

S. ANDREA AL QUIRINALE

DIE ENTSTEHUNG VON GIAN LORENZO BERNINIS RÖMISCHER OVALKIRCHE

Von der Fakultät für Architektur der Rheinisch-Westfälischen Technischen
Hochschule Aachen zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der
Ingenieurwissenschaften genehmigte Dissertation

vorgelegt von

Tobias Glitsch

Berichter:
Universitätsprofessorin Dr.-Ing. Anke Naujokat
Universitätsprofessor Dr. phil. Alexander Marksches

Tag der mündlichen Prüfung:
06. Juni 2018

I. Text

Diese Dissertation ist auf den Internetseiten der Hochschulbibliothek online verfügbar

Inhaltsverzeichnis

BAND I: TEXT

1. Einführung	2
1.1. S. Andrea al Quirinale – ein Forschungsdesiderat?	9
1.2. Überblick über den Forschungsstand	12
1.3. Aufbau und methodischer Ansatz der Arbeit	24
1.4. Erhaltene Schrift- und Bildquellen	32
 2. Das Gebäude und seine Funktion	 42
2.1. Die Lage und der städtebauliche Kontext	42
2.1.1. Die städtebauliche Grundstruktur des Quirinalshügels und die Wahl des Noviziatsstandorts	42
2.1.2. Die Profanbauten entlang der Strada Pia	44
2.1.3. Die Konventsanlagen in der Nachbarschaft des Noviziats	45
2.2. Das Anwesen der Jesuiten vor Errichtung der neuen Kirche	47
2.2.1. Die Gebäude und Gärten auf dem ursprünglichen Noviziatsgrundstück	47
2.2.2. Die Gebäude und Gärten auf dem Grundstück der Vigna Bandini	50
2.2.3. Die Neustrukturierung des Baukomplexes nach Ankauf der Vigna Bandini	53
2.3. Die architektonische Gesamtkomposition	55
2.4. Die Straßenfassade	58
2.4.1. Die primäre Fassadenebene	58
2.4.2. Die Portikus	62
2.4.3. Die seitlichen Kulissenwände und der Vorplatz	66
2.5. Die Flanken des Außenbaus und der <i>tiburio</i>	68
2.5.1. Die Grundstruktur der Seitenansicht	68
2.5.2. Die vorderen Quadranten des Kapellenkranzes	69
2.5.3. Die hinteren Quadranten des Kapellenkranzes und die angrenzende Bebauung	73
2.5.4. Der <i>tiburio</i> , die Strebevoluten und die Seitenwände des Fassadenblocks	77
2.6. Die zentrale Rotunde und der Eingangsbereich	79
2.6.1. Die Grundform des Hauptraums und die Pilastergliederung der Wandzone	79
2.6.2. Die Prospekte der Kapellen- und <i>coretto</i> -Segmente	81
2.6.3. Die Fassung der Presbyteriumsöffnung	86
2.6.4. Die Wandzone des Eingangsbereichs	90
2.6.5. Das Register der Architektursprache	94
2.6.6. Die Grundstruktur, Gliederung und architektonische Dekoration der Kuppel	98
2.6.7. Das Figurenprogramm der Kuppelzone	103
2.6.8. Die Okuluslaibung und die Laterne	105

2.6.9.	Das Gewölbe des Eingangsbereichs	107
2.6.10.	Der Bodenbelag	109
2.6.11.	Die Nutzung des Kirchenraums	113
2.7.	Der Altarraum	121
2.7.1.	Der Aufbau der Wandzone	121
2.7.2.	Das Altarensemble	126
2.7.3.	Das Deckengewölbe	131
2.7.4.	Die Laterne	132
2.7.5.	Die Mitwirkung der Novizen am Geschehen im Altarraum	135
2.8.	Die Seitenkapellen und die biapsidialen Nebenräume	143
2.8.1.	Die architektonische Hülle der Seitenkapellen	143
2.8.2.	Die Kapellenaltäre und das ikonographische Programm	149
2.8.3.	Die Nutzung der Seitenkapellen	156
2.8.4.	Die Grundstruktur der biapsidialen Räume	160
2.8.5.	Die Nutzung und Ausstattung der biapsidialen Räume	164
2.8.6.	Die Kruzifixkapelle	167
2.9.	Die angrenzenden Räume des Hauptgeschosses und die vertikale Erschließung	170
2.9.1.	Der Umgang um den Südquadranten	170
2.9.2.	Der epistelseitige Zwickelraum	175
2.9.3.	Die Treppenhäuser an den Enden der Querachse	175
2.9.4.	Der Sakristeiflügel	178
2.9.5.	Die Verbindung zum Konvent und das Erdgeschoss des Bandini-Flügels	183
2.10.	Die Grablege im Untergeschoss	185
2.10.1.	Die Grundstruktur und die Außenwand des Hauptraums	185
2.10.2.	Die zentrale Stützwand und die Gesamtdisposition der Sarkophage	192
2.10.3.	Das Hauptraumgewölbe und der Fußboden	193
2.10.4.	Die Grabkammern	195
2.10.5.	Die offenen Anräume unter der nördlichen und der westlichen Seitenkapelle	198
2.10.6.	Die Revisionskammer unter der Eingangszone	203
2.10.7.	Die Nutzung als Grablege	205
2.11.	Das System der Choremporen	213
2.11.1.	Die Grundstruktur und die Verbindungsgänge an den Enden der großen Ovalachse	213
2.11.2.	Die Andachtskammern über den Seitenkapellen	215
2.11.3.	Die <i>coretti</i>	218
2.11.4.	Die Zwickelräume	224
2.11.5.	Die angrenzenden Konventsräume und die Zugänglichkeit des Emporensystems	227
2.11.6.	Die Nutzung als Andachtsbereiche und Musikeremporen	231
2.12.	Die Dachzone und die Laternen	236
2.12.1.	Der Dachraum über dem südlichen <i>coretto</i> und sein Zugang vom Emporensystem	236
2.12.2.	Die Außenansicht der Altarlaterne und die Dachhaut des Kapellenkranzes	239
2.12.3.	Das Innere des Fassadenblocks und die Erschließung der Kuppel	241
2.12.4.	Das Kuppeldach und das Äußere der Hauptlaterne	246
3.	<u>Der Ablauf von Planung und Realisierung</u>	<u>252</u>
3.1.	Die Vorgeschichte und der Neubaubeschluss	252
3.1.1.	Die Gründung und der allmähliche Ausbau des Noviziats	252
3.1.2.	Die ersten Stiftungsangebote für eine neue Kirche	255

3.1.3.	Der Ankauf der Vigna Bandini	257
3.1.4.	Die Baugenehmigung des Papstes	260
3.1.5.	Die Klärung der Finanzierungsmodalitäten	262
3.2.	Der Beginn der Planung	266
3.2.1.	Die Wahl Berninis als Architekt	266
3.2.2.	Das Fünfeckprojekt aus dem Archivio Doria-Pamphilj	272
3.2.3.	Die ersten Überlegungen zum Queroval in der Zeichnung der Royal Library	277
3.2.4.	Die Vorstufe zum Approbationsentwurf und der Erste Chirograph	280
3.3.	Der Rohbau und die ersten Ausstattungselemente	286
3.3.1.	Die Vorbereitungen für die Bauarbeiten und der Beginn der Ausschachtung	286
3.3.2.	Die Grundsteinlegung und die Errichtung des Untergeschosses	291
	Exkurs: Die Konstruktionstechnik der <i>volte sopra terra</i>	292
3.3.3.	Die Ausführung der oberirdischen Rohbaupartien	305
3.3.4.	Die Überarbeitung des Entwurfs und die Errichtung der Hauptlaterne	313
3.3.5.	Der Zweite Chirograph und die Skizzen zur Laternenkuppel	317
3.3.6.	Die Konzeption und Finanzierung der Hauptraumdekoration	324
3.3.7.	Die Verkleidung der Rotundenwand	328
3.3.8.	Der Einbau der Treppen und der Innenausbau der <i>coretti</i>	335
3.3.9.	Die Stuckausstattung von Hauptlaterne und Kuppelzone	336
3.4.	Die Fertigstellung der Haupträume, die Fassade und der Sakristeiflügel	345
3.4.1.	Das Legat Camillo Pamphilj und die Wiederaufnahme des Baus unter dessen Erben	345
3.4.2.	Die Altarlaterne und die Ausstattung des Altarraums	349
3.4.3.	Die Realisierung des Sakristeiflügels und die erste Idee einer „ <i>buona piazza</i> “	358
3.4.4.	Die Travertinfassade, der Fußboden und die Fertigstellung der Hauptraumdekoration	364
3.4.5.	Die Inbesitznahme der Kirche durch die Jesuiten	376
3.5.	Die Vollendung der Kirche und die Einbindung in den Stadtraum	382
3.5.1.	Die Dekoration der Seitenkapellen	382
3.5.2.	Die Freistellung der Fassade und die Schaffung des Vorplatzes	394
3.5.3.	Die Weihe, die Fertigstellung der Originalausstattung und die ersten Veränderungen	400
4.	<u>Die Herkunft zentraler Entwurfselemente</u>	406
4.1.	Das Queroval und die Anordnung der Kapellen	406
4.1.1.	Die Einführung des Ovals in den architektonischen Formenkanon	406
4.1.2.	Die Querovale der 1630er- und 1640er-Jahre	411
4.1.3.	Die Ovalprojekte Carlo Rainaldis	416
4.1.4.	Das dynamische Gleichgewicht der Elemente als Kompositionsprinzip	421
4.2.	Das Deckengewölbe und seine Stuckierung	422
4.2.1.	Die Einwölbung früherer Ovalbauten	422
4.2.2.	Die echten und vermeintlichen Schirmgewölbe der Antike	423
4.2.3.	Die Gewölbe <i>a creste e vele</i> der Renaissance und des Barock	426
4.2.4.	Die kassettierten Rippenkuppeln	430
4.2.5.	Die Kombination von Dekorations- und Wölbschema durch Bernini	437
4.3.	Die Skulpturenausstattung des Hauptraums	439
4.3.1.	Die ephemeren Apparate und die Idee des Gesamtkunstwerks	439
4.3.2.	Die Einzelskulpturen in Sakralbauten des römischen Seicento	442
4.3.3.	Die <i>ignudi</i> , Engel und Famafiguren in Festdekorationen und Sakralräumen	445

4.4. Der Altarraum	450
4.4.1. Die Altäre in Apsiden und Familienkapellen des 17. Jahrhunderts	450
4.4.2. Die verdeckte Beleuchtung bei Kapellen und Bühnenarchitekturen	459
4.4.3. Die Engelsglorien und die <i>Quarant'ore</i> -Apparate	465
4.4.4. Der Altarraum von S. Andrea al Quirinale als begebares Retabel	472
4.5. Die <i>coretti</i> und ihre Einbindung in Kirche und Konvent	474
4.5.1. Die Sänger- und Musikeremporen in römischen Kirchen	474
4.5.2. Die Privatoratorien adliger Würdenträger	482
4.5.3. Die verborgenen Andachtsräume in Klosterkirchen	488
4.5.4. Die <i>coretti</i> in der Architektur der Jesuiten	494
4.5.5. Die Rezeption und Verknüpfung der Emporentypologien im römischen Hochbarock	506
4.6. Die Grablege	508
4.6.1. Die Kirche als Ort für Begräbnisse	508
4.6.2. Die Krypten und Unterkirchen des römischen Seicento	516
4.6.3. Die Katakomben und ihre neuzeitlichen Kopien	521
4.6.4. Das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale als fingierte Katakombe	531
5. <u>Die Geometrie</u>	536
5.1. Die geometrische Durcharbeitung des Entwurfs als Vorstufe zur Ausführung	536
5.2. Die Oval- und Ellipsengeometrien in der Architektur des 17. Jahrhunderts	537
5.2.1. Die mathematischen Grundlagen von Oval und Ellipse	537
5.2.2. Die Behandlung von Oval und Ellipse in den Traktaten	539
5.2.3. Die Abgrenzung zwischen Oval und Ellipse und die Frage nach der idealen Form	544
5.2.4. Die Eignung von Oval und Ellipse für den Bauprozess	547
5.2.5. Die Anwendung von Oval und Ellipse in konkreten Gebäuden	549
5.3. Die Entwicklung von Grundrissfigur und Höhengliederung in den Plänen zu S. Andrea al Quirinale	553
5.3.1. Die Zeichnungen als Quelle für den Ablauf der geometrischen Durcharbeitung	553
5.3.2. Die Ovalskizze aus der Royal Library	553
5.3.3. Die Vorstufe des Approbationsprojekts	555
5.3.4. Der Erste Chirograph	561
5.3.5. Der Zweite Chirograph	565
5.3.6. Der „Fußbodenplan“	570
5.4. Die Geometrie des realisierten Gebäudes	576
5.4.1. Die Grundrissgeometrie des Untergeschosses	576
5.4.2. Die Ovalgeometrie des Hauptgeschosses	579
5.4.3. Die Abmessungen im Kapellenkranz	585
5.4.4. Die Höhenentwicklung in Innenraum und Außenbau	588
5.4.5. Die Geometrie des Fußbodenbelags und der Frontfassade	592
5.5. Die Gebäudegeometrie zwischen Oval und Ellipse, Modul und <i>palm</i>	596
6. <u>Die Deutungsmöglichkeiten</u>	601
6.1. Die Verknüpfung unterschiedlicher Bedeutungsschichten als Entwurfsprinzip	601
6.2. Das Gebäude als Rahmen für die Verbildlichung des Andreasmartyriums	602
6.3. Die Kirche als Friedens- und Tugendtempel der Pamphilj	605

6.4.	Der Hauptraum als Abbild einer überzeitlichen, kosmischen Ordnung	609
6.5.	Der Altarraum als Bühne für das <i>theatrum sacrum</i> des Messgeschehens	611
6.6.	Die Grablege als Symbol der Ordensidentität	613
	<u>Anhang</u>	<u>615</u>
A.	Maß- und Gewichtseinheiten im Rom der frühen Neuzeit	615
B.	Erläuterung der relevanten geometrischen Verfahren und Rechenmethoden	617
C.	Anmerkungen zum Aufmaß	633
	<u>Typographische Notiz</u>	<u>645</u>
	<u>Abkürzungen</u>	<u>646</u>
	<u>Quellenangaben</u>	<u>649</u>
A.	Originalzeichnungen	649
B.	Archivquellen	649
C.	historische Drucke	651
D.	Sekundärliteratur	658
E.	Lexika und Handbücher	691

BAND II: ABBILDUNGEN UND PLÄNE

<u>Vorbemerkung</u>	<u>7</u>
<u>Abbildungsteil</u>	<u>9</u>
<u>Tafelteil</u>	<u>557</u>
<u>Abkürzungen</u>	<u>585</u>
<u>Abbildungsverzeichnis</u>	<u>587</u>

1. Einführung

1.1. S. Andrea al Quirinale – ein Forschungsdesiderat?

*„Figlio, di questa sola Opera di Architettura io sento qualche particolar
compiacenza nel fondo del mio cuore, e spesso per sollievo delle mie fatiche io quì mi
porto a consolarmi col mio lavoro.“*

soll Gian Lorenzo Bernini geantwortet haben, als ihn sein Sohn und späterer Biograph Domenico eines Tages in der Kirche Sant'Andrea al Quirinale antraf und ihn dabei beobachtete, wie er zufrieden den Blick durch den Kirchenraum schweifen ließ.¹

Bereits diese Episode, von der Domenico Bernini in der Lebensbeschreibung seines Vaters berichtet, unterstreicht, welche besondere Stellung S. Andrea selbst für seinen Schöpfer innerhalb des eigenen Werks einnahm. Und in der Tat gilt der Bau, den Bernini ab 1658 für das römische Jesuiten-Noviziat errichtete und der in den Folgejahren dank großzügiger Stiftungen Camillo Pamphilj und seiner Erben eine umfangreiche Stuck-, Gemälde- und Marmorausstattung erhielt, bis heute als ein, wenn nicht sogar als der Gipfelpunkt von Berninis architektonischem Schaffen.

Zugleich bildet das Gebäude aber auch unabhängig von seiner Bedeutung für Berninis Œuvre ein zentrales Werk des römischen Hochbarock. So bündelt S. Andrea al Quirinale mit seiner durch die halbrunde Portikus und die seitlichen Kulissenwände in den Stadtraum hineinwirkenden Fassade, mit seinem durch die Grundrissdisposition, die Form des Kuppelgewölbes und die Skulpturen dynamisierten Innenraum und mit seinem Ansatz, Architektur, Skulptur und Malerei, Raumeindruck, Farbe, Licht und figürliche Elemente zur Inszenierung eines sakralen Schauspiels zu verbinden, nicht nur eine ganze Reihe von die Architekturproduktion im Rom des 17. Jahrhunderts prägenden Tendenzen und eignet sich daher nicht nur für sich genommen in geradezu idealer Weise dazu, die Merkmale der römischen Barockarchitektur aufzuarbeiten. Wie bei einer genaueren Analyse deutlich wird, führt Bernini bei seiner Kirche vielmehr auch eine ganze Reihe gestalterischer und kompositorischer Motive zusammen, die sich, von S. Andrea ausgehend, oft bis in die Zeit unmittelbar nach Ende des Konzils von Trient zurückverfolgen lassen und anhand derer es somit möglich wird, die allmähliche Herausbildung barocker Gestaltungsideen nachzuzeichnen. Und schließlich wurde das Gebäude bereits im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als vorbildhaft erkannt und von nachfolgenden Architekten, darunter etwa Nicodemus Tessin d. J., Filippo Juvara oder Johann Conrad Schlaun, intensiv studiert oder sogar, wie etwa durch die Aufgabenstellung des Concorso Clementino des Jahres 1706, mehr oder weniger offiziell in den Ausbildungskanon aufgenommen.² Ähnlich wie Bernini an S. Andrea die Einflüsse der vorangegangenen Jahrzehnte rezipiert, bildet der Bau daher seinerseits auch wieder eine wichtige Referenz und Inspirationsquelle für nachfolgende Architektengenerationen und deren eigene Entwurfstätigkeit.

Lücken der Forschung

Angesichts einer derart prominenten Stellung innerhalb der abendländischen Architekturgeschichte wäre eigentlich zu erwarten, dass nach inzwischen beinahe einhundertzwanzig Jahren Bernini-Forschung keine wesentlichen Forschungsdesiderate mehr bestehen. Trotz einer beeindruckenden Bibliographie zeigt sich allerdings, dass zu S. Andrea al Quirinale nicht nur bis heute eine ernstzu-

¹ BERNINI 1713, S. 108 f.

² MARCONI et al. 1974, I, S. 8 und Abb. 170 ff.; MILLON 1984, S. 200 f. und 243 f.; KIEVEN 1995, *passim*, insbes. S. 140, 144 und 156; OLIN - HENDRIKSON 2004, Kat.-Nr. 4, 28 ff. und 253 f.

nehmende Monographie fehlt und dass in der dementsprechend im Wesentlichen auf einzelne Artikel oder Buchkapitel beschränkten Literatur zahlreiche zentrale Aspekte, darunter die kompositorischen Details, die Funktion, die späteren Veränderungen, die Inspirationsquellen der gestalterischen Grundideen, die geometrische Durcharbeitung des Entwurfs und die genaue Maßfigur des realisierten Gebäudes, bisher nicht mit der gebotenen Systematik und Genauigkeit aufgearbeitet werden oder sogar gänzlich unbehandelt bleiben. Und auch von der physischen Substanz des Baus waren zu Beginn der im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Forschungen nur die für Besucher frei zugänglichen Bereiche, also die Straßenfassade, der eigentliche Kircheninnenraum sowie – mit gewissen Abstrichen – die Sakristei und das im späten 19. Jahrhundert an den heutigen Ort translozierte Sterbezimmer des Hl. Stanislaus Kostka bekannt.

Ziel der Arbeit

Ausgehend von der Frage nach dem Entstehungsprozess des Gebäudes möchte die vorliegende Studie daher zum einen die Voraussetzungen und Abläufe nachzeichnen, vor deren Hintergrund S. Andrea al Quirinale seine finale, architekturgeschichtlich so bedeutende Gestalt erhielt. Zum anderen verfolgt sie dabei das Ziel, die bauliche Struktur der Kirche erstmals in ihrer Gesamtheit in den Blick nehmen. Die Arbeit beginnt daher mit einer ausführlichen Vorstellung des Gebäudes, die zugleich erste kompositorische Zusammenhänge beleuchtet, die ursprüngliche Konzeption von späteren Zutaten scheidet sowie die Nutzung der einzelnen Raumeinheiten herausarbeitet. In einem zweiten Hauptkapitel mündet diese Betrachtung des eigentlichen Bauwerks in eine Darstellung der Baugeschichte, die in prinzipiell chronologischer Abfolge die einzelnen Planungs-, Genehmigungs- und Realisierungsetappen nachzeichnet.

Auf der Grundlage jenes auf eine gewisse Vollständigkeit hin angelegten Überblicks über das Gebäude und seine Entstehungsgeschichte werden dann zwei zentrale gedankliche Schritte innerhalb des Entwurfsprozesses nochmals besonders herausgegriffen und genauer untersucht. So verfolgt der dritte Hauptabschnitt der Arbeit das Ziel, einige der für S. Andrea besonders prägenden gestalterischen Motive in der Architekturtradition des späten 16. und 17. Jahrhunderts zu verorten und aufzuzeigen, wie Bernini die in früheren Bauten enthaltenen Ansätze aufgreift, umformt und durch geschickte Kombination in ihrer Wirkung steigert. Der vierte Abschnitt widmet sich dann der geometrischen Durcharbeitung des Entwurfs und betrachtet damit den gerade angesichts des arbeitsteiligen Charakters der Baustelle im Entstehungsprozess eines Gebäudes fundamentalen Übergang von einer ersten gedanklichen Vorstellung des Architekten – Domenico Bernini spricht im Kontext der erwähnten Episode von einem „[...] *bello, che conosceva, e concepiva nella mente* [...]“ – in ein mithilfe mathematischer Konstruktionen in unterschiedlichen Maßstäben reproduzierbares Grund- und Aufrisschema. Und schließlich kehrt die Studie in einer Art ausführlicherem Schlusswort nochmals zum fertigen Gebäude zurück und fragt, auch vor dem Hintergrund der in den anderen Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse, nach den inhaltlichen Intentionen des Baus, die dessen Gestaltung am Ende ebenso sehr prägten wie die konkreten Nutzungsanforderungen, das im Baubestand wurzelnde gestalterische Repertoire, das der Maßfigur zugrunde liegende geometrische Wissen und die praktischen Zwänge des Bauablaufs.

Danksagung

Wie jede wissenschaftliche Arbeit konnte auch die vorliegende Untersuchung nur entstehen dank der Unterstützung und Hilfsbereitschaft einer Vielzahl von Personen und Institutionen, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte.

Zunächst einmal danke ich meinen Doktoreltern, Prof. Dr.-Ing. Jan Pieper, der die erste Phase meiner Arbeit kenntnisreich begleitet und mir so einen ersten Einstieg in die bauhistorische For-

schung ermöglicht hat, sowie Prof. Dr.-Ing. Anke Naujokat, die nach der Emeritierung Jan Piepers mit großem Engagement die weitere Betreuung übernommen hat und bei der ich mir bei Fragen jederzeit eines offenen Ohrs gewiss sein durfte. Ausdrücklich in meinen Dank einschließen möchte ich in diesem Zusammenhang auch Prof. Dr. Alexander Marksches, der nicht nur schon früh die Anfertigung des Zweitgutachtens zugesagt hat, sondern mir gerade zu Anfang der Arbeit auch in einem für einen Zweitkorrektor ungewöhnlich hohen Maße bei der praktischen Organisation meines Dissertationsprojekts zur Seite gestanden hat.

Der zweite Dank geht an die Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, insbesondere an deren damalige Direktorinnen Elisabeth Kieven und Sibylle Ebert-Schifferer sowie deren Emeritus Christoph Luitpold Frommel, für die Bereitschaft, mir zunächst für einen ersten Teil der Aufmaßkampagne die institutseigene Messausrüstung zur Verfügung zu stellen und meine Dissertation dann kurze Zeit später durch ein großzügiges Doktorandenstipendium zu fördern, das es mir erlaubt hat, knapp zweieinhalb Jahre in enger Nachbarschaft zum Gebäude und zu den römischen Archiven zu arbeiten und ohne das insbesondere die dieser Arbeit zugrunde liegenden Feldforschungen in der vorliegenden Form nicht möglich gewesen wären.

Für die Unterstützung meiner Archivrecherchen danke ich insbesondere Mauro Brunello und dem restlichen Team des Archivum Romanum Societatis Iesu, daneben geht mein Dank aber auch an Alessandra Mercantini vom Archivio Doria-Pamphilj sowie an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Archivio di Stato di Roma, des Archivio Segreto Vaticano, der Biblioteca Apostolica Vaticana, der Albertina Wien sowie an all jene Bibliotheken, Archive und Museen, die mir – meist sogar kostenlos – die Erlaubnis zur Publikation der diversen Reproduktionen erteilt haben.

Dem Fondo Edifici di Culto, insbesondere Stefania Santini, der zuständigen Denkmalpflegerin, Rossella Pesoli, sowie dem Vicariato di Roma sei darüber hinaus für die Genehmigung zur Anfertigung und Publikation der Bauaufnahme und der Fotodokumentation gedankt. Ebenso gilt mein Dank in diesem Kontext den Rektoren und Vizerektoren von S. Andrea al Quirinale, Padre Giovanni La Manna SJ, Padre Camillo Ripamonti SJ und Padre Luigi Romano SJ sowie ganz besonders dem Mesner der Kirche, Paul Bambaya, die meine Detektivarbeit am und im Gebäude zwar zweifellos oft etwas amüsiert hat, die sie aber stets wohlwollend begleitet haben. Und für ihre Bereitschaft, mich und mein Tachymeterstativ gegenüber dem Personenschutz des italienischen Staatspräsidenten zu verteidigen und mich bei meinem Bemühen um eine *Concessione Occupazione Suolo Pubblico* durch den italienischen Behördenschwermölch zu lotsen, möchte ich darüber hinaus den *agenti* Loreto und Pietro von der Polizia Municipale meinen Dank aussprechen.

Für den fachlichen Austausch während meiner römischen Zeit danke ich neben Elisabeth Kieven und Christoph Luitpold Frommel auch Federico Bellini, Richard Bösel, Alessandro Brodini, Anna Bülow, Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, Ralph-Miklas Dobler, Ludovico Geymonat, Carola Jäggi, Tobias Haase, Andrew Hopkins, Tod Marder und Hermann Schlimme, Claudia Conforti gebührt darüber hinaus eine besondere Anerkennung für ihr Engagement als *mamma* des architekturhistorischen Forschernachwuchses. Seit meiner Rückkehr aus Rom haben außerdem meine Aachener Kolleginnen und Kollegen Verena Hake, Caroline Helmenstein, Carsten Hensgens, Heide Klinkhammer, Hendrik Reinhold und Bruno Schindler, die studentischen Hilfskräfte des Lehrstuhls für Architekturgeschichte sowie die Teilnehmer der diversen Doktorandenkolloquien, darunter insbesondere Daniel Buggert, Anke Fissabre, Andreas Gormanns, Judith Ley, Daniel Lohmann, Christian Raabe und Axel Sowa auf unterschiedlichste Weise zum Gelingen der Arbeit beigetragen.

Und schließlich gilt ein großer Dank meinen Eltern, die mich und meine Forschungen in all den Jahren durch ihre praktische Hilfe und durch ihren ideellen Beistand unterstützt haben, von denen es nun aber leider nur noch meinem Vater vergönnt ist, die Fertigstellung der Arbeit mitzuerleben.

1.2. Überblick über den Forschungsstand

Einführung des Baus in die Forschungsdiskussion

Als eines der Hauptwerke des römischen Barock hat die Kirche S. Andrea al Quirinale praktisch vom Moment ihrer Entstehung an einen festen Platz in der Kunstliteratur. Der Bau taucht daher nicht nur in den zeitgenössischen Guiden und Stichwerken regelmäßig auf,³ sondern wird sogar noch in Jacob Burckhardts *Cicerone* als eines der halbwegs erträglichen Beispiele für die Architektur des 17. Jahrhunderts erwähnt.⁴ Und auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Berninis Noviziatskirche setzt bereits in jenem Moment ein, in dem die Architektur- und Kunstgeschichte den Barock als eigenständige Kunstepoche wiederentdeckt und das Interesse an Gian Lorenzo Bernini als einem der zentralen Künstler jener Zeit neu erwacht.

So liefert CORNELIUS GURLITT 1887 erstmals eine kurze Beschreibung des Innenraums und der Fassade, in deren Kontext er bereits einige der zentralen architektonischen Gestaltungselemente benennt und einen – mit 1678 allerdings noch fehlerhaften – Datierungsversuch unternimmt.⁵ 1900 präzisiert und erweitert STANISLAO FRASCHETTI zum einen die Baubeschreibung und schließt dabei nun vor allem auch die Komposition der Altarädikula ein, zum anderen führt er die in den Guiden überlieferten Zuschreibungen der Andreasfigur, der Famagruppe und der übrigen Stuckarbeiten in die kunsthistorische Forschung ein. Auch er übernimmt für die Datierung des Baus allerdings weiterhin die fehlerhafte Angabe Gurlitts und präsentiert die Kirche daher als Einzelwerk fast am Ende seiner Biographie.⁶ Erst 1911 gelingt es MARCEL REYMOND, das korrekte Datum der Grundsteinlegung anzugeben und damit die Kirche erstmals richtig innerhalb von Berninis Œuvre zu verorten.⁷ Reymond ist darüber hinaus derjenige, der Berninis im Pontifikat Alexanders VII. entstandene Kirchen auf dem Quirinal, in Castel Gandolfo und in Ariccia erstmals zu einer in sich geschlossenen Gruppe zusammenfasst⁸ und damit den Grundstein für eine gemeinsame Betrachtung der drei Bauten legt. Und 1919 publiziert ANTONIO MUÑOZ erstmals den Ersten Chirographen aus der damals noch nicht in den Vatikan überführten Chigi-Bibliothek und identifiziert den 26. Oktober 1658 als Endpunkt der ersten Entwurfsphase.⁹

Endgültig in der kunst- und architekturhistorischen Forschung verankert wird die Kirche dann 1931 durch HEINRICH BRAUER und RUDOLF WITTKOWER, die in dem S. Andrea gewidmeten Kapitel ihres Zeichnungskorpus den Weg vom Approbationsprojekt des Ersten Chirographen hin zum realisierten Gebäude anhand der Blätter aus dem Chigi-Konvolut und aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig erstmals genauer nachzeichnen.¹⁰ Dabei gehen die beiden Autoren nicht nur ausführlicher als die vorherige Forschung auf die architektonischen Charakteristika des fertigen

³ Die Behandlung von S. Andrea al Quirinale in den Romguiden des 17. und 18. Jahrhunderts genauer aufzuarbeiten, würde angesichts der schier unüberschaubaren Fülle an Veröffentlichungen hier den Rahmen sprengen. Dies gilt umso mehr, als im Fall von S. Andrea zu Fragen der Datierung, der Auftraggeberschaft und der Zuschreibung umfangreiches Archivmaterial vorliegt und daher im Gegensatz zu anderen Kunstwerken der frühen Neuzeit die Guiden auch als Quelle für die in dieser Arbeit behandelten Fragen keinerlei Rolle spielen. Exemplarisch seien daher lediglich die Erwähnungen der Kirche in TITI 1674, S. 340 f. sowie in POSTERLA 1707, S. 675 f. genannt.

Die Abbildungen der Kirche in den einschlägigen Stichwerken werden in Kapitel 1.4., S. 36 f. genauer behandelt.

⁴ BURCKHARDT 1855, S. 381.

⁵ GURLITT 1887, S. 414 ff.

⁶ FRASCHETTI 1900, S. 400 f.

⁷ REYMOND 1911, S. 135 ff.

⁸ *Ibid.*, S. 127.

⁹ MUÑOZ 1919, S. 347 f..

¹⁰ BRAUER - WITTKOWER 1931, S. 110 ff. sowie Taf. 83 ff. und 167 ff.

Gebäudes ein. Sie analysieren vielmehr auch die gestalterischen Folgen der jeweiligen Vorstufen und setzen die entsprechenden Entwurfsentscheidungen mit Entwicklungen bei anderen Bauten Berninis und seiner Zeitgenossen in Beziehung. Entsprechend der Inhalte der Leipziger Zeichnungen behandeln sie in diesem Zusammenhang auch dezidiert die Genese des Altarraums, außerdem weisen sie in den Fußnoten bereits auf das im Archivio Doria-Pamphilj vorhandene Archivmaterial sowie auf den zusätzlichen Chirographen im römischen Staatsarchiv hin, den sie allerdings noch für eine reine Zweitausfertigung der im Chigi-Konvolut enthaltenen Baugenehmigung halten.

Analyse der Bauchronologie und des Planungsablaufs

Aufbauend auf den Erkenntnissen Brauers und Wittkowers untersucht **TIMOTHY KAORI KITAO** 1965 die Fassadenlösungen von Berninis Kirchen und deren gegenseitige Abhängigkeiten.¹¹ Dabei macht er nicht nur einen ersten, auf einer Übernahme der Fassade von Castel Gandolfo beruhenden Rekonstruktionsvorschlag für die Ansicht des Approbationsentwurfs, mit dem er die in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgegriffene und bis heute nicht endgültig entschiedene Diskussion um die Höhenentwicklung jener ersten Fassade anstößt. Vielmehr weist er im Zuge seiner Analysen zur Genese der heutigen Straßenfront auch erstmals ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei dem im Archivio di Stato erhaltenen Blatt nicht um eine reine Kopie der von Muñoz eingeführten und von Brauer und Wittkower behandelten Baugenehmigung, sondern um einen eigenen, der Ausführung bereits deutlich näheren Planungsstand handelt.

GUALBERTO GIACHI und **GUGLIELMO MATTHIAE** beziehen in einem 1968 erschienenen Band der *Chiese di Roma illustrate* darüber hinaus auch erste Dokumente aus dem Zentral- und dem Provinzialarchiv des Jesuitenordens in ihre Darstellung mit ein, darunter insbesondere eine mit „*Racconto della Fabbrica della Chiesa di S. Andrea*“ überschriebene Baustellenchronik.¹² Noch ohne die Herkunft der betreffenden Informationen im Detail anzugeben, zeichnen die Autoren auf dieser Grundlage erstmals auch für die auf die Grundsteinlegung folgenden Jahre den Fortgang der Baustelle nach. Zudem gehen sie erstmals auf die Frühgeschichte des Noviziats ein und erwähnen in diesem Kontext außerdem eine der beiden Berninis Bau vorausgehenden, damals noch erfolglosen Neubauinitiativen. Und schließlich verbinden sie, entsprechend des der Veröffentlichungsreihe zugrunde liegenden Ansatzes die diversen geschichtlichen Bemerkungen mit der bis dahin ausführlichsten, erstmals den gesamten für den Besucher zugänglichen Bau- und Ausstattungsbestand umfassenden Beschreibung.

1971 publiziert **GERHARD EIMER** in einem Exkurs seiner Studie zu S. Agnese in Agone einen weiteren, in diesem Fall dem Ersten Chirographen vorausgehenden, fünfeckigen Entwurf aus dem Archivio Doria-Pamphilj.¹³ **GEORGE CHARLES BAUER** bringt dann 1974 jenes Vorstadium zum einen mit dem im *Racconto* erwähnten Fünfeckprojekt in Verbindung. Zum anderen kehrt er nochmals zur Frage nach der Höhenentwicklung der Fassade zurück und entwickelt in diesem Zusammenhang erstmals ernsthafte Argumente für und wider eine ein- und eine zweigeschossige Variante. Vor allem aber bringt er die zwischen dem Ersten Chirographen und der Ausführung vorgenommenen Planänderungen erstmals unmittelbar mit der Entwicklung der Andreasikonographie in Verbindung.¹⁴ Die Arbeit Bauers reiht sich damit zugleich ein in eine Folge von Publikationen, die in der

¹¹ KITAO 1965, S. 264 f. und 276 ff.

¹² GIACHI - MATTHIAE 1968.

Zum *Racconto della Fabbrica* siehe Kapitel 1.4., S. 38.

¹³ EIMER 1970-71, II, S. 527 ff.

¹⁴ BAUER 1974, S. 85 ff.

Architektur von S. Andrea in erster Linie eine Kulisse für ein durch die Skulpturen ausagiertes wundersames Geschehen sieht – ein Argumentationsstrang, auf den an späterer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird.

