

MANFRED F. FISCHER

STUDIEN
ZUR PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE
DES PALAZZO BRASCHI
IN ROM*

In memoriam Rudolf Berliner

* Die vorliegende Untersuchung entstand während meiner Zeit als Stipendiat an der Bibliotheca Hertziana. Nachdem ich erste Ergebnisse auf einer wissenschaftlichen Sitzung der Bibliotheca Hertziana im Juni 1965 hatte vortragen können, wurde das Manuskript im Sommer 1966 fertiggestellt; die danach erschienene Literatur wurde in den Anmerkungen berücksichtigt. Bei einem viermonatigen Studienaufenthalt in New York im Herbst 1966, der mir durch eine großzügige Reisebeihilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht wurde, konnte ich die im Besitz des Cooper Union Museums befindlichen Zeichnungen im Original studieren.

Mein Dank gilt allen Stellen, die meine Studien hilfsbereit unterstützt haben, so dem Direktor der Städtischen Museen in Rom, Prof. Dr. Carlo Pietrangeli, dem Archivar der Accademia di S. Luca, Dr. Luigi Pirotta, dem Direktor der Biblioteca Comunale in Imola, Dr. Fausto Mancini und dem Kurator am Cooper Union Museum in New York, Mr. Edward Kallop. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich dem Direktor der Bibliotheca Hertziana, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Lotz, für sein eingehendes Interesse, mit dem er meine Arbeit stets gefördert hat.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	97	5 <i>Zur Fertigstellung des Palastes nach 1800</i>	120
A Das Projekt des Giuseppe Barberi für einen Palazzo Braschi am Corso	98	C Die Pläne anderer Architekten für den Palazzo Braschi	122
B Der Palazzo Braschi an der Piazza di S. Pantaleo	105	1 <i>Melchiorre Passalacqua</i>	122
1 <i>Baugeschichte</i>	105	2 <i>Giuseppe Valadier</i>	123
2 <i>Beschreibung</i>	107	3 <i>Giuseppe Barberi</i>	132
3 <i>Analyse und Einordnung im Werke Morellis</i>	112	D Fazit	135
4 <i>Das Treppenbaus</i>	115	Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	136
		Sonstige Abkürzungen	136

EINLEITUNG

Nachdem im Februar des Jahres 1775 der aus Cesena gebürtige Gianangelo Braschi als Pius VI. den Stuhl Petri bestiegen hatte, erlebte Rom noch einmal eine Epoche großen Kunstschaffens; die letzte, die vom Willen eines Papstes maßgeblich gefördert und geprägt wurde. Das fast 25jährige Pontifikat dieses Kirchenfürsten, der – unter den schon drohenden Vorzeichen zerrütteter und überanstrengter Finanzen – den Weg von den Höhen allgemeiner Verehrung bis hin zum Tode in der Ohnmacht des Exiles zu Valence gehen mußte, war voll von hochfliegenden Plänen zur Förderung der Künste und Wissenschaften. Von den Anfängen in Subiaco, wo G. Braschi seit 1773 Kommandatarabt gewesen war, dokumentiert sich eine Tatkraft in einer glänzenden Reihe von Bauunternehmungen in der Emilia, der Romagna und den Marken; und in Rom selbst, wo er, mit der Neuen Sakristei von St. Peter beginnend, zuletzt den gewaltigen Ausbau der Vatikanischen Sammlungen betrieb. In die Stimmen des Lobes mischte sich jedoch stets ein Unterton der Kritik, die vor allem in der Neigung Pius' zu einer skrupellosen Bevorzugung seiner eigenen Verwandtschaft ihre Nahrung fand. Ein „Denkmal dieses Nepotismus“¹ ist der Palazzo Braschi an der Piazza die S. Pantaleo in Rom, den sich der Neffe des Papstes, Luigi Braschi-Onesti, Duca di Nemi², durch den Imoleser Architekten Cosimo Morelli errichten ließ. Dieser Bau, der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, sollte der letzte in der langen, ruhmvollen Reihe päpstlicher Familienpaläste in Rom sein; in seinen Ausmaßen konkurriert er mit den größten unter ihnen. Erst im letzten Jahrzehnt des Pontifikates Pius' VI. wurde er begonnen; der Papst selbst hat seine Vollendung nicht mehr erlebt.

Die kunsthistorische Forschung hat den Palazzo Braschi lange Zeit übersehen. J. Burckhardt hielt ihn immerhin bei seiner kurzen Besprechung der römischen Sette-

cento-Architektur für erwähnenswert³, vor allem wegen seines Treppenhauses. Nur am Rande wurde er behandelt bei A. E. Brinckmann, V. Golzio, Ch. Elling und D. Angeli⁴. Die erste Monographie widmete ihm 1958 C. Pietrangeli⁵. Seiner Studie verdanken wir die meisten Daten über die Baugeschichte. Auch Projekte anderer Architekten werden bei ihm kurz besprochen. Die Arbeiten von E. Brües⁶ und R. Berliner⁷ trugen zu letzteren viel Neues bei.

Heute kennen wir neben dem von Morelli erbauten Palazzo die Skizzen und Pläne von drei weiteren Architekten: Melchiorre Passalacqua, Giuseppe Valadier und Giuseppe Barberi. Von Barberi haben sich außerdem Entwürfe für einen Palazzo Braschi erhalten, der am Corso hätte entstehen sollen. Der Neubau des Palazzo Braschi hat nicht nur einen einzelnen Künstler beschäftigt. Die Aufgabe, für den Neffen des regierenden Papstes einen Palast zu errichten, muß viele der römischen Architekten zu einer regen Tätigkeit angespornt haben. Da die Bauakten noch immer verschollen sind, kann uns nur der Vergleich der Pläne und ihrer Kommentare einen Einblick in die damaligen Vorgänge vermitteln.

Im Folgenden sei zu Beginn das dem Neubau des Palazzo Braschi vorangehende Projekt Barberis für das Gelände am Corso besprochen. Sodann soll die Baugeschichte des heutigen Palastes am Pasquino behandelt werden, der sich die vergleichende Betrachtung aller anderen für diesen Bau gefertigten Entwürfe anschließen wird. Auf eine Ausdehnung der Untersuchung auf die Inneneinrichtung, welche zum größten Teil aus dem 19. Jahrhundert stammt, sei im Rahmen dieser Arbeit verzichtet.

1 Pastor XVI, 3, 29.

2 Sohn des Girolamo Onesti und der Schwester des Papstes, Giulia Francesca Braschi. Er heiratete 1781 Costanza Falconieri. Der Name lautet eigentlich Onesti-Braschi; doch hat sich die umgekehrte Reihenfolge eingebürgert, welche auch hier beibehalten werden soll.

3 J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basel 1855, 399.

4 Brinckmann, 120, 125; V. Golzio, *Il Seicento e il Settecento; Storia dell'arte classica e italiana IV*, Torino 1950, 632; Ch. Elling, *Arkitekturens liv fra Bernini til Thorvaldsen*, Gyldendal 1961, 279f.; D. Angeli, *Storia Romana di Trent'Anni 1770–1800*, Milano 1931, 161.

5 Pietrangeli, vor allem 23–47; ders., *Palazzo Orsini a Pasquino e Palazzo Braschi*, in: *Capitolium XLI* (1966), Heft 4, 241–264; ders. nochmals in dem jüngst erschienenen Sammelband: *Palazzo Braschi e il suo ambiente*, Roma 1967.

6 Brües, 15f.

7 Berliner 1965, 204–206.

A) DAS PROJEKT DES GIUSEPPE BARBERI FÜR EINEN PALAZZO BRASCHI AM CORSO

Im Jahre 1787 wurde der römische Architekt und Maler Giuseppe Barberi⁸ als neues Mitglied in die Accademia di S. Luca aufgenommen. Nach alter Sitte reichte er der Akademie aus diesem Anlaß eine eigene Arbeit ein: eine Gruppe von Plänen für einen großen Stadtpalast, der für die Fami-

8 Giuseppe Barberi (1746–1809). Der vielseitige Künstler war bis vor kurzem in der Geschichtsschreibung des römischen Klassizismus fast unbekannt. Erst den konzentrierten und mühevollen Forschungen R. Berliners ist es zu verdanken, daß das Werk B's teilweise zusammengestellt und überblickbar geworden ist. Es war Berliner, dem der Verfasser zu großem Dank für viele schriftliche und mündliche Hinweise verpflichtet ist, nicht mehr vergönnt, seine Studien abzuschließen. Der dritte, letzte Teil ist Manuskript geblieben.

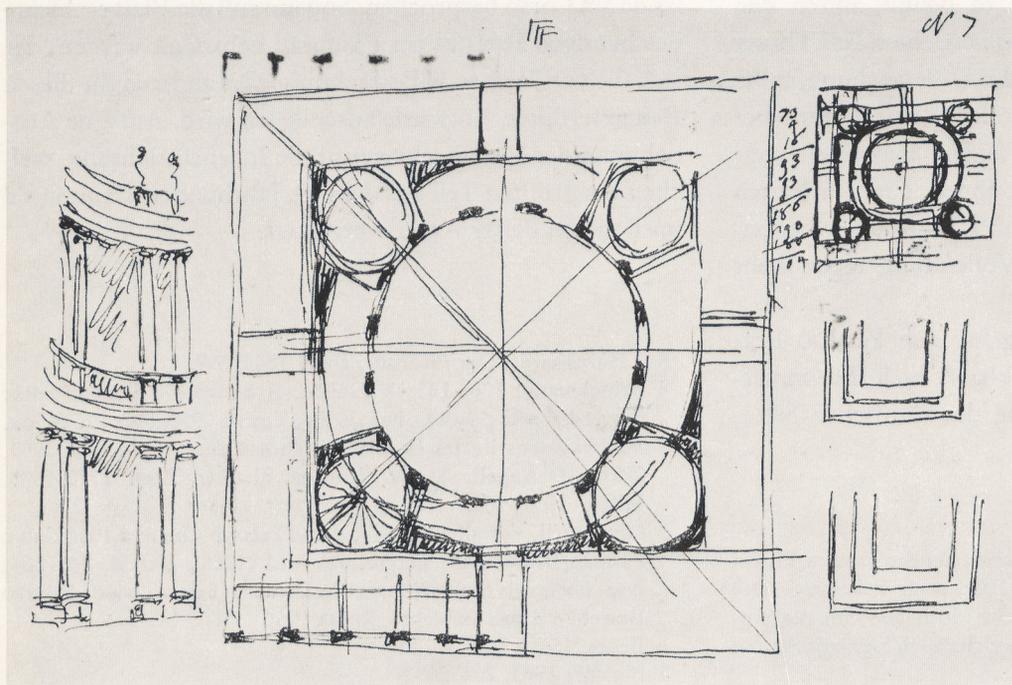
Literatur: R. Berliner, The stage designs of the Cooper Union Museum, in: Chronicle of the Museum for the Arts of decoration of the Cooper Union, New York (1941), 1, Nr. 8, 285, 320; ders., Zeichnungen von Carlo und Filippo Marchionni. Ein Beitrag zur Kunst und Kulturgeschichte Roms im 18. Jahrhundert, in: MüJbBK, 3. Folge, IX/X (1958/59), 349, Anm. 83; Brües, 16; A. Busiri-Vici, Giuseppe Barberi, architetto romano giacobino, in: Capitolium 36 (1961), Nr. 10, 3–14, Nr. 11, 3–17; F. Fasolo, Contributi alla conoscenza dell'architetto Giuseppe Barberi (1736–1809): La chiesa di S. Giorgio in Oriolo Romano, in: Quaderni Archit 52–53 (1962), 24–40; R. P. Wunder, Extravagant drawings of the eighteenth century, from the collection of The Cooper Union Museum, New York 1962, Nr. 11, 60; ders., „The architect's eye“, in: The Cooper Union Museum Chronicle 3, Nr. 4 (1962), Nr. 61, 82; A. Schiavo, Palazzo Altieri, Roma 1964, passim; Marconi, 63 ff.; R. P. Wunder, Architectural and ornamental drawings of the 16th to the early 19th centuries in the collection of The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor 1965, Nr. 73–99; Berliner, Festschrift Th. Müller, 317–21; Berliner 1965, 165–216; Berliner 1966, 201–213.

lie des Duca Braschi gedacht war. Bis jetzt ließ sich nicht feststellen, ob Barberi damit einem Wunsche der Familie entsprach oder ob er nur gehört hatte, daß der Papst-Neffe sich mit Bauplänen trage und sich mit seinen Zeichnungen eine günstige Ausgangsstellung für einen eventuellen Auftrag hatte sichern wollen. Als Standort des Palastes wird das Areal des monastero delle Convertite genannt, das zwischen Corso, Via delle Convertite, Piazza S. Silvestro und Via di S. Claudio lag. In der Sammlung der ASL in Rom liegen die damals von Barberi eingereichten Pläne, sechs großformatige Blätter, detailliert ausgeführt und sorgfältig aquarelliert⁹; die dazugehörigen Skizzen des Künstlers haben sich in einem Klebeband der Bibl. Nazionale erhalten¹⁰. Im August 1787 widmete das *Giornale delle Belle Arti* den Entwürfen Barberis einen ausführlichen Bericht¹¹. In diesem Text, der vor allem die vorteilhafte Lage des neuen Palastes im Zentrum der Altstadt hervorhebt, wird des langen über eine Eigentümlichkeit des Projektes gehandelt, nämlich den Einbau von 42 Läden im Erdgeschoß des Gebäudes. Ein Vorurteil, so meint der Verfasser des Artikels, glaube, ein *nobile palazzo* dürfe keine *botteghe* haben. Doch legten Klugheit und Notwendigkeit (*prudenza e dovere*) solches von selber nahe, da man

9 ASL, Disegni dell'architettura Bd. II, 413–318.

10 Bibl. Naz., VE Banc. LXXVI.

11 *Giornale delle Belle Arti e dell'antiquaria incisione, musica e poesia*, 33 (18. Aug. 1787), 261 ff.



1. G. Barberi, 1786/7. Rom, Bibl. Naz.

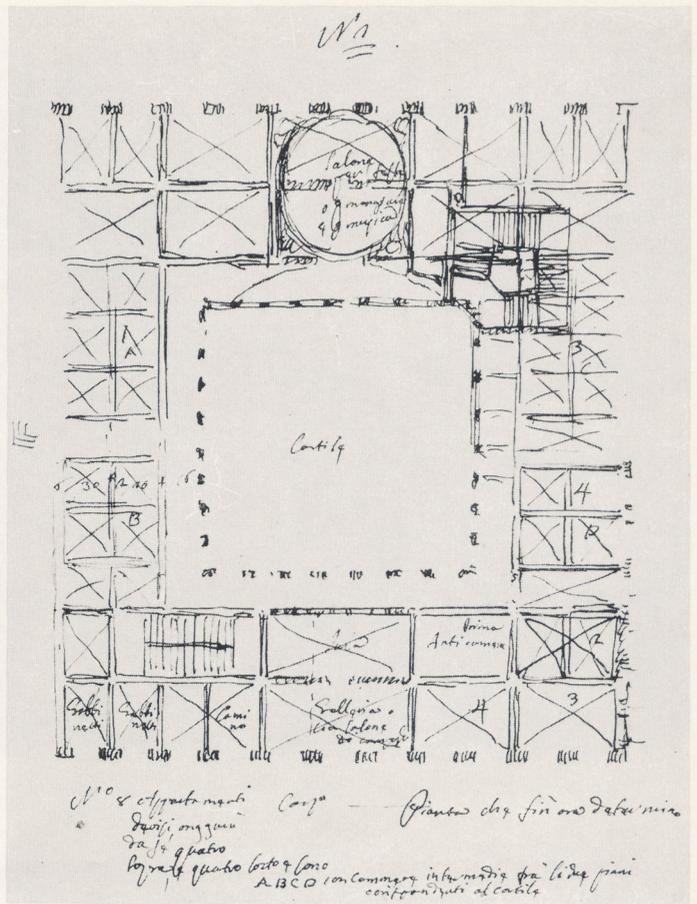
auf diese Weise die hohen jährlichen Unterhaltungskosten bestreiten könne. Der Architekt wolle *il grande e nobile con l'economico* verbinden. So sollten außer vier repräsentativen Wohnungen auch acht Mietwohnungen eingerichtet werden. Wirtschaftliche Erwägungen stehen bei dieser Argumentation im Vordergrund; die *semplicità* und der Verzicht auf *capriccioso e cattivo decoro* werden unter Hinweis auf die *spese inutili* betont.

Die Betrachtung der Pläne Barberis sei begonnen mit den Skizzen des Klebebandes der Bibl. Nazionale. Die heutige Anordnung der Zeichnungen ist zufällig; sie spiegelt nicht die Entwicklung der Ideen des Künstlers wider. Die Frage, ob hier erste, vorbereitende Entwürfe oder die Endpläne weiterführende Variationen festgehalten worden sind, ist schwer zu entscheiden. Nach der Analyse, welche R. Berliner von der „zyklischen Arbeitsweise“ Barberis gegeben hat¹², wäre beides möglich. Einige Blätter sind nach den handschriftlichen Eintragungen Barberis im Jahre 1786 entstanden¹³, ein Jahr vor der Vorlage der Pläne bei der Akademie. Man wird sich die Skizzen also zumindest teilweise im engsten Zusammenhang mit der Fertigung dieser Pläne vorstellen müssen. Das spielerische und immer wieder von der einmal gefundenen Lösung sich entfernende Temperament des Künstlers bringt die verschiedensten Einfälle zu Papier, bereichert sie durch neue Gedanken und verwirft das meiste wieder. Für die Grundrißgestaltung des Palastes läßt sich die Fülle der Varianten in zwei Hauptthemen gliedern, die stets wiederkehren.

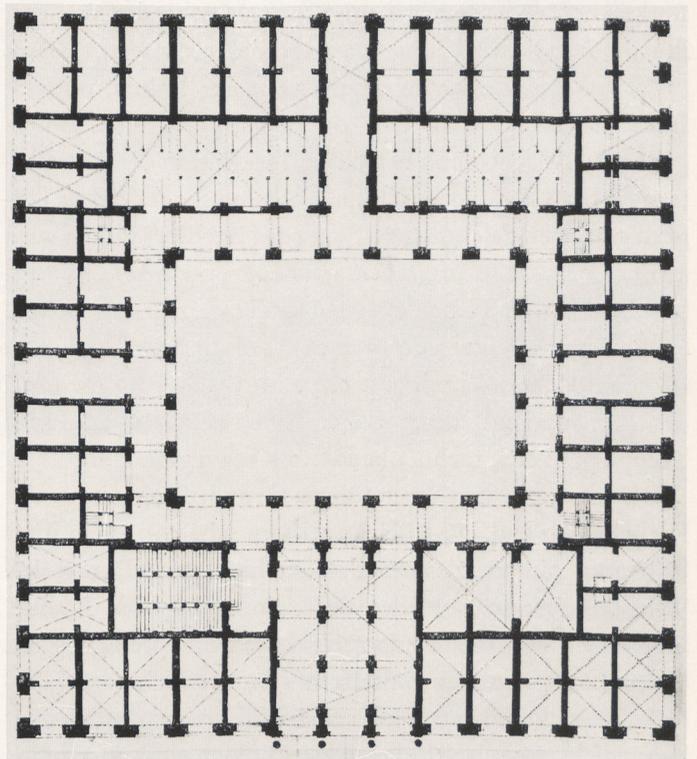
Eine lockere Entwurfszeichnung auf fol. 7 (Abb. 1) skizziert mit raschen Strichen, die Proportionen frei überspielend, den Gedanken an einen Rundhof. Seine Einpassung in das annähernd quadratische Gebäude wird durch vier in den Diagonalen angeordnete Kreisräume erreicht, welche zwar die toten Winkel ausfüllen, den Hofumgang jedoch stark beschneiden. Zumindest einer von diesen Kreisräumen sollte eine Treppe aufnehmen. Möglicherweise dachte Barberi auch an vier Stieghäuser, von denen jedes zu einer der vier repräsentativen Wohnungen hätte führen können. Doch ist dem Künstler bei dieser Skizze der Hof zu groß geraten, was er spätestens beim Eintragen der Räume für die Botteghen gemerkt haben muß. So werden rechts im Blatt mit wenigen Strichen nochmals die Proportionen klargelegt; eine weitere kleine Skizze versucht eine bessere, harmonischere Aufteilung der Räume. Die links im Blatt dargestellte Hofordnung, eine Doppelsäulenstellung mit umlaufendem hohem Gebälk, ist zweigeschossig.

12 Berliner, Festschrift Th. Müller, 317.

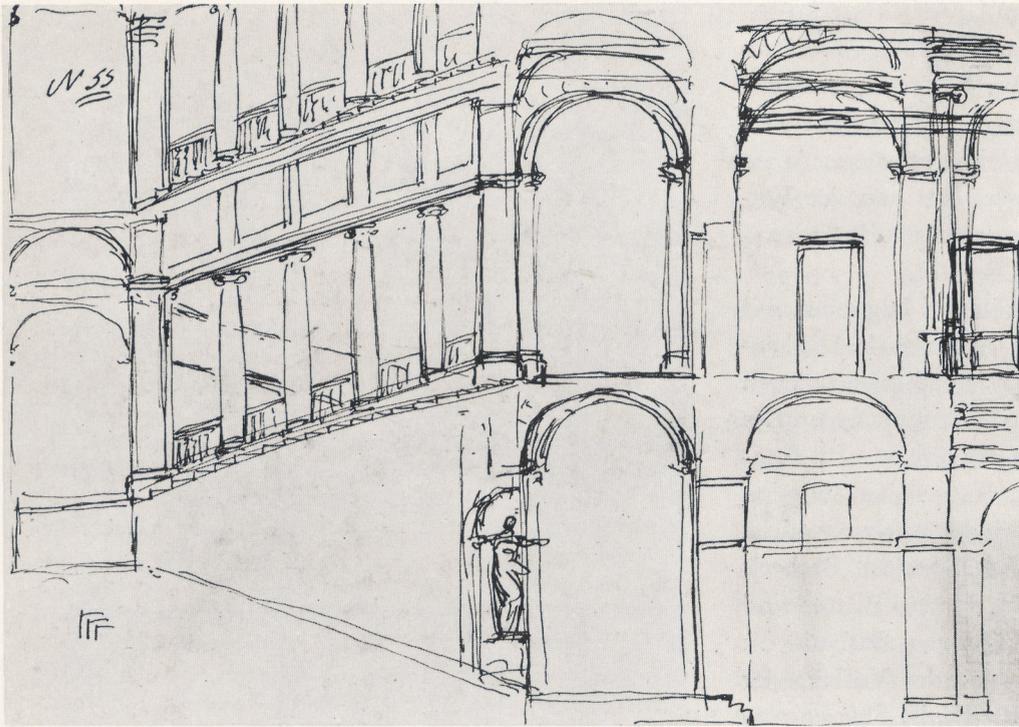
13 Zum Beispiel fol. 47 (Abb. 8).



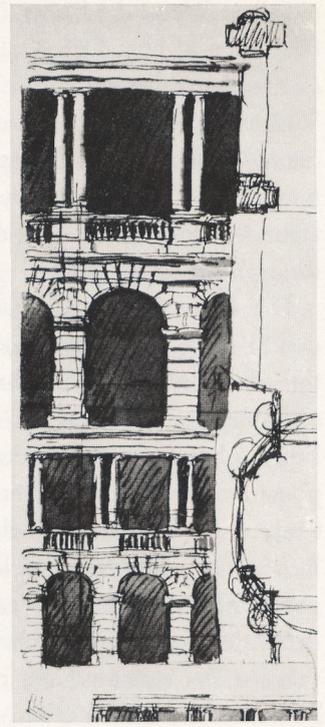
2. G. Barberi, 1786/7. Rom, Bibl. Naz.



3. G. Barberi, 1786/7. Rom, Bibl. Naz.



4. G. Barberi, 1786/7. Rom, Bibl. Naz.



5. G. Barberi, 1786/7. Rom, Bibl. Naz.

Vor dem dritten Stockwerk ist offenbar eine Terrasse mit Balustrade und Statuenschmuck vorgesehen.

Die Zeichnung auf fol. 2 (Abb. 2) zeigt einen quadratischen Hof. Hier ist anstelle des Erdgeschosses das Piano Nobile dargestellt. Obwohl die endgültige Anordnung der Räume noch keineswegs geklärt erscheint, sind einige von ihnen durch Beschriftung bereits als *galleria*, *gabinetti*, *prima anticamera* etc. gekennzeichnet. Nahe der linken, unteren Ecke des Hofes wird eine doppelläufige Treppe untergebracht. Anscheinend hat Barberi sodann in das noch unfertige Blatt am oberen Rande wieder Änderungen eingetragen. Die gleichmäßige Folge der Rechteckräume wird an der Corso-Seite von einem großen, runden *Salone* unterbrochen. Dünne Linien lassen eine Verschmelzung mit der ersten Rundhof-Idee vermuten; ein Abschrägen der Ecken ist ebenso denkbar wie ein exedra-artiges Ausschwingen der Hofwand an dieser Seite. Eine weitere, geräumige Treppe paßt sich rechts oben dem Kreissegment an.

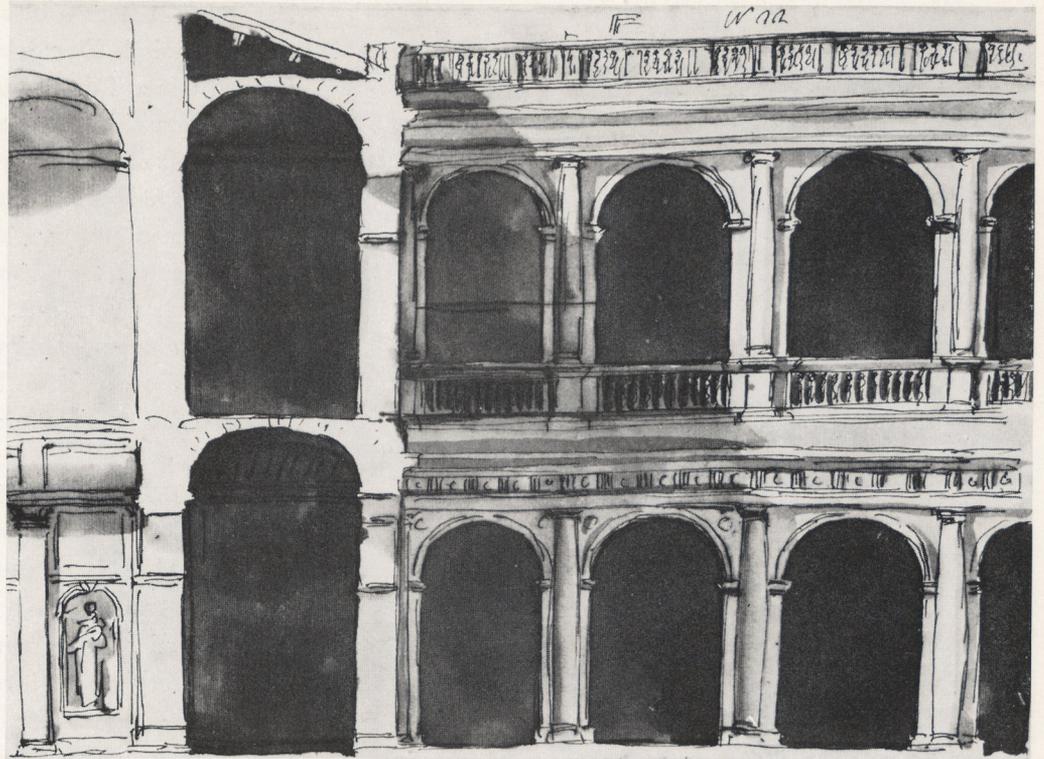
Die am weitesten ausgeführte Grundrißzeichnung des Klebebandes (fol. 79, Abb. 3), seltsam schematisch in ihrer Wirkung, nimmt diese Gedanken nicht auf. Der rechte Winkel beherrscht wieder die Anordnung der Räume. Durch den von vier Säulen flankierten Haupteingang am Corso betritt man eine dreischiffige, dreijochige Pfeilerhalle, die sich im letzten Joch nach links gegen das Stiegenhaus öffnet. Die drei Rampen der Treppe sind durch eine enge Säulenstellung voneinander getrennt. Detailzeichnun-

gen geben Varianten für die Treppenläufe (fol. 34 und 55; Abb. 4). Die ersten Stufen im Vorjoch werden abweichend vom Grundriß wiedergegeben, die Zahl der Säulen verringert. Der Arkadenhof ist querrrechteckig, mit sieben zu fünf Achsen. Von den zahlreichen Entwürfen für den Hofaufriß zeigt fol. 27 (Abb. 5) eine fast neo-palladianische Ordnung rustizierter Pfeiler im Erdgeschoß und einer Doppelsäulenstellung im Obergeschoß, fol. 22 (Abb. 6) hingegen in beiden Stockwerken Pfeiler mit Halbsäulenvorlagen, für die der Hof des Palazzo Farnese als Vorbild gedient haben kann.

