

HANS OST

STUDIEN ZU PIETRO
DA CORTONAS
UMBAU VON
S. MARIA DELLA PACE

mit einem Exkurs zur vorhergehenden Baugeschichte

Die Möglichkeit zu vorliegender Studie verdanke ich einem von der Max-Planck-Gesellschaft gewährten Stipendium an der Biblioteca Hertziana in Rom. Dank gilt insbesondere dem Direktor dieses Instituts, Herrn Professor Dr. W. Lotz. Frau Dr. H. Giess und Frau G. van Rossum haben bei der photographischen Dokumentation geholfen, Herr Dipl.-Ing. G. Kaster hat die Platzanlage vor der Kirche vermessen und gezeichnet. Vielfältige Hinweise und Anregungen wurden mir von den Herren Dr. J. Eberhard, Dr. A. Haus, Dr. F. E. Keller, Dr. G. Urban zuteil.

Das Manuskript wurde im Juli 1968 abgeschlossen. Am 1. 10. 1968 hatte ich Gelegenheit, meine Ergebnisse beim Jahreskurs der Biblioteca Hertziana vorzutragen. Seitdem ist der von Karl Noehles auf

gleichem Jahreskurs gehaltene Vortrag über „Architekturprojekte Pietro da Cortonas“ im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“ (1969) erschienen. Ich freue mich, daß hier die von mir vorgetragene Deutung von S. Maria della Pace als Friedenstempel Alexanders VII. aufgenommen ist. Schon Noehles hat einige der S. Maria della Pace betreffenden Nachrichten im Tagebuch Alexanders VII. herangezogen, jedoch m. E. mehrfach falsch transkribiert oder irreführend verkürzt, so daß sie in vorliegender Arbeit in der ursprünglichen Fassung meines Manuskripts beibehalten sind.

Wenn keine besonderen Angaben gemacht, befinden sich die zitierten Manuskripte und Klebebände in der Biblioteca Vaticana zu Rom.

INHALTSVERZEICHNIS

I Baugeschichte	234	IV Fazit	280
II Typologie	258	V Exkurs	281
III Ikonologie	269	Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	285



1. S. Maria della Pace, Fassade und Platz

Am 7. April 1655 geht Kardinal Fabio Chigi aus dem Konklave als Alexander VII. hervor. Mit ihm setzt, nach Urban VIII. und Innozenz X., noch einmal eine dritte große Phase reger Bautätigkeit im Rom des 17. Jahrhunderts ein. Sie ist, wie etwa die Tagebücher und andere Schriften Alexanders bezeugen¹, von genauer Sachkenntnis und einem unmittelbaren Interesse des Papstes an allen künstlerischen Fragen getragen. Wichtigstes Zeugnis für die urbanistischen und architektonischen Anstrengungen des Chigi-Papstes ist die seit 1656 wieder aufgegriffene und diesmal nun auch ins Werk gesetzte Gestaltung des Peters-

platzes durch Bernini. Sie ist eingebunden in eine überaus reiche Bautätigkeit an kleineren Objekten, die über die ganze Stadt verstreut sind und die alle dazu dienen, die Stadt als Ganzes zu verschönern und zu erneuern. Der durch einen satirischen Kritiker nach seinem Tode statt in den Himmel ins Purgatorium versetzte Alexander beginnt sofort damit, Amphitheater und Brunnen zu zeichnen, um das Purgatorium auf seine Art neu zu erbauen – gerade so, wie er es mit Rom gemacht hatte². In einem groß angeleg-

1 Vgl. etwa Cod. Chig. O. IV. 58.

2 Il Sindaco di Alessandro VII. Con il suo viaggio nell'altro Mondo. Nuovamente ristampato con un'aggiunta della sentenza, e di Pasquino Morto, e resuscitato, o. O. (Frankreich?) 1668, 15.

ten Stichwerk hat Giovanni Battista Falda alle diese architektonischen Werke Alexanders für den Beschauer vereinigt: *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessan-*

*dro VII.*³. Eine der ersten und wichtigsten Vorstellungen auf der großen architektonischen Schaubühne Alexanders ist mit der durch Pietro da Cortona durchgeführten Erneuerung von S. Maria della Pace gegeben⁴ (Abb. 1, 2).

I BAUGESCHICHTE

In einem päpstlichen Handschreiben vom 4. Juli 1657, das sich mit dem Kauf der zur Platzweitererung vor S. Maria della Pace notwendigen Häuser beschäftigt, be-

³ Roma 1665.

⁴ Literaturübersicht zu S. Maria della Pace zuletzt bei: Falcidia, 282; nachzutragen bleibt: Tommaso Valenti, Il contratto per l'organo di S. Maria della Pace, in: Note d'archivio per la storia musicale 4 (1927), 204–209. Weiterhin Sedlmayr. Grundlegend zu Form und Geschichte des Quattrocentobaus: Urban, (mit ausführlicher Bibliographie). Hier kommt auch der barocke Umbau insofern zur Sprache, als der Vf. aus ihm den Quattrocentokern herauszuschälen sucht. Die wichtigen, für den barocken Bau angefertigten Zeichnungen des Cod.Chig. PVII, 9 werden in diesem Zusammenhang herangezogen. Auf diese Zeichnungen hatte zuerst hingewiesen: Fea, 14. Zwei Abbildungen dann bei: A. Munoz, Pietro da Cortona (Bibl. d'arte illustrata, Ser. I, fasc. 6) Roma 1921, 11ff. Wie hier, so wurden auch in der weiteren Literatur dem Umbau immer nur wenige Zeilen gewidmet. Dennoch sind sich alle Verfasser darin einig, daß es sich bei S. Maria della Pace um einen der charakteristischsten Bauten des römischen Seicento handelt, vgl.: A. Munoz, Roma barocca, Milano/Roma 1919, 349; D. Frey, Architettura barocca, Roma/Milano o.J. (1926), 30f.; Rieger, 96f.; V. Golzio, Il Seicento e il Settecento (Storia Universale dell'Arte V) Torino o.J. (1955), 113f.; Wittkower, 159f. Eine eindringende Beschreibung der Fassade gibt lediglich Sedlmayr; seine Analyse bleibt aber bei „werkimanenter Interpretation“ stehen und läßt die Baugeschichte ganz aus. Die einzige monographische Darstellung des barocken Umbaus durch P. Portoghesi, S. Maria della Pace di Pietro da Cortona, in: L'Architettura 7 (1962), 841ff.; großenteils übernommen in: P. Portoghesi, Roma barocca, Roma 1966, 299ff. Portoghesi bespricht und publiziert die bekannten Zeichnungen des Cod. Chig. P VII, 9 und die ebenfalls dort eingeklebten drei Schriftstücke zur Platzanlage; leider sind diese Zeichnungen und Dokumente jedoch flüchtig und z. T. fehlerhaft interpretiert, so daß dem Vf. etwa das erste Projekt Cortonas für einen Platzdurchbruch (vgl. dazu unten!) unbekannt blieb, so daß er vom Abbruch des Palazzo Gambirasi spricht, der aber erst unter Cortona neu errichtet wurde, usf. Auch zur Baugeschichte bringt P. gegenüber der älteren Literatur keine neuen Ergebnisse. Allgemein wird angenommen, daß der Neubau 1656/57 errichtet wurde, wobei man meist von den an der Kirche angebrachten Inschriften ausgeht, die aber nur bestimmte Zwischenzustände während des Umbaus bezeichnen. 1656/57 geben z.B. an: Falcidia, 288; Wittkower, 159; Briganti, 148; K. Noehles, Art. „Pietro da Cortona“, in: Enciclopedia Universale dell'Arte X, Venezia/Roma 1963, 608. Im folgenden soll die Baugeschichte, die sich bis 1660, z. T. sogar länger, hinzieht, genauer behandelt werden; dabei sind zahlreiche neue Dokumente und Zeichnungen heranzuziehen.

richtet Alexander, daß er den Befehl zum Neubau von S. Maria della Pace *sino dal principio dell'anno passato*, d. h. Anfang 1656 gegeben habe⁵. Gleichermanßen vermerkt ein späterer Chirograph vom 27. Juni 1659: *sin dal principio dell'anno 1656*⁶. Diese Datierung des Neubauprojekts geht mit anderen Nachrichten zusammen. So wird Cortona im Februar 1656 zum Cavaliere ernannt, welche Tatsache schon Fabbrini, später von Pastor mit dem Neubau in Zusammenhang gebracht haben⁷. Eine Generalabrechnung für S. Maria della Pace setzt als erstes Datum für entstandene Baukosten den 17. Februar 1656 ein⁸. Bereits zwischen dem 31. Mai und dem 16. Juni entwirft Alexander eigenhändig eine Reihe von Varianten für die später innen neben dem Hauptportal angebrachte Inschrift⁹. In einem auf den 8. Juni datierten Brief, den Lucas Holstenius, der Kustode der Vatikanischen Bibliothek, an den päpstlichen Geheimkämmerer Ferdinand von Fürstenberg schreibt, ist auf diese Beschäftigung Alexanders mit der Inschrift Bezug genommen; gleichzeitig werden einige Änderungen am Text vorgenommen, aber auch diese Fassung entspricht noch nicht der endgültigen, später in der Kirche angebrachten Inschrift¹⁰.

⁵ Fea, 48.

⁶ Fea, 54.

⁷ N. Fabbrini, Vita del Cav. Pietro Berrettini, Cortona 1896, 130; L. von Pastor, Geschichte der Päpste XIV, 1, Freiburg 1929, 504.

⁸ Cod. Chig. H. II. 40 fol. 371, voller Text weiter unten Anm. 79.

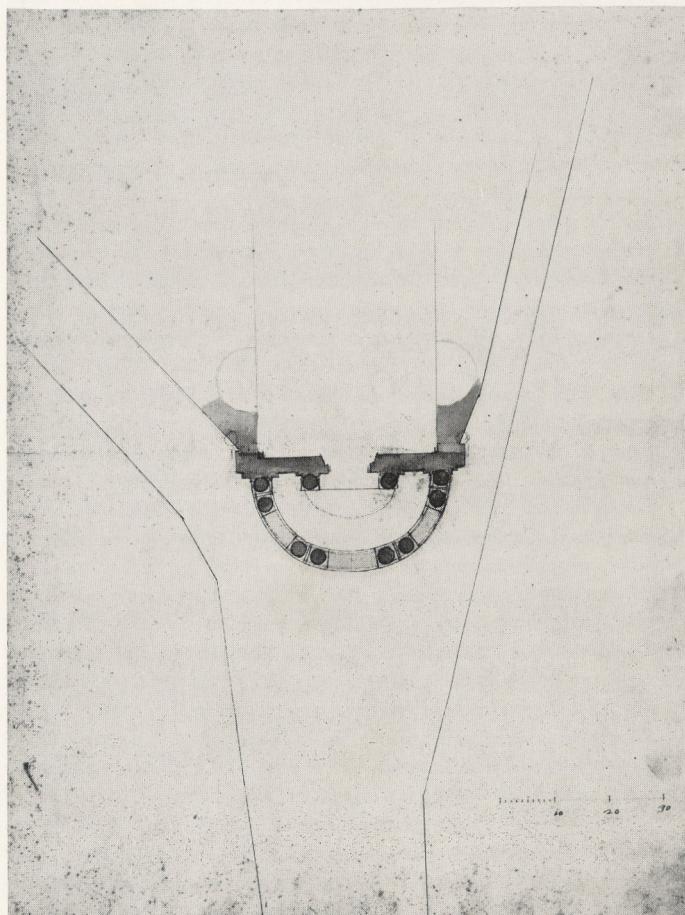
⁹ Cod. Chig. O. IV. 58, fol. 23–24, u. a.: VIRGINI. PACIS. DVDVM. CONCEPTA. VOTA. PRO. RERVM. POPVLORVMQ. CONCORDIA. AC. TRANQVILLITATE. AVCTA. ORNATAQ. AEDE. ALEXANDER VII. P. M. LIBENS REPETIT. AN.–

¹⁰ Der Brief des Holstenius in Stamp. Chig. IV, 3908 (vgl. vollen Text unten!), seine Fassung S. CCXCIII: VIRGINI PACIS VOTA PRO ORBIS CHRISTIANI CONCORDIA TRANQVILLITATE DVDVM SVSCEPTA. AEDE. PACIS. AVCTA ET. EXORNATA ALEXANDER VII. P. M. SVPPLEX. REPETIT. AN. II. Die endgültige Fassung bei Bonanni II, 644; Fea, 11; Forcella V, 506: VIRGINI. PACIS. VOTA. PRO. ORBIS. CHRISTIANI. CONCORDIA. AC. TRANQVILLITATE. DVDVM. SVSCEPTA. AEDE. ILLIVS. AVCTA. ET. EXORNATA. ALEXANDER. VII. P. M. SVPPLEX. REPETIT. ANNO. SAL. MDCLVI. PONT. II.

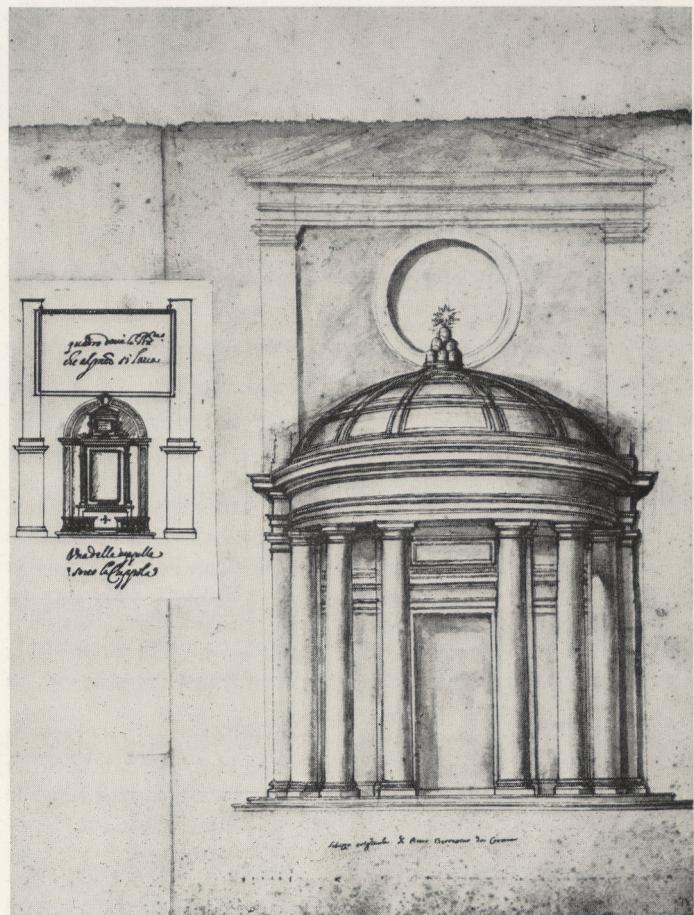


2. S. Maria della Pace, Stich aus: Falda, *Il nuovo teatro...* 1665

3. Entwurf für S. Maria della Pace, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 72



4. Entwurf für S. Maria della Pace, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 73



Die Umbaumaßnahmen, die im Frühjahr 1656 für den Außenbau geplant waren, gibt ein Grundriß im Codex Chigianus P VII, 9 fol. 72 wieder (Abb. 3): Vor das alte Mauerwerk der Quattrocentofassade soll, wie durch besondere Lavierung hervorgehoben wird, ein von zehn Säulen getragener, halbkreisförmiger Portikus gesetzt werden, wobei acht dieser Säulen das Halbrund rhythmisch gliedern, während zwei das innere Portal flankieren. Eine Platzanlage vor der Kirche ist noch nicht angegeben. Der Freiraum, in den sich der neue Portikus hineinschiebt, besteht nur aus der alten Straßenerweiterung vor der Fassade, die durch den Zusammenfluß der auf die Kirche zuführenden Straße mit den seitlichen Gäßchen gegeben war. Wichtig nun eine zwischen dem 8. und 13. Juni niedergeschriebene Notiz Alexanders, die aufzählt, was alles erneuert werden soll: *Tutti i balaustri delle 4 capelle | Il pavimento di tutta la Chiesa | Portico con sei colonne e'l resto del (compm.to?) | Cappellino de Chigi conf.e 'l disegno*¹¹.

Bei der letzten Bemerkung geht es um Cortonas Entwurf für die Ausgestaltung der nun zur päpstlichen Kapelle gewordenen Chigi-Kapelle, für die einst Raffael das Sibyllen-Fresco gemalt hatte. Außen soll nun ein Portikus mit sechs Säulen vor die alte Fassade gestellt werden, so wie es ein Aufriß Cortonas (Cod. Chig. P VII, 9 fol. 73)¹² angibt (Abb. 4): Vor dem mit Bleistift gezeichneten Quattrocentobau ist mit Tusche der Portikus eingetragen, wobei die toskanische Säulenstellung noch nicht wie später rhythmisch gegliedert ist; auf das mittlere, breite Intervall, das mit dem Kirchenportal korrespondiert, folgen schmale Intervalle zu den Seiten hin. Wenig durchdacht auch noch die Stellung der Plinthen und Kämpfer, die hier alle parallel zur Fassadenebene gestellt sind und nicht mit der bogengleichmäßigen Führung von Stufen und Gebälk harmonieren.

Erst ein Dokument vom 6. Juli 1656 nimmt auf die Umgestaltung des Platzes vor der Kirche Bezug¹³. Dieses

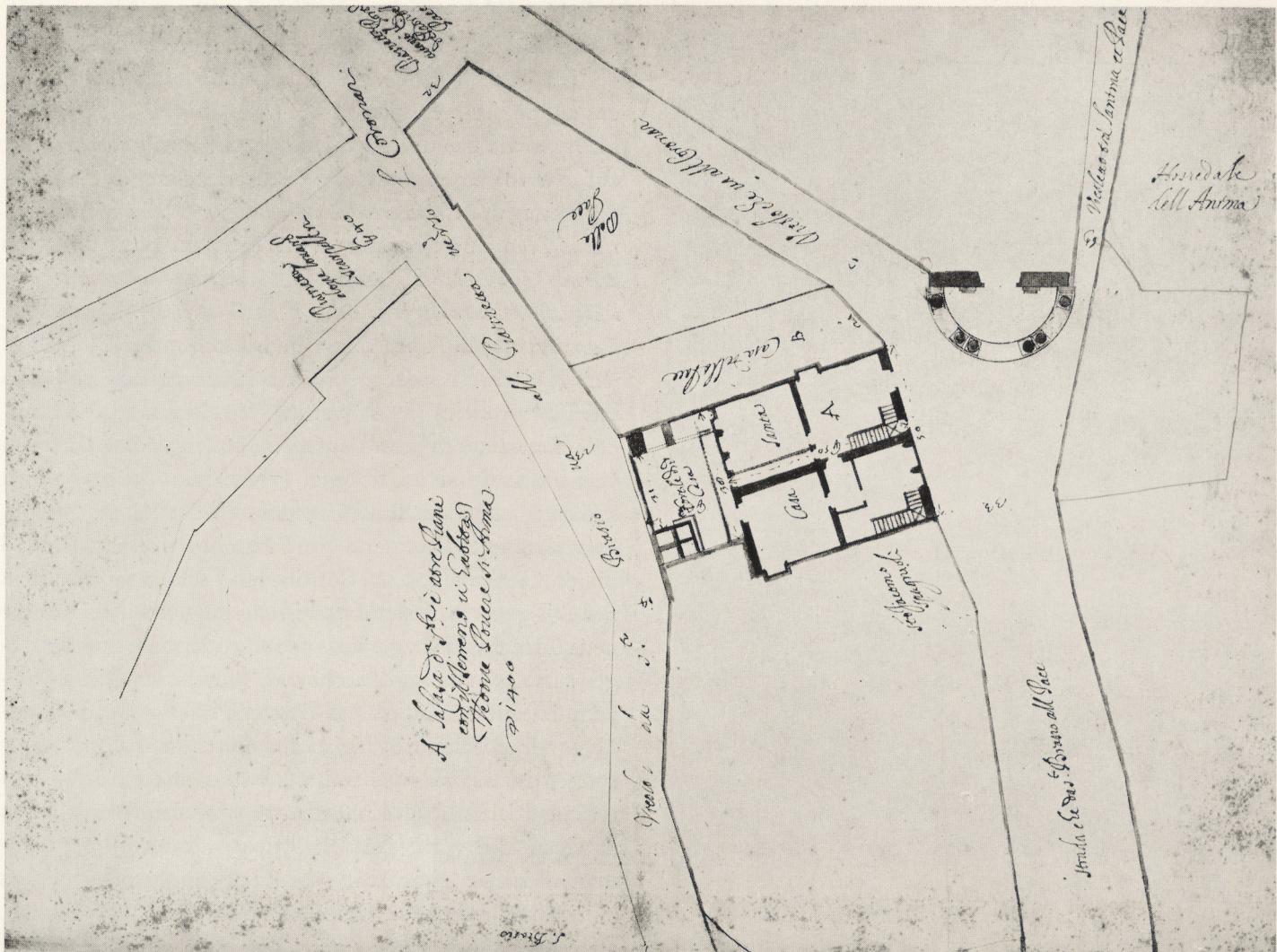
nicht von der Hand Cortonas, sondern von einem Schönschreiber stammende Dokument geht zusammen mit einer Grundrißaufnahme von Kirche und Platz, die ebenfalls aus Cortonas Baubüro stammt und in die ein erstes Platzprojekt eingetragen ist (Abb. 5; Cod. Chig. P VII, 9 fol. 71). Das schriftliche Dokument weist zunächst darauf hin, daß S. Maria della Pace eine der besuchtesten Kirchen Roms sei, und dies wegen der Häufigkeit der Messen, die sogar noch am Nachmittag abgehalten würden. Es sei aber äußerst unbequem, diese Kirche mit der Karosse zu erreichen, da man bis zu keinem der beiden Eingänge fahren

Li 6.luglio 1656. La Chiesa della Pace si come è una delle più frequentate Chiese di Roma, sì per l'abbondanza delle messe, come per il dilungarsi il celebrarle anche doppo il mezzo giorno, così è scomoda per chi vi va in carrozza non potendosi accostare con essa nè all'una, nè all'altra porta; mà conviene descendere nella strada dell'Anima a chi vuol entrare per la porta sotto la cupola, ò nella strada di S. Biagio a chi vuol entrare per la porta della facciata. E se bene da questa parte le carrozze si puole accostare alla porta, nondimeno non potendosi in sì picciol sito rivolgere la carrozza indietro, e solendo star chiusa con colonnetta in mezzo, la strada, che conduce alla porta del Monastero, non resta luogo di godere della commodità di accostarsi, mà si è necessitati a scendere di carrozza nella strada, come si è detto di S. Biagio e far a piedi tutto il corso della strada, detta de scopettari. E la ragione perchè soleva star chiusa la strada che volge alla porta del Monastero essendo che sia, perchè incontrandosi in essa due carrozze non vi è rimedio al dar luogo l'una all'altra et il dare in dietro è spazio troppo lungo. Che però chi ha considerato di fare un poco di Piazzetta vicino a detta Porta, dove oggi si fa il nuovo Portico nel sito, dove nell'annesso foglio si vede disegnata una Casa segnata A parmi, che habbia pensato a cosa, che sia per riuscire di molta commodità. Questa casa è destinata ad una opera pia, che però è denominata Casa Santa, dove si da ricetto a povere Vedove senza che paghino pigione, et in Roma ve ne sono altre simili. Gettata questa a terra resterà un sito ad uso di piazza, capace di otto in dieci carrozze, che parteciperà di due strade, una cioè, che conduce alla Chiesa della Pace, detta di sopra, e l'altra, che da S. Biagio va verso i Coronari. Questa piazzetta, unita con le strade sarà longa circa palmi 130, e larga nella maggior larghezza palmi 50, e col terminare nelle doi strade sopradette; benchè una non molto lunga, si da campo a Cuchieri di prendere diversi camini et uscire più facilmente dall'angustie. Ma vien presupposto, da chi ha misurato la detta Casa, che possi valere scudi mille, e quattro cento, se chi volesse gettare un'altra picciola casa contigua, ch'è della Pace, segnata B, (...) dice che si spenderebbero altri Scudi 300, ma il mio timore è, che le case, che restarebbero in piazza, sciolte dal legame della casa, o case che si gettassero, potessero patire, e conseguentemente havessero bisogno di nuove muraglie, ma il detto Misuratore et Architetto professsa essere buone. Conforme l'uso di Roma simili gettiti si sogliono pagare da vicini, massime quando oltre la bellezza, ne ricevono comodità, et è certo nel caso nostro, che la comodità sarà ben grande per le ragioni adotte, e nelle contigue case potranno i Padroni di esse aprire botteghe in detta piazza con molto utile disegno, che quando pure le muraglie sopradette restassero deboli, credo che metterà conto ai Padroni farne ogni spesa per l'utile che ritraranno da tali botteghe et quando anche la Santità di Nostro Signore non volesse che altri contribuisse in quelle gran spese che occorrono e pie e profane non volessero gravare la propria borsa, si pone reverentemente una consideratione, che il Monastero già dei Padri Crociferi, oggi suppresso nobile, e quella ha molte casette contigue, che si appiglionano, alcune delle quale si potrebbero surrogare a questa, o queste che si gettassero per habitatione delle povere Vedove, e per ristoro al Monastero della Pace quando se li gettasse la Casa B. Che è quanto mi è sin hora souuenuto.

11 Cod. Chig. O. IV, 58 fol. 23/24v.

12 Die Eigenhändigkeit dieses Blatts für Cortona bestritten durch Brauer und Wittkower, 110 Anm. 3. Brauer-Wittkower haben sich wohl durch das auf der linken Seite dieses Folio aufgeklebte Blättchen mit einem Kapellenaufriß zu S. Maria della Pace zu dieser Abschreibung bestimmten lassen, ebenso durch die sicherlich nicht von Cortonas Hand stammenden Beischriften. Der Fassadenaufriß zeigt jedoch die Zeichenweise Cortonas; vgl. zu seinem Zeichenstil unten!

13 Aufgeklebt mit zwei weiteren Schriftstücken in Cod. Chig. P VII, 9 fol. 65. Die drei Dokumente sind nicht alle von gleicher Hand und auch nicht zum gleichen Zeitpunkt entstanden. Die Datierung auf den 6. Juli 1656 bezieht sich nicht, wie aus Portoghesia Umschrift hervorzugehen scheint, zusammenfassend auf alle drei Dokumente, steht nicht als Unterschrift unter dem letzten, sondern allein dem ersten Dokument zugehörig über diesem:

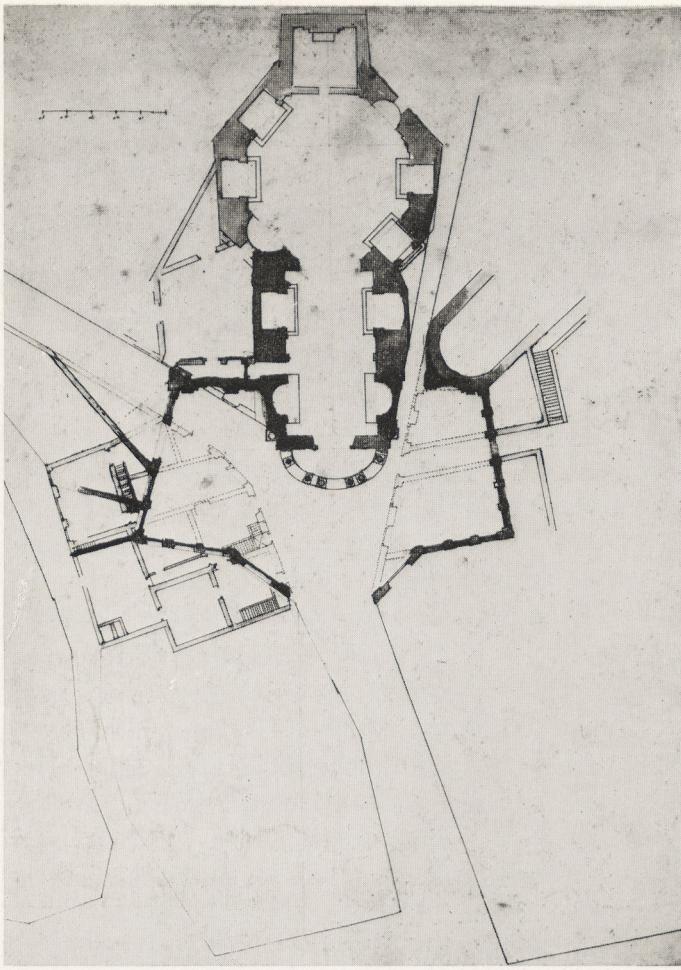


5. Entwurf für S. Maria della Pace, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 71

könne, sondern in der Via dell'Anima halten müsse, wenn man den alten Eingang ins Oktogon benutzen wolle, und in der Straße von S. Biagio (heute Via di Tor Millina), wenn man durch das Hauptportal eintreten wolle. Zwar könnten die Kutschen bis zum Hauptportal vorfahren, aber der Kirchenvorplatz sei zu klein, um die Kutsche dann zu wenden. Und die Straße, die weiterführt zum Klostereingang (heute Via Arco della Pace), sei in der Mitte durch einen Prellstein verstellt, weil sie so schmal sei, daß, wenn sich in ihr zwei Kutschen begegneten, diese weder aneinander vorbei noch aber zurückkönnen wegen der Länge dieser schmalen Gasse. Der noch schmalere Vicolo della Pace¹⁴ zwischen S. Maria dell'Anima und S. Maria della Pace wird in diesem Dokument für den

Kutschenverkehr überhaupt nicht in Betracht gezogen. Der *comodità* wegen, d. h. um nicht das letzte Straßenstück von S. Maria dell'Anima oder von S. Biagio bis zur Kirche zu Fuß gehen zu müssen, wird nun folgender Vorschlag gemacht: *di fare una poca di piazzetta vicino a detta porta, dove oggi si fa il nuovo portico nel sito dove nell'annesso foglio si vede disegnata una casa segnata A...* Dieses auf der Zeichnung eingetragene Haus, die *Casa Santa*, war für arme Witwen bestimmt, die dort unentgeltlich wohnen konnten. Es wird nun vorgeschlagen, dieses Haus abzureißen, wodurch eine platzartige Verbindung zwischen dem neuen Portikus von S. Maria della Pace und der Straße, die von S. Biagio nach den Coronari führt, gewonnen würde. Die beiden Straßen, mit der neuen Piazzetta vereinigt, würden einen Raum von etwa 130 zu 50 Palmen ergeben, so daß acht bis zehn Kutschen hier gleichzeitig parkieren könnten und daß die Kutscher frei wären, um in beiden Richtungen abzufahren. Im folgenden geht

14 7 Palmen nach der Bauaufnahme Meleghinos (vor 1549, vgl. Exkurs), in Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 179; 9 Palmen nach Cod. Chig. P VII, 9 fol. 71.



6. Entwurf für S. Maria della Pace, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 74

es dann um die bautechnischen und finanziellen Probleme, die dieses Projekt aufwirft, schließlich um einen Ersatz für das abzureißende Witwenhaus. Die Kosten für die nach dem Abbruch dieses Hauses seitlich neu zu errichtenden Mauern sollen nach römischem Brauch die Anlieger bezahlen, da ihnen die *comodità* und die *bellezza* der neuen Platzanlage zugute käme und da sie auf der Piazzetta Botteghen errichten könnten. Schließlich wird auch noch der Abriss eines schmalen angrenzenden Hauses, das zum Grundbesitz von S. Maria della Pace gehörte und das auf der Zeichnung mit „B“ eingetragen ist, in Betracht gezogen; dadurch wäre die geplante Piazzetta weiter vergrößert worden. Im übrigen findet die erwähnte urkundliche Notiz über Baukosten seit dem 17. Februar des Jahres¹⁵ durch diese Zeichnung eine Bestätigung: Die links oben auf dem Blatt gemachte Angabe *Piazzetta dove lavorano gli scarpellini* zeigt, daß die Neubauarbeiten schon im Gange waren. Das schriftliche Dokument schließt: *Che è quanto mi è sin hora souuenuto.*

15 Vgl. Anm. 8.

Bald darauf sollte Cortona jedoch mehr einfallen. Schon kurz nach dem 6. Juli muß er das Platzprojekt mit Alexander besprochen haben. Ein leider undatiertes Dokument, das auf demselben Folio 65 des Cod. Chig. P VII, 9 aufgeklebt ist wie das oben bereits zitierte Schriftstück, nimmt auf eine solche Unterredung des Architekten mit Alexander Bezug: *Il Cavaliere Pietro da Cortona dice che la Santità di Nostro Signore risolve di prendere parte del prossimo sito discorso nell'Isola dell'Anima tanta quanta basta a togliere l'angustie del nuovo portico verso il vicolo stretto*¹⁶. Durch eine Erweiterung hin zur Anima und durch einen Eingriff in den Häuserbesitz der deutschen Kongregation soll also das Platzproblem gelöst werden. Virgilio Spada, Alexanders Vertrauter in allen Baufragen, soll mit den Deutschen verhandeln, und im übrigen könne man „mit wenigen Worten“ einig mit ihnen werden, da der päpstliche Geheimkämmerer Ferdinand von Fürstenberg selbst Mitglied dieser Kongregation sei. Cortona hat – sehr wahrscheinlich bei Gelegenheit dieser Unterredung mit Alexander – seine neue Idee zur Platzgestaltung folgendermaßen vorgetragen: In das erste mit Tusche und Pinsel ausgeführte Projekt, das mit dem Abriß des Witwenhauses ja nur die möglichst praktische Lösung eines Verkehrsproblems darstellte, das auf *comodità* zielte, zeichnet er freihändig, mit weichem Bleistift und mit dem für ihn charakteristischen zittrigen und verbesserten Strich¹⁷ die rechte Seite des neuen Platzes. Zwar ist dessen Rückfront erst nur bis zur Ebene der alten Quattrocentofassade zurückgeschoben, aber durch eine Abschrägung, die zum Vicolo della Pace überleitet, wird die spätere Isolierung des Portikus in der Platzmitte vorbereitet. Dieser bei der Besprechung des ersten Platzprojekts gemachte zweite Vorschlag entspringt aber nicht einer augenblicklichen Idee des Künstlers. Vielmehr hat Cortona die neue Lösung sorgfältig vorbedacht, und so konnte er dann auch die sofortige Zustimmung des Papstes zu einer gegenüber dem ersten Plan ungewöhnlichen Ausweitung der Bauarbeiten erlangen. Wie nämlich aus dem Vergleich mit einer späteren Bauaufnahme (Abb. 6)¹⁸, die den alten Mauerlauf im Bereich der Anima-Gebäude zeigt, hervorgeht, bemüht sich Cortona auch schon auf der Augenblicksskizze, mit dem neuen

16 Cod. Chig. P VII, 9 fol. 65; im Anschluß an die schon im Text zitierte Passage heißt es: ... e che Virgilio Spada può trattare con la Congregatione della Natione Germana; e perchè uno di detta Congregatione è Mons. Fustimberg Servitore attuale di Sua Santità, se paresse a S. B. ne dirgli, che se l'intendesse col detto Virgilio, in poche parole si aggiustarebbe il tutto. Della detta Congregatione è Capo l'Ostinio custode della Libraria Vaticana, e Mons. Gualtieri Seg. de Breu è anch'esso di Congregatione.