Große Teile des von Giachi und Matthiae in die Forschung eingeführten und von Bauer nochmals partiell konsultierten *Racconto* werden dann 1983 durch **CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL** im Wortlaut veröffentlicht und zusammen mit einigen weiteren, immerhin ausschnittweise rezipierten Quellen aus dem Archiv der Jesuiten – darunter neben einer allgemeinen, die Jahre der Baustelle behandelnden Konventschronik insbesondere ein Konvolut zu den gesamten Baustellenfinanzen – nochmals systematischer ausgewertet.¹⁵ Außerdem wird von Frommel erstmals eine Reihe zusätzlicher Pläne publiziert, so etwa die von ihm als „Kopie des Ersten Chirographen“ bezeichnete Vorstufe des Ausführungsprojekts aus dem Archivio Doria-Pamphilj, der Bestandsplan von 1649 aus dem römischen Staatsarchiv, das Approbationsprojekt für den Pfortenflügel, ebenfalls aus dem Archivio di Stato, sowie die von ihm allerdings noch nicht als solche erkannte Skizze des Tabernakeltempietto aus dem Archiv der Jesuiten.¹⁶ Und schließlich führt der Beitrag eine Reihe von verstreut veröffentlichten Einzelinformationen in die Diskussion um S. Andrea ein, darunter insbesondere die den Bau betreffenden Notizen aus den einschlägigen Transkriptionen des Tagebuchs Alexanders VII. Auf diese Weise gelingt es dem Autor insbesondere, die Aussagen Giachis und Matthiaes zu präzisieren und punktuell zu ergänzen. Das zusätzlich zum *Racconto* präsentierte Material aus den Rechnungsbüchern und Handwerkerverträgen wird dabei allerdings praktisch nur genutzt, um die Plausibilität des *Racconto* zu überprüfen, ansonsten aber weder von Frommel selbst noch von der späteren Forschung für weitergehende Untersuchungen herangezogen. Und auch auf eine Auseinandersetzung mit der konkreten Bausubstanz, sei es in Form regelrechter, die Befunde am Gebäude mit der Auswertung der Dokumente und Zeichnungen in Beziehung setzender Analysen oder sei es auch nur in Form reiner Beschreibungen, wird in Frommels Artikel vollständig verzichtet.

Die durch Frommel prinzipiell geklärte Abfolge der Planungs- und Realisierungsphasen wird schließlich in den 1990er-Jahren im Rahmen dreier weiterer Artikel nochmals punktuell ergänzt. **TOD MARDER** kehrt 1990 zum Problem der Frontansicht zurück.¹⁷ Dabei weist er unter anderem auf ein zwischen dem trapezförmigen Hof des Ersten Chirographen und den halbrunden Kulissenwänden der heutigen Straßenfront entstandenes Zwischenstadium eines rechteckigen Vorplatzes hin und liefert auch sonst die bis heute gültige Interpretation für die Genese der letztlich realisierten Platzanlage. Außerdem publiziert er in diesem Kontext erstmals die in den Notariatsakten zum Abriss der Straßenmauer eingebundene Skizze der straßenseitigen Grundstückspartien. 1994 zeichnet **JOHANNES TERHALLE** dann nochmals die Frühphase des Bernini-Projekts nach, klärt die biographischen Beziehungen zwischen den am Zustandekommen des Baus beteiligten Personen und widmet sich der Frage, wann Bernini mit wem welchen Stand des Entwurfs diskutierte.¹⁸ Und 1998 stellt **WOLFGANG JUNG** einen kurz zuvor in der Royal Library entdeckten Grundriss einer Ovalkirche vor, ordnet diesen dem Planungsprozess von S. Andrea al Quirinale zu und beleuchtet damit nochmals die unmittelbar auf die Abkehr vom Fünfeckschema folgenden, zunächst äußerst tastenden Versuche auf dem Weg hin zu der im Approbationsprojekt erreichten Grundrisskonfiguration.¹⁹

¹⁵ FROMMEL 1983.

¹⁶ Für nähere Informationen zu den genannten Schriftquellen und Zeichnungen sei auch hier nochmals auf Kapitel 1.4., S. 33 ff. und 38 ff. verwiesen.

¹⁷ MARDER 1990.

¹⁸ TERHALLE 1994.

¹⁹ JUNG 1998.

Bereits 1941 klärt **UGO DONATI** – wie im Rückblick deutlich wird, mithilfe der auch von Frommel herangezogenen, von Donati aber noch nicht ausdrücklich erwähnten Dokumente zu den Baustellenfinanzen – die Zuschreibung beziehungsweise Datierung der Dekorations- und Ausstattungselemente.²⁰ In den 1960er- und 1970er-Jahren wird der Entstehungsprozess der von Antonio Raggi, Giovanni Battista Gaulli, Giacinto Brandi und Carlo Maratta stammenden Gemälde und Skulpturen in Veröffentlichungen von **ROBERT ENGGASS**, **ROBERT WESTIN** und **FRANCIS HASKELL** in das Werk der betreffenden Künstler eingeordnet und mit den bei Donati noch fehlenden Quellenzitaten belegt.²¹ 1980 werden die Information zur Ausstattungsgeschichte der Seitenkapellen – leider mit zahlreichen Fehlern – durch **WILLIAM HOOD** nochmals zusammengefasst.²² Und schließlich weisen 1955 erneut **FRANCIS HASKELL** und 1997 **GERHARD BISSELL** auf ein die Legros-Statue der Camerette integrierendes Alternativprojekt für die Cappella di S. Stanislao hin.²³

Teils aufbauend auf den Ergebnissen Giachis und Matthiaes, teils aber auch auf Basis eigener Archivstudien trifft **RICHARD BÖSEL** 1985 erstmals systematischere Aussagen zur Gestalt und Entwicklung der Konventstrakte. Dabei geht der Autor nicht nur detaillierter als Giachi und Matthiae auf die Gründungsgeschichte und die Konventserweiterungen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein. Er behandelt vielmehr auch erstmals ausführlich die Planung und Realisierung des neuen Pfortenflügels sowie die dafür durchgespielten Entwurfsvarianten.²⁴ 1992 wird das von Giachi und Matthiae sowie von Bösel als Quelle für die Bauphasen des Konventscomplexes herangezogene Dokument darüber hinaus von **LUCIANO PATETTA** im Wortlaut publiziert.²⁵

Die grundlegende Studie zur baulichen Entwicklung des Konvents sowie zu den Voraussetzungen und zur Vorgeschichte von Berninis Sakralbau legt aber erst **JOHANNES TERHALLE** mit seiner 1997 abgeschlossenen und 2011 veröffentlichten Dissertation vor.²⁶ Darin arbeitet der Autor zum einen die Ansiedelung der Jesuiten auf dem Quirinal, die der Gründung und dem Ausbau des Noviziats zugrunde liegenden Stiftungen der 1560er- und 1590er-Jahre, die Abfolge und Datierung der einzelnen Konventsflügel, die Baugeschichte und den Ankauf des 1649 dem Noviziat angegliederten Casino Bandini sowie die mit jenem Ankauf aufs Engste verbundenen ersten Initiativen zur Errichtung einer neuen Kirche im Detail auf. Zum anderen geht er auf die zur Bauzeit von S. Andrea anzunehmende Größe der Konventsgemeinschaft und die für die Kirche relevanten Nutzergruppen ein und untersucht darüber hinaus das Wechselspiel zwischen dem Kanonisationsprozess des Stanislaus Kostka und der dem späteren Heiligen auf dem Quirinal bereits entgegengebrachten Verehrung, in dem der Autor – in dieser Zuspitzung wohl zu Unrecht – eine zentrale Motivation für den Kirchenneubau zu erkennen glaubt. Auch wenn die Arbeit mit ihrem Titel *S. Andrea al Quirinale von Gian Lorenzo Bernini in Rom. Von den Anfängen bis zur Grundsteinlegung* zunächst Erwartungen weckt, die der Autor nicht einlöst, bildet die Studie doch sowohl einen fundamentalen Beitrag zum Verständnis der für die Entstehung der heutigen Kirche relevanten Rahmenbedingungen als auch eine entscheidende Grundlage für eine Rekonstruktion der räumlichen und funktionalen Be-

Eine verkürzte Fassung des Beitrags ist darüber hinaus ein Jahr später als JUNG 1999 erschienen.

²⁰ DONATI 1941.

²¹ HASKELL 1963, S. 87 f. und 386 f.; ENGGASS 1964, S. 25 f., 101 f., 141 und 179; WESTIN 1978, S. 91 ff. und 157 ff.

²² HOOD 1980, S. 37 ff. und 49 (Anm. 35 ff.).

²³ HASKELL 1955; BISSELL 1997, S. 77 f. und 133.

²⁴ BÖSEL 1985, S. 212 ff und Abb. 140 ff.

²⁵ PATETTA 1992.

²⁶ TERHALLE 2011.

ziehungen zwischen Berninis Sakralbau und den angrenzenden Konventstrakten. Die Publikation wird zudem von einem umfangreichen Quellenanhang begleitet, der über die bis dahin bekannten Archivalien hinaus eine größere Menge an neuen Dokumenten aus dem Zentralarchiv der Jesuiten, der Vatikanischen Bibliothek und dem Vatikanischen Geheimarchiv präsentiert und der Forschung für weitergehende Analysen zur Verfügung stellt.

ILARIA FALCONI gibt im Rahmen einer 2009 erschienenen Festschrift anlässlich des Umbaus des Konvents zum Archiv des italienischen Staatspräsidenten erstmals einen Überblick über die Enteignung und weitgehende Neuerrichtung des Konvents in den Jahren nach der italienischen Reichseinigung.²⁷ Und schließlich werden 2000 und 2002 von **ALBERTO RACHELI** beziehungsweise **FEDERICA GALLONI** die seit dem späten 19. Jahrhundert vorgenommenen Veränderungen und Restaurierungsarbeiten an Konvent und Kirche aufgeführt.²⁸

Zusammenfassung von Baubeschreibung und Baugeschichte

1996 fasst **LETIZIA LANZETTA** das bis dahin gesammelte Wissen, verbunden mit einer neuerlichen Beschreibung, nochmals in einem von Grund auf neu konzipierten Band der *Chiese di Roma illustrate* zusammen.²⁹ Auch wenn Lanzetta dabei, anders als Giachi und Matthiae in den 1960er-Jahren, kein zusätzliches Material mehr erschließt und sie sich bei der Vorstellung des Gebäudes erneut lediglich auf die für den Besucher unmittelbar zugänglichen Bereiche beschränkt, bildet das Buch damit doch die bisher systematischste Annäherung an die reine Faktenlage zu Berninis Bau. Ebenfalls ohne weitere Ergänzungen des Wissensstands als reine, in ein größeres Kompendium eingegliederte Kurzdarstellungen gedacht sind darüber hinaus die Katalogbeiträge von **LUCIANO PATETTA** in einem Ausstellungskatalog zur Jesuitenarchitektur in Italien aus dem Jahr 1997, ein Beitrag zur Broschürenreihe *Roma sacra* von **ALFREDO MARCHIONNE GUNTER** aus dem Jahr 1999 sowie der Artikel von **ANDREW HOPKINS** in der 2007 erschienenen Festschrift für Elisabeth Kieven, der über die reine Baubeschreibung und Bauchronologie hinaus immerhin auch bereits einige der von früheren Autoren entwickelten Überlegungen zur architektur- und kunstgeschichtlichen Bedeutung des Baus mit wiedergibt.³⁰

Einordnung von S. Andrea al Quirinale in das Gesamtwerk Berninis

Das Bemühen um eine Verortung der Kirche innerhalb von Berninis Œuvre greifen nach Brauers und Wittkowers Zeichnungskorpus vor allem die im Laufe der Jahrzehnte folgenden, teils dem Gesamtwerk des Künstlers, teils gezielt dessen architektonischem Schaffen gewidmeten Monographien auf. Dabei wählen **ROBERTO PANE** 1953, **HOWARD HIBBARD** 1965, sowie **TOD MARDER** 1998 jeweils eine eher chronologische Herangehensweise, die es ihnen nachzuzeichnen erlaubt, wie Bernini einmal gefundene Lösungen in nachfolgenden Projekten wieder aufgreift und weiterentwickelt.³¹ Die 1967 und 1980 erschienenen Bände von **MARCELLO FAGIOLO** und **MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO** beziehungsweise von **FRANCO BORSI** verfolgen dagegen einen eher thematischen Ansatz, bei dem die Autoren für Bernini besonders zentrale Gestaltungsprinzipien herausarbeiten und dazu jeweils ein-

²⁷ FALCONI 2009.

²⁸ RACHELI 2000, S. 198; GALLONI 2002.

²⁹ LANZETTA 1996.

³⁰ BALESTRERI et al. 1997, S. 86 f. und 120 ff; MARCHIONNE GUNTER 1999; HOPKINS 2007.

³¹ PANE 1953, S. 67 ff.; HIBBARD 1965, S. 144 ff.; MARDER 1998a, S. 186 ff.

zelne Partien seiner diversen Gebäude als Beispiele heranziehen.³² Auch wenn S. Andrea dementsprechend in beiden Veröffentlichungen in unterschiedlichen Kontexten Erwähnung findet, fassen die beiden Fagiolo-Brüder die Jesuitenkirche doch primär als Beispiel für die der Kunst Berninis eigene Bühnenhaftigkeit auf und schlagen vor, den Bau als „*scena totale*“ zu interpretieren, während Borsi in seiner Darstellung vor allem Berninis Auseinandersetzung mit der Frage der Zentralität betont.

Eine Zwischenstellung nimmt in diesem Zusammenhang das Bernini gewidmete Kapitel des 1958 erschienenen Bands *Art and architecture in Italy 1600-1750* ein, in dem **RUDOLF WITTKOWER** den sakralen, profanen und städtebaulichen Projekten Berninis jeweils eigene Abschnitte widmet.³³ Dies erlaubt es ihm zwar, in der Nachfolge Reymonds die drei Kirchen der 1650er- bis 1660er-Jahre wieder als Gruppe zu präsentieren und einige übergreifende Überlegungen zum Charakter von Berninis Sakralbauten anzustellen. Bei der weiteren Analyse sieht Wittkower allerdings, genau wie einige Jahre später Hibbard, gerade bei S. Andrea die Leistung Berninis primär darin, die Architektur konsequent in den Dienst der skulpturalen Ausstattung gestellt zu haben. Es erscheint daher nur folgerichtig, dass Wittkower einen erheblichen Teil seiner Ausführungen erstmals auch der ikonologischen Deutung des Figurenprogramms widmet, dabei das sich in den Skulpturen manifestierende wundersame Geschehen rekonstruiert und damit einen Forschungsstrang begründet, der den Bau primär als Schauplatz für das Andreasmartyrium begreift.

S. Andrea al Quirinale als Beispiel für Berninis Umgang mit spezifischen architektonischen Aufgaben und für Berninis Verhältnis zur Architekturtradition

Die Frage nach der Stellung der Noviziatskirche innerhalb von Berninis Schaffen wird sodann in einer Reihe von zusätzlichen, mehr oder weniger ausgedehnten Studien vertieft, die den Umgang des Künstlers mit spezifischen Architekturelementen oder Bauideen beleuchten.

Zu nennen ist in diesem Zusammenhang, erstens, der bereits erwähnte Artikel **KITAO**s aus dem Jahr 1965, der die von Bernini entwickelten Kirchenfassaden vorstellt und dabei die auch an S. Andrea genutzte Kompositionsmethode des Aneinanderfügens in sich abgeschlossener, aber durch eine subtile Anpassung der Größenverhältnisse aufeinander reagierender Einzelpartien beschreibt.³⁴ Ein 1982 durch **JOSEPH CONNORS** veröffentlichter Beitrag ergänzt diese Beobachtungen dann außerdem um die Frage, wie sich in der Fassade von S. Andrea Berninis genereller Umgang mit den Säulenordnungen widerspiegelt.³⁵ **NORBERT KNOPP** untersucht 1991 Berninis Umgang mit dem Verhältnis zwischen der Fassade und dem seitlich über diese hinausragenden Zentralbau beziehungsweise zwischen der Fassade und dem vorgelagertem Stadtraum.³⁶ Ebenfalls mit der Fassade, nun allerdings im Kontext der Barockarchitektur im Allgemeinen, setzt sich 1937 beziehungsweise 1960 **HANS SEDLMAYR** auseinander, der S. Andrea als eines von insgesamt fünf Gebäuden für einen Vergleich typischer Kirchenfronten des barocken Roms heranzieht.³⁷ Und schließlich nutzt **PETER STEPHAN** in seiner 2009 erschienenen Habilitationsschrift die Kirche als Basis für seine Analysen zur

³² FAGIOLO - FAGIOLO DELL'ARCO 1967, *passim*, insbes. S. 61 ff. und Kat.-Nr. 187; BORSI 1980, S. 102 ff.

³³ WITTKOWER 1958, S. 119 ff.

³⁴ KITAO 1965, S. 281 ff.

³⁵ CONNORS 1982, S. 26 ff.

³⁶ KNOPP 1991, *passim*, insbes. S. 185 ff.

³⁷ SEDLMAYR 1960, S. 72 ff.

Der Aufsatz erscheint zwar erst 1960 im Rahmen der hier zitierten Sammlung von Sedlmayrs kleineren Schriften, wurde aber laut Nachwort des Bandes bereits 1937 verfasst.

Raumhaltigkeit von Fassaden und untersucht Fassadentafel, Portikus und Kulissenwände zum einen kompositorisch unter dem Gesichtspunkt des Zusammenspiels zwischen Arkade und Kolonnade sowie zum anderen ikonographisch als Mittel zur gentilizischen Kodierung des umgebenden Stadtraums.³⁸

Zweitens leitet **FELIX ACKERMANN** in seiner 2007 veröffentlichten Doktorarbeit die Gestaltung der Presbyteriumsädikula und des eigentlichen Altarraums aus Berninis Erfahrungen an den Altären der Cappella Cornaro, der Cappella Fonseca und der Cappella De Silva ab.³⁹ An S. Andrea selbst geht er außerdem erstmals detaillierter auf das Verhältnis von Presbyterium und zentraler Rotunde ein und formuliert in der für S. Andrea gewählten Kapitelüberschrift „Der Zelebrant in jenseitiger Sphäre“ erstmals den Gedanken eines als Teil einer transzendenten Zone ausgewiesenen Altarraums. Allerdings verzichtet er dann nicht nur darauf, die inhaltlichen Implikationen dieser Interpretation konsequent zu Ende zu denken. Vielmehr bleibt auch die kompositorische Analyse insofern unvollständig, als er den Einfluss der *Cathedra Petri* auf die Altargestaltung der Noviziatskirche noch völlig unberücksichtigt lässt.

Drittens arbeitet **TOD MARDER** 2009 nochmals die Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen den Zentralbauten Berninis auf und bringt als Motivation für die Wahl der realisierten Typologien sowohl die Tradition des Zentralbaus als idealisierter Sakralraum als auch diejenige des Zentralbaus als Schrein für ein als Medium für die Wundertätigkeit Gottes wirkendes Bildwerk ins Gespräch.⁴⁰

Und viertens entstand bereits seit den 1940er-Jahren eine Reihe von Artikeln und Beiträgen, die sich unter anderem anhand von S. Andrea al Quirinale mit Berninis Umgang mit der Architekturtradition auseinandersetzen. 1949 zieht **PAMELA ASKEW** hinsichtlich der Gesamtdisposition von S. Andrea eine aus heutiger Sicht eher abwegige Parallele zu einem vorgeblichen Projekt Giuliano da Sangallo für S. Maria di Loreto und postuliert für die Kulissenwände einen ebenso unzutreffenden Einfluss Michelangelos.⁴¹ 1958 betont **WITTKOWER** die generelle Klassizität von Berninis Architektursprache⁴² – eine Einschätzung, die die spätere Forschung dann dahingehend präzisiert, dass die Einzelformen, darunter insbesondere die Gestaltung der Säulenordnungen, zwar durchaus den aus der Hochrenaissance bekannten Vorbildern entsprechen mögen, dass diese von Bernini aber doch zu einer originär barocken Komposition zusammengefügt werden.⁴³ 1966 führt **RUDOLF WITTKOWER** in einem weiteren Beitrag die Säulenstellungen der Portikus beziehungsweise der Presbyteriumsädikula von S. Andrea, das hinter der Kolossalordnung durchlaufende Portikus- beziehungsweise Kapellenkranzgesims und die seitlichen Kulissenwände auf diverse Bauten Andrea Palladios zurück.⁴⁴ **BAUER** bringt in seiner Studie von 1974 zusätzlich die Publikationen Giovanni Battista Montanos als Bezugspunkt für Berninis architektonische Arbeit ins Gespräch.⁴⁵ 1983 weist einerseits **STEFANO RAY** auf die Rolle von Raffaels Chigi-Kapelle als Inspirationsquelle für den Anschluss zwischen Rotunde und Eingangszone sowie für die abknickenden Pilaster der Frontfassade hin, andererseits betont **CHRISTOF THOENES** die Bedeutung von Michelangelos Konservatorenpalast als

³⁸ STEPHAN 2009a, S. 113 ff. und 142 ff.

³⁹ ACKERMANN 2007, S. 138 ff.

⁴⁰ MARDER 2009, *passim*, insbes. S. 63 ff. und 68.

Marder charakterisiert die Zentralbauten in diesem Zusammenhang als „*shrine for miraculous imagery*“ beziehungsweise, mit Wolfgang Lotz, als „*a shrine for images as well as an idealizing religious space*“. *Ibid.*, S. 66 und 69.

⁴¹ ASKEW 1949, S. 48 ff.

⁴² WITTKOWER 1958, S. 116 und 119.

⁴³ CONNORS 1982, S. 27 ff.; FROMMEL 1983, S. 242 ff.

⁴⁴ WITTKOWER 1966, S. 17 ff.

⁴⁵ BAUER 1974, S. 103 ff.

Vorbild für das durch die Portikussäulen eingefasste Eingangsportal.⁴⁶ 1993 geht **PIETER-MATTHIJS GIJSBERS**, angeregt durch eine Bemerkung James Ackermans, auf die Parallelen zwischen der Noviziatskirche und Michelangelos Entwürfen für S. Giovanni dei Fiorentini ein.⁴⁷ Und schließlich nimmt **TOD MARDER** 1998 mit den Bezügen zwischen S. Andrea und Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace nochmals Berninis Verhältnis zu einem seiner unmittelbaren Zeitgenossen in den Blick.⁴⁸

Die auch in den anderen Studien zu Berninis Verhältnis zur Architekturtradition angedeutete Vorbildfunktion des Pantheon wird zunächst 1967 von **SILVIA BORDINI** mit Blick auf Berninis Gesamtwerk weiter vertieft.⁴⁹ 1996 fokussiert **MANUELA MORRESI** ihre Überlegungen zur Bedeutung des Pantheons für das architektonische Schaffen Berninis sogar ganz unmittelbar auf die Kirche auf dem Quirinal, an der sie dann nicht nur die Einflüsse des antiken Vorbilds auf die unterschiedlichen Planungsphasen im Detail herausarbeitet, sondern auch exemplarisch Berninis Weg von einer wörtlichen Übernahme von Einzelementen hin zu einer zunehmend zur kompositorischen Essenz des Baus vorstoßenden, dessen Lehren in die eigene Architektursprache integrierenden Neuschöpfung nachzeichnet.⁵⁰

Geometrische Grundlagen von Entwurf und ausgeführtem Bau

Im Rahmen der Überlegungen zur Einbindung von S. Andrea al Quirinale in das architektonische Schaffen Berninis setzt sich **CONNORS** in seinem Artikel von 1982 darüber hinaus mit der Geometrie der Kirche auseinander. Dabei lenkt er den Blick vor allem auf die in den Mündungen des Eingangsraums und der Seitenkapellen regelrecht inszenierte Durchdringung der Radial- und Orthogonalgeometrien und weist auf den Einfluss von Juan Caramuel de Lobkowitz' Theorien der *architectura obliqua* hin.

Die Ovalgeometrie selbst versucht erstmals **ASKEW** in ihrem Artikel von 1949 zu analysieren.⁵¹ Dabei übersieht sie allerdings nicht nur, dass sie mit der Zeichnung des Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien ein Blatt als Grundlage ihrer Studien nutzt, das nicht aus dem Planungsprozess selbst stammt und daher Aussagen über Berninis Konzeption der Grundrissgeometrie in Wirklichkeit gar nicht zulässt. Ihre Analysezeichnung macht vielmehr deutlich, dass sie auch sonst keinerlei Verständnis für die Charakteristika von Ovalen oder die Verortung einer geometrischen Ausgangsfigur innerhalb des Grundrisses mitbringt. Damit gebührt Askew zwar das Verdienst, die Frage nach der der Kirche zugrunde liegenden Ovalfigur erstmals aufgeworfen zu haben, die konkreten Ergebnisse tragen zum Verständnis des Baus aber in keinerlei Weise bei. Und auch der zweite Anlauf zur Entschlüsselung der Geometrie, den **FRANCO BORSI** in seinem 1967 erschienen Versuch einer Baumonographie unternimmt, bleibt letztlich unbefriedigend.⁵² Zwar legt der Autor seinen Analysen nun immerhin bereits die diversen in Originalzeichnungen überlieferten Planungsstadien zugrunde und zwar fertigt er für die Untersuchung des ausgeführten Gebäudes sogar erstmals ein aus Grundriss und Ansicht bestehendes Aufmaß an, das er im Rahmen seiner Studie zudem auch als eigenständiges Ergebnis publiziert. Bei genauerer Betrachtung fehlt dem von ihm erstellten Planmaterial dann

⁴⁶ RAY 1983, S. 14 ff.; THOENES 1983, S. 113 f. und 122 ff.

⁴⁷ GIJSBERS 1993, S. 208 ff.

⁴⁸ MARDER 1998b, S. 274.

⁴⁹ BORDINI 1967, S. 61 f.

⁵⁰ MORRESI 1996.

⁵¹ ASKEW 1949, S. 51 und Fig. 21.

⁵² BORSI 1967, S. 45 ff.

jedoch nicht nur die nötige Verlässlichkeit. Vielmehr stimmen bei seinen Grundrissanalysen die dem Aufmaß und den Entwurfszeichnungen unterlegten Kreise und Achsen auch höchstens bei oberflächlicher Betrachtung mit dem tatsächlichen Verlauf der betreffenden Umrisslinien überein – vom Umstand, dass den Zeichnungen in Ermangelung jeglicher Art von Vermaßung oder Modulteilung ohnehin jede Aussagekraft fehlt, einmal ganz abgesehen. Der Forschungsbeitrag von Borsis Monographie beschränkt sich daher – neben einer Publikation einiger von den Gerüsten einer Restaurierungskampagne aus entstandener, üblicherweise nicht erreichbare Blickwinkel dokumentierender Fotografien sowie neben der der ernsthaften Diskussion jener Frage durch Bauer um einige Jahre vorausgehenden Bemerkung, dass für das Approbationsprojekt auch eine eingeschossige Fassadenlösung infrage kommen könnte – letztlich auf einen durch den Autor wohl überinterpretierten Nachweis eines auf Serlio zurückgehenden Proportionsschemas im Aufriss der realisierten Fassade.

Erst 1989 legt **JULIA SMYTH-PINNEY** eine ernstzunehmendere Analyse der den diversen Planungsständen zugrunde liegenden Ovalgeometrien vor.⁵³ Ausgangspunkt der Überlegungen zum ausgeführten Gebäude ist dabei auch in diesem Fall ein Aufmaß, das neben dem Hauptgeschossgrundriss nun einen Quer- und einen Längsschnitt umfasst, zumindest im Grundriss die Zeichnung Borsis an Verlässlichkeit deutlich übertrifft und damit erstmals eine halbwegs seriöse Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Bausubstanz zulässt. Bei ihren konkreten Analysen beschränkt sich die Autorin außerdem konsequent auf den Umriss der inneren Rotunde, den sie korrekt als Ausgangsfigur für die weiteren Konstruktionen identifiziert. Auf dieser Grundlage gelingt es ihr dann tatsächlich, erste plausible Hypothesen zur geometrischen Entwicklung aufzustellen. Da sie bei den Entwurfszeichnungen nicht in Modulen denkt, sondern alle Maße von vornherein in *palmi* umrechnet, da sie sowohl in den Entwurfszeichnungen als auch im realisierten Gebäude darüber hinaus versucht, den Strecken jeweils glatte *palmi*-Werte zuzuweisen, und da sie außerdem nicht immer mit der gebotenen Genauigkeit arbeitet, entgehen ihr bei ihren Analysen aber nicht nur zahlreiche Feinheiten, sondern sie kommt in einigen Fällen sogar erneut zu regelrecht fehlerhaften Ergebnissen. Eine umfassende und korrekte geometrische Analyse des Baus bleibt somit trotz Smyth-Pinneys Artikel weiterhin ein Forschungsdesiderat.

Rolle der Jesuiten, Alexanders VII. und Camillo Pamphilj im Bauprozess

Ausgehend von einer im *Racconto della Fabrica* enthaltenen Aufstellung der Gesamtkosten wirft **CONNORS** in seinem bereits zitierten Artikel des Jahres 1982 desweiteren einen Blick auf die durch die Jesuiten und die Pamphilj jeweils übernommenen Finanzierungsanteile. Auf dieser Basis stellt er dann zum einen erstmals die Frage nach dem Engagement Camillo Pamphiljs als Stifter sowie nach dessen Einflussnahme auf den Entwurfsprozess. Zum anderen gibt er – wohl nicht zuletzt angeregt durch die 1972 von **FRANCIS HASKELL** formulierten Überlegungen zu den Entstehungsbedingungen der großen jesuitischen Kirchengestaltungen – nochmals einen Überblick über die ordensinterne Kontroverse um die an S. Andrea al Quirinale erreichte Pracht.⁵⁴ Die dabei gewonnenen Ergebnisse werden dann 1996 von **JOHANNES TERHALLE** aufgegriffen, teils nochmals einer Neubewertung unterzogen und um Überlegungen zur kompositorischen Rolle der Marmorinkrustation ergänzt.⁵⁵ Während der Artikel Connors' und der 1996 erschienene Beitrag Terhalles die Einflüsse der Auftraggeber im Wesentlichen als Wechselspiel zwischen den Wünschen Camillo Pamphiljs und den darauf folgenden Reaktionen der Jesuiten interpretieren, lenkt **RICHARD KRAUTHEIMER** 1985 den Blick stär-

⁵³ SMYTH-PINNEY 1989.

⁵⁴ CONNORS 1982, S. 20 ff.; HASKELL 1972, S. 56 ff.

⁵⁵ TERHALLE 1996.

ker auf die Rolle Alexanders VII. und schlägt vor, die Kirche trotz dessen Weigerung, sich an deren Errichtung mit eigenen Mitteln zu beteiligen, als integralen Bestandteil von Alexanders Maßnahmen zur urbanistischen Aufwertung Roms zu interpretieren.⁵⁶ Die Überlegungen zum Einfluss Camillo Pamphiljs und des Papstes führt **TERHALLE** dann in seinem bei den Veröffentlichungen zur Baugeschichte diskutierten Artikel aus dem Jahr 1994 erstmals zusammen.⁵⁷ Dabei geht er unter anderem auf das Verhältnis zwischen den beiden Akteuren ein, nennt erste Gründe für das Engagement Pamphiljs auf dem Quirinal und interpretiert den aus seiner Sicht bereits im Moment der Stiftungszusage geäußerten Wunsch Pamphiljs nach einer Marmor- und Stuckausstattung als Motiv für den Wechsel vom Fünfeck- zum Ovalentwurf. 1999 wendet sich **MARIO BEVILACQUA** in einem ansonsten wieder eher die bisherigen Interpretationsansätze zusammenfassenden Beitrag darüber hinaus der Rolle der Jesuiten selbst zu und betont die Affinität des Oval-, vor allem aber des Fünfeckprojekts zum architektonischen Erfahrungs- und Traditionsschatz des Ordens und zur ordensintern betriebenen Suche nach Mustertypologien.⁵⁸

Trotz jener zwischenzeitlichen Ausweitung des Blicks kehrt **PIETER-MATTHIJS GIJSBERS** 1996 wieder allein zur Frage nach den mit der Stiftung verbundenen Intentionen Camillo Pamphiljs zurück. Dabei weist der Autor insbesondere auf die mythische Abstammung der Pamphilj von Numa Pompilius und auf dessen traditionell auf dem Quirinal verortete Residenz hin.⁵⁹ Daraus entwickelt er dann nicht nur eine Lesart der Kirche als wiedererstandener Palast Numa Pompilius' und eine Deutung des Stiftungsengagements als Versuch, den Ort des legendären Urahnen wieder für sich in Besitz zu nehmen. Er vertritt vielmehr auch die Ansicht, dass Pamphilj, um eine solche Interpretation möglich zu machen, unmittelbar in die architektonische Gestaltung der Kirche eingegriffen habe. In Auseinandersetzung mit den Thesen Gijsbers' ordnet **ARNE KARSTEN** den Bau in seiner 2003 erschienenen Dissertation dann auch in den Kontext der übrigen Pamphilj-Patronage ein.⁶⁰ **PETER STEPHAN** betrachtet 2009 in einem Konferenzbeitrag die komplexe Auftraggebersituation aus der Warte des Architekten und zeichnet nach, wie es Bernini vor dem Hintergrund seiner jahrzehntelangen Erfahrung als Höfling seiner Meinung nach gelingt, durch eine geschickte Verflechtung unterschiedlicher Deutungsebenen an S. Andrea al Quirinale mehrere, miteinander im Widerstreit stehende Repräsentationsabsichten gleichzeitig zu befriedigen.⁶¹ Und schließlich führt ebenfalls **PETER STEPHAN** jene Gedanken in seiner bereits erwähnten Habilitationsschrift nochmals weiter aus.⁶² Dabei zeigt er insbesondere auf, wie Bernini nicht nur durch ganz offensichtlich auf die Pamphilj verweisende ikonographische Elemente die Selbstdarstellung des Stifters unterstreicht, sondern auch einige der vordergründig sakralen Motive in den Dienst der weltlichen Panegyrik stellt und durch formale Bezüge des Außenbaus zu Giacomo Lauros Darstellung eines *Templum Honoris et Virtutis* sogar noch zusätzlich auf den zeitgenössischen Tugenddiskurs anspielt.

Ikonologischer Gehalt von Architektur und Ausstattungsprogramm

Aufbauend auf **WITTKOWERS** Beitrag von 1958⁶³ widmet sich eine Reihe von Autoren darüber hinaus intensiver dem Bedeutungsgehalt von Architektur und Ausstattung. So überträgt 1981 **SHARON**

⁵⁶ KRAUTHEIMER 1985, S. 59 ff.

⁵⁷ TERHALLE 1994, S. 27 ff.

⁵⁸ BEVILACQUA 1999.

⁵⁹ GIJSBERS 1996.

⁶⁰ KARSTEN 2003, S. 139 ff., insbes. S. 171 ff.

⁶¹ STEPHAN 2009b, *passim*.

⁶² STEPHAN 2009a, S. 142 ff.

⁶³ WITTKOWER 1958, S. 120.

CATHER Wittkowers narrative Deutung des Ausstattungsprogramms auf die Skulpturen des Altarraums.⁶⁴ Und auch BAUER verfolgt in seiner bereits genannten Dissertation von 1974 im Anschluss an die Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte und an die Überlegungen zum Verhältnis Berninis zu Palladio, zu Montano und zur Antike primär einen ikonologischen Ansatz.⁶⁵ Dabei identifiziert er neben der offensichtlichen Andreasthematik auch noch eine Darstellung der Trinität mit Gottvater in der Altarlaterne, Christus in Form der Hostie im Tabernakel, dem Heiligen Geist in der Hauptlaterne und den Engeln und Cherubsköpfen als Mittler zwischen den drei göttlichen Personen. Auf Basis dieser Beobachtung stellt er dann die Hypothese auf, das Altargemälde sei somit nicht oder nicht nur als Darstellung des eigentlichen Martyriums, sondern zugleich auch als Zeugnis für die Teilhaftigkeit Andreas' an der Erlösungstat des Messopfers zu verstehen und die Andreasfigur der Presbyteriumsädikula trage damit jenen Ausweis der Wirksamkeit der Eucharistie in den Laienraum hinein.

Die von Bauer aufgeworfene Frage nach den religiösen Implikationen der im Presbyterium und in der Kuppelzone angebrachten Ausstattung wird von KEVIN KELLY dann 1991 zum einen auch auf die Seitenkapellen ausgeweitet. Zum anderen versucht der Autor seine diesbezüglichen Überlegungen erstmals mit dem Bildungsweg der Novizen in Beziehung zu setzen und damit – anders als Bauer, der als Adressat der Ausstattung einen beliebigen Gläubigen annimmt – die speziell an die angehenden Ordensmitglieder gerichteten Botschaften herauszuarbeiten.⁶⁶ Dabei verweist er zum einen über seine gesamte Arbeit hinweg immer wieder auf den Ablauf der Ignatianischen Exerzitien. Zum anderen entwickelt er mit Blick auf die konkrete Ikonographie der Haupt- und Nebenaltdäre, auf die Inhalte der *Exercitia Spiritualia* sowie auf die von ihm identifizierten Vorbilder für die Verbindung der Kunstgattungen die Hypothese, dass die Architektur von S. Andrea al Quirinale in der Tradition von Mausoleen beziehungsweise Martyria stehe und dass die Kirche den zur Erlösung führenden spirituellen Weg der Novizen damit auf unterschiedlichen Ebenen auf den sich im Märtyrertod konkretisierenden Nachvollzug der Opfertat Christi fokussiere.

