nur das Äußere von St. Peter den Charakter des idealen Zentralbaues verloren hätte, während Michelangelos Konzeption im Innern unverändert geblieben wäre. Wir haben die Trennung von Innen und Außen, die der Gestaltungsweise Michelangelos grundsätzlich widerspricht, bereits im Werk Vignolas bemerkt.

Indem die längere Achse des ovalen Atriums mit der vom Eingang zum Chor der Kirche führenden Richtung übereinstimmt, erscheint die Gesamtanlage als durch eine Längsachse orientiert; diese Längsachse kann jedoch nicht anschaulich erlebt, sondern nur von jemandem empfunden werden, der beide Bauteile durchschritten hat.

Aber auch das Oval selbst wird damit eindeutig als Längsform, d. h. als richtungsbetont aufgefaßt. Ein rechteckiges Atrium hätte dagegen bei der Breite des zu überbauenden Areals kaum in diesem Maße als Längsform empfunden werden können.

<sup>8</sup> Die zeitgenössischen Quellen bemängeln immer wieder das Fehlen geeigneter Räume für Sakristei und Kanonikerchor. In den frühen Maderna-Entwürfen zwei ähnliche Räume an der gleichen Stelle. Vgl. Caffisch, a. a. O., S. 20.

<sup>9</sup> Golzio, a. a. O., S. 193.

<sup>10</sup> Vgl. die von Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XX, Anhang Nr. 11, veröffentlichten „Memorie sulle Pitture e Fabriche“ Gregors XIII.

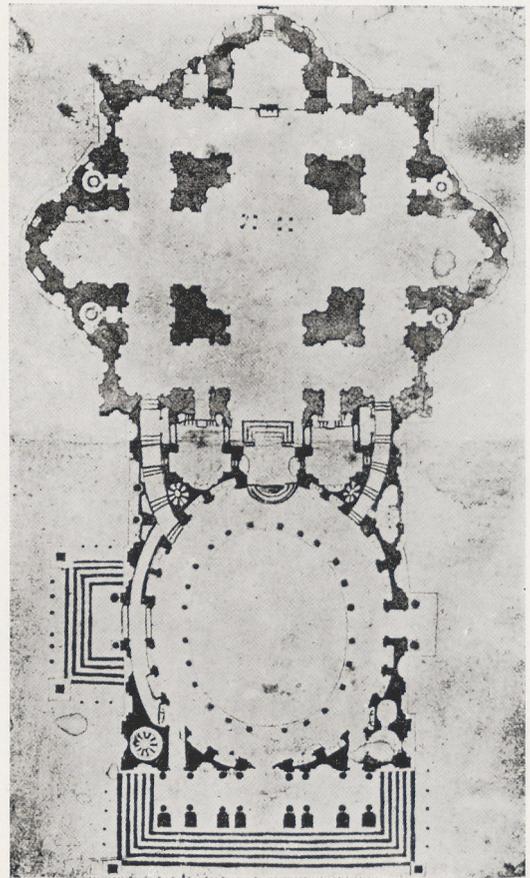


Abb. 47. Ottavio Mascherino, Projekt für St. Peter. Rom, Archivio Capitolare di S. Pietro in Vaticano



Abb. 48. Rom, S. Pudenziana, Blick in die Kuppel

Die Ausführung dieses Projektes ist wohl nie ernstlich erwogen worden. Der Gedanke, dem Zentralbau einen annähernd gleich umfangreichen, nach außen fast abgeschlossenen zweiten Bauteil vorzulegen, muß von vornherein als utopischer *conceito* bewertet worden sein. Sollte sich unsere Zuschreibung des Blattes an Mascherino bestätigen lassen, so wäre der Entwurf ein Beispiel mehr für eine Vorliebe, für dieselbe Bauaufgabe Projekte ganz verschiedenen Charakters zu entwerfen und dem Bauherrn zur Auswahl vorzulegen. Der Plan für das Atrium könnte dann als Alternativvorschlag zu Mascherinos Langhausentwürfen für St. Peter in der Accademia di S. Luca angesehen werden.

#### X. VOLTERRAS QUEROVALE KUPPEL VON S. PUDENZIANA

Bald nach der Verleihung des Titels von S. Pudenziana an Kardinal Enrico Gaetani (1586) erhielt Francesco da Volterra den Auftrag zum Umbau der altchristlichen Kirche, den die Quellen als „*consolidamento e ristauro*“ bezeichnen (Abb. 48, 49, 50). „Das Mittelschiff wurde durch Ummantelung der alten Säulen verstärkt; hierbei erwies es sich als notwendig, unter der (neuen) Kuppel die Fundamente zu erneuern . . . Alle Rechnungen sind von Volterra geprüft worden“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. Caetani, „*Domus Caietana*“ II, 1933, 324 ff.; der Vf. dieses Werks hat das Archiv seiner Familie benutzen können. Vgl. ferner Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici . . .*, Neapel 1638, S. 31, und A. Petignani, *La Basilica di S. Pudenziana*



Abb. 49. Rom, S. Pudenziana



Abb. 50. Rom, S. Pudenziana, Kuppel über der Vierung von Westen

Die frühmittelalterliche Basilika steht über den Fundamenten einer antiken, in frühchristlicher Zeit zum Kultraum umgewandelten Thermenanlage; die als flaches Segment gebildete Wand mit dem bekannten Mosaik schloß ursprünglich ein Nymphäum der Thermen ab. Volterra mußte diese Apsis für seinen Gewölbebau ebenso übernehmen wie die Breite des Mittelschiffs. Im Langhaus hat er sich auf die Ummantelung der Stützen und die Einwölbung beschränkt. Da man die Zahl der Stützen aus statischen Gründen anscheinend beibehalten mußte und ein Querschiff nicht vorhanden war, bot der Umbau bei der Breite des Mittelschiffs insofern ein Problem, als die vom ausgehenden 16. Jahrhundert für diesen Raumtypus geforderte „Vierungskuppel“ über quadratischem Grundriß nicht in Frage kam. Der Ausweg Volterras bestand in der Erfindung einer querovalen Kuppel, deren Bogen auf neu eingestellten, der Wand vorgelegten Stützen ruhen<sup>2</sup>. In den Kuppeltambour sind vier ovale Okuli eingelassen. Nach außen erhebt sich die Kuppel nur wenig über das Kirchendach; das Oval ist achteckig ummantelt<sup>3</sup>.

Wie das bereits für S. Giacomo herangezogene Gutachten von Mondovì aus dem Jahre 1614 zeigt, hat man die ästhetischen Mängel von Volterras Konstruktion schon bald nach der Entstehung richtig empfunden. Immerhin beweist das Gutachten die entwicklungsgeschichtliche

in Roma, Vatikanstadt 1934, S. 18 ff. und 68 ff. (mit Grundriß und Schnitt der Kirche). In der Apsis befand sich bis zum 18. Jahrhundert eine Inschrift „HENRICUS CAETANUS ... ECCLESIAM VETUSTATE COLLABENTEM RESTITUIT EXORNAVIT MDLXXXVIII“: damit lassen sich die Erneuerungsarbeiten auf die Jahre 1586—1588 festlegen.

<sup>2</sup> So kam es zu der oft beklagten Überschneidung des Apsismosaiks durch die neuen Kuppelpfeiler.

<sup>3</sup> Nach dem Vorbild der kurz vorher vollendeten, gleichfalls außen polygonalen und laternenlosen Gesù-Kuppel?

Bedeutung dieses Vierungsgewölbes als der ersten in Rom ausgeführten Ovalekuppel<sup>4</sup>. Nur ein Architekt, der aus dem Vignola-Kreis kam und dem etwa das Queroval der SS. Annunziata in Parma bekannt war, konnte in dieser Zeit auf den Gedanken kommen, das besondere Problem des Umbaus der altchristlichen Basilika auf so eigenartige Weise zu lösen. Volterra muß aber diese Lösung als „nuova invenzione“ und brauchbaren „concetto“ betrachtet haben; das geht daraus hervor, daß in seinen wenig später für den Neubau von S. Giacomo angefertigten Stockholmer Projekten I und II wiederum querovale Vierungskuppeln auftreten. Das Kennzeichen dieser Projekte ist die eigentümliche Unentschiedenheit in der Orientierung des Raumes, die sich aus der mehrmaligen Durchdringung der Längsachse mit querschiff-ähnlichen Gebilden ergibt<sup>5</sup>. In S. Pudenziana durch die Gegebenheiten des Umbaus bedingt, aber gleichzeitig auch dem Gestaltungsprinzip entsprechend, nach dem Volterra seine Grundrisse bildet, ist die querovale Kuppel dann zum Signet der Entwürfe dieses bis vor kurzem fast vergessenen Meisters geworden.

## XI. DIE WALLFAHRTSKIRCHE VON MONDOVÌ (Abb. 51—61)

„... una bellissima e gran chiesa in forma ovata...  
la qual forma ovata merita che io ne dica alcuna cosa...“

(Federigo Zuccari, 1606)

„... Tempio Real che di gran lunga hai vinto  
L'opre di Agrippa e Mole d'Adriano,  
Le Terme di Antonino e Diocleziano...“

(Ode von 1596; vgl. unser Motto)

„... li ornamenti di pietra (per li quali vi vorriano  
centinaia di anni e migliaia di scudi)... per la varietà  
delle misure nella forma ovale costeranno molto di  
più... la forma ovale la quale per aver più centri è  
altrettanto debole quanto è forte la figura tonda per  
averne un solo (centro)... per colpa massima della  
figura ovale li pilastri (son) variati fra loro di sito, di  
grossezza e di ornamenti...“

(Gutachten des Abbate Malabaila von Mondovì, 1616)

### 1. Baugeschichte

Bereits von der Gründergeneration ebenso bewundert wie in ihrer Problematik erkannt, ist die größte Ovalekirche des Abendlandes, die bis in unsere Tage unvollendete Wallfahrtskirche Madonna di Vico in den piemontesischen Voralpen, doch zur großartigsten Verwirklichung der Ovalbaugedanken des ausgehenden 16. Jahrhunderts geworden. Es gibt wenige Bauten, in deren Entstehungsgeschichte und Schicksal sich Vorzüge und Nachteile der Form, die das Thema unserer

<sup>4</sup> Von den ganz anders gearteten und auch im Maßstab nicht vergleichbaren Vignola-Bauten ist hier abzusehen. S. Anna dei Palafrenieri wurde zudem lange nach S. Pudenziana eingewölbt (vgl. oben Kap. VI, Anm. 34).

Im Gegensatz zu den stets das Pantheon variierenden Gewölben Vignolas zeigt S. Pudenziana — allerdings in recht unbeholfener Weise — die neue Zweischalenform der gleichzeitigen Bauten von Porta und Fontana.

<sup>5</sup> Ganz ähnlich der von Zocca publizierte Entwurf Volterras für S. Maria della Scala; vgl. Boll. d'Arte XXIX, 1935/36, S. 526.

Untersuchungen bildet, so deutlich aussprechen und die so lehrreiche Aufschlüsse über das Bauwesen der Zeit um 1600 bieten<sup>1</sup>.

Seit 1592 hatte das heutige Gnadenbild, bis dahin ein einfacher Bildstock, Wunder zu wirken und Pilger anzuziehen begonnen. Der große Zustrom von Gläubigen führte schon im gleichen Jahr zur Errichtung einer Kapelle. Ein Jahr später erstattet eine zur Überprüfung der Wunder eingesetzte Kommission ein bestätigendes Gutachten. Nachdem am 18. Juni 1595 der Grundstein für eine neue, weit größere Kirche gelegt war, deren Chor die alte Kapelle bilden sollte, übersendet einen Monat später der Bischof von Mondovì dem Herzog Carlo Emanuele von Savoyen auf dessen Verlangen Aufnahmen der bestehenden und Entwürfe für die neue Kirche; Anfang August wird ein Wettbewerb für einen noch größeren Bau ausgeschrieben. In dem Herzog begegnet zum erstenmal in unserer Untersuchung einer jener eigenwilligen und sachverständigen fürstlichen Bauherren, die die Gestalt so vieler großer Bauten des 16. Jahrhunderts wesentlich mitbestimmt haben. Im September fordert er einen Bericht ein; man schreibt ihm, der Bischof habe für den Neubau „viele Zeichnungen und Grundrisse von bedeutenden Künstlern aus Rom, Mailand, Genua und anderen Orten kommen lassen, die bis zur Ankunft Eurer Hoheit aufbewahrt werden, damit Ihr denjenigen Entwurf auswählt, der Euch gefällt, oder aber nach Eurem Geschmack und Gutdünken einen neuen anfertigen laßt“. Im März 1596 ist der Herzog in Mondovì, wählt das Projekt des Ercole Negri, Grafen von San Front, aus und nimmt sämtliche Entwürfe mit sich nach Turin. Doch hat ihm das zunächst bevorzugte Projekt nicht genügt: im Mai schreibt er dem Bischof, er habe sich nunmehr für einen Entwurf seines Hofarchitekten Ascanio Vitozzi entschieden. Nach diesem Projekt wird schließlich weitergebaut; am 7. Juni 1596 findet in Gegenwart des Herzogs und seiner Gattin Katharina von Österreich sowie sämtlicher Prinzen des Hauses eine zweite und endgültige Grundsteinlegung statt. 1598, nach dem Tode seiner Gattin, errichtet Carlo Emanuele ein Testament, in dem er die Kirche zur Grabstätte für sich selbst und seine Familie bestimmt; auch die Gräber seiner Ahnen, sogar das des Papst-Herzogs Felix V., sollen aus dem savoyischen Hautecombe nach Mondovì übertragen werden; von dort läßt er auch Zisterzienser zur Betreuung der neuen Kirche kommen, der er zudem nach dem Frieden von Vervins (1598) den Ehrentitel „Tempio della Pace“ verleiht. Der Andrang von Pilgern aus der gesamten katholischen Welt hält an, und auch der Herzog besucht immer wieder seine Lieblingsschöpfung. Trotzdem stößt der Bau auf große Schwierigkeiten. Als Vitozzi 1615 stirbt, haben die Mauern etwa die Höhe des Erdgeschoß-Gesimses erreicht. Drei der vier Diagonal-Kapellen waren damals offenbar provisorisch eingedeckt. Vitozzis Tod führt zu langen Diskussionen über die Fortsetzung des Baues. Mönche und Abt raten zur Reduktion der ursprünglichen Pläne. Der Abt schlägt statt der ovalen eine kleinere runde Kuppel vor, für die eigene Stützen neu eingezogen werden sollen<sup>1a</sup>. Am Ende des 17. Jahrhunderts sind erst die drei Atrien, zwei Kapellen, der Chor und eine der Sakristeien vollendet, der Rest steht als 18 m hoher Torso.