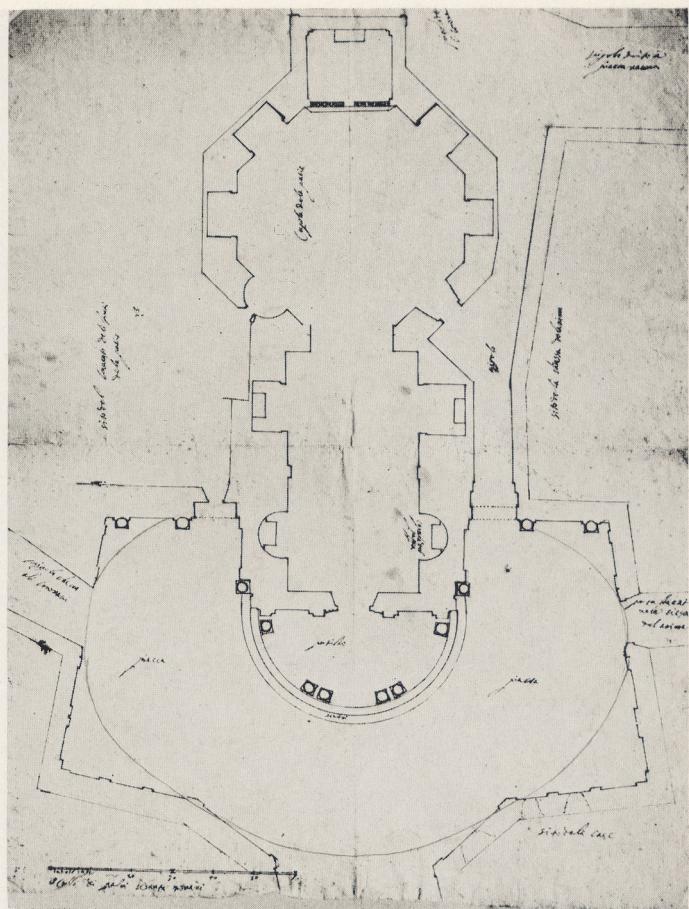
17 Zu Cortonas Zeichenweise siehe unten!

18 Cod. Chig. P VII, 9 fol. 74.

Projekt an diesen von ihm bereits studierten Mauerverlauf anzuschließen bzw. ihn möglichst im Winkel von 90 Grad zu schneiden, um Schrägräume zu vermeiden. Ferner ist auf diesem Blatt schon eine Bleistiftlinie gezogen, die parallel zur Mittelachse der Kirche den Häuserkomplex auf der linken Seite der Via della Pace beschneidet und so den Blick auf das neu zu errichtende Portal und die Platzanlage freigibt.

Ein drittes schriftliches Dokument, ebenfalls undatiert und diesmal von anderer Hand, ist den beiden bisher erwähnten Schriftstücken beigegeben¹⁹: Auch hier geht es um den abzureißenden Häuserbestand im Bereich der Anima, um einen Raum von etwa 42 zu 70 Palmen. Weiterhin heißt es: Wie auf der dem Anima-Bereich gegenüberliegenden Seite die spätere Via dell'Arco della Pace nach hinten zu endet, so hätten auch auf dieser Seite die Karosse keine Ausfahrt, weil der Vicolo della Pace nur zum Seiteneingang der Kirche und zu einigen Wohnungen führe. Und wenn der Platz vor der Kirche auch zu klein sei, um mit einer Kutsche einen Kreis zu fahren, so könne man doch wenigstens wenden, indem man zurücksetzt, und die Bequemlichkeit, die man durch die neue Zufahrt auch für S. Maria dell'Anima habe, sei nicht zu unterschätzen. Obwohl auch hier von *comodità* gesprochen wird, ist doch nicht zu erkennen, daß diese Lösung mit dem in sich geschlossenen Platz verkehrstechnisch weit weniger günstig war als die frühere, die den Kutschern Durchfahrt in zwei Richtungen freigab und die Raum hatte für die Stationierung von acht bis zehn Gespannen.

Dieser nach dem 6. Juli aufgetretene Widerspruch zwischen verkehrstechnisch und ästhetisch befriedigender Platzlösung wird schon im August durch einen wohl von Alexander selbst kommenden Kompromißvorschlag aufgehoben. Auf den 16. August wird Virgilio Spada zu einer Besprechung über den Neubau bestellt, gleichzeitig wird



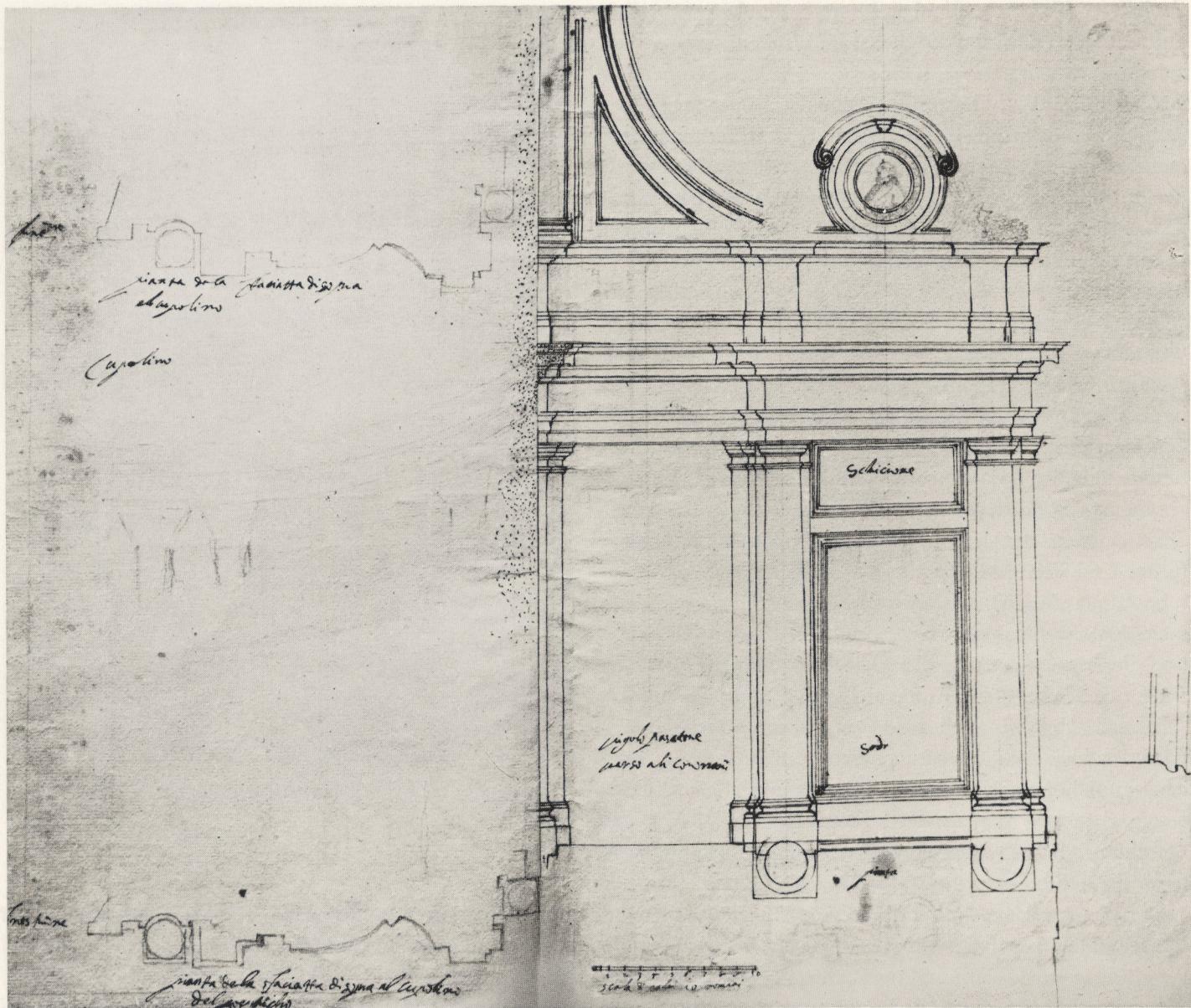
7. Entwurf für S. Maria della Pace, Albertina Wien, Röm. Architekturzeichnungen n. 618

¹⁹ Ebd. fol. 65: *Viene presupposto che tutta l'Isola dove è situata la chiesa dell'Anima sia de la Natione Germana. Che nel di contro alla casa delle Vedove, che si pensa di gettare, sia un andito, che habbia la porta in strada vicina al nuovo portico, quale con un poco di cortiletto in vista di esso giunge al fianco di detta chiesa dell'Anima per sguincio. A canto detto Andito sia un hospitale della Natione, e sopra vi siano due piani con camere habitate dei ministri e capellani della Natione, e che col gettito di questo corpo si fosse per havere un spazio di palmi 42 in circa di larghezza, e di 70 in circa di longhezza, mà non bavrebbero le carrozze esito, come nel di contro spazio designato, che termina in una strada della parte di dietro, poichè questo terminarebbe nella chiesa, et altre habitationi; credo nondimeno che una carrozza se non potesse voltare in giro si potesse almeno voltare col dare in dietro; e la commodità di entrare nella Chiesa dell'Anima per quella parte non sarebbe spazzabile; mà dubito, che scomporebbe di molto il rimanente delle habitationi, e commodità che hora godono gli habitanti della Natione.*

eine Dotation für die Chigi-Kapelle gemacht²⁰. Am 20. August hebt Alexander durch Unterstreichung des Namens *Pietro da Cortona* in seinem Merkbuch hervor, daß er diesen etwas Wichtiges fragen will, nämlich: *se nel vicolo vi passano cocchi, se nella nicchia si pona la SS. Trinità, se si fa la volta per lo spatio (?), dei balaustrì, quando si finirà?*²¹ Es war also für den sehr schmalen Vicolo della Pace eine Verbreiterung vorgesehen worden, damit dort Kutschen passieren konnten, und nun fragt Alexander an, wann diese und die anderen aufgeführten Arbeiten wohl be-

²⁰ Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 39: *P. Virg.o Spada, mercoledì, 16. Ag.o sia da noi, per la indispos.e di M. Farnese circa le 6 case de (...) la fabr.a de la Pace, la p.ta di S. Giov. Later.o... (avvisare?) la dote alla Capp.a della Pace per farvi celebrare una messa il giorno, enumerando la sua antica fondatione e nuovo titolo.*

²¹ Ebd. fol. 39 v. Mit der volta dürfte wohl auf die Innendekoration gewiesen sein, nämlich auf die Langhausdecke und auf den Bogen zwischen Langhaus und Rotunde, wozu eine Zeichnung Cortonas in Windsor erhalten ist; vgl. A. Blunt und H. L. Cooke, The Roman Drawings of the 17th and 18th Centuries ... at Windsor Castle, London 1960, Kat.-Nr. 593. Vgl. auch 594 zur Dekoration über den Seitenkapellen. Zur Neugestaltung des Langhauses ausführlicher unten.



8. Entwurf für S. Maria della Pace, Albertina Wien, Röm. Architekturzeichnungen n. 619

endet werden könnten. Wie wir noch sehen werden, wurde diese Verbreiterung des Vicolo della Pace in der Folge auch tatsächlich ausgeführt, und später hat Cortona auch auf der linken Platzseite noch eine Durchfahrt zu den Coronari offen gehalten. Im Juli und August waren also die wesentlichen Entscheidungen für die Gestaltung von Platz und Fassade gefallen.

Nun arbeitet Cortona das Projekt durch. Drei erhaltene Grundrisse seien hier vorläufig nur in ihrer Abfolge geordnet: Die Zeichnung Nr. 618 der römischen Architekturzeichnungen in der Wiener Albertina (Abb. 7) schlägt zunächst vor, den Vicolo della Pace dadurch zu verbreitern, daß ein Stück der schräg verlaufenden Außenwand der Sakristei und des Chors von S. Maria dell'Anima ab-

geschnitten werden soll und dies parallel zur Außenwand der Cesikapelle in S. Maria della Pace. Ein weiteres der Stufe dieser Zeichnung zugehörendes Wiener Blatt, Albertina 619 (Abb. 8), zeigt, daß auch schon Studien für den Fassadenaufriß im Gange waren. Die auf der Wiener Zeichnung gegebene Grundrißlösung war aber nicht zu verwirklichen ohne einen Eingriff in den direkt anliegenden hohen Chor der Anima-Kirche, und deswegen wohl wird in der Zeichnung Cod. Chig. P VII, 9 fol. 74 (Abb. 6) ein Stück der Cesikapelle abgeschnitten, während der Mauerverlauf auf der Anima-Seite fast unangetastet bleibt. Bei diesem Blatt handelt es sich um eine Bauaufnahme zur Schätzung der eingezzeichneten abzubrechenden Häuser am Platz. Wie schon auf der oben besprochenen Zeich-

nung von fol. 71 ist wiederum durch eine Bleistiftlinie eine Erweiterung auf der linken Seite der Via della Pace angezeigt. Es folgt die Zeichnung Cod. Chig. P VII, 9 fol. 80 (Abb. 9): Hier sind Platzanlage und Vicolo della Pace schon in ihrer endgültigen Gestalt eingetragen, und zur Schätzung der in der Via della Pace abzureißenden Gebäude, die den Spaniern gehörten²², ist deren Mauerlauf eingetragen. Stellen die vorher besprochenen Zeichnungen ständig gestiegerte Projekte einer erfolgreichen Überredungskunst dar, wobei in die durchgezeichneten Abbruchpläne jeweils neue, weitergehende Vorschläge zum Abreißen eingetragen werden, so ist nun mit fol. 80 das Ausmaß dessen überschritten, was verwirklicht werden konnte. Die hier eingezeichnete kühne Visuale, vom Portikus von S. Maria della Pace durchgezogen bis zur Piazzetta vor S. Tommaso in Parione, hatte keine weiteren Folgen mehr für die Bauunternehmungen.

Neben der Entwicklung des Grundrisses wird der Aufriß weiter durchgeformt. Die Abfolge der erhaltenen Zeichnungen ist ziemlich problemlos. Außer der schon erwähnten Wiener Aufrißstudie (Abb. 8) führen drei Kopien nach Cortona durch Domenico Martinelli²³, schließlich eine Zeichnung im Codex Spada der Vatikanischen Bibliothek auf die endgültige Lösung hin²⁴. Diese ist mit dem Ende des Jahres bereits erreicht. Nachdem Alexander schon am 5. Oktober notiert hatte *è da noi Pietro da Cortona col modello dell'altare, del Portico, e del teatro della Mad.na della Pace*²⁵, informierte er sich an Ort und Stelle über die auszuführenden Arbeiten²⁶. Zu diesen gibt er dann am 27. Dezember seine endgültige Zustimmung: *è da noi Pietro da Cortona col disegno finito della facciata e del teatro della Pace, e gli diciamo del far quel gettito di Case*²⁷. Diese Abbrucharbeiten und die Ausführung der neuen Platzarchitektur werden dann im folgenden Jahr in Angriff genommen. Anfang März notiert Alexander, der Maggiordomo Farnese möge nach dem *gettito della Pace* schauen²⁸, und ein Avviso vom 10. März berichtet: *Si fa un gran buttar giù di*

22 Vgl. die Beischrift auf Chig. P VII, 9 fol. 71 und die *stima* durch Bolino, Rossi und Turiani, ebd. fol. 66.

23 Als Cortona-Originale bei Portoghesi, Roma, Abb. 190–192.

24 Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 181.

25 Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 52.

26 Ein Avviso vom 23. Dez. 1656 berichtet: *Hiermattina la Santità Sua si trasferì in segetta in visita delle 7 Chiese, con tutta la Famiglia Palatina, compiacendosi in tale occasione entrare nella Chiesa della Madonna Santissima della Pace e dare una visita a quella nuova fabrica, che si va terminando a spese della Santità Sua. Arch. Segr. Vat., Avvisi Vol. 26; Rossi, 268; Pastor XIV, 1, 504 Anm. 5.*

27 Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 66.

28 Ebd. fol. 76 (noch vor dem 12. März 1657): *M. Farnese ... veda pel gettito della Pace.*



9. Entwurf für S. Maria della Pace, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 80



10. S. Maria della Pace, Blick zur Eingangsfront

case alla Madonna della Pace, acciò si scopri ben la facciata²⁹; am 14. April wird dieser Abbruch bestätigt³⁰.

Zunächst sind jedoch noch einige Daten in der Bauchronik des Jahres 1656 nachzutragen. Für die erste Bauphase einer Innenerneuerung und wohl auch schon für die Vorbereitung des halbrunden Portikus wurden seit dem 17. Februar Zahlungen erwähnt. Diese Innenerneuerung geht mit einer noch 1656 datierten und auf der Innenseite der Fassade montierten Inschrift zusammen³¹; es ist dieselbe Inschrift, mit deren Entwurf sich Alexander im Mai und Juni beschäftigt hatte. Damals war sie höchstwahrscheinlich für den Außenbau, nämlich für das Gesims des Portikus, bestimmt. Alexander hat dann im Dezember, als das erweiterte Fassadenprogramm feststand, neue Inschriften für den Portikus und für die beiden Medaillons in den Fassadenflanken entworfen; auch hier ließ er sich wieder von Lucas Holstenius beraten³². Bei Gelegenheit des neuen Entwurfs wird die außen nun überflüssig gewordene alte Inschrift innen montiert worden sein (Abb. 10). Ähnlich wie in S. Maria della Pace hat Alexander auch in S. Maria

29 Vgl. Schmidlin, 463 Anm. 3.

30 *Di Roma li 14 Aprile 1657. Per maggiormente rendere riguardavole il Tempio della Madonna Santissima della Pace, che con gran magnificenza si va restaurando d'ordine di S. Santità si sono gettate a terra alcune case ivi contigue, per farvi condecente piazza, con la seguente Iscrizione sopra la porta al di dentro cioè Virgini Pacis vota pro Orbis Christiani concordia... [usw. vgl. Anm. 10] Arch. Segr. Vat. Avvisi vol. 27, bei: Rossi, 268.*

31 Vgl. Anm. 10, 21.

32 Tagebuch Alexanders Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 63f. u. a.: SVSCIPIANT MONTES PACEM POPVLO ET COLLES IVSTITIAM, Orientur in diebus eius iustitia et abundantia pacis donec auferatur luna et erit opus iustitiae pax cultus iustitiae silentium securitas in sempiternum. Lucas Holstenius schreibt wegen der Inschrift folgendermaßen an Alexander: Beat.mo Padre. Per ubbedire alli ordini bgnissimi della Sta. V. a fui hier mattina col Sig.r Pietro, che non hebbé per mani il disegno di quella facciata, così restassimo per questo dopo pranso d'esser sul luogo a considerare il sito e la grandezza del vano dove vanno l'iscrizioni. Pensai anch'io, che non saria fuor di proposito di servirsi di qualche detto sententioso sacro o profano, come a dire: Da pacem Domine in diebus nostris, e dall'altra banda: Pacem te posimus omnes, ovvero: Fiat pax in virtute tua, e qualche cosa simile. Per dopo haver visto e considerato il luogo, la deliberatione sarà più facile, e referirò alla St.a V.a a che fra tanto baccio li sacri piedi - infimo e dev.mo servo L. Holstenio. Cod. Chig. C. III. 62 fol. 445, undatiert (einem Brief des Holstenius vom 24. Oktober 1657 vorgeheftet); Dr. Andreas Haus danke ich für die Mitteilung dieses Briefs. Endgültige Ausführung der Inschriften bei Bonanni II, 645:
SVSCIPIANT MONTES PACEM ET COLLES IVSTITIAM (über dem Portikus), ERIT OPVS IVSTITIAE PAX ET CVLTVS IVSTITIAE SILENTIUM ET SECVRITAS VSQVE IN SEMPITERNUM (unter dem seitlichen Medaillon mit dem Bildnis Sixtus' IV.), ORIETVR IN DIEBVS NOSTRIS IVSTITIA ET ABVNDANTIA PACIS DONEC AVFERRATVR LVNA (unter dem Medaillon mit dem Bildnis Alexanders).



11. S. Maria della Pace, Chigikapelle

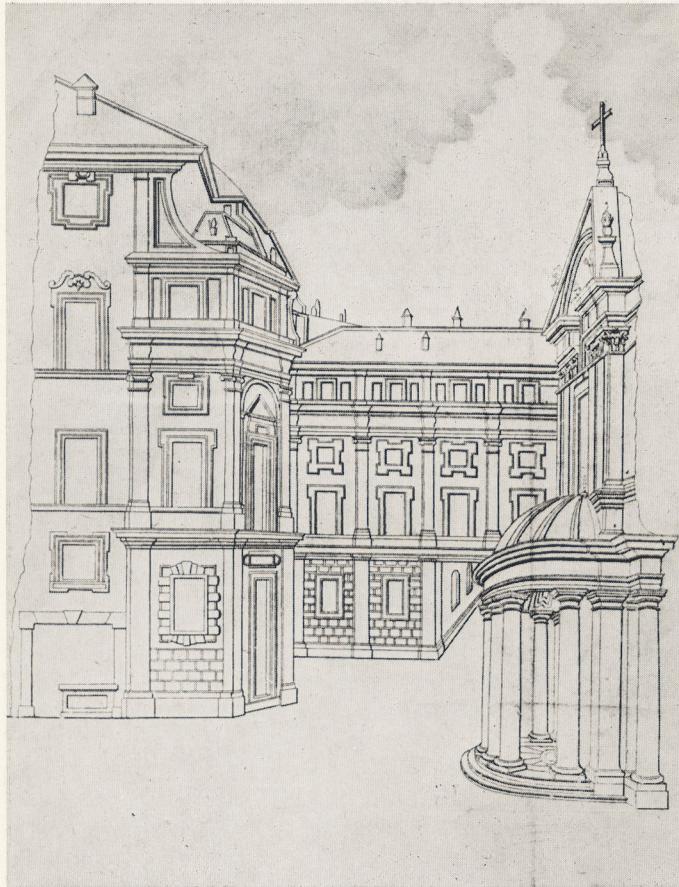
del Popolo bereits im Jahre des Baubeginns eine Tafel setzen lassen³³.

Weitere Daten zum Baujahr 1656 seien hier kurz erwähnt: In der oben schon zitierten Stelle aus dem Tagebuch Alexanders vom 20. August wurde verlangt *che nella nicchia si pona la SS. Trinità*, womit Pietro da Cortona das ikonographische Programm für den neu zu errichtenden Altar in der Chigi-Kapelle vorgeschrieben ist³⁴ (Abb. 11). Schon sieben Tage später ist der Künstler mit einer Zeichnung zu diesem Altar beim Papst³⁵, und am 5. Oktober führt er, wie bereits zitiert, ein Modell des Altars vor. Daß das erweiterte Bauprojekt schließlich auch neue Überlegungen in finanzieller Hinsicht forderte, geht aus zwei weiteren Tagebucheinträgungen Alexanders hervor. Zwischen dem 27. August und dem 1. September heißt es: *P. Virgilio Spada circa la spesa della Pace, e per paga a gli dell'*

33 Urban, 155 Anm. 156 mit Lit.

34 Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 39 v.

35 Ebd. fol. 41v (27. August 1656): *il Cortona (con) un d. (isegno) della Trinità per il altare della Pace.*



12. S. Maria della Pace, Aufriß der Platzanlage nach Bolina (bei Fea)



13. S. Maria della Pace, Quattrocentoportal im Vicolo della Pace

Anima, parlevamo come (si) viene d'accordo...³⁶ Nach dem 7. September folgt eine weitere Besprechung über die Neubaukosten³⁷.

Nach der Aufnahme der Abbrucharbeiten bringen die Jahre 1657/58 eine stetige Ausführung des beschlossenen großen Projekts. Alexanders Tagebücher vermerken für den 7. und 9. Mai 1657 S. Maria della Pace betreffende Unterredungen mit Virgilio Spada³⁸, für den 11. Juni einen Besuch Pietro da Cortonas³⁹. Am 24. Juni gibt Alexander durch ein Handschreiben an den Maggiordomo Farnese den Auftrag, das Kaufinstrument für die Häuser am Platz auszufertigen. Wie aus dem Text hervorgeht, war die Übernahme der Häuser bereits vorher erfolgt, nachdem eine Schätzung stattgefunden hatte, nachdem ein Traktat gemacht war und nachdem die Besitzer zugestimmt hat-

ten⁴⁰. Wenn hier außerdem pluralisch von einer Erweiterung der Straßen gesprochen wird, so muß neben der Via mindestens auch der Vicolo della Pace mitgemeint sein. Ähnlich heißt es in einem Handschreiben, das dem am 4. Juli ausgefertigten Kaufinstrument beigelegt ist⁴¹, schließlich in einem am 21. Juni gegebenen päpstlichen Chirographen, der den Verkauf der auf der linken Seite von Via und Piazza della Pace nach dem Abbruch verblichenen Resthäuser verfügt. Dem Käufer *Donato Gambirasio*

36 Ebd. fol. 43 folgt weitere schwer leserliche Notiz über die Tätigkeit Spadas für S. Maria della Pace.

37 Ebd. fol. 45.

38 Ebd. fol. 84v und 85: ...sia da noi ... il P. Virgilio Spada circa la fabr. de la Pace.

39 Ebd. fol. 91: e da noi Pietro da Cortona circa la Pace.

40 Bei Fea, 44ff. u. a. heißt es: ...l'Istromento di Compra delle Case le quali con precedente trattato, e consenso delli Padroni, e stima dell Periti furono d'ordine Nostro prese PER LA NOSTRA CAMERA, ad effetto di ampliare la Chiesa della Beatisima Vergine della Pace, con Portico, e Piazza, e slargamento delle strade, che ad essa Chiesa conducono... usf., es folgen die Namen der Eigentümer, die für die am Platz abgerissenen Häuser entschädigt werden; die Entschädigungssumme beläuft sich auf über 17 000 Scudi. Zwei handschriftliche *stime* sind überliefert in Cod. Chig. P VII, 9 fol. 66 und im Archiv von S. Eufemia Protoc. Tom. 81 fol. 349; diese Schätzungen gehören wohl noch dem Jahr 1656 an.

41 Bei Fea, 48ff.

*Bergamasco Mercante in Roma*⁴² wird dabei die Auflage gemacht, nichts an den vorgegebenen Platzfassaden zu ändern, weswegen ein von Giovanni Maria Bolina, dem päpstlichen Beauftragten für die Kirche, gezeichneter Aufriß beigelegt wird⁴³ (Abb. 12). Außerdem soll allen Anwohnern der neuen Platzanlage unter Androhung selbst von Körperstrafen mitgeteilt werden, daß keine baulichen Veränderungen an den Platzfassaden vorgenommen werden dürfen, und zwar nicht einmal unter dem Vorwand der Stadtverschönerung⁴⁴.

42 Ebd. Das Wappen der Gambirasi, der *gambero*, noch heute am seitlichen Palazzo sichtbar. Wie aus Cod. Chig. H. II. 40 fol. 371 (vgl. unten!) hervorgeht, hat Donato Gambirasio für das nach der Platzanlage übrig gebliebene Gelände und die Häuserreste 10 000 Scudi gezahlt. Wie Cod. Chig. P VII, 9 fol. 79 und 80 zeigen, hat Gambirasio die ganze Insel auf der linken Seite der Via della Pace übernommen. Die Neugestaltung dieser Bauten erstreckte sich teilweise bis auf die Rückseite der Häuserinsel, wie die Gleicheit der Fassadengliederung beim rückwärtigen alten Klostereingang mit der neuen Fassade des Palazzo in der Via della Pace zeigt. Entgegen der Annahme Portoghesis wurde der Pal. Gambirasi jedenfalls erst jetzt neu erbaut, nicht abgerissen.

43 Im Stich wiedergegeben bei Fea neben S. 56. Original im Archivio di Stato in den Akten des Notars Tommaso Palutius.

44 Wegen der Wichtigkeit dieser Anordnung zitieren wir ausführlicher aus dem bei Fea, 54ff. abgedruckten Chirographen: *E perchè la medes. Chiesa è stata ridotta, ornata, & abbellita, e di fuori fattovi d. Portico con Colonnato, & ampliata, e slargata la Piazza, e Strada davanti nella maniera, e forma, che Noi ordinammo; e volendo che la d.a Fabbrica si conservi sempre nel modo, che al presente si ritrova, e che abbia il lume necessario, & apertura, che ha di presente, e che non si possa dalli vicini alzare, fabbricare, né innovare, o mutare cosa alcuna, conforme la Pianta a questo effetto di Nostro Ordine fatta da Giov. Maria Bolina Architetto sopra detta fabbrica deputato, e volendo Noi a ciò provvedere. Però di Nostro Moto proprio, certa scienza, e pienezza della Nostra Podestà Apostolica avendo qui per espresso a sufficienza le dette Pianta, Fabrica, situazioni di d. Chiesa, siccome anco tutte le Case in d. Strada ampliata, & dai lati, & attorno di detta Chiesa, e loro situazioni, e confini, con il presente Nostro Chirographo vi commettiamo, & ordiniamo, che voi deduciate, e facciate dedurre a notizia delli dd. Vicini, e Padroni delle Case avanti, & attorno d. Fabbrica, & Luoghi Pii, e Chiese, e per essi alli loro Procuratori, & Amministratori, & altri, che a voi parerà necessario la Nostra mente, & ordine, e che sotto pena di demolizione di quello, che fabbricaranno, & altre pene etiam corporali, e pecuniarie, d'applicarsi a vostro arbitrio, inibiate, e facciate inibire a dd. Vicini, Padroni, & altri come sopra, che sotto qualsivoglia pretesto, causa, ragione, titolo, colore, & ingegno, anchorchè per causa di abbellimento, & ornato della d. nostra Città di Roma, e per qualsivoglia altra causa qui non expressa, e che fosse necessaria da esprimersi, anchorchè chiusa in corpo della ragione, avendola qui per espresso, & inserta, non possano, nè debbano fabbricare, o far fabbricare, nè alzare muro, tetti, loggia, ne altra cosa nelle loro Case, nè avanti di esse, nemmeno togliere, e levar lume, innovare, mutare, nè attentare cosa alcuna avanti, & attorno d. Fabbrica della Pace, alzare, nè mettervi Tavolato di sorte alcuna, ma quelle debbano stare nell'istessa forma, modo, e maniera, che sono a, presente, conforme la sud. Pianta; . . . quali inibizioni, e Decreti vogliamol, e decretiamo, che sempre vagliano, et siano osservati da chi spetta, e spetterà per l'avvenire. Et inoltre ordiniamo, che nella facciata di d. Chiesa, o in altri Luoghi, et nelle Case delli Vicini, e dove a voi parerà più proporzionato facciate affigere una, o più lapidi, nelle quali si esprima la*

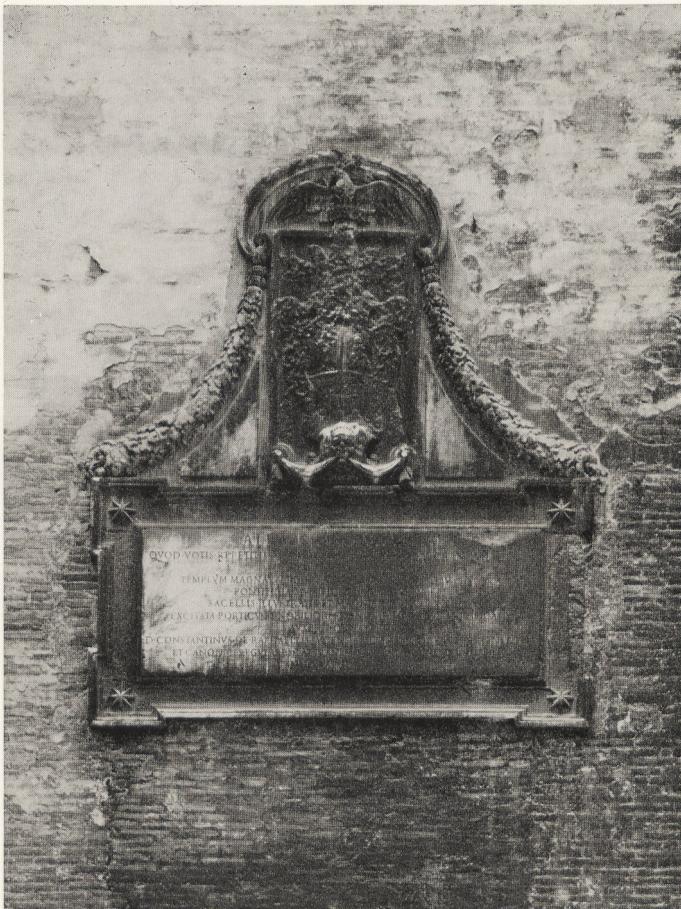


14. *Vicolo della Pace*

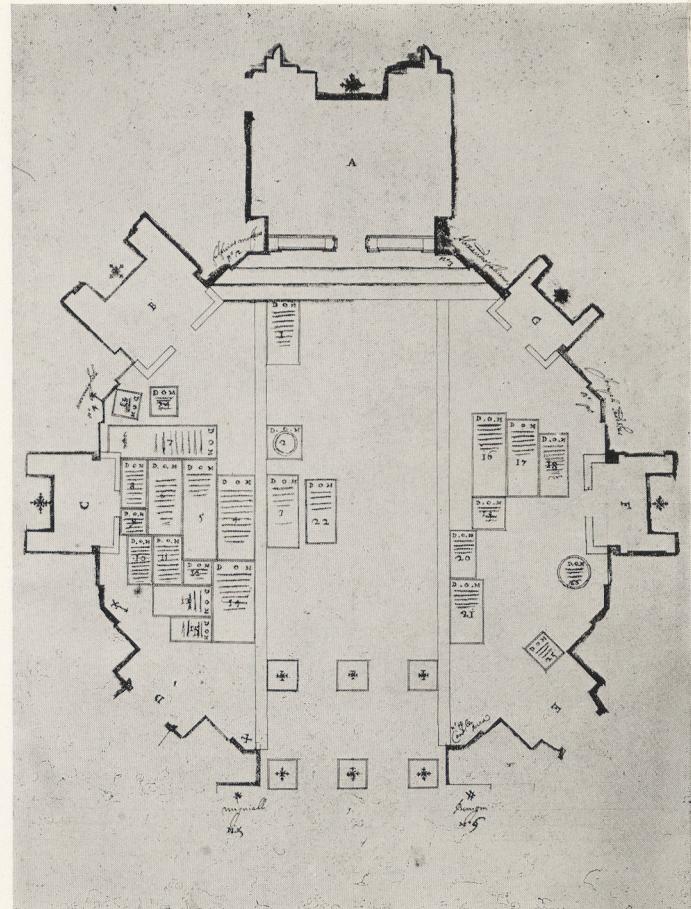
Verfolgen wir die Bauchronik weiter: Im August 1657 ergaben sich Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Travertin. Alexander befiehlt, daß nur der gewöhnliche, d. h. guter Stein verwendet werden dürfe⁴⁵, und schließ-

sud. probizion, e nel modo, e forma, e come meglio a voi parerà. Der Text der am Palazzo Gambirasi eingemauerten Tafel lautet dann (nach Fea, 13): INTERDICTO CAVTVM EST NE QVIS IN AREA S. MARIAE DE PACE NEVE INTRA CIRCAVE EIVS LATERVM AC VIA-RVM FINES AVDEAT AEDIFICIVM EXTRVERE NEVE A FRONTE MVRVM ALTIVS TOLLERE NEVE TABVLATVM ERIGERE ALIV-DVE QVID INNOVARE DATVRVS SI AVSIT POENAS IN CHIROGРАPHO PONTIFICIO ESPRESSAS EX ACTIS THOMAE PALVTII A.C. NOT. V. KAL. IVLII A.D. MDCLIX.