GERALDINE WIND weist 2013 auf die Parallelen zwischen der Verteilung der Wandpfeiler entlang des Rotundenumrisses einerseits und der von Vitruv beschriebenen, von ihm als Analemma bezeichneten Grundfigur einer Sonnenuhr andererseits hin und bringt die Bezüge zum Sonnenlauf außerdem mit der Martyriumslegende des Titelheiligen in Verbindung, derzufolge Andreas vor seinem Tod für eine halbe Stunde lang durch ein helles Licht vor den Blicken der Anwesenden verborgen worden und seine Seele dann mit dem Lichtschein in den Himmel aufgefahren sein soll.⁶⁷ Selbst wenn die Autorin durch den Verweis auf den Heiligen auch die Reminiszenzen an eine Sonnenuhr letztlich wieder an die Andreasikonographie rückbindet, billigt die Autorin damit doch erstmals auch der eigentlichen Architektur eine vollwertige Rolle als Trägerin der inhaltlichen Aussage zu.

Und schon 1995 arbeitet STEFANIA MACIOCE auf Grundlage von Louis Richeômes *La peinture spirituelle* außerdem die inhaltlichen Dimensionen des Noviziatsgartens sowie dessen Funktion als Ausgangspunkt für Meditationsübungen auf⁶⁸ – ein Thema, das im Rahmen von Forschungen zu den Andachtsformen der frühen Neuzeit im Allgemeinen sowie zum jesuitischen Bildgebrauch im Besonderen zwar auch in jüngerer Zeit mehrfach wieder aufgegriffen wurde, dessen weitere Karriere innerhalb der Forschung an dieser Stelle aber nicht weiter behandelt werden kann.

⁶⁴ LAVIN et al. 1981, S. 194 ff.

⁶⁵ BAUER 1974, S. 110 ff. und 120 ff.

⁶⁶ KELLY 1991.

⁶⁷ WIND 2013.

⁶⁸ MACIOCE 1995.

Bereits 1983 nimmt **MASSIMO BIRINDELLI** eine Betrachtung von Berninis Jesuitenkirche zum einen zum Anlass, um über die Frage nach der Abgrenzbarkeit des einzelnen Kunstwerks und die wechselseitige Abhängigkeit der einzelnen gestalterischen Entscheidungen nachzudenken. Zum anderen untersucht er – sowohl anhand der konkreten Abfolge der im Verlauf der Planung und Realisierung vorgenommenen Veränderungen als auch anhand des erst in der Wahrnehmung des Betrachters entstehenden Eindrucks von aktiv handelnden Skulpturen – die der Kirche inhärente Dimension der Zeit und die Rolle der Prozesshaftigkeit für den Charakter des Kunstwerks.⁶⁹ **GIOVANNI CARERI** nutzt in seiner parallel zu Kellys Arbeit entstandenen und 1990 beziehungsweise 1991 erschienenen Dissertation den Hauptaltar von S. Andrea al Quirinale als eines der Beispiele für seine These, wonach bei barocken Andachtstableaus aus Architektur, Skulptur und Malerei die Einzel-elemente einander nach Art einer filmischen Montage gegenübergestellt seien und erst der Betrachter diese durch den Nachvollzug der der getrennten Verbildlichung von Seele und Körper zugrunde liegenden *ek-stasis* des jeweiligen Titelheiligen wieder zu einem Ganzen zusammensetze.⁷⁰

Und schließlich stellt **DAVID GANZ** 2003 die figürliche Ausstattung des Altarensembles und der Presbyteriumsädikula in den Kontext der im römischen Sakralbau des Früh- und Hochbarock üblichen Bildprogramme und untersucht die Altarzone von S. Andrea unter narratologischen und bildtheoretischen Gesichtspunkten.⁷¹ Dabei nutzt er seine an vorangegangenen Beispielen entwickelte Methodik zum einen dazu, das Zusammenspiel von Haupt- und Rahmenhandlung der Bilderzählung zu beleuchten und nach dem medialen Status der einzelnen Bestandteile des Altarensembles zu fragen. Zum anderen entwickelt er eine Reihe von Überlegungen zum Zusammenwirken von Auftraggeber, Künstler und Engeln beim Zustandekommen der Dekoration der Altarraumrückwand sowie zum Wechselspiel von „menschlichem Baumeister“ und „himmlischem Bildner“ bei der Entstehung des Gesamtgebäudes. Auf dieser Grundlage interpretiert er schließlich die Architektur und die Ausstattung von Hauptraum und Presbyterium als *paragone* zwischen einem *deus artifex* und einem *artifex divinus*.

Jüngste Forschungen

Eine Auseinandersetzung mit der konkreten Substanz des Gebäudes setzt dann erst wieder in einem 2016 anlässlich einer umfangreichen Restaurierung des Kuppelstucks entstandenen, von **ADRIANA CAPRIOTTI** und **MARIO BEVILACQUA** herausgegebenen Sammelband ein.⁷²

In einem ersten Teil beschreibt darin zunächst **PAOLO CASTELLANI** die den Restaurierungsmaßnahmen vorangegangenen Voruntersuchungen und geht in diesem Zusammenhang sowohl auf den Charakter der ursprünglichen Oberflächen als auch auf die von den Handwerkern des 17. Jahrhunderts genutzten Techniken ein. **LAURA IDA BASILE** und **MARCO SETTI** stellen im Anschluss die konkreten Arbeiten vor und legen dabei detailliert über Art und Umfang der Eingriffe Rechenschaft ab.⁷³ Im zweiten Teil des Buchs folgen sodann eine Reihe von wissenschaftlichen Beiträgen zu bisher noch wenig beleuchteten Aspekten des Baus. **TOD MARDER** arbeitet in seinem Artikel erstmals die Forschungsgeschichte zu Berninis Noviziatskirche auf und stellt die in diesem Zusammenhang herausgearbeiteten Entwicklungen in den Kontext allgemeiner Tendenzen innerhalb der

⁶⁹ BIRINDELLI 1983, S. 19 ff.

⁷⁰ CARERI 1991, S. 5 ff. und 122 ff.

⁷¹ GANZ 2003, S. 77 ff.

⁷² BEVILACQUA - CAPRIOTTI 2016.

⁷³ CASTELLANI 2016; BASILE 2016; SETTI 2016.

Berniniforschung.⁷⁴ **MARCELLO FAGIOLO** bringt den Bau mit einer antiken Dedikation des Quirinalshügels an die *Salus* in Verbindung und leitet, davon ausgehend, die Gestalt der Kirche aus der Symbolik der Erlösung, darunter insbesondere dem Element der Muschel ab.⁷⁵ Im Anhang zu Fagiolos Beitrag setzt sich **FABIO COLONNESE** nochmals mit den in der Kirche genutzten Ovalgeometrien auseinander. Dabei bringt er immerhin bereits die Verwendung von Ovalen mit drei Radien ins Gespräch. Da er seine Analysen lediglich auf Grundlage von Fotografien durchführt und er darüber hinaus wieder auf die Angabe konkreter Maßverhältnisse verzichtet, führen seine Arbeiten ansonsten allerdings zu keinem nennenswerten Erkenntnisgewinn.⁷⁶

MARISA TABARRINI geht in ihrem Beitrag auf die Form und die Vorbilder des die zentrale Rotunde überspannenden Schirmgewölbes ein und weist in diesem Zusammenhang nicht nur erneut auf den Einfluss von Caramuel de Lobkowitz' *architectura obliqua* hin, sondern zeigt auch, wie Bernini durch die Abweichung der Kappen vom Grundovaloid die Kuppelschale illusionistisch erweitert. Außerdem liefert sie erstmals eine kurze Beschreibung der Choremporen und der Räume oberhalb der Seitenkapellen.⁷⁷ **MARIO BEVILACQUA** untersucht in seinem dem Presbyterium gewidmeten Artikel zum einen die Realisierung des Apsismosaiks sowie dessen Verbindungen zu anderen römischen Mosaiken sowie zu den im Hintergrund von Altarbildern geschaffenen Wolken- und Himmelsverweisen, zum anderen zeichnet er darin erstmals systematischer die Genese des Tabernakeltempietto nach.⁷⁸ **VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO** stellt nochmals den Entstehungsprozess des Hauptaltargemäldes vor, diskutiert die diversen erhaltenen Vorstudien und ordnet die Pala in die Geschichte der von Bernini und Guillaume Courtois gemeinsam unternommenen Projekte ein.⁷⁹ **DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO** fasst die Geschichte der in Seitenkapellen angebrachten Gemälde zusammen und greift zugleich die Thesen Kevin Kellys zur Nutzung der Kapellen als private Meditationsorte sowie zu den Bezügen zwischen den Kapellenausstattungen und den Themen der *Exercitia Spirituallia* nochmals auf.⁸⁰ **AUGUSTO ROCA DE AMICIS** nimmt die Gestalt und die Genese der Sakristei genauer in den Blick.⁸¹ Und schließlich konnte ich selbst im letzten Artikel des Bandes auch das Untergeschoss erstmals in die Forschungsdiskussion einführen.⁸²

1.3. Aufbau und methodischer Ansatz der Arbeit

Vor dem Hintergrund der in der bisherigen Literatur bereits aufgearbeiteten Themen, der darin noch bestehenden Lücken sowie der am Gebäude beziehungsweise in den diversen Archivquellen enthaltenen, als Grundlage für weitergehende Untersuchungen verfügbaren Informationen gliedert sich die hier vorgelegte Analyse des Entstehungsprozesses von S. Andrea al Quirinale in insgesamt fünf Hauptabschnitte, die nacheinander die Form und Nutzung der einzelnen räumlichen Partien, die Chronologie des Planungs- und Bauablaufs, die Vorläufer der wichtigsten gestalterischen Motive, die Entwicklung der Grund- und Aufrissgeometrie sowie den Bedeutungsgehalt des Gebäudes genauer betrachten. Die Arbeit folgt dabei innerhalb der einzelnen Abschnitte jeweils einem eher

⁷⁴ MARDER 2016.

⁷⁵ FAGIOLO 2016.

⁷⁶ COLONNESE 2016.

⁷⁷ TABARRINI 2016.

⁷⁸ BEVILACQUA 2016.

⁷⁹ DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016.

⁸⁰ GALLAVOTTI CAVALLERO 2016.

⁸¹ ROCA DE AMICIS 2016.

⁸² GLITSCH 2016.

konsekutiv-entwickelnden Argumentationsschema, stellt also prinzipiell zunächst die Fakten vor und zieht daraus erst in einem zweiten Schritt die entsprechenden interpretierenden Schlüsse. Der methodische Zugriff wird dagegen entsprechend dem inhaltlichem Schwerpunkt der einzelnen Abschnitte von Kapitel zu Kapitel jeweils neu gewählt.

Zusätzlich zu den im Folgenden näher erläuterten textlichen Analysen und den zugehörigen Illustrationen umfasst die vorliegende Arbeit dabei außerdem ein detailliertes, verformungsgerechtes Aufmaß, das die Kirche in zwei aus je 13 beziehungsweise 14 Blättern bestehenden Plansätzen erstmals vollständig in Grundriss-, Ansichts- und Schnittzeichnungen dokumentiert.

Die Baubeschreibung und die Analyse der Bausubstanz

Nach dem hier als Kapitel 1 präsentierten Überblick über den Forschungsstand, die Quellenlage und die Inhalte der eigenen Untersuchungen beginnt die Arbeit in Kapitel 2 zunächst mit einer umfassenden Baubeschreibung, die zum einen die Eindrücke wiedergibt, die sich einem aufmerksamen Betrachter beim Gang durch das Gebäude darbieten, die zum anderen aber auch bereits einigen der aus der Analyse des Gebäudes und seiner physischen Substanz resultierenden Fragen nachgeht. Das Kapitel, das sich seinerseits in jeweils einem bestimmten Raum oder einer bestimmten Raumgruppe gewidmete Unterabschnitte gliedert und nacheinander die städtebauliche Situation, den generellen Konventskontext, die Frontfassade, die Seitenansichten, die zentrale Rotunde und die mangels treffenderer Alternativen im Folgenden als „Vestibül“ bezeichnete Eingangszone, den Altarraum, die übrigen Bereiche des Kapellenkranzes, die Erschließungselemente hinter dem Südquadranten und den Sakristeiflügel, das Untergeschoss, das Emporensystem sowie die Dachzone behandelt, übernimmt im Rahmen der Argumentation daher insgesamt drei Funktionen.

Erstens dienen die Ausführungen ganz traditionell als Vorstellung des Untersuchungsgegenstands, die den Leser mit dem in den darauffolgenden Kapiteln unter bestimmten Detailgesichtspunkten behandelten Objekt näher bekannt macht.

Zweitens versteht sich das Kapitel angesichts der Betrachtungstiefe und des Detailgrads der Beschreibungen als schriftlicher Teil einer umfassenden, von zahlreichen Fotografien sowie dem genannten Aufmaß begleiteten Baudokumentation, die, vergleichbar einer Art ausformuliertem Raumbuch,⁸³ nicht nur erstmals das gesamte Gebäude einschließlich der üblicherweise für den Besucher nicht zugänglichen und daher auch von der Forschung bisher weitgehend übersehenen Bereiche in den Blick nimmt, sondern an vielen Stellen auch bereits auf gestalterische Detaillösungen und auf die zur Originalsubstanz gehörenden Einzelbefunde eingeht. Auf jener zweiten Ebene verfolgen die Ausführungen damit einerseits das Ziel, dem Leser die Faktenbasis der weitergehenden Analysen zu präsentieren. Sie verstehen sich zugleich aber auch als ein gewisses Kompendium, das es nachfolgenden Forschergenerationen erlauben soll, das Bauwerk und die Detailbefunde auch dann in ihrer Gesamtheit für eigene Untersuchungen heranzuziehen, wenn keine Möglichkeit zu einer unmittelbaren Inaugenscheinnahme der betreffenden Gebäudepartien besteht.

Und drittens beschränkt sich bereits dieses Kapitel keineswegs nur auf eine rein mechanische Wiedergabe der diversen Beobachtungen und Befunde. Der eher deskriptive Ansatz der Baubeschreibung wird vielmehr von vornherein durch unterschiedliche Analyseschritte begleitet. Da die Entscheidung, das Gebäude und seine diversen Details in einem zusammenhängenden Text zu präsen-

⁸³ Unter einem Raumbuch versteht man in der Terminologie der historischen Bauforschung ein nach Räumen geordnetes, strukturiertes Befundprotokoll, das – oft in Stichpunkten beziehungsweise einzelnen Vermerken – die an den unterschiedlichen Oberflächen der betreffenden Raumeinheit gemachten Beobachtungen festhält.

Vgl. GROSSMANN 1993, S. 71 f.

tieren, eine im Vergleich zu einem klassischen, stichpunktartigen Raumbuch deutlich stärkere Verknüpfung der Einzeldetails verlangt und die Beschreibung daher stets auch auf die Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen eingeht, stellen die Ausführungen zur Grundstruktur der einzelnen Raumabschnitte sowie zu den diversen Detaillösungen letztlich schon für sich genommen das Ergebnis eines gewissen Interpretationsvorgangs dar. Hinzu kommt, dass das Kapitel das Gebäude statt in seinem jetzigen Zustand bewusst in seiner ursprünglichen Konzeption vorstellt und auf nachträgliche Veränderungen daher zumindest dort, wo die betreffenden Informationen nicht zur Diskussion von Rekonstruktionsvarianten erforderlich sind, nur in Form von Fußnoten hinweist. Die Beschreibung der einzelnen Gebäudeteile ist daher auch insofern stets mit einer zusätzlichen Bewertung verbunden, als die Art und Weise, wie bestimmte Partien in die Vorstellung des Gebäudes mit einbezogen werden, stets zugleich eine Aussage darüber impliziert, ob diese tatsächlich zur ursprünglichen Konzeption gehören.

Die Argumentation folgt bei alledem prinzipiell einem klassischen, bauforscherischen Ansatz, bei dem das Gebäude beziehungsweise die diversen Einzelbefunde entweder unmittelbar dazu genutzt werden, um im Rahmen der Untersuchung auftretende Fragen zu klären, oder zumindest den Anstoß dazu liefern, jene Fragen überhaupt erst einmal zu formulieren. Archivdokumente, historische Literatur sowie neuere Veröffentlichungen werden in jenen Abschnitten dagegen nur punktuell herangezogen, um die aus der Analyse der Bausubstanz entwickelten Antworten zu ergänzen oder die durch die Baubefunde nahegelegten Schlussfolgerungen zu kontextualisieren und auf ihre Plausibilität zu überprüfen. Aspekte wie die genaue Datierung der diversen originalen Gebäudepartien und Ausstattungselemente oder die Urheberschaft von architektonischem Entwurf und figürlicher Dekoration, zu denen der Baubefund keinen unmittelbaren Beitrag liefert, werden angesichts des inhaltlichen und methodischen Zuschnitts des Kapitels zunächst ausgeklammert.

Lediglich die Nutzung, deren genaue Details sich in der Regel zwar erneut erst durch die Einbeziehung schriftlicher Quellen in Gänze erschließen, zu deren Rekonstruktion die Betrachtung des Gebäudes aber einen mindestens ebenso großen Beitrag leistet, ja bei der die am Gebäude gewonnenen Erkenntnisse oft sogar erst die Richtung für die Auswertung der Dokumente vorgeben, wird als weitere, zur Frage nach den kompositorischen Gesetzmäßigkeiten und nach der originalen Konzeption noch hinzutretende Analyseebene bei der Vorstellung des Gebäudes bereits mitbehandelt. Neben dem im Rahmen der vorliegenden Arbeit nochmals im Original konsultierten oder sogar überhaupt erst für die Forschung erschlossenen Quellenmaterial wurden zu diesem Zweck insbesondere die Transkriptionen und Forschungsergebnisse aus der oben erwähnten Dissertation **JOHANNES TERHALLES** sowie die durch **PATRICIA RANUM** edierten Regeln des Pariser Noviziats in die Analysen mit einbezogen.⁸⁴

Die Chronologie des Planungs- und Realisierungsprozesses

Während bei der Vorstellung des Gebäudes die Schrift- und Bildquellen nur in Einzelfällen zurate gezogen werden, um die aus der Bausubstanz resultierenden Fragen zu klären, geht das dem Ablauf von Planung und Realisierung gewidmete Kapitel 3 umgekehrt von den erhaltenen Archivalien aus und nutzt den Blick auf das Gebäude dazu, um die in den Text- und Bilddokumenten enthaltenen Aussagen mit der realen Situation abzugleichen. Dennoch wird sich zeigen, dass auch bei einem solchen im Wesentlichen quellenbasierten Ansatz die im Zuge der Baudokumentation erarbeitete

⁸⁴ TERHALLE 2011, S. 167 ff. und 287 ff.; InstrNov 2011, *passim*.

Kenntnis der konkreten Materialität der baulichen Struktur in einer ganzen Reihe von Situationen nochmals eine deutlich präzisere Deutung der archivalischen Überlieferung erlaubt.

Die den Ausführungen zur Bauchronologie zugrunde liegenden eigenen Archivstudien konzentrieren sich dabei zum einen auf die Untersuchung der erhaltenen Entwurfszeichnungen sowie zum anderen auf die Dokumente zur Phase des Rohbaus und der ersten Ausstattungselemente, zu der sich insbesondere ein bisher erst rudimentär ausgewertetes Rechnungsbuch erhalten hat. Für die übrigen Planungs- und Realisierungsetappen konnten die Schriftquellen dagegen meist nur anhand der Literatur rezipiert werden. Eventuelle, über eine Neubewertung der publizierten Transkriptionen hinausgehende Ergänzungen oder Korrekturen des Forschungsstands zur Periode vor und nach dem Rohbau bleiben daher bisher auf punktuelle Funde beschränkt. Und auch sonst stützen sich insbesondere der Anfang und das Ende des Kapitels zu einem nicht unerheblichen Teil auf die existierende Literatur, insbesondere auf die Veröffentlichungen von **CHRISTOPH LUTPOLD FROMMEL**, **JOSEPH CONNORS**, **TOD MARDER**, **LETIZIA LANZETTA**, **WOLFGANG JUNG** und **JOHANNES TERHALLE**.⁸⁵ Dennoch werden die bisher auf unterschiedliche Publikationen verteilten Ergebnisse im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht nur erstmals zu einer einheitlichen Gesamtdarstellung des Planungs- und Realisierungsprozesses verbunden. Die Zusammenführung des Forschungsstands und der Vergleich mit der realen Bausubstanz ermöglichen vielmehr sogar bei den nicht durch eigene Archivstudien vertieften Planungs- und Realisierungsetappen an einzelnen Stellen nochmals eine gewisse Neubewertung der von der bisherigen Forschung erzielten Ergebnisse.

Konkret unternimmt der den Abschnitten zur Bauchronologie gewidmete Abschnitt der Arbeit nach einem ersten Überblick über die Frühgeschichte des Noviziats, über die Finanz- und Grundstückssituation, über die der heutigen Kirche vorausgehenden Neubauinitiativen sowie über die Umstände, die 1658 dann doch noch die Inangriffnahme eines größeren Sakralbaus erlaubten, zum einen eine Analyse der diversen in den Zeichnungen fassbaren Planungsstadien und Planänderungen und versucht, soweit in der Forschung noch nicht auf befriedigende Weise geschehen, deren jeweilige Datierungen genauer zu bestimmen. Zumindest angerissen, wenn auch mangels gesicherter Anhaltspunkte zweifellos noch nicht endgültig beantwortet, wird außerdem die Frage, welchen Einfluss die Auftraggeber auf die Gestalt des Gebäudes nahmen, von wem der Anstoß zu den einzelnen Planwechseln jeweils ausging und wie die – allerdings erneut nur zu vermutenden – Wünsche der diversen Baubeteiligten bei der Genese des finalen Entwurfs ineinandergriffen. Zum anderen zeichnet das betreffende Kapitel den Verlauf von Realisierung und Inbesitznahme der Kirche nach, wirft insbesondere einen vergleichsweise detaillierten Blick auf die Vorgänge auf der Baustelle und geht unter anderem nochmals näher auf die Organisation und Abwicklung der konkreten Arbeiten, den Verlauf der Materialbeschaffung sowie die Zahl und Identität der an S. Andrea tätigen Handwerker und Künstler ein.

Auf Basis der aufmerksamen, mit dem Wissen um die tatsächliche Bausubstanz vorgenommenen Quellenlektüre wurde es dabei nicht nur möglich, zwischen den in der Literatur bereits erwähnten Daten der Grundsteinlegung und des Gewölbeschlusses weitere Zwischenetappen identifizieren und zeitlich zu verorten, erste Hypothesen zum Ablauf der Marmor- und Stuckarbeiten zu formulieren sowie den Zustand der Kirche bei der zwischenzeitlichen Einstellung der Ausstattungsarbeiten beziehungsweise in den Jahren zwischen Einsegnung und offizieller Weihe genauer zu beschreiben. Vielmehr konnte, aufbauend auf den Ergebnissen **PAOLA SCAVIZZI**, **NICOLETTA MARCONI** sowie der Teams um **MAURA BERTOLDI** und um **HERMANN SCHLIMME**,⁸⁶ auch eine Reihe von in der Litera-

⁸⁵ CONNORS 1982, *passim*, insbes. S. 16 ff.; FROMMEL 1983; MARDER 1990; LANZETTA 1996; JUNG 1998; TERHALLE 1994; ID. 2011, S. 15 ff., 93 ff., 121 ff., 163 ff. und 263 ff.

⁸⁶ SCAVIZZI 1983; BERTOLDI et al. 1983; MARCONI 2004; SCHLIMME et al. 2014.

tur enthaltenen Angaben zu historischen Bauabläufen beziehungsweise zu im 17. Jahrhundert üblichen Preisen und Mengeneinheiten bestätigt, präzisiert oder ergänzt werden. Und schließlich ließ sich durch einen Vergleich der Befundlage mit der schriftlichen Überlieferung in Archiven und Traktaten für das Untergeschoss sogar eine als „*volte sopra terra*“ bezeichnete Konstruktionsmethode rekonstruieren, deren genauer Ablauf in der Forschung bisher noch unbekannt geblieben ist und die die vorliegende Studie in einem Exkurs des hier diskutierten Kapitels daher erstmals beschreibt. Zumindest in den beiden letztgenannten Punkten möchte die Arbeit damit über S. Andrea al Quirinale hinaus auch einen Beitrag zur Erforschung der barocken Bautechniken leisten.

Die Kontextualisierung der Einzelmotive

In Kapitel 4 arbeitet die vorliegende Studie dann die Vorläufer und Vergleichsbeispiele für einige der zentralen architektonischen Elemente und Entwurfsmotive der Kirche auf. In diesem Zusammenhang wird zum einen versucht, die für S. Andrea al Quirinale besonders charakteristischen Bauideen in einer Reihe von eher entwicklungsgeschichtlichen Abschnitten aus der architektonischen Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts abzuleiten. Zum anderen werden die zur Kontextualisierung herangezogenen Objekte in einem die Ausführungen zu den einzelnen Motiven oder Raumzonen beschließenden, komparativ angelegten Fazit jeweils dazu genutzt, um durch eine Gegenüberstellung zwischen den an S. Andrea und an den Vergleichsbauten gewählten Lösungen die Eigenarten der Jesuitenkirche deutlicher hervortreten zu lassen und damit die kompositorische beziehungsweise funktionale Rolle der betreffenden Gebäudepartien und Entwurfsdetails klarer herauszuarbeiten.

In denjenigen Einzelabschnitten, die eher auf Vorbilder für gestalterische Entscheidungen eingehen, macht das Kapitel dabei nicht nur deutlich, auf Basis welches architektonischen Erfahrungsschatzes Bernini an S. Andrea operierte und welche Einflüsse sein Entwurf im Einzelnen verarbeitet. Gerade in diesen Fällen zeichnen die betreffenden Ausführungen vielmehr auch exemplarisch nach, wie bestimmte, teils noch in der Formsprache der Renaissance verwurzelte Entwurfsideen in den Jahrzehnten vor S. Andrea allmählich barock weiterentwickelt wurden und wie der Weg der betreffenden Motive von deren erstem Aufkommen bis zu deren Einbeziehung in die gestalterische Konzeption von S. Andrea vor sich ging. Im Zusammenhang mit den bisher noch nicht untersuchten Gebäudepartien des Untergeschosses und der Choremporen verfolgt die Betrachtung möglicher Vorläufer und Vergleichsbeispiele dagegen primär das Ziel, überhaupt erst einmal den für eine seriöse Einordnung der betreffenden Lösungen unverzichtbaren, durch die bisherige Forschung zur römischen Renaissance- und Barockarchitektur aber noch nicht auf systematische Weise entwickelten Bezugsrahmen abzustecken.

Nach ersten einführenden Überlegungen widmet sich das Kapitel zunächst einmal den Vorbildern für die generelle Grund- und Aufrissfigur und gibt auf Basis der Forschungen von **WOLFGANG LOTZ** zu den Ovalkirchen des Cinquecento, von **STEFAN KUMMER** zu Francesco Maria Ricchino sowie von **KLAUS GÜTHLEIN** zu Carlo Rainaldi einen Überblick über die Ovalkirchen des 16. und 17. Jahrhunderts.⁸⁷ Davon ausgehend arbeitet der betreffende Abschnitt dann unter anderem heraus, wie Bernini in der Disposition des Gebäudes auf das Zentralbauten innewohnende, aus der Einführung des Hauptaltars resultierende Problem der Raumhierarchie reagiert und wie er durch eine geschickte Bemessung der offenen und geschlossenen Flächen die Kontinuität der Wandzone gewährleistet.

⁸⁷ LOTZ 1955; KUMMER 1974; ID. 1977; GÜTHLEIN 1990.

Die nächste Passage untersucht dann die antiken und neuzeitlichen Vorbilder für das Schirmgewölbe, die Geschichte der Rippen- und Kassettendekoration sowie die erstmalige Kombination der beiden Motive an Berninis Noviziatskirche. Die Ausführungen zu den antiken Beispielen stützen sich dabei vor allem auf die Veröffentlichungen von **JÜRGEN RASCH**. Für die neuzeitlichen Gewölbe – zentral sind hier insbesondere die Apsiden des Petersdoms – sowie für die Vorbilder für das Gliederungssystem, darunter unter anderem S. Carlo ai Catinari, S. Maria della Pace sowie S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo wurde die Literatur dagegen in der Regel nur punktuell im Hinblick auf genauere Informationen zur Datierung konsultiert, während die inhaltlichen Analysen auf einer eigenen Inaugenscheinnahme der betreffenden Bauten beruhen.⁸⁸

Der folgende Teil des Kapitels setzt sich mit den Vorbildern für die Skulpturenausstattung des Hauptraums auseinander. Dabei rezipieren die betreffenden Überlegungen zum einen die Forschungen **MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCOS** zu ephemeren Festapparaten sowie die Untersuchungen **STEFAN KUMMERS** und **SUSANNE EVERS'** zu profanen und sakralen Stuckdekorationen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.⁸⁹ Die Arbeit nimmt in diesem Zusammenhang zum anderen aber auch die Altarstatuen von S. Cecilia in Trastevere, SS. Luca e Martina und S. Bibiana sowie die unter Berninis Leitung angefertigten Figuren über den Langhausarkaden des Petersdoms beziehungsweise von S. Maria del Popolo in den Blick, bei denen die Ausführungen, von Datierungs- und Zuschreibungsfragen abgesehen, wieder primär eigene Beobachtungen wiedergeben.

Der vierte Unterabschnitt leitet zum einen die Presbyteriumsädikula von den traditionellen Rahmenarchitekturen der damaligen Apsiden- und Kapellenaltäre ab, ordnet die an S. Andrea realisierte Altarkomposition in der Nachfolge der bereits zitierten Studie **FELIX ACKERMANN'S** in das Spektrum von Berninis Altarlösungen ein und entwickelt auf dieser Basis die Interpretation des Altarraums als begehbare Retabel.⁹⁰ Zum anderen stellt der betreffende Abschnitt die Gestaltung der Rückwand in die Tradition der gemalten und stuckierten Trageengel und Engelsglorien. Aufbauend auf den Forschungen von **MARK WEIL**, **KARL NOEHLES** und **JOSEPH IMORDE** wird in diesem Zusammenhang außerdem die Vorbildrolle der *Quarant'ore*-Apparate diskutiert.⁹¹

Der fünfte und der sechste Teil des Kapitels schließlich verfolgen das Ziel, eine präzisere Einordnung der *coretti* und Andachtskammern des Ober- sowie der Grablege des Untergeschosses möglich zu machen. Sie stellen zu diesem Zweck – zum Teil zum ersten Mal – einige der in Rom heute noch fassbaren Beispiele für derartige Räume beziehungsweise Raumfolgen zusammen und entwickeln auf dieser Grundlage in beiden Fällen einen ersten Kategorisierungsvorschlag.

Im Zusammenhang mit den Emporenräumen, für die sich die einschlägige Literatur bisher auf einen einzigen, zur Kontextualisierung der an S. Andrea gewonnenen Befunde überdies nur bedingt geeigneten Artikel **ANNAROSA CERUTTI FUSCO'S** beschränkt,⁹² identifiziert die Arbeit zunächst vier Traditionsstränge. Neben den durch Cerutti Fusco immerhin in Ansätzen behandelten Sänger- und Musikerbalkonen und den nur über die monographischen Literatur zu Einzelbauten erschlossenen Privatoratorien gehören dazu zum einen die Andachtsräume der Frauenklöster, die im Rahmen dieser Arbeit insbesondere anhand der Forschungen **VIRGINIA BERNARDINIS**, **GUIA VERDESIS** und **CINZIA CORRADINIS** zu SS. Domenico e Sisto beziehungsweise **HELEN HILLS'** und **ALESSIA LIROSIS** zum Klosterleben unter den Bedingungen der strengen Klausur untersucht wurden. Zum anderen betrachtet der betreffende Abschnitt die *coretti* der Jesuitenkirchen, bei denen sich die Analysen nicht zuletzt

⁸⁸ RASCH 1989; ID. 1991.

⁸⁹ FAGIOLO DELL'ARCO 1997; KUMMER 1987; EVERS 1996.

⁹⁰ ACKERMANN 2007.

⁹¹ WEIL 1974; NOEHLES 1985; IMORDE 1997.

⁹² CERUTTI FUSCO 2011.

auf die Überblickswerke von **RICHARD BÖSEL** und **HELMUT KARNER** sowie von **GIUSEPPE ROCCHI COOPMANS DE YOLDI** stützen.⁹³ Bei allen genannten Beispielen geht die Arbeit sowohl auf die Lage im und den Prospekt zum Kirchenraum ein, ebenso untersucht das Kapitel aber auch die Zugangswege und die internen Verbindungsgänge und arbeitet so nicht zuletzt durch einen entsprechenden Vergleich heraus, welchen Status die Emporenräume von S. Andrea besessen haben können.

Der sechste Abschnitt präsentiert dagegen zum einen Beispiele für die zur Bestattung dienenden unterirdischen Raumstrukturen, zum anderen behandelt er die Tradition der aus dem römischen Seicento bekannten Krypten und Unterkirchen. Die Ausführungen zu den neuzeitlichen Vergleichsobjekten werden darüber hinaus durch eine kurze, im Wesentlichen die Forschungen **VINCENZO FIOCCHI NICOLAIS** sowie **PHILIPPE PERGOLA**s zusammenfassende Vorstellung der spätantiken Katakomben sowie einen primär auf Ergebnissen von **INGO HERKLOTZ** sowie von **MASSIMILIANO GHILARDI** beruhenden Überblick über deren Wiederentdeckung ergänzt. Letztlich entwickelt die Arbeit daraus dann den Vorschlag, das Untergeschoss in formaler Hinsicht als künstliche Katakombe zu lesen – eine Idee, die in Bezug auf andere römische Bauten auch schon **ERICH HUBALA** ins Gespräch gebracht hat.⁹⁴

Die Entwicklung der Gebäudegeometrie und die Planfigur des realisierten Gebäudes

Kapitel 5 widmet sich dann der geometrischen Durcharbeitung des Entwurfs und untersucht die allmähliche Übersetzung der zunächst wohl primär vom kompositorischen Gesamteindruck her gedachten Form der Kirche in ein klar definiertes Maß- und Konstruktionsschema. Die Ausführungen zur Gebäudegeometrie verstehen sich daher zumindest an dieser Stelle ausdrücklich nicht als Proportionsstudien oder als Untersuchungen zur Maßsymbolik und betrachten die Grund- und Aufrissfiguren der einzelnen Planungsstadien auch nicht als für sich stehende Repräsentanten eines geometrischen Ideals. Vielmehr orientieren sich die hier vorgenommenen Analyseschritte stets mehr oder weniger direkt am Ablauf des Realisierungsprozesses und interpretieren die diversen Lösungen dementsprechend als Etappen auf einem Weg hin zur ausgeführten Fassung, bei denen die von Entwurfsvariante zu Entwurfsvariante vorgenommenen Veränderungen sukzessive die für die tatsächliche Ausführung relevanten Anforderungen in die Konzeption mit einbeziehen.

Die so verstandene Frage nach der geometrischen Durcharbeitung ist dabei gerade an S. Andrea nicht nur von ganz besonderer Relevanz, da der Grundriss durch die Verwendung des Ovals hier eine Komplexität erreicht, bei der die geeignete Planfigur auch für einen Baumeister des 17. Jahrhunderts nicht mehr ohne Weiteres auf der Hand lag und bei der daher die Präzisierung der Gebäudegeometrie eines der zentralen Themen des Entwurfsprozesses darstellte. Vielmehr erscheint gerade dieser Bau für eine Analyse des planerischen Umgangs mit der Ovalgeometrie auch besonders gut geeignet. So bleibt der Kirchengrundriss trotz der Ovalform von seiner prinzipiellen Anlage her zum einen doch weiterhin klar genug, um eine derartige, nachvollziehende Untersuchung mit ausreichender Verlässlichkeit durchführen zu können. Zum anderen bildet S. Andrea dank der Entscheidung, die Querachse der Kirche mit massiven Pfeilern zu besetzen, eines der wenigen Gebäude, bei denen zumindest eine der beiden Ovaldimensionen im Grundriss unmittelbar ablesbar wird – ein Umstand, der die erreichbare Detailschärfe nochmals deutlich erhöht. Und schließlich sind zu S. Andrea auch noch ungewöhnlich viele bauzeitliche Zeichnungen erhalten, die es erlau-

⁹³ BERNARDINI - VERDESI 1988; CORRADINI 1989; HILLS 2009; LIROSI 2012; BÖSEL 1985; BÖSEL - KARNER 2007; ROCCHI 1992; ID. 1999b.

⁹⁴ FIOCCHI NICOLAIS et al. 1998; PERGOLA 1997; GHILARDI 2005; ID. 2006; ID. 2009; ID. 2010; HERKLOTZ 2007; HUBALA 1965.

ben, den Weg der Gebäudegeometrie von den ersten Ideen zur endgültigen Lösung besonders umfassend nachzuvollziehen. Damit verfügt die Untersuchung von Berninis Jesuitenkirche auch in diesem Punkt über das Potential, sowohl die Entstehungsbedingungen des konkreten Einzelgebäudes aufzuarbeiten, als auch exemplarisch die bei einer Verwendung des Ovals auftretenden Probleme und die im römischen Seicento zu diesem Zweck entwickelten Lösungen vorzustellen.