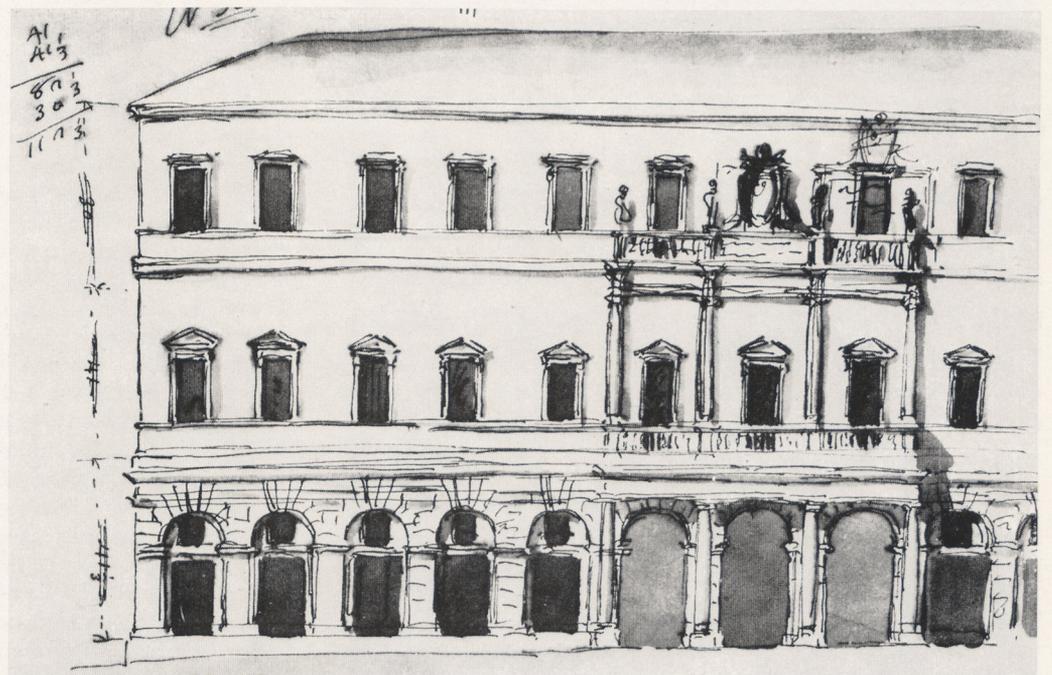
Die bisweilen unstedet wirkende Flexibilität von Barberis Stil tritt am deutlichsten in den Fassadenaufrißen hervor. Ein erster Entwurf für die Hauptfassade am Corso (fol. 36, Abb. 7) zeigt drei von breiten horizontalen Bändern getrennte Geschosse¹⁴. Das Erdgeschoß mit seinen rundbogig geschlossenen Bottegheneingängen wird rustiziert. Die Fenster der Obergeschosse sitzen in weitgespannten Wandflächen. Vier Säulenvorlagen rahmen im Piano Nobile die drei mittleren der dreizehn Achsen – nur die südliche Hälfte einschließlich der Mitte ist abgebildet. Der flüchtig skizzierte Gedanke, diese Gliederung auch auf das zweite Obergeschoß zu übertragen, wird sofort wieder

14 Die Höhe des Erdgeschosses beträgt, nach den Maßangaben seitlich auf der Zeichnung, 41,3 palmi, die des 1. Geschosses 41, die des Obergeschosses 30 palmi. Das ergibt eine Gesamthöhe von 112,3 palmi = 25,087 m.

6. G. Barberi, 1786/7. Rom,
Bibl. Naz.



7. G. Barberi, 1786/7. Rom,
Bibl. Naz.



fallengelassen. Das Motiv wirkt gerüsthaft, der Wand aufgelegt und führt zu keiner Durchgestaltung des Baukörpers in Form eines Risalites. In einigen weiteren Zeichnungen versucht Barberi, die Mitte der Fassade kräftiger durchzugliedern und durch Blendbögen, Balkons und Brüstungen, Wappenschmuck und Statuen hervorzuheben (Abb. 8). Am Ende der Reihe steht fol. 53 (Abb. 9), auf dem Barberi

den wandhaften, flachen Eindruck der ersten Entwürfe völlig verändert hat. Das Erdgeschoß erhält vor den Mezzaninfenstern kleine, wohl eiserne Balkons. Im Piano Nobile wird der Mittelteil von drei auf sieben Achsen erweitert, zwischen den Halbsäulenvorlagen öffnen sich weite Rundbogenfenster. Die drei auf jeder Seite verbleibenden Achsen werden mit Pilastern eingefasst. Im Obergeschoß



8. G. Barberi, 1786/7. Rom, Bibl. Naz.

wird die Mauer weit zurückgenommen; es entsteht eine siebenachsige, balustradengeschmückte Terrasse, aus der als Bekrönung eine flache Kuppel hervorstößt, in deren niedrigen Tambour rechtwinkelige Fenster eingeschnitten sind. Dieser Gedanke dürfte in engem Zusammenhang mit dem Grundriß auf fol. 2 stehen, wo Barberi gegen den Corso einen runden „Salone“ vorgesehen hatte.

Der in diesem letzten Fassadenaufriß entwickelte Aufwand an Schmuckformen erinnert an ein Skizzenbuch Barberis in der Coll. Lanciani, das Ideen zu einem *palazzo reale in stile borrominesco* enthält¹⁵. Auch dort werden den Wänden des Palastes in vielen Zeichnungen und Skizzen die verschiedensten Dekorationen aufgelegt. Auf den ersten Blick scheint Barberi den Stil wie ein Gewand zu wechseln. Seine Detailformen wirken willkürlich, ungewöhnlich und bisweilen sogar gesucht. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den sehr unpräzisen, lockeren Strich und die plötzlichen Hell-Dunkel-Kontraste auf seinen Skizzen.

15 Rom, Pal. Venezia, Coll. Lanciani, Mss. 202. Die Entstehung dieses Bandes sowie die Absichten, welche der Künstler damit verfolgte, können hier nicht behandelt werden. Abb. bei Busirivici fig. 1, 2 und 3.

Barberis Zeichenstil ist eher malerisch-verschwommen als architektonisch. Der Gebrauch solch unterschiedlicher Stilformen wie auf den Skizzen für die Corso-Fassade seines Palazzo-Braschi-Planes und dem Entwurf für einen Palast „im Stile Borrominis“ ist bei Barberi stets der gleiche. Es sind isolierte Dekorationen, welche in einer etwas gewaltsamen Verknüpfung und Überspinnung der Wände dem als Baumasse letztlich ungegliederten Gebäude nachträglich appliziert werden¹⁶.

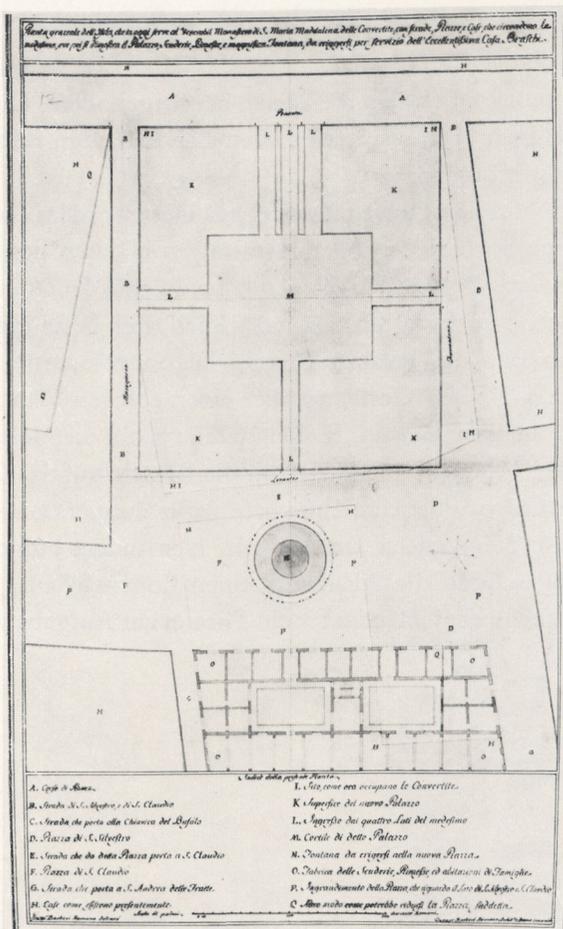
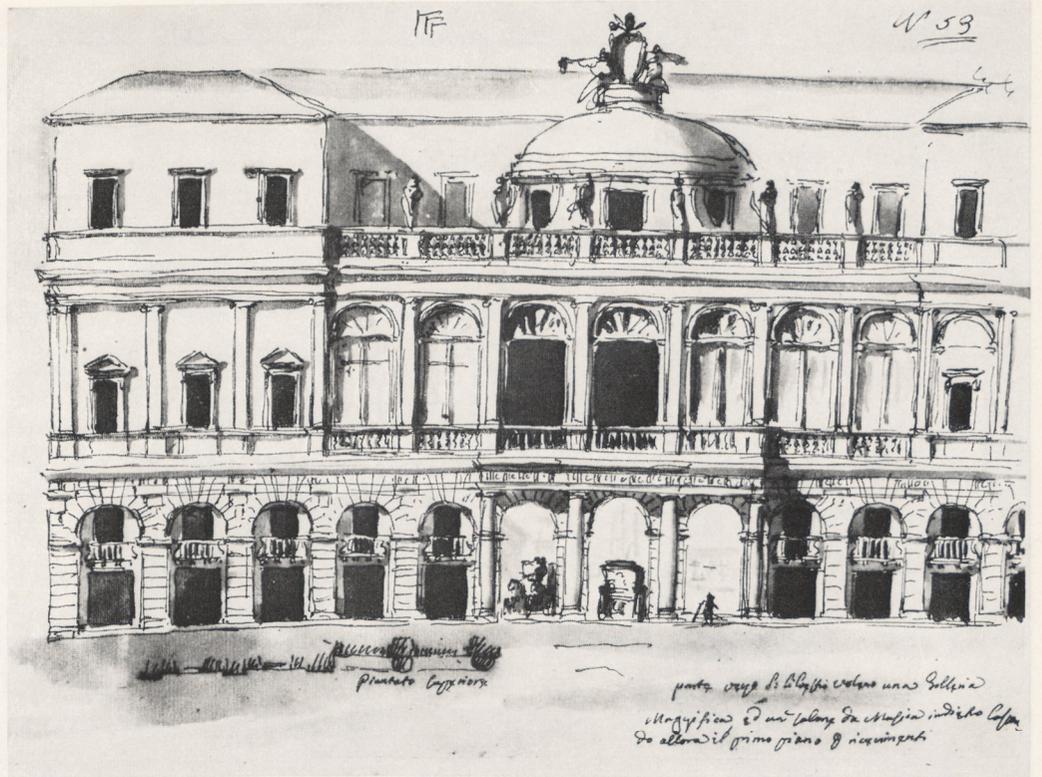
Wenn unsere Annahme zutrifft, daß die Skizzen des Klebbandes der Bibl. Nazionale vorbereitende Studien Barberis darstellen, dann ist in den endgültigen, der Akademie vorgelegten Plänen gegenüber diesen Blättern wieder eine Beruhigung eingetreten. Das erste Blatt¹⁷ gibt Aufschluß über die topographische Lage des geplanten Palastes (Abb. 10), wobei auch die Umgebung des Baues umgestaltet werden soll. So wird zum Beispiel gegenüber der Südflanke des Palastes eine analog zur Via delle Convertite divergierende Straße vorgeschlagen. Die Mitte der vergrößerten Piazza di S. Silvestro soll durch einen Brunnen mit hoher Säule¹⁸ betont werden.

16 Berliner 1966, 205 und fig. 2 schlug vor, einen im Cooper Union Museum aufbewahrten Fassadenentwurf Barberis als ebenfalls zum Palazzo Braschi-Projekt am Corso gehörig zu bezeichnen. Die Dekoration dieser in der Achsenzahl und den Maßverhältnissen mit den übrigen übereinstimmenden Fassaden ist zwar völlig abweichend von den in Rom aufbewahrten Skizzen (vor allem in den Relieffriesen und Girlanden), doch spricht dies nach Kenntnis von Barberis Arbeitsweise nicht gegen Berliners Zuschreibung. Einzig der niedrige, seitliche Anbau, von dem auf der Skizze nur eine halbe Achse zu sehen ist, läßt sich nicht mit dem von Barberi geplanten Grundriß des Palastes und seiner Lage an der Piazza (Abb. 10) vereinbaren. Sieben weitere Entwürfe in der New Yorker Sammlung dürften ebenfalls in einem lockeren Zusammenhang mit Barberis Projekt am Corso entstanden sein. Zwei von ihnen (1938–88–1172, 1154) geben Varianten der seitlichen drei Achsen von Abb. 9 wieder. Die fünf übrigen (1938–88–1111, 1063, 1060, 1061 und 2173) können als eine weit über das Realisierbare hinausgehende Weiterentwicklung von Abb. 9 angesehen werden. Die Verwendung von zwei Stockwerke umfassenden Kolossalsäulen erinnert an eine Variante von Barberis späterem Plan am Pasquino (Abb. 51); für die in diesen Skizzen immer dominierender werdende zentrale Kuppel läßt sich nur die Erklärung geben, daß Barberi hierbei daran gedacht haben muß, den ganzen Hof des Palastes zu überwölben. Daß diese Zeichnungen nicht in das in Rom aufbewahrte Skizzenbuch aufgenommen wurden, mag seine Ursache darin haben, daß sie alle das Erdgeschoß ohne Botteghen zeigen und somit von Barberi als nicht seiner Absicht entsprechend verworfen wurden.

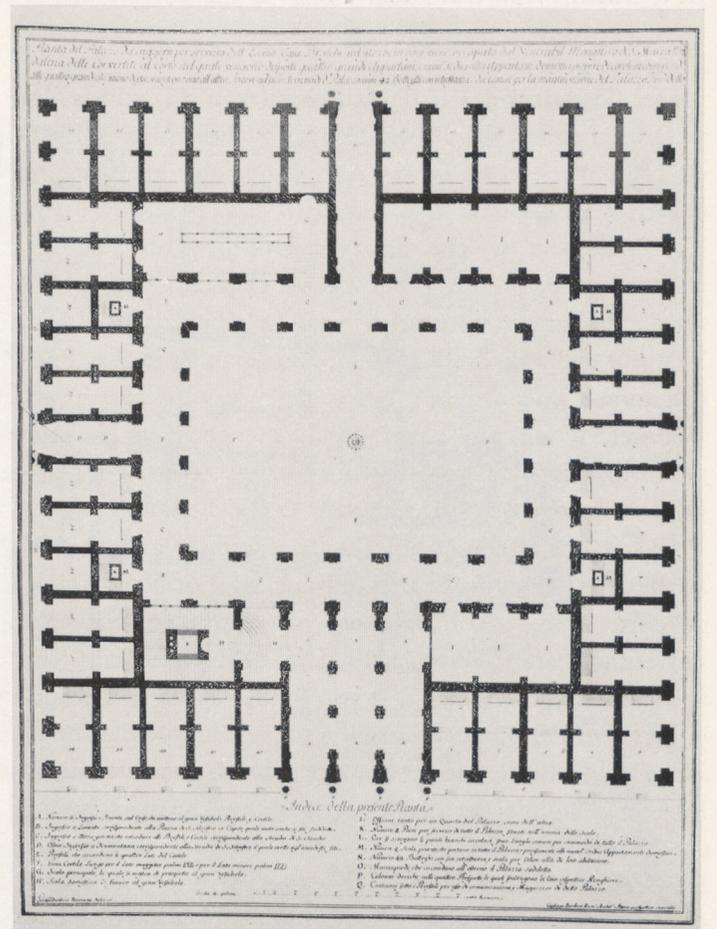
17 „Pianta Generale dell'Isola, che in oggi serve al Venerabil Monastero di S. Maria Maddalena delle Convertite, con Strade, Piazze che circondano la medesima, ove si poi dimostra il Palazzo, scuderie, rimesse, e magnifica fontana, da errigersi per servizio dell' Eccellentissima Casa Braschi.“ Eine 1815 entstandene Bauaufnahme des Geländes von Emanuel Costa befindet sich im römischen Staatsarchiv, Pianta e Mappa, Cart. 85, R 497.

18 fol. 61 und 69 enthalten Ideen Barberis für die Gestaltung des Brunnens und der Säule.

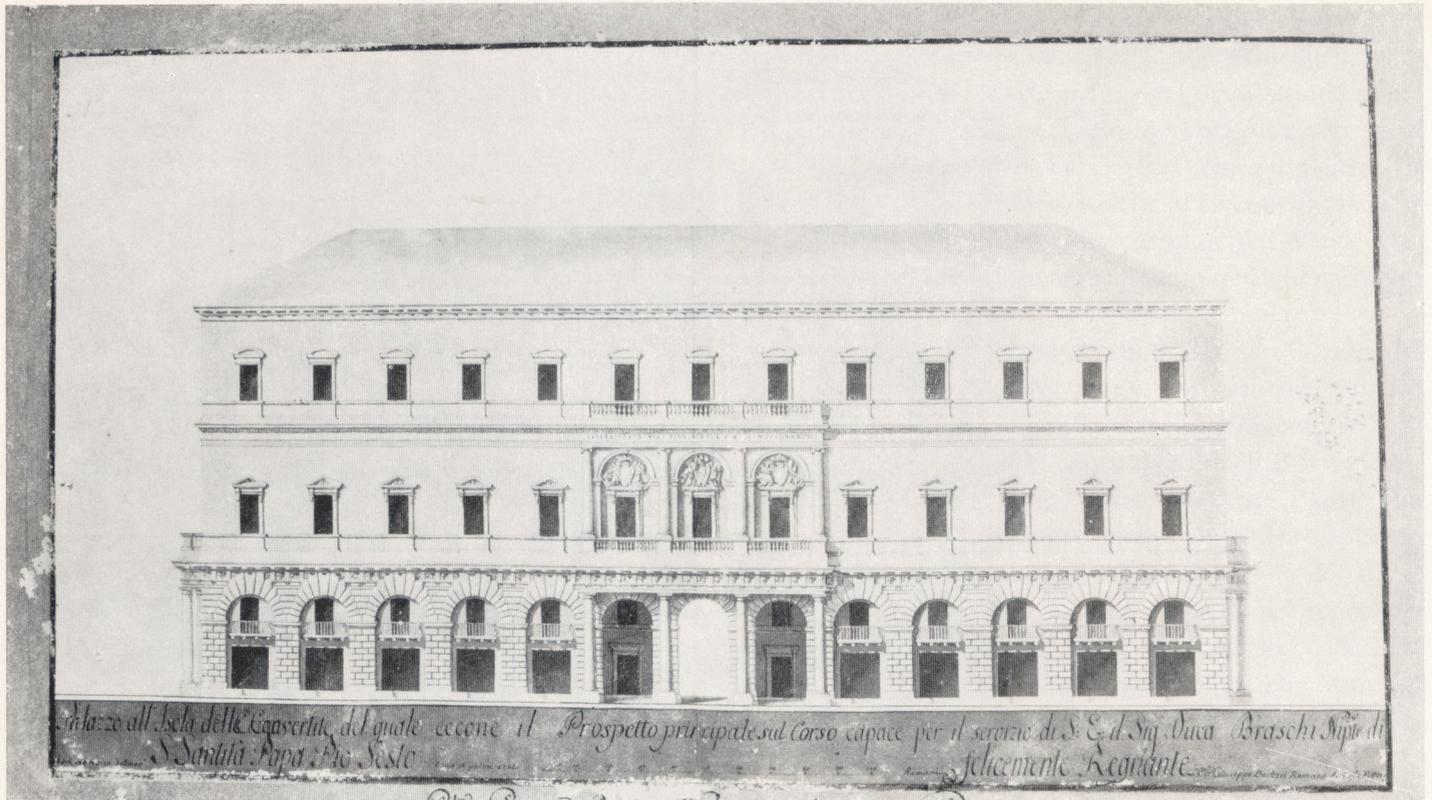
9. G. Barberi, 1786/7.
Rom, Bibl. Naz.



10. G. Barberi, Projekt eines Palazzo Braschi am Corso,
Lageplan. Rom, Acc. di S. Luca



11. G. Barberi, Projekt eines Palazzo Braschi am Corso,
Rom, Acc. di S. Luca



12. G. Barberi, Projekt eines Palazzo Braschi am Corso. Rom, Acc. di S. Luca

Der Grundriß des Erdgeschosses (Abb. 11) stimmt im wesentlichen mit fol. 79 des Skizzenbuches (Abb. 3) überein. Ein Wechsel ist in der Anordnung der Haupttreppe eingetreten; als *scala principale* wird eine zweiläufige Anlage bezeichnet, welche, über den Hof erreichbar, an derjenigen Stelle in die Obergeschosse führt, die auf fol. 79 für die Stallungen vorgesehen war. Die ehemals links vom Vestibül geplante dreiläufige Haupttreppe ist in den Endplänen zur *scala domestica* geworden; sie wird nun in gewohnter Weise um einen geschlossenen Kern herumgeführt. Vier kleinere Stiegenhäuser, als Zugang zu den Mietwohnungen, finden sich nahe den Ecken des Hofes.

Die Hauptfassade (Abb. 12) ist wandhaft geschlossen. Barberi ist zu einfachen, traditionellen Formen zurückgekehrt, deren „Abhängigkeit von Renaissancebauten“ R. Berliner bereits betont hat¹⁹. Ungewöhnlich bleibt freilich die Behandlung der Rustika: die Keilsteine der Rundbögen über den Ladeneingängen schneiden in unharmonischer Weise in die Horizontale des Triglyphenfrieses ein. Im Piano Nobile hat der Künstler für die Auszeichnung der Mitte einen Kompromiß aus seinen Skizzen gewählt. Die drei mittleren Achsen werden von vier kräftigen Halbsäulen eingefasst und durch Rundbögen und Wappen-

schmuck über den Fenstern hervorgehoben. Die sonst flächigen Obergeschosse heben sich klar vom rustizierten Erdgeschoß ab.

Schon oben waren Zweifel geäußert worden, ob für die Pläne Barberis irgendein Auftrag von seiten der Familie des Papst-Neffen vorgelegen habe. Nichts deutet auf einen solchen Auftrag hin. Da tatsächlich drei Jahre später mit dem Bau des Palazzo Braschi begonnen wurde, mögen schon 1786/87 Gerüchte über einen solchen Plan zu Barberi gedrungen sein. So benützte er wohl die Gelegenheit einer Arbeit für die ASL, um die Braschi auf das Gelände am Corso und seine Entwürfe dafür aufmerksam zu machen. Seine Ideen wurden von niemandem aufgegriffen. 1789 schrieb die Akademie einen Concorso aus, der die Nutzung des Geländes für ein Theater zur Aufgabe stellte²⁰.

¹⁹ Berliner 1965, 205.

²⁰ Festschrift der ASL zur Preisverleihung, Rom (25. Mai 1789), 8; Preisträger waren Giacomo Hempel und Carlo Barabino; vgl. Marconi, 59.

B) DER PALAZZO BRASCHI AN DER PIAZZA DI S. PANTALEO

1. Baugeschichte

Die erste Nachricht, die wir über den Bau des heutigen Palazzo Braschi besitzen, findet sich in einem Bericht des lucchesischen Gesandten Lorenzo Prospero Bottini vom 20. März 1790 an seine Heimatstadt: „Il S. Padre ha fatto acquisto per li suoi nipoti del palazzo Santobuono a Pasquino e di tutte le sue adiacenze per il prezzo di scudi quarantaduemila, corrispondendo frattanto l'annuo frutto di scudi millesettecento. A settembre venturo devesi virtualmente demolire e riedificare col progetto di restringere la spesa a scudi centocinquanta mila ed essere abitabile fra nove anni“²¹. Eine zweite Nachricht enthält der Brief des Francesco Milizia vom 29. Mai 1790 an den Conte Fr. di Sangiovanni: „Non so quanto ragionevole riuscirà il gran palazzo che il nostro santo papa fa erigere tutto di piante per i suoi nipoti a Pasquino. Sarà certamente magnifico, poichè la spesa non sarà minore di quattrocentomila scudi. Molti architetti ne hanno progettato i disegni, e fra gli altri il cav. Morelli da Imola. Io ne ho veduto uno assai buono di

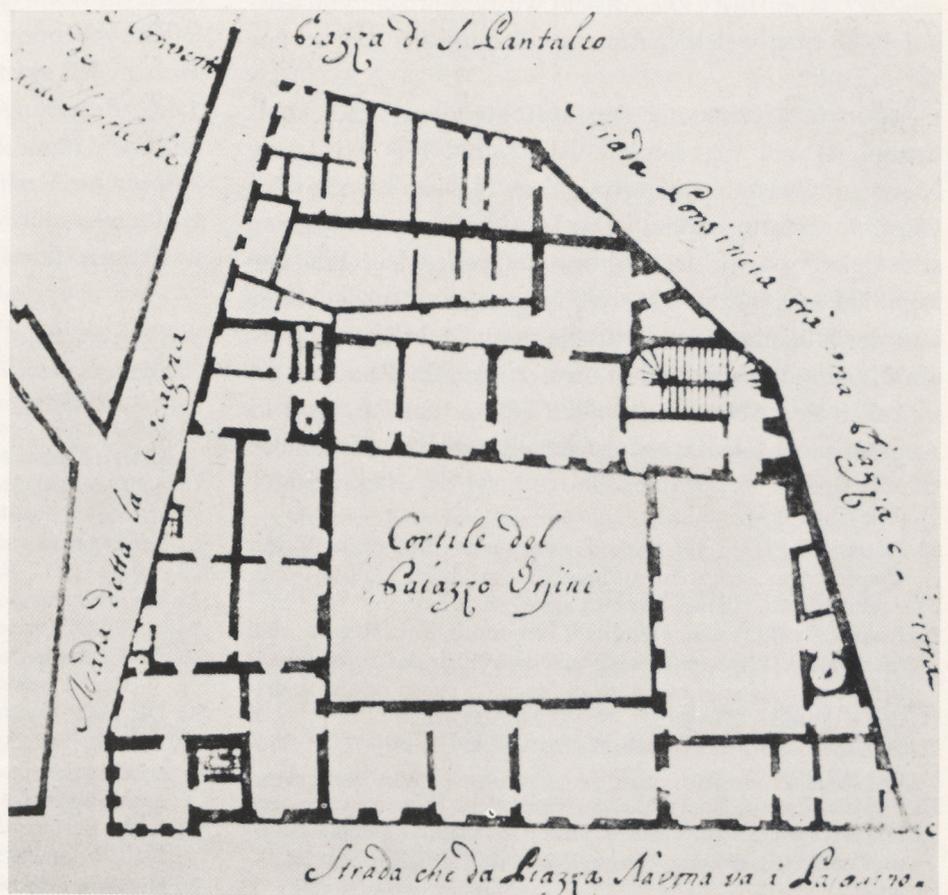
21 „Arch. St. Ital.“, S. IV, t. XX, p. 437 (zit. nach Pietrangeli, 23).

un giovane di Spoletti, ma dubito assai che sia scelto“²². Die Angaben Milizias über die Baukosten scheinen stark übertrieben. Man wird mit v. Pastor und Moroni²³ den von Bottini genannten Zahlen Glauben schenken können. Der Papst hatte also zum Erwerb des Geländes 42000 Scudi beigesteuert. Ob die Kosten des Neubaus ebenfalls von ihm oder von seinem Neffen getragen wurden, bleibt unklar. In Wahrheit ist wohl nach dem in Rom bekannten und oft praktizierten Verfahren der Nepot mehr nominell denn faktisch als Bauherr aufgetreten, um den Palast auch nach dem Tode des Papstes im Besitze der Familie zu erhalten.