Das Interesse des Herzogs an seiner Gründung war in den späteren Jahren seiner Regierung

<sup>1</sup> Die umfangreiche Literatur über die Kirche zuletzt zusammengestellt von G. Carboneri, Guida Storico-Illustrata al Monumentale Santuario di Mondovì (Vicoforte), Turin (1932), S. 65. Grundlegend C. Danna und G. C. Chiecchio, Storia artistica illustrata del Santuario di Mondovì, Turin 1891. Vgl. ferner A. E. Brinckmann, Theatrum Novum Pedemontii, Düsseldorf 1931, S. 91, sowie N. Gabrielli, Thieme-Becker, s. v. Ascanio Vitozzi (Bd. XXXIV, 1940, S. 441). — Nicht erreichbar war dem Verfasser: G. Claretta, I Primordi del Santuario di Mondovì e il Capitano Ascanio Vitozzi, Orvieto 1893. — Vgl. am Ende des Kapitels die begeisterte Schilderung der im Bau begriffenen Kirche durch Federigo Zuccari aus dessen Bericht über seine piemontesische Reise von 1606.

<sup>1a</sup> Das Gutachten des Abtes Malabaila bei Danna-Chiecchio, a. a. O., S. 106. Vgl. oben S. 19 und 64.

erlahmt, sein Tod verwickelte das Haus Savoyen in einen langwierigen Erbstreit. So ist sein Gedanke, die Ahnen des Hauses nach Mondovì zu überführen, nicht verwirklicht und sein eigenes Grabmal in der Kirche erst am Ende des 18. Jahrhunderts errichtet worden. Seine Nachkommen fanden ihre Ruhestätte in der neuen Familien-Grablege, der Superga bei Turin. Das Haus Savoyen hat dann auch zur Einwölbung des „Friedenstempels“ nichts beigetragen, die Francesco Gallo nach jahrzehntelangen Vorstudien 1729—1733 vornahm. Erst im 19. und 20. Jahrhundert haben, wiederum nach einem Wettbewerb und mehrfachen Planänderungen, die vier Campanili ihre heutige Gestalt erhalten.

Daß in den Entwürfen für Mondovì, ganz ähnlich wie ein Jahrzehnt zuvor in Mascherinos Projekt für Spirito Santo dei Napoletani, verschiedenartige Vorbilder zu einer neuen „Komposition“ vereinigt wurden, ergibt sich bereits aus der Vorgeschichte der Grundsteinlegung von 1596 und wird bei der Erörterung der Plangeschichte eingehender zu behandeln sein. Bereits die frühen Nachrichten über den geplanten Bau lassen auch zwei heute noch die Gestalt der Kirche bestimmende, für ihr Verständnis wesentliche Ideen erkennen, die sie aus der Reihe der Ovalbauten des Cinquecento herausheben: den Gedanken des Architekten, einer *Wallfahrtskirche* die Ovalform zu geben und das Gnadenbild zur Mitte des Kuppelraums zu machen, und den Gedanken des Bauherrn, die Gnadenkirche zu seiner und seiner Ahnen Grablege zu machen. Mit dieser neuen „ikonographischen“ Bedeutung des Ovalbaus steht wohl auch die von der Stiftung von Kriegstrophäen begleitete Verleihung des merkwürdigen Ehrentitels „Tempio della Pace“ im Jahre 1598 in Zusammenhang. Der Anklang an die alte Bezeichnung der Maxentius-Basilika als *Templum Pacis* ist kaum zu überhören. Nicht nur das alte Madonnenbild, das nun als *Madonna della Pace* verehrt wird, sondern auch der Bau selbst, das Kunstdenkmal, erhält mit dem Ehrennamen deutlich eine neue Würde. Wenn das frühe 20. Jahrhundert die Kirche dann, vermutlich im Hinblick auf die römische Grablege der Könige des savoyischen Hauses, als das Pantheon Carlo Emanuele bezeichnet hat<sup>2</sup>, so mag man darin eine Unterschätzung der ursprünglichen Funktion als Gnadenkirche sehen. Aber es ist doch kein Zufall, daß sich die Erinnerung an den klassischen Zentralbau der Antike einstellen konnte, dessen Rundform für so viele spätere Stiftungs-, Gnaden- oder Grabkirchen vorbildlich und stets als Prototyp des Monumentbaus angesehen wurde. Der Kirche von Mondovì wohnten von Anfang an charakteristische Elemente des Monumentbaus inne: sie war Hülle eines Gnadenbildes sowie Sepulkral- und Motivbau. Diesen ikonographischen Elementen entsprach die Allansichtigkeit; der Bau steht heute noch fast frei und bietet nach allen Seiten den gleichen Aufwand. Deshalb wird bei seiner Entstehungsgeschichte auch nach den Gründen zu fragen sein, die hier zur Entscheidung für die Ovalform geführt haben.

## 2. Das Projekt des Ercole Negri (Abb. 51, 56)

Vom Aussehen des Entwurfs, der dem Neubau vom Juni 1595 zugrunde lag und dessen Chor die alte Kapelle umschließen sollte, ist nichts bekannt. Dagegen sind Abbildungen der im Herbst 1595 entstandenen Konkurrenz-Projekte erhalten, die der Herzog im Frühjahr 1596 mit sich nach Turin nahm<sup>3</sup>. Am Ende des Jahrhunderts zeigen diese Projekte wiederum die

<sup>2</sup> Vgl. Melano Rossi, *The Santuario of the Madonna di Vico, Pantheon of Emanuel of Savoy*, London 1907.

<sup>3</sup> Abb. z. T. bei Danna-Chiechio, z. T. bei Melano Rossi (in Umzeichnungen) a. a. O. — Die Originale des Staatsarchivs von Turin im letzten Kriege verbrannt. Die Kopien in der bischöflichen Bibliothek von Mondovì waren dem Vf. nicht erreichbar. Für freundliche Hilfe bei der Beschaffung von Photographien ist der Vf. Prof. Noemi Gabrielli in Turin und Prof. Hans Wentzel in Stuttgart aufrichtigen Dank schuldig.

charakteristische Vorliebe zur Variierung und Ineinanderfügung von concetti, die man aus fremden Vorlagen übernimmt<sup>4</sup>.

Der Herzog hat sich zunächst für das Projekt des Ercole Negri, Grafen von San Front, entschieden<sup>5</sup>, das sich in drei wesentlichen Punkten von den Konkurrenz-Entwürfen unterscheidet, nämlich durch die Ovalform, durch die der Hauptkuppel vorgelegten Nebenkuppeln und schließlich durch den ovalen Baldachin über dem „Pilone“, dem alten Bildstock, der die Mitte des Kuppelraumes bilden soll. Die Verbindung dieser Ideen lebt noch im heutigen Bau weiter. Aber nur die Verbindung, die „Kombination“, und nicht die „Komposition“ geht auf Negri zurück. Selbst die Erfindung der Elemente ist nicht sein Werk, denn für alles Einzelne hat er sich bestimmter Vorbilder bedient: für den Typus einer „Kirche in der Kirche“ bildet er die berühmtesten Wallfahrtsstätten der Zeit, die Portiuncula in Assisi und die Chiesa della

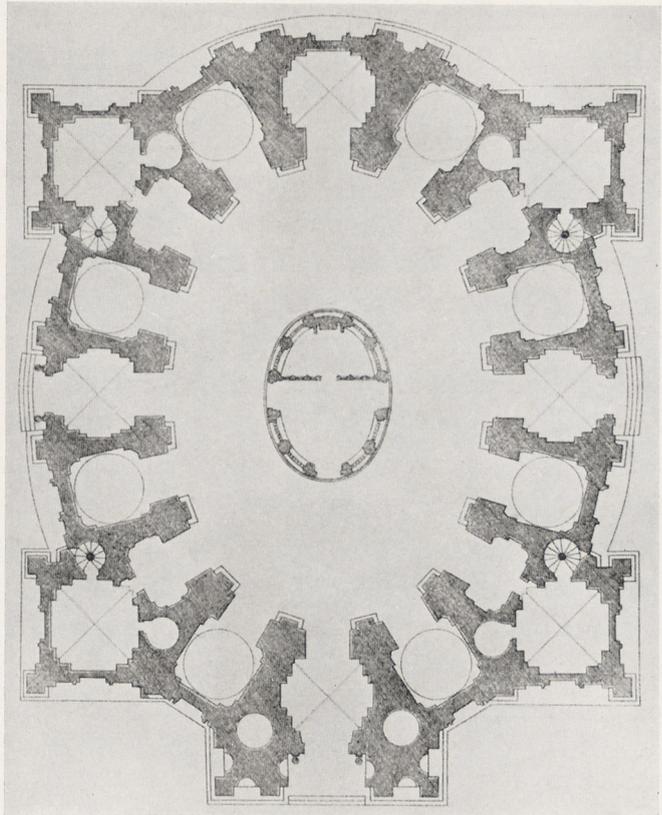


Abb. 51. Ercole Negri, Projekt für Mondovì (Grundriß)

Santa Casa in Loreto, nach, in Anordnung und Form der Nebenkuppeln die damalige Gestalt von St. Peter, wie sie etwa das um 1590 entstandene Fresko der Vatikanischen Bibliothek zeigt<sup>6</sup>; der Ovalform mag die Erinnerung an einen der damals begonnenen oder geplanten Ovalbauten zugrunde liegen. Neben den Elementen hat Negri auch die „Komposition“ von einem bereits geprägten Vorbild übernommen. Vergleicht man nämlich Grund- und Aufriß seines Projekts mit zwei Tafeln des 1552 erschienenen und wiederholt neu aufgelegten Architektur-Traktats von Antonio Labacco<sup>7</sup>, so erweist es sich als nahezu wörtliche Kopie, mit dem einzigen Unterschied, daß das Vorbild ins Oval übertragen und mit Nebenkuppeln versehen wird<sup>8</sup>. In Labaccos wie in Negris Grundriß wird der Mittelraum von 16 Kapellen umgeben und werden die Trennwände mit Pilastern (bzw. bei Labacco mit Halbsäulen) belegt, die Fassaden mit Doppelordnungen und Giebeln besetzt. Die Aufrisse zeigen dieselben Voluten am Kuppeltambour,

<sup>4</sup> Drei der Entwürfe zeigen den Typus des runden oder polygonalen Raumes, dessen Mantel, entsprechend den uns bereits bekannten Tendenzen des Jahrhundertendes, in keiner „logischen“ Beziehung zum Inneren steht, so daß sich jedesmal ein ausgesprochener Zweischalenbau ergibt. Die weitere Erörterung dieser Pläne gehört nicht in den Rahmen unserer Arbeit.

Aus keiner der verfügbaren Abbildungen geht hervor, ob die Entwürfe für Mondovì Maßangaben aufwiesen. Immerhin läßt die Analogie zwischen dem Grundriß des Ercole Negri und dem später begonnenen Bau darauf schließen, daß dessen Dimensionen schon bei der Planung vom Herbst 1595 vorgesehen waren.

<sup>5</sup> Unsere Abb. 51 und 56 nach Danna-Chiechio, a. a. O. Abb. 51 stellt das zweite, Abb. 56 das erste Projekt Negris dar.

<sup>6</sup> Vgl. neuerdings Coolidge, Marsyas II, 1942, 63 ff.

<sup>7</sup> Vgl. oben S. 22 und Anm. III, 14 unserer Arbeit.

<sup>8</sup> Vgl. Abb. 6 c mit 51; 6 b mit 56. Die an sich unverständliche Tatsache, daß Negri nicht ein Ovalprojekt, sondern den Rundbau Labaccos kopiert hat, läßt sich vielleicht so erklären, daß ihm Ovalbauten nur vom Hörensagen bekannt waren; es ging ihm um die „moderne Form“, deren Gesetzmäßigkeit er indessen nicht erkannt hat. So blieb ihm nichts anderes übrig als ein „ovaler Kreis“.

dieselben Rippen an der Kalotte, dieselbe Laterne. Wenn Negri die Zahl der Giebel an der Fassade verdreifacht, so wird das durch seine Nebenkuppeln bedingt.

Die Unselbständigkeit der Erfindung, die zur Kopie auch nebensächlicher Details führt, entspricht der eklektischen Kombination verschiedenster Vorbilder, die uns ein Jahrzehnt früher als Merkmal von Mascherinos Ovalplan für Spirito Santo begegnete. Mascherino, aus der Vignola-Tradition kommend, hat auf Peruzzi zurückgegriffen, Negri auf das durch Labacco überlieferte Sangallo-Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini. In beiden Fällen wirken die großen Meister nach, die seit Vasari zum Thema der Kunstliteratur des späten Cinquecento geworden waren. Der Kunstwert, die Qualität von Negris Plänen ist gering, um so aufschlußreicher die Benutzung der Vorlage und der Umweg über den Traktat, den Sangallos Rundbau-Projekt gehen mußte, um hier in ovaler Gestalt weiterzuleben.

Die Wiederverwendung von mehr als sechs Jahrzehnte früher entstandenen Formen für einen Neubau ist etwa im 15. Jahrhundert kaum vorstellbar, entspricht aber durchaus der retrospektiven Haltung des späten 16. Jahrhunderts. Der früher selbstverständlichen und unmerklichen Stilentwicklung steht die bewußte „Stilkopie“ einer so oft zurückblickenden, die Geschichte als Vorbild verehrenden Zeit gegenüber, deren eigentlichen Ausdruck die Akademien und theoretischen Traktate darstellen. Aus einem solchen Traktat übernimmt denn auch Negri die gesamte Anordnung seines Grundrisses, um sie mit neuen „Erfindungen“, wie den Nebenkuppeln und dem Oval, zu kombinieren. Die Ovalform selbst ist hier weder aus der ikonographischen Gegebenheit des Baues noch aus einer künstlerischen, d. h. durch das Gestaltungsprinzip des Architekten bedingten Notwendigkeit erwachsen, sondern sie darf ganz im Sinne Wilhelm Pinders als „auferlegte Form“ verstanden werden. Aber der Versuch, das durch seine Längsachse orientierte Oval mit dem auf sein Mittellot bezogenen Zentralgrundriß zu vereinigen, mußte zu einem Widerspruch führen, den ein kompilatorischer Geist wie Negri nicht bewältigen konnte<sup>9</sup>.

### 3. Das Projekt Ascanio Vitozzis und der ausgeführte Bau (Abb. 52, 53, 54)

Verfasser und Gestalt des Projektes, nach dem man den Bau schließlich mit nur unwesentlichen Veränderungen in Angriff nahm, werden neben den Quellen auch durch die 1597 datierten Stiche des Jacopo Fornaseri überliefert: „Ascanius Vitotius fuit inventor et operis effector<sup>10</sup>.“ Vitozzi stammte aus Orvieto. 1539 geboren, hatte er als Infanterie-Kapitän an der Schlacht von Lepanto teilgenommen und war seit 1584 herzoglicher Architekt in Turin. Die Überlieferung, er sei Schüler Vignolas gewesen<sup>11</sup>, läßt sich mit der Detailbildung seiner

<sup>9</sup> Über die Persönlichkeit Negris gibt die Beschriftung seines Aufrisses einige Auskunft: „... perillustris Hercules Niger comes S. Fronti ac a secretis Ser.<sup>mi</sup> Sab(audiae) Ducis Consiliarius, nec non eiusdem generalis Praefectus arcibus, delineationem a se ipso inventam ut vides delineavit“. Negri war also Geheimer Hofrat und Präfekt der Festungen, d. h. ein mit Bausachen vertrauter hoher Verwaltungsbeamter, aber nicht ausgebildeter Architekt. Seine Entwürfe verraten deutlich genug den sachverständigen Dilettanten, dessen Kenntnisse nicht aus der Erfahrung am Bau, sondern aus der Theorie stammen.