Zur Kontextualisierung der an S. Andrea gewonnenen Ergebnisse geht das Kapitel dabei zunächst auf den in der Architektur des 17. Jahrhundert üblichen Umgang mit Oval- und Ellipsengeometrien ein. Dazu arbeitet der erste Abschnitt des Kapitels, angelehnt an die Forschungen von **TIMOTHY KAORI KITAO** und von **ORNELLA ZERLENGO**, die Behandlung von Oval und Ellipse in den Architektur- und Perspektivtrakaten auf, fragt mit **JOHANN HEINRICH MÜLLER** nach der Beurteilung der beiden Formen in der damaligen Architekturtheorie und Baupraxis und überprüft dann anhand einer Untersuchung ausgewählter Traktatillustrationen, Planzeichnungen und Ovalräume, inwieweit in der Realität tatsächlich die aus den Lehrbüchern bekannten Musterovale zum Einsatz kamen.⁹⁵

In einem zweiten Teil des Kapitels analysiert die Studie dann die Ovalekonstruktionen, Achsverläufe, Höhenschichten und Kuppelprofile der aus dem Planungsprozess stammenden Grund- und Aufrisse zu S. Andrea. Dabei liegen den Untersuchungen – mit Ausnahme der Ovalskeizze der Royal Library, bei der sich die auf Basis der publizierten Abbildungen erreichbare Analysegenauigkeit als vollkommen ausreichend erwies und bei der auf eine persönliche Inaugenscheinnahme daher verzichtet werden konnte – jeweils eine detaillierte Einmessung der Originalzeichnungen und eine Kartierung der Einstichlöcher zugrunde. Die ermittelten Geometrien wurden drüber hinaus jeweils im Rechner mit digitalen Reproduktionen der betreffenden Blätter unterlegt, um tatsächlich entlang des gesamten Ovalumrisses die Übereinstimmung zwischen dem Ergebnis der postulierten Ovalekonstruktion und dem Zeichnungsbefund sicherzustellen.

Und schließlich betrachtet ein dritter Teil des Kapitels anhand des für die vorliegende Studie angefertigten Aufmaßes die realen Grundrissfiguren von Unter- und Hauptgeschoss, den Zusammenhang zwischen den Modulsystemen von Grundgeometrie und Kapellenkranz, das die unterschiedlich orientierten Strecken miteinander in Einklang bringende Wechselspiel zwischen Modul- und *palmo*-Maßen sowie die Proportionierung des Aufrisses. Bei sämtlichen Ausführungen zur Geometrie von S. Andrea stellt das Kapitel zusätzlich zur Analyse der Einzelzustände jeweils auch eine Hypothese auf, welche gedanklichen Schritte Bernini und seine Mitarbeiter bei der Ausarbeitung des Entwurfs vollzogen haben könnten, um die diversen geometrischen Varianten auseinander abzuleiten.

Die dazu genutzten Konstruktionen und Rechenmethoden werden darüber hinaus in Anhang B nochmals näher vorgestellt.

Die inhaltlichen Aussagen

In Kapitel 6 schließlich nimmt die Arbeit in einer Art Ausblick eine architekturikonologisch geprägte Perspektive ein und gibt nochmals eine Übersicht über die unterschiedlichen, teils bereits in der bisherigen Literatur vorgeschlagenen, teils aber auch erst aus den Ergebnissen der eigenen Forschungen resultierenden Deutungsansätze.

Nach einem ersten, dem generellen Phänomen der Verknüpfung unterschiedlicher Interpretationsebenen gewidmeten Abschnitt fasst das Kapitel daher in seinem zweiten Teil zunächst die Überlegungen **KEVIN KELLYS** und **DAVID GANZ**' zusammen, die die bauliche Struktur von S. Andrea in ers-

⁹⁵ MÜLLER 1967; KITAO 1974, S. 71 ff.; ZERLENGA 1997.

ter Linie als architektonische Hülle für die Darstellung des Andreasmartyrium beziehungsweise die damit einhergehende Manifestation des Göttlichen im Kirchenraum betrachten. Im darauffolgenden Abschnitt gibt das Kapitel die von **PIETER-MATTHIJS GIJSBERS** und **PETER STEPHAN** entwickelten Gedanken zur einer auf die Stifterfamilie der Pamphilj bezogenen Deutung wieder und ergänzt diese Lesart zusätzlich um eine heraldische Interpretation des im Fassadenblock enthaltenen Taubenschlags.⁹⁶

Sowohl ausgehend von **MANUELA MORRESIS** Analyse der im Entwurf der Kirche nachweisbaren Pantheonrezeption als auch angeregt von den im Kapitel zur Gebäudegeometrie gewonnenen Erkenntnissen zur erneut mit der Situation im Pantheon korrespondierenden Höhenentwicklung sowie zum praktisch exakt einer Ellipse folgenden Verlauf des Raumumrisses bringt der vierte Teil des Kapitels dann eine Deutung der zentralen Rotunde als architektonische Reflexion über das Thema der kosmischen Ordnung ins Gespräch. Ein fünfter Abschnitt greift die im Zusammenhang mit der Analyse der Vergleichsobjekte vorgestellte Interpretation des Altarraums als begehbare Retabels auf und diskutiert aufbauend auf den bereits im Zusammenhang mit den formalen Vorbildern zitierten Ideen **FELIX ACKERMANNs** dessen Status auf der Schwelle zwischen weltlicher und himmlischer Sphäre. Über die Überlegungen Ackermanns hinaus fragt die Arbeit dabei zugleich auch nach den inhaltlichen Implikationen jener Deutung für das Verständnis des Messgeschehens beziehungsweise für die Rolle des Zelebranten. Und schließlich bringt die Arbeit in einem letzten Teil die ebenfalls anhand der Vergleichsbeispiele herausgearbeiteten Parallelen zwischen der Grablege und den frühchristlichen Katakomben mit den vor allem von **GAUVIN ALEXANDER BAILEY** aufgearbeiteten Märtyrerdarstellungen in S. Stefano Rotondo, S. Vitale und den Konventstrakten von S. Andrea in Verbindung und deutet das Untergeschoss von S. Andrea dementsprechend als Mittel zur Verbildlichung des jesuitischen Selbstverständnisses als moderne Nachfolger der Märtyrer und Bekenner.⁹⁷

1.4. Erhaltene Schrift- und Bildquellen

Neben dem realen Gebäude, das im Rahmen der vorliegenden Arbeit in bester bauforscherischer Tradition als materielle Quelle seiner selbst herangezogen, zu diesem Zweck vor Ort ausgiebig untersucht und in mehreren Kampagnen fotografisch dokumentiert wurde, sowie neben einem eigens angefertigten Aufmaß, das sich bereits selbst als wesentlicher Forschungsbeitrag begreift und auf dessen Form und Entstehung daher separat in Anhang C eingegangen werden soll, steht zur Beantwortung der hier behandelten Fragen ein umfangreicher Bestand an historischen Schrift- und Bildquellen zur Verfügung. So haben sich zum einen aus der unmittelbaren Entwurfs- und Realisierungsphase von S. Andrea al Quirinale insgesamt sieben Blätter mit Planzeichnungen, eine Reihe von Skizzen zur Ausstattung sowie erhebliche Teile der Bauakten erhalten, die sich im Wesentlichen auf das römische Staatsarchiv, das Familienarchiv der Doria-Pamphilj, den Nachlass Alexanders VII. in der Biblioteca Apostolica Vaticana, das Zentralarchiv des Jesuitenordens sowie das Museum der Bildenden Künste Leipzig verteilen [ABB. 741 - ABB. 762]. Zum anderen umfasst das Spektrum des im Verlauf dieser Studie genutzten Materials fünf weitere, erneut im römischen Staatsarchiv befindliche Pläne zu den Konventstrakten [ABB. 740 | ABB. 763 - ABB. 766], die im Archiv der Jesuiten aufbewahrten allgemeinen Rechnungsbücher, Chroniken und Personallisten des Noviziats, eine Reihe von frühen Aufmaßen in Florenz und Stockholm [ABB. 767 - ABB. 769], die Akten der Enteignung in der Folge der italienischen Reichseinigung [ABB. 770 - ABB. 771], diverse Darstellungen in Stichwerken und Stadtplänen [ABB. 772 - ABB. 780] sowie eine größere Zahl an historischen Druckschriften.

⁹⁶ KELLY 1991; GANZ 2003, S. 77 ff.; TERHALLE 1994; GIJSBERS 1996; STEPHAN 2009a; ID. 2009b.

⁹⁷ MORRESI 1996; WIND 2013; ACKERMANN 2007, S. 138 ff.; BAILEY 2003, S. 38 ff.

Die Reihe der unmittelbar für den Entwurfsprozess von S. Andrea al Quirinale relevanten Planzeichnungen des mittleren und späten 17. Jahrhunderts beginnt im Archivio Doria-Pamphilj mit dem bereits bei der Beschreibung des Forschungsstands erwähnten, initialen Fünfeckentwurf **ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 2**, der dem aus den Quellen rekonstruierbaren Planungsablauf zufolge wohl im August oder in den ersten Septembertagen des Jahres 1658 entstanden sein muss. Ebenfalls im Archivio Doria-Pamphilj befindet sich das chronologisch dritte Blatt **ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 1** mit der wohl im zweiten oder dritten Septemberdrittel 1658 entstandenen unmittelbaren Vorstufe des Approbationsprojekts. Beide Zeichnungen tragen keine weitere Beschriftung. Sie lassen sich S. Andrea aber insofern recht sicher zuordnen, da sie zum einen zusammen mit einem Stich der Grundsteinlegungsmedaille ein gemeinsames Bündel bilden, das bereits in einem historischen Archivregister als „[...] 2 disegni, ed un'iscrizione in stampa riguardandi la Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo“ charakterisiert wird⁹⁸ und seinerseits zu einem unter anderem der Jesuitenkirche gewidmeten Gesamtkonvolut gehört, und da zum anderen die auf dem zweiten der genannten Blätter dargestellte Grundrisskonfiguration dem tatsächlichen Approbationsprojekt des Ersten Chirographen bereits derart nahe kommt, dass Frommel das Blatt sogar als „Kopie des Ersten Chirographen“ in die Forschungsdiskussion eingeführt hat.

Aus der Phase zwischen den beiden Darstellungen des Archivio Doria-Pamphilj ist mit **CHMQ, RL 5596 v°** in der Royal Library, Windsor eine Skizze verfügbar, auf dem ein Mitarbeiter Berninis einen Ovalgrundriss durchspielte. Die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite einer ebenfalls von Berninis Werkstatt angefertigten, innerhalb der Sammlungsbände der Royal Library lange Zeit fest montierten Studie zur Sakramentskapelle von S. Peter und wurde daher erst in den späten 1990er-Jahren wiederentdeckt.⁹⁹ Auch bei dieser Zeichnung fehlt ein definitiver schriftlicher Beleg für die Zuordnung der Zeichnung zu S. Andrea. Der eigentliche Grundriss ist in der genannten Darstellung allerdings in ein trapezförmiges Liniengerüst eingepasst, das in der Breite genau die Abmessungen des ehemaligen Casino Bandini aufgreift, das an seinem oberen Rand darüber hinaus exakt die zwischen Konventsraster und Bandini-Flügel auftretende Verdrehung nachvollzieht und aus dem Wolfgang Jung daher die Zuordnung zu S. Andrea abzuleiten in der Lage war.

In einem der heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrten Zeichnungsbände Papst Alexanders VII. hat sich mit **BAV, Codici Chigiani, P.VII.13, fol. 40 v° - 41 r°** als viertes Blatt sodann der auf den 28. Oktober 1658 datierte Erste Chirograph, also die erste Fassung der eigentlichen Baugenehmigung, erhalten, der auf einem etwa $3 \frac{1}{3} \times 2 \frac{1}{4}$ *palmi* großen Bogen zum einen den Grundriss der Kirche, der Sakristei und des zunächst mitgeplanten Pfortenflügels im Kontext des Gesamtkonvents darstellt, zum anderen einen nun allein auf den eigentlichen Sakralbau beschränkten Querschnitt zeigt und seitlich des Schnitts außerdem einen längeren, die Zuordnung des Blattes zu S. Andrea ausdrücklich erwähnenden Genehmigungstext enthält.¹⁰⁰ Sowohl der Erste Chirograph als auch der ihm vorausgehende Ovalgrundriss des Archivio Doria-Pamphilj weist innerhalb der einzelnen Darstellungen darüber hinaus eine Reihe von Einstichlöchern auf, die teils eher dazu dienten, prominente Punkte von einer Vorlage auf das endgültige Blatt zu übertragen, teils aber auch direkt aus der Konstruktion der Planfigur resultieren und damit zumindest in einigen Fällen zusätzliche Anhaltspunkte für die geometrischen Analysen liefern.

⁹⁸ EIMER 1970-71, S. 528 (Anm. 31).

⁹⁹ JUNG 1998, S. 92.

¹⁰⁰ Dass sich das Dokument heute in einem aus dem päpstlichen Besitz stammenden Konvolut befindet, das eigentlich keine Erstaussfertigungen der von ihm selbst erteilten Baugenehmigungen enthalten dürfte, lässt sich dabei mit dem Umstand erklären, dass der Chirograph später nochmals ersetzt wurde und der Papst die damit ungültig gewordene Erstfassung als Originalzeichnung Berninis seiner eigenen Sammlung eingliederte.

Ebenfalls aus dem unmittelbaren Entwurfsprozess stammen zwei Planzeichnungen, die heute im Archivio di Stato aufbewahrt werden, ursprünglich aber wohl aus den Beständen des Noviziats stammen.¹⁰¹ Dazu gehört mit ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II zum einen der Zweite Chirograph, der – wenn auch in einer überarbeiteten Fassung – nochmals die in den Plan des Gesamtkonvents eingefügten Grundrisse der neu zu errichtenden Bauten, den Schnitt der Kirche sowie den Genehmigungstext wiedergibt. Das Blatt wurde dabei zwar während der Ausfertigung auf den Tag der ursprünglichen Baugenehmigung zurückdatiert, entstand in Wirklichkeit aber wohl erst im August oder September 1660 und wurde in den Folgejahren darüber hinaus um zusätzliche Bleistifteintragungen sowie um eine die Sakristei und den Pfortenflügel überdeckende Klappe ergänzt. Daneben hat sich im Staatsarchiv mit dem wohl Ende 1669 oder Anfang 1670 entstandenen Blatt ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, I ein weiterer, im Maßstab gut zweieinhalbmal so detaillierter Grundriss erhalten, der zwar auch den finalen Horizontalschnitt durch Fassade und Portikus umfasst und, einer der Maßlinie beigegebenen Beschriftung zufolge, ursprünglich sogar Teil eines größeren, auch zur Klärung des Aufrisses gedachten Plansatzes gewesen sein muss, der für sich genommen aber vor allem dazu diente, im Inneren der zentralen Rotunde den Fußbodenbelag festzulegen und daher auch in der Forschung gemeinhin als „Fußbodenplan“ diskutiert wird.

Anders als auf den Blättern des Archivio Doria-Pamphilj sowie der Biblioteca Apostolica Vaticana sind auf den beiden zuletzt genannten Zeichnungen neben den Einstichlöchern zusätzlich auch noch gewisse Reste der in Bleistift eingetragenen Kapellenachsen und ovalgenerierenden Kreise zu erkennen. Welche Konstruktionslinien die beiden Grundrisse ursprünglich enthielten, bleibt dabei allerdings vor allem im Falle des Fußbodenplans ein Stück weit unklar. Sind auf dem Blatt heute primär die Achsen der nördlichen und der östlichen Seitenkapelle, die Achse des an die Ostkapelle angrenzenden Pfeilers sowie der die Kontur der südlichen Fußbodenfelder definierende Kreisbogen zu erkennen, zeigt die 1967 von Franco Borsi publizierte Reproduktion des Blattes vor allem Reste der die südliche Seitenkapelle beziehungsweise den nördlichen Diagonalpfeiler definierenden Achsen sowie Spuren des die südwestliche Partie des Grundovals bestimmenden Kreises, die im Original inzwischen allesamt komplett fehlen [Abb. 752 - Abb. 753].¹⁰² Denkbar ist daher einerseits, dass Borsi die zusätzlichen Linien im Rahmen seiner Analysen auf einer zunächst nur als Arbeitsmittel gedachten Reproduktion vermerkte und er letztere dann unkommentiert als Druckvorlage an den Verlag weiterreichte. Da die betreffenden Linien in ihrem eher fragmentarischen Charakter kaum wie ein erst kurz zuvor hinzugefügtes Resultat analytischer Überlegungen wirken und außerdem der ovalgenerierende Kreis zwar der im Rahmen der vorliegenden Arbeit ermittelten Planfigur entspricht, in Borsis eigenen Vorschlägen zur Ovalgeometrie aber keinerlei Rolle spielt, lässt sich jedoch andererseits auch nicht völlig ausschließen, dass die Konstruktionslinien zum ursprünglichen Zeichnungsbestand gehörten, nach Erscheinen von Borsis Buch dann aber im Rahmen einer nicht fachgerechten Restaurierung aus dem Blatt getilgt wurden.

Als siebter und letzter der direkt mit dem Entstehungsprozess von S. Andrea in Verbindung stehenden Pläne findet sich im Archivio di Stato schließlich die im Dezember 1676 angefertigte, einem Notariatsprotokoll beigegebene, in diesem Fall folglich sogar zum originären Bestand des

¹⁰¹ Angesichts der generellen Geschichte des Jesuitenarchivs liegt die Vermutung nahe, dass man die Pläne zusammen mit dem Rest des S. Andrea betreffenden Dokumentenkonvoluts im Laufe des 19. Jahrhunderts zunächst dem Archiv des Generalprokurators eingegliedert hatte, dass man die Zeichnungen bei Konfiszierung der Bestände des Generalprokurators durch den italienischen Staat im Jahr 1873 dann genau wie die übrigen von der Enteignung betroffenen Archivalien ins römische Staatsarchiv überführte, dass man sie dort aufgrund ihres Sonderformats aus ihrem ursprünglichen archivalischen Kontext löste und sie stattdessen in die allgemeine *Collezione disegni e mappe* inkorporierte sowie dass man bei der Restitution der jesuitischen Bestände im Jahr 1924 bewusst oder versehentlich vergaß, sie den Jesuiten wieder mit zurückzuerstatten. Vgl. DANIELUK 2012, S. 223 ff.

¹⁰² BORSI 1967, Abb. 1.

Staatsarchivs gehörende Zeichnung **ASR, *Notai dell'Auditor Camera*, vol. 4045, fol. 356 v° / 371 r°**. Das anlässlich der Niederlegung der straßenbegleitenden Mauer entstandene Blatt gibt dabei nochmals die vordere Kirchenpartie, die neuen Einfassungen des Vorplatzes sowie den Verlauf der abgerissenen Wand wieder. Es ist jedoch unmittelbar in die betreffenden Akten mit eingebunden, lässt sich also heute nur noch in zwei separaten Hälften untersuchen und steht daher zumindest für weitergehende geometrische Analysen nicht mehr zur Verfügung.

Immerhin im weitesten Sinne in den Kontext des Bauprozesses von S. Andrea al Quirinale gehören daneben fünf weitere, nun wieder aus dem Besitz des Noviziats stammende Blätter. So stellt zum einen die unmittelbar nach Ankauf des Casino Bandini angefertigte Zeichnung **ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, V** den Zustand des Konventskomplexes im Jahr 1649 dar und gibt in diesem Zusammenhang insbesondere über die auch zum Zeitpunkt des Neubaubeschlusses noch bestehende, teils das Grundstück von Kirche und Sakristeiflügel begrenzende, teils in dieses hineinragende Nachbarbebauung Aufschluss. Zum anderen zeigen die auf Anfang der 1690er-Jahre datierbaren, wohl von der Hand Mattia de' Rossis stammenden Pläne **ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, I bis b. 477, IV** unterschiedliche Grund- und Aufrissvarianten für den erst zu jenem Zeitpunkt realisierten Pfortenflügel.

Außer den die originär architektonischen Aspekte des Projekts wiedergebenden Planzeichnungen sind zu S. Andrea al Quirinale schließlich insgesamt fünf Skizzenblätter greifbar. **BAV, *Codici Chigiani*, a.I.19, fol. 21** aus der Biblioteca Apostolica Vaticana enthält auf der Vorder- und Rückseite zwei zwischen Herbst 1659 und Frühjahr 1661 entstandene, vermutlich von Bernini selbst angefertigte Darstellungen der Laternenkuppel beziehungsweise ihrer Bekrönung, wobei sich die Zeichnung auf dem *recto* des Blattes eher dem Gesamtumriss widmet, während sich das *verso* eher auf die Scheitelzone mit dem eigentlichen Kuppelaufsatz konzentriert. Die wohl aus der Zeit zwischen Anfang und Mitte 1668 stammenden, ebenfalls eigenhändigen Studienblätter **MBKL, *Graphische Sammlung*, NI 7876, NI 7887 und NI 7912** aus dem Museum der Bildenden Künste, Leipzig untersuchen – meist zumindest in mehreren Untervarianten, im Falle von NI 7887 sogar auf beiden Seiten – die Figurenkomposition der Engelsglorie. Und das Blatt **ARSI, F.G. 865, fasc. 5, fol. 22** aus dem Archiv der Jesuiten gibt auf der Vorderseite wohl die Maße für die Gemälde der Seitenkapellen sowie auf der Rückseite wohl eine erste, vermutlich erneut von Bernini selbst skizzierte Idee für die Tabernakelpredella des Hauptaltars und den darauf aufgestellten *tempietto* wieder.

Frühe Bauaufnahmen und Zeichnungskopien

Ein freihändig ausgeführter, immerhin noch die Kirche und ihre unmittelbare Umgebung darstellender, nun wirklich als Kopie des Ersten Chirographen zu interpretierender Grundriss, der aufgrund seiner französischen Beschriftung gemeinhin dem ab 1659 in Rom präsenten und spätestens ab 1666 als *consiliarius adificiorum* amtierenden Jesuitenpater Gilles-François de Gottignies zugeschrieben wird,¹⁰³ befindet sich als **CGH, *Plansammlung*, Nr. 251** im Archiv des Collegium Germanicum et Hungaricum. Das Blatt spielt aufgrund seiner Skizzenhaftigkeit und seiner unklaren Datierung zwar für das Verständnis der Entwurfsgenese und der Gebäudegeometrie keinerlei Rolle mehr. Die in den einzelnen Räumen eingetragene Beschriftung, gibt aber zusätzliche Anhaltspunkte zur Funktionsverteilung in den an die Kirche angrenzenden Bereichen.

Aus dem Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien ist desweiteren mit **GDSU, Uff. 3654 A, 3655 A und 3681 A** ein aus Grundriss, Ansicht und Schnitt bestehender Plansatz bekannt, der der Forschungsmeinung zufolge als Vorlage für die Stiche Giovanni Giacomo de Rossis diente und der da-

¹⁰³ BÖSEL - GARMS 1983, S. 250; BÖSEL 1985, S. 221.

her – nach einer zwischenzeitlichen Zuschreibung an Ciro Ferri – heute mit dem auf den Stichen genannten Lorenzo Nuvolone in Verbindung gebracht wird.¹⁰⁴ Dabei zeigen Grund- und Aufriss zwar bereits die auch die Kulissenwände umfassende, endgültige Straßenfront. Der Grundriss stellt zwischen den Kapellen und biapsidialen Räume aber noch die ursprünglich geplanten Verbindungsgänge dar, außerdem verläuft dort eine erste Maßlinie noch quer über die Kulissenwände. Es ist daher davon auszugehen, dass zumindest der Grundriss in Teilen bereits Anfang oder Mitte der 1670er-Jahre entstand, als man die Arbeiten an der Ausstattung der Kapellen gerade erst in Angriff zu nehmen begann, und die Kulissenwände dem Blatt dementsprechend erst nachträglich angefügt wurden.

Im Nationalmuseum Stockholm hat sich mit **NMSt, CC 578** darüber hinaus ein weiterer Grundriss erhalten, der einer Aufschrift zufolge auf das Jahr 1676 zu datieren sein dürfte und für den – wohl nicht zuletzt aufgrund der auf einen französischen Kontext verweisenden Maßangaben in *toises* – seit neuestem eine Zuschreibung an Augustin Charles d’Aviler vorgeschlagen wird. Zusätzlich zur allgemeinen Maßlinie nennt das Blatt dabei auch innerhalb des Grundrisses an vielen Stellen konkrete Abmessungen – ein Umstand, der darauf hindeutet, dass der Darstellung hier eine umfangreiche Vermessung zugrunde lag. Dennoch weist auch dieser Plan eine Reihe von Fehlern auf, etwa im Bereich der Kulissenwände, die hier nur aus 4 statt der tatsächlich ausgeführten 5 Felder bestehen, im Bereich der Seitenkapellen, wo die Stufen vor den Kapellenschranken der Seitenkapellen über gesamte Breite der Kapellenöffnungen durchlaufen und damit den Eindruck erwecken, als sei, ähnlich wie im Altarraum, der gesamte Kapellenboden leicht erhöht, im Bereich der Altarädikula, wo der Zeichner damals wohl nicht real vorhandene Altarbalustraden ergänzt, oder im Bereich der Wendeltreppe der Nordostseite, bei der der Zugang nach außen verlegt wurde. Trotz der generell vergleichsweise genauen Wiedergabe des Baus bleibt die Zuverlässigkeit der jeweiligen Informationen daher auch hier im Einzelfall zu überprüfen.

Außer in den genannten Planzeichnungen taucht S. Andrea zum einen in einer Reihe von gezeichneten Veduten auf, von denen hier insbesondere die beiden als **CIMA, Dudley P. Allen Fund, 1943.260** und **1943.273** im Cleveland Museum of Art aufbewahrten Blätter Lievin Cruyls näher erwähnt seien. Zum anderen tritt zu den das Gesamtgebäude wiedergebenden Plänen eine Reihe von Darstellungen hinzu, die sich nur einzelnen Partien der Kirche widmen, darunter etwa Studienblätter von romreisenden Architekten aus Ländern nördlich der Alpen wie Nicodemus Tessin d. J. oder Johann Conrad Schlaun, Beiträge des römischen Architektennachwuchses zu den Concorsi Clementini oder einige das Gebäude frei variierende Skizzen Filippo Juvarras. Die meisten der zuletzt genannten Blätter sind dabei allerdings eher als Quelle zur Rezeption der Kirche von Interesse und tragen kaum noch zum Verständnis des Gebäudes als solchem bei. Auf eine eingehendere Vorstellung des betreffenden Materials kann daher an dieser Stelle verzichtet werden.

Abbildungen in historischen Stichen

Über die genannten Zeichnungen hinaus findet S. Andrea al Quirinale praktisch vom Zeitpunkt der Fertigstellung an außerdem Eingang in die einschlägigen Stichwerke. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang zunächst einmal eine unmittelbar der Kirche gewidmete Vedute in **GIOVANNI GIACOMO DE ROSSIS** und **GIOVANNI BATTISTA FALDAS** *Il nuovo teatro delle fabbriche* sowie eine weitere Darstellung des Baus im Hintergrund der Ansicht zu S. Carlo alle Quattro Fontane. Beide Stiche sind dabei prinzipiell Teil von Band III jenes Stichwerks, der zwar kein ausdrückliches Erschei-

¹⁰⁴ *Ibid.*, S. 221; PLACENTINO 2013, S. 239 und 245.

nungsdatum trägt, der aber sowohl auf der Titelseite als auch auf einer eigenen Widmungstafel Papst Clemens IX. zugeeignet ist und daher in der Literatur gemeinhin etwa auf die Jahre 1669 bis 1670 datiert wird. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings zum einen, dass zumindest die Tafel zu S. Andrea bereits die endgültige Straßenansicht mit Fassade, gekrümmten Kulissenwänden und zur Straße hin geöffnetem Vorplatz zeigt, also einen Zustand wiedergibt, der in dieser Form erst ab Ende 1676 oder Anfang 1677 bestand.¹⁰⁵ Zum anderen weist bereits die Literatur darauf hin, dass es sich, erstens, bei derartigen Stichwerken nicht um fertige Bände, sondern lediglich um Sammlungen von Einzelblättern handelte, in die man daher problemlos zusätzliche Tafeln einfügen konnte, dass, zweitens, die laufende Nummerierung der Stiche erst das Ergebnis einer nachträglichen Überarbeitung darstellt und auf dem ersten Zustand der Platten noch fehlte sowie dass, drittens, die Tafel zu S. Andrea – ebenso wie diejenige zu S. Carlo alle Quattro Fontane – nicht die sonst übliche Signatur „Gio: Batt.^a Falda dis. et fecit“ trägt, die Schrift der kursiven Legendenpartien und der Umgang mit den Staffagefiguren von den übrigen Blättern mehr oder weniger deutlich abweicht und der Blick des Betrachters außerdem auch nicht mehr, wie sonst, weitgehend frontal auf das Gebäude fällt, sondern eher dem Straßenraum folgt.¹⁰⁶ Es ist daher wohl davon auszugehen, dass die beiden genannten Veduten nicht nur, wie in der Forschung bereits vermutet, von einem anderen Stecher stammen, sondern dass sie, anders als bisher angenommen, der Stichserie auch erst nachträglich hinzugefügt wurden und die Ansicht von S. Andrea damit tatsächlich erst ab Ende 1676 entstand.

1683 legt GIOVANNI GIACOMO DE ROSSI in seinen *Insignium Roma templorum prospectus* drei auf Basis der bereits erwähnten Zeichnungen Lorenzo Nuvolones angefertigte, gegenüber den Vorlagen aber an zahlreichen Stellen nochmals korrigierte beziehungsweise verbesserte Stiche von Grundriss, Aufriss und Querschnitt der Kirche vor, die jeweils die gesamte oberirdische Partie der Kirche zeigen. Der Schnitt deutet sogar bereits die Wendeltreppen an den Enden der Querachse sowie die die Andachtskammern oberhalb der Seitenkapellen verbindenden Gänge an und gibt auch die Dekoration bereits vergleichsweise detailliert wieder. Ansonsten beschränken sich die Pläne allerdings allein auf die eigentliche Kirche und verzichten dementsprechend auf jegliche Aussagen über deren Anschluss an die benachbarten Konventstrakte. Giovanni Giacomos Adoptivsohn DOMENICO DE ROSSI publiziert 1702 im I. sowie 1711 im II. Band seines *Studio d'architettura civile* darüber hinaus einen Aufriss der Kontrafassade sowie einen nochmals detaillierter ausgearbeiteten Blick auf die südwestlichen Partien des Kuppelinneren, in letzterem Fall allerdings ohne dabei auch auf die auf der Längsachse gelegenen Kappen einzugehen, deren in sich gekrümmte Form wiederzugeben oder die Anschlüsse des Vestibülgewölbes und der Presbyteriumsädikula zu berücksichtigen.

Vogelschauen der Kirche beziehungsweise Angaben zu deren Einbindung in die Stadtstruktur finden sich insbesondere in der 1676 von GIOVANNI BATTISTA FALDA veröffentlichten *Nuova pianta et alzata della città di Roma* sowie in GIOVANNI BATTISTA NOLLIS *Nuova Pianta di Roma* aus dem Jahr 1748, von denen insbesondere letztere auch nochmals Aussagen über die Gliederung des Noviziatsgartens und, damit verbunden, die sukzessive Erweiterung des Noviziatsgrundstücks erlaubt. Und schließlich wird die Reihe von graphischen Darstellungen durch eine weitere Vedute abgeschlossen, die GIUSEPPE VASI im 1756 erschienenen VII. Band seiner *Magnificenze di Roma antica e moderna* veröffentlicht, die sich aber, anders als die auch in ihren Details im Wesentlichen korrekte Darstellung aus der Stichsammlung De Rossis und Faldas, in zahlreichen Punkten als derart unpräzise erweist, dass sie kaum als ernstzunehmende Quelle infrage kommt.

¹⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.5.2., S. 396 f.

¹⁰⁶ BELLINI 1993, S. 146; ANTINORI 2013, S. 23.

Neben den Zeichnungen zu den unterschiedlichen Entwurfsstadien erweist sich für die Rekonstruktion des Entstehungsprozesses insbesondere die bereits mehrfach erwähnte, mit *Racconto della Fabbrica della Chiesa di S. Andrea a m.^{te} Cauallo* betitelte Chronik der Baustelle als fundamental, die sich als ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 im Zentralarchiv des Jesuitenordens erhalten hat und die nach Teiltranskriptionen durch Frommel und Lanzetta im Quellenanhang zu Johannes Terhalles Doktorarbeit erstmals vollständig im Wortlaut wiedergegeben wird. Das Dokument, in dem der damalige Rektor des Noviziats, Domenico Ottolini, 1672 auf die Planungs- und Realisierungsgeschichte zurückblickt,¹⁰⁷ beschreibt dabei die diversen Etappen der dem Baubeginn vorangegangenen Verhandlungen, die wesentlichen Entwicklungen in Bezug auf die Finanzierung sowie die zentralen Eckdaten des konkreten Baufortschritts, einschließlich des Wechsels zwischen Zeiten intensiverer Arbeit und Zeiten vollständiger Bauunterbrechung. Der Bericht geht darüber hinaus auf die Identität der auf der Baustelle tätigen Künstler ein und gibt zum Schluss nochmals einen Überblick über die Gesamtheit der Baukosten. Letztlich liefert der *Racconto* damit für die Phase zwischen Baubeschluss und Inbesitznahme der Kirche bereits ein erstes Faktengerüst, in das sich die aus dem Rest der Quellen ableitbaren Detailinformationen dann sukzessive einordnen lassen.

Um die Entstehungsgeschichte des Gebäudes weiter zu präzisieren, stehen im Konvolut ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4 des Archivio Doria-Pamphilj sowie im Rest des Gebindes ARSI, F.G. 864 des Jesuitenarchivs zum einen eine Reihe von Dokumenten zur Verfügung, die sich mit dem Stiftungsengagement Camillo Pamphiljs und seiner Erben beschäftigen und die betreffenden Vertragstexte wiedergeben. Insbesondere der im Jesuitenarchiv befindliche Teil der Archivalien gibt außerdem über die in diesem Zusammenhang entstandenen Meinungsverschiedenheiten zwischen den Jesuiten und den Pamphilj Auskunft und lässt auf diese Weise nicht zuletzt gewisse Rückschlüsse darauf zu, inwieweit Camillo Pamphilj auf die Gestalt des Gebäudes Einfluss nahm und inwieweit insbesondere die Innenausstattung der Kirche auf konkrete Wünsche Pamphiljs zurückging.

Zum anderen enthält das Bündel ARSI, F.G. 865 des Archivum Romanum Societatis Iesu zahlreiche Dokumente zu den an S. Andrea tätigen Handwerkern und Künstlern sowie zu den unmittelbaren Vorgängen auf der Baustelle. Erwähnung verdienen dabei unter anderem die *misure e stime* der Steinmetz-, Stuck- und Vergoldungsarbeiten in ARSI, F.G. 865, fasc. 5 und fasc. 8 f., die Rechnungen über die auf der Baustelle verwendeten Metallteile in ARSI, F.G. 865, fasc. 10, die Verträge und Abrechnungen zur Travertinfassade in ARSI, F.G. 865, fasc. 6 sowie die über mehrere Faszikel verteilten Quellen zur Ausstattung der Seitenkapellen. Zu nennen ist aber vor allem ein mit *Liber Introitus et exitus quoad edificatione ecclesie* betiteltes, dem Gesamtkonvolut als ARSI, F.G. 865, fasc. 1 eingegliedertes Rechnungsbuch, das zwar nicht alle, aber wohl doch die meisten der zwischen 1658 und 1666 auf der Baustelle angefallenen Ausgaben verzeichnet. Da die Dokumente ausdrücklich darauf hinweisen, dass die Jesuiten einen gewissen Teil der Materialkosten aus dem allgemeinen Noviziatshaushalt finanzierten beziehungsweise sie einige der im Konvent noch vorhandenen Materialreste für die Baustelle der neuen Kirche mitnutzten,¹⁰⁸ und da bei der Ausstattung ein Teil der von den Handwerkern geltend gemachten Forderungen auch direkt durch die Pamphilj beglichen wurde, muss zwar offen bleiben, inwieweit der Beginn, das Ende oder eine Unterbrechung von

¹⁰⁷ Die Urheberschaft Domenico Ottolinis konnte Christoph Luitpold Frommel durch einen Vergleich zwischen den Handschriften des *Racconto* und einiger sicher von Ottolini verfasster Briefe und Eingaben ermitteln, die Datierung ergibt sich aus der gegen Ende des Dokuments gebrauchten Formulierung „[...] *al presente cioè nel 1672* [...]“. ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 8 r^o]; FROMMEL 1983, S. 247.

¹⁰⁸ So heißt es etwa in der genannten Baustellenchronik bei der Zusammenstellung der Gesamtkosten: „*In tutta questa fabbrica s'è impiegata molta roba di casa, cioè tauolozze in gran quantità, pietre, puzzolana e qualche trauertino, e qualche pezzo di marmo* [...]“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 8 r^o].