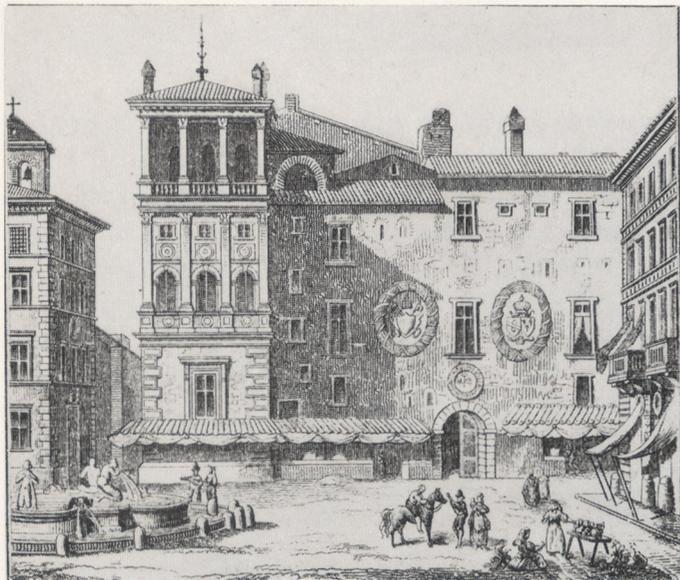
Das vorgesehene Gelände, zwischen Piazza Navona und Piazza di S. Pantaleo, hatten bis dahin der Palazzo Orsini (später Santobuono) sowie einige kleinere Häuser eingenommen, welche alle dem Neubau zum Opfer fallen sollten. Pietrangeli hat die Vorgeschichte des Grundstückes

22 Lettere di Francesco Milizia al Conte Fr. di Sangiovanni, ed. Paris 1827, Brief Nr. 51.

23 Pastor, 29; Moroni VI, 99.



13. Rom, ehem. Pal. Orsini-Santobuono.
Grundriß, 1721. Rom, Arch. di Stato



14. Rom, ebem. Pal. Orsini-Santobuono. Ansicht von Piazza Navona (nach Letarouilly)

eingehend behandelt²⁴. Eine Bauaufnahme im Staatsarchiv in Rom von 1721 gibt das Areal deutlich und detailliert wieder (Abb. 13)²⁵. Unter den Darstellungen des Palastes ist der Stich des I. Silvestre von 1642, der die Seite zur Piazza Navona zeigt, der genaueste. Er diente Letarouilly als Vorlage bei der Illustration seiner „*Édifices de Rome moderne*“ (Abb. 14)²⁶. Die Ansicht wird beherrscht von dem hohen Turme, welchen Antonio da Sangallo d. J. erbaut haben soll²⁷.

Schon Milizia nannte den ausführenden Architekten, Cosimo Morelli aus Imola²⁸. Am 5. Juni 1790 wird sein Name im Zusammenhang mit dem Neubau erstmals im *Diario Ordinario* erwähnt. Das *Diario*, wegen des Fehlens aller Urkunden eine der wichtigsten Quellen, berichtet, der Papst habe die ihm von Morelli vorgelegten Pläne gebilligt und der Künstler sei nach Imola zurückgekehrt, um dort ein Holzmodell des Baues anzufertigen. In Rom sei inzwischen der Abbruch der alten Häuser am Pasquino in Angriff genommen worden. Schon zum 25. September

1790 erfahren wir, daß der Papst das Holzmodell Morellis für gut befunden habe²⁹. Die Abbrucharbeiten beginnen an der Südseite des Geländes und werden im Osten, an der Via di Cuccagna fortgesetzt. Bauaufnahmen im Staatsarchiv³⁰ und das *Diario Ordinario* berichten über den Fortgang. Der Plan ging dahin, den Neubau von der Südostecke aus voranzutreiben und schon 1792 provisorisch in die fertiggestellten Teile zu übersiedeln, wobei auch die Bildersammlung des Luigi Braschi-Onesti dorthin überführt werden sollte³¹. Vasi berichtet in seinem Führer von 1791 zum ersten Male über den neuen Palast³². Am 7. März desselben Jahres besucht der Papst in Begleitung seines Neffen und des Architekten den Bauplatz³³, wo die *demolizione* inzwischen die Ecke am Pasquino erreicht hat. Man entfernt die berühmte Statue und bringt sie vorübergehend im Palazzo Pamphili unter³⁴. Für die Jahre 1792, 1794 und 1795 werden wir über Besuche des Papstes im Atelier des Steinmetzen Alessandro dall'Oste informiert, der mit der Arbeit an Säulen und Portalrahmen beschäftigt ist. Besonders erwähnt werden 18 Säulen aus rotem Granit, von je 16 Palmen Länge, die für das bereits begonnene Treppenhaus bestimmt sind³⁵. Schon 1793 werden die ersten Kunstwerke in den halbfertigen Palast gebracht. Der Plan, den Bau noch vor dem Ende des Jahrzehnts zu vollenden, kann jedoch nicht eingehalten werden. Immerhin erscheint noch vor 1800 der Stich des Ciro Santi, der den Palast vollendet zeigt, also nach den Plänen bzw. dem Holzmodell gefertigt sein dürfte³⁶.

Die Besetzung Roms durch die französischen Truppen und die darauffolgenden Wirren, mit der Fortführung des Papstes ins Exil und der Flucht des Herzogs, setzen der Bautätigkeit ein vorläufiges Ende. Über das Schicksal des unfertigen Gebäudes und seiner Sammlungen berichtet das

24 Pietrangeli, 7–21; vgl. auch T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* (Figura 9), Stockholm 1958, 241–243.

25 Arch. di Stato, Pianta e Mappa, Cart. 87, R 567.

26 Letarouilly II (Textbd.), 416; vgl. Pietrangeli, Tav. IV u. V; eine sehr präzise Wiedergabe auch auf dem Stich des F. Nicoletti, *Prospetto della gran macchina di fuoco... par la nascita d. del-fino d. Francia*, 1729 (Paris, Musée des Arts dec.)

27 R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma*, Roma 1902, I, 54; Pietrangeli, 19.

28 Für die Wertschätzung, die der Papst dem Künstler entgegenbrachte, spricht, daß er ihm im Jahre 1788 Güter in Imola schenkte (Rom, Arch. di Stato, Camer. I, Reg. de Chirografi, tom XLIV [197]).

29 *Diario Ordinario*, 25. Sept. 1790.

30 Arch. di Stato, Pianta e Mappa, Cart. 87, R 548 (abgeb. bei Pietrangeli, Taf. X, 2 und XI).

31 Die Familie bewohnte bis dahin einen Palast an der Piazza di Campo Marzo, welcher noch 1794 bei Vasi, *Itinerario istruttivo*, 406f. als Pal. Braschi bezeichnet wird. Eine von Schulze-Battmann, 66 für 1786 erwähnte Bautätigkeit Valadiers am Pal. Braschi kann sich nur auf dieses Gebäude beziehen.

32 Vasi, 1791, II, 460.

33 *Diario Ordinario*, 12. März 1791.

34 *Diario Ordinario*, 23. Juli 1791; auch einige Fresken aus dem Pal. Orsini werden von einem Sachverständigen aus Imola, Giacomo Succi, abgenommen.

35 *Diario Ordinario*, 20. Okt. 1792, 18. Okt. 1794 und 17. Okt. 1795. In demselben Atelier, dessen Künstler unter Pius VI. stark beschäftigt gewesen sein muß, entstanden die Säulen für die große *Scala Simonetti* in den Vatikanischen Museen sowie der Fußboden in der dortigen *Sala della Biga* des Giuseppe Camporese (Golzio, 8).

36 abgeb. bei Pietrangeli, Taf. XII, 1.

Römische Tagebuch des G. A. Sala³⁷. Die Herzogin, welche aufs Land gezogen ist, kommt nur bisweilen nach Rom, wo sie einige kleine Zimmer im Obergeschoß des Palastes bewohnt; „wie im Arrest“, wie Sala schreibt. Sie versucht den Bau weiter zu betreuen, kann aber schließlich den Lohnforderungen der Künstler und Handwerker nicht nachkommen. Die Franzosen gehen Verhandlungen mit Genueser Kaufleuten ein, um den Palast und die Besitzungen der Familie Braschi-Onesti zu veräußern. Doch unterbleibt diese Absicht. Soweit sind wir über die erste Phase der mit großem Eifer begonnenen und dann jäh unterbrochenen Bautätigkeit am Palazzo Braschi unterrichtet. Der Tod Pius' VI. hatte dem Unternehmen seinen eifrigsten Förderer genommen. Erst nach dem Abzug der Franzosen aus Rom wurde es wieder aufgenommen. Pietrangeli berichtet, daß der Herzog nach seiner Rückkehr 1802 eine größere Summe Geldes als „Reparation“ empfangen habe und er nimmt an, daß diese für den Ausbau des Gebäudes verwendet worden sei³⁸. 1804 wurde das Treppenhaus vollendet, dessen reiche Stuckierung Luigi Acquisti ausführte³⁹. Guattani erwähnt es zum ersten Male rühmend in der zweiten Auflage seiner *Roma descritta* von 1805⁴⁰. Den inneren Ausbau des Palastes bezeichnet er dort als *ancora non terminato*. Der Abschluß der Bautätigkeit wird mit der Fertigstellung des Festsalles und dem Einbau einer kleinen Kapelle durch Giuseppe Valadier erreicht. Zwar versieht Vasi⁴¹ die seit 1791 in seinen Romführer aufgenommene Beschreibung des Palastes schon 1807 nicht mehr mit dem Hinweis darauf, daß er noch nicht beendet sei; doch können sich die Arbeiten noch bis 1817 hingezogen haben, dem Todesjahr des Luigi Braschi-Onesti⁴².

Die Pläne Cosimo Morellis müssen noch als verschollen gelten. Als der betagte Künstler 1812 in Imola starb, fanden sich in seinem Nachlaß eine Büste des Duca Braschi sowie *vari studi e disegni del Palazzo Braschi*⁴³. In der Sammlung von Zeichnungen und Plänen Morellis der Biblioteca Comunale zu Imola ist keine mehr davon erhalten⁴⁴.

37 G. Cugnoni, *Della Vita e degli Scritti di G. A. Sala*, Miscellanea della R. Società di Storia Patria, Roma 1888, I, 18, 35, 132, 167, 258.

38 Brief des Lavallée an den Conte de Pradel vom 17. Nov. 1815 (Ch. Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Revolution et de l'empire* Paris 1902, 154–155).

39 Tagebucheintragung des Fürsten A. Chigi am 5. Dez. 1804: „*Questa sera sono stato a casa Braschi... e si è fatto uso della nuova grande scala, ridotta al suo termine e che fa molto buon effetto*“ (zit. nach Pietrangeli, 31).

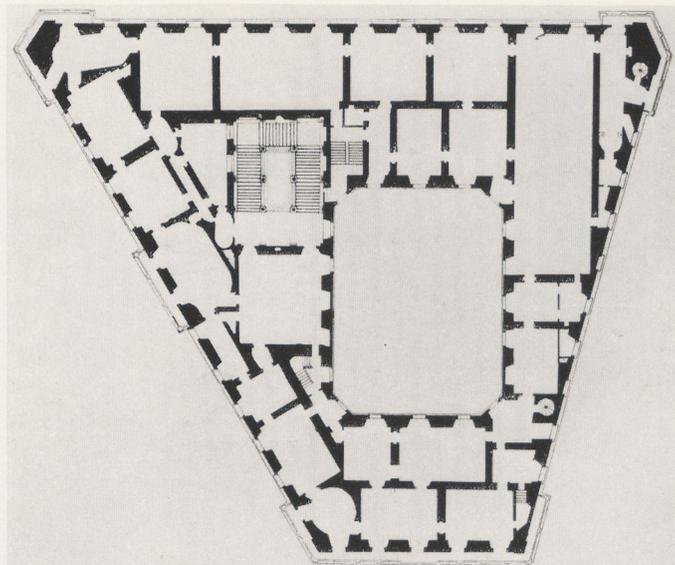
40 G. A. Guattani, *Roma descritta ed illustrata*, Roma 1805, 112.

41 Vasi, 1807, 361.

42 Die von Brües, 16 für die Kapelle Valadiers vorgeschlagene Datierung auf 1795 läßt sich nicht mit der Baugeschichte vereinigen.

43 Gambetti, 103.

44 Imola, Bibl. Comunale, A. Coll. I. C. 16. Ein Band mit Zeichnungen und Plänen Morellis (Die meisten abgebildet bei Gambetti).



15. Rom, Palazzo Braschi. Grundriß 1. Stockwerk (Umzeichnung nach Pietrangeli)

2. Beschreibung

Der Palazzo Braschi steht dem heutigen Betrachter als ein gewaltiger, etwas düster wirkender Baublock gegenüber, der mit seiner ungewöhnlichen, die römische Tradition sprengenden Höhe von vier Geschossen seine Umgebung weithin überragt (Abb. 16). Morelli hat es verstanden, die Höhenproportionen des Palastes harmonisch zu gestalten, indem er dem Sockelgeschoß mit seinem Mezzanin etwa $\frac{1}{3}$, den drei Obergeschossen zusammen etwas über $\frac{2}{3}$ der Gesamthöhe zuteilte. In der Ausdehnung der Fronten, mit fünf, elf, dreizehn bzw. vierzehn Achsen (Abb. 15) setzt der Bau an dieser Stelle zwischen der Südseite der Piazza Navona und dem sich nach Westen hin anschließenden dichten Gewirr verwinkelter Gassen einen kräftigen Akzent⁴⁵. Die sehr ungünstigen Abmessungen des Grundstückes (Abb. 13), welches, sollte es vollkommen ausgenützt werden, am Außenbau keinen rechten Winkel zuließ, meisterte Morelli, indem er dem Palast die Form eines Trapezes gab. Als Hauptfront bestimmte er nicht die Seite zur Piazza Navona, welche als einzige eine Ansicht auf weitere Entfernung ermöglicht hätte, sondern die längste Front an der engen Strada Papale im Südwesten. Die östlich daran in stumpfem Winkel anschließende schmale Fassade zur Piazza di S. Pantaleo ist in ihrer Behandlung der Hauptfront gleichgestellt. An diesen beiden Seiten finden sich die Hauptportale des Baues. Eine deutlich untergeordnete Rolle spielen die übrigen beiden Lang-

45 Einzig an der Piazza di S. Pantaleo wurde mit dem Durchbruch des breiten Corso Vittorio Emanuele im späteren 19. Jahrhundert diese Wirkung verändert.



16. Rom, Palazzo Braschi, Ansicht von Piazza Navona



17. Rom, Palazzo Braschi. Hauptportal

seiten des Palastes, an der Via Cuccagna und der Via di Pasquino. Nur sie erhielten Botteghen, deren Vermietung – wie schon Giuseppe Barberi bei seinem Projekt für den Palast am Corso vorgeschlagen hatte – eine willkommene Nebeneinnahme darstellte⁴⁶. Die durch die Trapezform des Baues bedingten spitzen Winkel an der Piazza Navona und der Piazza di Pasquino milderte Morelli geschickt, indem er an diesen Stellen die Ecken des Palastes energisch abkappte; es entstanden zwei äußerst schmale Wandfelder, die in allen Stockwerken fensterlos blieben.

Im Erdgeschoß des Palastes dominiert kräftige Rustika aus Travertin. Die kleinen Fenster und die – heute zugemauerten – fast quadratischen Eingänge zu den Botteghen

46 Auch der Vorgängerbau des Pal. Braschi, der Pal. Orsini-Santobuono, hatte an der Seite zur Piazza Navona Botteghen gehabt, wie die erhaltenen Abbildungen zeigen (Abb. 14). Berliner 1966, 204 verwies bei seiner Besprechung von Barberis Projekt von 1787 darauf, daß Barberis Vorschlag zur Errichtung von Botteghen und zum Einbau von Mietwohnungen gegen eine gesellschaftliche Tradition verstoßen habe. Zumindest für die Läden wird dies nicht gelten können; denn gerade sie nahm auch Morelli in seinen Palast auf, was wohl dem ausdrücklichen Wunsche des Bauherren zuzuschreiben ist.

zeigen an ihren Keilsteinen das heraldische Zeichen der Onesti, ein Löwenhaupt mit einer Pigna im Maul. Die beiden Hauptportale werden, im Gegensatz zu den Nebeneingängen, von hohen toskanischen Säulen vor schmalen Pilaster-Rücklagen flankiert (Abb. 17). In den beiden durch das Abkappen der Gebäudeecken entstandenen schmalen Wandfeldern wird die Rustika des Erdgeschosses bis an das umlaufende Kranzgesims hinaufgezogen, unter merklicher Abschwächung ihres plastischen Volumens. Den einzigen Schmuck dieser Felder stellen die Balkons dar, die auf je eine Achse der angrenzenden Fassaden übergreifen, sowie über ihnen die gewaltigen Wappensteine der Braschi-Onesti (Abb. 18). Die in dieser Weise kräftig akzentuierten Rustikastreifen erfüllen in der äußeren Erscheinung des Palastes die Funktion einer festen Rahmung der ausgedehnten Wandflächen und dämmen die keilförmige Wirkung der beiden spitzen Winkel des Gebäudes ein. Außer an diesen Stellen treten die einzelnen Geschosse in keine vertikale Verbindung untereinander. Durch straffe, wenig ausladende Gesimse und Brüstungen wird einzig die Horizontale betont. Im Piano Nobile erhielten die Fenster durchgehend Segmentgiebel, im zweiten Obergeschoß



18. Rom, Palazzo Braschi. Ansicht von Piazza del Pasquino



19. Rom, Palazzo Braschi. Ansicht von Piazza di S. Pantaleo

Dreiecksgiebel. Im obersten Stockwerk sind nur noch einfache horizontale Deckplatten verwendet. Der ganze Palast wird bekrönt von einem kräftig vorspringenden dorischen Gebälk, über dessen Triglyphen jeweils eine flache Hängeplatte folgt, die mehr einer steinernen Dachsparre gleicht. Die Metopen werden in alternierender Folge von kleinen runden Okuli durchbrochen oder mit den heraldischen Zeichen der Braschi und Onesti geschmückt.

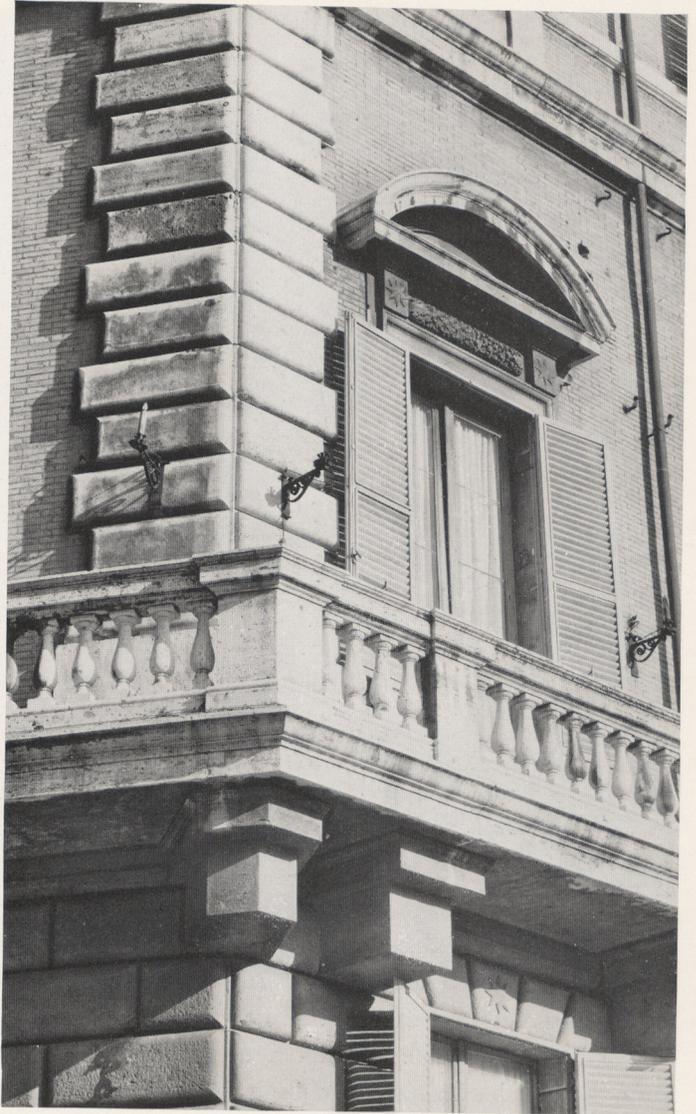
Der leicht exzentrisch zur Palastmitte gelegene Hof (Abb. 21 a) ist längsrechteckig. Auch hier hat Morelli, wie am Außenbau, die Ecken abgekappt, so daß zwischen den drei- bzw. fünfsichtigen Längswänden einachsige Schrägen entstanden. In gleich hohen Steinlagen umzieht Bänder-

rustika das Erdgeschoß und wird nur in den Eckschrägen bis zum Hauptgesims hinaufgezogen. Das Motiv wird also im Hof in gleicher Weise wirksam wie am Außenbau: als eine kräftige, vertikale Rahmung der sonst nur horizontal geschichteten Baumasse. Die schrägen Wandfelder sind analog zu den Erdgeschoßöffnungen mit Rundbogenfenstern versehen. Die übrigen Fenster der Hofwände zeigen einfache, horizontale Deckplatten, ähnlich denen im Obergeschoß der Fassaden. Unmittelbar auf die oberste Fensterreihe folgt ein weit vorspringendes Gebälk, welches die Wandflächen stark verschattet. Der Hof hat ein Geschoß weniger als der Außenbau; darüber tritt die Mauer zurück, so daß eine mit Steinbalustraden geschmückte, ringsumlaufende Dachterrasse entsteht.

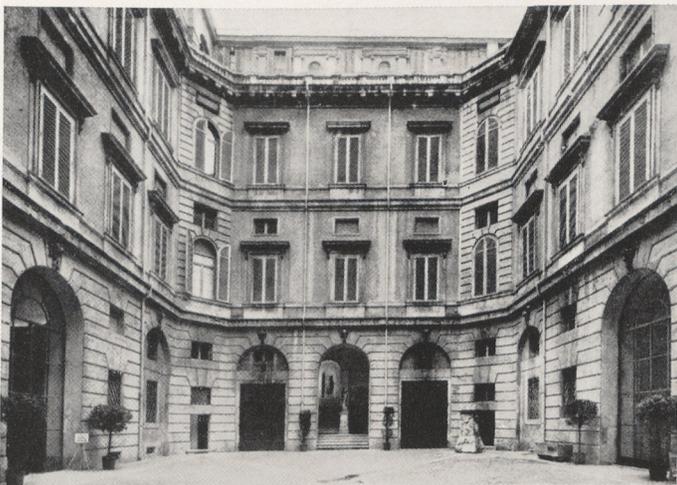
Bei der Gestaltung der Terrasse (Abb. 22a) ist das System der abgekappten Ecken nicht weitergeführt worden. Knapp vorspringende Wandrisalite, deren Anordnung auf Symmetrie keine Rücksicht nimmt, erwecken den Eindruck des Zufälligen, wenig Geordneten. Das verputzte Ziegelmauerwerk ist durch eine alternierende Folge enger und weiter gestellter ionischer Pilaster gegliedert, zwischen denen Fenster und Wandnischen mit darüber liegenden Okuli abwechseln. Die heute halb eingemauerten Doppelsäulen an der westlichen Längswand (Abb. 22b) standen einst frei. Hinter ihnen hatte sich ehemals eine Loggia geöffnet, die erst im späteren 19. Jahrhundert geschlossen wurde⁴⁷. Der sehr viel leichtere Charakter dieser dem Einblick des Besuchers vom Hofe her weitgehend entzogenen Architektur unterscheidet sich in Stil und Ausführung deutlich von der schweren, soliden Bauweise Morellis in den unteren Geschossen⁴⁸.

47 In dieser Form wird das Obergeschoß des Palastes dargestellt in einer Grundrißfolge in der Racc. Piancastelli der Bibl. Comunale in Forlì. Es handelt sich hier um vier kleinformatige Stiche mit den Grundrissen der einzelnen Geschosse aus dem frühen 19. Jahrhundert (Racc. Piancastelli, Cart. 282).