45 Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 99/100 v (4. August 1657): *Card. Chigi per la fabr.a della Pace, si pigliano i soliti trivertini per la Chiesa, e non altri, o si dia l'ordine chiaro, a penato.*



15. *S. Maria della Pace*, Inschrifttafel über dem vermauerten Eingang
in das Oktogon



16. S. Maria della Pace, Aufnahme der Gräber im Oktogon vor Cortonas Umbau, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 68

lich wird Bernini, der sowieso mit der Beschaffung großer Travertinmengen für die Kolonnaden des Petersplatzes zu tun hatte, eingeschaltet⁴⁶. Nun scheint der Bau gut vorangekommen zu sein, so daß es stets etwas Neues zu sehen gab, denn Alexander besucht häufig die Baustelle, bis zum März des folgenden Jahres mindestens siebenmal⁴⁷. Schon in dieser Zeit müssen die entscheidenden Arbeiten an der Kirchenfassade ausgeführt worden sein. Denn bereits ein

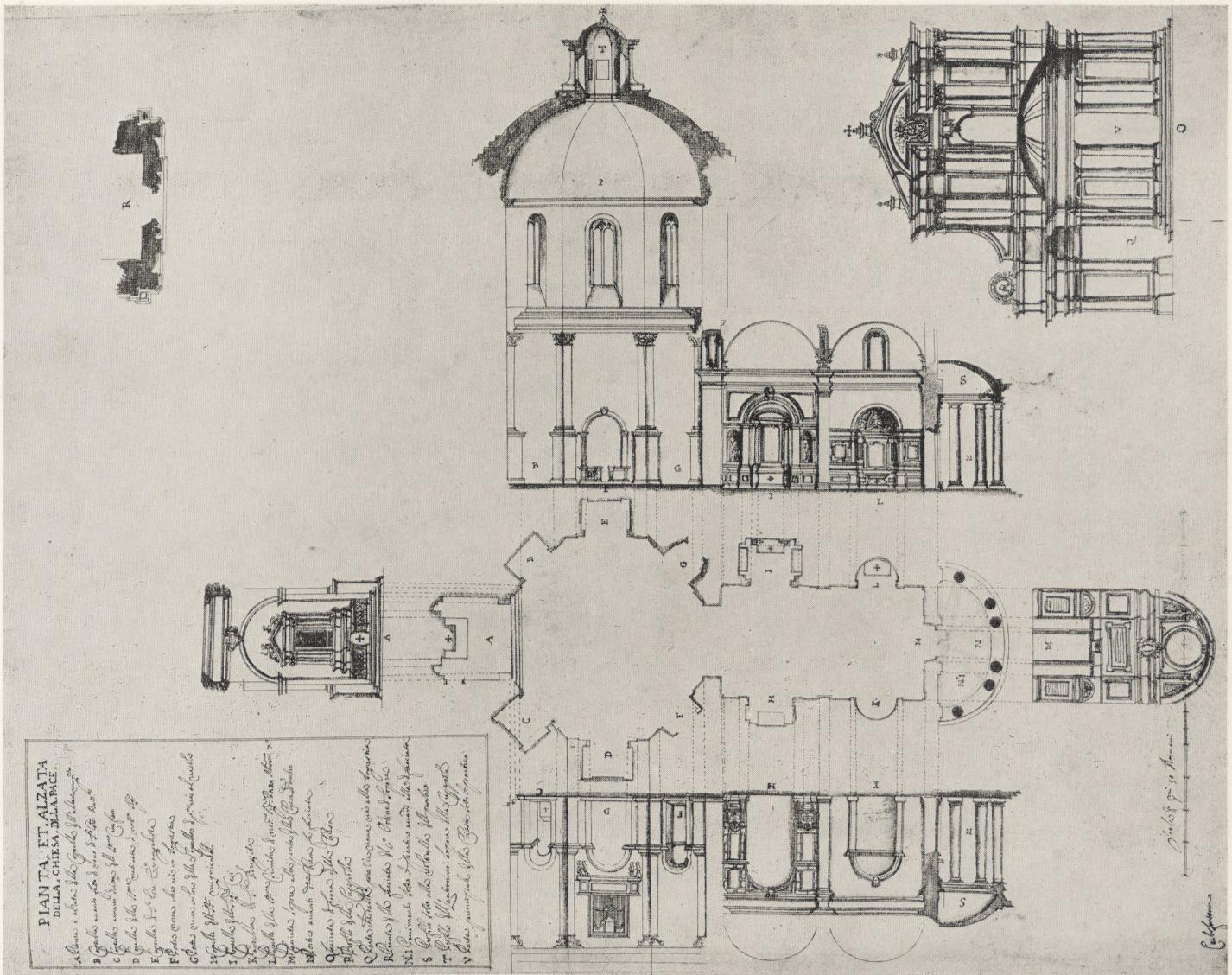
46 Ebd. fol. 101/102v: ... e da noi d. Cam.o e 'l figlio per la Gellozia col Bernino, et mostro il nuovo ritratto in cera e parla de triverti per la Pace... Mons. Maggiord.o veniamo (?) d'accordo de trivertini per la fabbrica della pace col Cav. Bernini e li fa spedire.

47 Vgl. Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 103/104v vom 28. August 1657: *preso 'l brodo andiamo a S. Agostino, alla Pace, al Portico di S. Pietro*, auf denselben Besuch bezieht sich der Avviso vom 1. September 1657 (vgl. Anm. 48); Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 11 vom 26. September 1657: *Fabrica del Pop.o, della Pace, e Port.o di S. Pietro*; ebd. fol. 116 vom 6. Oktober 1657: *dopo pranzo ... andiamo alla Pace poi a S. Pietro*; ebd. fol. 126 vom 25. Oktober 1657: ... *poi a S. Pietro e per la Pace ...*; Avviso vom 6. November 1657, vgl. Pollak, Neue Regesten, 565; Avviso vom 10. November 1657, vgl. Pastor XIV, 1, 505 Anm. 1; Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 144v vom 8. März 1658: ... *poi a S. Pietro e per la Pace.*

Avviso vom 1. September 1657 berichtet, der Neubau gehe seiner Vollendung entgegen⁴⁸. Wie die spätere Bauchronologie zeigt, kann damit aber nur die Bauphase der Kirchenfassade und Platzarchitektur gemeint sein; vor allem die umfassende Innenrestaurierung sollte erst später erfolgen. Für einen Abschluß der wichtigsten Arbeiten an der Platzarchitektur Ende 1657/Anfang 1658 spricht auch, daß der Animakongregation die Kosten für die Pflasterung des Platzes, die von ihr getragen werden sollten, gegen Ende des Jahres geschenkt werden; im Januar 1658 mußten die Deutschen dann doch den Betrag von 167 Scudi für den Platz zahlen⁴⁹. Im Zusammenhang mit dem Abschluß der Fassadenarchitektur dürfte auch eine am 13. Februar in

48 Martedì mattina [28. August] la Santità di Nostro Signore si trasferì [dal Quirinale] a visitare la Chiesa di S. Maria della Pace, ove chiede una visita a quella nuova fabbrica, che stà per finirsi, e di là si portò nella Piazza di S. Pietro, dove fece la cerimonia di gettare la prima pietra, e due medaglie d'oro, e d'argento ne' fondamenti principiatisi della nuova fabbrica del Teatro de Portici attorno detta Piazza. Arch. Segr. Vat. Avvisi vol. 27. bei Rossi. 268.

49 Bei Schmidlin, 463 Anm. 3, aus dem Archiv der Anima F, IV. 91.
b. 94 und Misc. IV, 290.



17. S. Maria della Pace, Bauaufnahme Carlo Fontanas während des Umbaus, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 75

Rechnung gestellte Lieferung Blei⁵⁰, wahrscheinlich für die Abdeckung des Portikus, stehen. Ebenfalls in den ersten Monaten des Jahres 1658 wird der an der Ostseite des Oktogons befindliche zweite Eingang in die Kirche (Abb. 6)⁵¹ geschlossen und an die Südseite im inzwischen verbreiterten Vicolo verlegt worden sein (Abb. 13/14). Über dem vermauerten alten Portal, das in einer Baufuge noch heute zu erkennen ist, wurde eine Inschrifttafel mit

dem Datum 1658 gesetzt (Abb. 15)⁵². Bei dem Papstbesuch vom 8. März, der nach einer dichten Folge von Besuchen nun für lange Zeit der letzte ist⁵³, dürfte es sich um eine

50 Arch. di Stato, vgl. Pollak, Neue Regesten, 565.

51 Eingetragen auf dem Grundriss Meleghinos Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 179 und in Cod. Chig. P VII, 9, fol. 74. Dieses Portal mit einem Teil des Oktogons wird auch sichtbar in einem Fresko Tempestas und Paul Brills in den Loggien Gregors XIII. im Vatikan mit einer Ansicht von S. Maria dell'Anima, vgl. Abb. bei M. Armellini, Le Chiese di Roma I, Roma 1942, 474.

52 ALEXANDRO VII. P. O. M. QVOD VOTIS REPETITIS AD CHRISTIANAE REIPUBLICAE TRANQVILLITATEM CAELITVS IMPETRAN-DAM TEMPLVM MAGNAE VIRGINI PACIS ARBITRAE A SIXTO IV. ERECTVM PONTIFICIA MVNIFICENTIA INSTAVRAVERIT SACELLIS ILLVSTRATIS ET MAGNIFICENTIVS EXCVLTIS EXCITATA PORTICV ET NOBILIORI FRONTE AREA VIISQUE AMPLIFICATIS AVXERIT ORNAVERIT D. CONSTANTINVS DE RAPHAELIS LVCENSIS ABVAS ET PROCVRATOR GENERALIS ET CANONICI REGVLARES LATE-RANENSES PARENTI BENEFICENTISSIMO ANN. SAL. MDCLVIII. Wie schon Pastor XIV, 1, 505 bemerkt, ist diese Inschrift bei Fea, 12, mit der richtigen Jahreszahl 1658 wiedergegeben, entgegen 1657 bei Ciacconius IV, 724.

53 Vgl. Anm. 47; nächster Besuch des Papstes erst am 4. Oktober 1659, vgl. unten!



18. S. Maria della Pace, Blick vom Saalvorbau in das Oktogon



19. S. Maria della Pace, Cappella Cesi, Altar

abschließende Besichtigung der Außenarchitektur gehandelt haben.

Wenn bald darauf Pietro da Cortona wieder beim Papst ist, um mit ihm über den Platz für den Taufstein zu sprechen, so wird damit eine neue, zweite Phase der Innenrestaurierung eingeleitet⁵⁴. Die 1658 erfolgte Setzung der Tafel über der vermauerten Tür am Vicoletto ist dabei für die Chronologie von besonderer Bedeutung: Eine Gruppe von Zeichnungen im Cod. Chig. P VII, 9, vier davon vom jungen Carlo Fontana, setzen die Türverlegung im Oktogon und die Verbreiterung des Vicoletto bereits voraus und

⁵⁴ Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 151: *luogo pel Battist.o a la pace*. Das alte unter Sixtus IV. errichtete Baptisterium, vgl. Fea, 6 und 36, befand sich wohl als einfaches, leicht in die Wand eingenischesches Taufbecken an der rechten Seite der Ponzetti-Kapelle (vgl. Cod. Chig. P VII, 9 fol. 67, Buchstabe Z). Wie Cod. Chig. P. VII. 9 fol. 74 zeigt, dachte Cortona zeitweilig daran, diese Nische zu vertiefen. Noch auf Fontanas Bauaufnahme (vgl. dazu unten!) ist dieses Problem nicht gelöst. Erst während der zweiten Phase der Innenrestaurierung wurden rechts und links der Ponzetti-Kapelle Epitaphien eingemauert. Getauft wurde in der Folge wohl in der Sakristei.

sind Bestandsaufnahme für diese nun erst einsetzende zweite Phase der Innenerneuerung⁵⁵. Fol. 66–68 und 77–78 beschäftigen sich insbesondere mit der Umlegung der alten, in der Kirche befindlichen Grabmäler in den von Bramante errichteten Kreuzgang. Dabei geht aus der von Carlo Fontana gemachten Aufnahme der im Fußboden des Oktogons eingelassenen Grabplatten (Abb. 16) hervor, daß die von Alexander schon 1656 angeordnete Erneuerung des Paviments noch nicht durchgeführt ist. Gleichermaßen zeigt der erst durch das spätere Paviment ausgeglichene Niveauunterschied zwischen Langhaus und Oktogon, den Fontana auf den zwei Aufrissen von fol. 75 angibt. (Abb. 17). Dieses Blatt nun zeigt am klarsten, wie weit der seit 1656 im Gange befindliche Innenumbau gediehen war.

⁵⁵ Die Legende auf fol. 66 zu dem auf fol. 67 folgenden summarischen Grundriß vermerkt: *E – Porta nuova al vicolo nuovo* und *I – Capella degli Olgiati trasportata dal luogo dove si è fatta la porta nuova al vicolo nuovo alla litera E*. Ebenso die Legende zur Fontana-Zeichnung fol. 75: *B – Capella accanto fatto di nuovo di S. Giov. Batt.* und *G – Porta nuova in loco della Cappella d.p. a va al vicolo*. Schließlich auf fol. 69 v/70: *K – Porticella che apre al vicolo nuovo*.



20a/20b. S. Maria della Pace, Marmorprofile der Cesia Kapelle am Außenbau gegen den Vicolo

Im Langhausgewölbe ist die neue Stuckdekoration bereits eingefügt, wie aus den Gewölbeanfängen und dem Gurtbogen auf der rechten Seite des Aufrisses hervorgeht⁵⁶. Ferner sind die Fensterlaibungen bereits barock verändert, und das neue Kämpfergesims zieht sich um das gesamte Langhaus herum und verkröpft sich noch um die das Oktogon abtrennenden Zungenmauern (Abb. 18). Über

dem Portal ist die 1656 gesetzte Inschrifttafel sichtbar schließlich die barock veränderte Fensterzone mit dem quattrocentesken Okulus (Abb. 10). Die wichtigste Veränderung des Untergeschosses ist mit der neuen Chigi-Kapelle angegeben; sie umfaßt den ganzen Bereich unter dem Fresko Raphaels, also auch das Flankengewände. Während die Stuckdekoration der Nischenkalotte schon eingezeichnet ist, sind das zentrale Bronzerelief mit der Trinità und die seitlichen Marmorreliefs noch unausgeführt. Ebenfalls fehlen noch die Altarschranken (Abb. 11). In der nach Vasaris Zeugnis 1550 errichteten Cesi-Kapelle nebenan ist bereits der neue Altar zu sehen (Abb. 19). Dieser Altar geht nicht etwa, wie zuletzt Giorgio Falcidia schreibt⁵⁷, auf eine erste Restaurierung durch Alexander

56 Urban, 186, setzt den Aufriss der rechten Seite als barock verändert der linken Seite als dem noch einfachen alten Quattrocentobestand entgegen; es ist aber wahrscheinlich so, daß auf einer Seite nur ein Kürzel gegeben ist, während die andere Seite detailliert durchgezeichnet wurde. Ähnlich ist von den barock veränderten vier Fenstern des Langhauses nur das eine über der Chigi-Kapelle angegeben, ähnlich sind auf der linken Seite des Oktogons Kapellen und Eingang eingetragen, während auf der rechten Seite nur summarische Angaben gemacht werden.

57 Falcidia, 299.

im Jahre 1627 zurück. Eine solche Restaurierung hat nie stattgefunden, jedenfalls ist sie weder in den Lebensbeschreibungen Alexanders noch in den erhaltenen Tagebüchern Fabio Chigis, die über die Ausgaben sehr genau Rechenschaft ablegen, aufzufinden⁵⁸. Vielmehr war ein Neubau des Altars erst notwendig geworden, nachdem man, wie Cod. Chig. P VII, 9 fol. 74 (Abb. 6) bezeugt, ein beträchtliches Stück der Cesi-Kapelle abgeschnitten hatte, um den Vicolo della Pace zu verbreitern. Die Marmorprofile, die sich ursprünglich im Innern der Cesi-Kapelle befanden, sind durch dieses Abschneiden in der Außenwand am Vicolo sichtbar geworden (Abb. 20a, b). Die ehemals durch Sermoneta ausgeführte Stuckdekoration des Gewölbes wurde am hinteren Rand verkürzt, so daß sie asymmetrisch erscheint: Bei den vier in den Ecken angebrachten Kartuschen, die von jeweils zwei Atlanten getragen werden, ist bei den rückwärtigen je einer der Atlanten abgeschnitten, der dritte sinnlose Arm bei einem der stehengebliebenen Atlanten gehörte zur nun entfernten Geschwisterfigur und ist irrtümlich beim Umbau der Kapelle stehengeblieben (Abb. 21). Die Verschmälerung der ursprünglich tieferen Kapelle⁵⁹ ist also nicht die Folge eines raumgreifenden Altareinbaus von 1627, vielmehr ist umgekehrt der neue Altar durch die Verschmälerung der Kapelle zugunsten des Vicolo bedingt. Dabei wurde der ursprünglich wohl niedrigere Altaraufbau Sangallo, über dem sich das Halbrund eines Thermenfensters befand⁶⁰ (Abb. 22), durch einen höheren Altar ersetzt, der unter dem Gewölbe Sermonetas nur noch ein Fenster in gedrückter Korbbogenform erlaubte. Der neue Altar wurde ziemlich flüchtig zusammengestückelt⁶¹, wobei Teile der alten, von Simone Mosca skulptierten Pilaster wiederverwendet wurden. Für einen nicht 1627, sondern erst jetzt unter Cortona ausgeführten Umbau der Cesi-Kapelle sprechen im übrigen die Nachrichten über das Altarbild. Mar-

tinelli erwähnt in seinem 1660 gedruckten Romführer⁶² noch das alte Altarbild Marcello Venustis, das in den Proportionen kaum zum neuen Altaraufbau gepaßt haben kann⁶³. Erst in einem etwa 1670 zu datierenden Zusatz Molas zu seiner Romguida⁶⁴ und in der frühesten Ausgabe des Titi von 1674⁶⁵ wird erwähnt, daß die Marienverkündigung des Venusti nun durch die Hl. Familie des Carlo Cesi ersetzt sei⁶⁶. Mit den Veränderungen der beiden Kapellen auf der Epistelseite sind die Umbauten der unteren Langhauszone zum Zeitpunkt der Fontana-Zeichnung erschöpft. Die Evangelienseite mit Ponzetti- und Mignanelli-Kapelle⁶⁷ sowie die untere Innenseite der Fassade sind unverändert; rechts und links des Eingangs sind noch zwei Wandgräber zu sehen, die der mit der Umlegung der Gräber in den Kreuzgang beschäftigte Situationsplan ebenfalls angibt⁶⁸.

Für das Oktogon gibt Fontanas Zustandsaufnahme lediglich die bereits oben erwähnte Vertauschung des alten Eingangs mit der Olgati-Kapelle⁶⁹, schließlich die rechteckige Erweiterung des ursprünglich in einer halbrunden Nische liegenden Durchgangs zur Sakristei an⁷⁰ (Abb. 6). Im übrigen sind noch die alten gewinkelten Sockel, die daraufgestellten Pilaster, das glatt gehaltene Gewände, die Biforen im Tambour und die undekorierte Kuppel sichtbar. Der ebenfalls auf fol. 75 gegebene Aufriß der neuen Außenfassade sowie der Schnitt durch deren oberen Teil

62 Martinelli, 71; ebenso in den stereotyp folgenden Nachdrucken 1662, 1664, 1677.

63 Wie Sangallo Altaraufbau belegt, ist dieses Bild im Ganzen kleiner zu denken. Nur eine Replik (Gall. Naz. Rom) ist erhalten, vgl. J. Wilde, Cartonetti by Michelangelo, in: BurlMag 101 (1959), 377; A. Perrig, Michelangelo und Marcello Venusti – Das Problem der Verkündigungs- und Ölbergkonzeptionen Michelangelos, in: WallRJb 24 (1962), 261ff.

64 Mola, 106f.

65 F. Titi, Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma..., Roma 1674, 454.

66 Nach der bis 1658 erfolgten Verbreiterung des Vicolo und der Demolierung der Rückwand der Cesi-Kapelle wird es also noch einige Zeit gedauert haben, bis der Altar wieder völlig in Ordnung gebracht war. Die in Fontanas Aufriß Cod. Chig. P VII, 9 fol. 75 angegebene sehr steile Rahmenform des Altarbildes wird später für Carlo Cesis Hl. Familie noch einmal verändert, indem eine Attikazone zwischen das nun etwas niedrigere Bild und den Segmentgiebel des Altars eingeschoben wird; dieser bis heute gültige Zustand zuerst in einer Zeichnung Ciro Ferris: Uff. Dis. A 3612 (Urban, Abb. 173).

67 Im Bereich der Mignanelli-Kapelle wurden auch später kaum Veränderungen durchgeführt. Allein hier ist das nicht von Cortona überstückierte, originale Quattrocentogesims erhalten.

68 Cod. Chig. P VII, 9 fol. 67 als „A“ und „4“. Zu den späteren Veränderungen neben der Ponzetti-Kapelle vgl. Anm. 54.

69 Vgl. neben den Legenden auch Buchstabe „B“ und „G“ im Grundriß auf fol. 75.

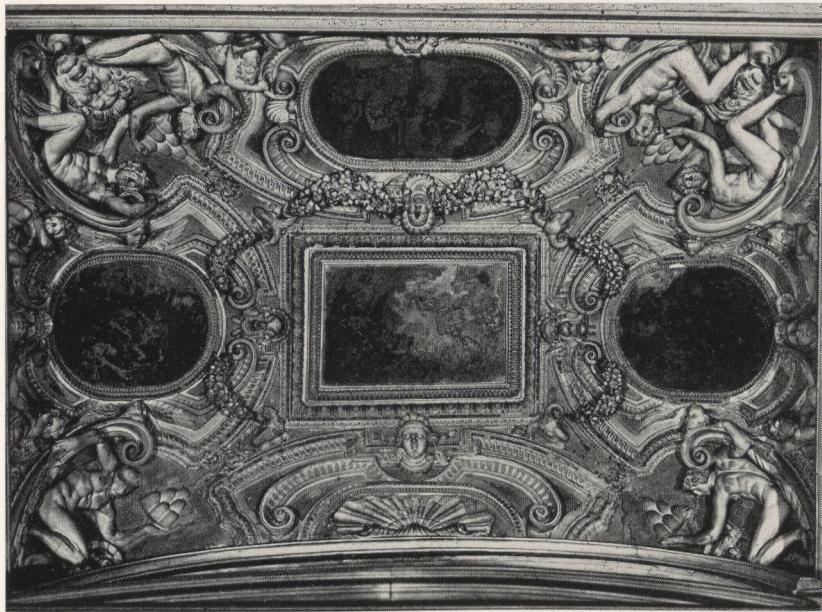
70 Fol. 75, Buchstabe „F“, vgl. ehem. Zustand auf fol. 74.

58 Vgl. Cod. Chig. A. I. 6 (Fabio Chigi, Libro di Ricordi circa lo spendere dal giorno della sua partenza di Siena per Roma 1626...), auf fol. 13 sind hier lediglich Angaben von 145 Scudi già più tempo fa nella Capella della Pace erwähnt; diese Summe hätte nie ausgereicht für eine Innenrestaurierung, die auch die Cesi-Kapelle und die Mauerversetzung am Vicolo einbezogen hätte; es dürfte sich vielmehr nur um einen Betrag zur Herrichtung der Familien-Kapelle der Chigi nebenan handeln. Auch Pallavicino kennt eine Restaurierung von 1627 nicht.

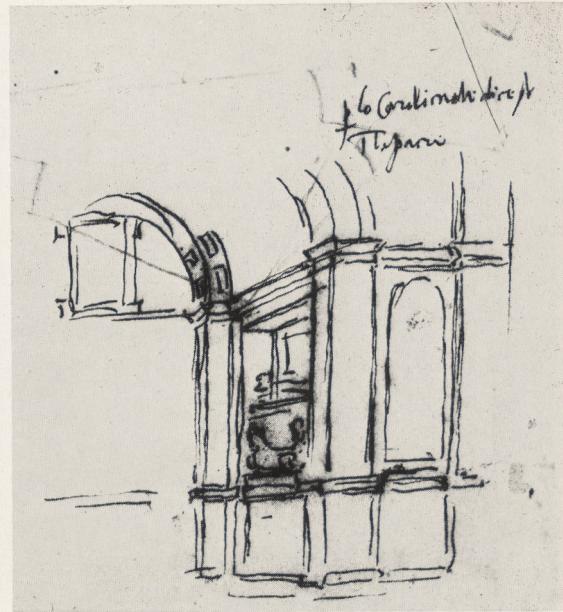
59 Vgl. dazu die Pläne Sangallo d. J. bei: Urban, Capella Cesi, 213ff.; vgl. die Bauaufnahme Meleghinos Vat. Lat. 11257 fol. 179, dazu Exkurs.

60 Vgl. Sangallo Zeichnungen Uff. Dis. A. 704 und 706v (Urban, Cappella Cesi, Abb. 151 und 152).

61 Vgl. die schon erwähnten Unstimmigkeiten im Gewölbe, vgl. das schräg in die sehr dünne Wand eingesetzte neue Fenster.

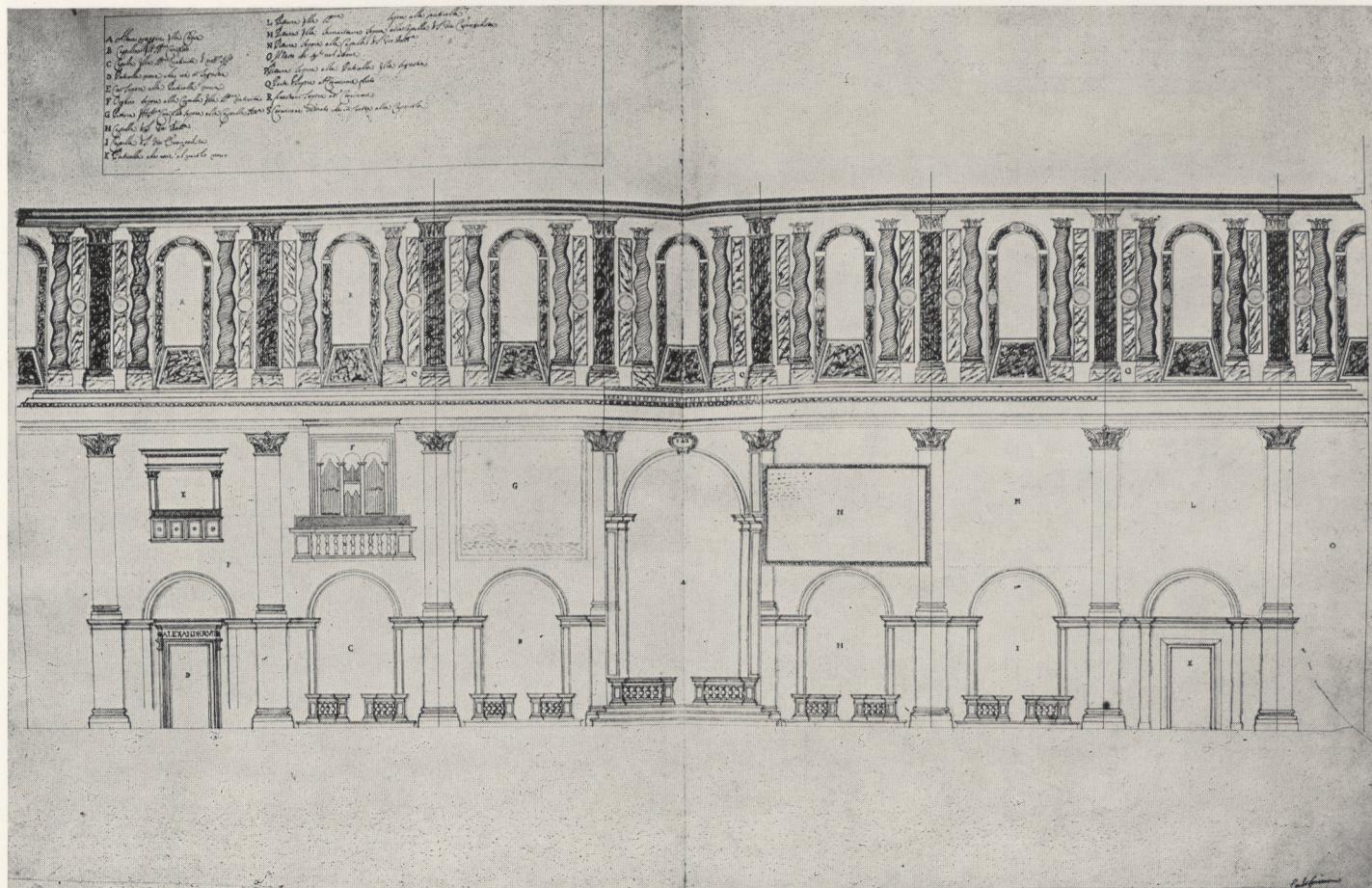


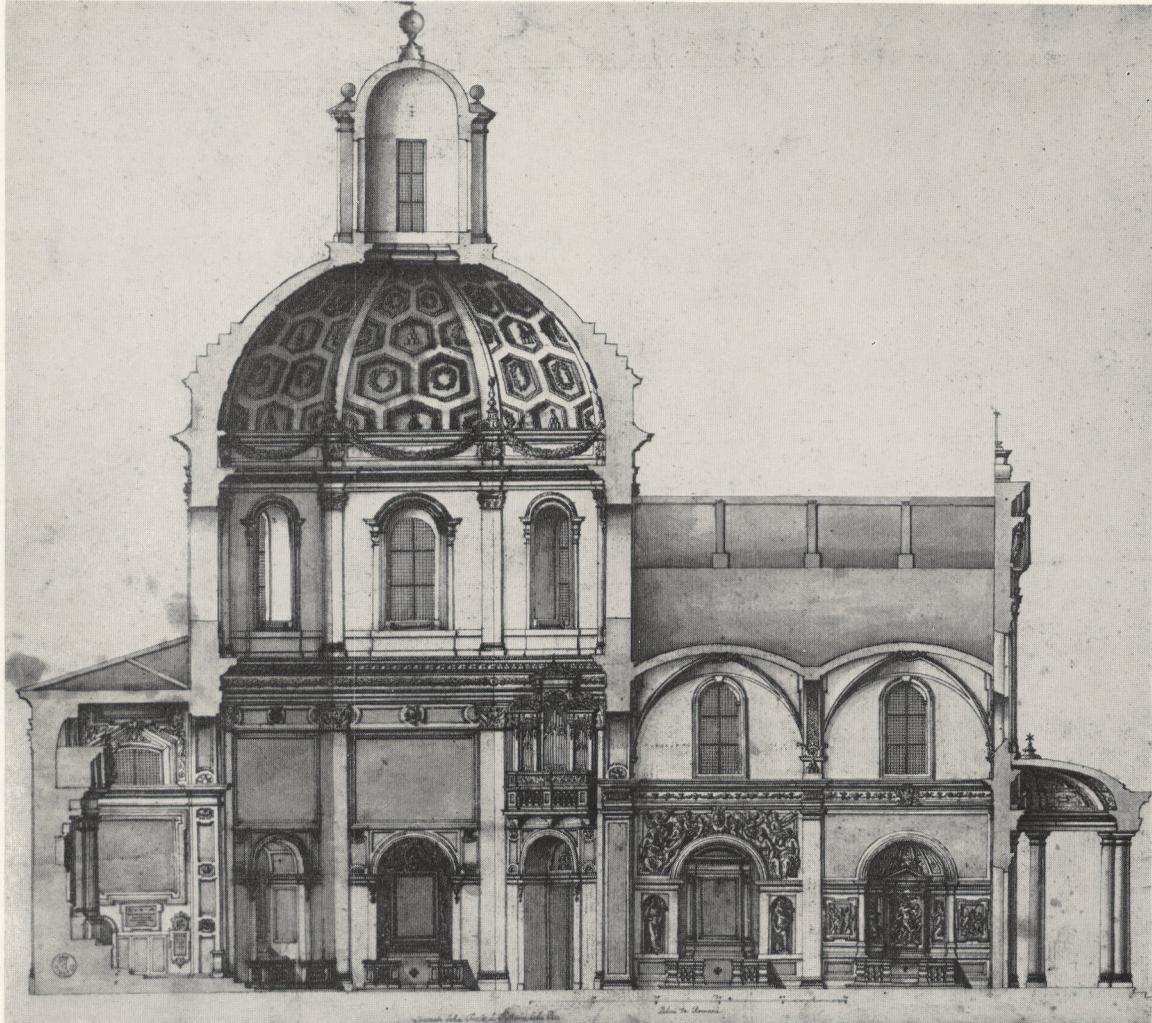
21. S. Maria della Pace, Cappella Cesi, Gewölbe



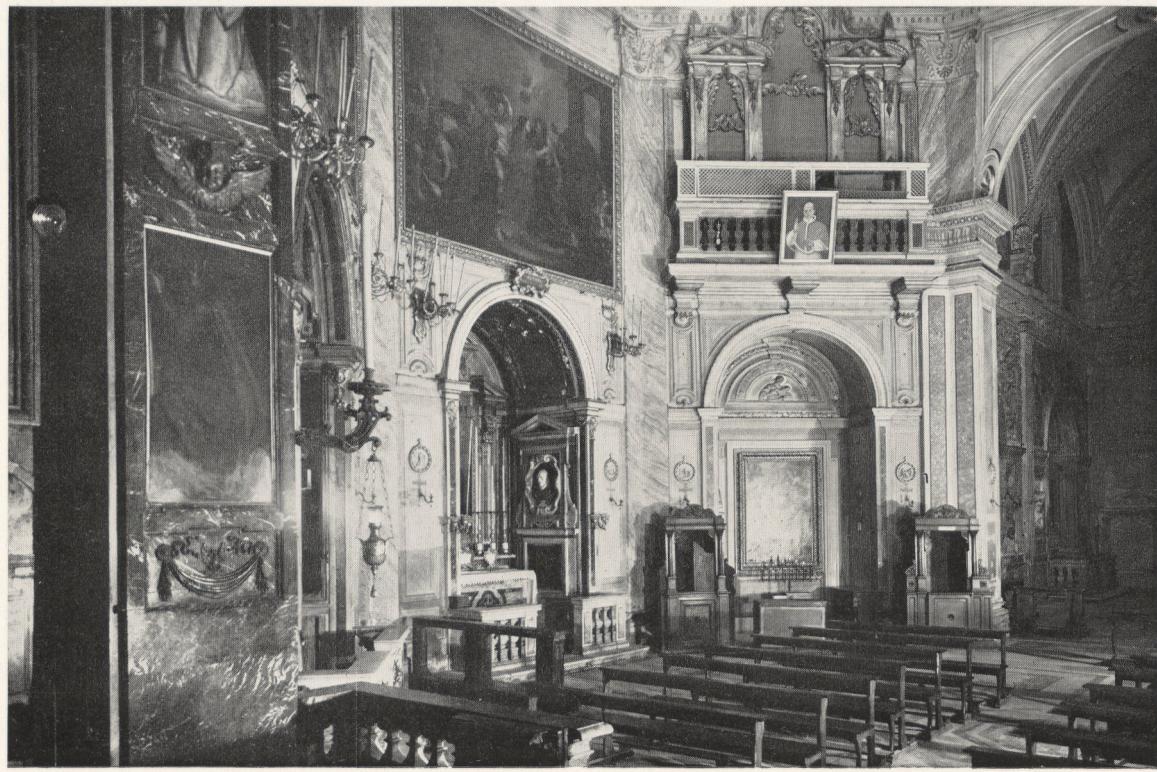
22. S. Maria della Pace, Entwurf Antonios da Sangallo i. G. für die Cappella Cesi, Florenz Uffizien Dis. A. 704 A

23. S. Maria della Pace, Entwurf Carlo Fontanas für die Dekoration des Oktogons, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 69/70