Zahlungen tatsächlich in allen Fällen zugleich auch den Beginn, das Ende oder eine Unterbrechung der betreffenden Arbeiten markiert. Dennoch lassen sich auf Grundlage jener Informationen eine ganze Reihe von weitergehenden Schlüssen über die Abfolge und die Datierung der einzelnen Realisierungsschritte ziehen. Gerade das Rechnungsbuch wurde daher im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals systematischer transkribiert und ausgewertet.

Allgemeine Schriftquellen des Noviziats

Zur Klärung der dem Neubau von S. Andrea vorausgehenden Noviziatsgeschichte steht im Archiv der Jesuiten eine im 18. Jahrhundert erstellte, in mehreren Kopien überlieferte Beschreibung der zwischen 1567 und etwa 1624 vorgenommenen Konventserweiterungen zur Verfügung, deren Urschrift wohl heute unter der Signatur **ARSI, Rom. 167 a** aufbewahrt wird und die nach ersten partiellen Auswertungen durch Giacchi und Matthiae, durch Bösel und durch Lanzetta ebenfalls von Terhalle vollständig publiziert wurde. Die Identität der für die Frühzeit des Noviziats relevanten Stifter lässt sich unter anderem anhand von **ARSI, Rom. 163** klären, die Umstände, unter denen es 1649 zum Ankauf des Casino Bandini kam, werden in **ARSI, Rom. 164** näher beleuchtet. Zur finanziellen Lage, zur Bewohnerzahl und zum generellen religiösen Leben im Noviziat finden sich wichtige Informationen in den Abschriften der an die Ordensoberen beziehungsweise an die Apostolischen Visitatoren adressierter Berichte, die sich in **ARSI, F.G. 933** erhalten haben.

Die auf die Einsegnung des Gebäudes folgenden beziehungsweise den letzten Teil der Bauarbeiten begleitenden Ereignisse innerhalb des Konvents werden in **ARSI, F.G. 1017**, einer die Jahre ab 1667 abdeckenden allgemeinen Konventschronik, beschrieben, die unter anderem auch auf den Ablauf der konkreten Inbesitznahme des Baus, auf die ersten Bestattungen, auf den Tod und die Beisetzung Giovanni Paolo Olivas sowie auf die offizielle Weihe der Kirche eingeht. Zwar nur summarische, aber an einigen Stellen doch auch für die Rekonstruktion des Bauablaufs relevante Einträge zu den ab 1668 angefallenen Ausgaben finden sich darüber hinaus im allgemeinen Rechnungsbuch des Konvents, **ARSI, F.G. 1006**.

Über den Tagesablauf innerhalb des Noviziats sowie über die Verhaltensregeln für die Novizen geben – wenn auch nicht unmittelbar für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts – **ARSI, Rom. 177** bis **Rom. 180** Auskunft. Zu den Ämtern der in den Dokumenten genannten Personen sowie zur Mitarbeit der Konventsmitglieder auf der Baustelle wurden außerdem die zu den Konvoluten **ARSI, Rom. 60 ff.** zusammengebundenen *Catalogi triennales* der betreffenden Jahre konsultiert. Und schließlich gehört zu den nicht unmittelbar mit der Baustelle in Verbindung stehenden, für die Untersuchung aber nicht minder zentralen Quellen auch noch ein als **ARSI, F.G. 852, fasc. 6** aufbewahrtes Register über die zwischen 1692 und 1773 unter S. Andrea bestatteten Toten, das mit der vorliegenden Arbeit beziehungsweise mit dem aus ihr hervorgegangenen Artikel des 2016 erschienenen Sammelbands erstmals in die architekturhistorische Forschungsdiskussion eingeführt wird und das es insbesondere im Zusammenhang mit der Vorstellung des Gebäudes erlaubt, die Nutzung des Untergeschosses detaillierter nachzuzeichnen.

Akten zur Enteignung im 19. Jahrhundert

Während aus der Zeit vor der zwischenzeitlichen Aufhebung des Jesuitenordens weitergehende Informationen über das Aussehen der Konventsflügel im Allgemeinen und über die Gestalt beziehungsweise die innere Organisation der an die Kirche angrenzenden Trakte fehlen, sind aus dem späten 19. Jahrhundert nochmals drei im Zuge der Enteignung des Konvents angefertigte Plansätze sowie eine Beschreibung der diversen Räume bekannt. Zwei der jeweils aus Grundrissen aller fünf Geschosse bestehenden Plansätze sowie der zugehörige Text befinden sich dabei als unmittelbarer Teil der Enteignungsakten im Konvolut **ACS, Min. LL. PP. - Roma Capitale, b. 104, ser. T1** des

Archivio Centrale dello Stato.¹⁰⁹ Der dritte, nur vergleichsweise kleinmaßstäbliche, gegenüber dem Material des Archivio Centrale dello Stato aber kaum ungenauere Plansatz hat sich als *ASR, Disegni e mappe*, coll. II, cart. 137, b. 32 nochmals im römischen Staatsarchiv erhalten.

Sonstige Quellen

An von S. Andrea al Quirinale völlig unabhängigen Archivquellen wurde im Rahmen der vorliegenden Studie zum einen eine im Archivio di Stato unter der Signatur *ASR, Ospedale di S. Spirito*, b. 48 aufbewahrte Zusammenstellung von exemplarischen *capitoli e patti* ausgewertet, die es erlaubt, sich anhand eines einzigen Dokuments einen Überblick über die im römischen Bauwesen des Früh- und Hochbarock üblichen Vertragskonditionen zu verschaffen. Zum anderen greift die Arbeit insbesondere im Zusammenhang mit der Frage nach der Nutzung der diversen Räume auf einen unter der Signatur *BMaz, ms. 1793* in der Bibliothèque Mazarine, Paris aufbewahrten Band zurück, der unter dem Titel *Instructions pour le Noviciat* die Ende des 17. Jahrhunderts für die Pariser Novizen gültigen Verhaltensregeln zusammenstellt und der im Rahmen der vorliegenden Untersuchungen anhand der von Patricia Ranum in der Reihe der *Jesuit sources* veröffentlichten kritischen Edition rezipiert werden konnte.¹¹⁰

Und schließlich liegen den diversen Analysen zusätzlich zu den genannten Archivalien auch noch drei Gruppen historischer Druckschriften zugrunde. Für die im Rahmen der Baubeschreibung beziehungsweise der geometrischen Analysen präsentierten Überlegungen zum Register der Architektursprache beziehungsweise zur Maßfigur des Wandaufisses wurden, erstens, die den Säulenordnungen gewidmeten Partien der Architekturtraktate von *SEBASTIANO SERLIO*, von *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA*, von *ANDREA PALLADIO* und von *VINCENZO SCAMOZZI* ausgewertet, für die bautechnischen Hintergründe, darunter etwa für die Rekonstruktion der *volte sopra terra* oder für die Ausführungen zu den Materialmengen wurden neben den Traktaten Palladios und Scamozzis außerdem die *Castelli e ponti* von *NICOLA ZABAGLIA* sowie die *Architettura Pratica* von *GIUSEPPE VALADIER* konsultiert.¹¹¹ Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Ovalgeometrie wurden, zweitens, eine Reihe von Perspektivtraktaten und Geometrielehrbüchern herangezogen, darunter neben dem I. Buch Sebastiano Serlios unter anderem das VII. Buch der *Architettura* von *PIETRO CATTANEO*, der Planispärentraktat von *GUIDUBALDO DEL MONTE*, einige der mathematischen Schriften *CHRISTOPH CLAVIUS*, die *Due regole della prospettiva pratica* *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA*s und *EGNAZIO DANTIS*, *PIETRO ACCOLTIS L'inganno degli occhi*, der *Traité des pratiques géométrales e perspectives* und die Sammlung *Des ordres de colônes en l'architecture, et plusieurs aûes dependances dicelle* von *ABRAHAM BOSSE*, die *Paradossi* *GIULIO TROILI*s sowie die *Perspectiva pictorum et architectorum* des *ANDREA POZZO*.¹¹² Und drittens beruhen insbesondere die Überlegungen zur Nutzung der Kirche zu einem nicht unerheblichen Teil auf den Publikationen religiöser Regelwerke und kirchlicher Beschlüsse, von den *Canones et Decreta* des Konzils von Trient über die *Exercitia Spiritualia* des Ignatius von Loyola und

¹⁰⁹ Beim Archivio Centrale dello Stato handelt es sich um ein vom bisher genannten Archivio di Stato di Roma unabhängiges Archiv, das im Gegensatz zu den unter anderem für die historischen Bestände der ehemals souveränen italienischen Teilstaaten zuständigen Archivi di Stato die seit der italienischen Einigung entstandenen amtlichen Akten der italienischen Regierung aufbewahrt.

¹¹⁰ InstrNov 2011.

¹¹¹ SERLIO 1584; VIGNOLA 1563; PALLADIO 1570; SCAMOZZI 1615; ZABAGLIA 1743; VALADIER 1828-39.

¹¹² SERLIO 1584; CATTANEO 1576; DEL MONTE 1579; CLAVIUS 1581; ID. 1604; VIGNOLA - DANTI 1582; ACCOLTIS 1625; BOSSE 1665; ID. o. J.; TROILI 1683; POZZO 1693-1700.

die *Constitutiones* beziehungsweise *Regula* des Jesuitenordens bis hin zum *Missale*, *Rituale* und *Pontificale Romanum* als den zur damaligen Zeit gültigen Messbüchern des Tridentinischen Ritus.¹¹³

¹¹³ ConcTrid 1564; ExercSp 1606; ConstSI 1583; RegSI 1580; MissRom 1650; PontRom 1595; RitRom 1614.

2. Das Gebäude und seine Funktion

2.1. Die Lage und der städtebauliche Kontext

2.1.1. Die städtebauliche Grundstruktur des Quirinalshügels und die Wahl des Noviziatsstandorts

Die ab 1658 als Kapelle des römischen Jesuitennoviziats entstandene Kirche Sant'Andrea al Quirinale liegt, wie der Name bereits andeutet, auf dem Rücken des Quirinals, eines zu den sieben klassischen Hügeln Roms gehörenden Geländesporns im Osten des Stadtgebiets, der sich kurz hinter der Piazza Venezia aus der Tiberniederung erhebt und sich nahe der Aurelianischen Stadtmauer mit dem Viminal, dem Esquilin und dem Pincio zu einer einzigen größeren Anhöhe vereinigt [ABB. 787]. Während sich Tiberknie und Marsfeld nach dem dramatischen Einwohnerverlust der Völkerwanderungszeit allmählich wieder mit einer zusammenhängenden Bebauung gefüllt hatten, war jener Höhenzug – trotz seiner Nachbarschaft zum Stadtzentrum und trotz seines deutlich angenehmeren und gesünderen Klimas – bis in die frühe Neuzeit hinein weitgehend unbesiedelt geblieben. Selbst in der Mitte des Cinquecento, als die Jesuiten dort ihr Noviziat gründeten, bildete der Quirinal zwar bereits wieder einen beliebten Ort für die *vigne* der römischen Oberschicht.¹¹⁴ Die Bebauung beschränkte sich dabei jedoch – von antiken Überresten wie den Diokletians- und den Konstantinsthermen sowie von einzelnen frühchristlichen oder mittelalterlichen Kirchen, die später zum Ausgangspunkt für umfangreichere Konventskomplexe werden sollten, einmal abgesehen – vor allem auf die zu den *vigne* gehörenden und meist recht bescheidenen Gartenhäuser. Generell erhielt der Hügel dadurch einen eher ländlichen Charakter, der sich in den folgenden Jahrzehnten zwar zunehmend abschwächte, der aber erst durch den Ausbau Roms zur italienischen Hauptstadt in den Jahren nach 1871 endgültig verloren ging.

Als städtebauliches Rückgrat diente dabei seit alters her eine Straße, die auf dem Scheitel der Anhöhe von den Konstantinsthermen beziehungsweise den auf deren Vorplatz aufgestellten Rossebändigern bis zur Stadtgrenze führte und die durch die von Pius IV. in Auftrag gegebenen Begradiungsmaßnahmen, durch die an ihrem auswärtigen Ende errichtete Porta Pia sowie durch die Revitalisierung der im Hintergrund aufragenden Diokletiansthermen zwischen 1560 und 1565 eine weitere Aufwertung erfahren hatte.¹¹⁵ Die Erschließungsachse auf dem Quirinal, die zu Ehren ihres Erneuerers bis weit ins 19. Jahrhundert hinein den Namen Strada Pia trug und die als Via del Quirinale beziehungsweise Via XX Settembre auch heute noch eine wichtige Rolle im römischen Wegenetz spielt, hatte sich damit seit Mitte des Cinquecento in einen der wichtigsten und repräsentativsten Zugänge zum Stadtzentrum verwandelt [ABB. 788] – eine Tatsache, die das Interesse der Kardinäle und Adelsfamilien an einer Niederlassung auf dem Quirinal zusätzlich steigerte.

Obwohl die dauerhafte Besiedelung des Hügels erst Ende des Cinquecento richtig in Gang kam, als durch die Wiederherstellung der Acqua Felice auch der östliche Teil der Stadt wieder eine gesicherte Wasserversorgung erhielt, war doch bereits spätestens seit den 1560er-Jahren absehbar, dass sich auf dem Quirinal eine äußerst illustre Nachbarschaft herausbilden würde. Die Entscheidung der Jesuiten, ihr Noviziat gerade in diesem Gebiet einzurichten, war somit wohl nicht nur dem Umstand geschuldet, dass sie in den betreffenden Jahren Zugriff auf den mittelalterlichen Vorgängerbau von S. Andrea erhalten hatten und ihnen durch Giovanna d'Aragona ein an eben diese Kirche angren-

¹¹⁴ Eine ausführlichere Darstellung der städtebaulichen Entwicklung des Quirinalshügels im Allgemeinen und des Gebiets rund um das Jesuitennoviziat im Besonderen findet sich bei LANZETTA 1996, S. 11 ff. sowie bei TERHALLE 2011, S. 22 ff.

¹¹⁵ Vgl. auch CONFORTI 2008, *passim*; BELLINI 2011b, S. 75 ff..

zendes Grundstück angeboten worden war.¹¹⁶ Vielmehr spiegelt sich in der Wahl des Bauplatzes auch ein weiteres Mal das Bemühen wider, bereits durch die geschickte Positionierung der Konvente innerhalb des Stadtgebiets die Voraussetzungen für eine möglichst effiziente Ordensarbeit zu schaffen und so den Einfluss auf die Gesellschaft zu maximieren.¹¹⁷ Eine Ansiedlung auf dem Quirinal lag in diesem Zusammenhang unter anderem deswegen nahe, weil die Novizen dort einerseits von den Überschwemmungen beziehungsweise der Hitze der Tiberniederung sowie vom Trubel der Innenstadt weit genug entfernt waren, um sich ungestört auf ihr späteres Leben als Ordensleute vorzubereiten, andererseits jedoch die *casa professa* als römisches Haupthaus des Ordens, das Collegium Romanum als Ausbildungsstätte für die Priesteramtskandidaten sowie die dicht besiedelte Stadt als Übungsfeld für den konkreten Dienst an den Laien problemlos zu Fuß erreichbar blieben. Und auch die räumliche Nähe zur römischen Oberschicht dürfte bei der Entscheidung für den Quirinal wohl eine gewisse Rolle gespielt haben. Von Anfang an versuchten die Jesuiten nämlich, sich mit ihren Aktivitäten vor allem an solche Personen zu wenden, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung selbst wieder als Multiplikatoren agieren konnten.¹¹⁸ Selbst wenn das Noviziat mit der Heranziehung des Nachwuchses primär eine ordensinterne Aufgabe übernahm und daher im Vergleich zu anderen Konventen und Kollegien der *Societas Iesu* weniger stark in die Gesellschaft hineinwirkte, bot eine durch adlige Bewohner geprägte Umgebung den Jesuiten doch die Chance, den Orden im Bewusstsein der einflussreichen Schichten zu verankern, den Entscheidungsträgern die Ernsthaftigkeit und den Fleiß der Patres und ihrer Zöglinge vor Augen zu führen und sich damit deren grundsätzliches Wohlwollen zu sichern. Möglicherweise verbanden die Jesuiten mit dem

¹¹⁶ Zur Entstehungsgeschichte des Noviziats siehe Kapitel 3.1.1., S. 252 ff. sowie ausführlich TERHALLE 2011, S. 17 ff., 34 ff. und 41 ff.

¹¹⁷ Zweifelsfrei belegt ist das besondere Bewusstsein der Jesuiten für das städtebauliche Umfeld ihrer Niederlassungen unter anderem im Zusammenhang mit der Suche nach einem geeigneten Standort für ihr Haupthaus. So weisen die frühen Darstellungen der Ordensgeschichte darauf hin, dass sich Ignatius von Loyola nach der Approbation des Ordens gezielt darum bemühte, für den Sitz der neuen Ordensgemeinschaft das eigentlich völlig unbedeutende, aber sehr zentral gelegene Bauensemble von S. Maria della Strada zugesprochen zu bekommen – eine Operationsbasis, von der aus die Jesuiten sowohl zum Papst im benachbarten Palazzo Venezia als auch zur Stadtverwaltung auf dem Kapitol Kontakt halten konnten, von der aus sie, von den Adligen und den Mitarbeitern der Kurie über das gemeine Volk bis hin zu den Juden und den Prostituierten, die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten erreichten und die außerdem an einer der wichtigsten römischen Prozessionsrouten lag. Vgl. LUCAS 1990, S. 30 ff. und 37 f.

¹¹⁸ So heißt es bereits in den 1559 erstmals im Druck erschienenen Anmerkungen zur Ordensregel der Jesuiten ausdrücklich: „*Quia bonum, quo vniuersalius, eo diuinius est; illi homines, & loca, quae, cum profecerint, in causa erunt vt bonum ad multos alios qui eorum auctoritatem sequuntur, vel per eos reguntur, perueniat; debent praeferrí. Sic spirituale auxilium, quod hominibus magnis & publicis (siue seculares, vt Principes, Domini, Magistratus, vel Iustitie ministri; siue ecclesiastici illi sint, vt Praelati) quodque viris doctrina & auctoritate eminentioribus confertur, maioris momenti esse propter rationem eandem boni vniuersalioris existimandum est: propter quam etiam, auxilium impensum magnis gentibus, vt Indis, vel populis primarijs, vel Vniuersitatibus, quo solent multi confluere, qui si iuuentur, ipsi operarij esse ad alios iuuandos poterunt, debeat praeferrí.*“ ConstSI 1583, S. 224 (VII, Kap. 2, Anm. D / [§ 622]).

(„Da das Gute umso göttlicher ist, je weiter es sich verbreitet, sind [in der Arbeit des Ordens] jene Menschen und Orte zu bevorzugen, die [...] dafür Sorge tragen [können], dass das Gute [auch] die vielen anderen unter ihrem Einfluss stehenden oder von ihnen angeleiteten Menschen erreicht. So ist davon auszugehen, dass der großen und öffentlichen Persönlichkeiten (seien sie nun aus dem weltlichen Stand, wie die Fürsten, Herren, Beamte oder Richter, oder aus dem geistlichen, wie die Prälaten) sowie besonders gelehrten und einflussreichen Männern entgegengebrachte spirituelle Beistand aufgrund eben dieser Chance auf eine weitere Verbreitung des Guten einen besonders hohen Wert besitzt. Auch sollte deshalb [die Arbeit] unter den großen Nationen, wie den Indern, bei den bedeutenden Völkern oder an den Universitäten, an denen üblicherweise viele Menschen zusammenkommen, die, wenn man sie [auf dem Weg zu Gott] unterstützt, selbst tätig werden können, um anderen [auf diesem Weg] zu helfen, [gegenüber Aktivitäten an anderen Orten] Vorrang genießen.“, eigene Übersetzung)

Zu den konkreten Strategien, mit denen die Jesuiten sowohl Laien als auch Weltgeistliche in ihre Aktivitäten einzubinden suchten, siehe MAHER 1997, S. 429 ff.

Standort auf dem Quirinal sogar die Hoffnung, auf diese Weise in den Familien der weltlichen und kirchlichen Würdenträger vermehrt neue Mitglieder zu rekrutieren – Personen, die aufgrund ihrer sozialen Herkunft bestens im europäischen Adel vernetzt waren und die die Anliegen des Ordens daher gegenüber den Mächtigen besonders erfolgreich vertreten konnten.

2.1.2. Die Profanbauten entlang der Strada Pia

Auch wenn unklar bleibt, ob die Jesuiten am Ende wirklich von der Nachbarschaft zu den auf dem Quirinal lebenden Kardinälen und Adelsfamilien profitierten, hatte sich das städtebauliche Umfeld des Konvents in den folgenden Jahrzehnten durchaus so entwickelt, wie dies seit den Initiativen Pius' IV. zu erwarten gewesen war: So lag das Noviziat zwar auch während der 1650er-Jahre, als Gian Lorenzo Bernini den Baukomplex der Jesuiten um die neue Andreaskirche zu erweitern begann, noch außerhalb des dicht besiedelten Stadtkerns und genoss damit all jene Vorteile, die eine solche eher periphere Lage mit sich brachte. Zugleich waren auf dem Hügel jedoch seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts in der Tat jene ausgedehnten Villen und Paläste entstanden, die das verstärkte Interesse der oberen Gesellschaftsschichten an einer Inbesitznahme des Quirinals widerspiegeln und die das Erscheinungsbild des Hügels von da an zunehmend prägten. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang unter anderem die Villa Aldobrandini auf der Spitze des Geländesporns [ABB. 789, #1], der von Scipione Borghese errichtete Nukleus des Palazzo Pallavicini-Rospigliosi auf dem Areal der Konstantinsthermen [ABB. 789, #2], die diesem auf der anderen Straßenseite gegenüberliegende Villa Colonna [ABB. 789, #3], der Palazzo Mattei-Del Drago an der Kreuzung mit der nach SS. Trinità dei Monti und S. Maria Maggiore führenden Strada Felice [ABB. 789, #6] oder der Palazzo Barberini etwas weiter hügelabwärts Richtung Norden [ABB. 789, #7].

Im direkten Umfeld von S. Andrea al Quirinale ist unter den Besitzungen der geistlichen und weltlichen Würdenträger jedoch vor allem der aus der Villa Ippolito d'Estes hervorgegangene Palazzo del Quirinale von Bedeutung, der seit dem Ankauf des Este-Anwesens durch die Kurie im Jahre 1573 sukzessive zur päpstlichen Residenz ausgebaut worden war und zusammen mit seinen Gärten auf der nordwestlichen Seite des Höhenzugs schließlich fast die gesamte Zone zwischen dem Platz mit den Rossebändigern und der Strada Felice einnahm [ABB. 789, #4]. Auch für das Jesuitennoviziat bildeten die Ausläufer des Palazzo del Quirinale somit das unmittelbare städtebauliche Gegenüber. Entlang der Strada Pia schloss sich dabei an den Kernbau, dessen Straßenfassade sich seit jeher durch ein wie nachträglich aufgesetzt wirkendes, in Wirklichkeit aber von vornherein geplantes drittes Geschoss auszeichnete, zwar schon Anfang des 17. Jahrhunderts ein Trakt mit den Quartieren der Schweizergarde an. Bis in die 1650er-Jahre hinein endete dieser jedoch bereits kurz vor dem heutigen Gartenportal und blieb – sieht man von den ersten neun Achsen, auf die wohl bereits in den späten 1620er-Jahren ein zusätzliches Stockwerk aufgesetzt worden war, einmal ab – auch ziemlich niedrig.¹¹⁹ Der die Strada Pia begleitende Gardistenflügel dürfte daher neben den Mauern, die den Rest der zum Quirinalspalast gehörenden Gartenanlage einfassten, kaum aufgefallen sein. Dies gilt umso mehr, da Urban VIII. im Zuge von Befestigungsmaßnahmen einen Großteil der zur Straße hin orientierten Fenster hatte vermauern lassen und sich dieser Teil des Palastkomplexes dem Betrachter damit ohnehin im Wesentlichen als geschlossene Wand präsentierte. Lediglich das ehemalige Casino Cantalmaggio [ABB. 789, #5], das seit der letzten Vergrößerung des päpstlichen

¹¹⁹ Zur Entstehungsgeschichte des dem Jesuitennoviziat gegenüberliegenden Flügels und zu dessen jeweiliger Baugestalt siehe ausführlich TERHALLE 2011, S. 203 ff., 211 ff. und 232 ff., zur Geschichte des Quirinalspalasts im Allgemeinen WASSERMAN 1963, *passim*; BORSI 1991, *passim*.

Anwesens die Ostecke des Gartens markierte, trat, soweit sich dies anhand der zeitgenössischen Darstellungen beurteilen lässt, etwas stärker nach außen in Erscheinung [ABB. 790].

Erst kurz vor Beginn der Arbeiten an der Kirche S. Andrea kam es dann nochmals zu einer Erweiterung dieses unter dem Namen „*manica lunga*“ bekannt gewordenen Baukörpers. Da Papst Alexander VII. auch während seiner Aufenthalte auf dem Quirinal die wichtigsten Verwaltungsbeamten in seiner unmittelbaren Nähe untergebracht wissen wollte und man dafür zusätzlichen Platz benötigte, war Gian Lorenzo Bernini ab 1657 zunächst damit beauftragt worden, den Rest des Flügels bis auf die Höhe der ersten Achsen aufzustocken¹²⁰ sowie den gesamten Trakt mit einer neuen, der geänderten Nutzung angemessenen Fassade zu versehen. Zwischen 1658 und 1659 fügte man dem Bau außerdem eine weitere Achse an, die in ihrem unteren Teil die auch heute noch bestehende Tordurchfahrt enthielt und die für den Rest des Seicento das Ende jenes Traktes markierte. Zwar lassen die Logik der durchgeführten Baumaßnahmen, die erhaltenen Entwurfszeichnungen sowie einige Darstellungen auf zeitgenössischen Stichen und Medaillen darauf schließen, dass bereits damals die *manica lunga* bis an das ehemalige Casino Cantalmaggio weitergeführt werden und die Realisierung des Torbaus damit nur den Beginn eines größeren Ausbauprogramms bilden sollte.¹²¹ Zu einer tatsächlichen Verlängerung des straßenbegleitenden Flügels über das Seitenportal hinaus sollte es jedoch erst im Laufe des 18. Jahrhunderts kommen. Auch zur Entstehungszeit von S. Andrea war daher der der Kirche unmittelbar gegenüberliegende Teil des päpstlichen Anwesens lediglich durch eine Gartenmauer von der Straße getrennt [ABB. 791].

2.1.3. Die Konventsanlagen in der Nachbarschaft des Noviziats

Während sowohl die vorderen, von der Hügelspitze bis zum Platz mit den Rossebändigern reichenden als auch die hinteren, jenseits der Quattro Fontane anschließenden Teile des Quirinals auf beiden Seiten der Strada Pia fast ausschließlich Villen und Paläste beherbergten und während auch im dazwischenliegenden Abschnitt die Nordwestflanke durch den dortigen Palazzo del Quirinale klar weltlich geprägt war, bestand der der *manica lunga* gegenüberliegende Baublock, in dem sich auch das Jesuitennoviziat befand, im 17. Jahrhundert primär aus einer Ansammlung diverser Klöster. So traf der von der Stadt kommende Besucher zunächst auf das gegenüber dem Kernbau des Quirinalspalastes gelegene, heute nicht mehr erhaltene Dominikanerinnenkloster S. Maria Maddalena [ABB. 792, #1] sowie – den Bildquellen zufolge im Anschluss an einen hinter einer hohen Mauer verborgenen Garten – auf das Ende des 19. Jahrhunderts ebenfalls abgerissene Kapuzinerinnenkloster S. Chiara beziehungsweise del Ss. Sacramento [ABB. 792, #2].¹²² In beiden Konventen lebten die Nonnen dabei in strenger Klausur, was nicht nur bedeutete, dass die Insassen ihr jeweiliges Kloster nicht verlassen und Außenstehende dieses nicht betreten durften, sondern was damals stets auch mit Maßnahmen einherging, um jeglichen Blickkontakt zwischen den Nonnen und der Außenwelt zu unterbinden.¹²³ Die Frauenklöster im vorderen Teil des Baublocks verzichteten daher in ihren Fassaden so weit wie möglich auf Fenster und präsentierten sich zur Straße hin lediglich in

¹²⁰ In der Höhe reichte der Bau somit bis zu den Fenstern des *piano nobile*. Das darüberliegende Geschoss, das heute den Flügel abschließt, entstand dagegen erst Ende des 19. Jahrhunderts. Vgl. CAPERNA 1990, S. 147; TERHALLE 2011, S. 236.

¹²¹ Auch im Hinblick auf die Frage nach dem Umfang der von Alexander VII. ursprünglich ins Auge gefassten Baumaßnahmen sei nochmals auf die Analysen Johannes Terhalles verwiesen. *Ibid.*, S. 217 ff.

¹²² NOLLI 1748, Nr. 175 f.; VALONE 1994, S. 131 ff.; TERHALLE 2011, S. 193 ff.

¹²³ Zu den mit der Verpflichtung zur Klausur konkret verbundenen Bestimmungen, zu deren Auswirkungen auf die architektonische Gestalt der Frauenklöster und zu deren Folgen für die Bewohner der umliegenden Gebäude siehe LIROSI 2012, S. 139 ff., insbes. S. 159 ff.

Form hoher, zumindest in ihrem unteren Teil fast vollständig geschlossener, wenn auch wohl mit Lisenen oder Kolossalpilastern gegliederter Wände [ABB. 796, #5-6 | ABB. 772]. Vom Baukomplex der *Societas Iesu* war der östlichere der beiden Konvente darüber hinaus durch eine noch zum Besitz der Kapuzinerinnen gehörende Gasse getrennt, die der Bestimmung Rechnung trug, dass Frauenklöster und von Männerorden beziehungsweise von Laien genutzte Gebäude nicht direkt aneinanderstoßen durften. Trotz dieses Abstandsstreifens bedeutete die unmittelbare Nachbarschaft zum Kloster der Kapuzinerinnen jedoch gerade für die Jesuiten eine erhebliche Beeinträchtigung. Nicht nur verhinderte die Tatsache, dass die angrenzende Parzelle ebenfalls mit einem Kloster bebaut war, jede Erweiterung des Noviziats nach Südwesten, angesichts des allen Frauenklöstern zustehenden Vetorechts gegenüber Baumaßnahmen in ihrer unmittelbaren Umgebung war es mit der Ansiedlung der Kapuzinerinnen für die Jesuiten auch deutlich schwieriger geworden, auf dieser Seite des Grundstücks zusätzliche rückwärtige Anbauten zu realisieren oder die bestehenden Gebäudeteile weiter aufzustocken.¹²⁴

Am gegenüberliegenden Ende jenes Baublocks wurde die Folge von Konventen zum einen durch das Kloster beziehungsweise Hospiz der Unbeschuhten Karmeliter mit der Kirche SS. Anna e Gioacchino [ABB. 792, #4] sowie zum anderen durch dasjenige der Unbeschuhten Trinitarier mit der Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane [ABB. 792, #5] abgeschlossen – beides Anlagen, die mit ihren je vier Stockwerken zwar die straßenbegleitenden Flügel der übrigen auf dem Quirinal gelegenen Konvente klar überragten, die sich ansonsten aber vor allem in die Tiefe entwickelten und entlang der Strada Pia ungewöhnlich schmal blieben. Gerade den Trinitariern war es dabei jedoch trotz der vergleichsweise beengten Grundstücksverhältnisse und trotz eines relativ geringen finanziellen Rahmens gelungen, Gebäude zu realisieren, die durch ihre herausragende architektonische Qualität schon Mitte des 17. Jahrhunderts zahlreiche kunstsinnige Besucher anzogen.¹²⁵ In den 1660er-Jahren, als Kirche und Konvent der Trinitarier ihre endgültigen Fassaden erhielten, wurde der künstlerische Rang dieser Klosteranlage dann sogar bereits von außen sichtbar [ABB. 793]. Und auch die übrigen Konvente in der Umgebung von S. Andrea al Quirinale besaßen zur Strada Pia hin zumindest einheitlich gestaltete Prospekte, die die jeweiligen Baukomplexe – selbst wenn die zugehörigen Kirchen wie bei den Unbeschuhten Karmelitern oder den Kapuzinerinnen nicht bis an die Straße reichten und daher nicht als zusätzlicher Blickfang dienen konnten – deutlich repräsentativer wirken ließen als das auf der Vorderseite lediglich aus einer Ansammlung kleiner Häuser bestehende Jesuitennoviziat.

Das Noviziat von S. Andrea al Quirinale selbst befand sich schließlich in der zwischen den Klöstern der Kapuzinerinnen und der Unbeschuhten Karmeliter noch verbleibenden Zone [ABB. 792, #3], nahm dabei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts allerdings nur den an den Kapuzinerinnenkonvent angrenzenden südwestlichen Teil jenes Areals ein. Der Rest der Fläche beherbergte dagegen eine *vigna*, die zunächst dem Florentiner Bankier Pier Antonio Bandini beziehungsweise dessen zum Kardinal erhobenen Sohn Ottavio gehört hatte und die nach dem Aussterben der Familie im Jahr 1629 auf Kardinal Luigi Capponi übergegangen war. Erst 1649 gelang es den Jesuiten dann

¹²⁴ *Ibid.*, S. 167 f.

Die diversen, auf die Erweiterung des Jesuitenkonvents zielenden Baumaßnahmen führten daher auch immer wieder zu – teils sogar gerichtlich ausgetragenen – Auseinandersetzungen, in denen erbittert um die Größe der zu errichtenden Gebäudetrakte, um die Höhe von Gartenmauern, um die Position und Größe von Fenstern und sogar um die Ableitung des Regenwassers gestritten wurde. ARSI, F.G. 866, fasc. 3 f., *passim*.

¹²⁵ So berichtet etwa der damalige *procuratore generale* des Trinitarierordens, Juan de San Buenaventura, um 1650: „Ogni giorno vediamo gente di questi nationi [Deutsche, Flamen, Franzosen, Spanier, Italiener und sogar Besucher aus Übersee] intrare in questa chiesa, mosse a vederla della fama et rumor che arrivò a li lor paesi [...]“. ATSc, ms. 77a („Relatione del Convento di San Carlo alle 4.° Fontane di Roma di Religiosi Scalzi del Ordine della Santissima Trinità del Riscatto della Congregazione d' Spagna“), S. 45, zitiert nach MONTIJANO GARCÍA 1999, S. 71 f.

nach mehreren erfolglosen Versuchen, jenes weiterhin als Vigna Bandini bezeichnete Gelände anzukaufen und ihrem bisherigen Besitz zuzuschlagen.¹²⁶ Damit ergab sich ab Mitte des Seicento gegenüber der *manica lunga* nicht nur eine – über das oben Gesagte hinaus – sogar ausschließlich durch Ordensniederlassungen geprägte Baustruktur, die Angliederung des ehemaligen Bandini-Anwesens an das Noviziat ermöglichte den Jesuiten auch endlich den Zugriff auf jene Flächen, auf denen Bernini einige Jahre später die im Rahmen dieser Arbeit untersuchte Kirche sowie deren Nebengebäude errichten sollte.

2.2. Das Anwesen der Jesuiten vor Errichtung der neuen Kirche

2.2.1. Die Gebäude und Gärten auf dem ursprünglichen Noviziatsgrundstück

Das Gesamtareal des Noviziats, das mit der Übernahme der Vigna Bandini seine bis zur Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773 gültige, unter anderem aus dem Stadtplan Giovanni Battista Nollis bekannte Ausdehnung erreicht hatte,¹²⁷ bildete zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale ein Trapez, das im Nordwesten von der Strada Pia sowie im Südosten von der heute größtenteils durch die Via Nazionale ersetzten Strada di S. Vitale¹²⁸ eingefasst wurde und dessen seitliche Begrenzungen von den Konventstrakten der beiden entlang des Höhenrückens angrenzenden Nachbarklöster in weitgehend gerader Linie den Hang hinab liefen [ABB. 794]. Da die Erweiterung der jesuitischen Besitzungen auf dem Quirinal damals erst wenige Jahre zurücklag, spiegelte sich jedoch sowohl in der Gliederung der unbebauten Bereiche als auch in der Form der bei Baubeginn von S. Andrea al Quirinale bestehenden Gebäudetrakte zumindest bis zu einem gewissen Grad noch die ursprüngliche Aufteilung des Grundstücks wider.

Die südwestliche Partie des Areals [ABB. 794, linke Hälfte], die sich bereits vor 1649 komplett im Besitz der Jesuiten befunden hatte, beherbergte an ihrem oberen Ende zunächst einmal den eigentlichen Konventskomplex. Dieser bestand Mitte des 17. Jahrhunderts aus den entlang der südwestlichen Grundstücksgrenze gelegenen, kleineren Baukörpern, mit denen der sukzessive Ausbau des Noviziats in den 1560er- bis 1580er-Jahren begonnen hatte [ABB. 795, #4a-b], aus drei parallel zur Strada Pia ausgerichteten Riegeln [ABB. 795, #1-2|#5-6a|#7a-b], die sich im rechten Winkel an jenen

¹²⁶ Zum Ankauf der Vigna Bandini durch die Jesuiten siehe Kapitel 3.1.3., S. 258 f. sowie ausführlich TERHALLE 2011, S. 129 ff.