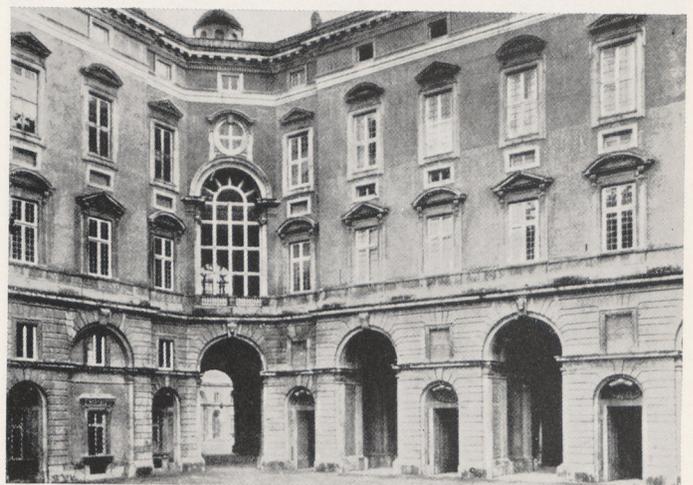
48 Pietrangeli, 46 sah in dieser Architektur gewisse Anklänge an die Gestaltung eines Belvedere oder eines „Caffehauses“ im späten Settecento. Die Formen finden in Morellis Werk keine Parallelen, sie sind intimer als der übrige Bau. Sie stimmen hingegen mit einigen Entwürfen und Bauten Valadiers überein. Ähnliche Dachaufbauten zieren seine Casa Lezzani am Corso oder den Pal. Lucernari in der Via Babuino (vgl. Marconi, Abb. 120 und 139; letztere heute durch Umbauten des 20. Jahrhunderts zerstört). Sein noch zu besprechender Plan für den Pal. Braschi (Abb. 45) sieht über der Balustrade des Rundhofes eine nicht unähnliche Wandgliederung vor. Es liegt im Bereich des Möglichen, daß Valadier bei der Fertigstellung des Palastes nach 1800 auch an dieser Stelle eingegriffen hat.



20. Rom, Palazzo Braschi. Balkon an Piazza di S. Pantaleo



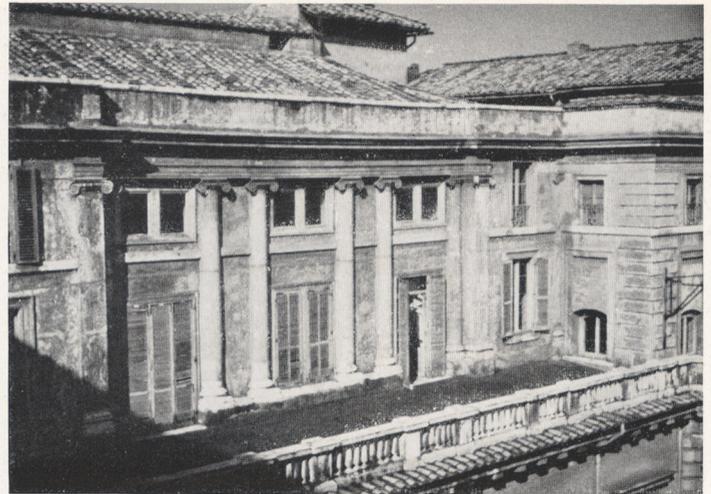
21 a. Rom, Palazzo Braschi. Hof



21 b. Caserta, Schloß. Hof



22a. Rom, Palazzo Braschi. Hof, oberstes Stockwerk



22b. Rom, Palazzo Braschi. Hof, oberstes Stockwerk, ehem. Loggia

3. Analyse und Einordnung im Werke Morellis

Man hat oft die verblüffende stilistische Nähe dieser Architektur zur Baukunst des Cinquecento hervorgehoben. In der Tat unterscheidet sich der Palazzo Braschi, den Letarouilly eine *architecture monotone et sans caractère* genannt hat⁴⁹, deutlich von den spätbarocken Palästen Roms. Der in allen Details zu beobachtende Rückgriff auf den römischen Palastbau der Hoch- und Spätrenaissance hatte Gambetti dazu veranlaßt, den Bau Morellis mit dem Palazzo Farnese zu vergleichen⁵⁰. Pietrangeli wies auf die sog. *Piccola Farnesina*, heute gegenüber dem Palazzo Braschi, hin⁵¹. Sicherlich aber hat Morelli mit dem Neubau für den Papstneffen keinen bestimmten römischen Palast kopieren wollen. Entscheidend für ihn ist die ganz unmittelbare Einfühlung in Gestaltungsprinzipien und Detailformen der Cinquecento-Architektur, mit deren Hilfe es ihm gelang, den Palazzo Braschi dem Stadtbild Roms einzufügen und ihn von den barocken Palastschöpfungen abzusetzen. Ein solches bewußtes Anknüpfen an Renaissance-Formen kann durchaus im Sinne des Auftraggebers gelegen haben. Um so überraschender aber ist es, daß es der Nicht-Römer Morelli war, der allen römischen Konkurrenten vorgezogen worden war und der in diesem seinem einzigen Werk auf römischem Boden zu einer solchen Formensprache kam.

Als Cosimo Morelli vom Papst oder dessen Neffen den Auftrag zum Bau des Palastes in Rom erhielt, war er ein 58jähriger Mann und konnte bereits auf ein reiches Lebens-

werk zurückblicken. Der 1732 in Imola geborene Künstler war mit Gianangelo Braschi schon vor dessen Wahl zum Papst in Rom zusammengetroffen, als er wegen eines Projektes für den Dom von Imola ein Gutachten Teodolis einzuholen hatte. Bereits am 24. März 1775 wurde er vom neugewählten Papst zum *Cavaliere dello speron' d'oro* ernannt. Wenig später war er wegen der Projekte des Papstes für die Neue Sakristei von St. Peter nochmals in Rom und machte zugleich Vorschläge für die Freilegung der Borghi⁵². Bei dem Unternehmen zur Austrocknung der pontinischen Sümpfe wurde ebenfalls sein Rat eingeholt. Bevor er aber mit der Errichtung des Palazzo Braschi betraut wurde, hatte er in Rom nichts bauen können. Seine baukünstlerische Tätigkeit hatte sich hingegen fast ausschließlich in der Emilia und Romagna entfaltet. In Imola war er als Schüler des Domenico Trefogli zur Meisterschaft gelangt und hatte dort zusammen mit anderen Mitgliedern seiner Familie und mit Alfonso Torregiani eine Reihe von Patriziatspalästen gebaut. Hier hatte er noch ganz in spätbarocker, oberitalienischer Tradition gestanden. Gegen 1765 übernahm er den von Torregiani angefangenen Ausbau des Palazzo Comunale in Imola. Man bezeichnet die Fassade (Abb. 24) als sein Werk⁵³. Sie ist mit sehr zurückhaltenden Fensterrahmen und schmalen Gesimsen horizontal gegliedert. Den reichen Schmuckstil seiner Frühzeit verwendete Morelli hier nur noch zur Hervorhebung des Haupteinganges und der beiden daran angrenzenden Achsen. Auffallend ist vor allem das dorische Kranzgesims. Es ähnelt mit seiner knappen Ausdehnung, den zwischen den Triglyphen gereihten Okuli und den sparrenähnlichen Hän-

49 Letarouilly II, 415–417.

50 Gambetti, 477 ff.

51 Pietrangeli, 34.

52 Gambetti, 1–10.

53 Gambetti, 94; Mancini-Meluzzi, 32f.



23. Rom, Exkonvent von S. Agostino. Fassade an Via de' Portoghesi



24. Imola, Palazzo Comunale



25. Piacenza, Palazzo Anguissolo da Grazzano



26. C. Morelli, Entwurf für Teatro Fenice in Venedig. Kupferstich 1789. Imola, Bibl. Comunale

geplattent dem des Palazzo Braschi. Dieses Motiv, dessen Besonderheit darin besteht, daß eine Gebälkform der dorischen Ordnung als Bekrönung einer mehrgeschossigen, nicht durch übereinander gestellte Säulen oder Pilaster gegliederten Fassade verwendet wird, ist an vielen Bauten Morellis zu finden. In der römischen Palastarchitektur lassen sich für diese unorthodoxe Verwendung keine Beispiele benennen; wohl aber in Oberitalien, vor allem in Bologna, wo Morelli häufig tätig war⁵⁴.

Für kurze Zeit geriet Morelli, wie sein Entwurf für den Palazzo Borromeo in Mailand demonstriert, unter den Einfluß von Vanvitelli. Der Hofaufriß dieses Projektes⁵⁵ zeigt bereits das Motiv der abgekappten, durch Schrägen ersetzten Ecken, welches Morelli beim Palazzo Braschi wieder aufnahm. In den Jahren 1774–77 erbaute Morelli den Palazzo Anguissola da Grazzano in Piacenza (Abb. 25)⁵⁶, einen dreigeschossigen, elfachsigen Bau, den er geschickt einem unregelmäßigen Gelände anzupassen verstand. In den Höhenproportionen und der sehr zurückhaltenden Flächigkeit gleicht die Fassade der des Palazzo Comunale in Imola. Übereinstimmend ist auch das Motiv der Balusterbrüstungen vor den Fenstern des obersten Stockwerkes verwendet, ebenso wie das dorische Kranz-

gesims. An der rechten Ecke des Baues kappte Morelli die Mauerkante am spitzen Zulauf zweier Straßen ab und ersetzte sie durch eine schmale Schrägfläche. An der Rückseite des Palastes ermöglichte er die ungehinderte Ausfahrt der Kutschen, indem er an einen im spitzen Winkel zur Straße verlaufenden Gang ein halbkreisförmiges Vestibül anfügte. Mit diesem einfallsreichen Überspielen der schwierigen Geländesituation bewies er eine Fähigkeit als Baumeister, die ihn den Braschi in Rom beim Bau ihres Palastes sicher hatte empfehlen können.

1789 nahm Morelli an einem Wettbewerb für den Neubau des Teatro Fenice in Venedig teil. In der Publikation seines Projektes bildet er auf dem Titelblatt in einer Vignette die von ihm geplante Fassade des Theaters ab (Abb. 26). Wenngleich die Vergrößerung hier manches Detail in unzulässiger Weise betonen mag, so ist doch zu erkennen, daß dieser Bau dem wenig später begonnenen Palazzo Braschi schon auffallend nahe steht. Hier wie dort ist das Erdgeschoß mit fester Rustika ausgezeichnet, in welche die kleinen Mezzaninfenster scharf eingeschnitten sind. In Venedig plante Morelli wie dann am Palazzo Braschi einen durchlaufenden Balkon an der Schmalseite des Baues, der von kräftigen, klötzchenförmigen Konsolen getragen wird. An den Kanten ziehen sich die Ortsteine als Rahmung bis zum Dachgesims hinauf. In seiner scharf umrissenen Festigkeit hat dieser gewaltige Baublock schon vieles vom Palazzo Braschi an sich; er belegt schon kurz vor 1790 einen deutlichen Stilwandel Morellis.

Beim Bau für die Braschi in Rom konnte Morelli gleichsam die Summe aus den Erfahrungen seiner oberitalienischen Tätigkeit ziehen. Doch erst auf römischem Boden kommt zu der bereits aufgezeigten Tendenz zur Vereinfachung und Verhärtung seines Stiles eine deutliche Bezugnahme auf römische Cinquecento-Architektur hinzu. Erst beim Palazzo Braschi setzte Morelli das mit plastischem *Bugnato* rustizierte Erdgeschoß konsequent als Sockel von den oberen, flächig behandelten Stockwerken ab. Für die Form der Botteghen, die er hier einbaute, konnte er von einigen römischen Renaissancepalästen wie z. B. vom Palazzo Maccarani oder Palazzo Cicciporci angeregt worden sein. Mit der strengen Rahmung der Wandflächen durch kräftig hervortretende Ortsteine, deren Wirkung er an den abgekappten Ecken des Palastes geschickt zu steigern verstand, knüpfte er an eine in Rom nie ganz aufgegebene Tradition an, wobei er sich aber wiederum an den Beispielen aus dem Cinquecento orientierte. Am deutlichsten ist der Wandel an dem dorischen Kranzgesims zu beobachten, einem, wie bereits gesagt, für Morelli typischen Motiv. Es ist gegenüber den früheren Bauten, an denen es er verwendete, wesentlich größer ausgeführt und

54 In Bologna z. B. der Palazzo Davia-Bargellini und der Palazzo Vizzani.

55 abgeb. bei Gambetti, 50.

56 L. Cerri, Piacenza ne'suoi monumenti, Piacenza 1908, 53; G. Ferrari, Piacenza, Bergamo 1931, 79; G. Dosi, I monumenti, in: Panorama di Piacenza, Piacenza 1955, 114. Inschrift auf einer schwarzen Steintafel im ersten Geschoß des Palastes über der Eingangstür des großen Festsalles: AEDES HAS RAINVN-TIVS MARCHIO ANGVSSOLA A FVNDAMENTIS EXCI-TAVIT TRIENNO ABSOLVIT EQV. COSM. MORELLIO ARCHITECTO ANN. R. S. CI) I) CCLXXVII.

bezieht sich am Palazzo Braschi auf die Maßverhältnisse nicht nur des Obergeschosses, sondern des ganzen Palastes. Außerdem stimmt es nun in allen Details überein mit dem Muster des gleichen Types in Vignolas „Regola delli cinque ordini“⁵⁷.

Es kann bisher nur vermutet werden, daß diesem Stilwandel Morellis eine ähnliche Entwicklung bei seinen römischen Zeitgenossen entsprochen hat. Noch ist das bekannte Material zu lückenhaft, als daß in der Architektur des späten Settecento in Rom eine bestimmte „Stiltendenz“ eindeutig benennbar wäre. R. Berliner hat darauf hingewiesen, daß unter Pius VI. eher eine Fülle divergierender Bewegungen zu bemerken sei, deren Anhänger einander erbittert befehdeten. Die Äußerung Milizias, der in einem Brief an den Conte Sangiovanni⁵⁸ die Gruppen der „Borroministi, Berninisti, Marchionnisti, Poloposini“ etc. nennt, kann die Situation verdeutlichen, deren genaue Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und einer eigenen Studie vorbehalten bleiben muß. In diesem Zusammenhang soll jedoch auf ein bisher viel zu wenig beachtetes Werk Luigi Vanvitellis in Rom aufmerksam gemacht werden, das schon kurz vor der Jahrhundertmitte entstanden ist; das 1749 erbaute Gebäude des ehemaligen Konventes von S. Agostino (Abb. 23)⁵⁹. In der fast kargen Beschränkung auf wenige Gliederungsmotive und der konsequenten Absetzung des kräftig rustizierten Sockels von den Obergeschossen scheinen uns hier bereits viele Formen verwendet, welche sich bei den Bauten vieler Architekten des letzten Dezenniums des Settecento wiederfinden lassen.

Der Hof des Palazzo Braschi ist schon des öfteren mit den vier Riesenhöfen des Schlosses von Caserta (Abb. 21b) verglichen worden, so von Pietrangeli und Ansaldi⁶⁰. Doch läßt der Vergleich gerade hier die stilistischen Unterschiede hervortreten und als Gemeinsames nur die ähnliche Verwendung einiger Motive erscheinen. Die Schrägen in der Reggia von Caserta z. B. sind die logische Folge einer aus dem zentralen Oktagon sich ergebenden Form, der Symmetrie halber in allen Hofecken ausgeführt und daher in den drei nicht an das Oktagon grenzenden Ecken eines jeden Hofes mit einer halbrunden Nische kaschiert. Ein solcher Grund lag in Rom beim Bau des Palazzo Braschi nicht vor. Das Motiv ist hier in deutlicher Wiederaufnahme der Schrägen des Außenbaues entstanden. Auch in den Details zeigen sich die Unterschiede beider Bauten. In Caserta

ist schon in der Rustika des Erdgeschosses eine merkliche Differenzierung zu beobachten. Den unteren, fast gleich hohen Steinlagen folgt über einem Zwischengesims ein Wechsel von schmalen und breiteren Bändern. Mit zarten, linearen Profilen werden die Arkaden und die Laibungen der Türen gegliedert. Die Wände werden mit einer niedrigen Attika gleichsam federnd nach oben abgeschlossen. Morelli verwendet keine dieser Abstufungen mehr. Fest und hart umzieht die Bänderrustika in gleich hohen Steinlagen das Erdgeschoß des Hofes im Palazzo Braschi. Sie wird auch in den einachsigen Schrägen bis an das Kranzgesims hinaufgezogen, wobei die hier eingesetzten Rundbogenfenster, wiederum im Gegensatz zu Caserta, der Geschoßhöhe unterworfen bleiben. Wo also der spätbarocke Klassizist Vanvitelli in Caserta seine Architektur trotz aller Strenge mit einer Folge zarter Profile und Abstufungen, mit reicher Rhythmisierung, mit der Unterordnung vielfältiger Nebenthemen unter ein Hauptmotiv gliedert, bevorzugt Morelli das Aufeinandersetzen horizontaler Schichten, welche mit wenigen, kräftigen Rahmenformen begrenzt werden.

4. Das Treppenhaus

Vom Haupteingang an der Via di S. Pantaleo führt ein einschiffiges, geräumiges Vestibül, geschickt der Divergenz von Hof und Straße angepaßt, in das Innere des Palastes. Zur Linken öffnen sich drei große Bögen zum weitläufigen Treppenhaus. Dieser erst 1804 fertiggestellte Teil des Palastes wurde oft als der eigentliche Höhepunkt des Baues angesehen und als Quelle seines Ruhmes gewürdigt (Abb. 27a)⁶¹. In der Tat ist nach dem strengen, abweisenden Neorenaissancestil des Außenbaues dieser Raum dazu geeignet, beim Betrachter den schon von Letarouilly erwähnten „*effet de la surprise*“⁶² hervorzurufen. Wer die Treppenhalle betritt, wird zuerst von der kühlen Pracht der kostbaren Marmorierung umgeben (Abb. 27b)⁶³. Die Rampen der dreigeschossigen Anlage steigen frei empor, in rechtwinkelig aufeinanderfolgenden Läufen um einen offenen, längsrechteckigen Mittelraum geführt. Hier wird der Blick freigegeben bis zu der alles überspannenden Decke. Die roten Granitsäulen lenken den Blick nach oben, entlang an einem weißen Marmorgeländer mit kleinen, in stämmige dorische Säulchen verwandelten Balustern. Eine Tendenz, den längsgerichteten Raum zu zentralisieren, ist in allen Details spürbar. Die Fenster der Seitenwände ge-

61 Siehe z. B. die begeisterte Schilderung bei F. Gasparoni, *L'architettura Girovago*, Roma 1842, II, 64.

62 Letarouilly II, 415–417.

63 Den großen Eindruck, den der *Scalone* machte, gibt die schon oben zitierte Äußerung des Principe Chigi wieder. Eine Zeichnung der Treppe, eine Aufnahme aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, findet sich in der *Bibl. Comunale* zu Forlì, in der dortigen *Raccolta Piancastelli*, Cart. 17, fol. 3.

57 Vignola, *Regola delli cinque ordini*, Ausgabe Bologna 1736, 28/29.

58 vgl. Berliner 1965, 181.

59 F. Fichera, Luigi Vanvitelli, Roma 1937, 73 ff.; G. Ansaldi, Luigi Vanvitelli e il neoclassico, in: *Atti Cong Archit VIII* (1953), Roma 1956, 39 f.

60 Pietrangeli, 37; Ansaldi (s. o.), 34.



27a. Rom, Palazzo Braschi. Treppenhaus, 1. Stockwerk



27b. Rom, Palazzo Braschi. Treppenhaus, 2. Stockwerk

ben hinreichende Helligkeit, die einzig übertroffen wird durch das sanfte Licht, welches durch ein querovales, mit Glas überdachtes Opaion im Zenit der kassettierten, fest in Stuck gerahmten Flachkuppel in das vielgestaltige Raumgefüge hinabfällt (Abb. 28). Auf dieses Oval wird der Betrachter im Fortschreiten nach oben schon durch die sich wandelnden Dekorationsformen im Stuck der Deckenfelder vorbereitet.

Die kunsthistorische Forschung vermerkte die in der Kunst Roms bis dahin unbekannt Raumgestaltung dieses Treppenhauses und wies bei der Suche nach Vorbildern auf Oberitalien, speziell auf Piemont und Genua hin⁶⁴. Jüngst versuchte P. Marconi, den Baumeister Morelli als Schöpfer dieser Anlage auszuschalten und statt seiner Giuseppe Valadier mit ihr in Zusammenhang zu bringen⁶⁵. Ein Theaterplan Valadiers (Abb. 29), wohl im Zusammenhang mit dem schon oben (S. 104) besprochenen Concorso der ASL für das Gelände des Klosters der Konvertiten am Corso entstanden, zeigt eine weitgehende Ähnlichkeit in der Treppenanlage, die hier gleich zweimal auftritt. Marconi

schlug daher vor, Valadier anstelle des 1804 schon zu alt gewordenen Cosimo Morelli als Autor der Treppe des Palazzo Braschi zu bezeichnen. Trotz mancher Ähnlichkeiten in beiden Anlagen möchten wir aber an der Zuschreibung des Planes zum *Scalone Braschi* an Morelli festhalten. Einmal liegen die Übereinstimmungen nur allgemein im räumlichen Grundgedanken und ihnen stehen im Detail genügend Unterschiede gegenüber⁶⁶, zum anderen sprechen die Berichte über den Baufortgang von den Arbeiten am Treppenhaus schon zu einem Zeitpunkt, zu dem wir für ein Eingreifen Valadiers noch keinen Beleg haben. Schließlich bezieht sich ein noch zu besprechender (s. u. S. 132), 1791 datierter Gegenentwurf G. Barberis im Kommentar auf viele noch heute sichtbare Details im Treppenhaus, deren Kenntnis Barberi nur aus den Plänen Morellis geschöpft haben kann. Daher sei hier nochmals der Versuch unternommen, die Vorbilder für die Form des Trep-

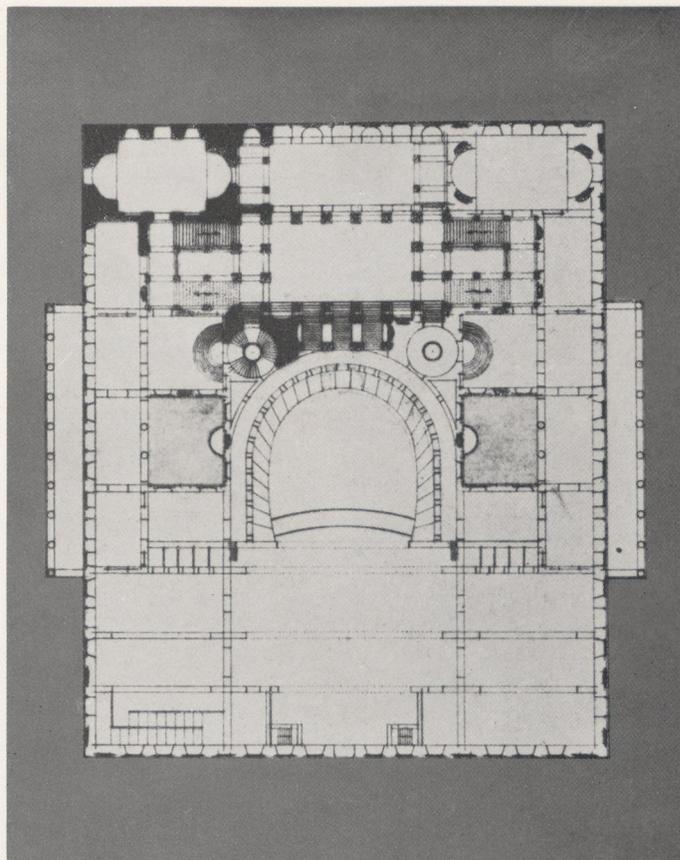
64 Brüs, 15.

65 Marconi, 60.

66 Der *Scalone Braschi* verteilt das Aufsteigen auf drei Rampen, die Treppe im Plane Valadiers steigt in zwei Gegenläufen an und hat zwei Plattformen. Da der Theaterplan Valadiers nicht genau datiert ist, könnte hier eher ein Einfluß des Palazzo Braschi auf Valadier angenommen werden.



28. Rom, Palazzo Braschi. Treppenhaus, Deckengewölbe



29. G. Valadier, Entwurf für ein Theater. Rom, Acc. di S. Luca

penhauses im Pal. Braschi zu benennen; Vorbilder, die nicht in der Architektur Roms zu finden sind.

Die Stiegenhäuser römischer Barockpaläste zeichnen sich in der Regel durch eine sehr konservative Gestaltung aus. Rom hält weitgehend an der zweiläufigen Treppe fest, bei der in altertümlicher Weise die einzelnen Rampen getrennt voneinander geführt und meist mit ansteigenden Tonnen überwölbt werden. Die Läufe sind meistens durch Mauern oder durch enge Pfeilerstellungen voneinander geschieden⁶⁷. Von dieser Stufenführung „in isolierten Röhren“⁶⁸ ist im Pal. Braschi nichts mehr zu spüren. Das hier zu beobachtende freie Aufsteigen der Rampen, welches

67 Auch die weitläufiger erscheinenden Treppenhäuser Fugas in Rom monumentalisieren bei aller Erweiterung des Raumes nur dieses Schema, so im Palazzo della Consultà mit starker Wanddurchbrechung, im Palazzo Corsini mit einer Verdoppelung der isolierten Rampen-Abfolgen. Eines Gefühles für diesen Mangel mag man sich in Rom durchaus bewußt gewesen sein, als im Jahre 1783 die ASL als Extempore-Aufgabe ihres Concorso in der ersten Klasse den Entwurf einer Treppe in „unrömischen“ Formen anregte: „*Si dovrà ideare una scala quadrata con il pozzo voto transitabile di luce li branchi palmi 12*“ (Festschrift 1783, XI).

68 H. Keller, Das Treppenhaus im deutschen Schloß- und Klosterbau des Barock, München 1936, 32 und passim.

sich erst im Durchschreiten voll entfaltet, findet sich schon in den Bauten Morellis in Oberitalien. Ein Werk Morellis ist das Treppenhaus des gegen 1760 errichteten Palazzo dal Pozzo in Imola⁶⁹. In einem großen, durch alle Stockwerke reichenden Raumkasten wird der Blick des Besuchers von Anfang an in die Höhe geführt. Die Rampen steigen, unbeengt von trennenden Stützen, frei empor und münden an den Podesten in die Korridore der einzelnen Geschosse. Stets ist die sich über dem ganzen Raum wölbende Decke sichtbar. Zusammen mit Alfonso Torregiani entwarf Morelli die Treppe im Pal. Comunale in Imola (Abb. 30)⁷⁰, dessen Fassade schon (S. 112) erwähnt wurde. Nach einem langen, dunklen Gang im Erdgeschoß öffnet sich zur Linken ein Stiegenhaus, dessen Stufenläufe nur bis zum ersten Stockwerk führen. Wieder sehen wir den großen, offenen Raumkasten, dessen Wände hier mit vielen Fenstern hell durchlichtet sind. Dem *Scalone* des Pal. Braschi noch ähnlicher ist die Treppe des schon oben besprochenen Pal.

69 Hier zeigt sich der noch jugendliche Architekt als würdiger Schüler seines Lehrers und Oheims Trefogli, in dessen Werk uns gleichfalls die kompliziertesten Stiegenhäuser, oft über kleinstem Raume, begegnen. Siehe Mancini-Meluzzi, 50.