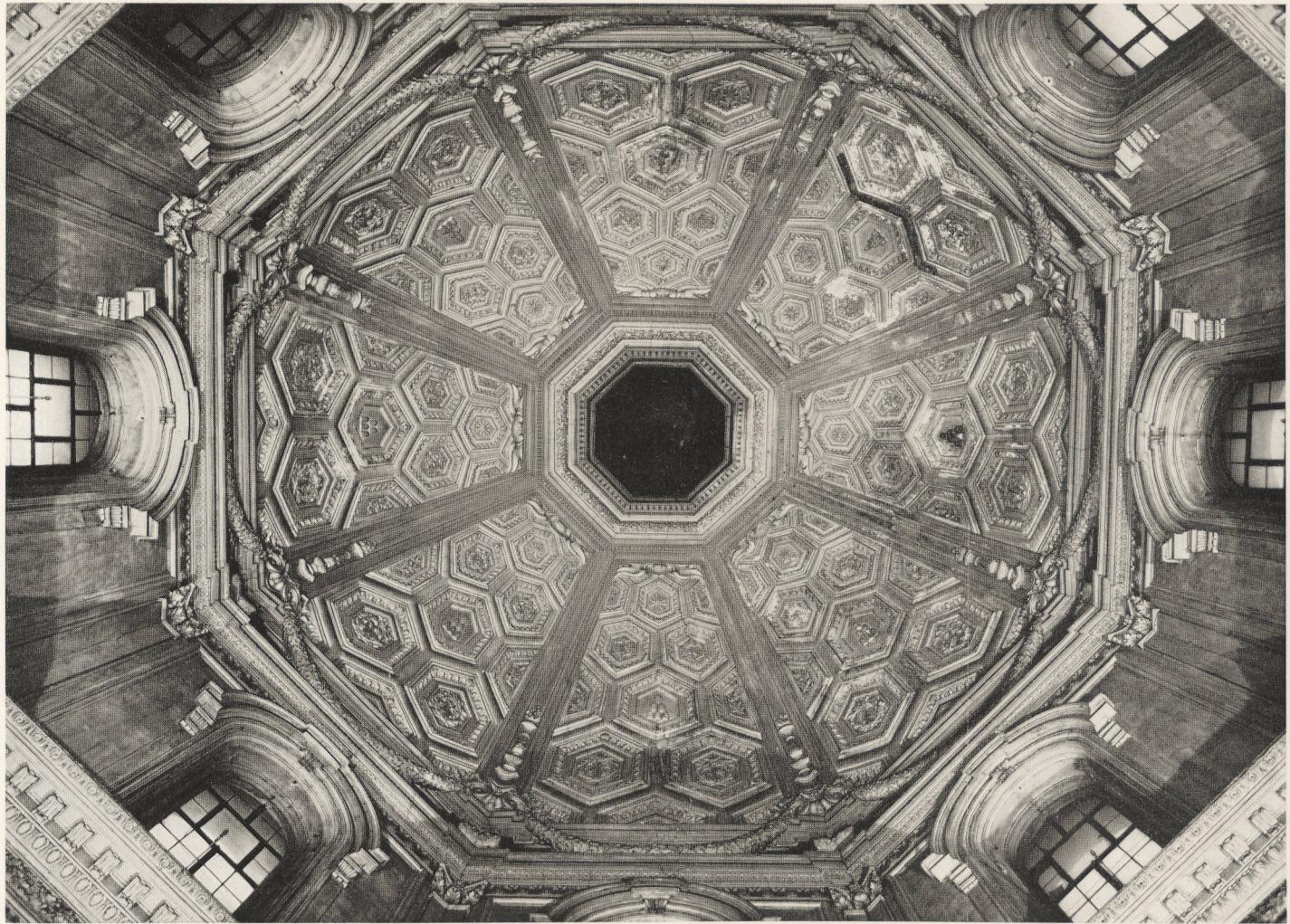




24. *S. Maria della Pace*,
Längsschnitt,
Zeichnung von Ciro
Ferri, Florenz
Uffizien Dis. A. 3612



25. *S. Maria della Pace*,
Blick von der Chor-
kapelle in das
Oktogon

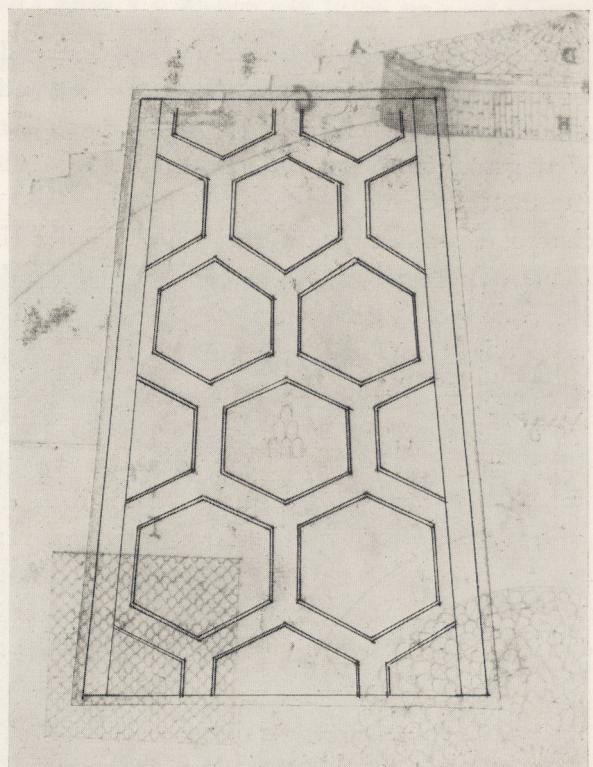


26. *S. Maria della Pace*, Blick in die Kuppel

27. *S. Maria della Pace*, Entwurf für die Kuppeldekoration, Cod. Chig.
P VII, 9, fol. 113v

geben im wesentlichen den zu diesem Zeitpunkt schon erreichten Bauzustand wieder.

Zu dem frühestens 1658 zu datierenden neuen Ansatz für eine umfassendere Veränderung des Oktogons gehört eine weitere Zeichnung des jungen Carlo Fontana. Dieser wohl in Cortonas Auftrag entstandene Entwurf, Cod. Chig. P VII, 9 fol. 69v/70 (Abb. 23), zeigt, daß ein Plan für eine weitgefaßte Innenrenovierung noch fehlt, daß der Plan für die endgültige Durchführung, wie sie Cortona vornahm, noch aussteht. Im Untergeschoß bleibt hier die vorhandene Gliederung durch Sockel und Pilaster erhalten; im Obergeschoß sieht das Projekt lediglich eine Veränderung der Gesimse sowie eine Bereicherung der Wandfelder und Fensterlaibungen durch gemalte Scheinarchitektur vor. Die sorgfältige farbige Durchzeichnung dieser Dekoration des Obergeschosses weist im übrigen darauf hin, daß es sich um ein neues Projekt, nicht etwa um eine Zustandsaufnahme handelt.





28. Palazzo Gambirasi bei S. Maria della Pace



29. Eckfenster der Platzanlage bei S. Maria della Pace

Schon bald nach diesem 1658 und später zu datierenden kleinen Projekt Fontanas muß das große Dekorationsprogramm des Oktogons (Abb. 18, 24, 25) durch Cortona ins Werk gesetzt worden sein, denn wie ein Avviso über einen Papstbesuch vom 4. Oktober 1659 berichtet, war die Kirche zu diesem Zeitpunkt *quasi finita*⁷¹. Außer einer von Brauer-Wittkower für die Kassettendekoration der Kuppel in Anspruch genommenen Zeichnung, Cod. Chig. P VII, 9 fol. 113v (Abb. 26, 27), ist kein Entwurf für diese zweite Phase der Innenerneuerung erhalten⁷². Brauer-Wittkower haben aufgrund dieser Zeichnung die Stuckierung der Kuppel Cortona abgeschrieben und der Berniniwerkstatt gegeben; wie aber aus den Dokumenten hervorgeht, stammt der Entwurf von Cortona. Bernini erst übernimmt das von Cortona hier angewandte System, u. a. auch die Verschleifung des Gewölbes mit dem Obergaden durch eine Attikazone mit überhängenden Girlanden, in

S. Andrea al Quirinale und in den Kirchen von Ariccia und Castelgandolfo⁷³.

Dem am 4. Oktober 1659 für die Kirche gemeldeten *quasi finita* gehen noch zwei weitere Daten voraus: ein

73 Brauer-Wittkower gingen bei ihrer Zuschreibung davon aus, daß der Entwurf für die Pace-Kuppel auf der Rückseite einer Zeichnung für die Dekoration der Pantheonkassetten, Cod. Chig. P VII, 9 fol. 113, von der Hand eines Berninischülers aufgeklebt ist. Abgesehen davon, daß es schwierig sein dürfte, ein derart undifferenziertes Blatt statt der Werkstatt Cortonas derjenigen Berninis zuzuschreiben, ist es wahrscheinlich, daß die Zeichnung bei der Zusammenstellung des Klebebandes Chig. P VII, 9 fälschlich bei den Kuppelentwürfen zum Pantheon eingeklebt wurde statt weiter vorn bei den Zeichnungen zu S. Maria della Pace. Schließlich ist das Hauptargument, mit dem hier die Berniniwerkstatt in S. Maria della Pace in Tätigkeit gesetzt werden soll, hinfällig: Cortona ist seit 1658 nicht abwesend in Florenz, vielmehr kauft er noch im August des Jahres in Rom ein Grundstück und vom Frühjahr 1659 an ist er mit der Weiterführung der Fresken in S. Maria in Vallicella beschäftigt (H. Geisenheimer, Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti, Firenze 1909, 36 Nr. 78; Briganti, 148; O. Pollak, Pietro da Cortona, in: Th-B VII, 1911, 493). Die Arbeiten im Palazzo Pitti wurden durch den

71 Arch. Segr. Vat. Avvisi, bei Pastor XIV, 1, 505, Anm. 4.

72 Brauer-Wittkower, 112 Anm. 3.

Papstbesuch am 22. April⁷⁴ und im Juli die Setzung der schon früher von Alexander geforderten Tafel mit dem Verbot jeglicher Veränderung am Platz⁷⁵. Diese Tafel wurde seitlich am Palazzo Gambirasi eingemauert, was zeigt, daß auch die seitliche Platzarchitektur vollendet war oder ihrer Vollendung entgegenging. Eine späte Quelle von 1707 gibt die Erbauung dieses Palazzo (Abb. 2, 28, 29), durchaus glaubwürdig, an Carlo Fontana, den Gehilfen Cortonas⁷⁶. Den Entwurf dürfte aber Cortona allein geliefert haben; unverkennbar seine Handschrift gerade in Details wie etwa Fensterrahmungen. Am 3. März 1660 erfolgt eine Anweisung über 24 Scudi an Matteo Nuzzi für die Herrichtung des Festapparats⁷⁷, und am 25. März zog Alexander mit dem Gefolge der Kardinäle feierlich in S. Maria della Pace ein, um für den am 7. November des Vorjahres geschlossenen Pyrenäischen Frieden zwischen Spanien und Frankreich zu danken⁷⁸.

von Cortona beauftragten Ciro Ferri weitergeführt. Es hieße die Spannweite der stilistischen Möglichkeiten Cortonas unterschätzen, wollte man ihm, nur der reicheren Form der Kassetten in SS. Martina e Luca wegen, diese sparsam-konzise Form der hexagonalen Deckendekoration absprechen. Im übrigen sind die Kassetten in sich derart reich dekoriert und untereinander variiert, daß sie kaum eine Komplizierung des Systems vertragen hätten. Nachträglich finde ich meine Zuschreibung der Kuppeldekoration an Cortona durch ein Dokument im Arch. di S. Eufemia Protoc. Tom. 81 fol. 447 bestätigt (den freundlichen Hinweis auf dieses Dokument verdanke ich dem Direktor des römischen Staatsarchivs, Herrn Prof. dell'Piazzo); es handelt sich um eine leider undatierte Rechnung, die wohl bei Cortona eingereicht wurde und so bei den im Arch. von S. Eufemia aufbewahrten Nachlaßpapieren des Künstlers verblieben ist. Abgerechnet wird hier über die Stuckierung des gesamten Oktogons mit 1122 Scudi für die Kuppel, 396 Scudi für das Tambourgeschoß und 300 Scudi für das untere Geschoß; zweimal, bei der Abrechnung für die Kuppel und für das Tambourgeschoß, wird ausdrücklich erwähnt, daß die Arbeiten gemacht seien: *conforme il disegno fato del sig.r pietro beretino.*

74 Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 238.

75 Vgl. Anm. 44.

76 F. Posterla, Roma sacra e moderna, 1707, 295, nach: E. Coudehove Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks, Wien 1930, 18 Anm. 7.

77 Arch. di Stato Roma, Camerale I, Giustificazione di Tesoreria, B. 144 No. 5 (Conto de'lavori fatti nella Chiesa della Mad. na Sma. della Pace, in occasione della Capella di Nostro Signore; in Rechnung gestellt werden 27 Scudi für die Ausschmückung der Kirche und des Platzes, ausgezahlt wurden 24 Scudi.)

78 Giacinto Gigli, Diario Romano (1606–1670) hrsg. v. Giuseppe Ricciotti, Roma 1958, 486: *A di 25 di febraro 1660 Papa Alessandro VII. ando con bella cavalcatura alla Chiesa della Madonna della Pace con tutti i Cardinali doue fece cappella e fu cantato il TE DEUM LAUDAMUS per ringraziare Iddio per la pace fatta tra Francia, Spagna, Portogallo, et altri Principi Christiani et furono fatti allegrezze e fochi per tre sere, et si fece festa alla chiesa di Franzesi, et di Spagnoli.* Noch ausführlicher berichtet Bonanni II, 644f. über diese Festlichkeiten.

In der Folge sind nur noch Ergänzungsarbeiten ausgeführt worden. Eine Gesamtaufstellung der Kosten, die bis zum 22. Oktober 1661 entstanden waren⁷⁹, über mehr als 50000 Scudi, rechnet bereits mit Stukkatoren, Anstreichern, Vergoldern und Malern ab. Diese Kosten wurden allein aus der päpstlichen Kasse bestritten. Alexander nahm den Umbau aber auch allein in die Hand. Über die Lateranskongregation, der die Kirche angehörte, wurde

79 Cod. Chig. H. II. 40 fol. 371, ohne Angabe des Jahrs aber zu einer Reihe von Ristretti gehörig, die alle von gleicher Hand geschrieben wurden und zumeist auf 1661 datiert sind: *Ristretto della Spesa Fatta della Chiesa della Mad.a della Pace dalli 17 Febbraro 1656 sino a questo giorno 22 Ottobre.*

<i>Al Muratore</i>	12370.92
<i>Scapillino</i>	8220.35
<i>Falegname</i>	257.18
<i>Vetraro</i>	388.51
<i>Stagnaro</i>	831.27
<i>Imbiancatore</i>	200.—
<i>Stuccatori</i>	2057.71
<i>Scultori</i>	1190.—
<i>Per portatura di Terra</i>	96.40
<i>Ferraro</i>	1755.47
<i>Ramaro</i>	134.05
<i>Ottonaro</i>	933.20
<i>Per Marmi e condutt.a di d.i</i>	4601.96
<i>Pittori</i>	360.—
<i>Indoratori</i>	122.30
<i>Ad Ant.o Constantini per Croce e stelle</i>	52.50
<i>Per prezzo di Case, Pigioni, e Frutti</i>	17557.50
<i>A Carlo Maratta a conto di un Quadro che fa</i>	100.—
<i>A Gio. Maria Maraldi a conto di un Quadro</i>	100.—
<i>Somma in tto scudi</i>	51329.06

dalla sud.a somma se ne difalcano scudi 10.000 per le case e Cimenti venduti a Donato Gambirasi, e detti denari sono serviti per la nuova Fabbrica Fatta nel Palazzo di Monte Cavallo . . . 10.000 Somma in tt.o la sud.a Spesa in scudi Quarant'un mila trecento venti nove.

30. Außenwand der Cesikapelle und angebautes Chörlein am Vicolo della Pace





31. S. Maria della Pace, Stich von Giuseppe Vasi (1747–61)

völlig hinweggegangen. Die Bauführung schaltete so frei, daß sie das alte Paviment durch die Camera Apostolica verkaufen ließ⁸⁰.

Zum Zeitpunkt dieser Generalabrechnung sind die Bilder der Marattas und Morandis, die im Oktogon aufgehängt werden sollten, bereits in Arbeit; je 100 Scudi sind dafür ausgezahlt. Das dritte der über den Oktogonkapellen neu aufgehängten Bilder, Raffaele Vannis Mariengeburt, ist jedoch noch nicht erwähnt. Im Zusammenhang mit der Aufhängung dieser Bilder muß es dann noch einmal zu

baulichen Veränderungen gekommen sein. Sowohl Martinelli wie Mola geben in ihren Guiden von 1660 bzw. von 1663 an, daß sich über der mittleren Kapelle auf der linken Seite des Oktogons noch die alte Orgel befindet⁸¹, an der Stelle also, an der sie bereits auf den Fontana-Zeichnungen angegeben war. Spätestens mit der Aufhängung des 1661 in Arbeit befindlichen Bildes von Morandi an diesem Platz muß die Orgel über die Tür zur Sakristei versetzt worden sein. Der Orgelprospekt wird dabei barock verändert, und symmetrisch zu ihm wird auch auf der gegenüberliegenden

80 Arch. Segr. Apost. Arm. VII, No. 63, fol. 82–97, Visitatio Apostolica di S. Maria della Pace; 1677, unter Innozenz XI., als Klagen der privaten Kapellenbesitzer wegen der eigenmächtigen Veränderungen Alexanders VII., bzw. Pietro da Cortonas einlaufen. Die Lateranskanoniker weisen darauf hin, daß sie zu Unrecht wegen der vorgenommenen Veränderungen angeklagt würden; Alexander habe die Baukosten vollkommen übernommen, dann aber auch ganz nach eigenem Belieben gehandelt. Nicht das „kleinste Wörtchen“ hätten die Lateranskanoniker beim Umbau zu sagen gehabt, und sie bitten deswegen Innozenz, ihnen beizustehen gegen die Anklagen, die sie unschuldig leiden müßten. Zur Übernahme der Kosten allein durch den päpstlichen Stuhl vgl. auch Fea, 13 und hier Anm. 26, ferner weiter unten!

81 Mola, 106f.: *La Natività de N.S. nella Capella sotto l'organo, è de Girolamo Sciolante.* Martinelli, 68ff. ist vorzüglich über die Veränderungen unter Cortona informiert und gibt Details wie etwa die Versetzung der Tür im Oktogon an; über der Tür zur Sakristei befindet sich nach seiner Angabe noch ein Bild von Marcello Mantuano (Christus unter den Schriftgelehrten), für die Capella della Natività gibt er ebenfalls Sciolante da Sermoneta als Maler des Altarbildes an, außerdem erwähnt er unter der alten Orgel noch ein Fresko Vasaris; ebenso: G. Baglione, *Le Vite de' Pittori... 1642*, 24. Wenn Martinelli schreibt, *ma tutte le dette pitture sono state dal tempo, anzi dal fumo dei lumi tanto mal trattate, che non si può godere il pregio loro*, so ist damit ein Grund für die bald erfolgende Neuausstattung mit Bildern angegeben.

Flankenseite des Triumphbogens eine Empore mit Scheinorgel errichtet (Abb. 25). Dies war erst möglich geworden, nachdem Cortona im Zuge des Fassadenumbaus auch das Dach des Langhauses höher gelegt hatte⁸², so daß nun ein Gang über dem Langhausgewölbe die beiden Orgelemporen verbinden konnte. An die Außenwand des Oktogons am Vico wurde für diese Empore ein unregelmäßiges Chörlein angesetzt, das sich auf der wenige Jahre vorher erst neu errichteten Seitenwand der Cesi-Kapelle abstützt⁸³ (Abb. 30). Diese Arbeiten müssen bis 1667 ausgeführt worden sein, da die Orgelprospekte noch mit den Chigi-Monti Alexanders geschmückt sind.

Abgesehen von Restaurierungen haben in der Folge nur wenige Veränderungen am geschilderten Bestand stattgefunden⁸⁴: Im 19. Jahrhundert wurde das Glockentürmchen auf der linken Fassadenflanke zugefügt⁸⁵ (Abb. 1), wodurch städtebaulich ein Pendant zum rechts aufragenden Turm der Anima geschaffen wurde. Ferner stockte man die Häuser am Platz auf, wobei der alten Attika der Platzfassaden eine Mauerbrüstung aufgesetzt wurde⁸⁶. Diese begrenzt die nun über der ehemaligen Traumlinie angelegten Terrassen und schließt sich, den ehemaligen Eindruck verfälschend, mit der Attika der Kirchenfassade zusammen. Die Stufung, in der die Attika der Kirchenfassade erst über dem Abschluß der Attika der Platzarchitektur einsetzte (Abb. 31), wurde dadurch aufgehoben. Schließlich wurde im 19. Jahrhundert der von Cortona neu eröffnete Seiteneingang im Vico della Pace geschlossen⁸⁷.

ZUSAMMENFASSUNG DER BAUCHRONOLOGIE

1. Seit Februar 1656 erste Baukosten; ein KLEINES PROJEKT sieht einen neuen Portikus vor der Quattrocentofassade vor, keine Platzanlage; im Innenraum beginnt man mit der Erneuerung des Saals und der Chigi-Kapelle; noch in diesem Jahr wird die Tafel auf der Innenseite der Fassade gesetzt.
2. Juli 1656 PROJEKT eines VERBINDUNGSPLATZES.
3. Juli/August 1656 GROSSES PROJEKT für AUSSENBAU und PLATZ; dieses wird von Cortona bis zum Jahresende ausgearbeitet.
4. Seit Anfang 1657 Abbrucharbeiten und BAUBEGINN an FASSADE und PLATZ. Bis zum Frühjahr 1658 Fertigstellung der wichtigsten Arbeiten an der Platzarchitektur, Pflasterung des Platzes, Verbreiterung des Vico della Pace, Umbau der Cesi-Kapelle, des Langhausgewölbes, der Fensterzone und des Kämpfergesimses im Langhaus, Erhöhung des Daches über dem Langhaus, Umsetzung des Portals im Oktogon, Erneuerung des Eingangs zur Sakristei.
5. Seit frühestens 1658: ZWEITE PHASE DER INNEN-RESTAURIERUNG, Umlegung der Grabmäler, Paviment, Oktogonerneuerung.
6. Im Oktober 1659 sind die Arbeiten „fast vollendet“ Nach Aufstellung eines Festapparats folgt im Februar 1660 der FEIERLICHE EINZUG ALEXANDERS VII.
7. Nach Oktober 1661 bis 1667 (Todesjahr Alexanders): Aufhängung der Bilder im Oktogon, Orgelprospekte, Chörlein über dem Vico.
8. Im 19. Jahrhundert: Errichtung des Glockentürmchens, Mauerbrüstung über der Attika der Platzarchitektur, Schließung des Eingangs am Vico della Pace.

82 Bei der Restaurierung von 1967 ist im Dachstuhl an der Außenmauer des Oktogons über dem Triumphbogen der etwa drei Meter tiefer liegende Dachansatz des Quattrocentobaus freigelegt worden.

83 Nicht nur die Rückwand, auch die zum neuen Portal hin abknickende Seitenwand der Cesi-Kapelle ist unter Cortona neu erbaut worden. Die Außenwand der alten Cesi-Kapelle lief bis zur Oktogonecke glatt durch, vgl. Sangallo's Projekte bei Urban, Cappella Cesi, und vgl. die Bauaufnahme Meleghinos Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 179, dazu unten im Exkurs!

84 Dokumente zu den Restaurierungen des 19. Jahrhunderts im Archiv der Lateranskanoniker bei S. Pietro in Vincoli, 38 busta della Pace.

85 Die Stiche mit Ansichten von S. Maria della Pace, zuletzt G. Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma 1747–61, zeigen übereinstimmend keinen Glockenturm. Zwei der drei im Turm hängenden Glocken tragen das Weihe Datum 1850, eine das Datum 1849. Zu diesem Zeitpunkt dürfte der Glockenturm errichtet worden sein, wobei man sich stilistisch an Muster des frühen 18. Jahrhunderts hielt. Zu einem älteren, vor Cortonas Umbau bestehenden Glockenturm vgl. weiter unten!

86 Vgl. wiederum Stiche, z. B. Vasi, Falda (1665) und Fea bei S. 56 nach Bolinas Zeichnung.

87 Durch Inschriften in der Nische bezeugt.

II TYPOLOGIE

Wie schon in der Bauchronologie gezeigt, rechnete Cortonas erstes Projekt für S. Maria della Pace noch nicht mit einer Platzanlage. Ein Portikus in Form eines Tempiettos sollte vor die Ebene der Quattrocentofassade gestellt werden. Das erste Zehnsäulenprojekt (Abb. 3) zeigt vier der Säulen an der Rückseite dieses Tempiettos vor die Fassade gestellt. Die rückwärtige Seite eines Rundbaus wird an der Fassadenebene gleichsam flach angedrückt. Es folgt die zweite Lösung, die den Tempietto halbiert und mit nur sechs Säulen vor dem Eingang aufstellt (Abb. 4, 5). Aber auch hier ist der Tempietto nicht nur als an die alte Fassade angeschobene, halbierte Rundform behandelt; Aufrissprojekte⁸⁸ und Ausführung zeigen die aus dem geometrischen Zentrum des Grundkreises vorverlegte optische Mitte des Zentralbaus in der Streifengliederung und im zentralen Knopf der Tempiettobedeckung. Die Frage, warum ein solcher vollrund gemeinter Tempietto vor die ehemals doch vorhallenlose Quattrocentofassade gestellt werden soll, ist später zu beantworten. Daß ein bestimmter Grund vorliegt, zeigt aber schon jetzt die Enge der Platzsituation, die durch die Einstellung eines solchen raumgreifenden Vorbaus noch weiter verschlechtert werden mußte. Der Tempietto, bzw. die *angustie del nuovo portico* wie es in den Dokumenten heißt, sind bewirkende Gründe für die späteren weitreichenden Platz- und Fassadenprojekte.

Dabei wird zunächst mit dem Durchbruchprojekt vom 6. Juli 1656 noch kein Anspruch auf eine eigentliche Platzgestaltung erhoben. Die Enge vor der Kirche soll aufgehoben, zwei Straßen sollen verbunden und ein Verkehrsproblem soll gelöst werden. In diesen in Cod. Chig. P VII, 9 fol. 71 (Abb. 5) dargestellten Vorschlag zeichnet Cortona kurz darauf die neue schon vorbedachte Platzlösung ein. Der Grundriß der Albertina Nr. 618 (Abb. 7) zeigt dann die ausgereifte Idee: den in der Platzmitte isolierten Portikus vor weit zurückgesetzten Flankenmauern, angeschlossen die zangenartig umfassende Platzarchitektur. Zur Erklärung des merkwürdigen Grundrisses sind zunächst die lokalen Gegebenheiten heranzuziehen (Abb. 32). Auf der rechten Seite der Fassade der Anima-Bereich, in den zwar eingegriffen wurde, aber doch so, daß Cortona (wie schon oben gezeigt) die neue Platzanlage parallel oder im rechten Winkel zum bestehenden Mauerwerk führte. Unanastbare Fixpunkte waren darüber hinaus mit dem Chor

der Anima gegeben und mit der am rechten Platzeingang bis heute bestehenden *domus IV* des Animabesitzes⁸⁹, die zwischen 1533 und 1543 aufgrund einer großzügigen Stiftung des Martin Lupi erbaut worden war und zeitweise als Bischofsresidenz diente⁹⁰. Geschickt verblendete Cortona den Chor, indem er das zentrale Chorfenster, das offen gehalten werden mußte, in die architektonische Gliederung der oberen Konkavflanke einbezog. Auf dieses gegenüber der Fassadenebene von S. Maria della Pace schräg gestellte Fenster des Anima-Chors nimmt schon das früheste Fassadenprojekt der Martinelli-Zeichnungen Rücksicht; hier ist mit der Schrägstellung des Fensters ein Ausgangspunkt für die späteren Konkavflanken gegeben (Abb. 33). Über dem Chor der Anima ließ Cortona einen Teil des hohen Satteldaches abtragen und durch eine Terrasse oder ein Flachdach ersetzen, so daß dieses Dach über der Platzanlage nicht störend in Erscheinung trat (Abb. 34). Die *domus IV* schrägte er an der Ecke zum Platz ein wenig ab und schuf so einen Übergang zur Via della Pace. Die erste Fensterachse links vom Haupteingang dieses Hauses überblendete er mit dem Rahmensystem der Platzarchitektur (Abb. 35). Dabei ließ er im Untergeschoß die alte Rustikarahmung des Fensters in Haustein stehen und schuf ihr an der Ecke des gegenüberliegenden Palazzo Gambirasi ein Pendant, indem er dort die Rustika in Putz nachahmte (Abb. 28).

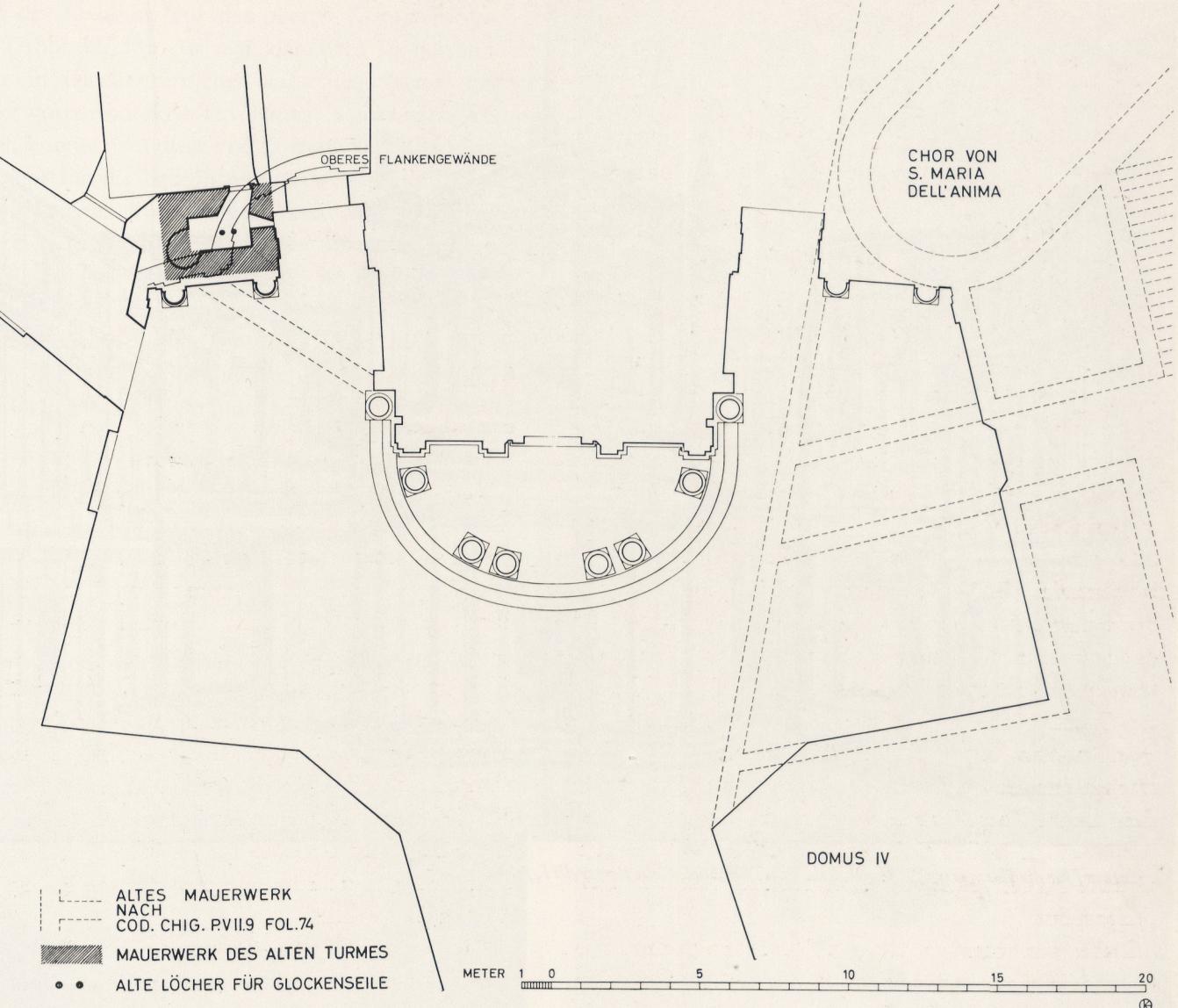
Hier auf der linken Seite von Straße und Platz war Cortona schon eher freie Hand gegeben, denn Alexander hatte die gesamte Häuserinsel aufgekauft. So konnte durch Abbruch und Zurücksetzung der Fluchtlinie der Blick auf die Platzanlage freigemacht werden. Aber auch hier waren Fixpunkte gegeben, war ein Arrangement notwendig, und die linke Platzseite wurde nicht ganz symmetrisch zur rechten ausgebildet; alle Seitenlängen und Winkel differieren voneinander⁹¹. Die Platzfassaden wurden am Restmauerwerk der Häuserinsel abgestützt⁹², und für die linke Flankenwand der Kirchenfassade war ein besonderer Festpunkt durch einen dreijochigen Sakristeiraum gegeben, der in der ersten Bauzeit der Kirche, vermutlich im Zusammenhang mit dem Kreuzgang Bramantes, errichtet worden war. Wie zuerst die dem Stich de Rossis zugrunde-

89 Vgl. Schmidlin, Karte S. 526.

90 Ebd. S. 379.

91 Vgl. Portoghesi, Roma, 231.

92 Bis heute ist der Palazzo Gambirasi innen vollkommen „verbaut“.



32. Plan der vorbarocken Bauten am Platz von *S. Maria della Pace*

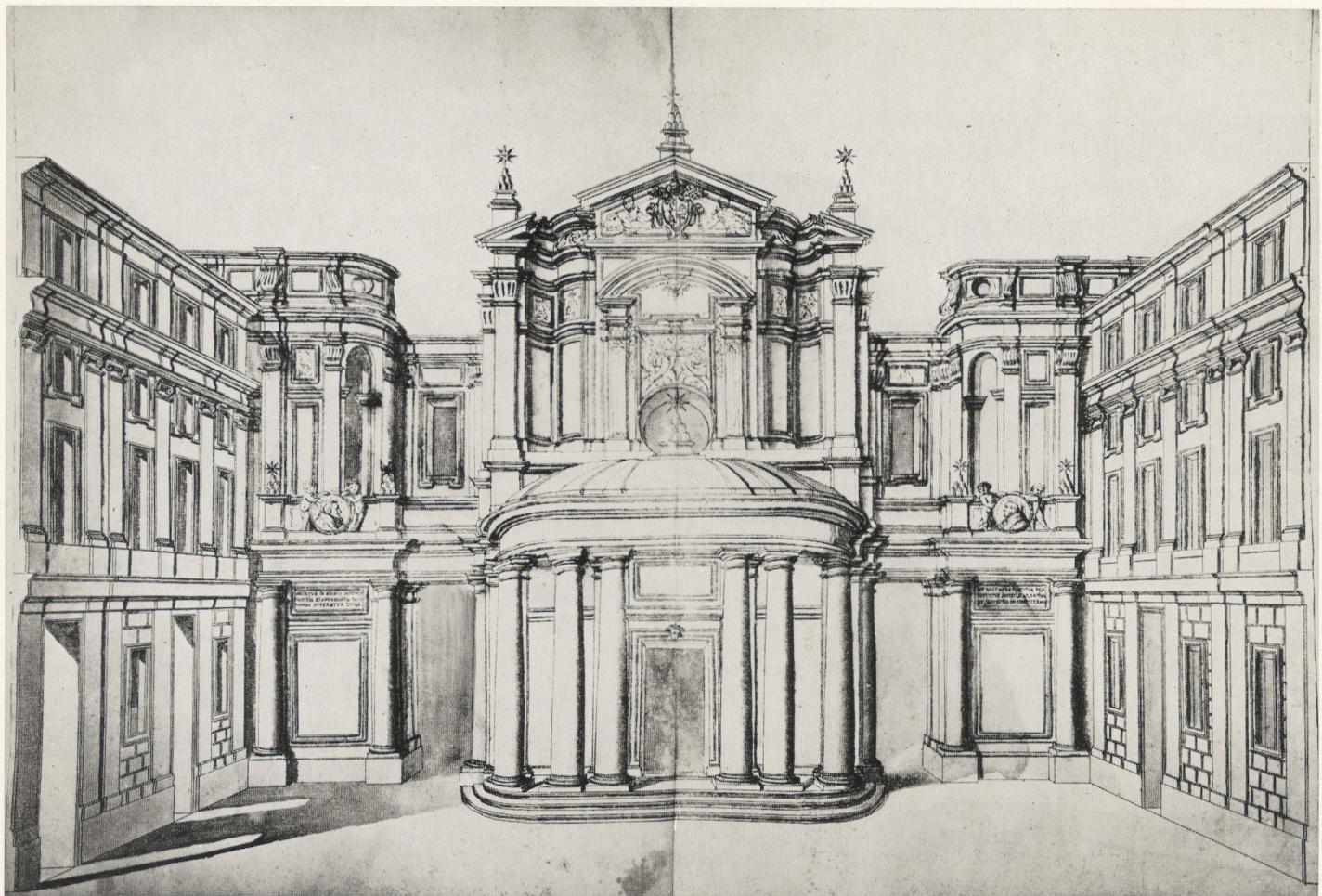
liegende Bauaufnahme Ciro Ferris⁹³ zeigt, hat Cortona diesen Raum durch eine Mauer geteilt, um einen neuen Seiteneingang entlang der Außenflanke des Langhauses zu schaffen⁹⁴ (Abb. 36); im westlichen Teilraum sind aber noch die alten Gewölbeanfänge und ein Portal, das sich unter dem mittleren Joch befand, sichtbar (Abb. 37). Cortona hat seine Trennwand möglichst nahe an dieses Portal herangerückt. Hinter diesem, zum Vicolo hin, befand sich außerdem noch ein kleiner, von kräftigen Mauern umstellter Raum, der ehemals als Glockenstube diente, schon vor Cortonas Umbau bestand und ein Glocken-

93 Domenico de Rossi, *Studio d'architettura civile ...* III, Roma 1721, Taf. 4, vgl. zu *S. Maria delle Pace* auch Taf. 2 und 3.