Das zweite Projekt Negris verzichtet auf die Nebenkuppeln und fügt an den Chor Sakristeien an, deren Zugänge in den Diagonal-Kapellen liegen. Weitere Kapellen sind in den Querachsen, für die der erste Plan Portale vorsieht, sowie in den anderen Diagonalen vorgelegt. Die Gesamtanordnung folgt indessen auch hier dem Grundriß Labaccos.

<sup>10</sup> Über Vitozzi vgl. N. Gabrielli in Thieme-Becker XXXIV (1940), S. 441, sowie zuletzt E. Olivero, Un pensiero architettonico di Ascanio Vitozzi, *Rass. Mensile Municipale „Torino“*, Juli 1939, S. 8. Die Angaben des Fornaseri-Stichs bestätigt die noch in der Kirche befindliche Erinnerungstafel der Grundsteinlegung: Der Bischof von Mondovì „Primum lapidem Ascanio Vitotio architecto in fundamentum posuit Nonis Julii Anno MDXCVI“. Dieses Datum ergibt sich auch aus den Schriftquellen.

<sup>11</sup> Diese Angabe unseres Wissens zuerst bei C. Promis, *Gli Ingegneri militari che operarono e scrissero in Piemonte dal 1300 al 1650*, Turin 1871.

Bauten, der offenkundigen Kenntnis der Werke des Francesco da Volterra, gleichfalls eines Vignola-Schülers, und schließlich mit der Herkunft aus Orvieto, in dessen Nachbarschaft Vignola seit 1559 am Bau von Caprarola tätig war, vorzüglich vereinbaren. Die Vignola-Tradition ist denn auch in der durchaus selbständigen Bearbeitung und Umwandlung zu erkennen, die Vitozzi dem Ovalprojekt Negris zuteil werden ließ. Daß und in welcher Weise der ältere Entwurf im schließlich begonnenen Bau nachwirkt, haben wir bereits gesehen, nämlich vor allem in der Ovalform selbst und in der Anordnung des Pilone unter der Kuppel. Alles andere, die neue Disposition der Kapellen, die Gestalt des Äußeren und die Detailformen des zur Ausführung bestimmten Plans, darf als das Werk Vitozzis gelten. Freilich sind seine Gedanken, wie noch zu zeigen sein wird, vom 18. Jahrhundert umgebildet worden, weshalb die weitere Untersuchung sich im wesentlichen auf die Stiche Fornaseris und diejenigen Teile des heutigen Baues zu stützen hat, die mit den Stichen übereinstimmen, d. h. den Grundriß als Ganzes, am Äußeren die Wand der Diagonalkapellen bis zum Gesims des Erdgeschosses, die Portale der Querachse und die allgemeine Anlage der Hauptfassade. Im Inneren hat das 18. Jahrhundert so verändernd eingegriffen, daß das heutige Bild keinen Aufschluß über die Wandformen der Gründungszeit zu geben vermag<sup>12</sup>.

#### a) Grundriß

Vitozzi hat zunächst Negris 16 radiale Nebenräume auf 8 (4 Diagonalkapellen und 4 Räume in den Hauptachsen) reduziert, den Eingangsraum zu einem breiten Vestibül erweitert und die Apsis entschieden über das Oval hinausgerückt. Das die Hauptfront nur ungenügend gliedernde einzige Portal Negris wird durch eine mächtige Drei-Portal-Gruppe ersetzt, die mit den Erdgeschoss der Türme fluchtet. Damit erst erhielt der Bau eine eigentliche Fassade und eine Chor„front“. Das Ergebnis dieser Maßnahmen besteht darin, daß in Vitozzis Grundriß die beiden Hauptachsen wirksamer, aber auch differenzierter als in allen bisher betrachteten Ovalplänen hervortreten. Das Äußere erfährt durch die Doppelturmfassade mit ihrem dreifachen Portal und durch den längeren Chor (der in Vitozzis Urplan vermutlich nicht von Türmen gerahmt war) für Nah- und Fernsicht eine unverkennbare Orientierung; die gekurvten Außenwände der Diagonalkapellen erscheinen deutlich als „Seiten“, die Portale der Querachse mit ihren einfachen Säulen als dem Hauptportal mit seiner doppelten Ordnung subordiniert. Auch für das Innere erweist bereits der Grundriß die neuartige Betonung der Hauptachsen. Die Raumflucht Vestibül—Kuppelraum—Chor wird von den Atrien der Querachse wie von einem Kreuzschiff unterbrochen, wobei jedoch über die dominierende Bedeutung der Längsrichtung kein Zweifel bestehen kann: Vestibül und Chor bewahren gegenüber dem Hauptraum ein gewisses Maß von Selbständigkeit, während die Atrien der Querachse als Durchgangsräume erscheinen und von der Mitte her durchaus zu übersehen sind.

Der einfacheren und übersichtlicheren Gesamtdisposition entspricht eine kraftvolle Konzentration der Gliederung. An die Stelle von Negris 16 identischen und deshalb als unendliche Reihe wirkenden Stützen, die den Kuppelschub wie ein gotisches Strebesystem radial

<sup>12</sup> Ungeklärt ist die Frage, ob die Anordnung von Türmen neben der Apsis, d. h. die Vierzahl der Campanili, auf Vitozzi oder einen seiner Nachfolger zurückgeht. Der Grundriß Fornaseris gibt nur die beiden Fassadentürme. Sämtliche Campanili sind, wie schon erwähnt, erst im 19. Jahrhundert zu Ende geführt worden. Eine Vedute von 1825 (Abbildung bei Carboneri a. a. O. S. 47) zeigt nur die Erdgeschosse bis zum Gesims.

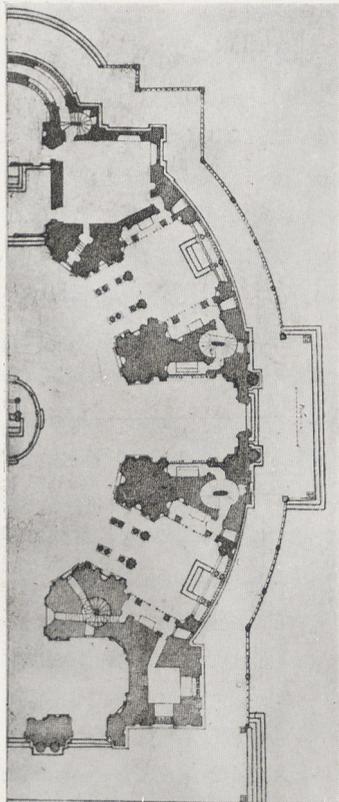


Abb. 52. Ascanio Vitozzi, Projekt für Mondovì (Stich von 1597)

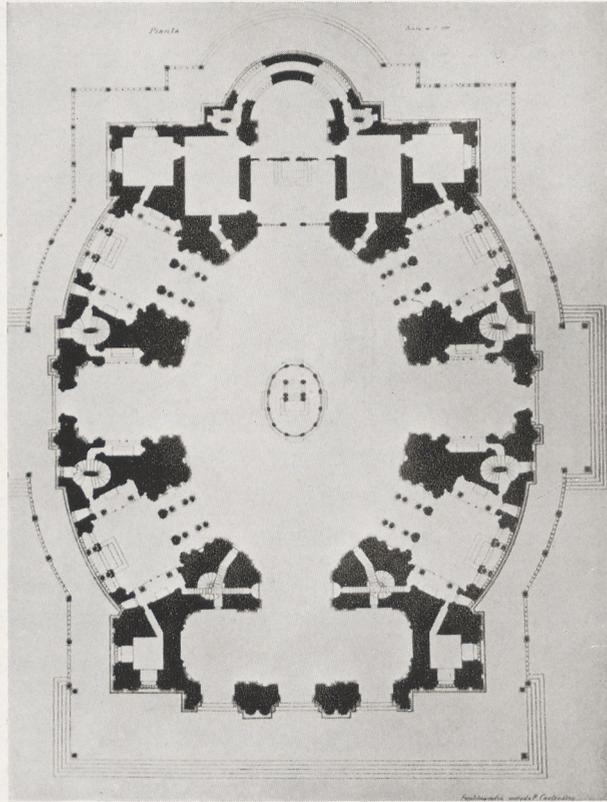


Abb. 53. Mondovì, Santuario di Vicoforte, Grundriß des ausgeführten Baues

nach außen ableiten, sind 4 sehr massive, mit Doppelpilastern besetzte Pfeilerpaare getreten, deren Funktion als Träger der Kuppel im Grundriß sehr anschaulich hervortritt, die aber zugleich auch in ganz anderer Weise als Wand des Ovalraums erscheinen<sup>13</sup>. Im Zusammenhang mit der Durchbildung der Hauptpfeiler als der eigentlichen Kuppelstützen können auch die Außenwände der Diagonalkapellen entlastet werden; so erst wird es möglich, daß sie in der beschriebenen Weise als Seitenwand wirken.

Als wichtigstes Merkmal von Vitozzis Grundriß ergibt sich demnach neben der Orientierung des Ovals die klare Unterscheidung von Innenraum und Mauermantel, von tragendem Gerüst und raumbegrenzender Wand, von Haupt- und Nebenräumen verschiedener Ordnung. Von den spätmanieristischen Grundrissen Volterras, Mascherinos und Negris mit ihren unentschiedenen Konflikten hat sich dieser Plan weit entfernt; die dort „übereinandergelegten“ Elemente haben sich hier in kraftvoller Synthese durchdrungen.

#### b) Außenansicht (Abb. 54—59)

Ebenso entscheidend wie den Grundriß hat Vitozzi das Äußere des Negrischen Projekts verändert. Die Vermehrung der Portale der Hauptfront wurde bereits erwähnt. Ihr entspricht eine ganz neue Organisation der Fassade, für die die italienische Baukunst im späten Cinquecento keine Analogie bietet. Zwar begegnen auch in der gleichzeitigen römischen Architektur

<sup>13</sup> Die Wandgliederung sowie die Säulenstellungen vor den Diagonalkapellen werden bei der Betrachtung des Aufrisses zu erörtern sein.

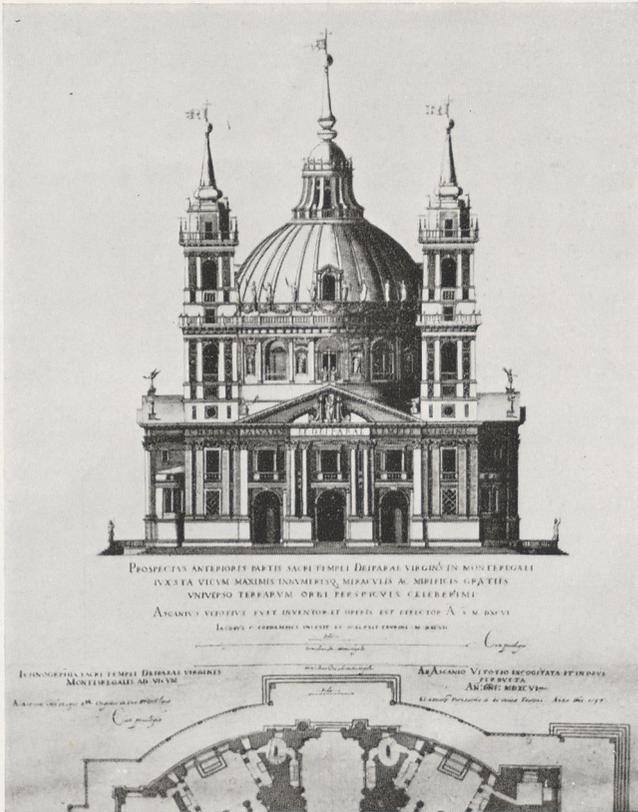


Abb. 54. Ascanio Vitozzi, Projekt für Mondovì  
(Stich des Jacopo Formasari von 1597)

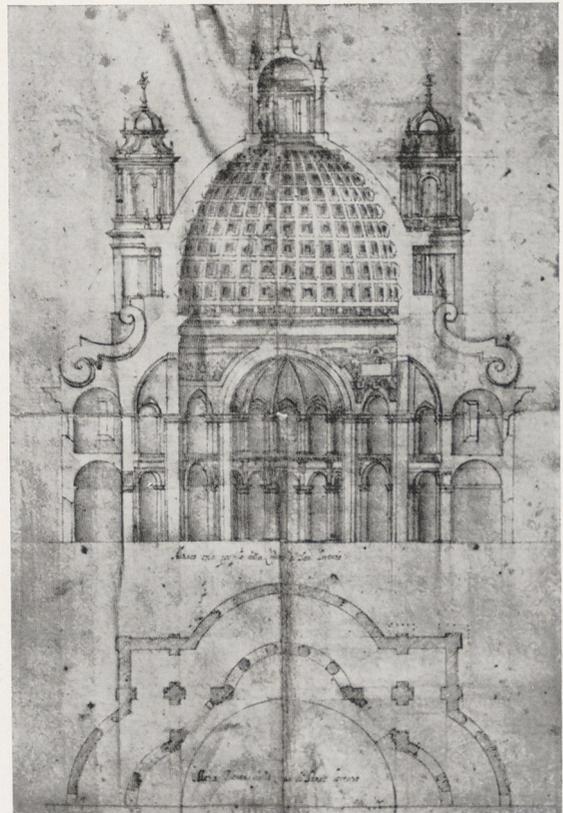


Abb. 55. Pellegrino Tibaldi, Projekt für S. Lorenzo in  
Mailand (Schnitt)

Doppelturmfronten. Wenn Vitozzi aber die Nebenkuppeln des Negri-Entwurfs durch Campanili ersetzt und diese fast die Höhe der Kuppel erreichen läßt, wenn er sie in sämtlichen Geschossen nach dem System der rhythmischen Travée gliedert, so nimmt er hier einen seit Peruzzi und Sangallo vergessenen Fassadentypus<sup>14</sup> wieder auf, der in Rom nach den gescheiterten Bemühungen Berninis um die Fassade von St. Peter erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts an S. Agnese in Piazza Navona verwirklicht wurde. Eine ähnliche Vorwegnahme bedeutet die Rahmung des Hauptportals durch Doppelsäulen und die zweigeschossige Frönt des Vestibüls, die an Madernas Vorhalle von St. Peter erinnert.