70 Mancini-Meluzzi, 33.



30. Imola, Palazzo Comunale. Treppenhaus



31. Piacenza, Palazzo Anguissola da Grazzano. Treppenhaus

Anguissola da Grazzano in Piacenza, den Morelli in den Jahren 1774–77 erbaute (Abb. 31)⁷¹. Bei dieser zwischen Vestibül und Hof höchst geschickt eingepaßten Anlage steigen die Treppenläufe über Pfeilern und Säulen auf, die beim Emporschreiten allmählich zurückzuweichen scheinen, bis schließlich die alles überspannende Decke in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbar wird; eine sehr kunstvolle Verschmelzung der achsial gerichteten Rampen und Stufenfolgen mit dem umgebenden Raum. Auch in Detailformen erweist sich diese Treppe als eine unmittelbare Vorstufe der des Pal. Braschi. In Piacenza wie in Rom werden im obersten Stockwerk den Wänden kleine Säulen vorgelegt; darüber setzen die Stichkappen des flachen Gewölbes an, in dessen Mitte eine Rund- bzw. eine Ovalform ruht. Morelli hatte also schon vor seiner Berufung nach Rom in der Emilia und der Romagna Treppenhäuser geschaffen, aus denen er die Form desjenigen im Pal. Braschi durchaus entwickeln konnte. Der Auftrag war hier bedeutsamer

71 G. Dosi, *I Monumenti*, in: *Panorama di Piacenza*, Piacenza 1955, 114.

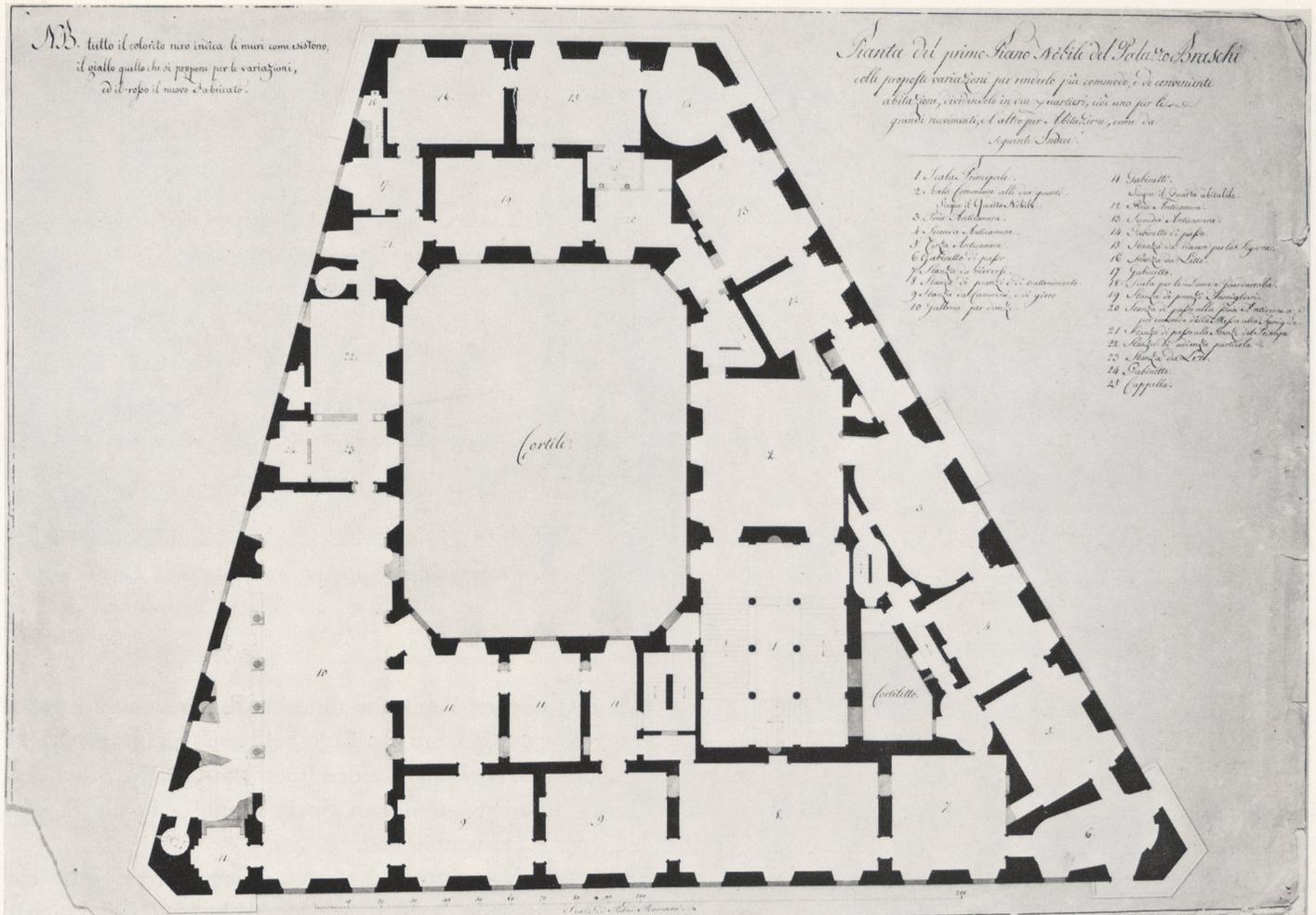
und so wurde die Lösung prächtiger. Man kann die Erfindung und Formgebung dieser Treppe trotz ihrer Ähnlichkeit mit dem von Marconi in die Diskussion eingeführten Entwurfe Valadiers als Morellis eigenes Werk ansehen. Eine einzige Treppe in Rom hätte dem Künstler gewisse Anregungen geben können: die kurz vor 1790 entstandene *Scala Simonetti* im Neubau des Vatikanischen Museums. Diese Anlage blieb in der isolierten Überwölbung ihrer drei parallelen Rampen mit steigenden Tonnen innerhalb römischer Tradition; durch die offenen Wände mit ihren roten, hohen Granitsäulen wurde die Isolierung jedoch weitgehend wieder aufgehoben⁷².

Die Wirkung der Braschi-Treppe beruht nicht allein auf ihrer neuen räumlichen Freiheit. Schon Jakob Burckhardt beschrieb ihren Eindruck mit den Worten, daß sich hier „die Kompositionsweise der vorigen Periode merkwürdig in klassisches Detail übersetzt zeige“⁷³. Einen großen Anteil daran haben der zarte Stuck des Luigi Acquisti⁷⁴ sowie

72 Golzio, 8.

73 J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basel 1855, 399.

74 Vgl. Pietrangeli 39f.



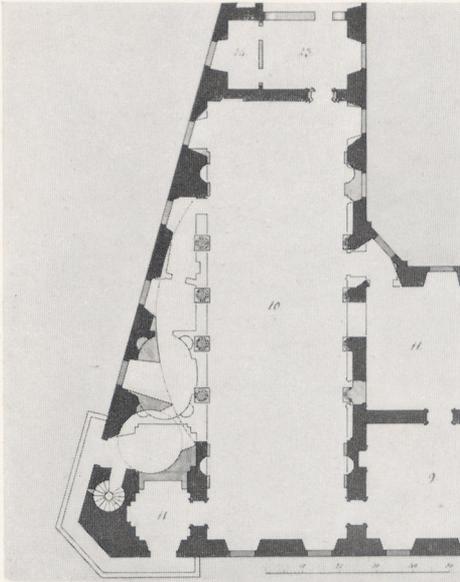
32. G. Valadier, Änderungsplan für Palazzo Braschi. 1. Stockwerk. Rom, Acc. di S. Luca

die Führung des Lichtes im Raume. Beide weisen auf eine zweite Aufgabe der Anlage hin, welche über die rein repräsentative Nutzfunktion als Treppe hinausgeht. In den an den wichtigsten Stellen des Raumes in die Wände eingetieften Nischen waren die Prunkstücke der Antikensammlung des Duca Braschi aufgestellt, unter ihnen eine berühmte Statue des Achilles. Ihnen mußte in der Treppenhalle ein festlicher und angemessener Rahmen gegeben werden. Die Darstellungen auf den ovalen Relieffeldern im Stuck der Decken nehmen mit Szenen aus der Ilias einen deutlichen Bezug auf die Statuen. Auch die Wahl des Oberlichtes erweist sich in dieser Hinsicht als sinnvoll. Sie verleiht dem Raum das Gepräge eines musealen Ausstellungsraumes, eines Kunsttempels. In einer wohlüberlegten Steigerung der Schmuckmittel findet die Architektur hier, im Treppenhaus, ihre Vollendung⁷⁵.

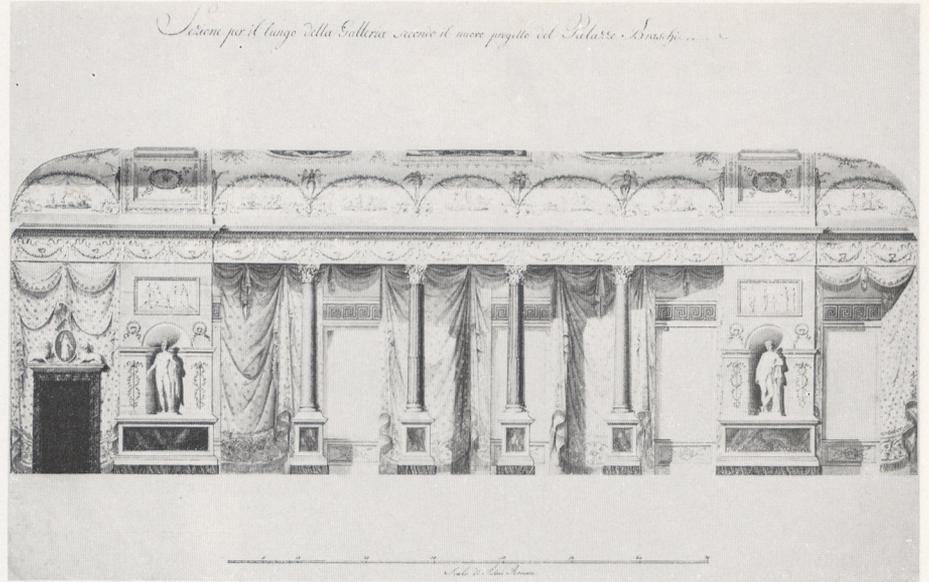
75 Die Treppe des Palazzo Braschi ist nicht ohne kopierende Nachfolge geblieben. Ein interessantes Beispiel dafür ist der Erweiterungsbau des ehem. Palazzo Orsini, heute Palazzo Taverna am Monte Giordano, der 1805 vom damaligen Besitzer, Pietro Ga-

Ob eine so komplexe Gestaltung noch auf Pläne Morellis zurückging, erscheint fraglich. Es ist zu erwägen, ob nicht Giuseppe Valadier, von dessen Tätigkeit für den Innenausbau des Palastes nach 1800 noch zu handeln ist, bei der endgültigen Fertigstellung und Ausschmückung des von Morelli geplanten und weitgehend ausgeführten Treppenhauses mitgewirkt habe. Da der *Scalone* erst 1804 fertig war und der Stuckator Luigi Acquisti gleich zwei Jahre darauf, 1806, für die Arbeiten an Valadiers Fassade von S. Pantaleo mit herangezogen wurde, ist eine Zusammenarbeit beider Künstler auch bei der Dekoration der Treppe des Pal. Braschi denkbar.

abrielli, in Auftrag gegeben wurde. Das Treppenhaus ist eine schwache, aber direkte Kopie nach dem des Palazzo Braschi. Die klassizistischen Formen sind mißverstanden wiedergegeben worden (abgeb. bei P. Pecchiai, Palazzo Taverna a Monte Giordano, Quaderni die storia dell'arte XIII, Roma 1963, Taf. XIII). Als Autor des Umbaus wird bei Guattani, Memorie enciclopediche, 1806, IV, 154 Francesco Rust genannt, ein damals bereits über 80jähriger Künstler.



32a. Detail aus Abb. 32. Änderungsplan für den Salon



33. G. Valadier, geplanter Salon des Palazzo Braschi. Aufriß. Rom, Acc. di S. Luca

5. Zur Fertigstellung des Palastes nach 1800

Bei der Gestaltung der Dachterrasse und der Treppe konnte ein Eingreifen Valadiers nur vermutet werden. Nachweisbar ist seine Tätigkeit für den Duca Braschi erst im Zusammenhang mit anderen Baumaßnahmen, welche ebenfalls der endgültigen Fertigstellung des Palastes galten. Er trat hier an die Stelle des gealterten Morelli, für dessen Anwesenheit in Rom sich in den Jahren nach dem Tode Pius' VI. keine Belege mehr finden.

Ein in seinem Inneren noch unvollendeter Teil des Gebäudes war die spitze Nordostecke, in welcher Morelli einen großen Festsaal vorgesehen hatte. Dieser war in seinen Abmessungen und wesentlichen Mauerzügen bereits festgelegt: als ein langer, durch eineinhalb Stockwerke reichender Raum von gewaltigen Dimensionen, der sich an seiner Schmalseite mit zwei Fenstern zur Piazza Navona öffnete. Seine östliche Längswand war noch nicht aufgemauert. Morelli hatte zwischen ihr und der Außenmauer an der Via Cuccagna eine lockere Folge kleinerer Gemächer unterbringen wollen. Eine wohl nach Morellis Plänen angefertigte Linealzeichnung Valadiers hält diesen Zustand fest und vermerkt mit wenigen Strichen Ideen für eine Änderung⁷⁶. Ein zweiter, durch verschiedene Farbgebung als Umbauplan gekennzeichnete Grundriß (Abb. 32)⁷⁷ präzisiert diese Vorschläge. Der als *Galleria per danze* bezeichnete Saal sollte unter weitgehender Durchbrechung

seiner östlichen Breitseite um eine flachgedehnte Exedra erweitert werden, um das Tageslicht auch hier ungehindert einzulassen. Zwischen beiden Räumen plante Valadier vier Kolossalsäulen auf hohen Sockeln und schmale Wandfelder mit Statuennischen.

Die beabsichtigte Ausstattung der Galerie gibt ein weiteres Blatt in der ASL wieder (Abb. 33)⁷⁸. Die kostbar kolorierte Zeichnung ist in hellen gelben, weißen und rötlichen Farben gehalten. Durch die Divergenz der Wände entspricht die Abfolge der Fenster nicht den Interkolumnien. Die so entstehenden unregelmäßigen Wandabschnitte werden durch die Drapierung golddurchwirkter Stoffe geschickt verschleiert. Der Entwurf zeigt den Stil reiner Empiredekoration, wie er sich vor allem in den Stichwerken von Percier und Fontaine niedergeschlagen hat⁷⁹. Auch im Werke Valadiers lassen sich Vorstufen für eine solche Raumgestaltung nachweisen. In einem kleinen Skizzenbuch, das der Künstler 1798 auf einer Reise nach Neapel begonnen haben muß⁸⁰ und das er bis 1806 fort-

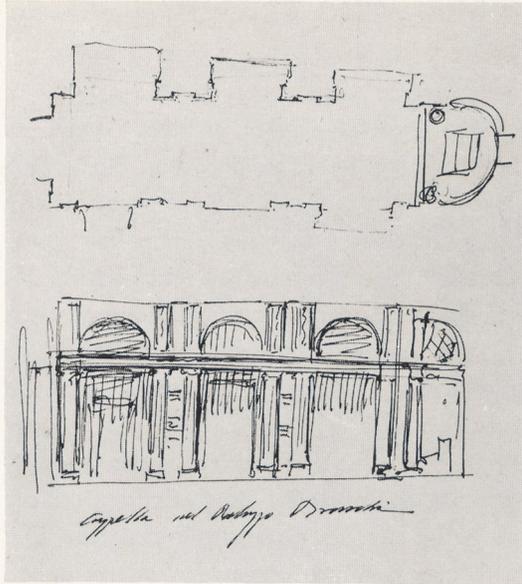
78 ebenda.

79 C. Percier und P. L. F. Fontaine, *Raccolta di decorazioni interne* . . . , ed. Venezia 1834.

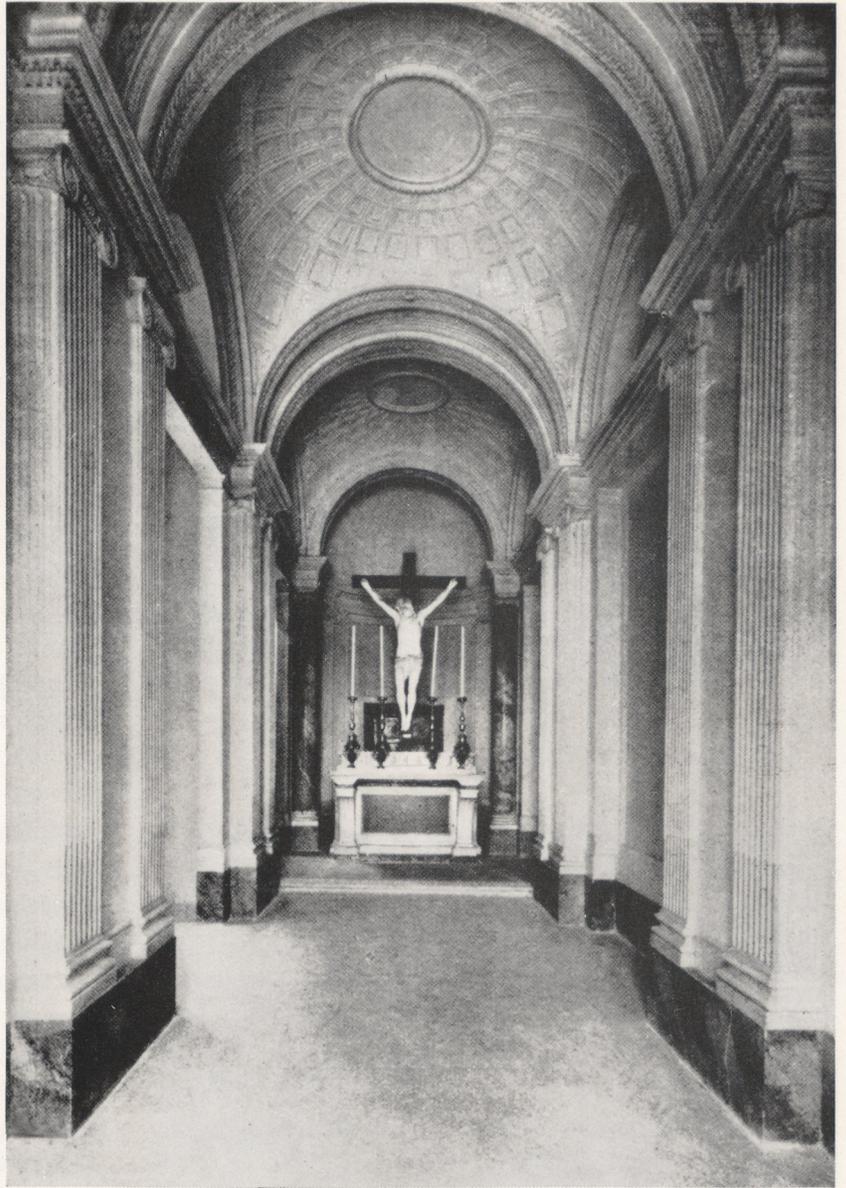
80 Rom, Bibl. Naz., Ms. VE 374. Vgl. Brües, 185. Ein Entwurf des Giuseppe Barberi für eine Saaldekoration, im Stile derjenigen Valadiers nicht unähnlich, wurde von Busiri-Vici, fig. 14 publiziert und als Konkurrenzentwurf Barberis für die Galerie des Palazzo Braschi bezeichnet. Schon Marconi, 63 zweifelte unter Hinweis auf die stark abweichenden Größenverhältnisse diese Zuschreibung an. Das Blatt darf aus dem Zusammenhang mit dem Palazzo Braschi ausgeschieden werden.

76 ASL, Cartella Disegni Valadier.

77 ebenda.



34. G. Valadier, Skizze für Kapelle des Palazzo Braschi.
Rom, Bibl. Naz.



35. Rom, Palazzo Braschi. Kapelle

führte, hielt er auf über 30 Blättern die unterschiedlichsten Ideen zur Ausstattung von Innenräumen fest; darunter auch für Hallen, Säle und Galerien, die mit flachen Exedren geschmückt werden sollten. Sein Vorschlag für den Pal. Braschi knüpft deutlich an diese Zeichnungen an.

Die vorgesehene Vergrößerung der Galerie ist unterblieben. Statt dessen erhielt Valadier den Auftrag, in dem Räume zwischen dem Saal und der Außenmauer des Palastes eine kleine Kapelle einzurichten. Die Pläne zu diesem Projekt sind nicht mehr erhalten. In einem Skizzenbuch jedoch, das E.Brües zu Recht als Valadiers architektonisches Tage-

buch bezeichnet hat⁸¹, hält der Künstler auf fol. 10 den Einbau der Kapelle fest. Man erkennt auf der Zeichnung (Abb. 34) die nach Norden anwachsende Mauerstärke, welche die tiefer werdenden Fensternischen bedingt. Der ganz in weiß gehaltene schmale, einschiffige Raum (Abb. 35) wird in drei durch ionische Doppelpilaster getrennte Joche gegliedert, von denen jedes mit einer flachen Kappe überwölbt ist. Diese Kappen tragen eine zarte, lineare Stuckdekoration. Der Eingang in die Apsis wird von zwei Freisäulen aus rotem Marmor flankiert.

81 Rom, Bibl. Naz., Ms. VE 408, fol. 10.

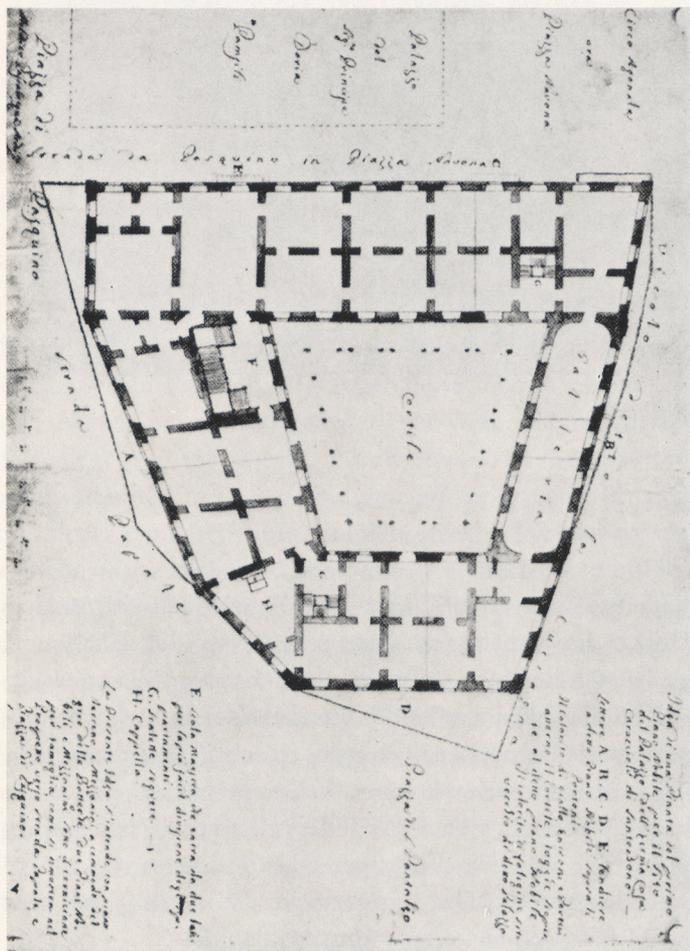
C) DIE PLÄNE ANDERER ARCHITEKTEN FÜR DEN PALAZZO BRASCHI

Der bereits (S. 105) zitierte Brief Milizias von 1790 läßt eine eingehende Kenntnis der Ereignisse vermuten, welche dem Neubau des Pal. Braschi vorangingen. Er erwähnt, daß außer Cosimo Morelli viele andere Architekten Pläne angefertigt hätten. Ob dies im Auftrag des Papstes oder seines Neffen geschah, etwa im Rahmen eines Concorso, läßt sich nicht entscheiden.

1. Melchiorre Passalacqua

Aus der Zahl der überlieferten Projekte seien zuerst zwei Blätter von der Hand des Melchiorre Passalacqua im Archivio di Stato in Rom⁸² behandelt. Der Kommentar des noch später zu besprechenden Planes von Giuseppe Barberi für den Bau am Pasquino besagt, daß der als *perito*

82 Arch. di Stato, Piante e Mappe, Cart. 87, R 548.

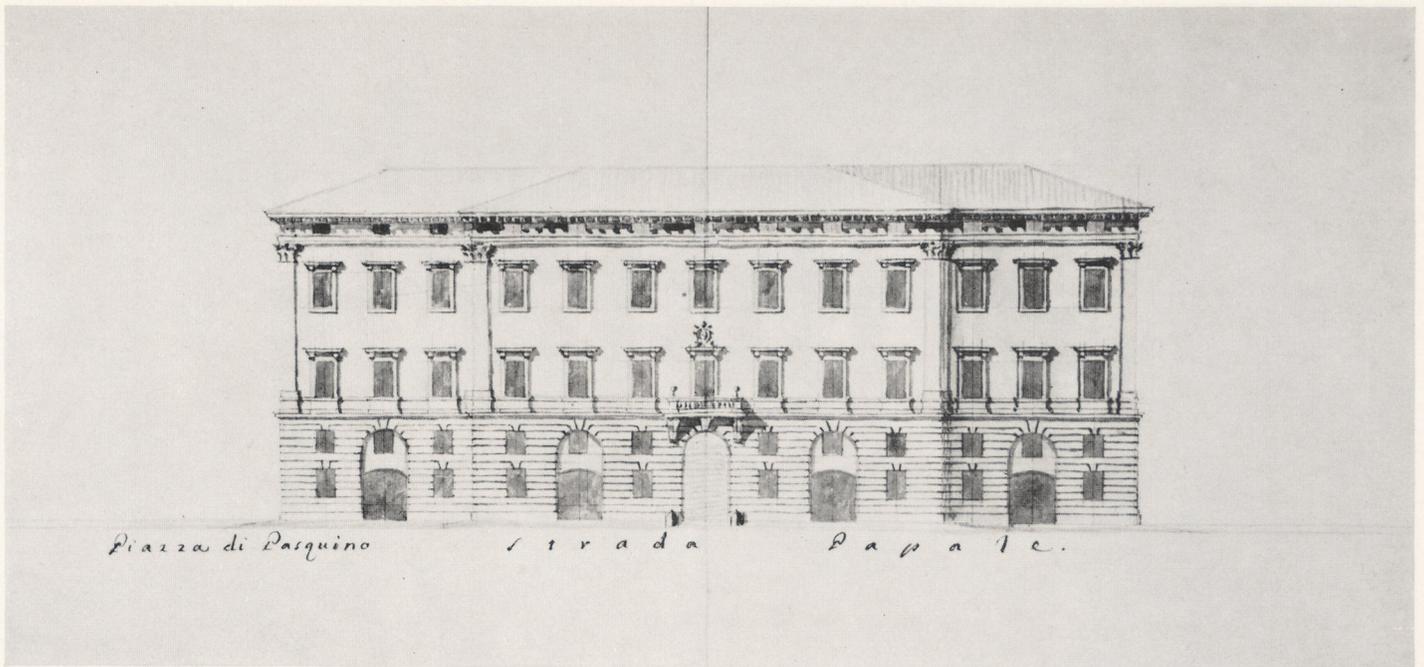


36. G. Passalacqua, Grundrißprojekt für Palazzo Braschi. Rom, Arch. di Stato

herangezogene Passalacqua eine *stima*, also ein Gutachten für das Gelände angefertigt habe. Er wird von Barberi als Architekt des Hauses Santobuono bezeichnet und war in dieser Eigenschaft mit den örtlichen Gegebenheiten natürlich wohl vertraut⁸³. Sein Grundrißvorschlag (Abb. 36) zeigt die Grenzen des verfügbaren Areals, dessen zwischen Dreieck und Trapez liegender Umriß für einen Palast wenig günstig erscheinen mußte. Passalacqua sah wie Morelli die Hauptfront des Gebäudes im Westen, an der *Strada Papale*, vor. Sie sollte auf beiden Seiten stumpfwinkelig abknickende, dreiachsige Flügel erhalten, um die konvexe Schwingung des Geländes auszunützen. Die übrigen Trakte folgen ziemlich genau den vorhandenen Straßenzügen. Den Hof plant der Künstler in Form eines Trapezes. Über das Aussehen der Stützen für seinen Umgang läßt der Grundriß nur vage Vermutungen zu; ihre Gruppierung mit teilweiser Verdoppelung wirkt unharmonisch. Auch in der Anordnung der Innenräume ist der Entwurf ungenau und wenig überzeugend. Die nicht parallelen Trakte zwingen vielfach zu schrägen Mauerzügen, so daß zahlreiche unregelmäßige und verkümmerte Gemächer entstehen. Dem Projekt gehen eine innere Schlüssigkeit und Vollkommenheit ab. Man sollte wohl in diesem Grundriß nicht mehr sehen, als er der Intention Passalacquas nach gewesen ist: ein erster, zaghafter Versuch des *perito*, dessen Hauptanliegen eine möglichst gründliche Ausnützung des zur Verfügung stehenden Geländes war.