94 Am zutreffendsten ist der alte Zustand dieses Raumes im Grundriss Cod. Chig. P VII, 9 fol. 74 wiedergegeben.

türmchen getragen haben muß⁹⁵. Dies geht aus zwei in der Decke der Glockenstube noch sichtbaren Löchern für die Glockenseile hervor, die ehemals von einem Punkt herunterhingen, an dem sich im jetzigen Barockbau die Mau-

95 Wie Meleghinos Zeichnung aus der Mitte des Cinquecento bezeugt (Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 179), war der Turm damals noch nicht vorhanden. Er dürfte im Zusammenhang mit den Erneuerungsarbeiten des frühen 17. Jahrhunderts (Maderna-Chor!) entstanden sein. Darauf weist auch eine Inschrifttafel über dem Turmzugang, die für 1610 eine Stiftung von tausend Scudi bezeugt: D. O. M. FRANCISCO. PORTO. CREMONEN. QUI. SCUTA. MILLE. INVESTIEN. CUM. ONERE. CELEBRANDI. SINGULIS. ANNIS. IN. PERPETUUM. MISSAS. CENTUM AD. ALTARE. PRIVILEGIATUM. HUIUS. ECCLESIAE. LEGAVIT. EX. TESTAMENTO. PER. BERNARDINUM. FUSCUM. N. A. C. DIE. III. AUGUSTI. MDCX. CANONICI. REG. LATER. HUIUS. ECCLESIAE. BENEFACIORI. BENE-MERITO. POSUERUNT.



33. Entwurf für die Fassade von S. Maria della Pace, Mailand, Coll. Bertarelli I, fol. 61

34. S. Maria della Pace, Blick auf die Kuppel und auf den Chor von S. Maria dell'Anima



35. „domus IV“ des Besitzes von S. Maria dell'Anima



er und der Freiraum vor der oberen Konkavflanke befinden (Abb. 32, 38). Als man daher im 19. Jahrhundert wieder ein Glockentürmchen aufsetzte, diesmal gegenüber der vor cortonesken Turmanlage weiter nach Westen versetzt, konnte man diese von Cortona verbauten Löcher nicht mehr für die Seilführung verwenden und war genötigt, in einem Abstand von etwa eineinhalb Metern einen neuen Seilschacht durch den alten Mauer kern zu treiben⁹⁶. Für die Anlage Cortonas ist festzuhalten, daß dieser den alten Turm wohl an der rechten Seite neben dem Sakristeingang anschnitt⁹⁷, daß er aber mit der Führung der unteren Seitenflanke dem Mauerverlauf der alten Glockenstube folgte und schließlich die Platzecke

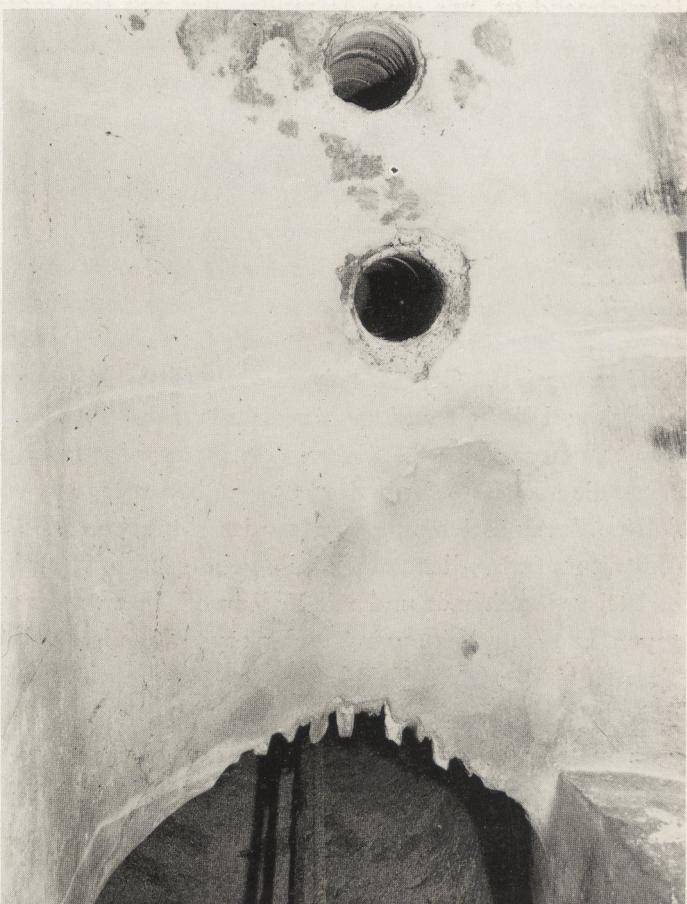
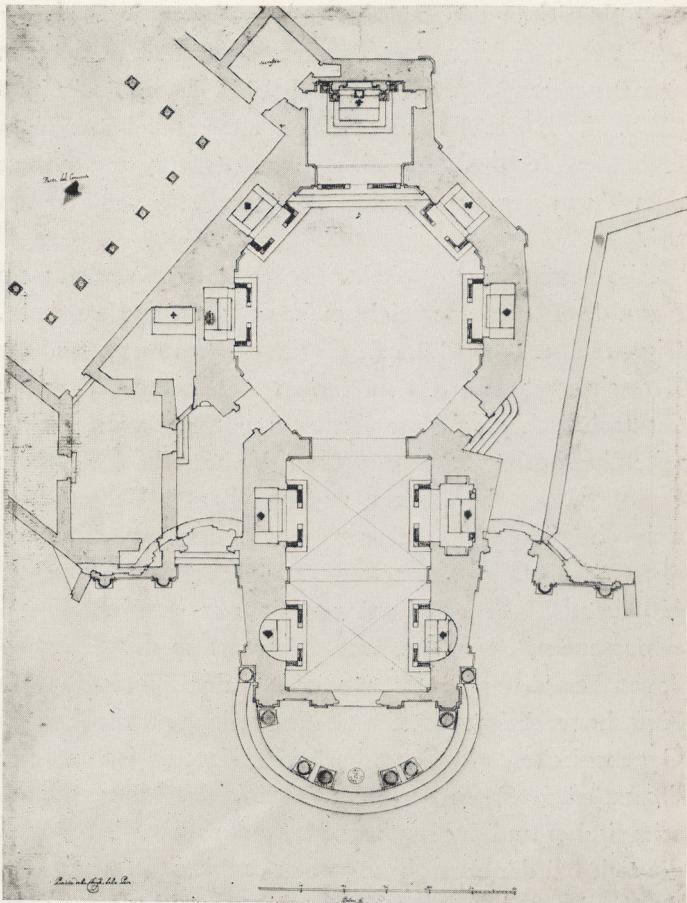
96 Daß das heutige Glockentürmchen, wie schon oben besprochen, erst aus nachbarocker Zeit stammen kann, zeigt auch der Grundriß Ciro Ferris, der nur einen kleinen rechteckigen Raum, nicht aber den runden neuen Seilschacht zeigt.

97 Cortona verbreiterte den neuen Eingang so weit, daß die westlich begrenzende neue Mauer auf der Rückseite gerade noch Raum für einen schrägen Durchgang in die Glockenstube bot.

36. *S. Maria della Pace, Bauaufnahme Ciro Ferris, Florenz Uffizien*
Dis. A. 3600 A

37. *S. Maria della Pace, Sakristei*

38. *S. Maria della Pace, Decke der Glockenstube*



dort abknicken ließ, wo der auf der linken Seite massiv erhaltene Turmkern eine Stütze bot: während er noch in den Projekten Cod. Chig. P VII, 9 fol. 74 und Alb. 618 (Abb. 6, 7) die Fassadenflanken als parallel zur alten Hauptfassade angab, behielt er in der Ausführung die mit dem Turm gegebene leichte Schrägstellung der Flanken bei.

Alle beschriebenen lokalen Gegebenheiten sind für die Form des Platzes aber nicht mehr als ein Ausgangspunkt. Eigentlich erklären können sie diese Form nicht, und die Betrachtungsweise des modernen Architekten, der hier das technisch geschickte Arrangement, die vom Praktischen her optimale Lösung röhmt⁹⁸, übersieht den idealen Conetto, der der Anlage zugrundeliegt⁹⁹. Dieser zeigt sich schon in der Zurücksetzung der verkehrstechnischen *comodità*, die mit dem ersten Durchbruchprojekt in viel größerem Maße gegeben war als mit der in sich geschlossenen Platzanlage, was dann erst zu der nachträglichen Forderung führte, wenigstens den Vicolo für den Kutschenverkehr zu öffnen. Wenn Cortona die lokalen Gegebenheiten möglichst berücksichtigt, so ist dies nur das natürliche Bestreben jedes guten Architekten; andererseits sind er und der Bauherr Alexander nicht die Männer, die sich bei der Ausführung einer architektonischen Idee durch einen alten Mauerbestand hätten hindern lassen. Bezeichnend ist, wie dem Alexander, der von sich sagte *Plateas ampliavi*, der römische Pasquino antwortete: *Bell' ampliamento in vero . . . sono restati molti incomodati con le case fatte in triangolo, per le strade quadrate*¹⁰⁰. Und noch 1677 unter Innozenz XI. laufen beim päpstlichen Stuhl Klagen der privaten Kapellenbesitzer von S. Maria della Pace ein wegen der eigenmächtigen Veränderungen beim Umbau: *Pietro da Cortona deputatovi da Sua Santità con facoltà amplissima, il quale perciò fece, disfece, et aggiustò tutto quello che per l'ornato di detta chiesa alla mente del medesimo Sommo Pontefice stimò necessario . . .* Cortona habe als der *padrone assoluto* gehandelt und die Lateranskanoniker hätten nicht eine *minima parola* zu sagen gehabt¹⁰¹. Cortonas architektonischer Conetto, die Idealform, ist in der Folge zu besprechen.

Die Wiener Zeichnung 618, zu der ein weiteres Blatt 619 mit Aufrissstudien zur Fassade gehört (Abb. 7, 8), ist in Blei unterzeichnet und mit Feder und Tusche ausgezogen. Die Ausarbeitung in Tusche, sowie die mit gleicher Tusche eingesetzten Beschriften von unregelmäßiger

98 So die Argumentation P. Portoghesi (1962 und 1966).

99 Ein ähnliches Problem stellt sich, wie Thoenes, 97 und Anm. 5, dargelegt hat, auch beim Petersplatz Berninis, der „in Wirklichkeit . . . in praktischer Hinsicht keineswegs unangreifbar war.“

100 Il Sindicato di Alessandro VII. . . di Pasquino, 95 (vgl. Anm. 2).

101 Arch. Segr. Apost. Arm. VII, 63 fol. 182–97.

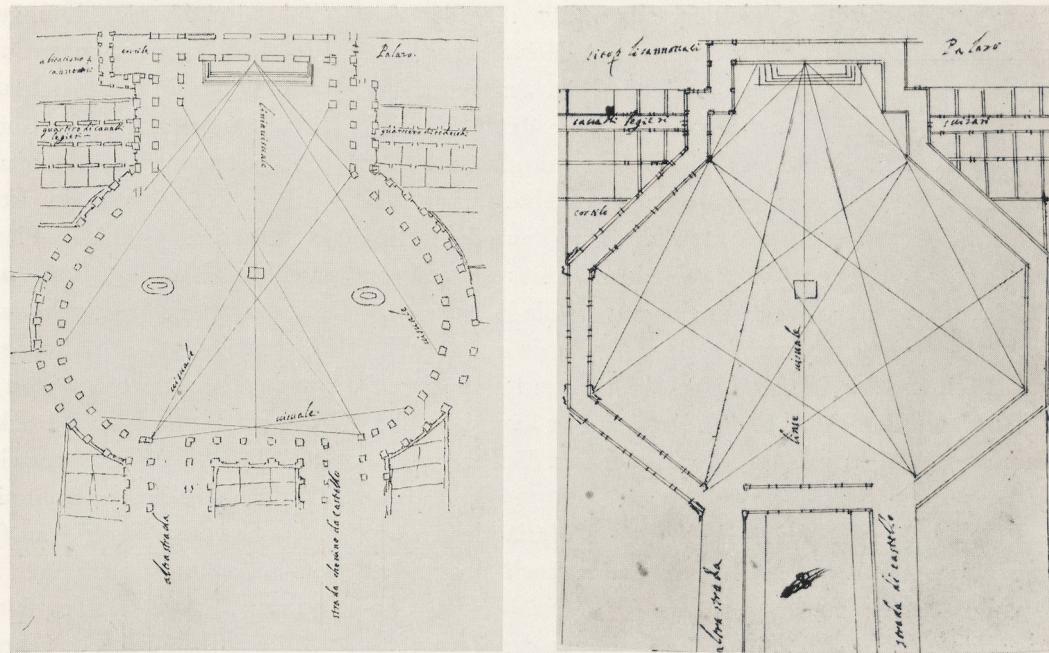
Orthographie und in einem für Cortona nicht haltbaren Schriftduktus¹⁰², werden in Cortonas Atelier oder durch einen späteren Besitzer der Blätter ausgeführt worden sein. Hingegen sind die Bleizeichnungen auf beiden Blättern sicherlich von der eigenen Hand des Künstlers. Zunächst auf der linken Seite von Alb. 619 zwei Studien zum Horizontalprofil des Obergeschosses der Fassade; es ist, wie immer dort, wo Cortona freihandzeichnet, der charakteristische, verbesserte und mehrmals neu ansetzende Strich. Besonders bezeichnend – im Gegensatz zu Bernini und Borromini – die unsichere Ausführung aller Kreis- und Bogenformen. Eine weiterhin auf der linken Seite von Alb. 619 gegebene Skizze ist mit *copolino* bezeichnet und gibt eine Innenansicht der Halbkuppel über dem Portikus, sie zeigt die beschriebenen Eigenschaften noch deutlicher und lässt sich gut mit dem Cortona sicher zu gebenden Entwurf für den Brunnen auf der Piazza Colonna vergleichen¹⁰³. Auf der rechten Seite des Blattes Alb. 619 ist durch den anonymen Tuschzeichner dann alles das ausgezogen, was mit Zirkel und Lineal zu bewerkstelligen war. Auf der hier dargestellten Flankenwand sind das Portrait im Medaillon sowie die beiden am Medaillon angehängten Festons jedoch in Cortonas unverwechselbarer Zeichenweise in Blei stehengeblieben. Für die Grundrißstudie Alb. 618, von gleicher Provenienz wie Alb. 619¹⁰⁴ und von gleicher Hand überzeichnet und beschriftet, ist nun ebenfalls eine Bleistiftunterzeichnung durch Cortona anzunehmen. Auch hier hat der Tuschzeichner nur ausgeführt, was mit Zirkel und Lineal zu erledigen war. Deutlich von der zittrigen, neu ansetzenden und überzeichnenden Hand Cortonas sind jedoch in Bleistift die Bögen eines Querovals zu erkennen, das dem Platzpolygon einbeschrieben ist. Es ist die gleiche Art, mit der in Cod. Chig. P VII, 9 fol. 71 das erste Polygonprojekt eingetragen ist. Es mag dahingestellt bleiben, ob Cortona in seine Platzanlage nur nachträglich interpretierend dieses Oval eingetragen hat, ob er hier eine Konstruktionsgrundlage für den Platz gibt oder ob er gar einen querovalen Platz als Variante zum polygonalen vorschlägt. Jedenfalls handelt es sich um tauschbare Formen. Ähnlich hat wenig später ein anonymer Dilettant unter den Kritikern des Berninischen Petersplatzes eine *piazza obliqua* in

102 C. Pini, La scrittura di artisti italiani III, Firenze 1867, No. 283.

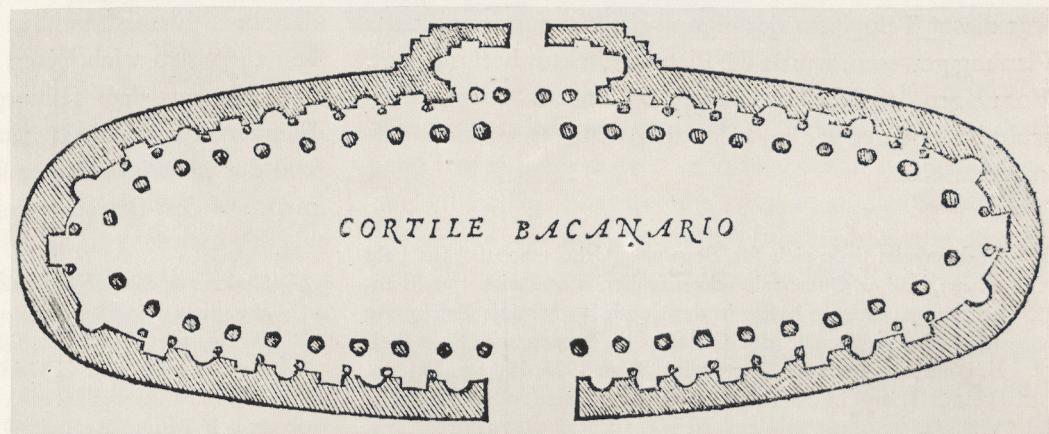
103 Chigi P VII, 10 fol. 11, aus Gründen des Stilvergleichs und der Zuschreibung bereits herangezogen von H. Keller, Ein früher Entwurf des Pietro da Cortona für SS. Martina e Luca in Rom, Miscellanea Bibliothecae Hertziana, München 1961, 381; zuletzt abgeb. bei Portoghesi, Roma, Abb. 206.

104 Sammlung Stosch.

39a/39b. Alternativentwürfe für den Petersplatz, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 36 und Alberina Wien, Röm. Architekturzeichnungen n. 717



40. Sebastiano Serlio, Rekonstruktion eines Vorhofs vor S. Costanza



den Alternativen von Oval und Polygon vorgeschlagen¹⁰⁵ (Abb. 39a, b). So ist auch Cortonas Platzpolygon nach dem idealen Concetto des Querovals geformt, mindestens aber gemäß diesem Concetto interpretiert – und dies durch den Künstler selbst!

Die sich zunächst anbietende Frage nach der Präzedenz in der sogenannten „Erfindung“ einer querovalen Platzanlage, eine Frage, die sich in Hinsicht auf Berninis Petersplatzprojekt seit dem Sommer 1656 stellt¹⁰⁶, dürfte

ziemlich irrelevant sein. Dies insbesondere, da beide Architekten – abgesehen von den Dimensionen – zu ganz verschiedenen Lösungen kommen. Die Ideen für *piazze oblique* in Ovalform, bei Cortona und Bernini nach dem 6. Juli, resp. nach dem 19. August anzusetzen, dürften sozusagen „in der Luft“ gelegen haben. Gut möglich ist, daß beide ihre Anregung durch einen Dritten, durch Alexander, erhalten haben. Damit wäre der späteren Be-

105 Wien Alb. No. 717 und Cod. Chig. P VII, 9 fol. 36. Vgl. Brauer-Wittkower, 100 Anm. 3.

106 Cortonas Projekt mit eingezzeichnetem Queroval stellt eine frühe Stufe der bis zum Jahresende abgeschlossenen Planung dar (vgl. die schon oben besprochene Art der Verbreiterung des Vicolo, vgl. im zugehörigen Blatt Alb. 619 die Fassadenschnitte, die von der Ausführung abweichen, vgl. das Fehlen der Putti bei den Medaillons in den Flankenwänden!), und darf-

te kurz nach dem 6. Juli 1656 zu datieren sein. Für den Petersplatz ist in einer Sitzung der Baukommission am 19. August 1656 von einem querovalen Platz noch nicht die Rede, frühestens im undatierten „dritten Bericht“ aus der Feder Berninis, dessen Niederschrift aber erst nachträglich, nämlich 1659/60, anzusetzen ist; am 17. März 1657 legt Bernini dann sein Ovalprojekt der Baukommission vor, nachdem es schon vorher bei einer Platzbesichtigung vom Papst genehmigt worden sein soll, vgl. Brauer-Wittkower, 69 ff.

hauptung Berninis, Alexander selbst habe die Idee des Querovals von St. Peter gehabt, dieser Behauptung, die Rudolf Wittkower als pure Schmeichelei des Künstlers gegenüber dem Papst abtun wollte, wäre dann Glauben zu schenken¹⁰⁷. „Vorläufer“ dieser nun akut werdenden Idee finden sich in der Architekturgeschichte nur in den Idealrekonstruktionen des konstantinopolitanischen Hippodroms und in den Rekonstruktionen eines Platzes vor „S. Costanza als Bacchustempel“, wie sie die Renaissancearchitekten vorgeschlagen hatten und wie sie durch Serlio und Montano bis in das 17. Jahrhundert im Bewußtsein erhalten wurden¹⁰⁸ (Abb. 40). An Cortona kann hier aber kaum mehr als die abstrakte Idee eines Vorplatzes als Queroval vermittelt worden sein.

Eine wichtige Besonderheit von S. Maria della Pace gegenüber solchen „Vorläufern“ und auch gegenüber Berninis Petersplatz liegt nun in der Tatsache, daß Cortona die Fassadenarchitektur, insbesondere den Tempietto in das Zentrum des Platzes stellt. Wie schon dargelegt, war dieser Tempietto der eigentliche Ausgangspunkt der Planung gewesen, wurde die Platzarchitektur herumgelegt. Vom Kern des Portikus aus ist der Concetto Cortonas sowohl in formaler wie in bedeutungsmäßiger Hinsicht aufzuschlüsseln.

107 Andererseits ließe sich für Berninis „Urheberschaft“ ins Feld führen, daß er Querovale schon früher, wenn auch nur in Innenräumen erprobt hatte: in der durch Borrominis Zeichnung überlieferten Kapelle des Collegio di Propaganda Fide (bei: E. Hempel, Francesco Borromini, Wien 1924, 158 fig. 55, Alb. Wien 887) und in der Kapelle der Hl. Therese in S. Maria della Vittoria.

108 Lorenzo Donati, Uff. Arch. 1842 v, bei: A. Bartoli, I Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze IV, Roma 1919, 597; Sallustio Peruzzi, Uff. Arch. 687 und 662, bei: Bartoli IV, 652, 662; Montano, Serlio, Libro primo – quinto d’architettura, Venezia 1566, 58; dieser Holzschnitt bei Serlio ist insbesondere wichtig für den Petersplatz, denn hier ist in die als *ovato* bezeichnete Platzform auch eine Kolonnade eingetragen. Am nächsten kommen der Platzidee Berninis die Idealrekonstruktionen des Hippodroms in Konstantinopel, wie sie eine Zeichnung des Antonio da Sangallo d. J. (Uff. Arch. 900, Bartoli III, 467) und ein Holzschnitt Koeck van Aalst’s von 1535 (S. Casson, Les fouilles de l’Hippodrome de Constantinople, in: GazBA 6e Pér. 3 (1930), 216 fig. 3, vgl. fig. 6) bieten: Queroval, freistehende Kolonnade und Obelisk im Zentrum sind gegeben. Die Beischrift Sangallos nimmt überdies Bezug auf Alt-St.-Peter in Rom: *in chostantinopoli è una piazza lunga quanto nauona dove sono colonne intorno an dua a dua chome apare in disegno grose quanto quelle di santo pietro piu presto piu grose ed anno sopra li architraui e chornicie e fatto uno piano cholli parapetti da ogni banda in mezo e il obelisco e questa piazza e inanzi al palatio dello imperatore e sta in una chosta come sta a Roma San piero a montorio quale piazza e palatio nede tutto Constantiopoli chome san pietro an montorio nede roma* (Lesung nach: Bartoli VI, 87). Zur Zeit des Petrus Gyllius (De Topographia Constantinopoleos . . . , Lugduni 1567, 91ff.) waren noch 17 der Säulen des Hippodroms vorhanden; an den

In drei Handzeichnungen Domenico Martinellis nach den Projekten Pietro da Cortonas¹⁰⁹, in der schon erwähnten eigenhändigen Zeichnung Wien Alb. 619, schließlich in einer Zeichnung des Cod. Spada¹¹⁰ ist die Entwicklung des Fassadenufrisses abzulesen¹¹¹ (Abb. 8, 33). Die Abfolge der Zeichnungen ist problemlos; von einem konventionellen flächigen Plan, der die übliche dreieckige Barockfassade mit Portikus und in der Tiefe gestaffelten Flanken bereichert, geht der Weg zu einem raumfassenden Gebilde, das die Erfahrungen von SS. Martina e Luca verwertet. Es ist der Weg von einer orthogonal organisierten, bis ins Detail hinein trockenen Schreinerarchitektur hin zu „organisch“ sich entwickelnden Rundformen, die als Raum- und Körpervolumina einander ablösen (Abb. 1). Wie Hans Sedlmayr¹¹² ausführlich beschrieben hat, ist die „Verbindung des Ebenen mit dem Konkaven und Konvexen . . . das reich entfaltete Thema der Schauseite von S. Maria della Pace . . . Dem konkaven Element gehört nur der Oberstock, dem konvexen nur der Unterstock. Nur das ebene Element geht in seiner Mitte in zwei Stockwerken auf.“ Am wichtigsten dabei die Steigerung des Körplichen aus dem Hintergrund nach vorn: Das fernste Element, das Konkav, flach mit Pilastern instrumentiert, von der „Helligkeit“ her am lichtesten; das nächste Element auf den Betrachter eindringend, der konvexe Tem-

Säulen sah er noch die eisernen Ringe zum Ausspannen der Tücher über dem Platz, was auch beim Petersplatz eine Rolle spielt. Gyllius gibt eine Säulenhöhe von etwa 11 Metern an (nach der Umrechnung von C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, Berlin 1912), was in etwa den Säulenhöhen von Alt-St.-Peter (mit Basis und Kapitell 50 Palmen, vgl. J. Christern, Der Aufriß von Alt-St.-Peter, in: RömQs 62 (1967), 144) und den Peterskolonnaden Berninis (51,5 Palmen nach: C. Fontana, Templum Vaticanum et ipsius origo . . . , Roma 1694, 185) entspricht. Weitere Entsprechungen zwischen der römischen und konstantinopolitanischen Anlage dürften in bezug auf den anliegenden Kaiser- bzw. Vatikanischen Palast gegeben sein. In Neu-St.-Peter schließlich der besondere Bezug auf die Ostkirche in Berninis Kathedra (zwei Kirchenhäder der West-, zwei der Ostkirche); in gedanklich verwandtem Zusammenhang dürfte auch die Konstantinsstatue aufgestellt worden sein; Herrn Andreas Haus danke ich für die freundliche Mitteilung, daß der Gedanke zur Aufstellung der Statue Karls d. Gr. bereits der Bernini-Zeit angehört (Aufstellung erst 1725); damit dürfte schon in Berninis ikonologischem Gesamtkonzept die Vereinigung von West- und Ostreich in Analogie zu West- und Ostkirche des Kathedra-Programms gemeint sein. Zu weiteren antiken Quellen zum Petersplatz s. unten!

109 In ihrer Reihenfolge geordnet und publiziert von Portoghesi, Roma, 231f. Abb. 190–192.

110 Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 181.

111 Die seitlichen Fassaden am Platz erscheinen in den drei Martinelli-Kopien immer in gleicher Form und ein wenig von der endgültigen Form abweichend; ebenfalls etwas abweichend der bei Fea, 56 im Stich wiedergegebene Aufriß des Bolina.

112 Sedlmayr, 66ff.

41. Idealprojekt für den Petersplatz, Rom,
Vatikanischer Palast



pietto, von Vollsäulen getragen und den stärksten Schattenraum hervorbringend¹¹³. Der Tempietto, am Beginn der Planung stehend und auf einen vollrund gemeinten Bau weisend, erhält auch im fertig entwickelten Projekt das formal stärkste Gewicht. Im Mittelpunkt der Anlage ist er gleichsam zur Schau gestellt, umfangen von Kulissenwänden, die den alten Quattrocentosaal der Pace-Kirche, den Chor der Anima und andere Baulichkeiten kaschieren. Es handelt sich um die Architekturfiktion eines Zentralbaus, der in der Mitte einer umschirmenden Platzarchitektur aufgestellt ist.

Für das Motiv der konkaven Umfassung, das Bernini später in Ariccia aufnimmt, hat Karl Noehles als auf eine „interessante Vorwegnahme“ auf den Altartabernakel Rainaldis in S. Maria della Scala hingewiesen¹¹⁴. Weitere Vorbilder sind in Montanos Stichserien¹¹⁵ und in einem

113 Sedlmayr beschreibt neben der formalen Steigerung von hinten nach vorn auch die bei jeder Barockfassade sonst üblichen Steigerungsarten von den Seiten her zur Mitte und von unten nach oben; jede dieser drei Steigerungsarten sieht er dreifach gestuft durchgeführt; im Obergeschoß der Mitte sei dann die „Summe“ aller Möglichkeiten gezogen. Hier dürfte S. dem Systemzwang der eigenen Beschreibung unterliegen, lehrt doch schon die Planungsgeschichte, daß der Tempietto des Untergeschosses der eigentliche Ausgangspunkt ist, woran, wie unten zu zeigen sein wird, auch die Ikonographie anschließt; der Tempietto stellt den formalen und inhaltlichen Kern dar.

114 K. Noehles, Rez.: F. Fasolo, L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi, Roma 1961, in: ZKg 25 (1962), 168.

115 Montano II, 28; V, 17, 19.

Projekt Peruzzis¹¹⁶ gegeben. Für die Gesamtsystematisierung tritt außerdem die Typenreihe des in sich geschlossenen Hofes mit eingestelltem oder angeschlossenem Zentralbau ein. Hans Sedlmayr hat beschrieben, wie die ionische Ordnung der Platzarchitektur von S. Maria della Pace gleichsam die Mitte zwischen dorisch (genauer: toskanisch) und korinthisch (genauer: komposit) der Hauptfassade einnimmt¹¹⁷; durch die Abfolge der Ordnungen wird diese Architektur also nicht nur in der Vertikalen, sondern auch im Räumlichen verklammert. Bezeichnend die Inschrifttafel, die verbietet, daß irgend etwas an der umfassenden Platzarchitektur verändert wird. Der Platz gehört zum unantastbaren Bereich der Kirche, er erhält den Charakter eines Innenraums, in dem sich der scheinbare Zentralbau als Architektur in der Architektur erhebt¹¹⁸. Die antike Gewohnheit, bedeutende religiöse Gebäude in eine umgebende Portikusarchitektur oder an deren Ende zu stellen, hatte ihre Fortführung in der frühchristlichen Archi-

116 Uff. Arch. 146, Projekt für ein Gebäude über halbkreisförmigem Grundriß mit Tempietum.

117 Sedlmayr, 71.

118 Dieser Gedanke der „Architektur in der Architektur“ ist lange vorbereitet, z. B. im mittelalterlichen „turris in media ecclesiae“ in Form des Hl. Grabes, des Heiligtums für Jacobsbrunnen und Simeonssäule (G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951, 191ff.); weitergeführt werden solche Gedanken in der barocken Tabernakelarchitektur, vor allem in den überbauten Marienheiligtümern (Loreto, Einsiedeln, Vierzehnheiligen).

tekturen, ihre Umformung im mittelalterlichen Atrium gefunden¹¹⁹. Noch Berninis große Platzanlage ist eine Wiederaufnahme der mit dem Atrium von Alt-St.-Peter gegebenen Idee eines vor der Kirche ausgegrenzten heiligen Bezirks. Aber auch der unmittelbare Rückgriff auf die Antike war möglich: Nogari hat in seinem etwa 1587 zu datierenden Fresko in der Vatikanischen Bibliothek ein Idealprojekt vorgestellt, das den michelangelesken Zentralbau von St. Peter freistehend in einer umgebenden Portikusarchitektur zeigt¹²⁰ (Abb. 41), Giacomo della Porta vereinigt in seinem Projekt für S. Ivo einen zweistöckigen Arkadenhof mit einer Exedra und einem Zentralbau auf der Schauseite¹²¹, ähnliche Formulierungen begegnen uns in den antikischen Theaterszenen und Architekturdarstellungen der Renaissance und des Barock¹²².

Bei Cortona nun ist die Aufnahme dieser seit der Antike lebendigen Würdeformeln zur Präsentation religiöser Schauarchitektur inmitten eines architektonisch ausgesetzten Temenos an ein unmittelbares Vorbild geknüpft: Bramantes Klosterhof bei S. Pietro in Montorio (Abb. 42, 43). Vasari sah noch den Originalentwurf Bramantes und bemerkte, daß der Hof, wenn fertiggestellt, viel schöner geworden wäre; Serlio hat das nicht ausgeführte Projekt publiziert.¹²³ Sein Holzschnitt zeigt den Tempel eingefäßt durch einen Ringhof, der die noch heute bestehende rechtwinklige Anlage in den Ecken ausrundet. Cortonas Zentralbaufiktion nimmt als Hauptmotiv diesen Tempel Bramantes auf. Der zitathafte Charakter des in vorderster Ebene stehenden, mit Vollsäulen instrumentierten Halbtempels weist auf das in Rom schlechthin maßgebende, in Serrios Lehrbuch aufgenommene Vorbild dieses toskanischen Tempiettos. Und die Cortonas zentralen Portikus umfassende Platzarchitektur ist eine barocke Verwandlung der Ringhofidee Bramantes: in das Platzpolygon der Wiener Zeichnung Alb. 618 hat Cortona, indem er die Ecken ausrundete, die Idealform des Querovals eingeschlagen.