Bei aller Selbständigkeit ist Vitozzis Entwurf jedoch nicht ohne Anlehnung an Gedanken der vorhergehenden Zeit entstanden. Mondovì liegt etwa in der Mitte zwischen Genua und Mailand<sup>15</sup>. In Genua stand damals der Zentralbau von S. Maria di Carignano vor der Vollendung, dessen Kuppel wie die von Mondovì von vier Campanili umgeben wird<sup>16</sup>. Doch kann nur die allgemeine Anordnung nachgewirkt haben; in den Einzelheiten ist Vitozzis Projekt ebensowenig mit Alessis Kirche vergleichbar wie etwa in der Auszeichnung einer Fassade als Schauwand. Zudem war für die Form der Campanili, ihre Gliederung und Höhe offenbar Pellegrino Ti-

<sup>14</sup> Vgl. die Projekte für S. Tolomeo in Nepi; Abbildungen bei Giovannoni, Saggi, S. 117 und 119.

<sup>15</sup> Daß vor der Grundsteinlegung Pläne mailändischer und genuesischer Bauten nach Mondovì kamen, wird durch die Quellen bezeugt; vgl. oben S. 77. Genua und Mailand durften im späteren Cinquecento neben Rom und Venedig als die Vororte der italienischen Baukunst gelten.

<sup>16</sup> Vgl. den Aufriß bei Rubens, Palazzi di Genova, 1622; Taf. 84 der Ausgabe von Gurlitt, Berlin 1924.

baldis Projekt für den Wiederaufbau von S. Lorenzo in Mailand vorbildlich, das sich in der *Raccolta Bianconi*<sup>17</sup> erhalten hat. Auch Tibaldi umgibt die Kuppel mit vier dreigeschossigen, in der konstruktiven Funktion freilich verschiedenen Campanili, deren Schallöffnungen von Doppelordnungen gerahmt werden (Abb. 55)<sup>18</sup>.

Die Außenschale von Vitozzis Kuppelentwurf modifiziert das Projekt Negris im Sinne der neuen Tendenzen des Jahrhundertendes. Der Vergleich erweist einerseits die retrospektiven Elemente des älteren Entwurfs, andererseits Vitozzis Vertrautheit mit der gleichzeitigen römischen Entwicklung. Folgt Negri in der Form von Kalotte und Laterne genau dem Labacco-Stich, so schließt sich Vitozzi eher an Giacomo della Portas neue St. Peter-Kuppel an. Der auf halbrunder Kalotte ruhenden Laterne Negris steht die schlankere Form Vitozzis gegenüber, die nur als aufsteigend zu verstehen ist und in einer hohen Spitze ausklingt: ein Unterschied, in dem sich unverkennbar der aus den Stichen jedem zeitgenössischen Architekten vertraute Gegensatz zwischen der von Michelangelo entworfenen und der von Porta ausgeführten Kuppel wiederholt.

### c) Das Raumbild

Für das Raumbild des Vitozzi-Projekts<sup>19</sup> ist neben der entschiedenen Orientierung die Geschlossenheit der Wand bestimmend. Die Diagonalkapellen sollten gegen den Hauptraum durch eingestellte, im Palladio-Motiv gegliederte und von Säulenstellungen getragene Zwischenwände weitgehend verdeckt werden. Mit seinem verhältnismäßig kleinen Maßstab hätte das Palladio-Motiv eher raumschließend als -öffnend gewirkt.

Die heutige Wandgliederung der Kirche vermag über Vitozzis Absichten kaum mehr etwas auszusagen. Er wollte das Gebälk der ersten Ordnung nur in den Hauptachsen durch Bogen unterbrechen, während der Barock auf diese Differenzierung verzichtet und sämtlichen acht Bogen dieselbe Höhe gegeben hat. Damit erscheinen jetzt die Kuppelpfeiler als durchaus plastische Gebilde; Mauer und Raum durchdringen und bedingen sich wechselseitig, wie es bei einem Bau des frühen 18. Jahrhunderts nicht anders zu erwarten ist. Vitozzis Hauptraum wäre demgegenüber weit mehr durch die *Wandfläche* begrenzt worden (Abb. 57, 60).

Der Unterschied zwischen dem Gestaltungsprinzip der Gründerzeit und dem des Barocks ist auch am Äußeren abzulesen. Anders als im Inneren konnte hier das Erdgeschoß geschont und die charakteristische „flache“ Wand Vitozzis (Abb. 59) mit ihren einfachen Profilen beibehalten werden; im Inneren waren diese Formen mit den Absichten des 18. Jahrhunderts unvereinbar<sup>20</sup>.

## 4. Vitozzi und die gleichzeitigen römischen Ovalbauten

Vitozzis Projekt ist im Frühjahr 1596 entstanden. Volterras Entwurf III für S. Giacomo trägt das Datum 1590, der Bau selbst wurde 1592 begonnen und ab 1595 von Maderna weitergeführt, dessen Wiener Grundriß frühestens in diesem Jahr gezeichnet zu denken ist und also Vitozzi

<sup>17</sup> Mailand, Archivio Civico, *Raccolta Bianconi*, vol. IV, fol. 24: „Meza pianta della Chiesa di S. Lorenzo“. Von späterer Hand bezeichnet „del Pellegrini“. Die Zuschreibung unverdächtig, da die gleiche Sammlung andere Blätter derselben Hand besitzt, die für Pellegrini gesichert sind.

<sup>18</sup> Ein weiteres Vorbild für die Gestalt seiner Türme können für Vitozzi die kurz vorher entstandenen Projekte seines Landmannes Ippolito Scalza gebildet haben (heute Opera del Duomo, Orvieto; vgl. Bonelli, *Palladio III*, 1939, S. 9 f.).

<sup>19</sup> Der Vf. hat kein Exemplar des Fornaseri-Stichs auffinden können, das den Schnitt von Vitozzis Entwurf zeigt. Die Abb. 57 nach der Wiedergabe des Stiches bei Carboneri a. a. O. S. 21.

<sup>20</sup> Die Beschreibung und Analyse von Vitozzis eigenartiger Mauer- und Detailbildung würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.



Abb. 56. Ercole Negri, Projekt für Mondovì (Aufriß)

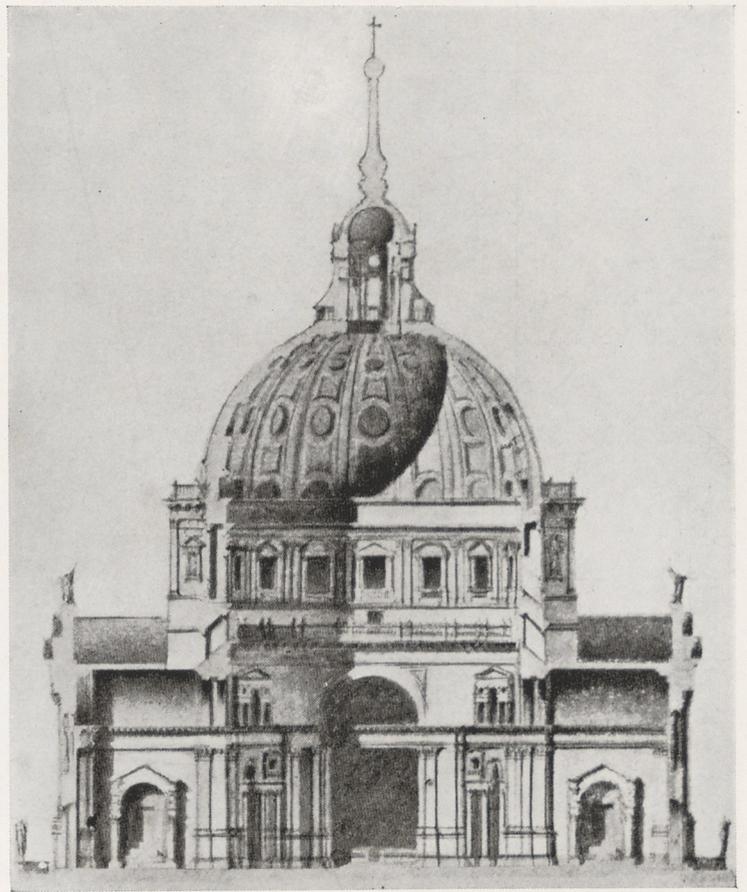


Abb. 57. Ascanio Vitozzi, Projekt für Mondovì (Schnitt)

kaum vorgelegen haben kann. In der Tat lehnt sich der Grundriß, den Fornaseri gestochen hat, eher an das Projekt III als an den ausgeführten Bau von S. Giacomo an: die Anordnung von drei Portalen, die Form von Chor und Sakristeien, die acht Pilasterpaare an den Hauptpfeilern, ja sogar ein Detail wie die Wendeltreppe im Pfeiler zwischen Vorhalle und erster Kapelle sind nahe verwandt. Aber wiederum hat Vitozzi die Vorlage selbständig umgestaltet. Nicht nur die Verbreiterung der Vorhalle und die neuen Fronttürme, sondern auch die Gestalt der Wand des Ovalraumes und die Form der Diagonalkapellen bedeuten eingreifende Veränderungen. Das erwähnte Palladio-Motiv, d. h. die zwischen die großen Pilaster eingestellten kleinen Säulen und die von diesen getragenen Wandteile, läßt die Diagonalkapellen fast zu selbständigen Räumen werden. Die Abtrennung der Kapellen hatte liturgische Gründe; nach dem Testament des Herzogs von 1598 sollten sie ja als Grablege des Fürstenhauses dienen. Vitozzi kann jetzt aber auch die Ovalform des Inneren weit stärker hervortreten lassen als etwa Volterra.

Dasselbe gilt für die Außenansicht. Im Gegensatz zu Volterra läßt Vitozzi die Diagonalkapellen nicht als Risalite vorspringen, sondern als „Seite des Baues“ dem Ovalgrundriß folgen; nur die Portale der Querachse werden durch einen schwachen Risalit hervorgehoben. Damit wird auch in der Außenansicht die Durchdringung des Ovals durch eine betonte Längsachse und eine ihr subordinierte Querachse sichtbar, die bereits am Grundriß abzulesen war. Vitozzis Plan erinnert weit eher an Madernas Polygon als an die unruhig bewegten, komplizierten Formen Volterras.



Abb. 58. Mondovì, Santuario di Vicoforte

Die Portale der Querachse waren bei einer freistehenden Wallfahrtskirche unentbehrlich. Sie führen jedoch, bei Vitozzi wie noch im heutigen Bau, den Eintretenden nicht in einen leeren Raum von der Art der Hospitalkirche S. Giacomo, sondern auf das bereits von den Portalen aus sichtbare Gnadenbild mit seinem Baldachin, dessen Ovalform durch die Längsachse des ganzen Baues orientiert ist. So wird der Besucher auf die Längsachse als die wichtigere und das Raumbild bestimmende Richtung hingewiesen, d. h. er wird ebenso unmerklich wie wirksam auf den Choraltar orientiert. In diesem für das Raumbild entscheidenden Zug berührt sich Vitozzi mit Maderna, der mit ganz anderen Mitteln, nämlich der Subordination der Seitenkapellen unter die Räume der Längsachse, dieselbe Wirkung erreicht. Beide Meister wollten ihre Kuppeln mit längsovalen Laternen bekrönen. Ähnliche Tendenzen verfolgen auch die in Rom und Mondovì erst in der letzten Entwurfsphase hinzugekommenen Vorhallen.

Offenbar hat Vitozzi bei der Umgestaltung der älteren Pläne denselben Schritt wie Maderna vollzogen und den im Entwurf Negriss „manieristisch unentschiedenen“ Konflikt zwischen Quer- und Längsachse zugunsten der letzteren gelöst. In beiden Fällen hat die Planänderung die aus der Theorie, d. h. den Traktaten, kompilierten spielerisch-utopischen Elemente der älteren Entwürfe beseitigt.

Maderna hat den römischen Bau in wenigen Jahren vollenden können. Der ungleich größere Entwurf Vitozzis, dessen Kuppel nur mit gewaltigem finanziellem und technischem Aufwand zu errichten war, blieb über ein Jahrhundert ungewölbt. Gewiß vermag das Raumbild, das der Fornaseri-Stich wiedergibt, nicht in allem zu überzeugen, und die strahlende Lichtfülle, die vornehme Farbigekeit des Raumes, der heute das alte Gnadenbild überwölbt, sind ebenso wie seine rhythmische Bewegtheit erst dem Hochbarock zu verdanken. Die Konzeption des 16. Jahr-



Abb. 59. Mondovì, Santuario di Vicoforte



Abb. 60. Mondovì, Santuario di Vicoforte, Kapelle rechts vom Chor

hunderts war strenger und nüchterner; aber die Tatsache, daß am Grundriß von 1595 kaum etwas verändert werden mußte, beweist zur Genüge den Anteil Vitozzis am heutigen Bau. Der Grundriß ist sein Werk. Den Gedanken, das Gnadenbild unter einen ovalen Baldachin und diesen unter die ovale Riesenkuppel zu stellen, hatte Ercole Negri bereits ausgesprochen. Vitozzi hat dem ersten Entwurf den Charakter des Utopischen genommen und ein glückliches Gleichgewicht zwischen den liturgischen Ansprüchen von Gnaden- und Hochaltar, eine klare und schöne Rangordnung von Haupt- und Nebenräumen geschaffen. Seine Ideen leben nicht nur im heutigen Bau von Mondovì fort, sondern auch in der genialen Umbildung, die ihnen Balthasar Neumann in Vierzehnheiligen gegeben hat.

#### Anhang: Federigo Zuccaris Beschreibung der Kirche

(« Il passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma ». Bologna 1608. Neuausgabe von Lanciarini, Rom 1893, S. 54 f.)

Nach einer begeisterten Schilderung der landschaftlichen Schönheit von Mondovì:

« . . . Sua Alt. S.ma vi ha fatto principiare una bellissima, e gran Chiesa in forma ovata, et continuamente si va fabricando; la quale forma sua ovata, merita ch'io ne dica alcuna cosa . . . e la ragione della similitudine di esso sacratissimo Tempio, et perchè, in questa forma più che in altra, sia stato formato; parendo che questa avanzi di gran lunga tutte le altre forme, e similitudini proposte dal Vitruvio, et altri eccellenti ingegni, nel formar tempij à Dei Immortali; atteso che quelli, et altri prendano le derivazioni di ciò, semplicemente dalle varie posizioni del corpo humano, e dalle varie figurationi matematiche; ma questa il prudente architetto, con molta ragione, la prese per la più bella, e per la più convenevole e propria di qual altra; volendo quasi mostrare, come questa tra l'altre figure matematiche sia perfetta, ò meno imper-



Abb. 61.  
Mondovì, Santuario di Vicoforte, Kuppel mit Fresken das 18. Jhs.

tempio, la quale è proportionata di maniera, che la longhezza sua di dentro sia le base di un triangolo equilatero, la sommità del quale è l'altezza del Tempio: sotto la volta e lo sfondato delle Cappelle equilatrate formasi parimente un'altra base simile di triangolo equilatero, che parimente tocca la sommità, ed il colmo della volta, aggiunto alla longhezza dell'ovato, il coro da una parte, e il portico dell'entrata da l'altra. Questa longhezza è parimente base di altro triangolo equilatero che aggiunge la sua sommità alla cima della cupoletta dell'istesso tempio, o sia lanterna, sopra la volta grande, con le due, et altre, per la considerazione ch'è stato disposto et formato cotesto singularissimo tempio dalla derivazione, e simitria (sic) del Trino, si come è stato da S. A. S.ma determinato, et perchè in esso tempio siano trasportati tutti i Cadaveri dei . . . suoi Antenati, et in ciò fatte Cappelle, et Sepolture à tale effetto, et destinate quattro grandi et bellissime Capelle disposte in equal sito, tra le due altre intrate, per fianco, che occupano il vano di due altre capelle nel mezo del ovato, che vengono appunto à riferire tutte alte (sic) le intrate dell'Altare e Capella della Madonna S.ma in mezo ad esso tempio; così queste quattro Capelle di S. A. S. restano egualmente disposte, una per banda alle dette ordinate, et quella con maniera quasi di grotte, se bene sono ornatissime . . .»