Der dazugehörige Aufriß der Hauptfassade (Abb. 37) läßt die beiden dreiachsigen Flügel als Rahmen eines breiten, siebenachsigen Mittelrisalites erscheinen. Das hohe Erdgeschoß und sein Mezzanin schmückt flache Bänderrustika; große Rundbogenöffnungen alternieren mit schmälere, übereinander liegenden rechteckigen Fenstern. Die beiden oberen Stockwerke sind an den Ecken von kolossalen korinthischen Pilastern eingefasst. Die Mittelachse wird lediglich durch einen Balkon im Piano Nobile und ein Papstwappen hervorgehoben. Im Kommentar zu

83 Melchiorre Passalacqua war der Sohn des ungleich bekannteren Messineser Architekten Pietro P. Er war Mitglied der ASL und der Congregazione dei Virtuosi della Rotonda in Rom (nach Moroni, XLIX, 292). Eine Aufzählung der in Rom tätigen Architekten in Guattanis *Memorie encyclopediche*, Rom 1806, nennt ihn in Bd. IV auf S. 154 und verzeichnet seine Werke. Neben seiner Tätigkeit für das Haus Santobuono stand er auch, zumindest vorübergehend, in den Diensten der Giustiniani (Rom, Arch. di Stato, Notari dei Tribunali delle Strade etc., Nr. 171, 22. März, 1790).



37. G. Passalacqua, Aufrißprojekt für Palazzo Braschi. Rom, Arch. di Stato

diesem Aufriß⁸⁴ verweist Passalacqua auf den Pal. Montecitorio, um die stumpfen Winkel der drei Gebäudeflügel an der *Strada Papale* zu verteidigen. Diesem Vorbild mögen auch die Kolossalpilaster und das Kranzgesims entnommen sein. Für die Aufteilung der Achsen, mit sieben im Mittelrisalit und je dreien an den Flügeln, hätte er sich auch auf den Pal. Odescalchi berufen können. Mit solchen „Zitaten“ zeigt Passalacqua, woher er die Anregungen für die Gliederung der Fassade genommen hat. In der Gesamterscheinung jedoch verrät der Entwurf deutlich den Architekten des späten Settecento. Klar wird das hohe, rustizierte Sockelgeschoß abgesetzt von dem bis auf die Pilaster sehr flächig behandelten Oberbau, dessen gleichförmig gereimte Fenster unterschiedslos mit horizontalen Deckplatten versehen sind. Wir möchten annehmen, daß auch hier wiederum Vanvitellis Konventgebäude von S. Agostino, dessen Bedeutung für den Palast Morellis bereits erwähnt wurde, einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hat.

Die Beschriftung des Passalacqua-Planes schließt mit den Worten: „*per far sì che il cortile di esso serva la fabbrica,*

84 „*Prospetto principale di un'idea nel sito del Palazzo dell'Eccma Casa Caracciolo di Santobuono, con piano terreno, mezzanini sopra il giro delle botteghe, due piani nobili ed altri mezzanini sotto il cornicione per famiglia, corrispondendo il presente prospetto; attesa la sua forma e foggia della Curia Innocenziana, parte nella Strada Papale, ed in parte di fronte alla Piazza di Pasquino, e questo per adattarlo tanto alla minor perdita di sito, che all'allargamento delle Strade che lo circondano . . .*“

e non la fabbrica il cortile, come dalla pianta, alla quale . . .“ Dann bricht der Text ab. Man erführe gerne, auf welchen Plan welches Architekten sich diese Bemerkungen beziehen. Sie bestärken unsere Vermutung, daß der Neubau des Palazzo Braschi Gegenstand einer eingehenden Diskussion unter den römischen Architekten war. Für Passalacqua war es besonders der Hof des Gebäudes auf diesem komplizierten Gelände, der Schwierigkeiten in der Planung machte. Seine eigene, wenig überzeugende Lösung muß er sich im Gegensatz zu einem Künstler erdacht haben, der den Hof in ungewöhnlicher Weise zum Zentrum und dominierenden Teil der ganzen Anlage hatte machen wollen.

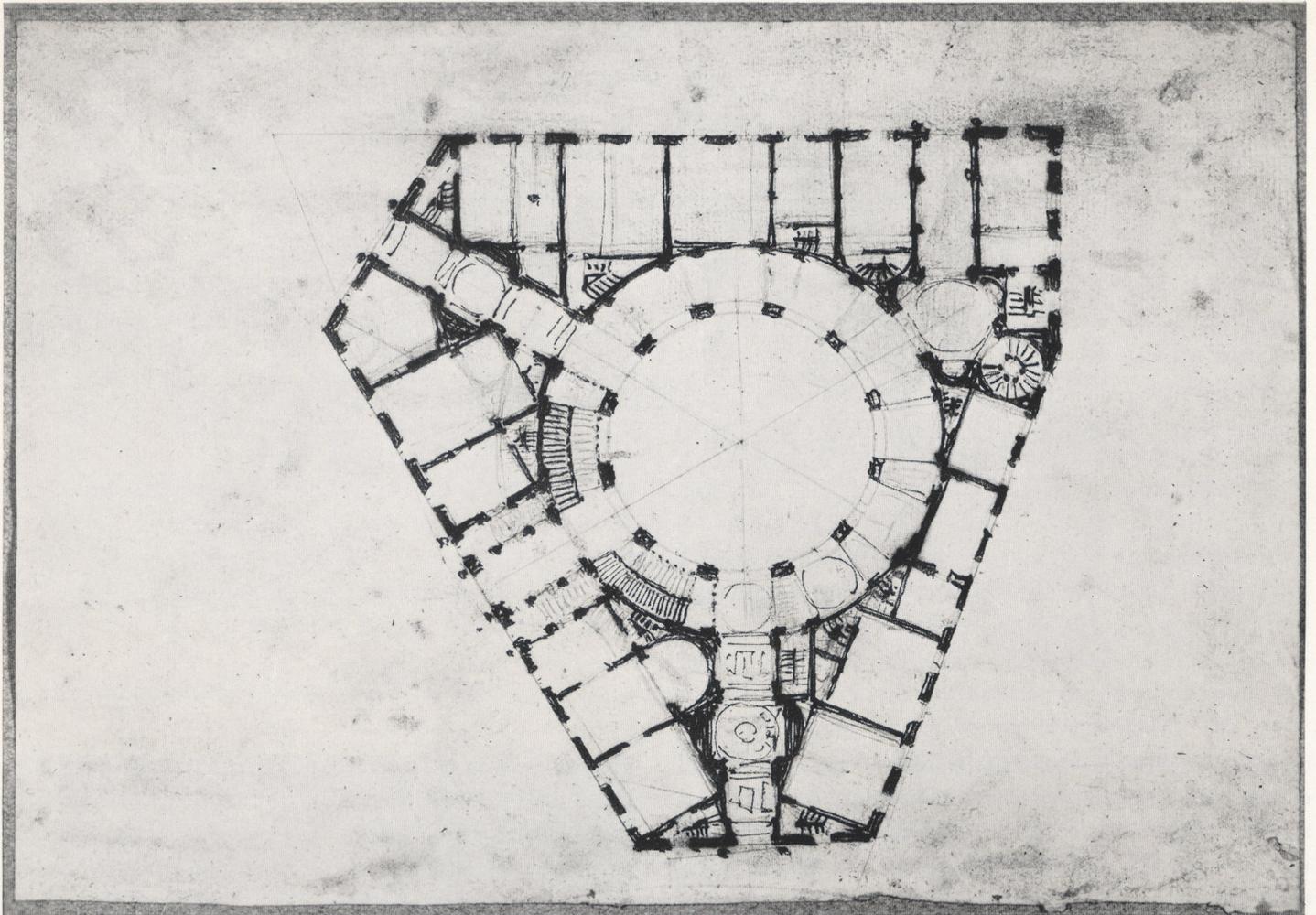
2. Giuseppe Valadier

Einen zweiten Komplex innerhalb des Planmaterials für den Palazzo Braschi bilden die Entwürfe des jungen Giuseppe Valadier. Einige von ihnen wurden bereits von H. u. K. Arndt⁸⁵, C. Pietrangeli⁸⁶ und P. Marconi⁸⁷ besprochen. Einige weitere, bisher unpublizierte lassen sich ihnen anfügen und ermöglichen einen genaueren Einblick in die Entstehungsgeschichte des Projektes.

85 H. u. K. Arndt, 270.

86 Pietrangeli, 23.

87 Marconi, 58–70.



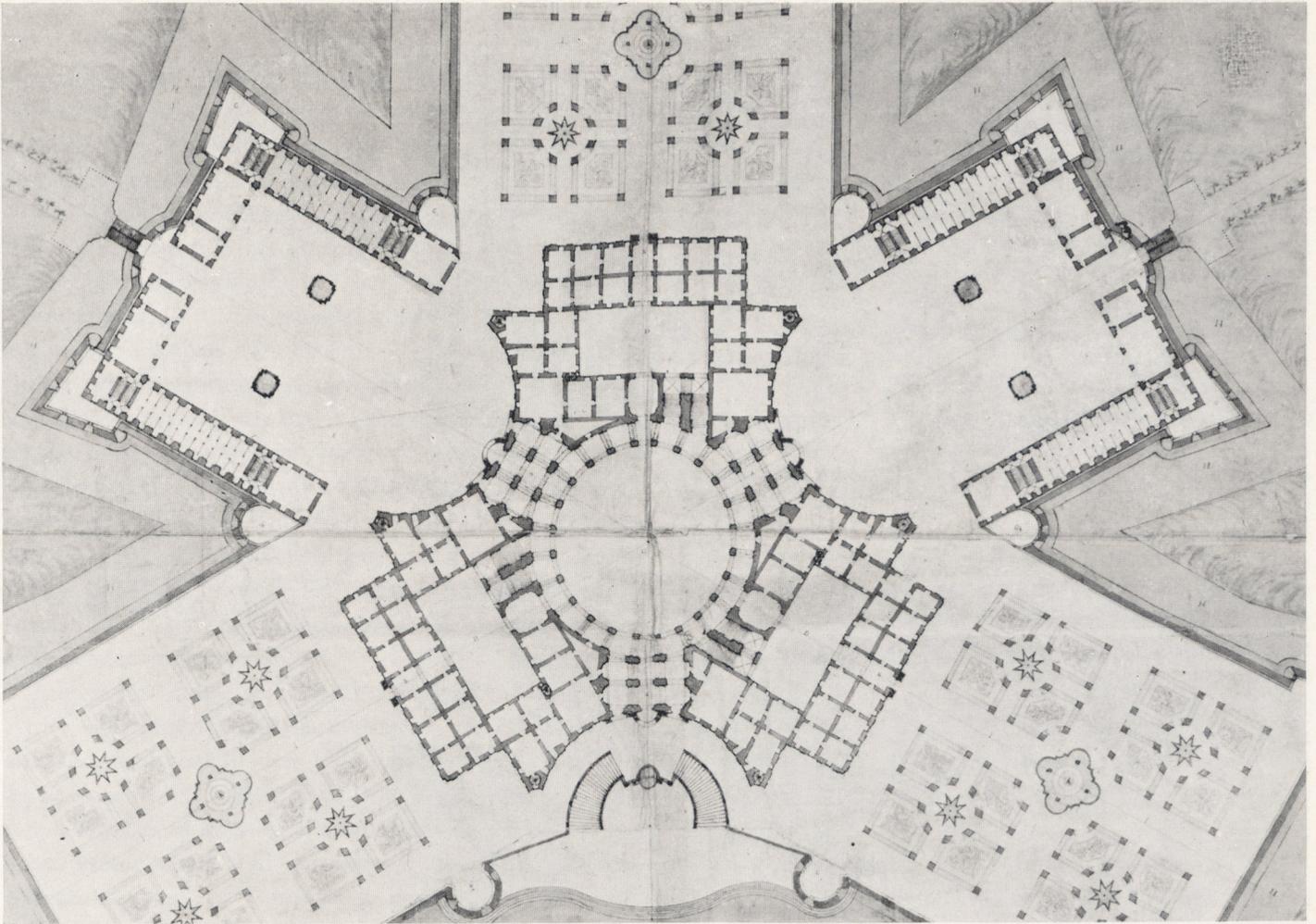
38. G. Valadier, 1. Grundrißprojekt für Palazzo Braschi. Rom, Coll. Lanciani

Eine Zeichnung in der Coll. Lanciani dürfte an den Beginn der Reihe gehören (Abb. 38)⁸⁸. Über den mit dünnen Bleistiftlinien eingetragenen Grundstücksgrenzen skizziert der Künstler seine Vorstellung von der Gestalt des künftigen Palastes. Wo der *perito* Passalacqua sich in zaghafter Weise von den ungünstigen Grenzen des Geländes abhängig zeigte, nützt Valadier die dem Areal immanenten Möglichkeiten geschickt aus. Um einen leicht exzentrisch angelegten Rundhof mit Umgang legen sich drei fast gleich lange Gebäudetrakte, die den Grundriß der Form eines gleichseitigen Dreiecks annähern. Deutlicher als Passalacqua zeichnet Valadier den langgestreckten Flügel an der *Strada Papale* als repräsentative Hauptfassade aus. Dies gelingt ihm durch Verzicht auf die spitze Nordwest-

ecke des Grundstückes; er kappt sie energisch ab und gewinnt dadurch ein Pendant zur dreiachsigen Front an der Piazza di S. Pantaleo. Die beiden Schmalseiten bilden zusammen mit dem von ihnen flankierten elfachsigen Mittelteil eine klar geordnete Dreiergruppe. Der Haupteingang in den Palast findet sich an der *Strada Papale*. In symmetrischer Anordnung zu ihm münden von den beiden gekappten Ecken her Nebeneingänge in den Hof.

Ein Sektor von 120 Grad im westlichen Teil des Hofumganges nimmt das Treppenhaus auf. Hier lassen sich im Entwurf die meisten Überzeichnungen beobachten. Valadier wollte die Treppe zuerst in den Seitenschiffen des Vestibüls in geradem Anlauf beginnen und auf halber Höhe in die Rundung des Hofes umbiegen lassen. Dann scheint er an zwei der Hofform angepaßte, dreiläufige Treppenanlagen gedacht zu haben. Bei diesen Überlegungen war ihm aber sein eigener Plan gleichsam im Wege; die Anpassung der Rampen an den Hof und die geraden Enfiladen der Flügel stellte ihn vor fast unüber-

⁸⁸ Rom, Pal. Venezia, Coll. Lanciani, Roma XI.100.3,2. Die deutlich sichtbaren Konstruktionslinien und das Nebeneinander von ersten Bleistiftstrichen und korrigierenden Überzeichnungen mit Tusche weisen das Blatt als eine erste Entwurfsskizze aus.



39. C.S. Fontana, Schloßentwurf, 1705. Rom, Acc. di S. Luca (Ausschnitt)

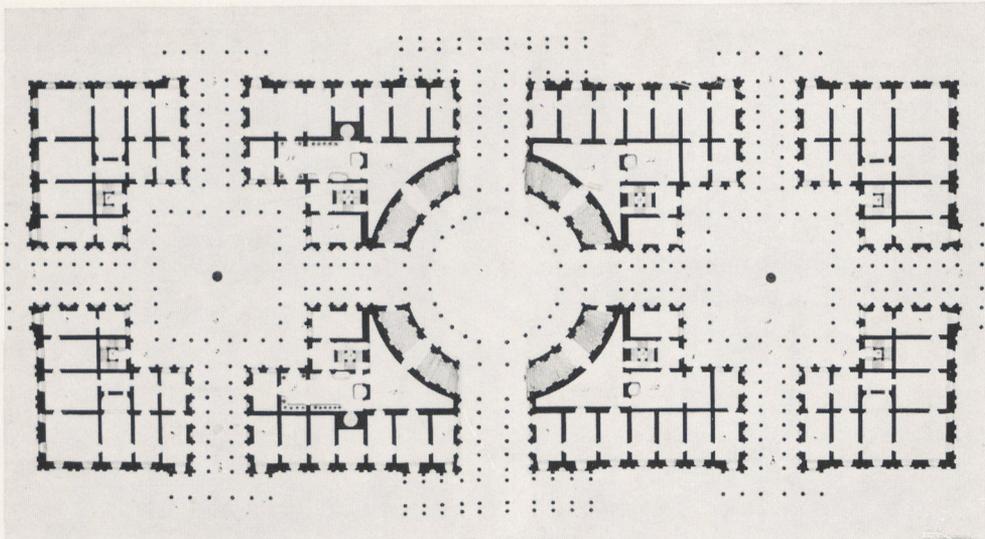
windliche Schwierigkeiten. So kristallisierte sich eine Kompromißlösung heraus, die in den endgültigen Plänen wieder auftreten sollte: nämlich eine zweiläufige Doppeltreppe, die der Tiefe des Hofumganges entspricht und dessen Rundung angepaßt ist. Sie wird vom Mitteleingang her betreten, ihre Läufe kehren über den Podesten seitlich der Nebenkorridore um und führen von hier zur Mitte zurück.

Dieser erste Entwurf Valadiers für den Pal. Braschi, mit seiner straffen, auf Symmetrie zielenden Anordnung der Räume, veranlaßte H. u. K. Arndt bei ihrer kurzen Erwähnung des Blattes zu dem Hinweis, „wie sehr Valadier von dem Gedanken an eine Idealplanung eingenommen war“⁸⁹. Sie nahmen ihn daher mit Recht in ihre Besprechung von Idealentwürfen über dreieckigem Grundriß auf. Ihre Studie zeigt deutlich, wie solche Phantasieprojekte in zunehmendem Maße gerade die Architekten des

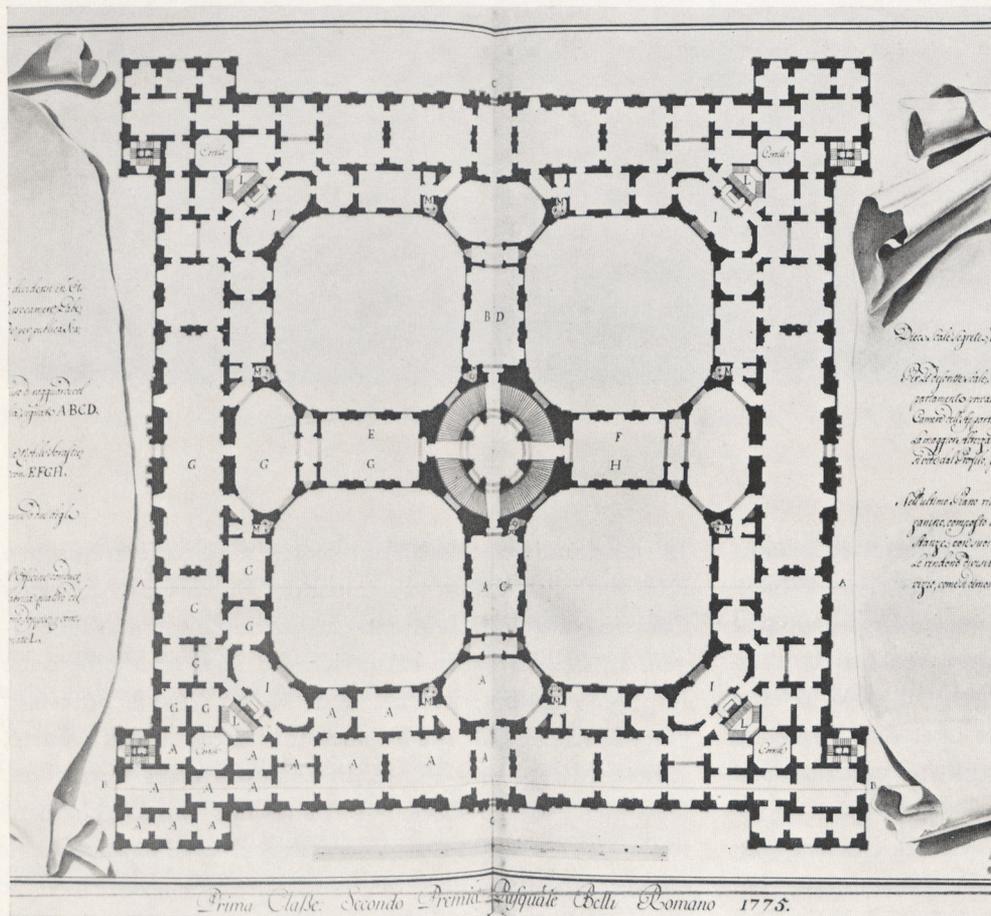
18. Jahrhunderts beschäftigt hatten⁹⁰. Für die römischen Künstler war dabei von einem 1705 ausgeschriebenen Concorso der ASL ein entscheidender Impuls ausgegangen. In diesem Jahre hatte sich die Akademie eine neue Impresa zugelegt, welche, dem Motto „*aequa potestas*“ von Horaz folgend, die Zeichen für die drei freien Künste, Zirkel, Meißel und Pinsel, in einem Dreieck vereinigte. Der gleichzeitige Concorso hatte mit seiner Themenstellung, ein Schloß für *tre personaggi di ugal'importanza* zu entwerfen, eindeutig auf die Impresa angespielt. Die

90 In der Lösung einer so komplizierten theoretischen Bauaufgabe mögen viele Architekten eine willkommene Gelegenheit erblickt haben, die meisterhafte Beherrschung ihres Handwerkes zu demonstrieren. So ließ sich der englische Architekt Theodore Jacobsen (gest. 1772) im Jahre 1742 von William Hogarth porträtieren, mit dem Plan eines „triangular house“ in den Händen, dem Prunkstück seines Könnens. Das Bild befindet sich heute im Allen Memorial Art Museum, Oberlin USA (vgl. Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College I, 1944, Heft 1, 35, Abb. 52 und XVI, 1958/9, 67).

89 H. u. K. Arndt, 270.



40. G. Bucciarelli, Schloßentwurf, 1775.
Rom, Acc. di S. Luca (Ausschnitt)



41. P. Belli, Schloßentwurf, 1775. Rom,
Acc. di S. Luca (Ausschnitt)

prämierten Entwürfe, von Filippo Juvarra und Carlo Stefano Fontana, waren von diesem Gedanken ausgegangen und hatten das Dreieck zur Grundlage der Plangestaltung gemacht. Dem Römer Valadier werden 1790 das Motto der Akademie wie auch viele derartige Pläne

vertraut gewesen sein und er mag bei seinem Versuch, für das Gelände am Pasquino eine ideale Grundrißlösung zu finden, von hier Anregungen empfangen haben. In freierer Weise konnte er solche Gedanken etwas später äußern. In einer 1796 erschienenen *Raccolta di diverse invenzioni* hat

er auf 24 Tafeln die Entwürfe eines gewissen Citeroni⁹¹ mit den eigenen vereinigt; gleich zweimal erscheint hier ein *padiglione per villa*, der mit seinem dreieckigen, an den Spitzen abgekappten Grundriß und einem großen, runden Mittelsaal an die Disposition des Planes für den Palazzo Braschi erinnert⁹².

Der Wandel in der Auffassung des so weit verbreiteten Themas erweist sich bei einem Vergleich von Valadiers Palazzo Braschi-Entwurf mit dem gut 80 Jahre älteren Dreiecksplan des C. S. Fontana (Abb. 39). Freilich waren auch die Aufgaben verschieden. Fontanas freistehendes Schloß erlaubte gerundete Einschwingungen und Risalite, wobei die Einzelteile des Baues relativ selbständig blieben. Valadiers Palast sollte sich inmitten der römischen Altstadt erheben. Der Künstler konnte wenig Raum verschwenden und mußte auf die Erhaltung der geschlossenen Baufigur stärker Rücksicht nehmen. In starrer Spannung werden so auf seinem Plan die geometrischen Grundformen von Kreis und Dreieck bzw. Fünfeck aufs engste miteinander verbunden.

Angesichts dieser Gestaltung haben schon H. u. K. Arndt auf Francesco Milizia und seine Theorie der *forme miste* hingewiesen. In den 1781 erschienenen *Principj di architettura civile*⁹³ erläutert Milizia diesen Begriff: „*Le forme miste, se un edificio è composto di forme diverse, si combinano mirabilmente*“ und er verweist auf das Schloß von Caprarola, „*come ha praticato il Vignola nel Palazzo di Caprarola, che è un circolo iscritto in un pentagono*“. Der Entwurf Valadiers für den Pal. Braschi erscheint dem heutigen Betrachter wie ein Lehrbeispiel für die gelungene Anwendung von Milizias Theorien. Er kombiniert „gemischte Formen“ in idealer Weise und lehnt sich dabei eng an das Vorbild von Vignolas Farnese-Schloß an.

Die grundrißmäßige Entfaltung des Planes hatte dem Künstler, wie schon erwähnt, vor allem bei der Anlage der Treppen Schwierigkeiten bereitet. Valadier paßte schließlich die Rampen der Rundung des Hofes an, ohne der gleichmäßigen Raumfolge in den drei Flügeln Abbruch zu tun. Mit diesem Entschluß, Hof und Treppe zu einer konzentrischen Einheit zusammenzufassen, zeichnete er eindeutig den Kreis als dominierende Mitte des Gebäudes aus. Eine Tendenz zum Zentralbau wird spürbar.

91 Raccolta di diverse invenzioni di No. 24 Fabbriche continenti chiese, ospedali, palazzi, casini di campagna ed altre . . . , Roma 1796. Abgeb. bei Marconi, fig. 46, 47. Der in keinem Künstlerlexikon genannte Citeroni ist nicht näher zu identifizieren.

92 Noch gegen 1800 spielte der römische Vanvitelli-Schüler Andrea Vici, Mitglied der ASL, mit solchen Grundrissen, von denen er einen sogar mit den Worten der Impresa, *aequa potestas* versah (Die Zeichnungen sind heute im Besitz von A. Busiri-Vici, Rom).