Neben Bramante waren andere Vorbilder wirksam: zunächst die toskanische Säulenstellung der Vorhalle von

Peruzzis Palazzo Massimo alle Colonne (Abb. 44). Einmal ist hier die konvexe Fassade im Keim vorgebildet, vor allem aber ist der springende Rhythmus der Sechs-Säulenstellung gegeben: ein breites Intervall, das zum Eingang gehört, schmale Intervalle zwischen den Doppelsäulen, mittlere Intervalle zu den äußeren Vollsäulen hin, schließlich ein kleines Intervall vor den Pilastern der Fassadenwand. Am Palazzo Massimo ist diese Rhythmisierung aus der Organisation der Gesamtfassade, aus Eingangs- und Fensterachsen zu erklären. Eine solche Erklärung dürfte bei S. Maria della Pace schwierig sein; eher ist daran zu denken, daß durch das mittlere breite Intervall das von Cortona beibehaltene Quattrocentoportal mit der alten Weihinschrift Sixtus' IV. an die Maria vom Frieden sichtbar gemacht werden soll. Darauf weist auch die geringfügige Drückung des halbkreisförmigen Portikusgrundrisses, indem nämlich durch eine Verringerung der Distanz zwischen vorderer Säulenstellung und Portal der Blickwinkel auf letzteres vergrößert wurde; diese Drückung des Bogens kommt darüber hinaus einer durchgehenden stilistischen Absicht Cortonas entgegen – man denke nur an die Absiden von SS. Martina e Luca oder an das schon erwähnte Projekt für den Brunnen auf der Piazza Colonna. Aber allen solchen Überlegungen wäre Cortona auch mit einem Projekt gerecht geworden, wie es die Zeichnung Cod. Chig. P VII, 9 fol. 73 (Abb. 4) zeigt: Ein mittleres breites Intervall, dann aber keine gekuppelten Säulen, sondern gleichmäßig ablaufende Intervalle zu den Seiten hin. Cortona hat dieses Projekt verworfen. In dem er ein vorbildliches Modell zu einem konvexen Säulenportikus sucht, der gleichzeitig seinen stilistischen und perspektivischen Absichten entgegenkommen soll, hält er sich an das berühmte von Peruzzi gegebene Beispiel; gegen eine bloße Parallele, für eine direkte Aufnahme des Peruzzi-Motivs spricht die Tatsache, daß Cortona wenig später in S. Maria in Via Lata mit den seitlichen Exedren der Vorhalle ein weiteres Motiv aus dem Palazzo Massimo übernimmt.

Ein drittes Vorbild für den Tempel gibt Martinelli 1660 gedruckter, d. h. wohl noch während der Bauzeit von S. Maria della Pace verfaßter Romführer an: *La facciata [di S. Maria della Pace] è stata rifondata, & arricchita con nuovo ordine, appoggiata ad un portico semicircolare sostenuto da sei colonne di travertino, a guisa, che stava anticamente la porta delle Terme Diocletiane*¹²⁴. Hier handelt es sich um ein fruchtbare Mißverständnis, denn mit dem Thermeneingang kann nur die Außenseite der Exedra des Caldariums gemeint sein. Dieses Mißverständnis lag aber nahe, da die

119 A. M. Schneider, Art. „Atrium“, RACI, 888f.; Bandmann, 152ff.

120 J. S. Ackerman, The architecture of Michelangelo, London 1961, pl. 58b; Thoenes, 105f.

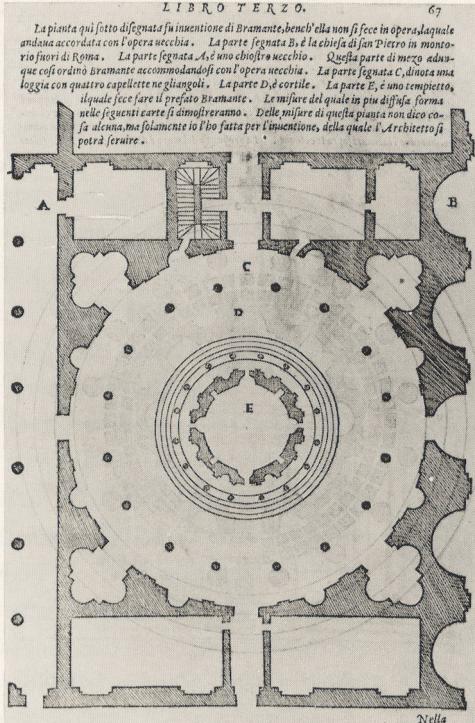
121 J. Wasserman, Giacomo della Porta's church for the Sapienza in Rome and other matters relating to the palace, in: ArtBull 46 (1964), 504.

122 Z. B. die bekannte Szenerie des Luciano Laurana (?), vgl. R. Krautheimer, The tragic and comic scene of the Renaissance, in: GazBA 6e Pér. 33 (1948), 329 fig. 2. Ebenso: N. Sabbattini, Pratica di Fabbricar Scene . . ., Ravenna 1638, Lib. I., Holzschnitt auf S. 21 (neu hrsg. von W. Flemming, Weimar 1926).

123 Vasari-Milanesi IV, 160; E. Rosenthal, The antecedents of Bramante's Tempel, in: JSAH 23 (1964), 55–74.

124 Martinelli, 73.

42. Tempietto bei S. Pietro
in Montorio,
Grundriß nach Serlio



43. Tempietto bei S. Pietro
in Montorio

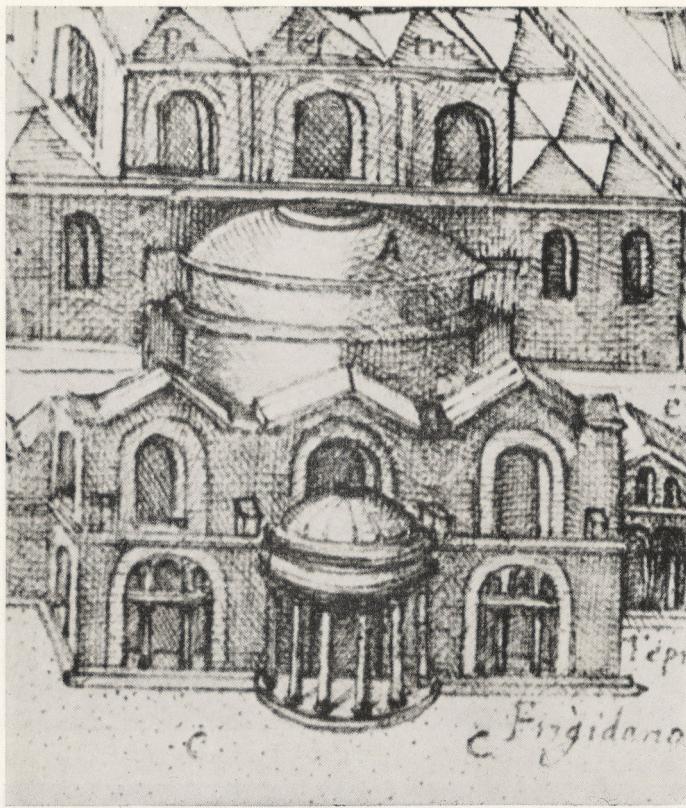


Bauaufnahmen und Rekonstruktionsversuche die Thermaenanlage regelmäßig von der Rückseite her zeigten (Abb. 45). Die Zeichnungen Dosios und der immer wieder gedruckte Gamucci geben den im 16. Jahrhundert erhaltenen Bestand mit halbkreisförmigem Fundament und

einer noch aufrecht stehenden Säule wieder; die Rekonstruktionsversuche Dupéracs und des Anonymus Destailleur zeigen einen von sechs Säulen getragenen Portikus in Form eines halben Tempiettos; in den zahlreichen *Ritratti di Roma antica* des 17. Jahrhunderts ist diese Form



44. Palazzo Massimo alle
Colonne, Rom, Vorhalle



45. Diokletiansthermen, Rom, Rekonstruktion nach Dupérac

regelmäßig aufgenommen¹²⁵. So ist es wahrscheinlich, daß Cortona den Gedanken der Halbierung des vor die Fassade gestellten Tempiettos, wie Martinelli angibt, aus den Diokletiansthermen übernommen hat.

125 Dosio bei: A. Bartoli, I monumenti antichi... V, 809, 810 (Uff. Arch. 2547, 2548); ders.: Cento vedute di Roma antica raccolte e illustrate, Firenze 1911, Tav. LXXVIII; Dupérac (zugeschrieben) bei: T. Ashby, Topographical study in Rome in 1581, London 1916, Taf. 35; B. Gamucci, Libri quattro dell'antichità della Città di Roma, Venetia 1555, 115 (viele Nachdrucke, z. B. 1569, 1580, 1588); P. Totti, Ritratto di Roma antica, Roma, 1627, 1633, 1645, 1654, 1688. Neben den von Martinelli angegebenen Diokletiansthermen kommt das Motiv des halbierten Tempietto als Portikus auch sonst in der antiken Architektur bzw. in den Antikenrekonstruktionen des 16. und 17. Jahrhunderts vor, vgl. z. B. ein Szenario des Vincenzo Scamozzi für das Teatro Olimpico in Vicenza (Uff. Arch. 197) oder den Tugendtempel Federico Zuccari im Pal. Zuccari, Rom (Eingang zur Sala Terrena: Herkules am Scheidewege, vgl. W. Körte, Der Palazzo Zuccari in Rom, Leipzig 1935, Taf. 11). In unserem Zusammenhang verdient eine Rekonstruktion des Eingangs der Maxentiusbasilika als *Templum Pacis* besondere Beachtung: Jo. Maggio, Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis Monumentis Lib. I, Romae 1618 (ohne Bezeichnung der Taf.); von T. Buddensieg (Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francesco di Giorgios und der Marmorkoloß Konstantins d. Gr., in: MüJbBK 13 (1962), 47) unter die „Phantastischen Idealrekonstruktionen“ des Baus gerechnet.

An gleicher Stelle finden wir bei Martinelli eine bezeichnende Charakterisierung der die Kirchenfassade umfassenden Architektur: *Alessandro Settimo ... con architettura di Pietro da Cortona ha al di fuori aperto largamente le strade, ha fiancheggiato la chiesa da due ornatissime ale, che rassemblano un nobile teatro*¹²⁶. Und ebenso schrieb Alexander wiederholt in seinen Tagebüchern von der Platzarchitektur als dem *teatro della Pace*¹²⁷. Wenn auch im Barock bereits eine „formalistische Übernahme des Begriffs in den Fachjargon“¹²⁸ stattgefunden hat, wenn auch fast jede konkave Schauarchitektur bis hin zu den Heckenanlagen der Gartenkunst *teatro* genannt werden kann, so tragen derart bezeichnete Bauformen doch immer dann, wenn sie mit einem Anspruch, eben als ein *teatro nobile*, auftreten, einen antikischen Charakter; denn, den Zeitgenossen selbstverständlich, soll in bedeutenden Werken die „gute Architektur der Alten“ reproduziert werden. Dies gilt auch in bezug auf den Sakralbau: *teatro* heißt Giacomo della Portas Esedra im Hof von S. Ivo¹²⁹, der auch als Gesamtanlage ein antikes Schema widerspiegelt¹³⁰, *teatri* sind die beiden konkaven Kolonnadenarme des Petersplatzes¹³¹, die sich am besten aus antiken Vorbildern ableiten lassen¹³². Schließlich mußte für Cortona bei der Erstellung einer konkaven Schauarchitektur dieser Anspruch auf Antikenreproduktion um so mehr gegeben sein, als er bei den Ergänzungsprojekten für das Fortunaheiligtum in Palestrina selbst mit der Wiederherstellung einer *teatro* genannten antiken Esedra beschäftigt war¹³³.

Alle hier besprochenen Vorbilder für S. Maria della Pace haben etwas gemeinsam: Bramantes Tempietto steht, da

126 Martinelli, 73.

127 Cod. Chig. O. IV. 58 fol. 52 (5. 10. 1656), fol. 66 (27. 12. 1656).

128 K. Schwager, Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati (Exkurs II: Bemerkungen zu Begriff und Form des „teatro“), in: RömJbKg 9–10 (1961–62), 379ff.

129 Vgl. H. Thelen, Der Palazzo della Sapienza in Rom, in: Miscellanea Bibliothecae Hertziana, München 1961, 304.

130 Vgl. oben mit Anm. 120.

131 Zahlreiche Nachweise bei Brauer-Wittkower.

132 Thoenes, 124f. mit Abb. 22–24. Neben den von Thoenes beigebrachten Vorbildern (Aviarium des Varro nach Pirro Ligorio, Große Säulenstraße von Palmyra) sei insbesondere auf die Idealrekonstruktionen des konstantinopolitanischen Hippodroms hingewiesen, vgl. oben mit Anm. 108. M. Morini (Attante di storia dell'urbanistica, Milano 1963, 112 fig. 476) weist im Zusammenhang mit St. Peter auf die freistehenden, aus zwei Hemicyklen bestehenden Kolonnaden von Gerasa in Palästina, die dem Petersplatz sehr nahe kommen, deren Kenntnis in Rom aber nicht nachgewiesen ist.

133 R. Wittkower, Pietro da Cortonas Ergänzungsprojekt des Tempels in Palestrina, in: Festschrift Adolf Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag, Berlin 1933, 137ff.; vgl. außerdem die Architekturkulisse in Cortonas Fresko „Vulcano e Ceculo“ im Palazzo Barberini, Rom (Briganti, Taf. 137).

es vorbildliche dorische Monamente der Antike nicht mehr gab, bei Serlio, später bei Palladio als neuzeitliches Beispiel unter Antiken. Er füllt „gewissermaßen als wiedergeborene Antike die Lücke, ... welche die wirkliche römische Antike in Hinblick auf die Dorica gelassen hatte“¹³⁴. Der Palazzo Massimo, von Peruzzi für die angeblichen Nachkommen der altrömischen Gens Fabia errichtet, ist der Versuch, einen antiken Palast zu wiederholen¹³⁵. Direkter Anschluß an die Antike dann in bezug auf die Diokletiansthermen, Antikenreproduktion in einem weiteren Sinne dann durch das *teatro*-Motiv. Luca Berettini, der Neffe Pietros, schrieb, daß der Architekt in S. Maria della Pace ein Wunderwerk vollbracht habe, *mostrando d'aver accoppiato con la sodezza degli antichi lo spirito e la bizzaria propria del suo ingegno*¹³⁶. Dieser Vergleich des Barockbaus mit der Antike möchte zunächst nicht eingehen. Aber der sogenannte „Gegensatz zwischen Antike und Barock“ ist, wie die Forschung z. B. in bezug auf Rubens gezeigt hat, ein künstlich angenommener; wissenschaftsgeschichtlich gesehen wird hier nur ein altes *pattern* der klassizistischen Kritik am Barock weitergeschleppt. Luca Berettinis Hinweis auf die Antike ist gerechtfertigt durch die in S. Maria della Pace wirksam gewordenen Vorbilder. Folgt man der wissenschaftlichen Literatur, so hat Cortona die Fassade von S. Maria della Pace so gemacht,

wie sie ist, nur damit sie sich ein- und auswölbe. Aber die Konvex- und Konkavformen, die man meist als „letzte Worte“ des römischen Hochbarock versteht, als Übersteigerung des Räumlichen und Plastischen, auf das zwangsläufig ein neuer Klassizismus folgen mußte¹³⁷, sind nicht die Folge eines unbewußten, rein formalen Kunstwollens. Der Unterschied zwischen S. Maria della Pace und S. Maria in Via Lata, den man gewöhnlich als Plastizität und Flächigkeit, als Hochbarock und spätbarocken Klassizismus kennzeichnet hat¹³⁸, ist in Wirklichkeit keine stilistische Differenz, die eine sogenannte „Entwicklung“ unseres Architekten sichtbar machen würde. Dagegen spricht schon der geringe zeitliche Abstand zwischen beiden Bauten, dagegen spricht, daß der die Einzelmotive beider Bauten verarbeitende Stil der gleiche ist¹³⁹. Der Unterschied zwischen beiden Bauten ist durch die verschiedenen Aufgaben und Vorbilder zu erklären: In S. Maria in Via Lata hält sich Cortona an den in Rom seit dem Ende des Quattrocento feststehenden Typ der flächigen, rechtwinklig organisierten Vorhallenfassade mit Obergeschoß – von vielen Beispielen sei nur Berninis S. Bibiana genannt. In S. Maria della Pace hingegen wählt er bewußt antikische Vorbilder: Ein Rundtempel soll in einem *teatro* zur Schau gestellt werden. Welcher inhaltliche Gedanke steht hinter dieser antiken Modellen folgenden formalen Anordnung?

III IKONOLOGIE

An den „6. Iden des Juni“ 1656 schreibt Lucas Holstenius, der gelehrte Kustode der Biblioteca Vaticana, einen lateinischen Brief an Ferdinand von Fürstenberg, den päpstlichen Geheimkämmerer, Mitglied der deutschen Kongregation bei der Anima¹⁴⁰. Bis hin zur Datierung ist der Charakter des Briefes *alla antica* gehalten. Gegenstand ist die von Alexander entworfene Inschrift für S. Maria della Pace. Holstenius hatte den Auftrag bekommen, sie „gemäß dem Geist des Altertums“, *ad prisci seculi genium*, zu untersuchen und zu verbessern. Plinius wird dabei zum Gewährsmann berufen, die Autorität antiker Münzen wird herangezogen, und eine Variante der Inschrift empfiehlt Holstenius besonders wegen ihrer

nativa simplicitate et antiquitatis specie. Von der in der Inschrift vorkommenden, auf Maria bezogenen Formulierung *Virgo pacis* heißt es dann, sie könne christliche Ohren nicht beleidigen, auch wenn eine *Virgo pacifera* ohne die antiken Vorbilder nicht möglich sei: *Posset tamen non sine antiquitatis exemplo Virgo pacifera appellari*. So habe man in der Antike dem *Genio pacifero* einen Altar

137 So zuletzt Rieger, 96f.

138 Z. B. Wittkower, 160.

139 Profilführung, Fenster- und Rahmenformen usw.; eine genaue stilistische Analyse der Architektur Cortonas fehlt bis heute; sie kann nur geleistet werden durch eine im Detail beginnende Betrachtungsweise und durch vergleichende Stilkritik, besonders mit Rückblick auf Michelangelo, nicht aber wie bisher in der wissenschaftlichen Literatur durch eine sofortige Einordnung der Großformen. Cortonas „Handschrift“ ist noch nicht definiert.

140 Stamp. Chig. IV, 3908 (CCXCIII) V. Dr. Andreas Haus danke ich für den Hinweis auf diesen Brief. *Perillustri et generoso Domino Ferrando Furstenbergio Canonicu, et Summi Pontificis*

134 E. Forssmann, Dorisch, jonisch, korinthisch – Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts, Stockholm 1961, 19.

135 Vgl. H. Wurm, Der Palazzo Massimo alle Colonne, Berlin 1965.

136 G. Campori, Lettere artistiche inedite, Modena 1866, 505ff. (Brief Luca Berettinis an Ciro Ferri).

geweiht, und die *Ceres frugifera* und *Isis legifera* seien zu bekannt, als daß man Beispiele nennen müsse. Derartige Vorstellungen waren nicht nur dem Antiquar, sondern auch dem damaligen Architekten geläufig; so zeigt etwa ein römisches Skizzenbuch des 17. Jahrhunderts in Windsor-Castle einen Altar der *Minerva Pacifera*¹⁴¹.

Die von Holstenius so sehr betonte Vorbildlichkeit der Antike für die christliche Vorstellung der „*Maria vom Frieden*“ ist nur aus dem weiten Rahmen der päpstlichen Friedensideologie zu verstehen, aus einer Ideologie, die für sich beanspruchte, Erneuerung der alten *Pax Romana* zu sein. Von Sixtus IV. bis hin zu Alexander VII. ließen die Päpste mindestens 26 Friedensmedaillen schlagen¹⁴² (Abb. 46), und oft wurden in diesen antiken Allegorien und Inschriften aufgenommen. Als bekanntestes Beispiel sei nur die von Benvenuto Cellini für Clemens VII. ausgeführte Medaille genannt: CLAVDVNTVR BELLI PORTAE

Cubiculario. Illme e Rme Furstenbergi. Remitto inscriptionum formulas ad prisci seculi genium, ut iussisti, exploratas. Prae caeteris ea, quam auctori maxime probari significabas, mibi quoque nativa simplicitate, et antiquitatis specie se commendat. Monebo tamen leviuscula quaedam, de quibus quid censeas, statuasque tui iudicii facio. Et quidem principio, quamvis aequa latine, atque eleganter concepta vota, quam suscepta dicantur; puto tamen non nihil interesse, et concepta signanter intellegi, quae solemai forma, verbisque, quod aiunt, conceptis voventur; suscepta autem, quae absolute, et simpliciter sunt animo nulla verborum lege obstricto. Neque ambiget puto, qui simplex iusurandum a concepto juramento apud iurisconsultos eodem modo distingui meminerit. Postremo etiam loco supplex voti repetitio multo magis quadrat: vix enim quisquam lubens, libensve, votum facit, aut iterat, nisi necessitatis majoris telo, et ingratiss adactus quasi ad sacram ancoram. Tum enim, ait Plinius praecipius votorum Locus est, cum spei nullus. Virgo pacis christianas aures offendere non potest, quae deum, et spiritum pacis quotidie audiunt. Posset tamen non sine antiquitatis exemplo Virgo pacifera appellari, quae Christum, qui pax nostra est, tulit: et antiquum lapidem Genio pacifero sacrum olim notavi; ita enim circa Apollinem, testudinem sinistra, caduceum dextra tenentem legitur. Nam Ceres frugifera et Isis legifera notior est, quam indicari debeat. Id si non displicerit, mox aedes Pacis substituenda erit, cui cum praeter porticum alia quoque ornamenta audiam adjecta, non mutem illud aucta, atque exornata; nisi forte ampliatam potius, quam auctam scribere malis: illud enim ad solum, hoc ad censem potius pertinere videtur. Orbis christiani concordiam, ac tranquillitatem, veterum numerorum auctoritate scriberem potius; quam principum, ac populorum. Exempla non adiungo; nihil enim frequentius occurrit, si antiquariorum locollos inspicias. Nihil tamen pertendo; sed tui, ut dixi, judicii omnia facio. Vale, ex Vaticano VI. idus junias MDCLVI. Tuus ex asse Lucas Holstenius. VIRGINI PACIS VOTA PRO ORBIS CHRISTIANI CONCORDIA AC TRANQUILLITATE DUDUM SUSCEPTA. AEDE. PACIS. AUCTA ET. EXORNATA ALEXANDER VII. P. M. SUPPLEX. REPETIT. AN. II. Vgl. auch den in Anm. 32 mitgeteilten Brief des Lucas Holstenius an Alexander VII.

141 Windsor, Roy. Libr. A 12 F 14, 10377.

142 Bonanni, 91 Med. IX; 107 Med. IV; 139 Med. V; 163 Med. III, XVII; 243 Med. VI; 259 Med. IV; 271 Med. VII; 291 Med. XX; 323 Med. XXXII; 449 Med. III; 457 Med. XIV, XXXI,

– vor dem antiken Janustempel steht die Allegorie der Pax mit dem gefesselten Furor¹⁴³.

Auch mit der Marienverehrung ist der Friedensgedanke schon längst verknüpft. Bereits für das 14. Jahrhundert wird überliefert, daß das Ave Maria für den Frieden gebetet wurde, wozu eine spezielle Friedensglocke geläutet wurde; auf die frühest bekannte Friedensglocke, Parma 1317, folgen viele andere Beispiele¹⁴⁴. Dann wurde die Friedensbitte in den Rosenkranz aufgenommen; Guido Renis Rosenkranzgemälde zeigt daher die thronende Maria mit dem Christkind, das als Friedenssymbol einen Palmzweig hält¹⁴⁵. Schließlich konstituierte sich ein Orden der Annunziatinerinnen vom Frieden¹⁴⁶. Kirchenweihen an die Madonna della Pace schon im Trecento in Macerata-Tolentino¹⁴⁷ und im Quattrocento in Mailand und Rom. Wie der römische Bau, so wird auch eine Kirche bei Savona im Zusammenhang mit dem Frieden von 1482 gegründet, und ähnlich spielt ein wundertägliches Marienbild seine Rolle¹⁴⁸. Im 16. Jahrhundert erfolgt hier ein Neubau¹⁴⁹, und auch in anderen Städten werden der Madonna vom Frieden Kirchen geweiht: so bei Verona¹⁵⁰ und in Mondovi¹⁵¹. Die Fort-

XXXXI; 505 Med. XVII; 545 Med. V; 563 Med. IV, V, IX, XXVI, XXVIII, XXXIV; ferner die in der folgenden Anm. genannte Medaille Cellinis. Gleichmaßen wird die päpstliche Friedensideologie sichtbar gemacht in Monumenten wie dem Fresko Vasaris im Palazzo della Cancelleria mit dem Friedenschluß zwischen Karl V. und Franz I. (antikische Szenerie, im Hintergrund der Janustempel); unter Innozenz X. wird die Pamphilitaube über dem Vierströmebrunnen der Piazza Navona zum Friedenssymbol erhoben: *pacis oleam gestans* sagt die Brunneninschrift von ihr. Fräulein Elisabeth Schröter, Bonn, die eine Dissertation über Raphaels *Parnass* vorbereitet, teilt mir freundlicherweise mit, daß der Friedensgedanke auch in diesem Werk eine wichtige Rolle spielt, indem eine der Musen als Pax auftritt.

143 Leben des Benvenuto Cellini, übers. und mit einem Anhang hrsg. von Goethe, Neuausgabe W. Hess, Hamburg 1957, 93f. Abb. bei: J. Arneth, Die Cinquecento-Cameen und die Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen im K. K. Münz- und Antikenkabinette zu Wien, Wien 1858, Taf. XIX.

144 S. Beissel, Geschichte der Verehrung Mariens im 16. und 17. Jahrhundert, Freiburg i. B. 1910, 25, 29.

145 Ebd. 47 und Abb. 12.

146 Ebd. 45.

147 I Mille Santuari Mariani d'Italia Illustrati (Associazione Santuari Mariani), Roma 1960, 420.

148 Albisola Superiore; vgl. I Mille Santuari Mariani, 249.

149 1578; vgl. G. B. Rossi, Savona e Provincia – Guida illustrata, Torino 1931, 171.

150 Madonna di Campagna in S. Michele bei Verona, 1559 im Todessahr Michele Sanmichelis, evtl. nach dessen Projekten begonnen; die Kirche wurde ursprünglich „Madonna della Pace“ genannt; die Fundamente wurden im Jahr des Friedenschlusses von Chateau-Cambrésis gelegt; vgl. L. Simeoni, Verona-Guida storico-artistica della Città e Provincia, Verona 1956, 265.

151 W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: RömJbKg 7 (1955), 77; diese Wallfahrtskirche bekommt den



46. Friedensmedaillen Alexanders VII. (nach Bonanni)

führung dieser Tradition war noch Alexander VII. bei der Erneuerung der von Sixtus IV. gestifteten Friedenskirche angelegen. Neben dem eigenen Bildnismedaillon ließ er das des Gründers an der Fassade anbringen und das alte Portal mit der Weihinschrift *TEMPLVM PACIS VIRGINI DICATVM PER SIXTVM PAPAM IV.*¹⁵² wurde von Cortona sorgsam in die neue Fassade einbezogen und zwischen den gekuppelten Säulen des Portikus zur Schau gestellt. Aber die Bauform der von Sixtus errichteten Kirche sprach den Gedanken der *Pax Romana* nicht augenfällig aus, denn das Antikische, z. B. den Anschluß an das Pantheon¹⁵³, teilte sie mit quattrocentesken Bauten anderen Titels, und wenn Sixtus in der Gründungsurkunde wiederholt vom *Templo Nostro Pacis* spricht, eine Formulierung, die auch später wiederkehrt¹⁵⁴, so handelt es sich vielleicht nur um eine Verkürzung des Titels, vielleicht schwingt auch eine Erinnerung an den antiken Friedenstempel mit. Jedenfalls bleibt es aber bei einer literarischen Bezeichnung ohne Einfluß auf die architektonische Form.

Erst durch die unter Paul V. erfolgte Setzung der Friedenssäule vor S. Maria Maggiore treten Marienweihe und die Wiederaufnahme der antiken *Pax Romana* in einem monumentalen und gleichzeitig „sprechenden“ Beispiel zusammen (Abb. 47). Diese Säule stammte aus der Maxen-

Ehrentitel *Tempio della Pace* im Zusammenhang mit dem Frieden von Vervins, 1598.

152 Fea, 7.

153 Vgl. dazu Urban, 176ff.; vgl. unseren Exkurs.

154 Bei Fea, 39ff. Die gleiche Formulierung zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei Penotto, vgl. Fea, 37, ferner in verschiedenen Urkunden zu S. Maria della Pace im Archiv bei S. Pietro in Vincoli: *pro templo pacis* (Aufschrift auf Urkunde zur Bleideckung aus der Zeit Alexanders VI.), *Templo pacis* (Beischrift auf dem Projekt Francesco Torianis für den Chorumbau, vgl. Exkurs!).

tiusbasilika. Aldovrandi hatte sie dort 1556 als einzige erhaltene gesehen, und er fügte seiner Beschreibung hinzu: *non si vede in Roma la più grossa né la più alta*¹⁵⁵. Die Maxentiusbasilika hielt man allgemein für den antiken Friedenstempel des Vespasian; erst 1818 hat Nibby diese Gleichsetzung als falsch erkannt¹⁵⁶. Um diesen vermeintlichen Friedenstempel rankte sich nun eine Marienlegende mit folgendem Kern: der Tempel sei deshalb von Vespasian der *Paci Aeternae* geweiht worden, weil man glaubte, er würde ewig stehen und erst zusammenstürzen, wenn – was niemand für möglich hielt – eine Jungfrau gebären sollte. So sei er dann in der Christnacht durch ein Erdbeben oder durch einen Blitz verwüstet worden. Wenn die Antiquare auch bald erkannten, daß diese u. a. mit Berufung auf Baronius erzählte Legende nicht ganz richtig sein könne, weil der Tempio della Pace erst nach Christi Geburt erbaut worden sei¹⁵⁷, so blieb die Tradition doch erhalten: etwa in den *Ruinarum Romae Epigrammata*, die Andreas Marianus 1625 Urban VIII. widmete und die später mehrfach nachgedruckt wurden:

*Aeternum Pacis Templum fore Roma canebat,
Virgini quod cecidit parturiente Deum.*

155 U. Aldovrandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono*, Venetia 1558, 314; C. d'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, 2. Aufl. Roma 1967, 219f.

156 H. Riemann, *Pacis Forum*, in: RE XVIII,2, 2110.

157 Vgl. Vitorelli, 409; O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma . . .*, Roma 1600, 280f. Panciroli bietet als Lösung des Problems folgendes an: Titus, der Sohn Vespasians, habe die Juden besiegt, die den prophezeiten Friedenskönig erwarteten. Man habe Titus als diesen König angesehen, welchen Hochmut Christus selbst bestrafte, indem er den römischen Friedenstempel im Jahre 180 durch einen Blitz verbrennen ließ. C. Baronius, *Annales Ecclesiastici I*, Roma 1593, 46f.

„Rom weissagte, der Friedenstempel würde ewig sein, der dann doch fiel durch die gottgebärende Jungfrau¹⁵⁸.“ Dieser doppelte Bezug auf Maria und auf den antiken Friedenstempel war bestimmend für die Überführung und Aufstellung der Friedenssäule vor S. Maria Maggiore. Wie die antiken Obelisken durch die Aufpflanzung des Kreuzes geheiligt wurden, so wurde dieser Spolie eine Marienstatue aufgesetzt. Zum Guß des von Berthélot geschaffenen Werkes wurden – symbolischer Akt! – einige Kanonen vom Kastell S. Angelo eingeschmolzen. Ausführliche Inschriften auf allen vier Seiten der Basis erläutern die Bedeutung: Aus dem antiken Tempel des falschen Friedens sei durch Paul V. diese Säule herbeigebracht und der Gebärerin des wahren Friedensfürsten geweiht¹⁵⁹. Drei Jahre später, 1616, führt Andreas Vitorelli diese Ausdeutung der Friedenssäule weiter¹⁶⁰. In einem über zwanzig Druckseiten langen Text fühlt sich der Verfasser u. a. durch Maria, die *colonna celeste*, inspiriert zu einer *visione di pace*: *Maria apportatrice di pace, tutta pace, & genitrice del Prencipe della Pace*. Die *finta pace* der Antike sei durch die *vera pace* ersetzt, welche die Kirche sei, die den Friedenstempel darstelle, denn in ihr sei ein Herz, ein Geist, ein Glaube, eine Taufe usw.

Die Friedenssäule Pauls V., mit ihr die gedankliche Zusammenstellung von Marienverehrung und antikem *Templum Pacis*, blieben in Rom gegenwärtig. In einer panegyrischen Ode, die 1660 bei einem Friedensbankett in Rom aus Anlaß der Versöhnung zwischen Spanien und Frankreich vorgetragen wurde, ist die gerade von Alexander aus gleichem Anlaß geweihte Friedenskirche S. Maria della Pace mit ihrem Vorbild verglichen:

*Ce grand Pape, qui fit par un divin Augure,
De l'heure qui va combler tout le Peuple Chrétien,
LE TEMPLE DE LA PAIX en qui l'Architecture,
Dispute avec celuy que fit Vespasien;
Dont Rome admire encore un si superbe reste...¹⁶¹*

158 A. Marianus, *Ruinarum Romae Epigrammata...*, Roma 1625, 133 (Nachdrucke z. B. 1641, 1659) Epig. LXVIII:

De Ruinis Templi Pacis.
Aeternum Pacis Templum fore Roma canebat,
Virgine quod cecidit parturiente Deum.
Duratura diu Titus extulit altera Templa,
Quaemodo Vaccinus diruta Campus habet.
Pax Romae infelix; cui Virgo illusit inermis,
Cui misera insultant conditione boves.
Pax merito infelix, sibi quae malesana putabat
Figere perpetuas Martis in Urbe Domos.

159 V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma...*, Roma 1869–1884, 130 ff., Nr. 215–218; die Inschriften sind, wie Vitorelli 416 ff. erwähnt, von Sig. Ansiedi già Custode della Vaticana und von Mons. Antonio Querengho verfaßt.

160 Vitorelli, 427 f.

161 Stamp. Chig. IV, 2179, Misc. Var. Tom. XVIII in 4°, int. 2.

Und noch eine Guida des frühen 18. Jahrhunderts empfiehlt dem Pilger auf dem Weg von S. Maria in Domnica nach S. Maria della Pace beim Friedenstempel auf dem Forum zu verweilen und über den alten und neuen, den falschen und den wahren Frieden nachzudenken¹⁶². Eine antike Bauform als Friedensmonument der Maria neu geweiht, genau das ist auch das Thema der antikischen Architektur von S. Maria della Pace. Aber offensichtlich schließt Cortona nicht an die Maxentiusbasilika an. Welcher Anlaß war gegeben, einen Tempetto vorzustellen?