Es folgt ein Hinweis auf den «disegno in istampa»; als Baukosten werden mehrere 100.000 Scudi genannt. Auf den Hügeln ringsum lasse der Herzog sieben Kapellen errichten, die das Santuario und seine Madonna wie eine «ghirlanda ossia corona» umgeben. — Bei dem von Zuccari beschriebenen Triangulations-System, das auch in den gleichzeitigen Entwürfen für den Mailänder Dom begegnet, handelt es sich nicht um ad hoc geschaffene Verhältnisse, sondern um die alten Baumeistertraditionen, die bis ins 18. Jahrhundert lebendig geblieben sind.

fetta tra loro, come il corpo muliebri tra corpi humani, sendo che la Donna è di tanta gratia, e di tanta singular bellezza, che fà restar le menti humane attonite; ma molto più la Gloriosa Vergine, per l'abbondanza de' doni soprannaturali . . . . per tanto cred'io, che detta forma ovata, come gratiosissima fra le altre, sia stata eletta per più propria e convenevole, tanto più, che la derivatione sua non solo deriva, e può derivare dalla proportion, e positione del corpo humano, come in terra corpo più perfetto, massime stando colle mani a' fianchi forma l'ovato gratioso; ma più alta derivatione, e concetto ha preso il saggio Architetto (der nicht genannt wird!), però che dalla forma triangolare, come Simbolo della S. ma Tripità, ha eletto la forma ovata à questo

## XII. WEITERE OVALPROJEKTE DES SPÄTEN CINQUECENTO

### 1. Vincenzo Dantis Escurial-Entwurf

Als das neben Mondovì größte Ovalprojekt des Cinquecento muß der Entwurf Vincenzo Dantis für die Kirche des Escurial gelten<sup>1</sup>, auch wenn wir nichts Näheres über dieses Projekt wissen, das in den spanischen Archiven noch vorhanden sein mag<sup>2</sup>. Die Tatsache, daß für einen der repräsentativsten Bauten der Zeit die Ovalform vorgeschlagen werden konnte, ist ebenso aufschlußreich wie die von der Quelle deutlich betonte Kennzeichnung dieses Plans als „Privatmeinung“ Dantis gegenüber dem offiziellen Projekt der Akademie, der auch er angehörte. Die Akademie hat wohl kaum an ein Oval gedacht; und wenn der Großherzog dem König eigens eine Kopie nach Dantis Zeichnung übersandte, so bezeugt das nur die Schätzung des *capriccio*, der *nuova invenzione*, deren Ausführung man zunächst offenbar gar nicht in Erwägung zog, da sämtliche vom Beauftragten Philipps II. eingeholten Entwürfe an Vignola übergeben wurden, der aus den verschiedenen *capricci* und *invenzioni* einen „endgültigen Idealplan“ anzufertigen hatte<sup>3</sup>.

### 2. Der Florentiner Ovalentwurf von 1601 (Abb. 62a, b, c)

Vincenzo Dantis Projekt zeichnete sich offenbar gegenüber den Konkurrenz-Entwürfen gerade durch seine Ovalform aus, die demnach um 1570 noch als etwas Besonderes galt. Wie schnell man sich aber an die neue Form gewöhnt hat, lehrt eine Reihe von Grundrißstudien für einen Florentiner Bau<sup>4</sup>, in denen vom Drei- bis zum Zehneck alle denkbaren polygonalen Formen vorkommen. Eines der Blätter zeigt ein in die Breite gezogenes Sechseck, das oval überwölbt werden soll<sup>5</sup>, auf anderen erscheinen kreisrunde oder in die Länge gezogene Vielecke, bei denen die Gewölbeform nicht eigens eingezeichnet ist. Die eigentümliche Datierung der Blätter darf wohl so interpretiert werden, daß ihr Verfasser den Tag des Einfalls, der Entstehung des *capriccio*, jeweils festhalten wollte — nicht weil der vorhergehende Entwurf nicht befriedigte, sondern weil die Fülle der *capricci* als eigene Leistung erschien. Zu diesen *capricci* zählte jetzt als etwas

<sup>1</sup> Im Vorwort seiner Ausgabe der „Due Regole“ Vignolas von 1583 berichtet Vincenzos Bruder Egnatio Danti, daß Philipp II. den Baron Martirano zur Einholung von Entwürfen für den Escurial nach Italien entsandt habe: „... il Barone ... hebbe in Genova disegni da Galeazzo Alessi, in Milano da Pellegrini Tibaldi, in Venetia dal Palladio, et in Fiorenza un disegno publico dall'Accademia dell'Arte del Disegno, et un particolare di forma ovale da Vincentio Danti per comandamento del Gran Duca Cosimo: la copia del quale Sua Altezza Serenissima mandò in Spagna nelle proprie mani del Rè, tanto le parve bello e capriccioso.“ Insgesamt kamen 22 Entwürfe zusammen. „Dei quali tutti, non altrimenti, che si facesse Zeusi, quando dipinse Elena à Crotone ... trahendola dalle più eccellenti parti d'uno certo numero di bellissime vergini, ne formò uno il Vignola di tanta perfettione, e tanto conforme alla volontà del Rè, che ... il Barone ... se ne soddisfece pienamente ...“

<sup>2</sup> Vielleicht gibt Biringucci in seiner Sieneser Plansammlung das Projekt Dantis in jenem ovalen Halbgrundriß wieder, den er Vignolas Gesù-Entwurf gegenübergestellt? Vgl. oben S. 49.

<sup>3</sup> Aus dem Text Egnatio Dantis ergibt sich, daß die Escurial-Pläne in die letzten Lebensjahre Vignolas gehören, also in eine Zeit, in der die Kirche bereits im Bau war. Auch das Ovalprojekt Vincenzo Dantis wird kaum vor 1570 entstanden sein. W. Bombe (Thieme-Becker VIII, 1913, S. 384) denkt dagegen an die Jahre um 1565. Vignola hat bekanntlich dem Ruf nach Spanien nicht Folge geleistet. Wieweit der ausgeführte Bau, eine Anlage über kreuzförmigem Grundriß, auf seine Pläne zurückgeht, ist noch ungeklärt. Zu den Escurial-Plänen vgl. auch H. Willich, Vignola, 1906, S. 155 ff.

<sup>4</sup> Florenz, Uffizien arch. 4492—4505; früher Ammanati, dann Buontalenti zugeschrieben; von Vera Daddi-Giovanozzi (Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz V, 1937, S. 72) als Arbeiten von Alessandro Pieroni identifiziert und auf die Cappella dei Principi an S. Lorenzo bezogen. L. Berti (Rivista d'Arte XXVI, 1950, S. 162) möchte in den Zeichnungen Entwürfe für eine Kapelle am Carmine sehen.

Pieroni war „pittore“, d. h. Zeichner des als Architekt dilettierenden Don Giovanni de'Medici. Damit mag es zusammenhängen, daß die Blätter 4492—4505 sämtlich genau datiert sind; das früheste, Nr. 4504, trägt den Vermerk „10 agosto 1601“, auf dem spätesten, Nr. 4493, ist der „9 settembre 1601“ angegeben.

<sup>5</sup> Uff. arch. 4501, „16 agosto 1601“.

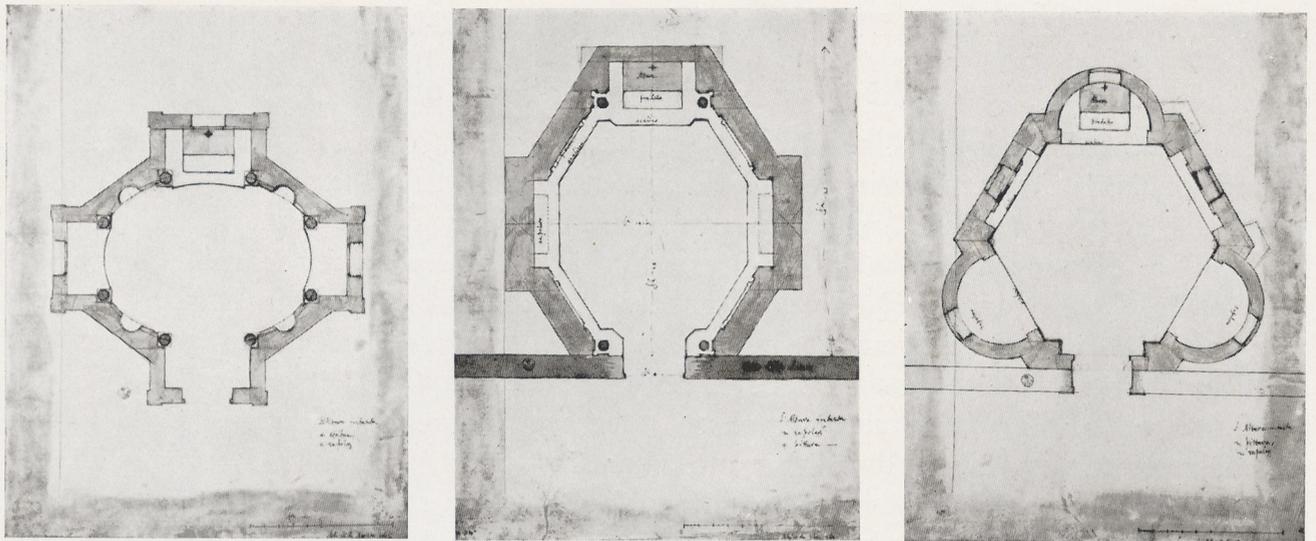


Abb. 62 a, b, c. A. Pieroni, Zentralbauentwürfe. Uffizien arch. 4501, 4492, 4499

Selbstverständliches auch das in die Reihe der „üblichen“ Grundrißformen eingetretene Oval. Was 30 Jahre vorher bei Vincenzo Danti noch als „disegno particolare“ und „tanto bello e capriccioso“ galt, bedurfte nunmehr als eine unter anderen Formen keiner besonderen Charakterisierung mehr. Es ist aber wohl kein Zufall, daß das Oval nur in einem der 14 Entwürfe auftritt; das nüchterne und bis in die späte Zeit in seiner Architektur so entschieden auf die anthropomorphe Proportion bedachte Florenz hat sich mit dem Ovalbau nie befreundet können<sup>6</sup>.

### 3. Richinis Projekt für die Krypta des Doms von Mailand

Auch Mailand verwendet den elliptischen Grundriß anscheinend erst spät für Sakralbauten, obwohl bereits Vincenzo Seregni in einem Entwurf für die Scuole Cannobbiane der „sala principale“ die Ovalform geben wollte (Abb. 65)<sup>7</sup>.

Im Jahre 1604 wurde die Einrichtung einer Gruftkapelle für den hl. Karl Borromäus unter der Vierung des Mailänder Doms beschlossen<sup>8</sup>. Der 1605, mit 22 Jahren, als Dombaumeister eingesetzte Francesco Maria Richini legte für diese Krypta einen Entwurf (Abb. 63, 64) vor, der einen querovalen Umgangsraum zeigt. Der senkrecht zur Eingangsachse angeordnete Sarkophag sollte von acht auf elliptischem Grundriß stehenden Säulen und diese von einem schmalen, gleichfalls elliptischen Umgang umgeben werden<sup>9</sup>. Die allgemeine Form des Grundrisses ist uns aus Peruzzis und Mascherinos Projekten wohlbekannt; es ist freilich aufschlußreich, daß sie hier, wo die Wölbung keine Probleme bot, da es sich ja um einen Einbau unter dem Paviment des Doms handelt, wiederum nicht verwirklicht wurde. Ob die sechs Goldscudi, die Richini am 18. März 1606 für einen disegno der Krypta erhielt<sup>10</sup>, auf das Ovalprojekt zu beziehen sind,

<sup>6</sup> Die Cappella Niccolini an S. Croce hat erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts ihre elliptische Kuppel erhalten. Dosios Entwurf Uff. 2930 zeigt als „Umrißlinie ... annähernd einen Halbkreis, so daß es beinahe so aussieht, als ob eine Rundkuppel geplant gewesen sei und keine elliptische“. (L. Wachler, Giovanantonio Dosio, Röm. Jahrb. f. Kunstgesch. IV, 1940, S. 187.)

<sup>7</sup> Raccolta Bianconi im Castello Sforzesco, vol. I, fol. 30. Ebenda Schnitt des Ovalsals. Wohl um 1555 und in Anlehnung an Serlio entstanden. Vgl. H. Hoffmann, Die Entwicklung der Architektur Mailands von 1550 bis 1650, 1934, S. 69, und P. Mezzanotte, Palladio VI, 1941, S. 77, sowie Raccolta Bianconi, Catalogo Ragionato, Bd. I., Mailand 1942, S. 82.

<sup>8</sup> Vgl. Boito, Il Duomo di Milano, 1889, S. 254, und C. Baroni, L'Architettura Lombarda da Bramante al Richini, 1941, S. 136.

<sup>9</sup> Raccolta Bianconi, vol. II, fol. 38.

<sup>10</sup> Boito a. a. O.