93 Milizia, Principj di architettura civile, Finale 1781, II, 27.

Sie findet sich in ähnlicher Weise bei vielen Idealplänen des späteren Settecento, von denen manche Valadier bekannt gewesen sein müssen. Die Concorsi der ASL spiegeln ihre Verbreitung wider. Im Concorso Balestra von 1775 – in dem in der zweiten Klasse der erst 13jährige Valadier prämiert wurde – sollte in der ersten Klasse eine Villa für eine hochgestellte Persönlichkeit entworfen werden⁹⁴. Der dritte erste Preis⁹⁵ fiel an Giuseppe Bucciarelli (Abb. 40), der seinem Gebäude drei Höfe gab, von denen der mittlere in freistehender Rundung einzig der Aufnahme von vier Treppenläufen diente. Der zweite Preis wurde an Pasquale Belli vergeben, hinter dessen quadratischer Anlage um vier gleichgroße Höfe als Vorbild deutlich Vanvitellis Schloß in Caserta steht (Abb. 41). Auch Vanvitelli hatte den durch die Eckschrägen der Höfe gewonnenen achteckigen Mittelraum in der Kreuzung der Querarme zum Angelpunkt seines riesenhaften Baues gemacht. Belli ging einen Schritt weiter und legte nun in diesen Mittelteil ebenfalls eine Rundtreppe, die man sich durch alle Geschosse reichend vorstellen muß. Er nahm damit einen Gedanken auf, den bereits Mario Gioffredo in seinem ersten Caserta-Plan vorgebracht hatte⁹⁶ und der auch im Werke Vanvitellis eine große Rolle gespielt hat; es sei nur an den Treppenvavillon der Certosa bei Padula in Südkampanien erinnert⁹⁷. Ein non-plus-ultra solcher profaner Zentralgedanken dürfte der schon 1750 von Piranesi gestochene Grundriß zu einem Collegium sein, dessen glänzlich unrealisierbare, jede räumliche Vorstellung hinter sich lassende Gruppierung radialer und konzentrischer Treppenfolgen die eigentlichen Nutzgebäude in die äußersten Ecken des Planes verdrängt⁹⁸.

Drei weitere Entwürfe Valadiers für den Pal. Braschi finden sich in der ASL⁹⁹. Sie geben die Grundrisse von Erdgeschoß, Piano Nobile und Obergeschoß wieder. Die Raumaufteilung wird mit nur unwesentlichen Änderungen von der ersten Skizze übernommen. Auf zweien der Blätter hält der Künstler auch seine Vorstellungen für den Aufriß des Palastes fest. In der linken unteren Ecke des Obergeschoßplanes bildet eine kleine getuschte Zeichnung die Front einer der beiden Schmalseiten ab (Abb. 42). Sie ist nach den Regeln der von Bertotti-Scamozzi für Italien wieder ins Bewußtsein gerufenen Architektur Palladios gestaltet¹⁰⁰. Für diese Fassade haben sich zwei vorbereitende Entwürfe erhalten.

94 Festschrift der ASL, Roma 1775, XI: „*Villa a delizia di ragguardevole personaggio*“.

95 Drei erste Preise wurden vergeben.

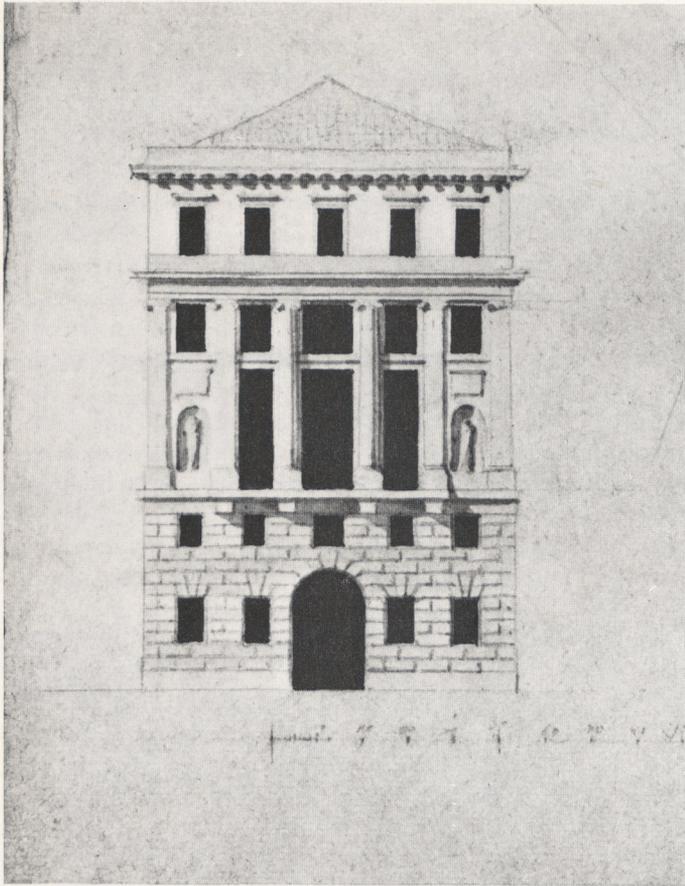
96 Vgl. G. Chierici, Note Vanvitelliane, in: AttiCongArchit VIII, 1953, Roma (1956), 253, fig. 5.

97 F. Fichera, Luigi Vanvitelli, Roma 1937, 130, fig. 81.

98 „*Pianta di un ampio magnifico collegio*“, in: Opere varie di architettura, Roma 1750. Vgl. U. Vogt-Göknil, Giovanni Battista Piranesi, Carceri, Zürich 1958, 22f. und Abb. 12.

99 ASL, Cartella Disegni Valadier.

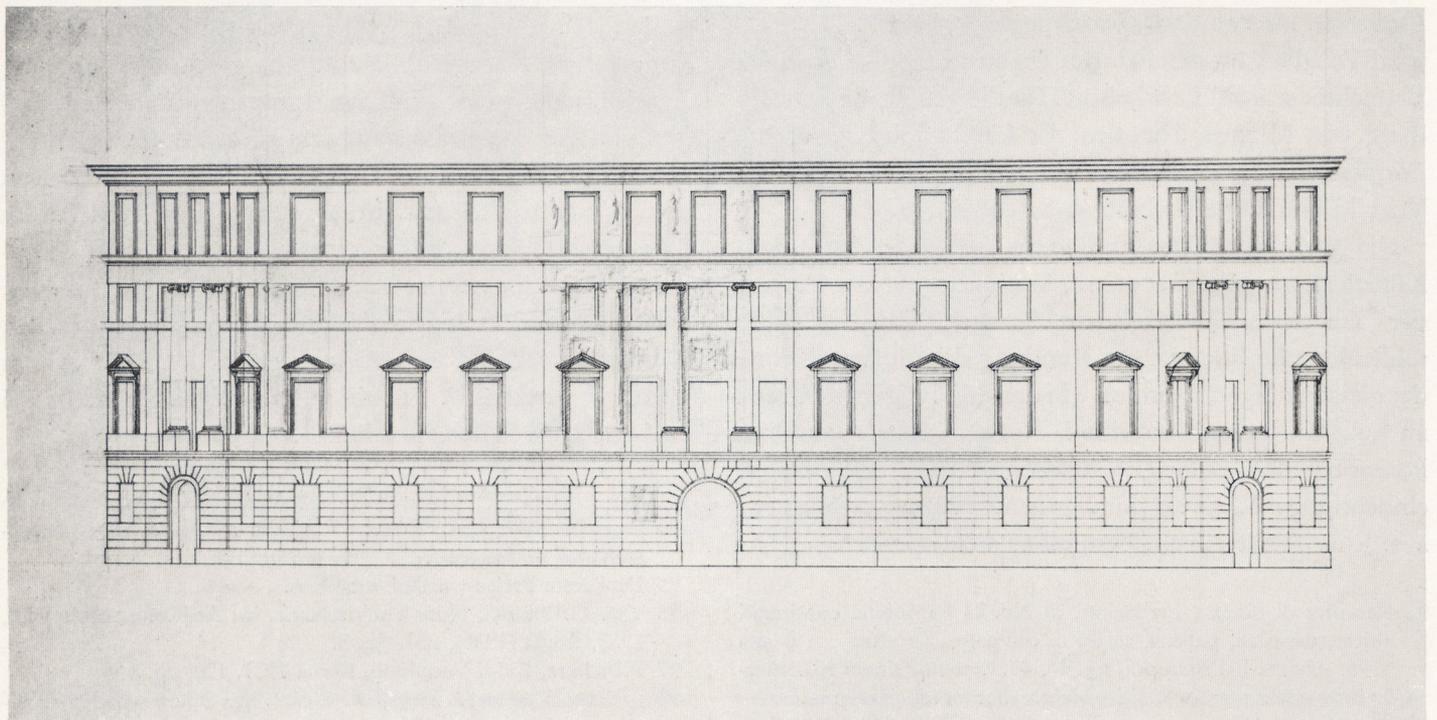
100 O. Bertotti-Scamozzi, Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, 4 Bde., Vicenza 1776–83. Vgl. Brües, 4.



42. G. Valadier, Aufrißskizze für Palazzo Braschi. Rom, Acc. di S. Luca

Eine saubere Linealzeichnung in der ASL gibt die drei Gebäudeflügel an der Strada Papale wieder (Abb. 43)¹⁰¹. Ein rustiziertes Erdgeschoß mit wenigen, kleinen Fenstern bildet den Sockel für das hohe erste Stockwerk und sein Mezzanin; über einem umlaufenden, kaum ausladenden Gesims folgt ein zweites Obergeschoß. Das Ganze wird von einem weit vorspringenden Gebälk abgeschlossen. In diesem ersten Entwurf bilden die breiten Mauerflächen den Grund für die wenigen plastischen Akzente, welche durch die Dreiecksgiebel im Piano Nobile und je zwei Kolossalsäulen über den Eingängen gesetzt werden. Mit vorsichtigen Bleistiftüberzeichnungen beginnt Valadier, die zurückhaltende Strenge der Fassade in einer stärkeren Wanddurchbrechung zu verändern. Er beschränkt sich dabei auf den fünfsichtigen Mittelteil, die flachen, einachsigen Seitenrisalite und die beiden stumpf abgewinkelten Schmalseiten des Baues. Im Erdgeschoß wird an zusätzliche Fenster gedacht, im Piano Nobile soll die Zahl der Säulen auf sechs erweitert werden; eingetiefte Reliefbilder werden ebenso erwogen wie eine Reihe von sechs großen Statuen zwischen den Fenstern des obersten Stockwerkes.

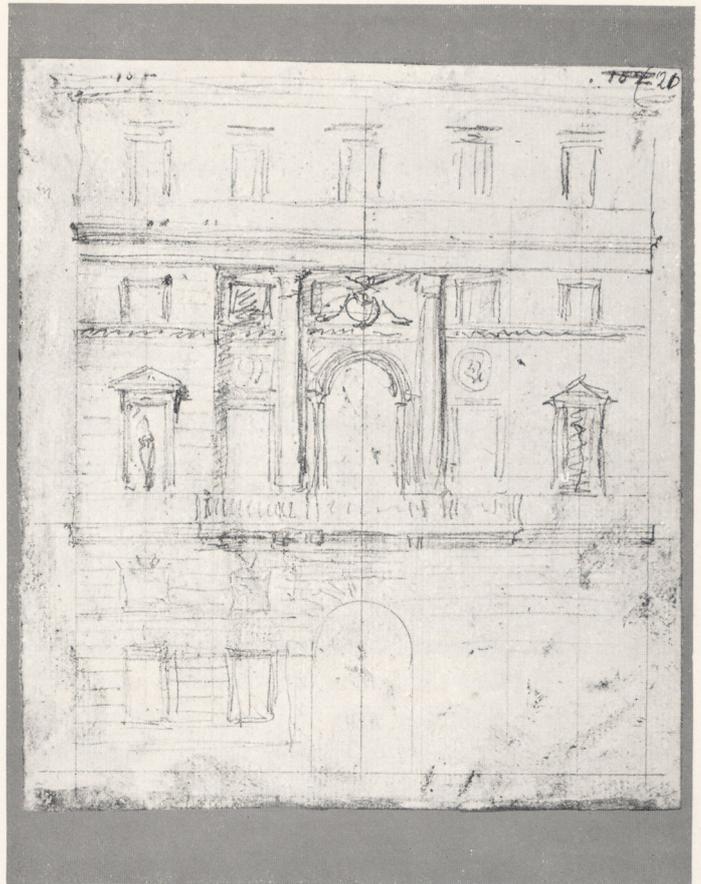
101 ASL, Cartella Disegni Valadier; bisher nicht identifiziert.



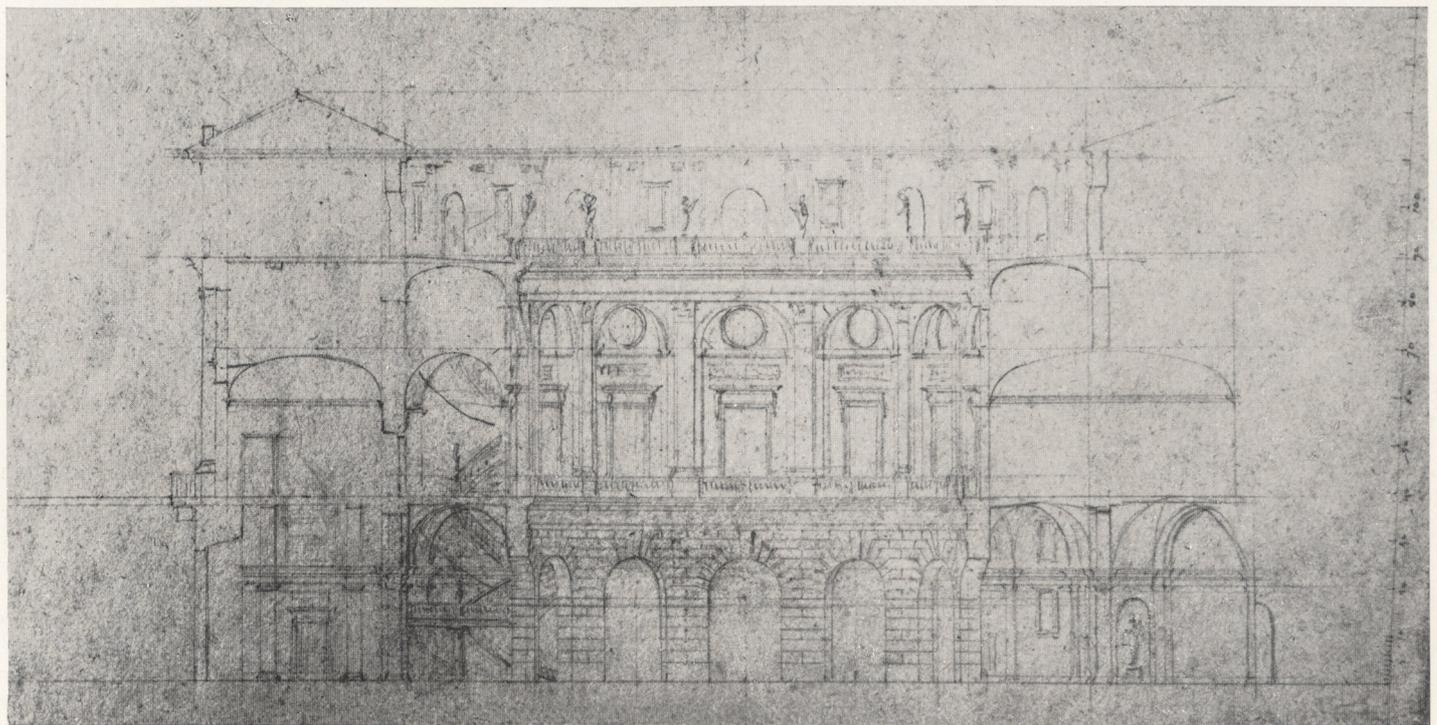
43. G. Valadier, Aufrißentwurf für Palazzo Braschi. Fassade an der Strada Papale. Rom, Acc. di S. Luca

Eine bisher nicht identifizierte, nur teilweise durchgeführte Zeichnung in der Coll. Lanciani (Abb. 44)¹⁰² versucht, solchen Bereicherungen eine exakte konstruktive Grundlage zu geben. Dünne Hilfslinien markieren die Achsen und legen die Proportionen neu fest. Das Erdgeschoß erhält ein Mezzanin und wird dadurch in seiner Höhererstreckung dem Piano Nobile gleichgestellt. Deutlicher als in dem vorangehenden Entwurf ist das oberste Stockwerk durch ein breites Gesims vom Unterbau abgesetzt. Die Rustika wird versuchsweise seitlich des beherrschenden Palladiomotives bis zu diesem Gesims hinaufgezogen. Statuenschmuck in den Nischen sowie ein kräftig vorspringender Balkon vervollkommen die dekorative Auszeichnung über den drei Haupteingängen des Palastes.

Gegenüber dieser Zeichnung, die hier als der zweite unter den Fassadenplänen angesehen wird, ist auf der schon genannten endgültigen Darstellung (Abb. 42) wieder eine Klärung eingetreten. Einige der erwogenen Bereicherungen werden übernommen, z. B. das Mezzanin des Erdgeschosses und die Statuennischen. Auf die Ausdehnung der Rustika wird verzichtet, ebenso auf das



44. G. Valadier, Aufrisskizze für Palazzo Braschi. Rom, Coll. Lanciani



45. G. Valadier, Entwurf für Palazzo Braschi. Querschnitt. Rom, Acc. di S. Luca

Palladio-Motiv in der Mitte. Statt dessen wird der im ersten Aufriß nur skizzierte Gedanke, das Hauptgeschoß mit sechs Säulen bzw. Pilastern zu schmücken, wieder aufgegriffen.

Ein in Ost-West-Richtung verlaufender Querschnitt durch den Palast (Abb. 45) gibt den zweigeschossigen, runden Hof mit umlaufender Dachterrasse wieder. Die zwischen Pilastern eingespannten, übergreifenden Rundbögen im ersten Geschoß zeigen sich, mit Ausnahme der Okuli des Mezzanins, von frühen Ideen Vanvitellis für das Schloß in Caserta beeinflusst¹⁰³. Die Ordnung des obersten Geschosses ist nur schwach zu erkennen: eine rhythmische Folge engerer und weiterer Pfeilerstellungen mit geraden und rundbogigen Wandöffnungen oder Nischen, welche Anregungen von der Hofgliederung von Caprarola vermuten läßt. Links vom Hof wird der Blick in das komplizierte Raumgefüge des Treppenhauses freigegeben. Man sieht das Podest auf halber Höhe des Erdgeschosses, auf dem die Stufen umkehren¹⁰⁴.

Die Endpläne finden sich auf vier großformatigen Blättern, ebenfalls in der ASL (Abb. 46a–d)¹⁰⁵. Auf ihnen hat die Anlage der Treppe gegenüber der ersten Grundrißskizze nochmals eine leichte Variation erhalten. Sie ist nunmehr von drei Seiten zugänglich: sowohl von dem jetzt einschiffigen Hauptvestibül als auch vom runden Hofe her. Im Piano Nobile wird der Umgang nahezu verdrängt durch drei große, ovale Säle, die radial bis zur Hoffront vordringen. Sie vermitteln zwischen dem runden Hof und den Zimmerfluchten an den Straßenseiten. Bei der Gestaltung des Hofes nahm Valadier gegenüber den vorbereitenden Plänen nochmals eine entscheidende Änderung vor. An die Stelle der flachen Wandpilaster treten nun in alternierend engerer und weiterer Stellung vorgelegte Dreiviertelsäulen, die auf beiden Obergeschoßplänen (Abb. 46b, c) erscheinen, also bis zum umlaufenden Hauptgesims reichen sollten. Hier entschied sich der Künstler auch im Aufriß und Detail für das Vorbild, das ihm schon bei der Konzeption des Grundrisses Anregungen gegeben hatte, nämlich Vignolas Farnese-Schloß in Caprarola. Es scheint ihm dabei gleichgültig gewesen zu sein, daß damit zwischen der Hofordnung und der neopalladianischen Außenansicht des Palastes eine gewisse Diskrepanz entstand. Gemeinsam ist beiden die offene Hinwendung zur Baukunst des Cinquecento. Wie-

derum zeigt sich Valadier in enger Übereinstimmung mit den Lehren Milizias, der in seinen *Memorie degli architetti antichi e moderni* 1768 dieses Jahrhundert als das „Goldene Zeitalter der Künste“ gefeiert hatte¹⁰⁶.

Die Pläne Valadiers für den Pal. Braschi sind, verglichen mit den Vorschlägen Passalacquas, zweifellos die kühneren. Der sichere, unmittelbare Zugriff, mit dem der damals erst 28jährige Künstler ans Werk ging, ist fern von der Vorsicht und Kleinlichkeit des *perito* der Santobuono. Es sei noch auf eine Abweichung von der „Idealität“ des Projektes hingewiesen, die auf allen Plänen an der Nordostecke des Grundrisses zu beobachten ist. Hier verzichtete Valadier auf die Vollendung der Symmetrie, obwohl es ihm ein leichtes gewesen wäre, ähnlich wie an der spitzen Nordwestecke zu verfahren und ein weiteres Stück des Baugrundes zu opfern. An dieser Stelle stand beim Vorgängerbau, dem Pal. Orsini-Santobuono, der für die Akzentuierung der südlichen Schmalseite der Piazza Navona bedeutsame, hohe Turm des Sangallo (Abb. 14). Valadier wollte wohl hier die geschlossene Platzfront erhalten und die Wirkung des Turmes in der flachen Risalitbildung wieder aufnehmen. Die Vermutung liegt nahe, daß er dabei auch die alten Turmfundamente wiederverwenden wollte. Diese geschickte Rücksichtnahme auf Gegebenes unterscheidet sein Projekt deutlich von dem Passalacquas und von dem noch zu besprechenden des Giuseppe Barberi. Seine Pläne scheinen eng mit dem Gedanken an eine Ausführung verknüpft gewesen zu sein. Der Kommentar des Passalacqua-Planes (s. o. S. 123) bestätigt diesen Verdacht. Der einzige Plan, in dem, wie Passalacqua ohne Nennung des Namens rügend bemerkt, der Hof gegenüber dem Gebäude selbst eine dominierende Sonderstellung einnimmt, ist der Valadiers. Es ist daher durchaus denkbar, daß Valadier sein Projekt in Konkurrenz zu Passalacqua angefertigt hatte und daß er auf einen Auftrag von Seiten des Duca Braschi hoffte. Passalacqua dürfte in Kenntnis dessen seinem Gutachten die kritischen Bemerkungen über das Verhältnis von Hof und Palast beigefügt haben.

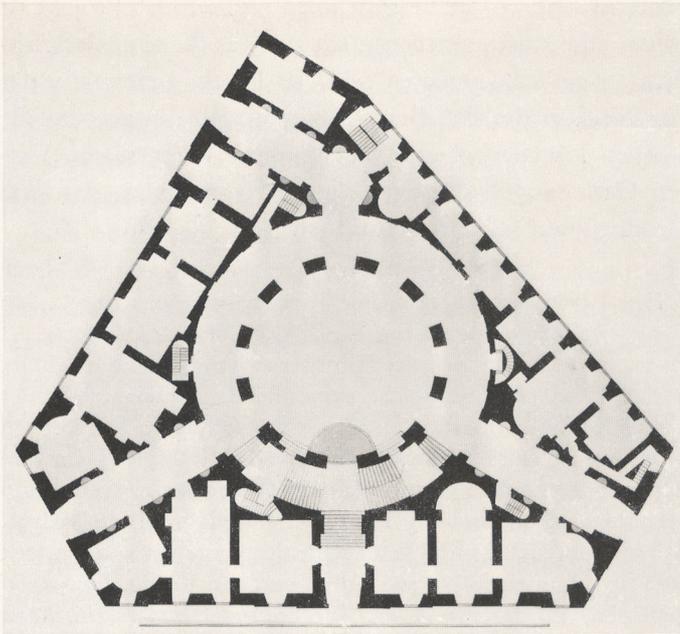
Francesco Milizia hatte 1790 in seinem Brief an den Conte di Sangiovanni von den Projekten „vieler Architekten“ für den Neubau des Palastes gesprochen. Er läßt

106 Vgl. E.Brües, Die Schriften des Francesco Milizia (1725–98), in: Jahrbuch für Ästhetik und Allg. Kunstwissenschaft VI (1961), 78. E.Brües schildert, wie sich Milizia eine Rangordnung der Architekten dieser Zeit vorgestellt habe. In der Mitte habe er Palladio einen Platz zugeordnet, zur Linken von Vignola, Michelangelo und Vasari, zur Rechten von Peruzzi, Serlio und Giulio Romano flankiert. Ein solches Gremium von Künstlern hätte, angespornt von einem großherzigen Mäzen, eine *infallibile norma alla posterità* aufstellen können.

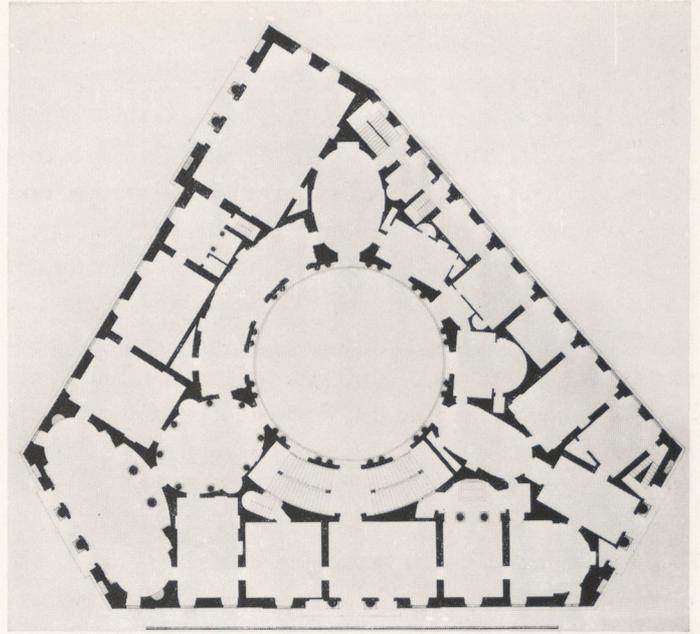
103 G.Chierici, La Reggia di Caserta, Roma 1937, 32.

104 In Abänderung der ersten Grundrißskizze (Abb. 38) ist die Treppe hier nur von den beiden Seiteneingängen her zu betreten, so daß das Podest seitlich des Haupteinganges wiedergegeben wird.

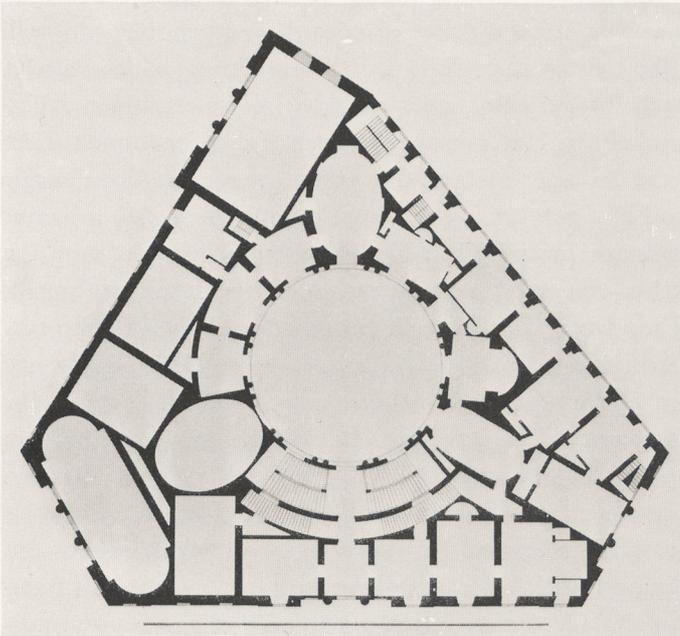
105 ASL, Cartella Disegni Valadier.