¹²⁷ Ein auf etwa 1587 datierter Plan der in jenen Jahren unmittelbar an die Vigna Bandini anschließenden Ländereien Muzio Matteis weist nicht nur das gesamte zur endgültigen Größe des Noviziatsgrundstücks fehlende Terrain als Besitz Pier Antonio Bandinis aus, sondern zeigt auch schon exakt den noch zur Zeit Nollis gültigen Verlauf der nordöstlichen Grundstücksgrenze. ASL, *Fondo Ottaviano Mascarino*, Inv.-Nr. 2455; WASSERMAN 1966, S. 139 f.; TERHALLE 2011, S. 32 f.

Dass das schließlich von Luigi Capponi an die Jesuiten verkaufte Areal auch Mitte des Seicento noch von der Strada Pia bis hinunter zur Strada di S. Vitale reichte, liegt erstens wegen des beträchtlichen Kaufpreises nahe, der darauf hindeutet, dass sich die Transaktion auf eine recht ausgedehnte Fläche bezogen haben muss. Zweitens spricht dafür die Tatsache, dass der Nolli-Plan in der nordöstlichen Hälfte des Anwesens keine internen Mauern enthält – was angesichts der selbst im 18. Jahrhundert noch deutlich ablesbaren Grenze zwischen den bereits zuvor im Besitz der Jesuiten befindlichen und den 1649 hinzugekommenen Flächen zweifellos zu erwarten gewesen wäre, hätten die Bandini oder Kardinal Capponi die Vigna zu irgendeinem Zeitpunkt nochmals geteilt. Und schließlich hätte es, wenn die Erweiterung des Grundstücks Richtung Nordosten nicht von vornherein die gesamte Tiefe des Baublocks betroffen hätte, für die Jesuiten nach dem Ankauf des höher gelegenen Bereichs auch überhaupt keinen Grund mehr gegeben, ihre Besitzungen entlang der Strada di S. Vitale weiter auszudehnen. *Ibid.*, S. 129 ff. und 317 ff. (Dok. XIV ff.).

¹²⁸ Eine Vorstellung vom ursprünglichen Verlauf der Strada di S. Vitale bietet zum einen der Stadtplan Giovanni Battista Nollis sowie zum anderen der aktuelle Stadtgrundriss, in dem sich die beiden äußeren Enden der Straße unter ihrem ursprünglichen Namen beziehungsweise als Vicolo dei Serpenti bis heute erhalten haben.

Nukleus anschlossen, sowie aus einem weiteren in die Tiefe führenden Flügel, der auch im Nordosten nochmals für eine Verbindung zwischen den beiden hinteren Quertrakten sorgte [ABB. 795, #6b].¹²⁹ Im rückwärtigen Teil der Anlage ergab sich auf diese Weise ein großzügiger, fast vollständig von drei- beziehungsweise viergeschossigen Gebäuden eingefasster Innenhof [ABB. 797 - ABB. 798]. Der nicht zuletzt durch die beträchtliche Höhe bedingte repräsentative Eindruck jener Gebäudeteile setzte sich dann jedoch nicht bis zur Straße hin fort. Zum einen war dadurch, dass der linke Teil des mittleren Riegels deutlich niedriger blieb, bereits die Geschlossenheit des Innenhofs ein Stück weit gestört. Zum anderen beschränkte sich auch die unmittelbar an der Strada Pia gelegene Bebauung im Wesentlichen auf die vergleichsweise bescheidenen Baulichkeiten der – damals bereits profanierten – mittelalterlichen Andreaskirche [ABB. 795, #2 | ABB. 796, #3] sowie auf zwei links davon angrenzende, ebenfalls nur zweigeschossige Häuser aus der Zeit vor Gründung des Noviziats [ABB. 795, #1 | ABB. 796, #2]. Lediglich die von Giovanni Tristano zwischen 1567 und 1568 errichtete zweite Noviziatskirche [ABB. 795, #3 | ABB. 796, #4], die sich auf der Südwestseite an den mittelalterlichen Bau anschloss und damit zugleich die rechte Ecke des Gebäudekomplexes definierte, bildete mit ihrer aus zwei Registern bestehenden und mit Pilastern eingefassten Fassade noch einen gewissen Blickfang. Letztlich fehlte der Anlage entlang der Straße jedoch sowohl die erforderliche Höhe, um zwischen den umliegenden Klöstern und Palästen ins Auge zu fallen, als auch die einheitliche Gestaltung, die die einzelnen Baukörper überhaupt als Teil eines zusammengehörigen Ensembles ausgewiesen hätte. Und sogar die Möglichkeit, dem Baukomplex wenigstens mithilfe eines stattlichen Tores die nötige Präsenz zu verleihen, ließen die Jesuiten in diesem Fall ungenutzt. Stattdessen bestand der Zugang zum Konvent lediglich aus einem zwar immerhin bereits axial zu den Durchgängen in den hinteren Hof und den Garten gelegenen, von außen aber weder durch eine nennenswerte Portalrahmung ausgezeichneten, noch durch eine angemessene Pforte gesicherten Durchbruch durch eines der oben genannten Häuser.

Wenn es trotzdem selbst Mitte des Seicento noch nicht zu einer Erneuerung des vorderen Gebäuderiegels gekommen war,¹³⁰ so hing dies vor allem mit der Tatsache zusammen, dass die Westecke der Vigna Bandini in mehreren Stufen in das Areal des Konvents ausgegriffen und das ursprüngliche Grundstück des Noviziats daher überhaupt nur auf einem vergleichsweise geringen Teil seiner prinzipiellen Breite die Strada Pia erreicht hatte [ABB. 794, **schraffierter Bereich**]. Vor 1649 schied die Errichtung eines repräsentativen Eingangstrakts somit schon aus Platzgründen praktisch aus. Zudem hätte die Realisierung eines – den damaligen Gepflogenheiten gemäß symmetrischen – Torbaus bereits der Entscheidung über die endgültige Breite des Straßenflügels vorgegriffen. Da sich die Patres während der ersten Hälfte des Seicento bei allen ihren Baumaßnahmen die Möglichkeit offen zu halten suchten, den Konvent in das Gebiet der Vigna Bandini hinein zu erweitern, ist es auch unter diesem Gesichtspunkt kaum überraschend, dass sie mit einer Systematisierung der Straßenfront zunächst eher zögerten.

Neben dem Umgang mit dem Eingangstrakt beeinflusste der mehrfach geknickte Umriss des Noviziatsgeländes darüber hinaus auch die übrigen nordöstlichen Teile des jesuitischen Baukomplexes. So ergab sich etwa durch den direkt auf die straßenseitige Bebauung folgenden Versprung der Grundstücksgrenze die Möglichkeit, die Umfassungsmauern des Bandini-Anwesens als Begrenzung eines zur Erschließungsachse annähernd symmetrischen vorderen Innenhofs mitzubenutzen. Und

¹²⁹ Es würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, im Detail auf die Chronologie der Konventstrakte einzugehen. Für eine genauere Analyse der diversen Bauphasen sei daher erneut auf die Arbeit Johannes Terhalles verwiesen. *Ibid.*, S. 43 ff. und 386 (Abb. 51).

¹³⁰ In den 1630er-Jahren scheint ein Neubau der Pforte zwar bereits einmal konkret ins Auge gefasst worden zu sein, ja die Jesuiten gingen sogar so weit, beim Papst um eine Baugenehmigung nachzusuchen. Obwohl der Papst die Genehmigung tatsächlich erteilte, wurde auf die Realisierung der Pläne dann jedoch verzichtet. *Ibid.*, S. 132 f.

während die wechselnde Grundstücksbreite im vorderen Teil der Anlage vor allem einen Verzicht auf zusätzliche Baumaßnahmen zur Folge gehabt hatte, füllten die Jesuiten weiter hinten die zwischen den Hauptbaukörpern und der Vigna Bandini noch verbleibende Fläche weitgehend aus. Insbesondere die Zone rings um den L-förmigen, den mittleren Riegel vervollständigenden Trakt [ABB. 795, #6a-b] enthielt dementsprechend eine ganze Reihe unregelmäßiger Nebenräume und Lichtschächte, die größtenteils erst im Zuge der Arbeiten an der heutigen Kirche S. Andrea al Quirinale systematisiert wurden [ABB. 795, #6c].

Hinter dem eigentlichen Baukomplex folgte auf dem bereits vor 1649 im Besitz der Jesuiten befindlichen Grundstück dann ein ausgedehnter Garten, der sich in drei Stufen zur Strada di S. Vitale hin abtreppte und dessen einzelne Abschnitte jeweils von massiven, mit Grotten und Brunnen dekorierten Stützmauern abgefangen wurden [ABB. 794, linke Hälfte | ABB. 799]. Innerhalb dieser Anlage beherbergte die oberste, unmittelbar an die Rückseite des Konvents angrenzende Terrasse einen Ziergarten mit geometrisch geformten, durch Hecken oder niedrige Bäume eingefassten Feldern sowie einem die Erschließungsachse der Konventsgebäude betonenden Brunnen. Die mittlere Zone, die trotz des Einsatzes von Stützmauern wohl auch in sich nochmals deutlich abfiel, enthielt eine Art Boskett aus Obstgehölzen, während der Großteil des unteren Grundstücksabschnitts wohl den Nutzgarten bildete und Anbauflächen für Gemüse, Kräuter und Beeren bereitstellte. Die einzelnen Terrassen waren durch drei Treppenläufe miteinander verbunden, von denen der südwestlichste durch eine vermutlich weinbewachsene Pergola überspannt wurde. Die nordöstlichste Treppe markierte dagegen die Grenze zur Vigna Bandini und trug daher entscheidend dazu bei, dass die früheren Eigentumsverhältnisse gerade auf den unbebauten Teilen des Grundstücks bis mindestens ins 18. Jahrhundert hinein ablesbar blieben. Bei alledem diente der hier beschriebene Noviziatsgarten jedoch nicht nur der Erholung beziehungsweise dem Anbau der im Konvent benötigten Nahrungsmittel. Vielmehr waren die in den unterschiedlichen Teilen des Gartens anzutreffenden Pflanzen und Tiere zugleich als Ausgangspunkte für die Meditationsübungen der Ordensmitglieder gedacht und sollten daher, wie der 1611 erschienene Traktat *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres* des damals als Assistent für Frankreich¹³¹ tätigen ehemaligen Rektors des Dijoner Jesuitenkollegs, Louis Richeôme, belegt, von den Patres und Novizen stets auch in ihrer jeweiligen allegorischen Bedeutung wahrgenommen werden.¹³²

Zwischen dem vorderen Rand des Bosketts und der Strada di S. Vitale enthielt das Noviziatsgrundstück darüber hinaus zwei zusätzliche Baukörper. Zum einen zeigen sowohl der Stich in Richeômes Traktat als auch der Romplan Giovanni Battista Nollis ein kleineres, etwa auf der Grenze zwischen der mittleren und der unteren Zone des Gartens gelegenes Gebäude, dessen genaue Nutzung sich zwar heute nicht mehr rekonstruieren lässt, das angesichts seiner separaten Einfassung jedoch eher eine unmittelbar mit der Bewirtschaftung des Anwesens verbundene Funktion übernommen haben dürfte. Vor allem aber befand sich seitlich des Nutzgartens in der Ostecke des

¹³¹ Im Gegensatz zu den Provinzialen, die jeweils in den betreffenden Provinzen selbst lebten und dort das Tagesgeschäft leiteten, hatten die Assistenten die Aufgabe, der Ordenszentrale die für Entscheidungen notwendige Expertise über die einzelnen regionalen Zweige des Ordens zu liefern. Die Assistenten arbeiteten daher stets im unmittelbaren Kontakt zum Generaloberen und hatten ihren Sitz in Rom. Auch Louis Richeôme hatte somit während seiner von 1608 bis 1615 dauernden Amtszeit als Assistent zweifellos ausgiebig Gelegenheit, die Noviziatsgebäude aus eigener Anschauung kennenzulernen.

Zur Biographie Richeômes siehe ARSI, Sched. Unif., *ad vocem*; BiblCJ, *ad vocem*.

¹³² RICHEÔME 1611, VI, *passim*, insbes. S. 473 ff., 556 ff., 612 ff. und 666 f.; WITTE 2008, S. 103 ff.

Richeômes Traktat unterstreicht dabei nicht nur die bereits in den *Geistlichen Übungen* des Ignatius von Loyola angelegte Rolle der Naturbetrachtung innerhalb der jesuitischen Andachtspraxis, sondern bildet – zusammen mit der Darstellung des Quirinals auf dem Romplan Giovanni Battista Nollis – auch eine entscheidende Quelle für die reale Gestaltung des Noviziatsgartens.

ursprünglichen Noviziatsgrundstücks auch noch die Kirche S. Vitale, ein weiterer der im vorigen Kapitel erwähnten, über das *disabitato* verstreuten Sakralbauten, der im Gegensatz zur nur hochmittelalterlichen ersten Andreaskirche sogar noch auf frühchristliche Zeit zurückging. Seit den Umbauarbeiten des späten 15. Jahrhunderts handelte es sich dabei um eine einschiffige, von einer flachen Holzdecke überspannte Anlage mit einer durch quadratische Wandpfeiler und einen Höhenversprung im Fußboden definierten Presbyteriumszone, einer halbrunden Apsis sowie einer vorgelagerten Portikus [ABB. 800]. Nach deren Übertragung an das Noviziat im Jahr 1595 hatten die Jesuiten die Kirche darüber hinaus mit einem die Fassade und den gesamten Innenraum umfassenden Freskenzyklus ausstatten lassen, der – ähnlich wie die Bildprogramme der ebenfalls von den Jesuiten verwalteten Kirchen S. Stefano Rotondo und S. Tommaso da Canterbury – an diverse frühchristliche Märtyrer erinnerte und damit die über die Aufenthaltsräume des eigentlichen Noviziatskomplexes verteilten Darstellungen der während ihrer Missionstätigkeit zu Tode gekommenen Ordensangehörigen ergänzte [ABB. 801 | ABB. 1258].¹³³ Während die unmittelbar in den Konventskomplex eingebundene Andreaskirche – ungeachtet der Tatsache, dass zumindest die täglichen Messen durchaus auch externen Gästen offen gestanden hätten – eher von den Jesuiten selbst genutzt wurde, erlaubte es die zusätzliche Kirche S. Vitale dem Noviziat, sich mit diversen konkreten Aktivitäten auch stärker öffentlich zu präsentieren.¹³⁴ Zum einen feierten die Jesuiten daher an den Sonntagen und an den höheren kirchlichen Festen in S. Vitale stets ein oder zwei zusätzliche Messen, die sich gezielt an die Bewohner der umliegenden Hügel richteten. Zum anderen fand dort jede Woche eine mit einer Katechismusstunde und der Möglichkeit zur Beichte verbundene Armenspeisung statt, die dem Orden nicht nur einen weiteren Kanal für ihre geistliche und leibliche Unterstützung der Bevölkerung eröffnete, sondern die es zugleich auch den Novizen erlaubte, sich in der Predigt und in der Unterrichtung der Laien zu üben [ABB. 802].¹³⁵

2.2.2. Die Gebäude und Gärten auf dem Grundstück der Vigna Bandini

Genau wie auf dem ursprünglichen Grundstück des Noviziats beherbergte auch auf dem Gelände der Vigna Bandini der weitaus größte Teil der Fläche eine ausgedehnte Gartenanlage, in der sich prinzipiell sogar die oben beschriebene Gliederung nochmals wiederholte [ABB. 794, *rechte Hälfte*]. Da die Wohn- und Wirtschaftstrakte der Bandini statt der gesamten Straßenfront in diesem Fall nur eine Ecke des Geländes besetzten, reichte der nordöstliche Teil des Gartens sogar bis unmittelbar an die Strada Pia heran. Ansonsten teilte sich, dem Romplan Giovanni Battista Nollis nach zu urteilen, der neben beziehungsweise hinter den Gebäuden gelegene Bereich jedoch erneut in drei Abschnitte, von denen der obere aus rechteckigen, niedrig bewachsenen Feldern bestand, der untere ebenfalls eine vergleichsweise niedrige Bepflanzung enthielt, dabei aber weitgehend ungegliedert blieb, und der mittlere einen baumbestanden Streifen bildete, der wohl mit der das Areal auch heute noch durchziehenden Geländekante zusammenfiel. Die oberste Plattform dürfte dabei, soweit sich dies heute noch rekonstruieren lässt, auch in diesem Fall teilweise auf Substruktionen geruht haben. Obwohl unter den Bandini die nordwestliche Hälfte des Terrains wohl ähnlich wie der

¹³³ Da auch eine detaillierte Beschreibung der Kirche S. Vitale an dieser Stelle den Rahmen sprengen würde, sei für weitergehende Informationen zur Kirche sowie für eine eingehendere Analyse von deren Freskenausstattung erneut auf die Dissertation Johannes Terhalles, aber auch auf das Handbuch der Kirchen Roms sowie auf die Untersuchungen Gauvin Alexander Baileys verwiesen. HdKR, IV, S. 201 ff.; BAILEY 2003, S. 166 ff.; TERHALLE 2011, S. 75 ff.

Zu den Martyriumsdarstellungen innerhalb des Noviziats siehe darüber hinaus RICHEÔME 1611, III, *passim*, insbes. S. 191 ff., 211 ff. und 225 ff.; BAILEY 2003, S. 61 f. und 64 ff.

¹³⁴ *Ibid.*, S. 185.

¹³⁵ *Ibid.*, S. 185 f.; TERHALLE 2011, S. 90 f.

Bereich hinter dem Konvent als Lustgarten genutzt worden war,¹³⁶ scheinen sich die gesamten Freiflächen der Vigna Mitte des 17. Jahrhunderts in einem derart schlechten Zustand befunden zu haben, dass die Wiederherstellung von deren originaler Funktion einen erheblichen Aufwand erfordert hätte.¹³⁷ Hinzu kam, dass der ursprüngliche Noviziatsgarten den Konventsmitgliedern ohnehin bereits ausgiebig Gelegenheit gab, sich an der frischen Luft aufzuhalten und über die Dinge der Natur zu meditieren, sowie dass die Jesuiten gezielt danach strebten, die 1649 neu erworbenen Flächen einer halbwegs profitablen Nutzung zuzuführen. Es ist daher davon auszugehen, dass die Vigna nach ihrem Ankauf durch die Jesuiten im Wesentlichen dem Anbau von Obst und Gemüse diente.¹³⁸ In jenem Teil des Gartens ursprünglich vorhandene Lagerräume, die wohl am ehesten zwischen den Substruktionen der oberen Terrasse gelegen haben dürften, scheinen von den Jesuiten in den Jahren unmittelbar nach Ankauf der Vigna sogar an Außenstehende vermietet worden zu sein.¹³⁹

Über eine vollwertige Bebauung verfügte das ehemalige Bandini-Areal nur an dessen sowohl an die Strada Pia als auch an den ursprünglichen Noviziatskomplex angrenzender Westecke. Einerseits befanden sich dabei auf dem in das Anwesen der Jesuiten hineinragenden, westlichen Ausläufer des Grundstücks einige wohl noch auf die Zeit vor Anlage der Strada Pia zurückgehende Baulichkeiten, die sowohl im Nordwesten entlang der Straße als auch im Nordosten entlang des vor dem Casino freigebiebenen Vorplatzes eine gerade Flucht bildeten und damit die unregelmäßige Form des Grundstücks nach außen kaschierten [ABB. 803, #1].¹⁴⁰ Da dieser Teil der Bandini-Villa spätestens seit den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nur noch Wirtschaftsräume enthalten haben dürfte und das unmittelbar auf den Eingang zum Noviziat folgende Gebäude sogar lediglich als Stall genutzt wurde, vermittelten diese Bauten jedoch, ähnlich wie der Frontflügel des eigentlichen Konvents, einen äußerst bescheidenen Eindruck. Insbesondere scheinen sich die dortigen Baukörper auf eine Höhe von maximal zwei Stockwerken und auf Fassaden ohne jegliche Dekorationselemente beschränkt zu haben, ja die Bebauung entlang der Strada Pia folgte vermutlich sogar noch nicht einmal einem gemeinsamen Gestaltungskonzept und war daher, genau wie beim Jesuitennoviziat, nicht als zusammenhängendes Ensemble erkennbar [ABB. 796, #1].

Andererseits gehörte zum Anwesen der Bandini jedoch auch ein eigenständiger Wohntrakt, der sich ein gutes Stück abseits der Straße an das hintere Ende der Wirtschaftsräume anschloss [ABB. 803, #2 | ABB. 804]. Dem von Norden kommenden Besucher präsentierte sich dieses eigentliche Casino Bandini, sieht man von dem auf die Ostecke aufgesetzten Belvedere einmal ab, als dreigeschossiger Block. Tatsächlich bildete das Gebäude jedoch keinesfalls einen kompakten Quader, sondern be-

¹³⁶ In einem Memorandum zum Kaufpreis der Vigna Bandini ist ausdrücklich von ursprünglich vorhandenen, in der Zwischenzeit jedoch entfernten Vasen und Statuen die Rede, die in einem rein landwirtschaftlich genutzten Garten wohl kaum aufgestellt worden wären. ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom., Vol. III.*“), fol. 202 v°.

¹³⁷ Außer den fehlenden Statuen bemängelten die Jesuiten auch: „*Le Mura del Giardino rouinano in alcune parte, e sono rouinate in altre; Li Condotti dell'acqua, le grotte, le case etc. hanno tutte bisogno di spesa, e di risarcim.^{no}. [...] uanno mancando senza rimettersi le piante; e tutto scade, come le cose, che mancano della presenza, e della cura delli Padroni.*“ *Ibid.*, fol. 202 v°.

¹³⁸ *Ibid.*, fol. 196 r° ff. („*Considerationi sopra'l Giard.^o e Casino compro dal Nouit.^o di S. Andrea*“)

Als besonders aufschlussreich erweist sich in diesem Zusammenhang die Aussage „*Di più anche affittandosi, il guadagno sarebbe poco più di quello, che caueremmo, coltiuando con diligenza il terreno, come di già si è cominciato a fare [...].*“ *Ibid.*, fol. 196 v°.

¹³⁹ So heißt es in einem wohl an die Ordensoberen adressierten Bericht aus dem Jahre 1650 „[...] e sotto al d.^o Giardino compro ui sono da dodici grotte distinte con una porta comune, et andito uerso Strada Pia che s'affittano [...]“ ARSI, F.G. 933, fasc. 5 („*Relatione del principio, progresso e Stato p.^{nte} della Casa di Prob.^{ne} di S. Andrea à Monte Cauallo della Compagnia di Giesu al p.^o Gen.^o 1650^o*“), fol. 3 r°.

¹⁴⁰ TERHALLE 2011, S. 145 ff.

stand aus einem etwas höheren, L-förmig nach hinten abknickenden Vorderflügel, der im Wesentlichen in der zweiten Hälfte der 1560er-Jahre nach einem Nanni di Baccio Bigio zugeschriebenen Entwurf errichtet worden sein dürfte [ABB. 803, #2a], sowie aus einem etwas niedrigeren Gartentrakt, mit dem Ottaviano Mascherino oder ein anderer, unbekannter Architekt die unteren Geschosse Ende des Cinque- oder Anfang des Seicento zu einem Rechteck ergänzte [ABB. 803, #2b].¹⁴¹

Im *piano nobile* beherbergte der Ursprungsbau dabei eine Enfilade aus vier etwa quadratischen, mit Spiegelgewölben abgeschlossenen Sälen [ABB. 734], von denen jedoch nur der südwestlichste auch im Erdgeschoss eine Entsprechung fand [ABB. 733]. Der gesamte Rest des unteren Niveaus wurde dagegen von einer langgestreckten, tonnengewölbten Halle eingenommen. Auf der Rückseite schloss sich an diese Raumschicht zunächst ein Treppenhaus an, nochmals dahinter folgten über die drei Stockwerke verteilt schließlich eine Privatkapelle und einige andere, kleinere Räume, die jedoch allesamt wohl erst um 1600 entstanden waren, als man dem Gebäude auch den Gartentrakt und das Belvedere angefügt hatte. Nicht zuletzt aufgrund des zusätzlichen Platzbedarfs für die Gewölbe erreichten sowohl der Sockel als auch das *piano nobile* relativ große Geschosshöhen, die durch Gurt- beziehungsweise Sohlbankgesimse auch im Außenbau bewusst sichtbar gemacht wurden [ABB. 730]. Eine zusätzliche Auszeichnung erfuhren die Front- und die Seitenfassade des Vorderflügels darüber hinaus durch faszierte Fenstergewände und durch ein am oberen Rand des Baukörpers angedeutetes Kranzgesims. Insgesamt vermittelte das Casino damit gerade im Kontrast zu den schlichten Wirtschaftsgebäuden einen durchaus stattlichen Eindruck.

Wie bereits angedeutet, scheint der um 1600 auf der Rückseite des Baus hinzugefügte Gartentrakt nicht ganz die Höhe des Vorderflügels erreicht, sondern bereits mit dem wohl aus zwei weiteren, unterschiedlich großen Sälen bestehenden *piano nobile* geendet zu haben.¹⁴² Sofern sich die rückwärtige Ansicht heute überhaupt noch erschließen lässt, ist darüber hinaus denkbar, dass die Gartenfassade im unteren Register eine Folge von raumhohen Rundbogenöffnungen aufwies und dass jene Zone des Erdgeschosses damit eine – möglicherweise sogar offene – *sala terrena* enthielt. Da sich nicht abschließend klären lässt, in welchem Umfang die Südostwand des hinter S. Andrea al Quirinale gelegenen Höfchens, auf deren heutigem Zustand diese Vermutungen beruhen, noch die ursprüngliche Wandgliederung widerspiegelt,¹⁴³ muss die Rekonstruktion von Erdgeschossgrundriss und rückwärtigem Prospekt jedoch letztlich spekulativ bleiben.

¹⁴¹ Zur Entwicklung des eigentlichen Casino Bandini sowie zur Datierung und Zuschreibung der diversen Bauabschnitte siehe *ibid.*, S. 148 f., 158 und 160 ff.

¹⁴² Die geringere Höhe ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass sich auf der Rückseite des Vorderflügels sowohl die Fensterrahmungen des obersten Geschosses als auch der Zahnschnitt des Kranzgesimses weitgehend in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten haben. Beim Anbau der zusätzlichen Raumschicht muss der betreffende Bereich der Rückfassade daher weiterhin freigeblieben sein. TERHALLE 2011, S. 161.

¹⁴³ Zu den Veränderungen, die die Jesuiten am Casino Bandini vornahmen, und zu den Trakten, die sie dahinter neu errichteten, siehe Kapitel 2.2.3., S. 53 ff.

Die Zweifel, ob die im Baubestand nachweisbaren Arkaden bereits unter den Bandini existierten, rühren insbesondere daher, dass jene Öffnungen weder zu den im Aufmaß des Jahres 1649 dargestellten, noch zu den heute vorhandenen Fenstern des Obergeschosses in irgendeiner axialen Beziehung stehen, was bei einem Gebäude wie dem Casino Bandini, das einem gewissen repräsentativen Anspruch zu genügen hatte, eigentlich kaum vorstellbar ist. Hinzu kommt, dass vergleichbare Rundbogenöffnungen auch im großen Hof des ursprünglichen Noviziatskomplexes sowie am Übergang zwischen Kirche und Konvent auftreten. Damit könnten die Arkaden ebenso gut dem Versuch der Jesuiten geschuldet sein, nach der Übernahme des Casino Bandini die neu hinzugekommenen Gebäudeteile den bestehenden Trakten stilistisch anzugleichen.

Auf der anderen Seite ist jedoch das bei den Umbau- und Erweiterungsarbeiten der Jahre ab 1649 entstandene, hinter der heutigen Kirche gelegene Höfchen nicht nur viel zu klein, sondern auch viel zu nachlässig gestaltet, als dass die Neuanlage einer zu jenem Hof hin orientierten Loggia durch die Jesuiten noch irgendeinen Sinn gemacht hätte. Betrachtet man die aufeinander abgestimmten Positionen der einzelnen Elemente, liegt außerdem die Vermutung

2.2.3. Die Neustrukturierung des Baukomplexes nach Ankauf der Vigna Bandini

Nach der Übernahme des Bandini-Anwesens schlossen die Jesuiten nicht nur das Casino und die Wirtschaftstrakte durch eine Reihe von Türdurchbrüchen an die bisherigen Noviziatsgebäude an, sondern sie begannen auch noch im Jahre 1649 damit, den hintersten, viergeschossigen Riegel des ursprünglichen Konventskomplexes in den Bereich hinter dem Casino hinein zu verlängern [ABB. 805, #4]. Nachdem sich die neu errichteten Baulichkeiten in diesem Fall auf ihrer Vorderseite unmittelbar an den Wohnflügel der Bandini angeschlossen und die zu beiden Seiten jener Nahtstelle gelegenen Räume dementsprechend jegliche natürliche Belichtung verloren hätten, riss man im Rahmen der Erweiterungsarbeiten zugleich den Gartentrakt des Bandini-Komplexes sowie einen Teil der jenseits der ehemaligen Grundstücksgrenze angrenzenden Zwickelbebauung wieder ab und richtete auf dem so freigewordenen Areal den oben bereits kurz genannten zusätzlichen Innenhof ein [ABB. 805, #3 | ABB. 731].¹⁴⁴ Zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale existierten daher vom Casino Bandini nur noch der L-förmige Ursprungsbau, die nachträglich hinzugefügte hintere Achse des Seitenflügels, das Belvedere sowie vermutlich die Rückwand des Gartentraktes, die man entweder von vornherein stehen gelassen hatte und nun – mit der früheren Innenseite nach außen orientiert – als Fassade der neuen Gebäudeteile nutzte [ABB. 732] oder die nach den Abrissarbeiten auf den alten Fundamenten wieder neu aufgebaut worden war.

Insgesamt ergab sich somit, angehängt an den hinteren Teil des ursprünglichen Noviziatskomplexes, nochmals ein in sich geschlossener Baublock, dessen rückwärtiger Flügel im Grundriss die Fluchten sowohl des Konvents als auch des ehemaligen Casinos weiterführte und in der Höhe bis etwa zur Mitte, wenn nicht gar bis zur Trauflinie des Belvedere reichte. Genau wie der noch zu den ursprünglichen Konventsgebäuden gehörende südwestliche Teil jenes Riegels enthielt der hintere Trakt dabei auf der Gartenseite jeweils Zellen für die diversen Ordensmitglieder und auch zum Hof hin beherbergten dessen obere drei Geschosse weitere Wohnräume. Lediglich im Erdgeschoss befand sich zwischen der Hoffassade mit ihren drei Rundbogenöffnungen sowie der an dieser Stelle ebenfalls in eine Arkade aufgelösten Korridorwand eine nach beiden Seiten offene Halle, deren Zweck sich heute allerdings nicht mehr ohne Weiteres erschließt. Das ehemalige Casino Bandini dagegen nahm im Erdgeschoss zusätzliche Wirtschaftsräume auf, während in den Sälen des *piano nobile* wohl zumindest zwischenzeitlich die Krankenstation und in den vom Grundriss her vergleichbaren, allerdings deutlich niedrigeren Räumen des zweiten Obergeschosses die Bibliothek untergebracht werden sollte.¹⁴⁵

nahe, dass die Arkade gemeinsam mit den auf der Südostwand des Höfchens sichtbaren Wandvorlagen entstand, die sich ihrerseits im Kontext der gesamten Fassadengestaltung als derart unmotiviert erweisen und derart abrupt auf beiden Seiten abbrechen, dass es sich dabei eigentlich nur um Überreste auf dieser Seite ursprünglich anschließender Bauteile beziehungsweise Gliederungselemente des Casino Bandini handeln kann. Auch nach dieser Logik wäre daher davon auszugehen, dass die Rundbogenöffnungen bereits zum ursprünglichen Baubestand des Bandini'schen Gartentraktes gehörten.

¹⁴⁴ „Nel Giardino compro [...] vi era un Casino con saletta e diuerse stanze contigue alla d.^a habitatione mà per congiungere d.^o Casino, e connetterlo al disegno della d.^a habitione [sic] del Nouitiato, et anco per fare l'infermaria, libreria, e diuerse stanze, et officine necessarie alla Casa, hà bisognato demolirne parte e presa una particella anco di d.^o Giardino dal principio di luglio 1649 si cominciò la noua fabrica, nella quale conforme al disegno vi riusciranno di stanze di nouo sino al n.^{ro} di 22 stanze in circa et altre cantine, e stanze sotterranee, e da quattro altre à tetto, qual fabrica si spera di compirla in tutto il p.^{me} anno 1650, & uì restaranno in piedi di stanze antiche del d.^o Casino sino al n.^{ro} di uenti in circa con un tinello, e Cantina, che seruiranno per uarie officine, et usi della Casa.“ ARSI, F.G. 933, fasc. 5 („Relatione del principio, progresso e Stato p.^{me} della Casa di Prob.^{ne} di S. Andrea à Monte Cauallo della Compagnia di Giesu al p.^o Gen.^o 1650“), fol. 2 v^o f.

¹⁴⁵ „Intanto pare sia più espediente [...] nell'Appartamento di sopra trasportarui la nostra Libreria, che hora è impraticabile d'ogni tempo: e dell'altre stanze di esso seruirsi per uso della Guardarobba, per uso della quale si tiene al presente occupato un mezzo corridore della Casa. L'altro Appartamento con i stanzini da basso accomodarlo pro interim per l'Infermaria,

Der vordere Teil des Bandini-Grundstücks war bei alledem zunächst weitgehend unverändert geblieben. Zwischen der Strada Pia und dem Vorderflügel des ehemaligen Casinos existierte daher auch nach der Erweiterung des Noviziatskomplexes ein vom Straßenraum abgetrennter und auf beiden Seiten durch die niedrigen Wirtschaftsgebäude beziehungsweise durch eine Mauer begrenzter Vorhof [ABB. 805, #1], den die Jesuiten wohl bereits damals für die Errichtung einer neuen Noviziatskirche reserviert hatten. Zwar weist Johannes Terhalle zu Recht darauf hin, dass sich die Kirche theoretisch auch seitlich des um das Casino Bandini herum entstandenen Erweiterungsblocks hätte unterbringen lassen und dass die Wahl des Bauplatzes für S. Andrea al Quirinale somit keineswegs absolut zwingend war.¹⁴⁶ In der Praxis sprachen jedoch von vornherein so gut wie alle Argumente dafür, doch die zwischen dem Casino und den niedrigen Wirtschaftsgebäuden freigebiebene Ecke als Standort für die Kirche zu nutzen.

Nach allem, was wir wissen, bemühten sich die Jesuiten nämlich mehr als andere Orden darum, durch die geschickte Disposition der diversen Räume in ihren Gebäuden für möglichst kurze Wege zu sorgen.¹⁴⁷ Gerade die Kirche mit ihrer enormen Grundfläche und ihrer über mehrere Geschosse reichenden Höhenausdehnung musste dafür eine Position erhalten, an der sie nicht allzu sehr in den eigentlichen Konvent einschneidet, an der sie aber dennoch von überall her gut erreichbar war. Beim überwiegenden Teil der Jesuitenniederlassungen des 16. und 17. Jahrhunderts befindet sich der Sakralbau daher an einer Ecke des Gesamtkomplexes und wird auf einer der Seiten sowie – in unterschiedlich starkem Maße – hinter dem Presbyterium von den Konvents- beziehungsweise Kollegstrakten eingefasst [ABB. 806].¹⁴⁸ Die Entscheidung, die neue Kirche des römischen Noviziats auf dem ebenfalls L-förmig durch Gebäude begrenzten Vorhof des Casino Bandini zu errichten, machte somit nicht nur deren vergleichsweise direkte Anbindung an die Wohn- und Aufenthaltsbereiche möglich, sondern führte auch dazu, dass sich auf dem Quirinal ein weiteres Mal das typische Gesamtschema eines jesuitischen Konventskomplexes ergab. Eine Rolle bei der Wahl des Bauplatzes dürfte darüber hinaus die Tatsache gespielt haben, dass sich nur eine unmittelbar an der Straße gelegene Kirche dazu eignete, das Ordensanwesen nach außen hin stärker zu inszenieren und damit auf die teils deutlich größere Pracht der umliegenden Konvente zu reagieren. Auch wenn der Papst den Jesuiten letztlich untersagte, den Vorhof in der Tiefe komplett auszunützen, und er zunächst sogar darauf bestand, dass am vorderen Rand des Grundstücks die mannshohe Begrenzungsmauer erhalten blieb, konnten die Jesuiten – wie sich später zeigen sollte, durchaus mit Recht – darauf spekulieren, dass eine in der Ecke des Noviziatskomplexes angeordnete Kirche irgendwann doch noch einen unmittelbaren Kontakt zur Straße erhalten würde. Eine neben dem Erweiterungsblock errichtete Kirche wäre dagegen, anders als von Terhalle angenommen,¹⁴⁹ wohl kaum ähnlich weit

come si era disegnato, ò uero assegnarlo per habitatione de' Nouitij, e de Stanzioni detti seruirsi per uso della Cucina ò d'altro che sarà necessario.“ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom.*“, Vol. III.“), fol. 198 r°.

¹⁴⁶ TERHALLE 2011, S. 165 f.