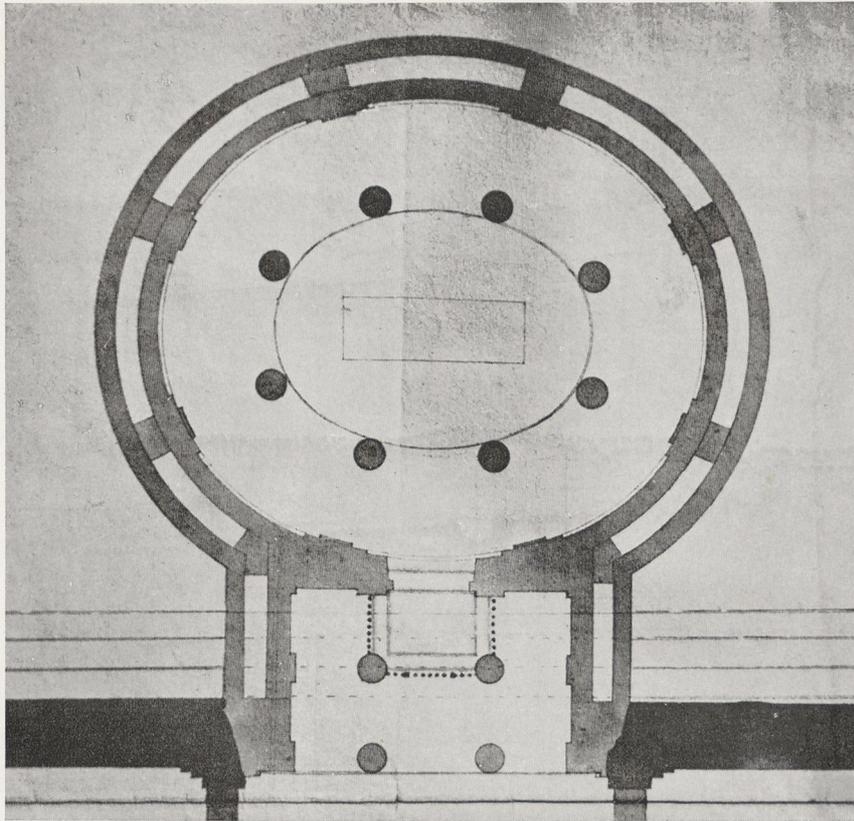


Abb. 63. F. M. Richini, Projekt für die Krypta des Mailänder Doms (Grundriß).  
Mailand, Archivi Civici, Raccolta Bianconi

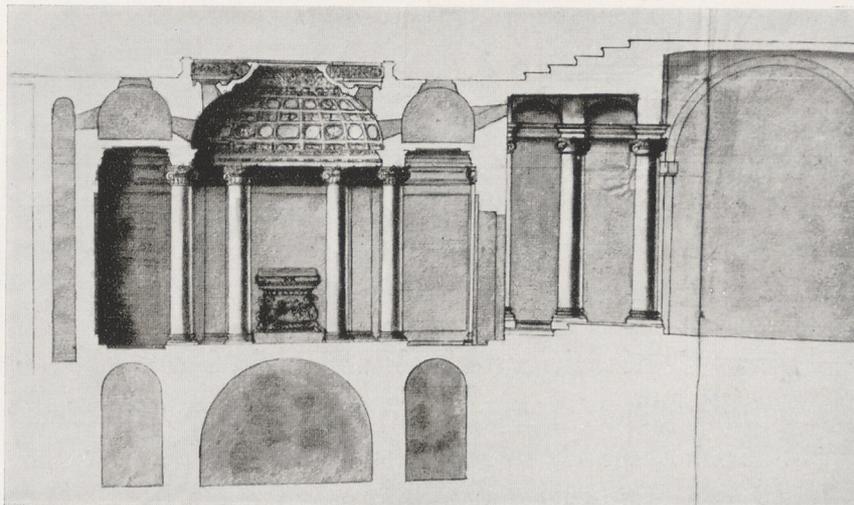


Abb. 64. F. M. Richini, Projekt für die Krypta des Mailänder Doms (Schnitt).  
Mailand, Archivi Civici, Raccolta Bianconi

wird nicht zu ermitteln sein; vielleicht betrifft die Zahlung den ausgeführten Entwurf (Abb. 66), welcher der Säulenstellung einen gestreckten achteckigen Grundriß gibt und den Raum nach der Längsachse orientiert. Daß sich in Projekt und Ausführung ein quer- und ein längsorientierter Grundriß gegenüberstehen, beweist von neuem, daß das Oval nicht primär als durch die Längsachse des Raumes orientiert verstanden wurde. Doch möchte man aus der veränderten

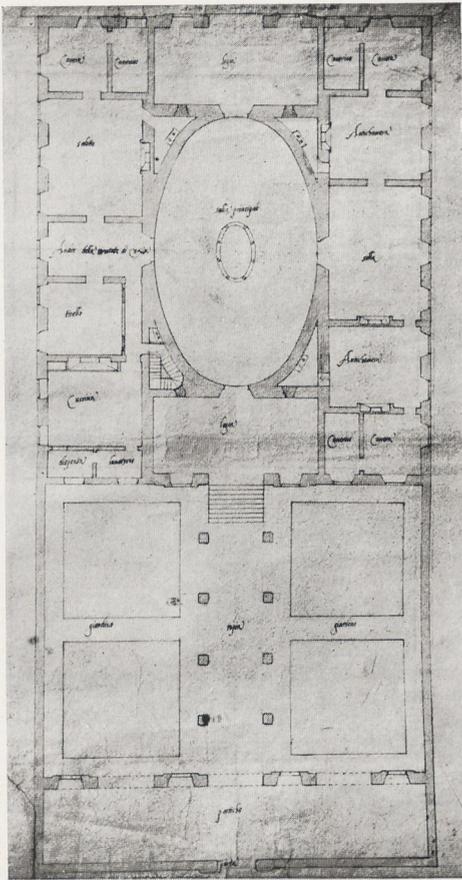


Abb. 65. Vincenzo Seregni, Projekt für Scuole Cannobbiane in Mailand. Mailand, Archivi Civici, Raccolta Bianconi

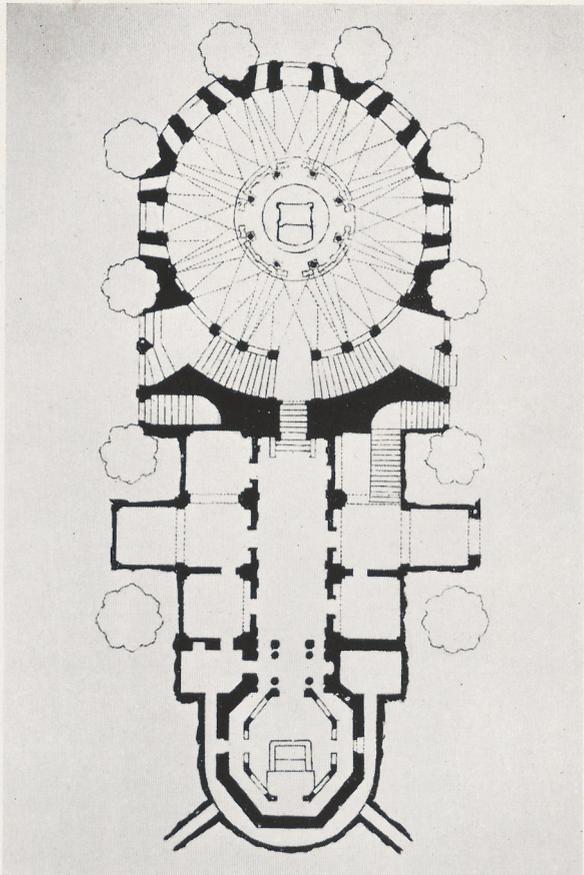


Abb. 66. Mailand, Domkrypta, Grundriß (nach Boito)

Ausführung erschließen, daß die Dombaubebehörde den Vorschlag ihres jungen Architekten als zu originell betrachtete und eine Übereinstimmung in der Orientierung des langen, in die Krypta führenden Ganges und des Gruftraumes selbst herstellen wollte. Das Ovalprojekt hätte die Gruft, die heute eher als erweiterter Annex des Ganzen wirkt, weit selbständiger erscheinen lassen und ihr den Charakter eines eigenen Raumes geben.

#### 4. Madernas Confessio von S. Susanna in Rom (Abb. 67, 68)

Fast gleichzeitig mit der Mailänder Krypta ist in Rom ein ganz ähnlicher Raum entstanden, die Confessio unter S. Susanna, die Carlo Maderna im Auftrag des Kardinals Girolamo Rusticucci eingerichtet hat<sup>11</sup>. Die Confessio umschließt einen Altar mit Märtyrer-Reliquien, den Maderna mit einer ovalen Balustrade umgeben hat, sowie die vor dem Altar im Paviment eingelassene Grabplatte des Kardinals († 1603), die als Baudatum das Jahr 1595 angibt. Der niedrige Raum, dessen Wände keine architektonische Gliederung, sondern Wandmalereien aufweisen, ist als Längsoval gebildet. Seine eigentlichen Zugänge münden in der Querachse des Ovals, ohne aber durch Portale akzentuiert zu werden, so daß sie im Raumbild wirkungs-

<sup>11</sup> Vgl. E. Langenskjöld, Nationalmusei Årsbok (Stockholm) XVI, 1946, S. 80 und Abb. 49, 50. Unter den zahlreichen Zeichnungen Madernas für den Umbau von S. Susanna scheint sich kein Grundriß erhalten zu haben; vgl. Langenskjöld a. a. O. und H. Egger, Architektonische Handzeichnungen alter Meister I, 1915, Taf. 14.



Abb. 67. Rom, S. Susanna, Confessio

los bleiben. Die Stufen der doppelten Freitreppe, die von der Mitte des Kirchenschiffs in die Krypta hinabführen, sind so steil und schmal, daß sie nur als Schautreppe zu verstehen sind: der Beschauer soll Altar und Grabplatte von der Kirche aus erblicken können, aber nicht zum Hinabsteigen aufgefordert werden. Die Raumform der Confessio ist von oben kaum auszumachen und erst von dem in die Krypta eingetretenen Besucher genau zu erkennen. Wie die von Richini für Mailand geplante Gruft soll also auch die ovale Confessio unter S. Susanna als selbständiger Raum wirken, der mit der Kirche nur durch die Schauöffnung in Verbindung steht. Aber Maderna ist in der Verwendung des Ovals insofern konsequenter, als sein Raum zwei Zentren, nämlich Grabplatte und Altar, aufweist. Richini stellt den Sarkophag quer zur Achse, in der man die Confessio betritt, und motiviert damit das Queroval, das demnach nicht so sehr aus der Bauaufgabe als aus einem capriccio des Architekten hervorgeht. Das Längsoval Madernas bedeutet dagegen eine sehr zweckmäßige Lösung der Bauaufgabe: für einen Raum, der zwei Monumente zu umgeben hat, stellt das Oval die adäquate Form dar.

Maderna hat damit dem elliptischen „Einraum“, um den sich so viele Projekte Vignolas bemühten, einen genau zu bestimmenden neuen Sinn gegeben. Die Form des Ovalraums wird ihm aus den Entwürfen des Vignola-Schülers Francesco da Volterra vertraut gewesen sein, dessen Nachfolge er 1595 an S. Giacomo angetreten hat. Wie bei der Vollendung der Hospitalkirche erweist er sich auch hier als der Überlegene. Während Volterras Ovalkuppel von S. Pudenziana den Charakter des capriccio nicht verleugnen kann, hat Maderna in seiner kleinen Confessio

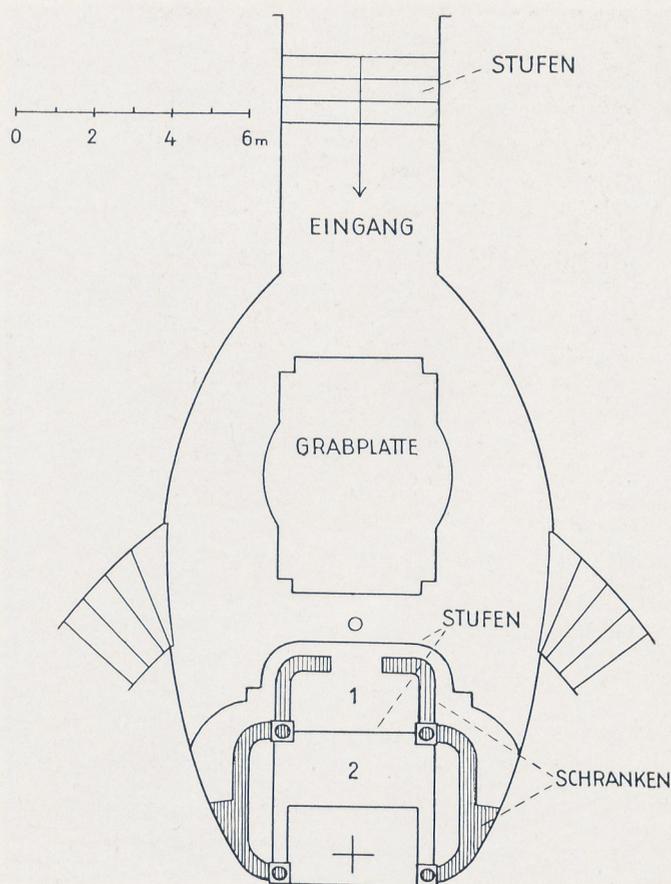


Abb. 68. Rom, S. Susanna, Confessio (Grundriß)<sup>11 a</sup>

den künstlerisch überzeugenden Ausdruck für die Wünsche des Bauherrn gefunden, der sich im Gegensatz zu so vielen seiner Amtsbrüder damit begnügte, sein Andenken in einer Grabplatte zu verewigen, auf der es heißt: „Monumentum ad SS. Martyres vivens sibi posuit.“

Keplers im Jahre 1604 erschienene Untersuchung, die zum erstenmal seit der Antike Eigenschaften und Konstruktion der Ellipse wieder richtig definiert<sup>12</sup>, enthält den Satz: „In Ellipsi foci duo sunt, aequaliter a centro figurae remoti.“ Wollte man die Anordnung von Altar und Grabplatte und ihr Verhältnis zum Grundriß in Madernas Confessio charakterisieren, so ließe sich kaum eine genauere Beschreibung als die Keplers finden. Wenige Jahre vor ihrer Entdeckung durch den Mathematiker hat ein Architekt hier die Gesetzmäßigkeit der Ellipse anschaulich gemacht. Es versteht sich, daß die bescheidene Confessio von S. Susanna an Rang nicht mit der Leistung Keplers zu vergleichen ist. Aber sie bezeugt doch sehr anschaulich die uralte Verschwisterung von Architektur und Geometrie.

### XIII. ERGEBNISSE

Das Quattrocento und noch die klassische Zeit haben ihre Architektur-Anschauung auf das Maß des Menschen als das Ebenbild Gottes gegründet. Dieser Anschauung mußte die Ellipse und der elliptische Kirchen Grundriß fremd bleiben: eine Form mit mehreren Mittelpunkten konnte mit dem Menschenbilde dieser Zeit nicht verglichen werden.

Die frühesten Ovalgrundrisse tragen unverkennbar den Charakter geometrischer Spekulation. Peruzzis Zeichnungen beschäftigen sich mit Ellipsen-Konstruktionen, bevor die theoretische Geometrie um 1550 die seit der Antike vergessenen Gesetze der Kegelschnitte zu erörtern beginnt. Daß die im Architekturtraktat Serlios publizierte, auf Peruzzi zurückgehende „empirische“ Konstruktion für die Mathematik verbindlich wurde, geht aus ihrer Übernahme in das Geometrie-Lehrbuch Daniel Schwenters hervor, das 1624, also nach der Wiederentdeckung der Fadenkonstruktion durch Kepler, erschienen ist. Wenn Borromini in einem Entwurf für S. Carlino<sup>1</sup> dasselbe — auch bei Serlio beschriebene — Verfahren wie Peruzzis Uffizien-Zeichnung

<sup>11 a</sup> Der Vf. hat den Herren Winfried Graf Wolff-Metternich und Dr. Stephan Waetzoldt für die Anfertigung des Grundrisses des Confessio zu danken. Die Ovalkonstruktion stimmt nur in der vorderen Hälfte des Raumes mit Serlios Vorschrift überein, während die Mauerkurve im rückwärtigen Teil der Krypta offenbar auf vorhandene Bauteile Rücksicht nehmen mußte.