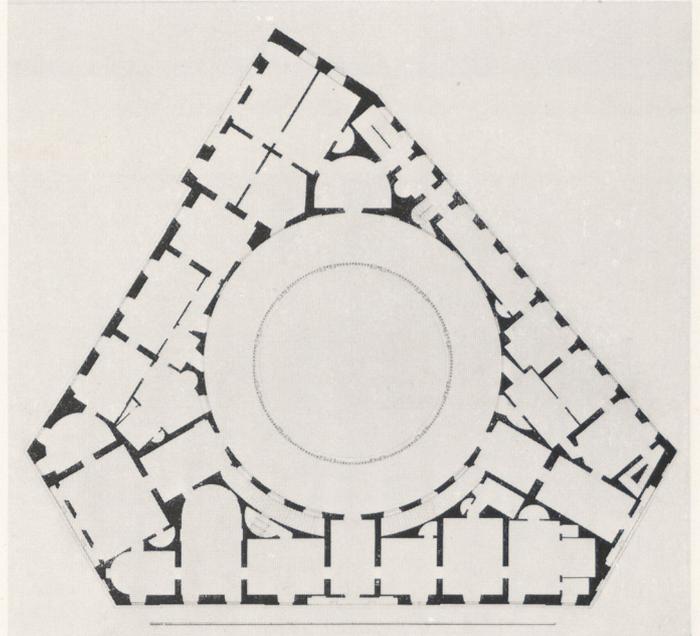
a. Erdgeschoß



b. 1. Stockwerk



c. 2. Stockwerk



d. Obergeschoß

46. G. Valadier, endgültiges Projekt für Palazzo Braschi. Rom, Acc. di S. Luca

keinen Zweifel daran, daß die eigene Sympathie einem bestimmten Plane gelte: „Io ne ho veduto uno assai buono di un giovane di Spoletti, ma dubito assai che sia scelto“. Wir möchten hier die Vermutung äußern, daß Milizia mit diesem Künstler Valadier gemeint hat. Es mag verwundern, daß er ihn nicht als Römer bezeichnet. Die Worte *di Spoletti* können sich aber auf das damalige Tätigkeitsfeld des Künstlers beziehen. Valadier, seit 1781 *Architetto dei Palazzi Apostolici*, war in den 80er Jahren im amtlichen Auftrag an vielen Orten des Kirchenstaates tätig geworden.

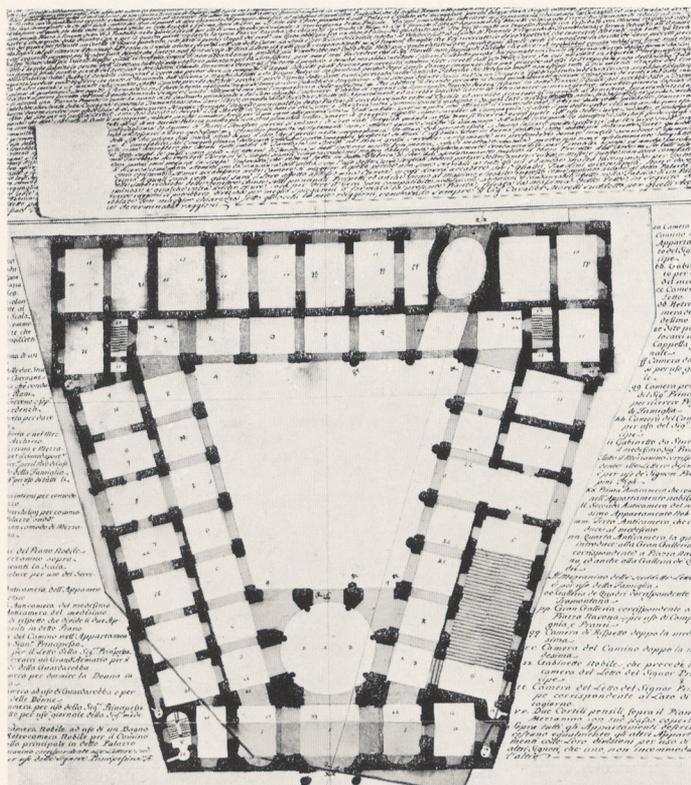
So hatte er seit 1784 den Wiederaufbau der zerstörten Kathedrale von Spoleto geleitet, der sich bis 1792 hinzog¹⁰⁷. Sein während dieser Arbeit entstandenes Projekt für den Pal. Braschi wird dem Theoretiker Milizia in seiner Mischung von Regelstrenge und Einfallsreichtum vor allen anderen am ehesten zugesagt haben.

¹⁰⁷ Schulze-Battmann, 57; A. Marinucci, Disegni inediti del Valadier per il Duomo di Spoleto, in: *QuadArchit* 54 (1962), 23–28.

3. Giuseppe Barberi

In der Bibl. Nazionale in Rom hat sich ein Klebeband mit Giuseppe Barberis *Idee fatte per il magnifico palazzo del Duca Braschi* erhalten¹⁰⁸. Er vereinigt auf fünf großformatigen Plänen einen Grundriß, zwei Querschnitte und zwei Aufrisse sowie auf kleineren Blättern eine Fülle von Skizzen und Detailzeichnungen. Bei der Beschriftung des Grundrisses auf fol. 2 (Abb. 47) erwähnt Barberi, daß er sein Projekt im Jahre 1791 nach einem Plane des Melchiorre Passalacqua angefertigt habe, von dessen Hand auch die *stima di esso sito* stamme. Im Vorwort auf fol. 1 wird erklärt, der Entwurf biete über ein und demselben Grundriß zwei verschiedene Aufrißlösungen an, eine davon *più decoroso*. Beide seien für das Gelände gedacht, auf dem der Neubau des Pal. Braschi bereits im Gange sei, und zwar „con disegno ed assistenza del Sig. Cav. Cosme Morelli Architetto così denominato“. Schon dieser nur abwertend zu verstehende Zusatz zum Titel des ausführenden Architekten läßt vermuten, daß Barberi mit seinen Plänen zum Baue

108 Bibl. Naz., VE Banc. LXVII.



Pianta fatta sul sito del Palazzo Braschi che si sta costruendo
 Cav. Morelli. Esso sito mi è stato dato per mezzo di una Pianta dal Sig. Passalacqua, Arch. del Sig. Principe di S. Saba
 in cui il detto Architetto ha designato a far la stima di esso sito. fatta in questo corrente Anno 1791.

47. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Grundriß, Rom, Bibl. Naz.

Morellis kritisch Stellung nehmen wollte. Das Projekt ist weder eine Auftragsarbeit noch kann es für eine Verwirklichung gedacht gewesen sein. Es ist ein Lehrstück, das den Neubau des Pal. Braschi zum Anlaß nimmt, um die eigenen künstlerischen Anschauungen vorzutragen. Diesen Darlegungen dient ein langer Kommentar, der dem Grundriß auf fol. 2 beigelegt ist.

Die Leser werden mit den Worten angesprochen: „*Voi giovani e figli che mi ricercate ragione dell' opera che si sta costruendo . . .*“ Es ist anzunehmen, daß der Künstler sich damit an die Schüler der ASL wendet. Eine sehr persönliche Anteilnahme klingt aus vielen Stellen des Textes. So behauptet Barberi zu Beginn resignierend, es sei eigentlich überflüssig, sich mit einem Bau auseinanderzusetzen, der bereits errichtet würde. Und kaum verholene Enttäuschung ist zu verspüren, wenn er beklagt, daß in Rom viele Aufträge an Künstler vergeben würden, nur weil sie schon einen Namen hätten und den Kredit der *Sovrani* genossen, „*ad esclusione di tanti altri professori, che la nostra Roma abbonda e che forse vivano in seno alla disgrazia*“.

Bei der Erläuterung der Situation und Bauaufgabe wird die Trapezform des Geländes hervorgehoben. Morelli habe sich zwar in der äußeren Gestaltung seines Palastes nach ihr gerichtet, aber er habe im Innern einen rechtwinkligen Hof mit abgekappten Ecken begonnen. Dies habe zu einer starken Divergenz zwischen Westfassade und Hof geführt, welche im Vestibül *col uso delle curve* nur mühsam ausgeglichen werde. Eine solche Lösung sei sicher eine *notabile variazione*, doch sei sie unangebracht, schon wegen der dadurch entstehenden hohen Baukosten. Barberi fährt fort: „*Non è mai da credere che il Sig. Morelli non sappia di Euclide che dice 'si inaequalibus aequalia addas quae fiunt sunt etiam inaequalia' e che non sappia li primi quattro precetti dell' arte, solidità, comodo, economia e decoro*“. An den genannten vier Regeln wird der Bau Morellis nochmals kritisch gemessen. Im *uso delle curve* sieht Barberi den Grund für viele Unstimmigkeiten (*ineguaglianze*) im Innern des Gebäudes. Ebenso wird die reiche Marmorausstattung des Vestibüls mißbilligt, da sie durch ihren Aufwand keine Steigerung der Schmuckmittel in den oberen Stockwerken mehr zulasse. Am Ende heißt es: „*Ma per meglio spiegarmi è formato la presente pianta, fissata la massima delle rette, in seguito del trapezio suddetto, perchè voi giovani e figli, abbiate con maggior chiarezza sotto li occhi le mie ragioni venerando sempre il Sig. Cav. Morelli*“.

Barberis eigener Plan (Abb. 47) richtet sich streng nach den aufgestellten Regeln und sieht für den Palast wie für seinen Hof die Form eines Trapezes vor. Der Haupteingang wird an die südliche Schmalseite an der Piazza di S. Pantaleo verlegt. Aus einem quergelagerten, dreischiffigen Vorraum führt ein rundes, säulengeschmücktes Vestibül

in den Hof und zur doppelläufigen Treppe im Ostflügel des Gebäudes. Der Grundriß läßt nur zwei nicht rechtwinkelige Räume zu. Eine Linie xx-zz demonstriert eine nach Barberis Kommentar vom Bauherren gewünschte Perspektive aus dem Vestibül durch Hof und Nordportal zum Brunnen auf der Piazza Navona.

Die Südfassade (Abb. 48) schließt sich stilistisch an Barberis Ideen für sein erstes Projekt am Corso an. Die einzelnen Stockwerke über dem rustizierten Erdgeschoß werden durch die breiten Bänder der Gesimse noch stärker voneinander isoliert. Die verhältnismäßig kleinen Fenster der Hauptgeschosse sitzen auf den Gesimsen auf, die der Mezzanine „hängen“ an den Friesen. Die weitgespannten, nur horizontal gegliederten Wandflächen dominieren.

Die auf zwei Querschnitten (Abb. 49 und 50) dargestellte Hofordnung des Palastes illustriert die beiden von Barberi erwähnten Aufriß-Alternativen, von denen eine *più decoroso* ist. Die einfachere Lösung übernimmt mit wenigen Änderungen die Gliederung von der Fassade; auf der anderen ergibt sich eine Bereicherung der Wände durch hohe, die Mezzanine mit einbeziehende Rundbogenstellungen mit Halbsäulenvorlagen¹⁰⁹. Auch dieser Vorschlag läßt sich mit Zeichnungen zum ersten Bauprojekt Barberis am Corso vergleichen.

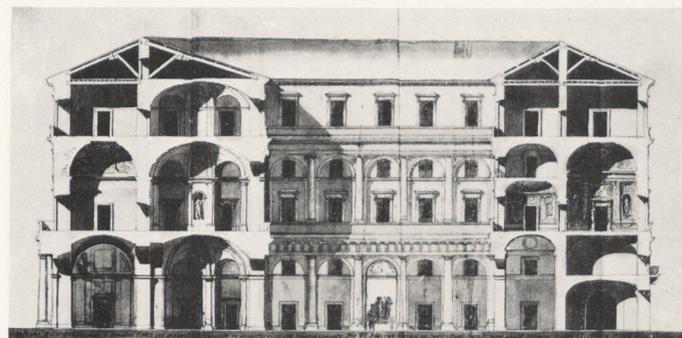
Auf den dem Klebeband beigefügten kleineren Skizzen beschäftigt sich Barberi fast ausschließlich mit der Südfassade des Palastes. Wiederum gibt er sich nicht mit der einmal gefundenen Lösung zufrieden, sondern er beginnt den Aufriß in verschiedener Weise zu beleben und mit reicheren Architekturformen zu schmücken. Auf einigen Zeichnungen (fol. 11, 12, 19) begnügt er sich damit, die Rustika des Erdgeschosses durch Blendarkaden zu ersetzen¹¹⁰. Am weitesten geht er auf fol. 10 (Abb. 51, „*altro pensiero per il prospetto principale più nobile*“), wo er die fünfachsige Front an der Piazza di S. Pantaleo mit einer durch zwei Stockwerke reichenden ionischen Kolossalordnung versieht, bei der das dritte Geschoß als bloße Attika behandelt wird. Alle diese Variationen wirken jedoch der Fassade nachträglich appliziert. Es sind Dekorationen, die nach Belieben austauschbar erscheinen. Sie



48. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Aufriß. Rom, Bibl. Naz.



49. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Querschnitt. Rom, Bibl. Naz.



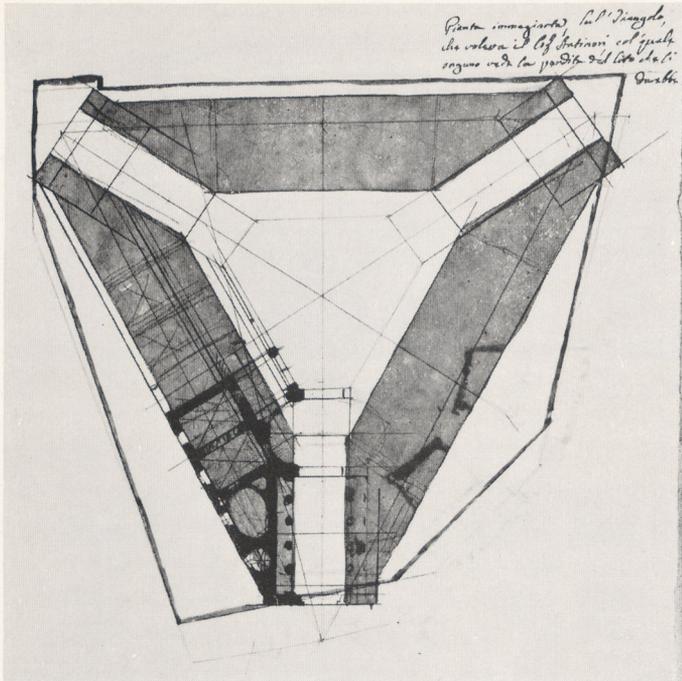
50. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Querschnitt, Alternative. Rom, Bibl. Naz.



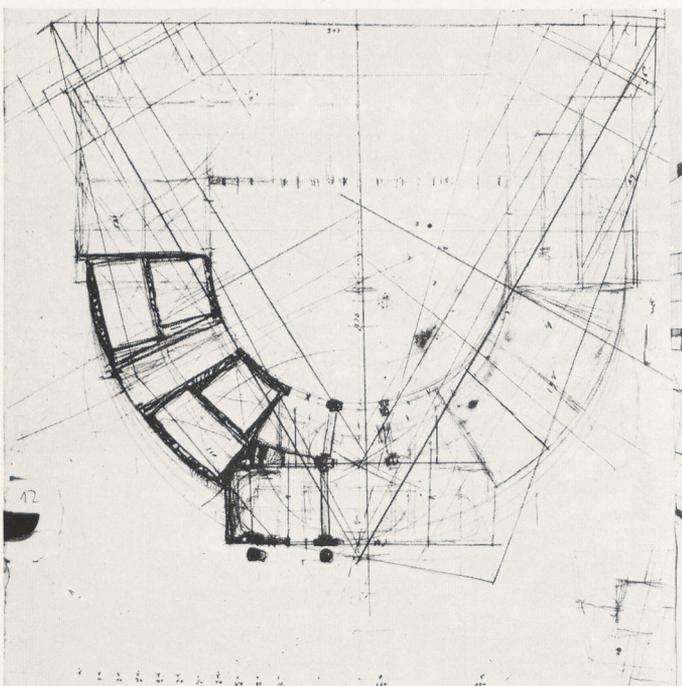
51. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Aufriß, Alternative. Rom, Bibl. Naz.

109 Die Worte *oltre li portici* in der Beschriftung von Abb. 49 und *senza mezzanini* in der von Abb. 50 lassen sich nur damit erklären, daß in dem einfacheren Entwurf der Umgang nur das Erdgeschoß umfaßt, während auf dem reicheren auch das Mezzaningeschoß in den Umgang miteinbezogen wird.

110 Zu diesen das Thema weiter variierenden Ideen gehört auch eine bei Pietrangeli, Taf. IX abgebildete und Valadier zugeschriebene Zeichnung (Cooper Union Museum, New York, 1938-88-8567), die aber nach Ansicht R. Berliners mit Sicherheit ebenfalls von Barberi stammt.



52. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Grundriß, 1. Alternative (nach G. Antinori?). Rom, Bibl. Naz.



53. G. Barberi, Entwurf für Palazzo Braschi, Grundriß, 2. Alternative Rom, Bibl. Naz.

verändern nicht die Bausubstanz des Palastes, sondern nur sein äußeres Kleid.

Am Ende des Bandes finden sich zwei weitere Grundrisse, die wie ein Spiel mit dem Lineal anmuten. In der Variante auf fol. 39r (Abb. 52) wird der Gedanke festgehalten, den Palast über einem gleichseitigen Dreieck mit abgekappten Ecken zu errichten. Die Notiz am Rande des

Planes lautet: „*Pianta immaginata sul triangolo, che voleva il Cav. Antinori, col quale ognuno vede la perdita del sito che li darebbe*“. Das Blatt gibt also keinen eigenen Vorschlag Barberis wieder. Es ist wahrscheinlich, daß der als Autor des Dreieckplanes genannte Antinori mit dem römischen Architekten Giovanni Antinori identisch ist, der unter Pius VI. in Rom viele Bauaufträge hatte und der sich demnach ebenfalls an der Diskussion um den Pal. Braschi beteiligt haben mag¹¹¹. Auf dem letzten Blatt, fol. 39v (Abb. 53), einer nur an wenigen Stellen mit Tusche ausgeführten Stiftzeichnung, überlegt Barberi die Bebauung des Areals in Form eines Halbrundes; doch zeigt es sich, daß das Gebäude dabei zu weit über die Grundstücksgrenzen hinauswachsen würde.

Wie schon gesagt, entstand das Projekt Barberis als eine nachträgliche Auseinandersetzung mit dem bereits begonnenen Neubau des Palazzo Braschi. Seine Kritik wirkt freilich ein wenig akademisch; sie ist nicht frei von unsachlichen Argumenten. Der Leser erhält den Eindruck, daß dem Römer Barberi bisweilen der Neid über den Erfolg des Imolesen die Feder geführt habe¹¹². Die Erwähnung der vier Regeln der Kunst, nach denen er den neu entstehenden Palast beurteilt, klingt gerade aus seinem Munde befremdend. Sein eigener Entwurf erfüllt diese Regeln nur in der einfacheren, klaren Disposition des Grundrisses; in seiner künstlerischen Gestaltung ist er dem Bau Morellis deutlich unterlegen.

Soweit das architektonische Werk Barberis bis jetzt überschaubar geworden ist, bietet es auf den ersten Blick so viele Ungereimtheiten, daß es schwerfällt, den Standort des Künstlers genau zu bestimmen. Seine weit ausschweifende Phantasie, die mit dem Planen nie fertig werden konnte, überrascht immer wieder dadurch, daß ihr anscheinend zur gleichen Zeit die unterschiedlichsten

111 Giovanni Antinori (1734–1792) war, nach einer erfolgreichen Tätigkeit in dem durch Erdbeben zerstörten Lissabon 1757 durch Neid von dort vertrieben worden und verbittert nach Rom zurückgekehrt. Unter Pius VI. machte er sich durch die Aufstellung der Obelisk an der Spanischen Treppe, vor dem Pal. Montecitorio und auf dem Quirinalshügel noch einmal einen Namen. Seine Beteiligung an der Diskussion um den Palazzo Braschi läßt sich nur aus dem Skizzenband Barberis erschließen. Antinori könnte hier an Gedanken angeknüpft haben, die er schon einmal, vor seinem Fortgang nach Portugal, zu Papier gebracht hatte. 4 Pläne von seiner Hand, im Gab. Naz. delle Stampe in Rom (Fondo Corsini, vol. 44, H 32, Nr. 70419 und 17439–41) beschäftigen sich mit dem Entwurf für eine Villa in Gestalt eines Dreiecks. Vgl. L. Bianchi, *Disegni di Ferdinando Fuga e di altri architetti del Settecento*, Kat. Roma 1955, 95/97, fig. 23, 24.

112 Eine ähnlich subjektive, vom Neid bestimmte Einstellung hat Berliner 1965, 216 auch für das Verhältnis Barberis zu Giuseppe Valadier wahrscheinlich gemacht.

Stilformen zu Gebote standen. Die Architektur des römischen Cinquecento ist Barberi ebenso geläufig wie der Formenschatz seiner neopalladianischen Zeitgenossen; neben streng klassizistischen Entwürfen finden sich solche, die er selbst „borrominesk“ nennt und auf denen er eigenwillig spätbarocke Dekorationsformen kombiniert. Auch

Skizzen in einem *stilo misto* sind überliefert¹¹³. Der Hinweis R. Berliners darauf, wie sehr auch für viele römische Architekten des späten Settecento „die Verwendung von Stilformen früherer Zeiten nach individuellem Belieben durchaus möglich war“¹¹⁴, findet in den Entwürfen Barberis für den Pal. Braschi eine erneute Bestätigung.

D) FAZIT

Wie bereits ausgeführt, kann nicht bewiesen werden, daß für den neuen Palazzo Braschi ein regelrechter *concorso* ausgeschrieben worden ist. Der Bau für den Papstneffen muß aber ein Ansporn für die Architekten Roms gewesen sein, von denen mancher gehofft haben mag, mit der großen Aufgabe betraut zu werden. Von den *molti architetti*, welche Milizia erwähnt, ohne ihre Zahl zu nennen, sind uns die Pläne von Passalacqua, Valadier und Barberi erhalten geblieben. Viele andere mögen verloren gegangen sein. Die Vorschläge Passalacquas und Valadiers gehen dem Baubeginn voraus. Passalacqua gab mit seiner *stima*, vielleicht im Auftrage des Bauherren, einen ersten Bebauungsplan für das komplizierte Gelände beim Pasquino, dessen Wahl wohl auf die Braschi selbst zurückgehen wird. Er legte damit bereits einige wichtige Entscheidungen fest, an die sich auch Morelli hielt; z. B. die Orientierung der Hauptfassade zu der engen *Strada Papale* im Südwesten. Es wird freilich kaum in der Absicht der Braschi gelegen haben, dem unbekanntem und zweitrangigen Passalacqua auch den Bau selbst anzuver-

trauen. Neben ihm, vielleicht in direkter Konkurrenz, entwarf der junge Valadier sein Projekt. Zwar erfahren wir nicht, ob er es den Braschi je hat vorlegen können. Seine Ausführung wird sicherlich schon an der Kostenfrage gescheitert sein. Schließlich bekam Cosimo Morelli, der erfahrene und Pius VI. bereits bekannte Künstler aus Imola den Auftrag, den er meisterhaft löste. Die Tatsache aber, daß der Bau an einen Nicht-Römer vergeben wurde, muß die einheimischen Architekten verstimmt haben. Es kann wiederum nur vermutet werden, daß die Accademia di S. Luca zum Sammelpunkt ihrer Kritik geworden ist. Das 1791 angefertigte Projekt des Giuseppe Barberi erscheint uns wie ein Echo solcher Diskussionen. Daß es wiederum Barberi war, der sich sofort äußerte, ist um so verständlicher, als schon von seinem ersten Projekt von 1787 von seiten der Braschi keine Notiz genommen worden war. So benützte er den willkommenen Anlaß, anhand eines Lehrstückes für die Schüler der Akademie nochmals seine Meinung darzulegen, die er mit teilweise bitterer Kritik würzte.

113 Siehe fig. 84 bei E. Kaufmann, *Architecture in the age of reason*, Cambridge 1955.

114 Berliner 1965, 179.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- | | | | |
|----------------------------------|---|------------------|--|
| H. u. K. Arndt | H. u. K. Arndt, Ein „Château triangulaire“ des Maurizio Pedetti, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann, Göttingen 1960, 249–278 | Gambetti | G. Gambetti, Cosimo Morelli, architetto Imolese (1732–1812), Imola 1926 |
| Berliner, Festschrift Th. Müller | R. Berliner, Einige Altarentwürfe des römischen Architekten Giuseppe Barberi (1746–1809), in: Festschrift für Theodor Müller, München 1965, 317–321 | Golzio | V. Golzio, Artisti sconosciuti o mal noti nella Roma di Pio VI., Roma 1954 |
| Berliner 1965 | R. Berliner, Zeichnungen des Römischen Architekten Giuseppe Barberi, in: MüJbBK, 3. Folge XVI (1965), 165–216 | Letarouilly | P. Letarouilly, Édifices de Rome moderne . . . , 2 Bde., Liège 1849 bis 1866 |
| Berliner 1966 | R. Berliner, Zeichnungen des Römischen Architekten Giuseppe Barberi II, in: MüJbBK, 3. Folge XVII (1966), 201–213 | Mancini-Meluzzi | F. Mancini und A. Meluzzi, Imola, Guida storico-artistica, Milano–Roma 1962 |
| Brinckmann | A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, I, Romanische Länder, HbKw 16. 1, Potsdam 1930 | Marconi | P. Marconi, Giuseppe Valadier, Roma 1964 |
| Brües | E. Brües, Raffaele Stern. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte in Rom zwischen 1790 und 1830, Diss. Bonn (MS) 1958 | Moroni | G. Moroni, Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, Venezia 1840 ff. |
| Busiri-Vici | A. Busiri-Vici, Giuseppe Barberi, architetto romano giacobino, in: Capitolium 36 (1961), Nr. 10, 3–14, Nr. 11, 3–17 | Pastor | L. v. Pastor, Geschichte der Päpste XVI, 3, 1.–7. Aufl. Freiburg 1929 |
| | | Pietrangeli | C. Pietrangeli, Palazzo Braschi, Quaderni di storia dell'Arte VIII, (Roma) 1958 |
| | | Schulze-Battmann | E. Schulze-Battmann, Giuseppe Valadier, ein klassizistischer Architekt Roms, 1762–1839, Dresden 1939 |
| | | Vasi | G. Vasi, Itinerario istruttivo di Roma |
| | | | SONSTIGE ABKÜRZUNGEN |
| | | ASL | Accademia di S. Luca |