Bevor wir eine Antwort geben, soll eine Vorfrage geklärt werden: Ist es Cortona überhaupt zuzutrauen, daß er mit bewußt inhaltlich-allegorischer Absicht auf ein antikes Vorbild zurückgreift? Lessing merkt in den Noten zu Winckelmanns Schriften an: „Pietro da Cortona. Gehört unter die gelehrt Maler“, und er begründet dies mit dessen kunsttheoretischem Traktat¹⁶³. Im übrigen genügt der Hinweis auf die großen allegorischen Darstellungen im Palazzo Pitti und im Palazzo Barberini. In bezug auf S. Maria della Pace sei insbesondere auf eine von Cortona entworfene Allegorie hingewiesen, die in einem Kupferstich des Gabinetto delle Stampe in Rom überliefert ist¹⁶⁴ (Abb. 48): links auf einer Wolke sitzend die Allegorie der Religio, der sich von rechts her die blinde Kriegswut in Gestalt eines Drachen mit verbundenen Augen entgegenwendet; aber das Wüten des Drachen ist vergeblich, denn Religio stützt sich mit einem Arm auf den Friedenstempel, ein Modell von S. Maria della Pace, mit dem anderen Arm hält sie Furor das Bildnis des Friedenspapstes Alexander entgegen. Es ist anzunehmen, daß Cortona hier einen Gedanken aufnimmt, den Rubens schon 1622–25 in der Medici-Galerie formuliert hatte: Vor dem Friedenstempel tritt Maria von Medici dem blinden Furor entgegen, der von rechts her auf sie eindringt¹⁶⁵ (Abb. 49). Der Friedenstempel des Rubens, ein Zentralbau und von Säulen umstellt, ein Typ des Friedenstempels, der vom Quattrocento bis in das 18. Jahrhundert nachweisbar ist¹⁶⁶ (Abb. 50),

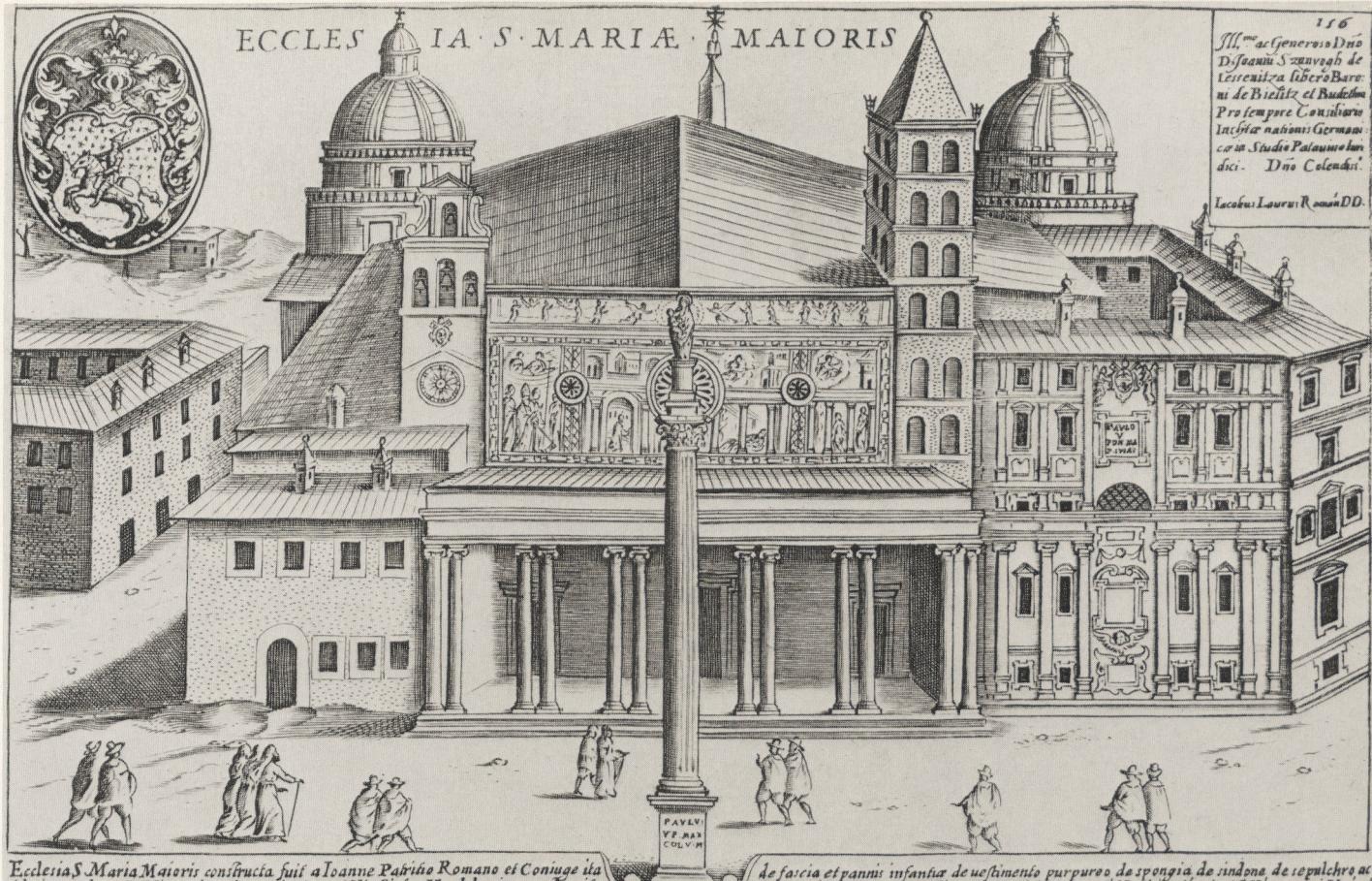
162 C. Carocci, *Il Pellegrino guidato alla visita delle Immagini più insigni della B. V. Maria in Roma...*, Roma 1729, 388 ff.

163 G. E. Lessing, *Anmerkungen und Zusätze zu Winckelmanns Schriften*, in: *Werke*, hrsg. von R. Gosche IV, Berlin 1875; neben dem genauen Titel von Cortonas *Trattato* zeigt Lessing auch die Stellen an, in denen Winckelmann den Künstler spricht.

164 Gab. Naz. Stampe, Roma, F. N. 19644; wie auf dem unteren Plattenrand angegeben von Cortona entworfen und von Joseph Testano gestochen.

165 E. Michel, P. Rubens et la Galerie de Médicis, Paris o. J., Taf. 19; O. G. von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, Straßburg 1936, 375 f.

166 Z. B. Maso Finiguerra (?), *Chronik um 1460*, London Brit. Mus., A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de*



Ecclesia S. Mariae Maioris constructa fuit a Iohanne Patrictio Romano et Coniuge ita id ei reuelante B. Virgo cui sua bona obfulerant His Sixtu V pulcherrimum struxit S. acellum ad seruandum Praecepto Domini et Sancti S. sacramenta cum ceteris perpetui accensi. Erectione Paulus V aliquid extraxit illi Bruxinum, ad seruandam Imaginem a S. Luca depicta S. Mariae Maioris monumenta pro se et Clemente VIII a quo fuit ut Cardinalium numerum coepit; ut Sixtu V ea truxera pro se et Pio V qui cum Cardinalium creauerat Paulus quoque V hic eximiam extraxit sacrifitam cum aliquot habitationibus statuauit. Necam B. Virg. impensis columnam totius urbis maxima quam huc ante tempore fere' e Templo Pacis transalp. in hac Ecclesia est Porta Sancta Huius Reliquia principia sunt Imago B. Virg. a S. Luca Euang. depicta Christi Praesepium cunabula ac

de fascia et pannis infantia de uestimentis purpureo de spongia de indone de sepulchro at dehinc Crucis de Zeno et Iecto B. Virginis, corpus S. Matthei Apost. et S. Hieronymi Martiri, lini P. et Juliani corpora SS. Simphizij Barberini et Faustini de reliquijs S. Thomas Cantuarien, Corina et Damiani Abundij Blasii Stephaniani Stephan Pratomar. Ioh. Bapt. Zacharia et alia multa. Stationes, et Indulgenza Dominica prima Aduentus singuli quarti ferijs quatuor temporum, uigilia Natalis Domini, nocte et tota die Natali Domini die S. Ioannis Euang. Purificationis Beato Virginis, et Resurrectionis Christi Feria quarti maioris Hebdomada feria secunda lituriarum triuanaz, in festo dedicationis Ecclesie dicta Festum Njui, et in die Assumptionis B. Virginis, ac per multa sunt Indulgenza die, ut precepit ex tabulis mure affixis liqueat.

47. S. Maria Maggiore, Rom, Fassade und Friedenssäule 1618 (nach Lauro, Antiquae Urbis Vestigia 1628/41)

gibt erneuten Anlaß, nach der Herkunft des Tempietto bei Cortona zu fragen.

In den großen allegorischen Deckenbildern Cortonas sind Vorstufen zu finden. In diesem Zusammenhang ist näher auf das Verhältnis Cortonas zu Rubens einzugehen. Seit 1622 hatte Rubens Ölskizzen für die Anfertigung einer Teppichfolge über Leben und Taten Kaiser Konstantins

Laurent le Magnifique, Paris 1959, Pl. XXIV, a. Medaille Jacopo Nizzola da Trezzo's, 1555, G. Habich, Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart und Berlin o. J., Taf. XCIV, 2 (Cecis visus – timidis quies). Disegno della prima macchina rappresentante un Tempio eretto da Numa Pompilio a Giano... in congiuntura della Chinea... l'anno MDCCLXXXII, vgl. G. Ferrari, Bellezze architettoniche per le feste della Chinea in Roma nei secoli XVII e XVIII, Torino o. J., Taf. 57. Der von Rubens entworfene runde Janustempel für den feierlichen Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien in Brüssel 1633, gestochen von Théo van Thulden, bei: M. Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens III, Antwerpen 1890, Taf. 1247.

ausgeführt; die zwölf Wandteppiche waren für Ludwig XIII. von Frankreich bestimmt. Ludwig schenkte dem im September 1625 nach Rom zurückkehrenden päpstlichen Kardinallegaten Francesco Barberini die sieben bis zu diesem Zeitpunkt fertiggewebten Gobelins. 1630 entschloß sich Kardinal Barberini, die noch fehlenden fünf Szenen durch die eigene Manufaktur in Rom fertigstellen zu lassen. Cortona lieferte die Entwürfe bis 1637, einige Säle und andere Stücke kamen hinzu; die gesamte Serie war 1641 abgeschlossen und wurde wahrscheinlich im Hauptsaal des Palazzo Barberini unter dem großen Fresko aufgehängt. Erst im 19. Jahrhundert wurde der Zyklus aufgelöst und zerstreut; heute ist er im Museum in Philadelphia wieder vereinigt¹⁶⁷. Die Einheitlichkeit des ge-

167 D. Dubon, Tapestries from the Samuel H. Cress Collection at the Philadelphia Museum of Art, The history of Constantine the Great, designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona, London 1964.



48. J. Testano nach Pietro da Cortona, Friedensallegorie auf Alexander VII., Kupferstich, Rom, Gab. d. Stampe

samten Zyklus zeigt, wie sehr Cortona an das Vorbild des Rubens anschließt; die Rahmungen der Szenen werden genau kopiert. Der Stil der Barberini-Decke, von einem für Cortona neuen, kraftvollen Pathos getragen, besonders in den Kampfszenen der Randstreifen, ist sicherlich abhängig von den im gleichen Raum aufgehängten Rubens-teppichen¹⁶⁸. Eine weitere denkwürdige Begegnung zwischen Rubens und Cortona bringt uns zu unserem speziellen Thema des Friedenstempels zurück: 1637 malt

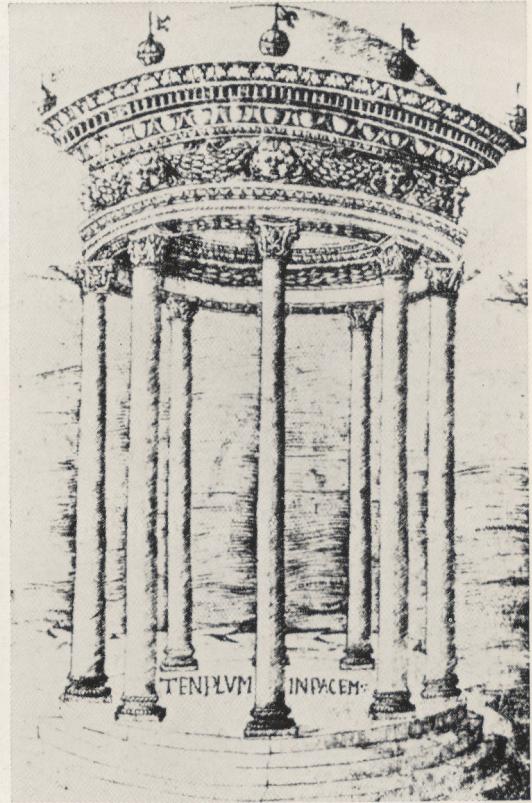
Cortona die ersten beiden Weltalterszenen, das goldene und das silberne Zeitalter, in der Camera della Stufa im Palazzo Pitti in Florenz. Höchstwahrscheinlich sieht er hier schon zu diesem Zeitpunkt die Ölskizze (Abb. 51) zu einem Rubensbild, das im folgenden Frühjahr nach Florenz abgeschickt wurde und sich bis heute im Palazzo Pitti befindet¹⁶⁹: Die Folgen des Krieges – aus dem geöffneten Janustempel, bezeichnet durch die doppelköpfige Büste über dem Portal, ist Mars hervorgestürzt und Venus be-

168 Die stilistische Inkonsistenz der Barberini-Decke weist gerade bei den Kampf-Szenen auf einen starken Einfluß von Rubens; darüber hinaus erscheint das ikonographische Programm modifiziert durch die Weltalterthematik, mit der sich Cortona, zwischenzeitlich zu den Arbeitsphasen an der Barberini-Decke, im Palazzo Pitti beschäftigte.

169 Im Sommer 1637 malt Cortona im Palazzo Pitti in Florenz; von hier aus unternimmt er eine Reise nach Venedig, wo er im November eintrifft; am 15. Dezember ist er schon wieder in Rom (vgl. die Chronologie bei Briganti, 141). Das im Frühjahr 1638 in Florenz eintreffende Bild des Rubens hat Cortona also nicht sofort gesehen (falls er nicht von Rom aus eine kurze, nicht überlie-



49. Peter Paul Rubens, *Maria von Medici vor dem Friedenstempel*, Paris, Louvre



50. Maso Finiguerra (?), „Templum in Pacem“, Chronik um 1460, London, Brit. Museum

51. Peter Paul Rubens, *Die Folgen des Krieges*, Ölskizze, London, National Gallery





52. Pietro da Cortona, Deckenfresko des Palazzo Barberini in Rom, Detail: Der Janustempel

müht sich vergeblich, ihn mit Liebkosungen zurückzuhalten; er wendet sich der Furie Alektō zu, die die Kriegsfackel schwingt, und mit blutigem Schwert bringt er Unheil über die Völker. Auf dieses Bild antwortet Cortona schon im folgenden Jahr bei der Fortführung des Barbe-

ferte Reise nach Florenz machte). Für eine Kenntnis der dem Bild vorhergehenden Ölskizze des Rubens spricht aber folgendes: Rubens' Bild, eine Staatsallegorie, war wahrscheinlich direkt für den Großherzog Ferdinand bestimmt, für den der Antwerpener Maler Justus Sustermans, Hofmaler in Florenz, als Vermittler auftrat. In seiner Erläuterung des ikonographischen Programms des Bildes schreibt Rubens am 12. März 1638 von Antwerpen aus an Sustermans, daß das Bild vor drei Wochen, d. h. im Februar nach Florenz abgegangen und inzwischen bis Lille gelangt sei; gleichzeitig quittiert er die Bezahlung des Bildes. Dieses Honorar ist also schon einige Zeit vor dem 12. März 1638, vor allem aber vor der Ankunft des Bildes, von Florenz aus abgeschickt worden. Das zeigt, daß eine feste Bestellung vorlag, die, wie bei solchen Aufträgen an Rubens üblich (Medici-Zyklus!), aufgrund einer dem Herzog schon 1637 vorgelegten Ölskizze gegeben worden sein dürfte. Es ist sogar denkbar, daß Cortona bei der Bestellung des Rubens-Bildes im Jahre 1637 sein Urteil über die vorgelegte Ölskizze gegeben hat. Eine solche Skizze zum Pitti-Bild ist in der National-Gallery

rini-Freskos; auch er malt den Furor des Krieges, aber ein Gegenbild (Abb. 52). Wiederum im Hintergrund der Janustempel, aus dem Mars-Furor hervorgestürzt ist; aber er hat seine Waffen verloren und ist schon in Ketten geschlagen. Mansuetudo hält ihn am Bande, Pax mit dem Ölweig fliegt herbei, um die Tür des Janustempels zuzuschließen, Concordia wendet sich mit dem ihr übergebenen Schlüssel zur Seite, um den Tempel zu verschließen¹⁷⁰.

London erhalten und ihre Provenienz läßt sich bezeichnenderweise nach Italien zurückverfolgen; vgl. National-Gallery London Catalogue, London 1929, 319 No. 279. Zu Studienzeichnungen, die auf das Rubens-Bild hinführen, vgl. J. S. Held, Rubens Selected Drawings I, London 1959, 124 No. 66. Schließlich besteht auch die Möglichkeit, daß Cortona nach dem sicherlich Aufsehen erregenden Eintreffen des Rubensbildes von einem seiner Florentiner Freunde sofort eine Nachzeichnung erhielt.

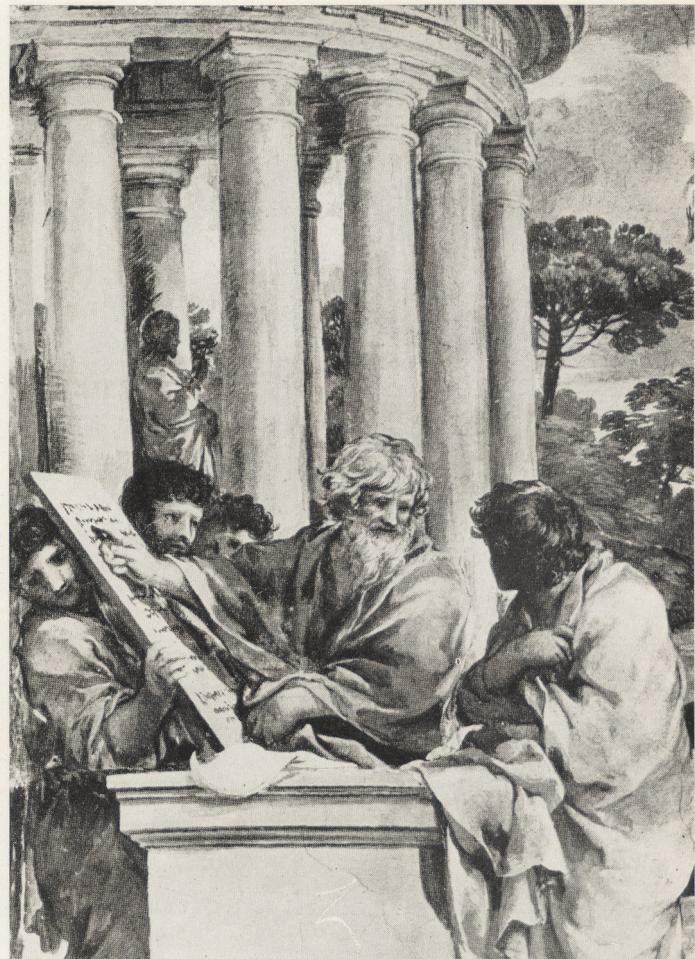
170 Rosichino, Dichiariatione delle pitture della sala de'signori Barberini, Roma 1640; H. Posse, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, in: JbPrKs 40 (1919), 93–118, 126–173; W. Vitzthum, A comment on the iconography of Pietro da Cortona's Barberini ceiling, in: BurlMag 103 (1961), 427–433.



53. Pietro da Cortona, *Das Kupferne Zeitalter*, Fresko in der Sala della Stufa des Palazzo Pitti zu Florenz

Neben dem inhaltlichen Bezug auf Rubens auch die stilistische Verwandtschaft; nie sind sich beide Künstler so nahe gekommen. Schon als Cortona 1640 im Palazzo Pitti die Kriegsszene des eisernen Zeitalters malt, ist der Eindruck, den Rubens gemacht hatte, zurückgedrängt; Cortona schließt wieder an Domenichino und das „klassische“ italienische Erbe an. Später dann, bei der Ausstattung der Chiesa Nuova, wo die Werke des Flamen und des Römers noch einmal aufeinander treffen, gehen beider Wege noch mehr auseinander.

Krieg und Frieden – das ist das Thema der beiden letzten Fresken, die Cortona seit 1640 in der Sala della Stufa malt. Wie Walter Vitzthum dargelegt hat, besteht eine Merkwürdigkeit dieses Weltalterzyklus in der Möglichkeit, die Szenenabfolge entgegen Ovid mit dem Eisernen Zeitalter beginnend zu lesen¹⁷¹: Das Eiserne Zeitalter ist das graue Altertum, das Goldene Zeitalter aber der gegenwärtige Moment der 1630er Jahre, die glückliche Regie-



54. Pietro da Cortona, *Das Kupferne Zeitalter*, Detail

rungsperiode des Großherzogs Ferdinand II. Im Eisernen Zeitalter die Zerstörung der Religion: Eine Kriegsszene, Soldaten plündern einen Tempel, erschlagen die Priester. Ungewöhnlich nun das Bronzene Zeitalter (Abb. 53, 54): Wie zuerst Campbell und Laskin bemerkten¹⁷², ist die Darstellung dieses Weltalters mit christlicher Thematik verquickt. Auf Krieg und Zerstörung folgt Friede und Gesetzgebung: Im Vordergrund abgelegte Waffen, Mars und Bellona in Fesseln, rechts auf einem Podium ein römischer Kaiser (Justinian?), der Kronen an die siegreichen Legionäre verteilt. Links vor einem dorischen Tempel die Gesetzgebung, bezogen aber auf das friedbringende Gesetz Christi. Dieser ist mit Halo und segnender Gebärde als Bronzestatue unter den antiken Tempel gestellt¹⁷³, Pax, durch den Sieg erworben, denn das gehört zu ihrer

¹⁷¹ W. Vitzthum, Pietro da Cortona's Camera della Stufa, in: BurlMag 104 (1962), 120f.

¹⁷² M. Campbell and M. Laskin Jr., A new Drawing for Pietro da Cortona's „Age of Bronze“, in: BurlMag 103 (1961), 423–427.

¹⁷³ Belege für die christliche Ausdeutung der Szene in den Vorzeichnungen in Prag, München und Princeton, vgl. Campbell and Laskin.

antiken Definition¹⁷⁴, wird fortgesetzt im Gesetz und Frieden Christi. Der Janustempel der Antike ist zum Friedenstempel verwandelt. In der Friedenskirche Alexanders, des Nachfolgers Christi, ist dieser dorische Tempel wieder aufgenommen. Auf dem beim Tode Alexanders errichteten Castrum Doloris war in goldenen Buchstaben zu lesen:

APERTVM TOT ANNIS
IANI TEMPLVM PACIFICVS ALEXANDER
INGENIOSA PIETATE
TANDEM CLAVSIT NOBILITATO TEMPLO
QVOD VIRGINI AC PACI DICATVM EST.
SOLA DEIPARA BELLONAM FVGAT¹⁷⁵.

Hier ist auf den 1659 erfolgten Friedensschluß zwischen Spanien und Frankreich angespielt: Den viele Jahre geöffneten Janustempel hat der friedensbringende Alexander mit der ihm angeborenen Frömmigkeit geschlossen, indem er den rühmlichen Tempel errichtete, der der Jungfrau und dem Frieden geweiht ist; vor Maria flieht Bellona, die antike Göttin des Krieges.

Der Janustempel – schon längst ein Symbol der päpstlichen Friedensideologie, noch einmal sei an Cellinis Münze für Clemens VII., an Vasaris Darstellung des Friedensschlusses zwischen Karl V. und Franz I. in der Cancelleria, schließlich an Cortonas Fresko im Palazzo Barberini erinnert – dieser Janustempel ist in S. Maria della Pace auf einem antikischen Architekturtheater vorgestellt. Er ist gleichzeitig verwandelt in den Antityp, den christlichen Friedenstempel; das antike Motiv der Öffnung und Schließung des Janus ist dabei irrelevant. Die Aufnahme antiker Formen, bei der Friedensäule Pauls V. sogar im materiellen Sinn gegeben, dient zur Legitimierung des Papstes als des Erneuerers der alten *Pax Romana*. Die Verwandlung ins Christliche wird sichtbar gemacht durch die Weihe an Maria und durch die von Alexander selbst entworfenen Inschriften, die Texte aus den Propheten und Psalmen abwandeln¹⁷⁶: Unter den seitlichen Medaillons mit den Bildnissen Sixtus' IV. und Alexanders VII.: ERIT OPVS IVSTITIAE PAX ET CVLTVS IVSTITIAE SILENTIVM SE-CVRITAS VSQVE IN SEMPITERNVM und ORIETVR IN DIEBVS NOSTRIS IVSTITIA ET ABVNDANTIA PACIS DONEC AVFERATVR LVNA. Über der Mitte dann in großen Buchstaben: SVSCIPIANT MONTES PACEM ET COLLES IVSTITIAM¹⁷⁷. Wie auf der bekannten Gründungsmedaille

für den Petersplatz, wo es heißt: FVNDAMENTA EIVS IN MONTIBUVS SANCTIS¹⁷⁸, so ist auch hier auf das Wappen Alexanders, auf die Monti der Chigi, angespielt. Und wie eines der Blätter unter den sogenannten „counterprojects“ zum Petersplatz¹⁷⁹ die Peterskirche unmittelbar auf den Monti der Chigi stehend zeigt, so ist in einem anonymen Glasfensterentwurf für S. Maria della Pace¹⁸⁰ ein Friedensbaum mit heraldischen Motiven auf den Chigi-Monti aufgepflanzt (Abb. 55). Die Berge tragen den Frieden, so wird hier die Hauptinschrift der Kirche wiederholt. Zu dem oben beschriebenen Komplex der in das Christliche umgedeuteten *Pax Romana* tritt also, wie gewöhnlich in der barocken Staatsallegorie, der persönliche Bezug auf den Herrscher.

Zu solchem Bezug gab es nun besonderen Anlaß: Schon in seiner Zeit als Nuntius in Köln und als außerordentlicher Nuntius beim Friedenkongreß in Münster hatte Alexander die Rolle des Friedensstifters übernommen (1639–52). Zahlreiche auf die Verhandlungen und auf den Friedensschluß bezügliche politisch-allegorische Schriften in der Biblioteca Chigiana bezeugen noch heute das Interesse, das der spätere Papst an diesen Vorgängen nahm¹⁸¹. Ein Manuskript der Chigiana, das die frommen Werke Alexanders zusammenstellt, zählt unmittelbar nach den für S. Maria della Pace gemachten Ausgaben eine Stiftung *Per la fabbrica della Pace di Colonia* auf¹⁸². Es handelt sich hier um die Kölner Kirche S. Maria vom Frieden in der Schnurgasse, für die Maria von Medici das Bild der Friedensmadonna gestiftet hatte¹⁸³. Ferner wurden 1660, im gleichen Jahr wie in Rom, auch im spanischen Neapel und bei Como Kirchen an die Madonna della Pace geweiht¹⁸⁴. Es handelt sich beim Kirchenbau Alexanders also nicht um eine zufällig notwendig gewordene Erneuerung mit einem im Barock nun einmal obligatorisch gewordenen allegorischen Programm. Vielmehr hat der Papst sich hier, beginnend bei der Finanzierung und den Baubefugnissen, völlig engagiert; er versucht, sich mit diesem Kirchenbau

178 R. Wittkower, A Counter-project to Bernini's „Piazza di San Pietro“, in: Warburg Journal 3 (1939/40), 102f.

179 Wittkower, Counter-project..., 88f., Taf. 16b.

180 Cod. Chig. P VII, 9 fol. 76.

181 Vgl. Pastor XIV, 2, 1169 ff. (Exkurs „Der Hl. Stuhl und der Westfälische Friede“); zahlreiche weitere Dokumente in den Stamp. Chig. der Bibl. Vat.

182 Cod. Chig. H. II. 40 fol. 361.

183 A. Verbeek, Kölner Kirchen, Köln 1959, 53; die Dissertation von H. Lietzmann, Die Klosterkirchen im Dau und St. Maria in der Schnurgasse zu Köln und verwandte Bauten des Ordens der Unbeschuhten Karmeliten, Köln 1955, war mir nicht zugänglich.

184 Nobiallo di Menaggio, Weihe 26. Juli 1660, verehrt wird hier ein Marienbild von 1484, vgl. I Mille Santuari Mariani, 105.

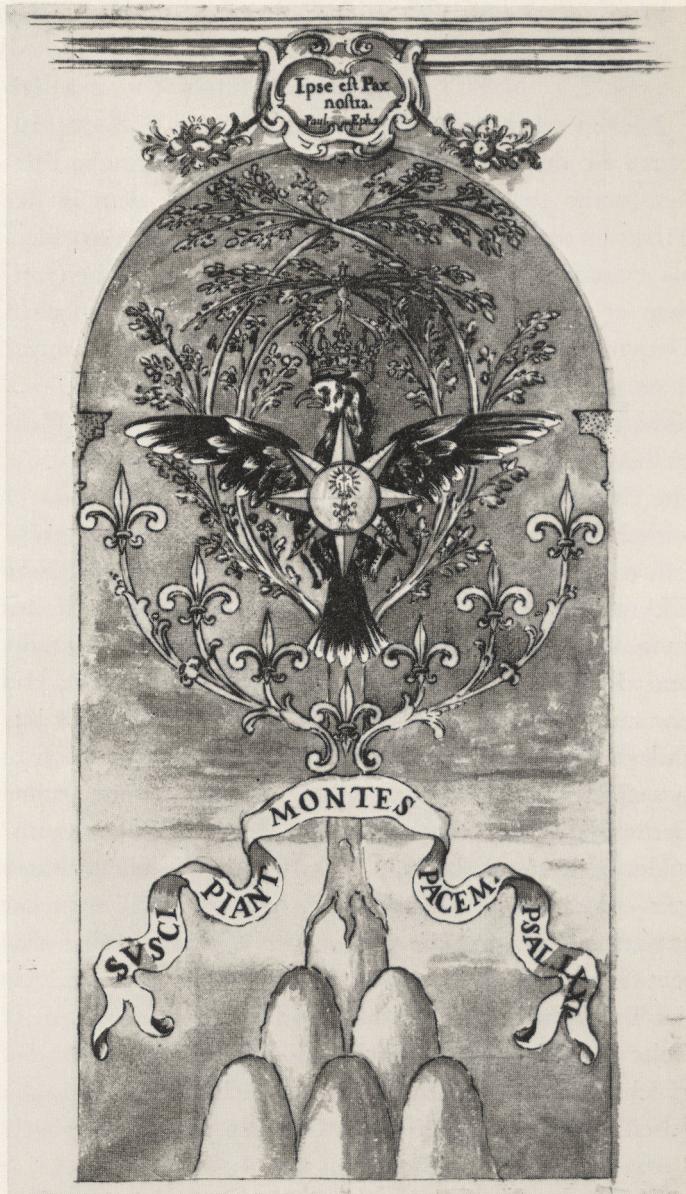
174 C. Koch, Pax, in: RE XVIII, 4, 2430ff.

175 Bonanni, 645.

176 Ps. 71, 3 und 7; Ps. 84, 11; 121, 7; Isai. 32, 17.

177 Bonanni, 645; Pastor XIV, 1, 505 Anm. 6.

auf das bestimmteste in seiner Rolle als Friedensfürst, speziell als Friedensvermittler im spanisch-französischen Konflikt zu exponieren. Am 25. März zieht er mit allen Kardinälen feierlich in der neuen Kirche ein, um mit dem TE DEUM für den Frieden von Bidasao zu danken. Drei Tage lang gab es Freudenfeste und Feuerwerke; die spanischen und französischen Kardinäle besuchten sich wechselweise in ihren Nationalkirchen¹⁸⁵, das schon erwähnte Friedensbankett wurde abgehalten. Alle diese schönen Feiern können jedoch nicht über die politischen Wirklichkeiten hinwegtäuschen. Bislang war es üblich gewesen, daß der Heilige Stuhl „als Vermittlungsinstanz der Völker fast stets seine Vertreter zu den Friedenkongressen abordnete“. Aber bei den französisch-spanischen Verhandlungen wurde Alexander nicht zur Absendung eines Vertreters eingeladen, und über den Verlauf der Verhandlungen war er „völlig in Unkenntnis gelassen, obwohl auch Interessen des Papstes zu berühren waren.“ Ohne seine Beteiligung kam der Friede zustande, und „in dem Friedensinstrument hieß es, daß die Vertragschließenden allein aus sich der Christenheit den Frieden geben wollten, worin man allgemein einen Tadel des Heiligen Stuhles erblickte. Die Ausschließung des Papstes von dem Frieden, für den er sich vorher redlich Mühe gegeben hatte, machte einen tiefen Eindruck und bestärkte die katholischen Regierungen in ihren absolutistischen Tendenzen: denn wenn Mazarin, der doch als Kardinal zur Verteidigung des Heiligen Stuhles verpflichtet war, ihn beiseite ließ, warum sollten andere ihn in politischen Angelegenheiten zu Rate ziehen?“¹⁸⁶ Vor diesem Hintergrund zeigt sich, daß Alexanders *Teatro della Pace* die architektonische Demonstration eines politischen Anspruchs war, der nur noch einem Wunschdenken entsprang. Das in S. Maria della Pace sichtbar gemachte und christlich interpretierte Pathos der antiken *Pax Romana* wurde Alexander von den Zeitgenossen nicht mehr geglaubt. Am Tage, an dem er unter einem Triumphbogen mit der Inschrift ORIETVR IN DIEBVS NOSTRIS IVSTITIA ET ABUNDANTIA PACIS in die Kirche einzog, an diesem Tage klebten Kritiker des Papstes beim Pasquino einen Zettel an mit der Paraphrase: *Morietur in diebus nostris iustitia et abundantia panis*¹⁸⁷.



55. Fensterentwurf für S. Maria della Pace, Cod. Chig. P VII, 9, fol. 76

¹⁸⁵ Bonanni, 644.; G. Gigli, *Diario Romano – a cura di G. Ricciotti*, Roma 1958, 486; zu dem Friedensbankett vgl. oben mit Anm. 159.

¹⁸⁶ Pastor XIV, 1, 360.

¹⁸⁷ M. dell'Arco, *Pasquino e le Pasquinate*, Milano 1957, 162.

IV FAZIT

Blicken wir auf die eigentliche Leistung Cortonas zurück: Er sieht sich aufgefordert, die alte römische Friedenskirche zu restaurieren und gleichzeitig dem in der Tradition der *Pax romana* stehenden Anspruch Alexanders als Friedenspapst sichtbaren Ausdruck zu verleihen; indem er auf frühere Formulierungen seines malerischen Oeuvres zurückgreift, wählt er den antiken Janustempel in christlicher Interpretation; durch antike Vorbilder legitimiert (Diokletiansthermen!) stellt er ihn als fiktiven Zentralbau, in Wirklichkeit als halbierten Tempietto, vor die alte Fassade; aber es zeigt sich, daß die Platzsituation in verkehrstechnischer und ästhetischer Hinsicht unerträglich wird; auf Umwegen und indem er sein Projekt mehr und mehr steigert, findet er zu einer Art der Platzverweiterung, die zahlreiche lokale Gegebenheiten berücksichtigt und doch eine architektonische Idealform darstellt, das immanent enthaltene Queroval. Und wie hier eins am andern hängt, so dient dieser formale Concetto des Platzgrundrisses wiederum dem inhaltlichen Programm: unter Berücksichtigung aller architektonischen Mittel – Raumbildung, Tiefenstaffelung, Lichtführung, Säulenordnungen – präsentiert der Künstler den bedeutsamen Tempietto großartig herausgehoben vor den Kulissen des über diesem Grundriß errichteten *teatro*. Programm, Form, die Art der Berücksichtigung lokaler Bedingungen sind stufenweise auseinanderentwickelt, in Rücksicht aufeinander gleichmäßig behandelt und spiegeln sich schließlich wechselseitig. Schon hier zeigt sich Cortonas „Rang“, zugleich

seine Arbeits- und Denkweise, d. h. sein Stil im weitesten Sinne, denn diesem gehört alles an, was das Werk des Künstlers bestimmt – auch seine Art, ein Inhaltliches zu wählen, zu behandeln und vorzuzeigen¹⁸⁸. Es ist der Stil eines Empirikers, der zwischen Auftrag, Programm und lokalen Gegebenheiten ausmittelt und schließlich zu einer optimalen, anschaulichen Form findet.