¹⁴⁷ In der jüngeren Forschung wird zwar zu Recht darauf hingewiesen, dass die seit den 1950er-Jahren verbreitete Tendenz, den Jesuiten eigene gestalterische Ambitionen abzusprechen und die Leitlinien der jesuitischen Bautätigkeit ausschließlich im Streben nach Zweckmäßigkeit und in einer Zurschaustellung des Armutsideals zu suchen, bei Weitem zu kurz greift. Sowohl die 1558 erlassenen Bestimmungen zu den architektonischen Prinzipien des Ordens und die 1565 eingeführte Pflicht, sämtliche Baumaßnahmen durch die Ordensleitung genehmigen zu lassen, als auch die im Zuge dieses Genehmigungsprozesses an den eingesandten Entwürfen vorgenommenen Änderungen machen jedoch deutlich, dass den Jesuiten eine den reibungslosen Betrieb des Konvents garantierende Verteilung der Funktionen, ein dem Selbstverständnis des Ordens angemessener Gesamteindruck sowie eine effiziente Bauausführung überdurchschnittlich stark am Herzen lag. DAINVILLE 1955, S. 6 f.; VALLERY-RADOT 1960, *passim*, insbes. S. 6* ff.; TERHALLE 1997, S. 87 ff.; BAILEY 1999, S. 46, 64 f. und 72 f.; LEVY 2004, *passim*, insbes. S. 79 ff., 107 f. und 195 ff.; BÖSEL 2012b, S. 41.

¹⁴⁸ TERHALLE 1997, S. 94 f.; vgl. auch die Pläne in VALLERY-RADOT 1960; BÖSEL 1985; BÖSEL - KARNER 2007.

¹⁴⁹ TERHALLE 2011, S. 271 f. und 389 (Abb. 56).

an die Straße vorgezogen worden, sondern hätte mit ihrer Fassade eher die weit hinter der Grundstücksgrenze zurückbleibende Front des ehemaligen Casino Bandini fortgesetzt.¹⁵⁰ Und auch der konkrete bauliche Anschluss an den Konvent ließ sich bei einer Kirche auf dem Areal des Vorhofs deutlich leichter herstellen. Da die sowohl in gestalterischer als auch in funktionaler Hinsicht für die Zwecke des Noviziats vollkommen ungeeigneten Wirtschaftsräume des Bandini-Anwesens wohl bereits seit ihrer Übernahme durch die Jesuiten zum Abriss vorgesehen gewesen waren, existierte zwischen dem Grundstück der Kirche und den bestehenden Wohntrakten in diesem Fall nämlich eine frei überplanbare Zone, die im Rahmen eines weiteren Ausbaus des ordenseigenen Baukomplexes ohnehin neu systematisiert werden musste [ABB. 805, #2]. Bei Wahl des vorderen Bauplatzes war es somit möglich, die Nahtstelle zwischen Kirche und Konvent ohne zusätzlichen Aufwand zu einem der Angelpunkte des gesamten Erschließungssystems auszubauen.

2.3. Die architektonische Gesamtkomposition

Bei der nach den beiden Vorgängerbauten des 10. bis 11. und des 16. Jahrhunderts dritten auf dem Areal des Noviziats errichteten Andreaskirche, die Gian Lorenzo Bernini ab 1658 in die zuvor größtenteils unbebaute nördliche Ecke des Konventskomplexes einfügte und die wir heute mit dem Namen S. Andrea al Quirinale verbinden, handelt es sich um einen überkuppelten Zentralbau mit querovalen Grundriss, dessen Querachse in massiven Pfeilern endet und damit in optischer Hinsicht eine gewisse Kontraktion erfährt, während sich dessen Längsachse sowohl in einen zusätzlichen Eingangsbereich und eine vorgelagerte Portikus als auch in einen auf der Rückseite anschließenden Altarraum hinein ausdehnt. Insgesamt ergibt sich auf diese Weise eine wie perspektivisch verkürzt wirkende Anlage, bei der sich die beiden Hauptachsen in ihrer konkreten Ausgestaltung zwar deutlich voneinander unterscheiden, dabei aber anders als bei der traditionellen Anwendung des Ovals in Längsrichtung dennoch miteinander im Gleichgewicht stehen. Wie bei allen Zentralbauten führt diese Balance zwischen der Längen- und Breitenausdehnung des Grundrisses auch im hier vorliegenden Fall zu einer Aufwertung der durch den Schnittpunkt der Ovalachsen definierten und durch das *opaion* und die Laterne im Zentrum der Kuppel zusätzlich betonten Senkrechten, die dadurch nicht einfach nur als drittes axiales Element zur Blick- und Bewegungsrichtung des Kirchenbesuchers sowie zur Verbindungslinie der Mittelpfeiler hinzutritt, sondern letztlich sogar den Ausgangspunkt für die im Grundsatz radiale Struktur des Gebäudes bildet.

Das zentrale Oval wird auf dem Niveau des Hauptgeschosses umgeben von einem Kranz aus insgesamt zehn Nebenräumen, die sich sowohl in ihrer Gestaltung als auch in ihrer Funktion unterschiedlichen Typen zuordnen lassen. Teilt man jenen äußeren Ring entlang der Blick- und Bewegungsachse der eintretenden Besucher gedanklich in zwei vom Eingangsbereich bis zum Presbyterium führende Raumfolgen aus je 4 Räumen, so bestehen deren mittlere Partien zunächst einmal aus je einem Paar rechteckiger, tonnengewölbter Seitenkapellen, die gemeinsam die Querachse flankieren und nur durch die direkt auf besagter Achse gelegenen Pfeiler voneinander getrennt werden. An den Flanken des Hauptraums ergibt sich dadurch eine architektonische Konfiguration, die

¹⁵⁰ Eine weiter nordöstlich an der Straße gelegene Kirche ist lediglich unter der Bedingung vorstellbar, dass sowohl der Vorplatz vor als auch der Bereich neben dem Casino Bandini mit zusätzlichen Wohn- und Aufenthaltstrakten bebaut worden wäre, wie dies Terhalle in seiner Zeichnung ja auch andeutet. Nachdem der Kapitalstock des Noviziats gerade in den Jahren ab 1657 noch nicht einmal ausreichte, um die bereits auf dem Quirinal lebenden Konventsmitglieder zu finanzieren, und die Jesuiten daher im Rahmen der Apostolischen Visitationen zwischen 1660 und 1670 sogar verpflichtet wurden, die Zahl der Novizen, Patres und Laienbrüder zu reduzieren, lag eine solche nochmalige Erweiterung des Gebäudekomplexes jedoch völlig jenseits des Möglichen. Vgl. ASV, *Congr. Visita Ap.*, 5 („*Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S. D. N. D.ⁿⁱ Alexandri D.^{na} Providentia · PP · VII.*“), fol. 164 r°; ASV, *Congr. Visita Ap.*, 7, fol. 137 r°; TERHALLE 2011, S. 174 ff.

die ansonsten eher für Longitudinalbauten charakteristischen Kapellenfluchten der gegenreformatischen Wandpfeilerkirchen aufgreift, diese durch die Beschränkung auf nur zwei Kapellen pro Seite auf das für den Eindruck einer Reihung zwingend erforderliche Minimum reduziert und sie in dieser Form auf die Zentralbautypologie überträgt.

Zur kleinen Ovalachse hin folgt auf die eigentlichen Kapellen sodann in jedem der vier Quadranten ein deutlich niedrigerer sekundärer Nebenraum mit biapsidalem Grundriss, extrem flachem Deckengewölbe und rechteckigem Prospekt. Im Gegensatz zu den Kapellen, die bis auf die konkrete Ausarbeitung der figürlichen Details überall dieselbe Gestalt besitzen, deutet sich bei diesen Räumen jedoch bereits eine gewisse Differenzierung zwischen der eingangs- und der altarseitigen Hälfte der Kirche an. Während die den Eingang flankierenden Raumzellen – von der Öffnung zum Hauptraum einmal abgesehen – vollständig geschlossen bleiben, verfügen die beiden an das Presbyterium angrenzenden Kammern nämlich sowohl über Türen zum Altarraum als auch über zusätzliche, rückwärtige Durchgänge. Damit sorgen die beiden letztgenannten Räume nicht nur für die seitliche Erschließung des Presbyteriums, sondern auch für die Erreichbarkeit der – möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt – im Zwickel zwischen dem Ostquadranten und dem Casino Bandini eingerichteten Kruzifixkapelle¹⁵¹ sowie für die Verbindung zwischen dem Innenraum der Kirche und dem zur Sakristei sowie zu den Konventstrakten führenden Korridor.

Beim Presbyterium und beim Vestibül, den beiden die Längsachse fortsetzenden Raumeinheiten, die bei S. Andrea al Quirinale als letzte der oben erwähnten zehn Nebenräume ebenfalls unmittelbar in den Kapellenkranz eingebunden sind und dabei dessen neben den biapsidialen Räumen noch verbleibende Zonen jeweils mit gemeinsamen, über die Nebenscheitel des Ovals hinweglaufenden Raumzellen ausfüllen, reicht die unterschiedliche Behandlung der vorderen und der hinteren Hälfte der Kirche dann schließlich sogar so weit, dass die betreffenden Bereiche jeweils eine völlig eigenständige Gestaltung aufweisen. So besitzt der Altarraum einen gut halbkreisförmigen Grundriss, eine in ihrer Höhe dem Hauptraum vergleichbare Wandzone, ein entsprechend der Raumkonturen verzogenes, extrem flaches, dann aber um eine Laterne ergänztes Kuppelgewölbe sowie eine durch eine Ädikula gerahmte, unmittelbar aus dem restlichen Wandaufbau abgeleitete Front mit einer rechteckigen, bis zur Unterkante des Gebälks reichenden Öffnung. Hinter seinem Prospekt ragt der Altarraum auf diese Weise zwar, anders als die in allen vier Quadranten wiederkehrenden Kapellen und biapsidialen Räume, bereits in jene Zone hinein, die im Hauptraum der Kuppel vorbehalten bleibt, das die Wandzone der zentralen Rotunde abschließende Profil wird dabei jedoch nicht beeinträchtigt. Lediglich der – nun wieder auf einem rechteckigen Grundriss beruhende – Eingangsbereich, dessen Wandzone sich in Höhe und grundsätzlicher Gliederung ebenfalls am inneren Prospekt des Hauptraums orientiert, der darüber allerdings von einer Längstonne überspannt wird, durchbricht dann auch das rings umlaufende Gebälk und schneidet mit seinem Gewölbe bis in die Hauptkuppel ein. Während vor dem Altarraum die Kontinuität des inneren Prospekts bewusst gewährleistet bleibt, sorgt der Eingang, der sich außer in seiner beträchtlichen, nur vom Hauptraum noch übertroffenen Höhe auch über seine gesamte Breite hinweg zur zentralen Rotunde hin öffnet, für eine deutliche Zäsur innerhalb von deren Raumabschluss. Vor dem Einbau des nicht zur ursprünglichen Konzeption gehörenden hölzernen Windfangs ergab sich auf diese Weise für den in die Kirche eintretenden Besucher jene auch aus den Kolonnaden des Petersdoms bekannte Willkommensgeste, bei der zwei seitliche, am gegenüberliegenden Ende der Blickachse vom Fokus der Anlage ausgehende Arme die Gläubigen zwischen sich aufzunehmen scheinen.

¹⁵¹ Für eine ausführlichere Diskussion der infrage kommenden Datierungen sowie des eventuellen ursprünglichen Aussehens der betreffenden Zone des Gebäudekomplexes sei auf Kapitel 2.5.3., S. 73 f. und Kapitel 2.8.6., S. 168 f. verwiesen.

Auch wenn Eingang, Presbyterium, Seitenkapellen und biapsidiale Kammern für den unvorbereiteten Betrachter zweifellos am offensichtlichsten in Erscheinung treten, bilden die bisher genannten Nebenräume doch mitnichten die einzigen zur zentralen Rotunde noch hinzutretenden Ergänzungen. So enthält zum einen der zuletzt beschriebene äußere Ring im Bereich der Kapellen und biapsidalen Räume ein zusätzliches Obergeschoss, das hinsichtlich seiner grundsätzlichen Aufteilung ziemlich exakt mit dem Hauptgeschoss korrespondiert, dessen einzelne Kammern jedoch, anders als die nur direkt vom Hauptraum her erreichbaren Einzelelemente des Kapellenkranzes, über seitliche Durchgänge miteinander verknüpft sind und damit in jedem der beiden Arme eine zusammenhängende, trotz mehrfacher vertikaler Versprünge prinzipiell vom Rand des Altarraums bis zu den Flanken des Vestibüls durchlaufende Raumfolge bilden. Die Kammern oberhalb der biapsidalen Räume, die von Anfang an unter anderem als Musikeremporen dienten und sich daher mit durch Balustraden und Sichtschutzgitter geprägten Prospekten zur zentralen Rotunde hin öffnen, spielen dabei sogar für die Gestalt des Kircheninneren noch eine gewisse Rolle. Zum anderen verfügt S. Andrea al Quirinale unterhalb des eigentlichen Kirchenraums über eine ausgedehnte Grablege, bei der sich die aus den anderen Geschossen bereits bekannte Struktur des Gebäudes sogar noch ein weiteres Mal weitgehend wiederholt. Vom Prinzip her wird hier erneut ein ovaler Zentralraum von einem Ring aus zehn jeweils mit einer der Kapellen oder einem der biapsidalen Räume korrespondierenden Kammern umgeben. Anders als beim darüberliegenden Kapellenkranz stehen letztere allerdings in den meisten Fällen mit dem Hauptraum in keinerlei direkter Blickbeziehung mehr, sondern sind auf ihrer Vorderseite bis auf eine mit einem Marmortürchen verschlossene Kriechöffnung vermauert. Und auch die Rotunde unterscheidet sich in ihrer Struktur insofern vom eigentlichen Kirchenraum, als das Gewölbe in seinem Zentrum von vornherein durch eine zusätzliche, entlang der Querachse ausgerichtete Stützwand abgefangen wurde und der Raum selbst daher zumindest in seinem mittleren Drittel in zwei separate Hälften zerfällt.

Ursprünglich war dabei vorgesehen, sowohl die zusätzlichen Raumfolgen oberhalb des Kapellenkranzes als auch die Grablege im Untergeschoss über an beiden Enden der großen Ovalachse in den Pfeilern verborgene Wendeltreppen zu erschließen. Obwohl man während der Rohbauphase nachweislich noch zwei dieser Treppen angelegt hatte, wurden deren Zugänge in der für den Eintretenden linken Hälfte des Gebäudes allerdings bereits im Laufe der Ausstattungsarbeiten komplett vermauert, sodass bei Fertigstellung der Kirche im ersten Drittel des Settecento nur auf der rechten Seite tatsächlich noch eine Verbindung zwischen den Geschossen bestand. Und auch bei jener rechten Treppe wurde dann im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert der in den Keller führende Teil durch eine auf Höhe des Erdgeschosses eingezogene Trennwand außer Betrieb genommen. Heute ist damit nur noch das Obere eines der beiden Arme des Kapellenkranzes unmittelbar vom Erdgeschoss des durch Gian Lorenzo Bernini errichteten Baukomplexes aus zugänglich. Die ehemalige Grablege dagegen wird inzwischen über eine separate, unterhalb der westlichen Seitenkapelle ins Freie führende Treppe erschlossen. Und auch im Obergeschoss wird das Fehlen weiterer vertikaler Verbindungselemente dadurch kompensiert, dass die beiden dortigen Raumfolgen jeweils über Durchgänge zum *piano nobile* des Casino Bandini verfügen und dass dieses seinerseits durch einige zwischengeschaltete Räume an das Obergeschoss des restlichen Gebäudekomplexes angebunden war. Für die Bewohner des Noviziats wurde es dadurch möglich, die oberen Kammern des Kapellenkranzes auch direkt von den Konventstrakten aus zu erreichen, ohne zunächst die Kirche beziehungsweise die mit dieser im Zusammenhang stehenden Bereiche des Erdgeschosses betreten zu müssen.

Im Außenbau führt die beschriebene Raumstruktur zu einem zumindest dem Umriss nach basilikalischen Gebäudequerschnitt, bei dem die mittlere Rotunde – wie bei umfangreicheren Zentralbauten bereits seit der Spätantike üblich – mit einem Stück der senkrechten Wand aus dem mit einem Pultdach gedeckten Kapellenkranz herausragt. Während normalerweise jedoch auch bei jenen erhöhten Mittlräumen die Kuppel beziehungsweise das Dach von der Straße aus erkennbar bleibt, setzt sich an S. Andrea al Quirinale die Außenwand des Zentralraums als *tiburio* – also als außen-

liegender, nicht wie der klassische Tambour unterhalb der Kuppel eingefügt, sondern vielmehr deren eigentliche Kalotte umschließender Zylinder – so weit nach oben fort, dass dahinter das gesamte Hauptgewölbe verschwindet und nur dessen Laterne überhaupt nach außen hin in Erscheinung tritt. In horizontaler Richtung werden der *tiburio* sowie die Zone über dem Kapellenkranz dabei durch ausladende, mit den Wandpfeilern des Innenraums und den Rippen der Kuppel korrespondierende Strebevoluten strukturiert, die die räumliche Gliederung des Baus und das daraus resultierende konstruktive System auch von außen ablesbar machen.

Über dem Eingang und dem Presbyterium weicht Bernini dann allerdings von diesem im Rest der Raumachsen strikt eingehaltenen basilikalen Grundschema nochmals ab. So bleiben im Südosten zwar die beiden die Altartravée definierenden Strebevoluten als separate Elemente bestehen, dazwischen erhebt sich aus dem Pultdach des Kapellenkranzes dann allerdings die weiter oben bereits erwähnte zweite Laterne, die nicht nur in der Tiefe den gesamten zwischen der Einfassung der Hauptkuppel und dem Casino Bandini verbleibenden Zwischenraum ausfüllt, sondern die mit ihrem Dach auch fast bis zum oberen Ende des Kuppelzylinders reicht. Auf der Eingangsseite gehen die Voluten dagegen vollständig in zwei radialen Wänden auf, die den *tiburio* auf seiner gesamten Höhe nach vorne erweitern und dabei bis zur Frontfassade durchlaufen. Auch die Fassade selbst bleibt daher, anders als bei so gut wie allen früheren Zentralbauten mit basilikalem Querschnitt, in ihrer Höhe nicht nur auf den Kapellenkranz beschränkt, sondern erreicht eine vertikale Ausdehnung, bei der das Giebelfußgesims unmittelbar das Abschlussprofil des *tiburio* fortsetzt und bei der die Giebelspitze sogar noch deutlich über den *tiburio* hinausragt.

2.4. Die Straßenfassade

2.4.1. Die primäre Fassadenebene

Blickt man von der ehemaligen Strada Pia auf die Kirche S. Andrea al Quirinale, so wird deren grundsätzliches Erscheinungsbild zunächst einmal durch eine hochaufragende Travertinfassade bestimmt [ABB. 7 - ABB. 39 | TAF. VIII | TAF. XIII], hinter deren Seiten der deutlich breitere eigentliche Baukörper hervortritt und die sich ihrerseits aus einer flachen, durch eine Tempelfront gerahmten Wandscheibe sowie einer vorgelagerten, halbrunden Portikus zusammensetzt [ABB. 7 - ABB. 8 | ABB. 11].

Während die Portikus, wie sich an späterer Stelle noch zeigen wird, über eine reichhaltige architektonische und heraldische Dekoration verfügt, zeichnet sich die rahmende Tempelfront vor allem bei frontaler Betrachtung durch eine vergleichsweise reduzierte Formensprache aus. Bereits von ihrem grundsätzlichen Aufbau her beschränkt sich die Tempelfront lediglich auf die beiden äußeren Pilaster sowie den Dreiecksgiebel als oberen Abschluss [ABB. 10]. Und auch der dekorative Apparat bleibt in diesem Fall vergleichsweise zurückhaltend. So wandte Bernini dort zwar eine korinthische Ordnung an und gab die zugehörigen Kapitelle mit maximalem Detaillierungsgrad wieder [ABB. 37]. Zum einen verzichtete er jedoch auf die Kannelierung der Säulenschäfte [ABB. 9], zum anderen beschränkte er sich auch im Gebälk nochmals auf jene einige Jahre zuvor bereits im Innenraum realisierte Profilfolge aus einem in zwei Faszien gegliederten und von einem Karnies abgeschlossenen Architrav, einem geraden, undekorierten Fries, einem zweiten, zum eigentlichen Kranzgesims überleitenden Karnies, einem Zahnschnitt, einem Eierstab, einem nach oben hin erneut durch ein Karnies bekrönten Geison sowie einer dem Ortgang des Dreiecksgiebels folgenden Sima [ABB. 38 - ABB. 39 | ABB. 140 - ABB. 141] – auf eine Profilfolge also, die genau auf der Grenze zwischen der korinthischen und der als nicht ganz so repräsentativ erachteten ionischen Ordnung

liegt und verglichen mit den zumindest von einem Teil der einschlägigen Traktate geforderten Konsolgesimsen einen etwas bescheideneren Ton anschlägt.¹⁵²

Analog dazu setzen auch am unteren Ende des Straßenprospekts einerseits die Plinthen der Pilaster nicht direkt am Boden an, sondern stehen auf ausgedehnten Sockeln, die die gesamte Tempelfront in ihrer Wirkung zusätzlich steigern [ABB. 13]. Andererseits sind jedoch auch in diesem Teil der Fassade die konkreten Details eher einfach gehalten. Die Sockel bleiben zum Beispiel völlig unprofiliert und setzen sich nur aus zwei Quadern zusammen, die die Plinthen zu dann insgesamt dreistufigen Blöcken erweitern. Und auch bei den Basen [ABB. 14] wählte Bernini zumindest nicht die deutlich aufwändigere kleinasiatische Variante mit zwei Trochilen, für deren Anwendung im Rahmen der korinthischen Ordnung sich insbesondere Sebastiano Serlio und Jacopo Barozzi da Vignola aussprechen [ABB. 841 d | ABB. 842 d]. Stattdessen griff er auf eine Lösung zurück, die prinzipiell auf der bereits von Vitruv auch im Rahmen der *corinthia* zur Wahl gestellten attischen Profilfolge beruht, bei der die klassischerweise üblichen Einzelelemente Torus, Trochilus und Torus dann allerdings, wie unter anderem von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi vorgeschlagen [ABB. 843 d | ABB. 844 f|h], durch zwei zusätzliche, die Tori begleitende Astragale an das höhere Dekorationsniveau der korinthischen Ordnung angepasst wurden.¹⁵³

Auch in jener primären Fassadenschicht wird die klassische Strenge der Grundform jedoch wieder leicht aufgebrochen, etwa durch eine – allerdings vergleichsweise schwache – Verkröpfung des Giebelfußgesimses [ABB. 38 - ABB. 39], durch ein reliefartig aufgesetztes, dreieckiges Wandfeld im Inneren des Tympanon oder durch eine spezielle Ecklösung, bei der die Pilaster nicht, wie ansonsten meist üblich, um die Enden der Fassade herumgeführt werden, sondern sowohl nach vorne als auch zu den Seiten hin jeweils als separate Elemente kantenbündig auf die Wandscheibe aufgesetzt sind [ABB. 807]. Der frontal vor der Kirche stehende Betrachter nimmt außerhalb der Tempelfront daher nur eine kaum weiter in Erscheinung tretende Rücklage wahr [ABB. 9 - ABB. 10]. Schräg von der Seite aus gesehen, entsteht auf diese Weise aber zugleich ein regelrechtes Bündel von Stützelementen [ABB. 11], in dem der nach vorne hin orientierte Pilaster außer durch dessen bereits erwähntes Gegenstück auf der Seite der Wandscheibe jeweils auch durch einen Eckpilaster flankiert wird, der an den zuletzt genannten seitlichen Halbpilaster im stumpfen Winkel anschließt, diesen – ähnlich wie sonst vor allem in den Ecken von Innenräumen üblich – um die zu einem vollständigen Pilasterprospekt noch fehlende zweite Hälfte ergänzt und in seinem als regelrechte Quadratsäule ausgebildeten oberen Abschnitt zur über den eigentlichen Kapellenkranz hervorragenden, radial auf den *tiburio* zulaufenden Seitenwand der Eingangsachse überleitet [ABB. 74 - ABB. 75].

Selbst dort, wo es, wie auf der Vorderseite, tatsächlich zu einer Reduktion der Fassadenelemente kommt, beeinträchtigt die vergleichsweise einfache Grundstruktur der Gebäudefront allerdings keinesfalls deren repräsentativen Charakter, sondern führt sogar eher zu einer gewissen Monumentalisierung der Gesamtkomposition. Dazu trägt zunächst einmal die Tatsache bei, dass die Fassade in der Breite zwar tatsächlich nur einen vergleichsweise geringen Teil des Gebäudes bedeckt, dass

¹⁵² Zur Einordnung der Profilfolge als Zwischenstufe zwischen dem ionischen und dem korinthischen Gebälk siehe Kapitel 2.6.5., S. 95.

¹⁵³ SERLIO 1584, IV, fol. 169 r^o; VIGNOLA 1563, Taf. XXIV; VITRUV - BARBARO 1567, III, S. 155 f. und IV, S. 163; PALLADIO 1570, I, S. 41; SCAMOZZI 1615, VI, S. 135.

Wie sich weiter unten noch zeigen wird, sind derartige auf dem attischen Basenschema beruhende Lösungen auch in den gebauten Fassaden der damaligen Zeit durchaus die Regel. Selbst wenn wir dank der Forschungen Sarah McPhees wissen, dass neben den Werken Serlios und der *Regola delli Cinque Ordini* Vignolas zumindest die Vitruvübersetzung Daniele Barbaros sowie die *Quattro Libri* Palladios tatsächlich in Berninis Bibliothek vorhanden waren, ist es in diesem Punkt somit eigentlich noch nicht einmal nötig, eine Rezeption der gedruckten Säulenordnungen vorauszusetzen. Vgl. Kapitel 2.6.5., S. 97; MCPHEE 2000, S. 444 f.

sie in der Höhe jedoch weit über den Kapellenkranz hinausragt und schon an ihren Traufpunkten den oberen Rand des *tiburio* erreicht [ABB. 7 - ABB. 9]. Sowohl durch ihre absoluten Maße als auch durch ihr Verhältnis zu den übrigen Elementen des Baukörpers im Allgemeinen und der Frontansicht im Besonderen erhält die seitliche Einfassung der Fassade daher den Status einer Kolossalordnung, wie sie seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem zur besonderen Nobilitierung von Profanbauten eingesetzt worden war, wie sie in römischen Kirchenfassaden sonst allerdings eher selten auftritt.¹⁵⁴

Zweitens ist gerade bei den Kirchenfassaden des späten Cinque- und des Seicento der oben erwähnte Verzicht auf einige der im Rahmen der Säulenordnungen eigentlich empfohlenen Dekorationselemente ganz generell eher die Regel als die Ausnahme. So blieben die Säulen- und Pilasterschäfte auch im Außenbau anderer römischer Kirchen, von Großbauten wie dem Petersdom über die mittelgroßen Ordens- und Nationalkirchen wie S. Maria in Vallicella, Il Gesù oder S. Antonio dei Portoghesi bis hinab zu eher an freistehende Kapellen erinnernden Kleinarchitekturen wie S. Andrea in Via Flaminia, fast immer völlig unkanalisiert [ABB. 808 - ABB. 809 | ABB. 811]. So hatte sich das beschriebene, fast noch ionische Gebälk sowohl in korinthischen Kirchenfassaden als auch in korinthischen Innenräumen bereits seit längerem als schlichtere Alternative zu den aus den antiken Bauten bekannten und von den Traktaten propagierten Konsolgesimsen etabliert, ja Zahnschnitt und Eierstab waren dabei zum Teil sogar nur als ungegliederte Rechteck- beziehungsweise Halbrundprofile wiedergegeben worden [ABB. 812].¹⁵⁵ So kommen gerade in Fassaden die vergleichsweise einfachen, auf dem attischen Typus beruhenden Basen auch bei korinthischen Säulen und Pilastern deutlich häufiger zum Einsatz als die um einiges aufwändigeren Basen des kleinasiatischen Typs. Und so sind selbst attische Basen ohne zusätzliche Astragale, wie sie uns etwa in der sekundären Ordnung der Fassade sowie im Kircheninneren auch an S. Andrea al Quirinale noch begegnen werden, in einem korinthischen Kontext durchaus üblich [ABB. 810]. Gemessen an der zeitgenössischen Bauproduktion verfügt die Säulenordnung daher an sich sogar über ein leicht überdurchschnittliches Dekorationsniveau.

Und schließlich bildet, drittens, die bisher beschriebene, primäre Wandebene ohnehin auch nur den Hintergrund für eine vorgelagerte Portikus, die durch ihren deutlich bewegteren Umriss und ihre wesentlich reichere Ausstattung jene freier geformten Elemente beisteuert, die der Tempelfront alleine noch fehlen [ABB. 16]. Die vergleichsweise zurückgenommene Gestaltung der genannten Partien ergibt sich damit nicht zuletzt aus der Grundkomposition der Fassade, in der die beiden prinzipiellen Aufgaben, im Zentrum der Anlage einen dekorativen Blickfang zu schaffen sowie für einen großzügigen Gesamteindruck zu sorgen, auf zwei separate, einander komplementierende Schichten aufgeteilt werden, ja die formale Reduktion in der hinteren Fassadenebene bildet letztlich sogar erst die Voraussetzung dafür, dass die Portikus den von Bernini dort gewählten freien und eher kleinteiligen Gestaltungsansatz überhaupt verträgt.

Innerhalb der Tempelfront enthält der Prospekt zunächst eine vergleichsweise weit zurückspringende rechteckige Eintiefung, die fast die gesamte zwischen den Pilastern gelegene Zone ausfüllt

¹⁵⁴ Zu den wenigen Ausnahmen gehörten um 1670 im Wesentlichen die Fassaden der kleinen, praktisch nur aus einem tonnengewölbten Hauptraum bestehenden Kirchen S. Giovanni della Pigna und S. Egidio, die schon fast palladianisch anmutende Front von S. Francesca Romana sowie der etwa gleichzeitig mit der Fassade von S. Andrea entstandene Prospekt von SS. Gesù e Maria.

¹⁵⁵ Eine Variante jenes Gebälks, bei der auf die Ausarbeitung des Eierstabs verzichtet wurde, findet sich zum Beispiel im unteren Register der Fassade von S. Maria in Vallicella. Im unteren Register der Fassade von S. Maria in Via Lata sowie im oberen Register derjenigen von S. Nicola da Tolentino fehlt sogar bei beiden Profilelementen jede weitere Binnengliederung.

und alle weiteren Fassadenelemente in sich aufnimmt [ABB. 10]. Der rings um die Eintiefung verbleibende Streifen der ursprünglichen Wandfläche ruft dabei zwar zum einen in seiner Kargheit nochmals die ursprüngliche Strenge jener Fassadenebene ins Bewusstsein zurück, zugleich fasst er aber auch das Zentrum der Fassade zusätzlich ein und führt somit zu einer Verdoppelung der durch die Tempelfront gebildeten Rahmung und zu einer ersten, vorsichtigen Auflockerung des Gesamteindrucks. Auf ihrer Rückseite wird die Eintiefung sodann durch eine sekundäre Pilasterstellung gegliedert, die nicht nur die Säulenordnung der Portikus entlang der Wandebene weiterführt, sondern deren Gebälk von seiner Position her auch den oberen Abschluss der seitlich der Fassade angrenzenden Kapellenaußenwand sowie das Hauptgesims des Innenraums in etwa wieder aufgreift [ABB. 813]. Auf diese Weise entstehen innerhalb der Eintiefung nochmals zwei nicht zuletzt durch den Portikusbaldachin voneinander getrennte Zonen, deren eine das Eingangsportal und deren andere – für eine römische Kirchenfassade eher untypisch – ein Lünettenfenster beherbergt [ABB. 35]. Der untere Teil jener tieferliegenden Fläche wird zu den Rändern hin außerdem durch je zwei gekuppelte Pilaster der besagten sekundären Pilasterstellung gerahmt, von denen die äußeren allerdings bereits zur Hälfte hinter den Resten der ursprünglichen Wandebene verschwinden und die inneren jeweils die Enden des nach vorne ausschwingenden Portikusarchitravs zu tragen scheinen [ABB. 17 | ABB. 20]. Trotz ihrer Bedeutung für die grundsätzliche Gliederung der Wandfläche tritt die gesamte sekundäre Ordnung daher kaum als eigenständiges Element in Erscheinung, sondern wirkt vielmehr wie eine Fortsetzung der Portikusarchitektur und soll daher auch erst in deren Kontext näher analysiert werden.

Das von der sekundären Ordnung eingefasste, im Zentrum der unteren Zone gelegene Portal wird grundsätzlich durch ein ausgedehntes, rechteckiges Gewände gesäumt und durch einen Dreiecksgiebel zusätzlich betont. Auf den ersten Blick entspricht der Eingang von S. Andrea al Quirinale in seiner Gestaltung daher durchaus den Portalrahmungen im Innenraum der Kirche sowie den Portalen an anderen Sakralbauten des 17. Jahrhunderts. Dazu tragen nicht zuletzt auch die beiden das Portal verschließenden, hölzernen Flügel bei, die sich, wie damals generell üblich, in ihrer Ansicht in mehrere durch vergleichsweise massive Rahmenleisten gefasste sowie auf ihrer Grundfläche teils noch mit weiteren Rahmen besetzte Füllungen gliedern – konkret ergibt sich entlang des Gesamtportals nach einem zweiteiligen Sockel eine Struktur aus zwei schmälere äußeren sowie zwei ungefähr doppelt so breiten inneren Bahnen zu je vier flachen und drei hohen, im Wechsel übereinander angeordneten Paneelfeldern – und die an ihrem freien Ende darüber hinaus jeweils ein etwa zwei Drittel der Gesamthöhe und -breite einnehmendes sekundäres Türblatt enthalten, über den Mittelschluss hinweg also eine Art ebenfalls zweiflüglige, von ihren Dimensionen her äußerst großzügige Schlupftür ausbilden [ABB. 18]. Betrachtet man die Abfolge der in der steinernen Portalrahmung verwendeten Einzelprofile genauer, fällt jedoch zum einen eine zwischen den beiden Faszien des Gewändes eingefügte Hohlkehle auf, die derart viel Platz beansprucht, dass, je nach Lichteinfall, entweder der verbleibende Rest der inneren Faszie in einer das gesamte innere Drittel der Portalrahmung einnehmenden, kontinuierlichen Profilverfolge aufzugehen scheint, oder das Gewände in zwei unmittelbar ineinandergeschachtelte, jeweils aus einer Faszie und einem Abschlussprofil bestehende Teile zerfällt [ABB. 19]. Zum anderen folgt nach oben hin auf die eigentliche Rahmung auch nicht direkt der zum Dreiecksgiebel und seinem Gesims überleitende Fries. Vielmehr verfügt das Portal knapp über dem Gewände zunächst noch über eine gerade Verdachung aus einigen kleineren Elementen sowie einer abschließenden Sima, wie sie bei anderen Beispielen zwar durchaus vorkommt, wie sie sonst aber stets nur alleine und nicht in Kombination mit einem zusätzlichen Dreiecksgiebel auftritt [EBD.]. Auch hier zeigt sich somit – ähnlich wie bereits bei der Schrägansicht der übergreifenden Tempelfront sowie bei der Rahmung des Fassadenzentrums – die Tendenz zu einem gewissen Pleonasmus.

Auch die Einfassung des Lünettenfensters im oberen Teil der Eintiefung, das mit seiner Rahmung links und rechts bis unmittelbar an die Reste der ursprünglichen Wandebene heranreicht und auch in der Höhe fast die gesamte noch verbleibende Fläche ausfüllt, zeichnet sich zugleich durch eine gewisse formale Reduktion und eine ungewöhnliche Reichhaltigkeit aus [ABB. 36]. So besteht die äußere Hälfte des Profils zunächst einmal aus einer klassischen, in ihrem Aufbau am ionischen beziehungsweise korinthischen Architrav orientierten Archivolte [ABB. 814, #1], die sich sonst eher bei echten Rundbogenöffnungen findet. Auffallend ist darüber hinaus die Tatsache, dass Bernini in der Archivolte darauf verzichtete, die Faszienzahl, wie in der Architektur des späten Cinque- und frühen Seicento meist üblich und wie auch in den Traktaten zumindest impliziert [ABB. 815 | ABB. 842 a-b | ABB. 844 c|e|g],¹⁵⁶ gegenüber den am selben Gebäude gewählten Architraven zu verringern, sondern dass er hier stattdessen zusätzlich zum abschließenden Viertelstab exakt jene zwei Faszien wieder aufgriff, die auch über den Pilastern der primären Ordnung zum Einsatz gekommen waren [ABB. 38 - ABB. 39]. In Richtung des Fensters ergänzte Bernini dieses Archivoltenprofil dann zum einen um einen weiteren, leicht zurückversetzten Ring, dessen Stirnseite sich selbst nochmals aus zwei Rahmenelementen sowie einer dazwischenliegenden, eingetieften Füllung zusammensetzt [ABB. 814, #2] und der damit zusätzlich zu der im Kontext eines Sakralbaus wie eine Reminiszenz an die rundbogigen Kapellenprospekte wirkenden Archivolte [ABB. 124 - ABB. 125] auch die für die Lünetten an den Rückwänden der Kapellen typischen Einfassungen [ABB. 359 | ABB. 363] auf die Fassade überträgt. Zum anderen fügte Bernini zwischen der Rahmung und der eigentlichen Fensteröffnung eine vergleichsweise ausladende Hohlkehle ein, die das Gesamtprofil nochmals erweitert. Und schließlich wird – ähnlich wie bereits im Inneren des Tympanon – auch die in den Zwickeln verbleibende Fläche wieder mit reliefartig hervortretenden Wandfeldern besetzt, deren Randprofile die eigentliche Lünettenrahmung nach außen hin fortführen.