<sup>12</sup> Ad Vitellionem Paralipomena, Frankfurt 1604, S. 93.

<sup>1</sup> Abb.: E. Hempel, Francesco Borromini, 1924, S. 39.

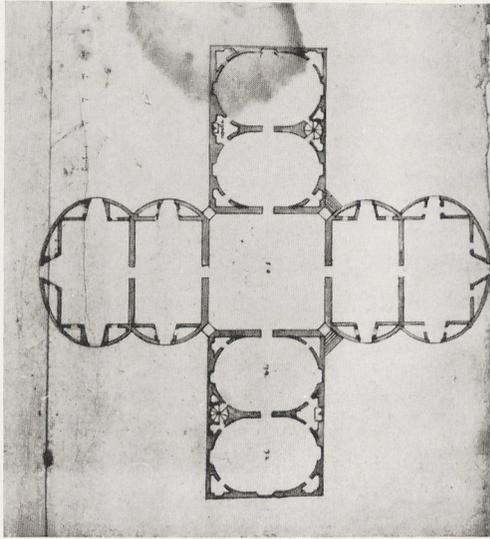


Abb. 69. Smeraldo Smeraldi (?), Grundriß.  
Parma, Staatsarchiv

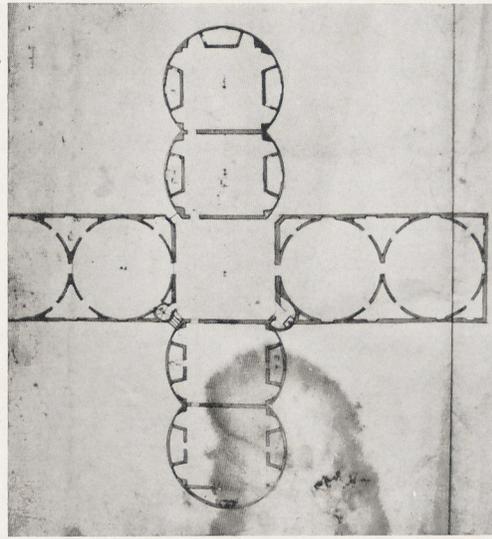


Abb. 70. Smeraldo Smeraldi (?), Grundriß.  
Parma, Staatsarchiv

4137 anwendet, so liegt hier kaum eine unmittelbare Beziehung vor. Borromini hat nach der von den Architekten des 16. Jahrhunderts erfundenen und in Serlios Traktat bequem zugänglichen Konstruktion, aber nicht nach der exakten Methode Keplers gezeichnet.

Offenbar hat Peruzzi, der sich auch von der für die klassische Zeit gültigen und aus der anthropomorphen Vorstellung erwachsenen Anschauung des Baues als einer auf eine Mitte bezogenen organischen Einheit von Innen und Außen freimachte, zuerst daran gedacht, einem Kirchenraum den elliptischen Grundriß zu geben. Spekulative Theorie und konkreter Entwurf sind bei Peruzzi nur schwer zu trennen.

Neben Serlios Traktat hat auch einer der großen Architekten des mittleren Cinquecento die Ideen Peruzzis fortgebildet, jedoch ganz auf den konkreten Entwurf bezogen und des spekulativen Charakters entkleidet: Vignola, der mit der klassischen Konzeption der Allansichtigkeit und der organischen Einheit von Innen- und Außenbau gebrochen hat, hat die ersten Ovalkirchen errichtet und sich immer wieder um die elliptische Grundrißform bemüht. Die zahlreichen Ovalprojekte seiner Schüler Francesco da Volterra, Giovanni Battista Forno und Mascherino wiederholten die Ideen Vignolas und zum Teil auch Peruzzis im Sinne des akademischen Eklektizismus. Was bei Vignola als Ergebnis eines konsequenten Reifeprozesses entstand, ist von seiner Schule als *capriccio* mit anderen *invenzioni* kompiliert worden.

Das geometrische Problem der Konstruktion der Ellipse hat Vignola nicht interessiert, er übernahm das durch Peruzzi und Serlio bekanntgewordene pragmatische, im geometrischen Sinne unexakte Verfahren. Sein Schüler, der Mathematiker Egnazio Danti, bezeugt, daß er im Nachlaß Vignolas keine Aufzeichnungen über Definition und Konstruktion der Ellipse gefunden habe. Dantis eigene Konstruktion folgt der bereits um 1500 durch Piero della Francesca und Dürer gegebenen Definition der Ellipse als Kegelschnitt oder Projektion eines Kreises auf eine nicht-parallele Ebene.

Bei Palladio begegnet der ovale Kirchengrundriß ebensowenig wie in den gleichzeitigen Bauten von Genua, Mailand oder Florenz. Die anfängliche Beschränkung seines Auftretens auf Rom und Parma wie seine spätere Verbreitung erweisen den bestimmenden Einfluß

Vignolas. Er konnte die von Peruzzi erdachte Form verwirklichen, weil seine eigenartige Baukonzeption von der abstrakten Raumform ausging und in jedem Bau ein Zweischalengebilde, nicht wie Bramante und noch Palladio eine logische Einheit von Innen und Außen, sah. Daß der Ovalbau vorwiegend eine Innenform darstellt und einem konsequenten Ineinanderwirken von Außenansicht und Raumbild geradezu widerstrebt, wird heute noch in Mondovì deutlich, wo die Ovalkuppel durch die Türme fast verdeckt wird — verdeckt werden mußte, da das elliptische Gewölbe in seiner Außenerscheinung, wie auch die Quellen immer wieder betonen, ästhetisch nicht befriedigen kann und jeder Kreis- oder Polygonkuppel weit unterlegen ist.

Der Zentralbau der klassischen Zeit ist stets in dem Sinne ein Monument, als er sich über einer bestimmten und ausgezeichneten Stelle erhebt, auch wenn diese Stelle nicht immer die Mitte des Raumes bildet. Er ist ferner — mindestens der Idee nach — stets allansichtig. Inneres und Äußeres sind in Bezug auf den materiellen Aufwand wie auf die künstlerische Konzeption gleichberechtigt. Daß diese Räume in ihrer Mitte leer und durch den Altar exzentrisch orientiert waren, konnte erst zum Problem werden, als der Bau nicht mehr als Gesamtorganismus, als untrennbare Einheit von Außen und Innen galt. Diese Trennung wurde aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollzogen, in der künstlerischen Konzeption wie im materiellen Aufwand. Damit ergab sich für den Zentralbau das neue Problem der Divergenz von Form und liturgischer Benutzung. Erst nachdem sich die Konzeption von Raumform und Raumbild von der des Außenbaues emanzipiert hatte, hat man den Raum als durch den Altar ästhetisch orientiert empfunden. Wollte man den zentralisierenden Grundriß beibehalten, so mußte man jetzt der Richtung auf den Altar sichtbaren Ausdruck verleihen. Hierfür bot sich das in den Plänen der vorhergehenden Zeit als „freie“ Form erdachte Oval an.

Erst am Ende des Jahrhunderts, in den Ovalräumen Madernas und Vitozzis, setzt sich die Orientierung der Ellipse durch die Eingangsachse endgültig durch. Man hat zwar offenbar die Problematik des querliegenden Ovals schon früh erkannt, und das mißlungene Experiment der SS. Annunziata von Parma ist im Cinquecento nicht wiederholt worden. Aber noch 1606 versucht Richini in seinem Projekt für die Krypta des Mailänder Doms, die längere Achse des Ovals senkrecht zum Zugang anzuordnen. Bernini hat dann in S. Andrea al Quirinale bewiesen, daß auch ein querovaler Raum künstlerisch zu befriedigen vermag. Doch zeigt das Nebeneinander von Quer- und Längsoval, daß das Cinquecento die reine Ellipse, das Oval um seiner selbst willen, zu verwirklichen suchte. Wiederum erweist sich die geometrische Spekulation, nicht die auf den Bau gerichtete Anschauung, als der eigentliche Anstoß. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts hat sich die Architekturphantasie mit den *ludi geometrici dell'ovato* beschäftigt. So hat noch um 1600 ein Parmenser Architekt Variationen über das Thema des Verhältnisses von Oval und Rechteck gezeichnet, die auch die Unbestimmtheit in der Orientierung des Ovals erkennen lassen (Abb. 69, 70)<sup>2</sup>.

Die herkömmliche Erklärung des Ovalraums als Verschmelzung von Zentral- und Längsbau — im liturgisch-ikonographischen wie im ästhetischen Sinn — trifft, wie das Nebeneinander von Quer- und Längsorientierung zeigt, nur bedingt zu. Es war eher die neue Stellung

<sup>2</sup> Archivio di Stato, Parma. Carteggio Farnese; Fabriche non pertinenti allo Stato, piante e disegni, vol. V, fol. 35. Der Zweck der Zeichnung war nicht zu ermitteln. An mehreren Stellen Altäre eingezeichnet. Ein ähnliches Blatt ebenda bez. „Ettore Smeraldi“; vgl. Thieme-Becker XXXI, 1937, S. 154.

des Künstlers, das Vorherrschen der invenzione und des concetto über die ikonographische Tradition, das dem Kirchenbau des Cinquecento den Verzicht auf die traditionelle Bindung von Bestimmung und Grundrißform, ja auf die alten Bautypen überhaupt ermöglichte. So konnte die neue, im Sinne der Liturgie wie der herkömmlichen Architektur-Theorie „abstrakte“ Form des Ovalraums entworfen und verwirklicht werden und schließlich als eine von mehreren möglichen Formen gelten. Immer wieder hat man neben dem Oval ja auch andere Grundrißtypen für ein und denselben Bau vorgeschlagen.

Die zeitgenössische Theorie hat dann versucht, der neuen Form in gewohnter Weise eine anthropomorphe Proportion unterzulegen. Zuccaris seltsame Bemühung, eine Analogie zwischen dem Ovalbau und den Formen des weiblichen Körpers herzustellen, zeigt in der Vermengung von Symbol und Allegorie, von Theologie und Mathematik deutlich genug, daß diese Erklärung post factum in den Bau hineingesehen worden ist. Eine ähnliche Tendenz verrät sich in Lomazzos Bestreben, die elliptischen Grundrisse antiker Bauten als anthropomorph zu interpretieren.

Der Vereinigung von spekulativer Erkenntnis und konkretem Entwurf in den Zeichnungen Peruzzis entspricht es, daß er neben sehr einfachen Bauten auch höchst komplizierten Raumgefügen die Ovalform zu geben versucht. Zur Verwirklichung bedurfte die Form aber zunächst der Reduktion, die Vignola in seinen Einräumen vornahm. „Das Objekt wird erst bloß vor das Auge gestellt, nun wird es noch einfacher betrachtet, und die Eigenschaften fallen nach und nach ein“<sup>3</sup>.

Bei Peruzzi zugleich „wissenschaftliche“ Konstruktion und „künstlerische“ Form, bei Vignola ein konsequentes Ergebnis seiner Gestaltungsprinzipien, hat der Ovalraum um 1600 durch Maderna die seinem Wesen genau entsprechende praktische Verwendung erhalten, etwa gleichzeitig mit Keplers Definition der Ellipsengesetze. In derselben Zeit sind die ersten großen Raumgefüge über ovalem Grundriß entstanden, die Wallfahrtskirche von Mondovì des Vignola-Schülers Vitozzi und die Hospitalkirche S. Giacomo degli Incurabili, der Maderna die endgültige Form gab.

Beide Bauten haben im 17. und 18. Jahrhundert fruchtbar weitergewirkt. Der deutsche Spätbarock hat in wahlverwandter Architektur-Anschauung die Ideen des Cinquecento neu und in noch bedeutenderer Weise verwirklicht. Aber die Trennung von Raumbild und äußerer Erscheinung, von Bestimmung und Form der Kirche, die Hervorhebung einer Schauwand als Fassade und der Verzicht auf Allansichtigkeit — dieser höchst folgenreiche und komplexe Vorgang, der die Voraussetzung der spätbarocken Architektur bildet, läßt sich bereits in der italienischen Baukunst des 16. Jahrhunderts und wohl am deutlichsten an der von ihr erfundenen Form des Ovalraums verfolgen<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Humboldt über die Sprache Homers, Brief an Jacobi vom 15. 10. 1796.

<sup>4</sup> Dem Vf. ist es bewußt, daß das Verhältnis zwischen den im 16. Jahrhundert einsetzenden mathematischen Untersuchungen über die Kegelschnitte und der Entwicklung des Ovalraumes in der Architektur in der vorliegenden Arbeit nicht erschöpfend behandelt worden ist. Es bedürfte eingehender Studien von seiten der Mathematik- und der Kunstgeschichte, um zu klären, ob die architektonische Entwicklung mit der der Geometrie in kausalem Zusammenhang steht oder ob nicht vielmehr beide Phänomene aus der gemeinsamen, für die Zeit charakteristischen Bevorzugung abstrakter, d. h. nicht anthropomorpher, Grundformen zu erklären sind.

Ebenso wäre die Verwendung des Ovals im Ornament und im Profanbau in eigenen Untersuchungen zu behandeln. Beides war im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich. In der Ornamentik scheint das Oval gleichfalls um 1520 zuerst aufzutreten, um dann gegen 1540 häufiger verwandt und im späten 16. Jahrhundert, etwa in den Gewölbestukturen, geradezu zur Regel zu werden. (Erstes dem Vf. bekanntes Beispiel: Ovalreliefs im Casino Cornaro in Padua von Falconetto um 1525; Abb. Venturi, Storia XI, 3, S. 16/17; langgestreckte, an Kameen erinnernde, offenbar „frühe“ Form.)

Einige frühe Beispiele profaner Ovalbauten sind in der Arbeit erwähnt worden. Die Ovalform tritt auffallend häufig in den

Palastentwürfen Serlios auf, besonders in den Palazzi reali und principali sowie den Festungsbauten seiner unveröffentlichten, aber im Manuskript erhaltenen Bücher VI und VII. Aufschlußreich sind ferner die elliptischen Räume, Höfe und Treppen in den Ideal-Projekten Dosios, vgl. L. Wachler, Röm. Jahrb. f. Kunstgesch. IV, 1940, S. 209 ff. Wachler geht auf die Bedeutung der Ovalform nicht näher ein.