Diese hat, neben dem üblichen, mäkelnden Neid der Konkurrenten¹⁸⁹, bald Bewunderung und Nachahmung gefunden. 1658, noch während der Bauzeit von S. Maria della Pace, hat Cortonas Gehilfe Carlo Cesi – damals mit der Anfertigung des neuen Altarbildes für die Cesi-Kapelle beauftragt – nach dem frühen Aufrißprojekt in Cod. Chig. P VII, 9 fol. 73 ein Pasticcio eines „Ehren- und Tugendtempels“ für das Titelblatt einer Porträtsammlung des päpstlichen Hofes gezeichnet¹⁹⁰; wenig später finden wir den Portikus und andere Motive von S. Maria della Pace in verwandelter Form in Berninis S. Andrea al Quirinale¹⁹¹,

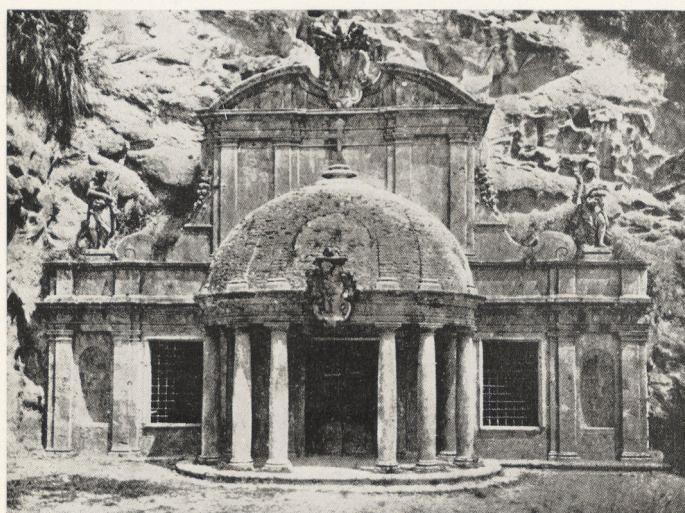
¹⁸⁸ So hält es auch Hermann Bauer für berechtigt, von einem „ikonologischen Stil“ zu sprechen, vgl.: Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche, in: MüJbBK 3. F. 12 (1961), 218ff. Eine eigentliche Untersuchung des Architekturstils und der „Handschrift“ Cortonas ist nicht Absicht dieser Arbeit; sie ist nur im Zusammenhang mit den anderen Bauten des Künstlers zu leisten und bleibt der Bearbeitung des architektonischen Gesamtwerks durch Karl Noehles überlassen.

¹⁸⁹ Mola: *Circa l'abellim.to esteriore si bello e leggiadro con tanto dissegno, et si belli capricci non è dubbio che è degno di lode, mà p essersi lasciato una delle parti p.nli che ricerca la bona Architettura indietro vien più tosto tacciato che lodato. Una delle parti principali che particolam.te satisfa l'occhio, stà nella prima veduta, nella quale sopra ogn'altra cosa si dovea premere e terminare, massime p haverne hauuto libertà, et comodità di farlo. In haver gettato à terra tante Case credesi à quest'effetto che p non essersi curato di questo, ha parte, ha partorito un'aborto, in veder afatto tanta spesa et esser fuori del dritto, che l'occhio ragionevolmente non lo puol tollerare, massimo quando dalla strada pnle vien rimirata. Et ancorche non si potesse perfettamente imboccare la strada che vâ à San Tommaso, nulla dimeno l'occhio sarebbe remasto con magior satisfazione, che del pnte, vedendo che non si poteva far più, molt' altri particolari ancora si potrebbono dire che p brevità si lassano, et il tutto sia detto con bona pace.*

¹⁹⁰ Effigies, Nomina et Cognomina S. D. N. Alexandri Papae VII. et RR. DD. S. R. E. Cardd. nunc viventium, Romae 1658.

¹⁹¹ Vgl. oben mit Anm. 73. Berninis Portikus hat wiederum zahlreiche Nachfolger bis hinein in die Palast- und Villenarchitektur des römischen Neobarock zu Ende des 19. Jahrhunderts. Die den Portikus von S. Andrea al Quirinale kopierende Fassade des Collège des Lombards, Paris, Rue du Clos Bruneau, von Walter Buchowiecki (Handbuch der Kirchen Roms I, Wien 1967), in Verbindung gebracht mit Berninis Paris-Reise, ist erst nach 1738 entstanden, vgl. M. Dumolin et G. Outardel, Paris et la Seine (Les Eglises de France), Paris 1936, 194f.

56. S. Emidio alle Grotte, Ascoli-Piceno



bald darauf bei Christopher Wrens Seitenfassade für St. Pauls in London¹⁹². Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts entsteht in enger Anlehnung an Cortona die Kirche

von S. Emidio in Ascoli¹⁹³ (Abb. 56), und auch ein Ausbauprojekt für die Fassade von S. Maria sopra Minerva in Rom nimmt S. Maria della Pace zum Vorbild¹⁹⁴.

V EXKURS

Hier soll auf das Problem der Rekonstruktion des Quattrocentobaus und auf die bis in das 17. Jahrhundert folgenden Veränderungen eingegangen werden. Nach Günter Urbans Rekonstruktion war der Kuppelraum von halbkreisförmigen Nischen und von rechteckigen Kapellen derart umstellt, daß diese *tribunetten* in den Diagonalachsen, die *cappelletten* in den Hauptachsen lagen; alle Nischen waren in die Mauermasse lediglich eingetieft, so daß die Oktogonform im Außenbau rein in Erscheinung trat; so würde sich S. Maria della Pace einem bestimmten antikisierenden Idealtyp der Renaissancearchitektur, der zentralen Anlage mit alternierenden Nischen, einordnen¹⁹⁵. Als Beleg für diese Rekonstruktion führt Urban zunächst die Guida des Panciroli von 1625 an¹⁹⁶, wo davon die Rede ist, daß der vor dem Umbau Madernas bestehende alte Bau keine herausgehobene Nische für den Hauptaltar hatte: *Un solo difetto per mancamento di sito patì nella sua prima fondatione questa chiesa; e fù che niente di tribuna hauena l'altare maggiore, al che si trovò rimedio con pigliare un poco della strada.* Daraus ist gefolgert, daß der erhaltene rechteckige Aufbau des Hauptaltars von 1490, heute in der nördlichen Kapelle links vom Hauptaltar stehend, in einer flachen, ebenfalls rechteckigen Kapelle in der Hauptachse der Kirche gestanden haben müsse. Dem widerspricht zunächst die Formulierung *che niente di tribuna hauena l'altare maggiore*, dem widerspricht vor allem der weitere Text Pancirolis, der den eigentlichen Aufstellungsort des Altars angibt: *prima stava sotto la cornice della cupola dentro un bellissimo tabernacolo fatto da Innocenzo VIII.*¹⁹⁷ Diese Aussage Pancirolis wird am deutlichsten belegt durch ein 1606, also

noch vor Madernas Arbeiten, datiertes Chorumbauprojekt des Francesco Toriani¹⁹⁸ (Abb. 57). So dilettantisch der Vorschlag ist, er zeigt zuerst jene annähernd quadratische Altarraumerweiterung, wie sie dann Madernas Umbau ab 1611 verwirklicht, und er zeigt, für unser Rekonstruktionsproblem wichtig, den ehemaligen Bestand: In punktierter Linie eine halbrunde Nische in der Hauptachse; die Altarmensa und das Retabel für das wundertätige Marienbild sind, in verschiedener Lavierung, sowohl am alten von Panciroli genannten Ort unter der Kuppel wie auch im neu projektierten Altarraum angegeben. Neben den halbrunden Nischen in den Diagonalachsen des Oktogons, wie sie durch die Zeichnungen Antonios da Sangallo d. J. und durch die Bauaufnahmen in Cod. Chig. P. VII, 9 gesichert sind¹⁹⁹, war also von den drei verbleibenden Kapellen des Oktogons mindestens diejenige in der Hauptachse in Rundnischenform gebildet. Eine gleiche, ursprüngliche Form läßt sich für die beiden noch verbleibenden Seitenkapellen belegen. Eine Zeichnung des Jacopo di Tommaso Meleghino²⁰⁰ (Abb. 58), zwischen etwa 1520 und 1549, dem Todesjahr des Architekten, zu datieren, zeigt das Oktogon mit umlaufenden Rundnischen und einem neu anzuschließenden vergrößerten Chorbau. Meleghinos Chorprojekt ist nicht gerade originell; der in Entwurf und Zeichnung durchgehend trockene Bauingenieur und Rechnungsführer hält sich an ähnliche Lösungen des Freundes Peruzzi und des Mitarbeiters Antonio da Sangallo d. J. Um so mehr Glauben ist der Aufnahme des alten Bestandes zu schenken, denn gerade Bauaufnahmen sind von diesem „pedantisch genauen Kom-

192 F. Saxl and R. Wittkower, British Art and the Mediterranean, Oxford University Press 1948, Nr. 47.

193 L. Leporini, Ascoli Piceno, Guida artistica illustrata (Brigata Amici dell'Arte), o. O. 1955, 154: erbaut 1717 nach dem Plan von G. Giosafatti.

194 Coll. Lanciani, Palazzo Venezia, Rom, eingeordnet unter S. Maria della Pace.

195 Urban, 187ff., 199ff.

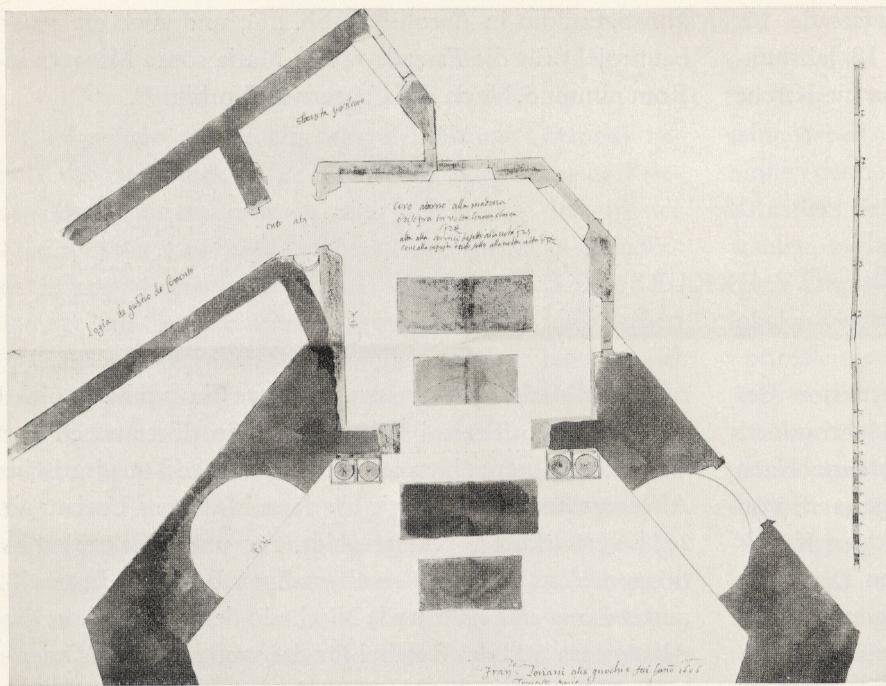
196 O. Panciroli, Tesori nascosti dell'alma Città di Roma, Roma 1625, 486.

197 Ebd.

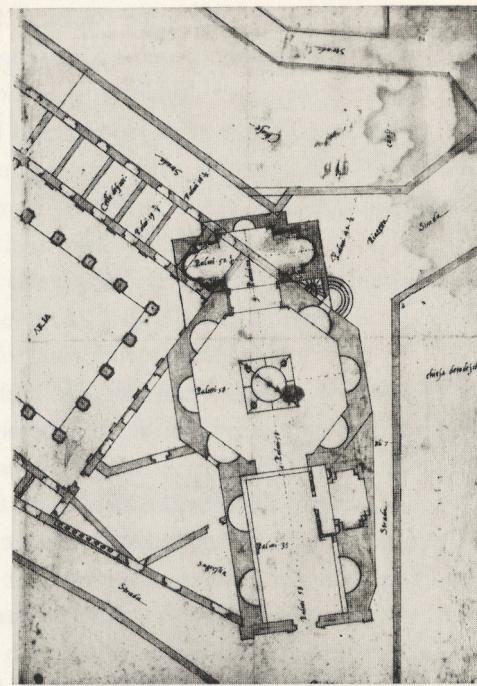
198 Arch. d. Canonici Lateranensi bei S. Pietro in Vincoli, 38 busta della Pace: „Franc.o Toriani alis gnochis feci 1 anno 1606 Templo pacis“; der alte Bestand und das Projekt sind in verschiedenen Lavierungen angegeben.

199 Urban, 187.

200 Über die Zuschreibung dieser und anderer Zeichnungen an den bisher nur aus zahlreichen Urkunden bekannten Meleghino, bekannt vor allem durch die Rechnungsführung beim Bau von St. Peter, durch die Tätigkeit am Palazzo Farnese und an den Befestigungswerken unter Paul III., werde ich demnächst an anderer Stelle handeln.



57. Francesco Torriani, Entwurf für den Chor von *S. Maria della Pace*, Archivio di *S. Pietro in Vincoli*, Rom



58. Jacopo Melegibino, Entwurf für den Chor von *S. Maria della Pace*, Cod. Vat. Lat. 11257, fol. 179

putisten“²⁰¹ der Fabbrica di *S. Pietro* überliefert. Meleghinos Zeichnung belegt also ein ursprüngliches Rundnischensystem und leitet, schon in der ersten Hälfte des Cinquecento, eine Reihe von Chorumbaprojekten ein, die von dem radialsymmetrischen „Idealbau“ des späten Quattrocento hinführen zu dem die Längsachse betonenden, der Altaraufstellung auf neue Weise gerecht werden den Chorbau Madernas. Auf die Meleghino nachfolgenden Projekte gehen wir unten ein. Für den ursprünglichen Bau ist festzuhalten, daß die schon von Günter Urban ausgesprochene Verwandtschaft mit Michelozzos vorhergehender SS. Annunziata in Florenz²⁰² durch die kontinuierliche Rundnischenfolge und durch die Aufstellung des Hauptaltars unter der Kuppel in besonderer Weise verstärkt wird. Auch der Zusammenhang mit den antik-römischen Vorbildern – Lotz wies für SS. Annunziata insbesondere auf Giuliano da Sangallo’s Minerva-Medica-Rekonstruktion, welche ebenfalls umlaufende Rundnischen zeigt²⁰³ – dürfte enger zu fassen sein.

Es bleibt das Problem des ursprünglichen Wandaufisses im Oktogon. Die vor Cortonas Einstellung der

Kolossalpilaster hier vorhandenen, bis zur Kämpferhöhe der Kapellen reichenden hohen Sockel und die demzufolge gedrungenen Pilaster, bezeugt durch Fontanas Bauaufnahmen in Cod. Chig. P VII, 9 fol. 69v, 70 und 75, sind sicherlich nicht original. Andererseits belegen die bis heute erhaltenen Kapitelle und Basen, unzweifelhaft dem späten Quattrocento entstammend, das ehemalige Vorhandensein einer Pilastergliederung. Erst nach Drucklegung seiner Studien zur römischen Quattrocentoarchitektur konnte Günter Urban gelegentlich einiger Erneuerungsarbeiten in der Kirche²⁰⁴ folgende, mir freundlicherweise mitgeteilte Beobachtung machen: Etwas unterhalb der Kämpferhöhe der Kapellen war in den Oktogonecken eine Fuge oder jedenfalls Störung des Mauerbandes zu bemerken, was auf eine ehemals niedrigere Sockelhöhe hindeutet. Wahrscheinlich stand diese in dem im Quattrocento üblichen Verhältnis von etwa 1:3 zur Pilasterhöhe. Die Außengliederung von *S. Aurea* in Ostia, wahrscheinlich wie *S. Maria della Pace* von Baccio Pontelli erbaut²⁰⁵, gibt ein paralleles Beispiel; die Verhältnisse von Sockel und Pilaster bei den Quattrocentofassaden von *S. Maria del Popolo* und *S. Agostino* deuten in die gleiche Richtung. Die durch Fontana überlieferten, im Zusammenhang mit den

201 K. Frey, Studien zu Michelagniolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit, in: JbPrKs 33 (1913), Beiheft, 2.

202 Urban, 198; zur Rekonstruktion der SS. Annunziata vgl. W. Lotz, Michelozzos Umbau der SS. Annunziata in Florenz, in: FlorMitt 5 (1937–40), 402 ff.

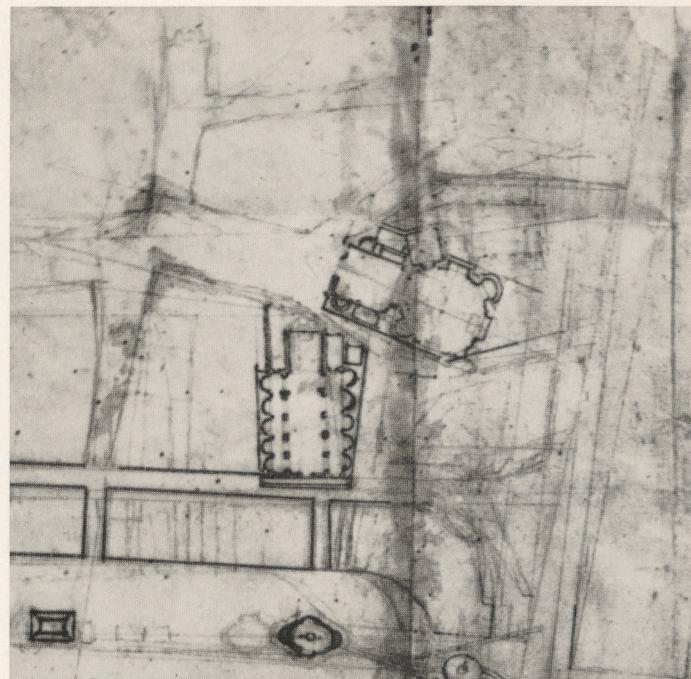
203 Lotz, Michelozzos Umbau, 418.

204 1961 wurden Lichtleitungen erneuert, wobei teilweise der Putz abgeschlagen wurde.

205 Urban, 213ff., Abb. 211.

Kämpfern der Kapellenrahmungen stehenden hohen Sockel weisen stilistisch auf die Mitte des 16. Jahrhunderts und dürften erst seit 1550 im Zuge der damals beginnenden Kapellenumbauten entstanden sein. Diese Umbauten sollen im folgenden behandelt werden.

Als erste wurde, nach Vasaris Zeugnis 1550, die Cesi-Kapelle nach den länger zurückliegenden Plänen Antonio da Sangallo d. J. umgebaut²⁰⁶. Bereits auf Meleghinos Zeichnung ist diese rechteckige Erweiterung eingetragen – wahrscheinlich nach den Meleghino spätestens 1549 vorliegenden Plänen Sangallo. Bald darauf oder gleichzeitig folgt die gegenüberliegende Kapelle der Mignanelli. Die mit dem erweiterten Innenraum der Kapelle im baulichen Verband stehende Frontwand zeigt noch heute die cinquecenteske Quaderverkleidung. In diese sind seitlich die Grabmäler für Girolamo de'Giustini und Pietro Paolo Mignanelli, gestorben 1548 und 1569²⁰⁷, eingelassen. Dem baulichen Befund zufolge scheint das frühere Grabmal vor Anbringung der neuen Wandverkleidung, das spätere im Zusammenhang mit ihr oder später angebracht zu sein. Jedenfalls dürfte der Umbau im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts stattgefunden haben. Darauf weist auch das Altarbild, das dem Format nach nur für die bereits erweiterte Kapelle bestimmt gewesen sein kann; Marcello Venusti²⁰⁸, gestorben 1579, schuf es ebenso wie das ehemalige Bild der gegenüberliegenden Cesi-Kapelle²⁰⁹. In die gleiche Zeit fällt auch der Umbau der ersten Oktogonkapellen. Vasari bezeugt in der Vitenausgabe von 1568 die Ausmalung der nordwestlichen Kapelle, was wiederum einen Umbau zur Voraussetzung hat; er schreibt, daß Sermonetas Bild mit der Geburt Christi kurz nach dessen Arbeiten am Gewölbe der Cesi-Kapelle (ab 1550!) entstanden sei²¹⁰. Die auf gleicher Querachse gegenüberliegende Kapelle war spätestens bei der Setzung der Grab-



59. Wasserführungsplan für Piazza Navona in Rom, um 1600,
Cod. Vat. Lat. 11257, fol. 149

mäler für die Benigni, gestorben 1588 und 1611²¹¹, und vor Aufstellung von Cesare d'Arpinos Bild mit Johannes d. T.²¹² verändert. Wahrscheinlich ist die rechteckige Erweiterung der vier bisher besprochenen Kapellen sowie die Änderung des Aufrisses im Oktogon in einer zusammenhängenden Bauphase seit 1550 bis etwa 1570 durchgeführt worden.

Der nun erreichte Zustand ist teilweise wiedergegeben in einer Zeichnung des Codex Spada (Abb. 59, Cod. Vat. Lat. 11257 fol. 149). Dieses interessante Blatt mit einem Wasserführungsplan für die Piazza Navona gibt keine Darstellung des von Günter Urban supponierten Quattrocentozustandes²¹³; zwischen 1593 und kurz nach 1600, spätestens aber 1611 entstanden²¹⁴, zeigt es die in S. Maria

206 VasMil VI, 299 über die Cesikapelle: *murata poi l'anno 1550*; die über die Planungsgeschichte, nicht über den Zeitpunkt der Ausführung, z. T. kontroversen Meinungen bei: Urban, Cappella Cesi und bei: C. L. Frommel, Missellen zu Sangallo dem Jüngeren, Rosso und Montelupo in S. Maria della Pace in Rom, in: Il Vasari 21 (1963), 144ff.

207 Forcella V, 495 Nr. 1305 und 496 Nr. 1308.

208 Baglione, 21, Vita des M. Venusti: *E nella cappella all'incontro (della Cappella dei Cesi) de'Signori Mignanelli la tavola dell'altare con li Santi Girolamo Cardinale, & Ubaldo Vescovo a olio dipinti sono opere di sua mano.*

209 Zu dem Bild der Cesikapelle vgl. oben mit Anm. 62–65.

210 VasMil VII, 571f. *Nella Pace condusse poi, alla cappella di marmo che fece fare il cardinale Cesis, tutta la volta... Nella medesima chiesa fece, non molto dopo, il medesimo Girolamo (Sermoneta), in una tavola alta quindici palmi, appresso all'altare maggiore, la Natività di Gesù Christo; che fu bellissima.*

211 Forcella V, 497 Nr. 1311 und 498 Nr. 1314.

212 Baglione, 373: *Nel Tempietto della Pace il s. Gio. Evangelista, e l'Angelo sopra l'altare della Cappella di Monsignor Benigni è opera del suo (Cesare d'Arpino) penello.*

213 Urban, 189 und Abb. 184.

214 Zur Datierung des Blattes kann man von den auf der Piazza Navona dargestellten zwei Brunnen an den Platzen und der mittleren vasca, die wohl als Pferdetränke diente, ausgehen. Noch 1570, in der Sitzung der „Congregatione sopra le fonti“ wird nur für die zwei Brunnen plädiert: *doi, una in capo et una in piede*, vgl. C. d'Onofrio, Le fontane di Roma, Roma 1957, 63; ders., Roma vista da Roma, Roma 1967, 319. Diese Brunnen werden von 1574–76 von Giacomo della Porta ausgeführt; sie erscheinen auf Cartaros kleinem und großem Romplan, 1575



60. S. Maria della Pace, Chorumbau Madernas

della Pace bereits erfolgten Umbauten und macht darüber hinaus neue Änderungsvorschläge. Diese dürften von einer der obersten Baubehörden oder von einem Manne stammen, der mit weitreichenden Befugnissen ausgestattet war oder zu werden wünschte: Über ein weites Areal sind an mehreren Kirchen und Straßenzügen einschneidende Veränderungen vorgeschlagen. Im uns interessierenden Gebiet um S. Maria della Pace und S. Maria dell'Anima ist ein ähnliches Projekt diskutiert, wie es später die Cortona-Zeit bewegt hat: Vergrößerung des Platzes vor S. Maria della Pace, Verbreiterung des gleichnamigen Vicolo. Der alte Zustand ist mit Bleistift eingetragen, das Projekt in Tusche überzeichnet. Der Vicolo soll verbreitert werden, indem der halbrunde Chorschluß von S. Maria dell'Anima im rechten Winkel zur Längsachse der Kirche abgeschnitten wird; als Ersatz für den Raumverlust wird vorgeschlagen, die Wandansätze des sehr langen Chors rechts und links zu durchbrechen und damit das Schiff um ein Joch zu verlängern; der bis heute auf jeder Seite mit drei

Freipfeilern und vier Seitenkapellen gegliederte Raum wäre so auf eine Folge von je vier Pfeilern und fünf Kapellen erweitert worden. Ebenso wie hier handelt es sich bei dem Grundriß der benachbarten Kirche von S. Maria della Pace nur teilweise um eine Bestandsaufnahme, teilweise aber um ein Umbauprojekt: Deutlich ist in Bleistiftunterzeichnung die alte Stellung des Hauptaltars, „unter dem Gesims der Kuppel“, wie es bei Panciroli heißt, zu erkennen. Demzufolge ist die nördliche Kapelle, in der erst bei Madernas Chorumbau der alte Altar seine Aufstellung finden sollte, in ursprünglicher Rundnischenform belassen; ebenso die in der Diagonale gegenüberliegende Olgiati-Kapelle. Cesi- und Mignanelli-Kapelle sowie die nordwestliche Kapelle sind im rechteckig veränderten Zustand wiedergegeben. Die letzterer gegenüberliegende Kapelle der Benigni soll abgeschnitten und so der Verbreiterung des Vicolo zum Opfer gebracht werden. Außerdem ist projektiert, die Nische hinter dem Hauptaltar rechteckig zu erweitern, wohl um diesen dort hineinzuschließen.

Bald nach diesem Plan muß die Olgiati-Kapelle auf der Südseite des Oktogons zur Aufnahme der kurz nach 1600 entstandenen „Taufe Christi“ des Orazio Gentileschi²¹⁵

und 1576, ein weiteres Jahr später bei Dupérac-Lafréry, vgl. Amato Pietro Frutaz, Le piante di Roma II, Roma 1962, Nr. 237, 238, 250. Die mittlere vasca hingegen findet sich erst 1590 bei Ambrogio Brambilla und 1593 auf dem großen Plan des Antonio Tempesta, vgl. Frutaz, 261, 262. Den letzteren Plan scheint der anonyme Zeichner des Wasserführungsplans als Grundlage für seine Aufnahme benutzt zu haben, denn nur so lassen sich gewisse Ungenauigkeiten erklären: die von der Ausführung abweichende Form, die den beiden Brunnen della Portas gegeben ist – resultierend wohl aus der Übertragung der verkürzt gezeichneten Brunnenform des Überschauplans in den Grundriß –, ferner die dem Plan Tempestas wie dem Wasserführungsplan gemeinsame, topographisch falsche Verschiebung der Längsachse von S. Maria dell'Anima nach Südwesten, so daß das Chorhaupt am Platz vor S. Maria della Pace liegt, nicht aber auf der richtigen Höhe zwischen Chigi- und Cesikapelle. Als *terminus ante quem* kann verschiedenes dienen: die erst später von Cortona versetzte Olgiati-Kapelle, damals auf der Südseite des Oktogons gelegen (vgl. Cod. Chig. P. VII. 9 fol. 66v, 67 Buchstabe E, vgl. Anm. 55), ist auf dem Wasserführungsplan noch in Rundnischenform zu sehen; diese muß aber rechteckig abgewandelt worden sein, als das kurz nach 1600 gemalte Altarbild Orazio Gentileschis (vgl. H. Voss, Gentileschi, Orazio, in: Th-B XIII, 410; Baglione, 359) eine Raumvergrößerung verlangte. Da auf dem Projekt des Wasserführungsplans für die Veränderung des Hauptaltarraums von S. Maria della Pace nur eine flache Nische (siehe dazu unten!) vorgesehen ist, die die Mauermaße des Quattrocentooktogens nicht nach außen durchstößt, was aber im 1606 datierten Projekt Torianis schon der Fall ist, dürfte hier ein weiterer Festpunkt gegeben sein. Mindestens kann als *terminus ante quem* aber der 1611 begonnene, hier noch nicht dargestellte Chorumbau Madernas angenommen werden.

215 Vgl. Anm. 214.

rechteckig umgeformt worden sein. Darauf folgt das schon oben behandelte Chorumbauprojekt des Francesco Toriani von 1606. Etwa gleichzeitig dürfte ein weiteres, von Jack Wasserman²¹⁶ auf 1580 datiertes und dem Ottaviano Mascarino gegebenes Projekt zu datieren sein. Qualität und Zeichenweise dieses Blattes unterscheiden sich völlig von den sicher Mascarino zu gebenden; als Zeichner kommt nur ein drittrangiger Architekt oder ein Laie in Frage²¹⁷. Wenn hier umlaufend im Oktogon Rundnischen gegeben sind, so ist dem nicht viel Bedeutung zuzumessen, denn es dürfte sich um eine von der Form der Diagonalkapellen ausgehende schematische Angabe handeln; das Fehlen der Eingänge im Westen und

216 J. Wasserman, Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1966, 55.

217 Es dürfte sich hier um eines der zahlreichen Blätter anderer Architekten handeln, die in den Fondo Mascarino der Lukas-Akademie gerieten. Eventuell entstammt das Blatt dem Archiv der Lateranskanoniker in S. Pietro in Vincoli, wo auch Torianis Projekt liegt (s. dazu oben!), denn die Handschrift, in der das Blatt der Lukasakademie mit *Pace* bezeichnet ist, ähnelt sehr der Handschrift des Archivars, die auf den Blättern der *busta della Pace* in S. Pietro in Vincoli vorkommt.

Osten des Oktogons, der fehlerhafte Anschluß des Oktogons an den Saal, das Fortlassen der Cesi- und Mignanelli-Kapelle weisen darauf hin. Wie Toriani geht es auch diesem Zeichner um die Darstellung der Chorerweiterung, wie bei Toriani ist auch hier der Chor rechteckig erweitert und um einige Palmen über die alte Fluchlinie des Pace-Bereichs hinausgeschoben. Madernas Chorumbau unmittelbar vorausgehend ist eine solche Fluchlinie dann 1611 durch die Maestri della Strada genehmigt worden²¹⁸. Mit diesem 1611–14 erbauten Chor Madernas (Abb. 60), mit der damit im Zusammenhang stehenden Versetzung des alten Hauptaltars in die nun rechteckig erweiterte Nordkapelle ist dann der Bauzustand erreicht, den Pietro da Cortona vorfindet und den Cod. Chig. P VII, 9 fol. 74 (Abb. 6) bezeugt: Bis auf die Ponzetti- und Chigi-Kapelle am Eingang des Saals und bis auf die Durchgänge im Osten und Westen des Oktogons sind alle Rundnischen rechteckig verwandelt.

218 Arch. S. Pietro in Vincoli, 38 busta della Pace, Urkunde vom 10. März 1611, mit beigefügter Skizze, Konzession über 7 Palmen des Straßenbereichs.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Baglione	G. Baglione, <i>Le vite de' pittori scultori ed architetti ...</i> Roma 1642	Pollak	O. Pollak, <i>Neue Regesten zum Leben und Schaffen des römischen Malers und Architekten Pietro da Cortona</i> , in: <i>Kunstchronik NF. 13</i> (1911/12), 565ff.
Bandmann	G. Bandmann, <i>Die Bauformen des Mittelalters</i> , Bonn 1949	Portoghesi	P. Portoghesi, <i>S. Maria della Pace di Pietro da Cortona</i> , in: <i>L'Architettura</i> 7 (1962), 841ff.
Bartoli	A. Bartoli, <i>I Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze I–IV</i> , Roma 1914–22	Portoghesi, Roma	P. Portoghesi, <i>Roma barocca</i> , Roma 1966
Bonanni	F. Bonanni, <i>Numismata Pontificum Romanorum ... I–II</i> , Rom 1706	Rieger	R. Rieger, <i>Die Kirchenfassaden des römischen Spätbarocks</i> , in: <i>Christliche Kunstdächer</i> 92/93 (1954/55)
Brauer-Wittkower	H. Brauer–R. Wittkower, <i>Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini</i> , Berlin 1931	Rossi	E. Rossi, <i>Roma ignorata</i> , in: <i>Roma</i> 17 (1939)
Briganti	G. Briganti, <i>Pietro da Cortona o della pittura barocca</i> , Firenze 1962	Schmidlin	J. Schmidlin, <i>Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom</i> , S. Maria dell'Anima, Freiburg 1906
Ciacconius	A. Ciacconius, <i>Vitae et res gestae Pontificum Romanorum IV</i> , Rom 1677	Sedlmayr	H. Sedlmayr, <i>Fünf römische Fassaden</i> , in: <i>Epochen und Werke II</i> , Wien–München 1960, 57ff.
Falcidia	G. Falcidia, <i>Roma/S. Maria della Pace (tesori d'arte cristiana, fasc. 7)</i> 8 luglio 1967	Thoenes	C. Thoenes, <i>Studien zur Geschichte des Petersplatzes</i> , in: <i>ZKG</i> 26 (1963), 97ff.
Fea	C. Fea, <i>Pro-Memoria per la venerabile chiesa di S. Maria della Pace</i> , Roma 1809	Urban	G. Urban, <i>Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom</i> , in: <i>RömJbKg</i> 9/10 (1961/62), 73ff.
Forcella	V. Forcella, <i>Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma I–XIV</i> , Rom 1869–1884	Urban,	G. Urban, <i>Die Capella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo</i> , in: <i>Miscellanea Bibliothecae Herzianae</i> , Wien 1961, 213ff.
Martinelli	F. Martinelli, <i>Roma ricercata nel suo sito</i> , Venedig 1660	Capella Cesi	A. Vittorelli, <i>Gloriose memorie della b.ma vergine madre di Dio ...</i> , Roma 1616
Mola	K. Noehles, <i>Roma l'anno 1663 di Giov. Batt. Mola</i> , Berlin 1966	Vittorelli	R. Wittkower, <i>Art and Architecture in Italy 1600–1750</i> , London 1958
Montano	G. B. Montano, <i>Li cinque libri di architettura I–V</i> , Roma 1961 (Erstausgabe 1624–36)		
Pallavicino	S. Pallavicino, <i>Vita di Alessandro VII.</i>		
Pastor	Sommo Pontefice libri cinque, Milano 1843		
	L. v. Pastor, <i>Geschichte der Päpste XIV</i> , 1, Freiburg 1929		