Auch die eigentümliche Entwicklung des Ovals im Werke Michelangelos konnte in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden. Schon in den Entwürfen für das Julius-Grab begegnet die Ellipse in der ungewöhnlichen Form der Bahre des Papstes; eines der schönsten Beispiele für ihre Verwendung im Ornament findet sich in den Zeichnungen für die Decke der Biblioteca Laurenziana. Die Projekte für das Kapitol stellen schließlich wohl die bekannteste Anwendung des Ovals als Grundrißform dar; daß Michelangelo hier von Anfang an an die Ellipse gedacht hat, lehrt der der ersten Planungsphase angehörige Sockel des Marc Aurel. Es wäre eine reizvolle Aufgabe, das „Ovaloid“ des Kapitolplatzes (Sedlmayr) genetisch zu erklären und seinem Zusammenhang mit der Entwicklung des Ovals in der Kunst des übrigen Cinquecento nachzugehen.

Den Gegenstand einer eigenen Untersuchung hätten schließlich die Ovaltreppen des Cinquecento zu bilden. Neben der „Negativform“ des Ovalraums steht die „Positivform“ der Treppe (oder etwa auch des Brunnens). Der Bildhauer Michelangelo hat in dem Ricetto der Laurenziana für die Stufen, d. h. für raumfüllende Gebilde, dieselbe Ovalform gewählt, die Vignola dem Grundriß seiner Kirchen, d. h. raumumschließenden Wänden, zugrundelegt; und Vignola selbst hat die Kreisform der Stufen Bramantes vor dem Nicchione des Belvederehofes an einer genau entsprechenden Stelle in Caprarola ins Oval übersetzt. Eine solche Untersuchung hätte auch die Frage zu erörtern, ob zwischen den Ovalbrunnen der Antike, von denen sich ein Beispiel auf dem Palatin erhalten hat, und den plastischen Ovalgebilden des Cinquecento ein Zusammenhang besteht; sie hätte ferner der Umbildung der runden Wendeltreppe mit offener, von Säulen getragener Spindel (Vatikan, Caprarola) in die Ovaltreppen der Vignola-Schule (Quirinal, Vatikan, Pal. Barberini) nachzugehen: diese Entwicklungsreihe scheint mit der der Ovalkirchen parallel zu verlaufen. Die hier nur angedeuteten Einzeluntersuchungen, die die vorliegende Arbeit nicht leisten konnte, würden die Grundlage für eine zusammenfassende Studie über Entwicklung und Bedeutung der Ovalform im Cinquecento bilden.

\*

Zwischen dem Beginn der Drucklegung und dem Erscheinen der vorliegenden Studie sind mehr als zwei Jahre vergangen. Dank der Großzügigkeit von Herausgeber und Verlag konnte ein Teil der in der Zwischenzeit veröffentlichten Arbeiten noch in die Fußnoten eingearbeitet werden.

Erst nach Abschluß der Drucklegung ist dem Vf. die kleine Schrift Mario Zoccas über „La Cupola di S. Giacomo in Augusta e le Cupole Ellittiche in Roma“ bekannt geworden (Band IV der Reihe „Il Volto di Roma dei Secoli“; Istituto di Studi Romani, Rom 1945). Zoccas Arbeit bildet insofern eine willkommene Ergänzung der vorliegenden Untersuchung, als sie sich ausführlich mit den statischen Problemen der Einwölbung elliptischer Räume beschäftigt. Zocca gebührt auch das Verdienst, den Albertina-Grundriß von S. Giacomo (unsere Abb. 39) in die Literatur eingeführt zu haben; da ihm indessen die Stockholmer Zeichnungen (Abb. 36—38) noch nicht bekannt waren, deutet er das Wiener Blatt als ersten Entwurf des Francesco da Volterra. Wir möchten demgegenüber an unserer Darstellung der Planungs- und Baugeschichte sowie an der Zuschreibung des Wiener Grundrisses an Maderna festhalten. — Im zweiten Teil seiner Studie beschäftigt sich Zocca mit den römischen Ovalräumen des 17. und 18. Jahrhunderts. Den Beschluß bildet eine Tabelle der Durchmesser und Höhenverhältnisse einiger römischer Ovalbauten; nach Zocca weicht die Relation von großem und kleinem Durchmesser „nur geringfügig von 1,618 ab, d. h. dem geheimnisvollen «Goldenen Schnitt», wie ihn Piero della Francesca entdeckte oder vielleicht wiederentdeckt hat“ (a. a. O., S. 30). Zocca stützt sich hier auf ältere und nach seiner eigenen Meinung nicht immer zuverlässige Aufnahmen. Seine Tabelle könnte u. E. auch darauf schließen lassen, daß die Durchmesserrelation dem in der Renaissance so häufig verwendeten Verhältnis 3 : 2 (= 1,6666) entspricht, d. h. der in den Traktaten als „diapente“ bezeichneten arithmetischen Analogie zur musikalischen Quinte (vgl. hierüber ausführlich Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, S. 91 ff.).

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Postkarte: Abb. 58; Alinari, Abb. 17; Brogi, Abb. 49; Gab. Fot. del. Min. Pubbl. Educazione, Rom, Abb. 34, 35, 41; Musei Vaticani, Abb. 18, 25, 29; Vasari, Rom, Abb. 67; Dr. J. S. Ackerman, Berkeley, Calif., Abb. 6 a, 20, 26, 27; Dr. B. Degenhart, München, Abb. 15; Ilse Mayer, Buenos Aires, Abb. 23, 24, 30, 69, 70; Dr. Hilde Bauer-Lotz, Abb. 6 b, 6 c, 14, 31, 40, 42, 45, 47, 48, 51, 53, 56, 57, 66; Verfasser, Abb. 16, 31, 32, 50, 52, 54, 55, 59, 60, 61, 63—65; alles übrige Museumsaufnahmen.

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN BAUTEN

- Aachen, Münster, S. 10  
 Assisi, S. Maria degli Angeli, S. 79  
 Bologna, S. Pietro (Dom), S. 49  
 Caprarola, Pal. Farnese, S. 57, 69 f., 81, 98  
 Cisterna, Pal. Caetani, S. 58  
 Cumae, Hafen, S. 17  
 Eskurial, Kirche, S. 89  
 Florenz, SS. Annunziata, S. 47, 56 f.  
     Carmine, S. 89  
     S. Croce, S. 48, 90  
     S. Lorenzo, Cappella dei Principi, S. 89  
         Biblioteca Laurenziana, S. 98  
     S. Maria Nuova, S. 28  
 Genua, S. Maria di Carignano, S. 83  
 Hautecombe, Zisterzienserkirche, S. 77  
 Loreto, Chiesa della Santa Casa, S. 10, 79  
 Mailand, Dom, Scurolo, S. 90 ff.; Abb. 66  
     S. Lorenzo, S. 84  
     Scuole Cannobbiane, S. 90  
     Lazzaretto, S. 28  
     Ospedale Maggiore, Kapelle, S. 28  
 Maser, Kapelle, S. 34  
 Mondovì, Santuario di Vicoforte, S. 64, 75—88, 96; Abb. 51  
     bis 61  
 Montepulciano, S. Biagio, S. 38  
 Nepi, S. Tolomeo, S. 83  
 Ostia, Hafen, S. 17  
 Padua, Casino Cornaro, S. 97  
 Parma, SS. Annunziata, S. 48, 55—58, 63, 65, 68, 76, 96;  
     Abb. 31—35  
 Pola, Theater, S. 17  
 Rom, S. Agnese in Piazza Navona, S. 83  
     S. Andrea al Quirinale, S. 21, 96  
     S. Andrea in Via Flaminia, S. 21, 35—39, 41, 43 f., 47, 50,  
         52, 54; Abb. 17—22  
     S. Anna dei Palafrenieri, S. 12, 35, 50—54; Abb. 28—30  
     S. Carlo alle Quattro Fontane, S. 11, 50, 94  
     S. Celso in Bandi, S. 70  
     S. Costanza, S. 16 f., 30 f., 49  
     S. Eligio degli Orefici, S. 52  
     Gesù, S. 42, 45 ff., 51 f., 71  
     S. Giacomo degli Incurabili (in Augusta), S. 26 ff., 29, 34,  
         58—68, 84 ff., 93, 97 f.; Abb. 36—44  
 Rom, S. Giovanni Decollato, S. 52  
     S. Giovanni dei Fiorentini, S. 20—24, 53, 61, 70, 80  
     S. Macuto, S. 52  
     S. Maria di Loreto, S. 18, 38  
     S. Maria della Scala, S. 65, 76  
     S. Maria in Traspontina, S. 70  
     S. Peter, S. 23 f., 31, 43 f., 47, 52, 64, 68, 70 f., 72 ff., 79,  
         83 f.  
     S. Pietro in Montorio, Tempietto, S. 22, 38  
     S. Pudenziana, S. 60, 64, 74, 93; Abb. 48—50  
     S. Spirito dei Napoletani, S. 69—73, 78, 80  
     S. Spirito in Sassia, S. 28  
     S. Susanna, S. 92 ff.; Abb. 67—68  
     Theatiner-Kapelle auf dem Pincio, S. 26 ff.  
     Pal. Barberini, S. 98  
     Pal. Massimi alle Colonne, S. 11, 13, 20, 28  
     Pal. Quirinale, Treppe, S. 69 f., 73, 98  
     Pal. Vaticano, S. 73, 98  
         Capp. Nikolaus V., S. 44  
         Capp. Paolina, S. 41  
         Capp. Sistina, S. 40 f.  
         Casino di Pio IV., S. 19  
         Cortile del Belvedere, S. 19, 40 ff.  
         Torre Pia mit Stephans-Kapelle, S. 43 f., 47, 52; Abb. 25  
 Kapitolsplatz, S. 98  
 Circus Maximus, S. 17, 19  
 Kolosseum, S. 15 ff.  
 Maxentius-Basilika, S. 31, 78  
 Minerva Medica, S. 43, 47, 57  
 Pantheon, S. 20 ff., 30 ff., 39, 46 ff., 49, 76, 78  
 Thermen des Caracalla, S. 18  
 Thermen des Diokletian, S. 18, 20, 49  
 Rom, Umgebung, Villa Trivulzio am Salone, S. 19  
 Steinhausen, Wallfahrtskirche, S. 72  
 Tivoli, Hadrians-Villa, S. 17  
 Turin, Superga, S. 78  
 Venedig, Zitelle, S. 18  
 Verona, Lazzaretto, S. 28  
     Arena, S. 15 ff.  
 Vicenza, Pal. Chiericati, S. 34  
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche, S. 77  
 Weingarten, Abteikirche, S. 72  
 Wies, Wallfahrtskirche, S. 72

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN HANDZEICHNUNGEN

- Anonymus*, Venedig, Ferruccio Asta, S. 30, Abb. 15  
     Parma, Staatsarchiv, Piante e disegni, vol. IV,  
     fol. 5 a, S. 55, Abb. 31 — fol. 56, S. 55, Abb. 32  
*Biringucci Vannocci, Oreste*, Siena, Bibl. Comunale, Cod. SIV 1,  
     fol. 39, S. 45 ff., 49, 57, 71 f., 89, Abb. 27 — fol. 41 v.,  
     S. 45 ff., 49, 51, 57; Abb. 26  
*Bramante, Donato*, Florenz, Uffizien arch. 1, S. 71  
*Dosio, Giov. Ant.*, Florenz, Uffizien arch. 2930, S. 90  
*Maderna, Carlo*, Wien, Albertina, „Rom“ XI, VIII, 1,  
     S. 62—68, 84 f., 98, Abb. 39  
*Mascherino, Ottavio*, Rom, Accademia di S. Luca: Projekte  
     für S. Peter, S. 73 — Projekte für S. Spirito dei Napoletani,  
     S. 69—73, Abb. 45  
     Rom, Archivio Capitolare di S. Pietro, S. 72 ff., Abb. 47  
*Moosbrugger, Kaspar*, Luzern, S. 33, 72  
*Negri, Ercole, Conte di S. Front*, Turin, Staatsarchiv, S. 77 ff.,  
     Abb. 51, 56  
*Peruzzi, Baldassare*, Florenz, Uffizien arch. 14, S. 23 f., Abb. 7  
     — arch. 22, S. 18 — arch. 399, S. 18 — arch. 451, S. 26 f.,  
     Abb. 12 — arch. 453, S. 19 f., Abb. 4 — arch. 510, S. 20—23,  
     Abb. 5 — arch. 531, S. 11, 29 f., Abb. 1 — arch. 553, S. 26,  
     59, 63, Abb. 10 — arch. 577, S. 27 f., 47, 59, 63, Abb. 11 —  
     arch. 581, S. 25 f., 68, Abb. 9 — arch. 4137, S. 29—32, 49,  
     70, 94 f., Abb. 13  
*Pieroni, Alessandro*, Florenz, Uffizien arch. 4492—4505, S. 89 f.,  
     Abb. 62  
*Richini, Francesco Maria*, Mailand, Castello Sforzesco, Raccolta  
     Bianconi, S. 90 ff., 96, Abb. 63, 64  
*Sangallo, Antonio da, d. J.*, Florenz, Uffizien arch. 66, S. 47 —  
     arch. 199, S. 22 f., 80, Abb. 6 a — arch. 200, S. 22  
     (ders., Kopie nach) München, Staatsbibl., cod. icon. 195, fol. 3,  
     S. 24, Abb. 8 — fol. 14 a, S. 18 f., Abb. 3  
*Sangallo, Francesco da*, Florenz, Uffizien arch. 104 v, S. 18  
*Seregini, Vincenzo*, Mailand, Castello Sforzesco, Raccolta  
     Bianconi, S. 90, Abb. 65  
*Serlio, Sebastiano*, München, Staatsbibl., Cod. icon. 189—190,  
     S. 33 f., 98 — New York, Columbia University, S. 33  
*Smeraldi, Smeraldo*, Parma, Staatsarchiv, Piante e disegni  
     vol. 5, fol. 35, S. 96, Abb. 69, 70  
*Tessin, Nikolaus d. J.*, Stockholm, National Museum, Celsing  
     Samling 293, S. 71 f., Abb. 46  
     Tessin Samling 4434, S. 35, Abb. 22 — 8100, S. 35, Abb. 21  
     — 8147, S. 71 — 8211, S. 71  
*Tibaldi, Pellegrino*, Mailand, Castello Sforzesco, Raccolta  
     Bianconi, S. 84, Abb. 55  
*Volterra, Francesco Capriani da*, Florenz, Uffizien arch. 6735,  
     S. 65  
     Stockholm, National Museum, Fullerö Samling 341, S. 59  
     bis 68, Abb. 37 — 342, S. 59—68, 76, Abb. 36 — 343, S. 59  
     bis 68, 71, 84 f., 98, Abb. 38  
*Vignola, Giacomo Barozzi da*, Parma, Staatsarchiv, Piante e  
     disegni vol. V., fol. 17, S. 42 ff., 47, Abb. 24 — fol. 39,  
     S. 40 f., 44, 47, Abb. 23  
     Windsor Castle, Royal Library 10454, S. 35, 37, Abb. 20