Insgesamt entsteht auf diese Weise eine Einfassung, die den Umriss des Fensters in so vielen konzentrischen Schichten wiederholt, dass vor allem bei entsprechenden Lichtverhältnissen alle Einzellemente ein einziges großes Linienbündel zu bilden scheinen. Auf der einen Seite fehlt der Rahmung damit nicht nur jene klassische Klarheit und Ruhe, die sich einstellen würde, könnte der Betrachter den mit der eingetieften Füllung versehenen Ring sowie die Archivolte mit ihren Faszien auf einen Blick als übergeordnete Einheiten erfassen, sondern sie verliert auch ihren unmittelbar erkennbaren Bezug zu bekannten architektonischen Gliederungssystemen. Auf der anderen Seite bleiben jedoch sowohl die diversen Profile als auch die eigentliche Füllung entlang ihres gesamten Verlaufs vollkommen glatt. Auch wenn sie mit ihrer hohen Zahl an Einzelprofilen die Grenzen einer rein architektonischen Logik bereits sprengt, wird die Einfassung der Lünette daher nie im eigentlichen Sinne ornamental, sondern behält weiterhin ihre ursprüngliche Strenge.

2.4.2. Die Portikus

Der monumentalen und bei all ihren Dopplungen doch eher nüchternen primären Wandebene vorgelagert ist eine niedrigere, halbrunde Portikus [ABB. 16], deren Dach sich auf Höhe des die Eintiefung teilenden Gesimses befindet und damit ein weiteres Mal das Höhenniveau der Abschlussgesimse von Kapellenaußenwand beziehungsweise innerem Prospekt in der Fassade vorwegnimmt, die in der Breite jedoch zugleich auch die Abmessungen des darüber befindlichen Lünettenfensters aufgreift, sodass insgesamt der Eindruck entsteht, als sei die für die Fensteröffnung ausgeschnittene Wandpartie einfach waagrecht aus der Fassadenebene herausgeklappt worden.

¹⁵⁶ Vgl. VIGNOLA 1563, Taf. XVI ff. und XXII f.; SCAMOZZI 1615, VI, S. 34 f., 91, 97 [109] und 127.

Der auf diese Weise erzeugte Baldachin ruht – zusätzlich zu den inneren der oben beschriebenen Doppelpilaster, die das Gebälk des Vorbaus entlang der Wand zu stützen scheinen – auf zwei freistehenden Säulen, die jeweils in etwa die Diagonalen des Grundrisshalbkreises besetzen und zur Frontseite hin einen breiten Durchgang lassen [ABB. 17 | ABB. 20].¹⁵⁷ Wie die primäre erhebt sich auch diese sekundäre Ordnung auf Sockeln, die aus zwei ansonsten vollkommen ungegliederten Blöcken bestehen und lediglich durch die Plinthe um eine dritte Schicht ergänzt werden [ABB. 21]. Bereits in den Basen verzichtete man allerdings wieder auf die bei den großen Pilastern noch vorhandenen zusätzlichen Rundstäbe und beschränkte sich stattdessen allein auf die aus einem Torus, einem Trochilus und einem weiteren Torus bestehende Grundform [ABB. 22]. Und auch im Sockel selbst bleibt der unterste Block nun vergleichsweise flach und erreicht lediglich die zum Ausgleich des Niveauunterschieds zwischen Portikus und Kircheninnerem erforderliche Höhe [ABB. 813, **schraffierter Bereich**]. Zumindest in ihrer unteren Partie nimmt die sekundäre Ordnung der Fassade damit nicht nur den grundsätzlichen Aufbau der ebenfalls durch klassische attische Basen und entsprechende Plinthen- und Sockelblöcke charakterisierten Pilastergliederung des Hauptraums vorweg, sondern führt dem Betrachter deren Einzelelemente auch bereits exakt auf der im Kircheninneren gewählten Ebene vor [EBD.].

Nach oben hin enden die Säulen und Pilaster in prinzipiell ionischen Kapitellen, die jedoch erheblich von der kanonischen Form abweichen [ABB. 24]. So wählte Bernini in der Portikus und den angrenzenden Pilastern nicht nur von vornherein statt der zwei- die vierseitige Variante der ionischen Ordnung. Vielmehr verband er auch, anders als sonst üblich, die Eckvoluten durch Festons und schob zwischen dem Echinus und dem Halsring der Säule einen hinter den Festons sichtbaren Kalathos ein. Sowohl die Kapitelle als auch die Sockel und Plinthen wurden darüber hinaus an die übergreifende geometrische Struktur des Vorbaus angepasst. An beiden Säulen beruht der Grundriss jener Bauglieder dementsprechend nicht, wie üblich, auf einem Quadrat, sondern auf einem Ringsegment. Die Sockel, Plinthen und Kapitelle verfügen damit jeweils über keilförmig auf das Eingangsportal zulaufende Flanken sowie über gekrümmte Front- und Rückseiten [ABB. 22 | ABB. 25].

Die gesamte Portikus steht schließlich auf einem Podest, das sich heute weit über das umliegende Gelände erhebt und wie die untere Hälfte einer Exedrentreppe wirkt [ABB. 12], zunächst aber lediglich aus den klassischen, auch bei vielen anderen Sakralbauten des Seicento eingesetzten drei Stufen bestand [ABB. 816 | ABB. 768 | ABB. 776 | ABB. 781]¹⁵⁸ – Stufen, die angesichts ihrer Anzahl zwar nicht zuletzt als Verweis auf die Krepis der antiken Tempel gedacht gewesen sein dürften, die aber im Schnitt nicht einfach nur rechteckige Blöcke bilden, sondern sich, wie damals generell üblich, in eine nach oben hin durch eine Apophyge abgeschlossene Front und eine leicht überkragende, halbkreisförmig ausgerundete Deckplatte gliedern. In seiner ursprünglichen Konfiguration bildete der Boden des Vorbaus damit insgesamt eine in ihrer Dicke dem Architrav beziehungsweise dem Abschlussgesims der Portikus vergleichbare Platte, die trotz ihres etwas größeren Radius wie ein un-

¹⁵⁷ In Wirklichkeit wurden die beiden Säulen von den korrekten Diagonalen aus sogar noch etwas weiter Richtung Wand verschoben. Je nachdem, wo man den Mittelpunkt der Portikus verortet, definieren die beiden Säulen daher statt des eigentlich zu erwartenden Winkels von 90° sogar einen Winkel von 100,0° bis 102,9°.

¹⁵⁸ Die Erweiterung der Treppenanlage von zunächst drei auf heute insgesamt zehn Stufen wurde erforderlich, als man nach dem Anschluss des Kirchenstaats an das vereinigte Italien und der Umwandlung des Quirinalspalasts in die Residenz des italienischen Königs die seither als Via del Quirinale bezeichnete Strada Pia über das in der Renaissance erreichte Maß hinaus einebnete und verbreiterte sowie die Südostseite des – den augenscheinlich unveränderten, dabei allerdings deutlich tiefer ansetzenden Kellerfenstern der *manica lunga* nach zu urteilen – ursprünglich wohl in nordwestlicher Richtung verkippten Straßenraums auch nochmals ein Stück absenkte.

mittelbares Pendant des Baldachins wirkte und mit diesem zusammen den imaginären Halbzyylinder des vorgelagerten Tempietto definierte. Dass Bernini diese untere Plattform bereits gezielt als leicht vergrößerte Projektion des Portikusbaldachins konzipierte, zeigt sich nicht zuletzt am Umriss von deren oberer Fläche. Analog zum Gebälk des Baldachins, das außerhalb der eigentlichen Portikus auf der Wand weiterläuft [ABB. 23], setzt sich nämlich auch die letzte Stufe des Podests in einem wandparallelen Streifen bis zu den Sockeln der primären Pilasterordnung fort [ABB. 15].

Im oberen Teil der Portikus fällt bei einer detaillierteren Betrachtung zunächst einmal auf, dass der eigentliche Baldachin nach außen hin nur mit seiner vollständig durch die Gesimse der sekundären Ordnung ausgefüllten Stirnseite in Erscheinung tritt, während die prinzipiell durchaus vorhandene, aus einer flachen Halbkalotte bestehende Verdachung vom Straßenniveau aus völlig hinter der obersten Gebälkpartie verschwindet [ABB. 26]. Ähnlich wie das Stufenpodest am unteren Ende des Vorbaus vermittelt damit auch der Baldachin den Eindruck einer flachen, allenfalls auf der Unterseite leicht ausgehöhlten Scheibe. Eine solche im Wesentlichen flächige Grundkonzeption des Portikusbaldachins lässt sich jedoch nur umsetzen, wenn die Dicke der Baldachinplatte auf ein Maß begrenzt bleibt, das deutlich unterhalb des für das Gebälk eigentlich erforderlichen Wertes liegt. Um dennoch die einzelnen Profiliglieder in einer zu den Portikussäulen passenden Größe realisieren zu können, entschied sich Bernini daher dafür, in der sekundären Ordnung nicht nur die Frieszone komplett zu eliminieren, sondern auch die verbleibenden Abschnitte bis zu einem gewissen Punkt ineinanderzuschieben [ABB. 23]. In seiner unteren Hälfte besteht das Gebälk dementsprechend aus den zwei Faszien und dem abschließenden Karnies des ionischen beziehungsweise korinthischen Architravs, die in fast identischer Form auch in der Kolossalordnung der primären Wandebene sowie im Innenraum nochmals auftauchen [ABB. 817, #1 | ABB. 140 - ABB. 141]. Das Karnies wird zugleich aber auch dem Kranzgesims zugeordnet, bei dem ein solches Element traditionell vom Fries zu den nach oben hin anschließenden Schichten überleitet. Und in der Tat ergibt sich, interpretiert man das Karnies auf diese Weise, in der oberen Hälfte der Ansichtsfläche exakt die auch am Rest des Gebäudes nachweisbare Profilverfolge, die im Wesentlichen aus eben jenem unteren Karnies, einem Zahnschnitt, einem Eierstab, dem Geison, einem weiteren, oberen Karnies sowie – zumindest an manchen Stellen – einer das jeweilige Gesims bekrönenden Sima besteht [ABB. 817, #2].

Auf der eigentlichen Dachscheibe setzt sodann ein gesprengter Segmentgiebel auf, dessen zwei Hälften erneut in etwa auf den Diagonalen des Portikusgrundrisses liegen [ABB. 26 - ABB. 27]. Auf der Vorderseite bleibt damit zwischen den beiden Bogensegmenten nicht nur Platz für ein zentrales figürliches Element, sondern die Schnittflächen des Giebelfelds rücken auch so weit nach hinten, dass diese für den frontal vor der Kirche stehenden Betrachter wie eine Fortsetzung der den Baldachin tragenden Säulen wirken [ABB. 28]. Und auch auf der Rückseite bleibt zwischen dem Ansatzpunkt der Giebelabschnitte und der primären Wandebene noch ein gewisser Zwischenraum, den lediglich das waagrechte Gebälk überbrückt. Von einem leicht seitlichen Blickwinkel heraus erhält die Portikus auf diese Weise einen Umriss, der den aus einem zentralen Bogen und zwei geraden Endstücken bestehenden horizontalen Verlauf des sekundären Gebälks beziehungsweise der obersten Podestschicht auch auf die Ansicht überträgt [ABB. 27]. Gerade diese Parallelen zwischen Grund- und Aufriss werden dabei durch die Detaillierung des Giebels zusätzlich unterstrichen. So werden am oberen Ende von dessen schräg nach außen weisendem Prospekt sowie von dessen an den zentralen Zwischenraum grenzenden Schnittflächen nicht nur sämtliche Profile des Kranzgesimses wiederholt – eine gestalterische Maßnahme, die im Kontext von S. Andrea al Quirinale auch deswegen eine besondere Bedeutung besitzt, da sie dem Betrachter die Profilverfolge des Kranzgesimses erstmals separat vor Augen führt und damit die Verwurzelung der entlang der Dachscheibe realisierten Gliederung im klassischen Kanon der Säulenordnungen verdeutlicht. Vielmehr läuft auch die abschließende Sima, wie bei Tempelfronten oder Ädikulaverdachungen üblich, in einem einzigen Zug von den äußeren, noch der Wandebene folgenden Ausläufern des sekundären Gesimses bis

zur Lücke innerhalb des Segmentgiebels durch und rollt sich über den Enden der beiden Giebelsegmente dann zu einer der Tiefe nach in diverse Keulen und Ringe gegliederten Volute auf [ABB. 29]. Da zugleich der von den beiden Giebelhälften eingefasste Teil des Fußgesimses bereits mit dem oberen Karnies endet, lässt sich der oben erwähnte, an die Grundrisskontur des Vorbaus erinnernde, teils gerade, teils gebogene Umriss auf diese Weise entlang der durch die Sima gebildeten Linie nochmals besonders gut verfolgen.

Die bisherigen Ausführungen machen zwar deutlich, dass der Sprenggiebel auch für sich genommen bereits wichtige kompositorische Aufgaben übernimmt. Dennoch bilden dessen zwei Hälften im Gesamtbild des Vorbaus in erster Linie die Rahmung für ein dazwischenliegendes, weit aufragendes Stifterwappen, das durch seine Position mittig über dem Zugang zur Portikus, durch seine Größe und durch seinen extrem bewegten Umriss den eigentlichen Blickfang der Fassade bildet [ABB. 30]. Der selbst bereits mehrfach in sich gekrümmte und abwechselnd von konkaven und konvexen Linien begrenzte Wappenschild zeigt dabei in der unteren Hälfte zunächst einmal die typischen heraldischen Motive der Familie Pamphilj, nämlich eine Taube, der in diesem Fall allerdings der sonst übliche Ölweig im Schnabel fehlt, sowie eine Folge von drei eng beieinanderliegenden und mit je einer Lilie besetzten senkrechten Bändern. In der oberen Hälfte enthält der Schild zum einen den *ombrellino* mit den beiden päpstlichen Schlüsseln, den seit dem 16. Jahrhundert auch weltliche Würdenträger unter anderem dazu nutzten, um auf ihr päpstliches Geblüt hinzuweisen.¹⁵⁹ Zum anderen findet sich an dessen oberem Ende eine Jakobsmuschel, die zwar kein offizieller Teil der Pamphiljheraldik war, die aber – auf unterschiedlichste Weise in die Gesamtkomposition integriert – gerade bei den Wappen der Pamphilj oft eine prominente Rolle spielt. Der gesamte Wappenschild wird sodann von einer Kartusche aus Muschel- und Rollwerk hinterfangen und durch eine auf ihrer Vorderseite neunzackige Krone nobilitiert, die den Rang Camillo beziehungsweise Giovanni Battista Pamphiljs als Principe Romano deutlich machte. Außerdem ist das Wappen auf beiden Seiten über Girlanden, die die diversen Elemente der Portikusbekrönung auch optisch zu einer Einheit zusammenschließen und zudem das generelle Dekorationsniveau weiter steigern, mit den Giebelfragmenten verbunden [ABB. 29]. Auf der Rückseite schließlich existiert – für den Betrachter weitgehend unsichtbar – ein gemauerter, nach hinten abfallender Sporn, der das insgesamt etwa drei Meter hohe Wappenensemble auf dem Vorbau verankert [ABB. 31].

Ähnlich wie von außen wird auch von innen das Bild der Verdachung zunächst durch den faszierten Architrav bestimmt, dessen im Wesentlichen senkrecht ansteigende rückwärtige Ansichtsfläche das Halbrund der Baldachinuntersicht architektonisch fasst und dessen Profil sich auch hier nochmals entlang der primären Fassadenebene fortsetzt, bevor dann eine erst hier tatsächlich wahrnehmbare Halbkalotte die Portikus flach überspannt [ABB. 32]. Entlang der gekrümmten Frontseite liegt die Kalotte dabei unmittelbar auf dem Architrav auf. Auf der Rückseite des Vorbaus stößt das Gewölbe dagegen in einem großen Segmentbogen auf die primäre Fassadenebene und lässt dementsprechend über der wandbegleitenden Architravpartie eine weitere, mit Blattwerk gerahmte Lünette entstehen [ABB. 34]. Die Kalottenfläche selbst ist zum einen durch zwei radiale, von den Säulen aus auf einen halbovalen Blendokulus zulaufende Rippen in unterschiedliche Segmente unterteilt und trägt zum anderen eine Gliederung aus viereckigen, mit ihren zentralen Feldern geringfügig in die Kalottenschale einschneidenden und jeweils mit einer Blume besetzten Kassetten, die zwischen dem Architrav und dem angedeuteten Okulus drei konzentrische Ringe bilden [ABB. 33]. Trotz der Aufteilung in einzelne Kacheln wird vor allem innerhalb der durch die Rippen definierten Felder die optische Kontinuität der Gewölbeschale jedoch nie infrage gestellt. So sind die ein-

¹⁵⁹ HEIM 1947, S. 27, 71 und 174 (Anm. 87).

zelen Flächeneinheiten – anders als bei den auf Rechteckgeometrien beruhenden Tessellationen sonst üblich – von Ring zu Ring jeweils um die Hälfte ihrer Breite versetzt, wodurch sich letztlich eine an Mauerverbände erinnernde Verzahnung ergibt. Außerdem fällt gerade im Vergleich zu den Rippen und Kassetten des Kircheninnenraums auf, dass die gesamte architektonische Ornamentierung der Kalotte extrem flach bleibt und eine weitergehende Gliederung somit nur andeutet. Größere Plastizität erreichen auf der Unterseite des Vorbaus lediglich einige an dessen hinterem oberen Ende gelegene figürliche Dekorationselemente. Dazu gehören zum einen zwei einander an ihrem Scharnier berührende Jakobsmuscheln, von denen die eine sich horizontal an die Kalottenschale anlagert und dort den größten Teil des Blendokulus ausfüllt, während die andere die Mitte der oben bereits erwähnten Lünette besetzt und in ihrem Zentrum die Wappenelemente des Jesuitenordens, also das Jesusmonogramm IHS sowie die drei Kreuzesnägel trägt. Damit sorgen die beiden Muschelschalen nicht nur in kompositorischer Hinsicht für eine Überleitung zwischen Kalotte und Wandfläche und betonen damit die Kontinuität der unterschiedlichen Architekturelemente sogar eher als dass sie sie stören. Sie weisen die Kirche für den aufmerksamen Betrachter zugleich auch als Gebäude der Jesuiten aus und nehmen darüber hinaus zusammen mit den die untere der beiden Schalen flankierenden Fischen bereits einige jener Dekorationsmotive vorweg, die im Innenraum der Kirche auf die Herkunft des Hl. Andreas sowie auf die Geschichte seiner Berufung zum Jünger verweisen [ABB. 183 - ABB. 184].¹⁶⁰ Während der Prospekt der Portikus allein die *liberalitas* des Stifters feiert, gibt die figürliche Dekoration der Lünette damit schon einen ersten, versteckten Hinweis auf den Titelheiligen der Kirche.

2.4.3. Die seitlichen Kulissenwände und der Vorplatz

Der gesamte Prospekt wird zu den Seiten hin erweitert durch ein Paar übermannshoher, konkaver Mauern, die die gegenüber den umliegenden Gebäuden deutlich zurückgesetzte Kirche mit der Straßenflucht verbinden. Wie die historischen Pläne und Stiche zeigen,¹⁶¹ bildeten die beiden Wände – im Gegensatz zum heutigen Zustand, bei dem die zwei Fassadenarme jeweils nur noch Kreissegmente von etwa 60° abdecken und dementsprechend eher wie eine in ihrer grundsätzlichen Struktur an die Front von S. Agnese in Agone oder das Obergeschoss von S. Maria della Pace erinnernde Kulisse für Tempelfront und Portikus wirken [ABB. 40] – ursprünglich vollständige Viertelkreise [ABB. 774 - ABB. 775 | ABB. 781]. Vor der Kirche ergab sich auf diese Weise ein klar umrissener Vorplatz (AUSSENRAUM A.1), dessen vergleichsweise geschlossener Gesamteindruck nicht nur darauf beruhte, dass die Einfassungen tatsächlich im rechten Winkel auf die Straßenflucht stießen und damit auch die seitlichen Platzkanten eindeutig definierten. Entscheidend für die ursprüngliche Wirkung war vielmehr auch die Tatsache, dass die gesamte Portikusanlage dank der deutlich weniger ausladenden Freitreppe¹⁶² ein ganzes Stück hinter der umgebenden Bauflucht zurückblieb und sich so dem durch die Kulissenwände begrenzten Areal unterordnete [ABB. 818 a], anstatt wie heute in den Straßenraum hinein auszugreifen und die besagten Wände in eine hintere, sekundäre Zone zu relegieren [ABB. 818 b].

Im Aufriss gliederte sich die Platzeinfassung zumindest bis zu den Veränderungen des 19. Jahrhunderts zunächst einmal auf jeder Seite in fünf nebeneinanderliegende, in zwei Stufen in die Wand

¹⁶⁰ Zur genauen Rolle der Muschelschalen und Fische im Rahmen der Andreasikonographie siehe Kapitel 2.6.7., S. 103.

¹⁶¹ So etwa in ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II; GDSU, Uff. 3681 A; DE ROSSI - FALDA 1665-99, III, Taf. 13 sowie DE ROSSI 1683, [Taf. 22 f.].

¹⁶² Wie bereits erwähnt, gehören von den insgesamt 10 heute nachweisbaren Stufen lediglich die obersten drei zum Originalbestand. Vgl. Kapitel 2.4.2., S. 63.

eingeschnittene hochrechteckige Felder, die auch in der Höhe den größten Teil der Wand ausfüllten beziehungsweise zum Teil bis heute ausfüllen und die bereits im Prospekt den prinzipiell vergleichbaren Wandaufbau des dahinterliegenden Baukörpers vorwegnehmen [ABB. 41].¹⁶³ Die eigentliche Wandzone mit ihren Rechteckfeldern erhebt sich dabei über einem Sockel, der das durch den untersten Block der Pilaster und Portikussäulen definierte Niveau wiederaufgreift und damit – zusätzlich zum Bezug zwischen dem Prospekt und dem Äußeren des eigentlichen Kirchengebäudes – auch zwischen dem Zentrum und den Flügeln der Fassade für eine optische Verknüpfung sorgt [EBD.]. Nach oben hin werden die Kulissenwände dagegen durch ein schmales, von einem unkanonischen Profil eingeleitetes und mit Klosterziegeln gedecktes Satteldach abgeschlossen. Da die Architekten und Bauherren des römischen Barock bei Kirchenfassaden ansonsten stets darauf achteten, das durch den Travertin geprägte Gesamtbild nicht durch eine aufgrund ihrer Materialität deutlich weniger prestigeträchtige Ziegeldeckung zu stören, könnte diese Zurschaustellung der Dachziegel gezielt dazu gedacht gewesen sein, die Einfachheit der Ausführung zu betonen und so ein Gegengewicht zu dem durch die Fassadenerweiterung als solche formulierten repräsentativen Anspruch zu schaffen. Legt man diese Interpretation zugrunde, würden die Fassadenflügel von S. Andrea al Quirinale damit nicht zuletzt dem in der Architekturproduktion der Jesuiten auch anderswo anzutreffenden Prinzip folgen, sich für die Wirkung ihrer Gebäude primär auf deren besonders eindrucksvolle Kubatur zu verlassen und die über das schiere Volumen erzeugte Grandiosität der Grundform mit einer bewusst bescheidenen Materialwahl zu kombinieren.¹⁶⁴

An ihren vorderen Enden knicken beziehungsweise knickten die Umfassungsmauern des Vorplatzes zunächst im rechten Winkel ab, bevor sie dann in kurzen, zwar straßenparallelen, gegenüber den übrigen Gebäudefluchten aber immer noch leicht zurückversetzten Wandpartien ausliefen [ABB. 749 | ABB. 754 | ABB. 770 | ABB. 819]. Auch wenn aufgrund der späteren Verkürzung der Kulissenwände die seitlichen Endstücke heute nicht mehr zur originalen Bausubstanz gehören, dürfte dabei der größte Teil von deren Fläche wohl auch vor den Veränderungen des 19. Jahrhunderts bereits von rundbogigen, mit einer Hohlkehle sowie einem weit hinterschnittenen Wulst gerahmten und als Ganzes in ein rechteckiges Wandfeld eingepassten Portalen eingenommen worden sein, die sich jeweils aus zwei bis zum Bogenansatz reichenden, metallbeschlagenen Öffnungsflügeln und einer feststehenden, ebenfalls hölzernen Lünette zusammensetzten.¹⁶⁵ Auf diese Weise wurde es nicht

¹⁶³ Aufgrund der Ende des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Verbreiterung und Tieferlegung der Via del Quirinale haben sich von den ursprünglich fünf heute nur noch etwas mehr als drei Felder erhalten. Inwieweit es sich bei den heute noch existierenden Teilen der eigentlichen Platzeinfassungen tatsächlich um die originale Substanz handelt, oder ob auch diese Abschnitte zunächst abgebrochen und später an ungefähr demselben Ort wieder errichtet wurden, muss in diesem Zusammenhang allerdings offen bleiben. Für die Annahme, dass die hinteren Teile auch während der Veränderungen am Terrainverlauf *in situ* verblieben, scheint dabei eine ungefähr bis zum ursprünglichen Niveau des Erdreichs reichende Verfärbung des den Sockel der westlichen Kulissenwand bedeckenden Putzes zu sprechen, die darauf hindeuten könnte, dass sich an dieser Stelle das Material der tragenden Struktur ändert oder dass möglicherweise sogar der untere Teil des Sockels nachträglich mit einem neuen Putz versehen wurde. Andererseits ist jedoch kaum vorstellbar, dass die – gegenüber den oberirdischen Bauteilen wohl auch hier etwas verbreiterten – Fundamente bereits von Anfang an unterhalb des heutigen Bodenniveaus abschlossen, man den Rücksprung zwischen Fundament und aufgehender Wand beim Abtragen des Erdreichs also gar nicht freilegte, oder dass man die bei der Absenkung des Straßenniveaus zutage getretenen Teile des Fundaments mühevoll abarbeitete, anstatt einfach die gesamte Wand neu zu konstruieren.

¹⁶⁴ Vgl. SALE 2001, S. 33 ff. sowie vor allem TERHALLE 1997, S. 83 ff., 87 f. und 97 ff.

¹⁶⁵ Sofern der Abstand zwischen der nordöstlichen Flucht des Sakristeiflügels und dem seitlichen Abschluss des straßenbegleitenden Trakts im Zuge des Neubaus nicht verändert wurde, was, vergleicht man die heutige Situation mit dem auf historischen Aufnahmen erkennbaren Zustand, durchaus naheliegt, ist angesichts der Tatsache, dass sich bei einer Fortführung der Kulissenwände nicht nur die Tiefe, sondern auch die Breite des Vorplatzes leicht erhöht, allerdings davon auszugehen, dass die ursprünglichen Portale nicht nur – durch das geänderte Bodenniveau bedingt

nur möglich, über einen links an der Kirche vorbeiführenden Weg (AUSSENRAUM A.2) beziehungsweise einen rechts der Kirche gelegenen Hof (AUSSENRAUM A.3) die nach Nordosten orientierten Wirtschaftstrakte (RAUM 1.19 ETC.), den ebenfalls in dieser Richtung an den Baukomplex anschließenden Nutzgarten sowie den das eigentliche Kirchengrundstück nach Südwesten hin abschließenden Sakristeiflügel (RAUM 1.25 - 1.26) ohne Umweg direkt von der Straße aus zu erreichen [ABB. 820, #2-3]. Vielmehr ergaben die eigentliche Kirchentür sowie die zusätzlichen Öffnungen der Kulissenwände zusammen auch jene aus einem Haupt- und zwei Nebenportalen bestehende Kombination von Eingängen, die sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – sonst nur bei um einiges größeren Kirchenbauten findet und die S. Andrea al Quirinale dementsprechend ein weiteres Mal in die Nähe deutlich monumentalerer Anlagen rückt. Noch verstärkt wurde der Eindruck einer aus drei Elementen zusammengesetzten Gesamtkomposition schließlich dadurch, dass die straßenbegleitenden Enden der Platzeinfassung oberhalb der Durchfahrten jeweils von einem Giebel aus zwei S-förmigen, um eine Jakobsmuschel gruppierten Voluten bekrönt werden, die den seitlichen Wandstücken den Charakter eigenständiger kleiner Ädikulafassaden verleihen [ABB. 42].

2.5. Die Flanken des Außenbaus und der *tiburio*

2.5.1. Die Grundstruktur der Seitenansicht

Während bei den meisten anderen Kirchen des Früh- und Hochbarock der Baukörper fast vollständig hinter der Frontfassade und der umgebenden Bebauung verschwindet, hat bei S. Andrea al Quirinale die querovale Grundrissfigur zur Folge, dass die Flanken links und rechts über den eigentlichen Prospekt hinausragen. Selbst für einen vergleichsweise mittig vor dem Gebäude stehenden Betrachter treten daher außer der Kirchenfront stets auch Teile der Seitenansichten in Erscheinung [ABB. 8]. Hinzu kommt, dass zwischen der Kirche und den nach Südwesten angrenzenden Konventsflügeln ein gewisser Abstand bleibt und dass der Bau – sieht man von den Umfassungsmauern des Vorplatzes einmal ab – im Nordosten sogar fast völlig freisteht. Auch wenn die Seitenfassaden logischerweise erst hinter den Kulissenwänden wirklich als Ganzes sichtbar werden, prägen zumindest deren obere Partien daher das Bild des Gebäudes schon bei der allmählichen Annäherung an das Jesuitennoviziat entscheidend mit [ABB. 7].

Entsprechend dem bereits im Zusammenhang mit der prinzipiellen Struktur der Kirche beschriebenen gestuften Querschnitt, bei dem sich der ovale Hauptraum weit über die begleitenden Nebenräume erhebt, lassen sich auch in den Seitenansichten von S. Andrea grundsätzlich zwei Zonen unterscheiden, von denen die obere nicht nur gegenüber der unteren deutlich zurückversetzt ist, sondern die jeweils auch eine spezifische gestalterische Behandlung erfahren. So wird der nach außen wie ein Obergaden wirkende obere Teil des Seitenprospekts – ein *tiburio*, der fast die gesamte Kuppelkalotte einschließt und aus dem vom Straßenniveau aus gesehen nur die Kuppellaterne hervorragt – durch weit ausladende Strebevoluten klar in einzelne, mit den Räumen des Kapellenkranzes sowie mit der Pilaster- beziehungsweise Rippengliederung des Kircheninneren korrespondierende Segmente unterteilt, die Außenschale selbst bleibt dort jedoch – abgesehen von den in ausnahmslos jedem Segment enthaltenen Fenstern sowie dem abschließenden Gebälk – weitgehend plan [ABB. 71 - ABB. 72]. Im Gegensatz dazu präsentiert sich das durch die Außenwand des Kapellenkranzes gebildete untere Register auf jeder der beiden Seiten zwar prinzipiell als eine einzige zu-

– etwas niedriger, sondern zugleich auch etwas schmaler waren, dass man also die beiden seitlichen Hofprospekte im 19. Jahrhundert als Ganzes leicht vergrößerte. Sollte diese Annahme zutreffen, wäre damit auch klar, dass die heutigen Portale keine originalen Teile mehr nutzen, sondern, wenn auch in originaler Formensprache, komplett *ex novo* wiedererrichtet wurden.

sammenhängende Fläche, zumindest in der vorderen Hälfte der Kirche verfügt dieses dann aber über zusätzliche reliefartig vor- beziehungsweise zurückspringende Gliederungselemente [ABB. 43 | ABB. 55].

2.5.2. Die vorderen Quadranten des Kapellenkranzes

Betrachtet man die diversen Bereiche der Seitenfassade im Detail, so besteht im Nord- und im Westquadranten die Außenschale des Kapellenkranzes zunächst einmal aus der eigentlichen Wandzone, die den Hauptteil des oben genannten Gliederungssystems beherbergt und dementsprechend einen aus der Hinter- beziehungsweise Ineinanderstaffelung verschiedener Vor- und Rücksprünge resultierenden dreischichtigen Aufbau besitzt [ABB. 44 - ABB. 45 | ABB. 51]. Auch wenn es zunächst den Anschein haben könnte, als stelle die mittlere Wandebene den Ausgangspunkt für die weitere Ausgestaltung der Seitenansichten dar, als seien die tieferliegenden Partien daher als die Wandstärke aushöhlende Einschnitte zu verstehen und als bildeten nur die äußersten Gliederungselemente tatsächlich auf die Wand aufgesetzte Vorlagen, deutet insbesondere die an späterer Stelle nochmals ausführlicher zu behandelnde Gebäudegeometrie darauf hin, dass in Wirklichkeit die rückwärtigen Flächen der inneren Felder als Grundebene der Wand dienen.¹⁶⁶ Anders als im Innenraum baut sich das Wandrelief daher hier rein additiv aus mehreren aufeinander applizierten Schichten auf.

Die oberste Gliederungsebene – ein Gerüst aus zwei horizontalen Streifen, in denen sich bereits eine Art Gebälk beziehungsweise eine Art Sockel andeutet, sowie aus Lisenen, die diese beiden Streifen in unregelmäßigen Abständen miteinander verbinden – unterteilt die Wand dabei auf jeder Seite grundsätzlich in drei Felder, die zwar durchaus die prinzipielle Abfolge der Nebenräume nach außen hin sichtbar machen, zugleich aber auch auf die Struktur der oberen Prospekthälfte reagieren und daher erst über Umwege die tatsächliche Geometrie der Grundrissfigur widerspiegeln. Die Vorderkanten der beiden größeren Felder ergeben sich in diesem Zusammenhang zum einen aus den Strebevoluten zwischen den Kapellen und den sekundären Nebenräumen, deren Fronten jeweils exakt von einer der Lisenen aufgenommen werden, sowie zum anderen aus den nach hinten abknickenden Endpilastern der Straßenfassade, die die oberhalb des Vestibüls an die Stelle der Voluten tretenden radialen Verbindungswände zwischen Prospekt und *tiburio* nach vorne hin abschließen und die zumindest seit Errichtung der Travertinfassade exakt an die Stelle der ersten Lisebene treten [ABB. 821 a, #1|3]. Während die hinteren Flächen ringsum durch Elemente der äußersten Wandschicht eingefasst werden [ABB. 49], erhalten die vorderen Felder damit auf einer der Seiten ihre Begrenzung unmittelbar durch die Werksteinverkleidung [ABB. 48].

Anders als an den vorderen Enden der beiden genannten Wandabschnitte, wo sich die begrenzenden Lisenen beziehungsweise Pilaster jeweils unmittelbar aus den Strebeelementen des oberen Registers ableiten, definiert sich die Ausdehnung der betreffenden Felder nach hinten nur auf indirektem Wege über die aus dem Innenraum übernommenen Mittelachsen der Kapellen und biapsidalen Räume. Da sowohl die Voluten als auch die Radialwände oberhalb des Vestibüls nicht exakt den Achsen der im Innenraum realisierten Wandpfeiler folgen, sondern leicht zu den Hauptscheiteln des Ovals hin verdreht sind, rücken nämlich sowohl die Lisenen außerhalb der Seitenkapellen als auch die durch die Travertinpilaster ersetzten Wandstreifen am Übergang zur Fassade näher als von der Grundrissstruktur vorgegeben an die Raumachsen des Kapellenkranzes heran [ABB. 821 b, #1|3]. Um im Außenbau trotzdem eine zu jenen Achsen symmetrische Gliederung erzeugen zu können, mussten die Wandfelder daher jeweils auch an ihren anderen Enden ein Stück weit verkürzt werden. Im Bereich der eigentlichen Seitenkapellen, wo sich die Raumachsen in Form der

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel 5.4.3., S. 586.

Lünettenfenster sogar ganz unmittelbar nach außen hin abzeichnen und eine zu diesen symmetrische Komposition von vornherein unabdingbar war [ABB. 51], wurden die an den Scheitelpunkten des Gebäudeumrisses gelegenen Lisenen daher leicht aus der Mittelachse des Ovals herausgeschoben [ABB. 821 c, #4]. Setzt man die Gliederung gedanklich entlang der hinteren Quadranten fort, kommt es dadurch im Zentrum der Kirchenflanken zumindest von der Idee her zu einer Verdoppelung der Lisenenstreifen [ABB. 822]. Dies hat zur Folge, dass die Hauptachse des Gebäudes nun nicht mehr durch eine der eigentlichen Vorlagen, sondern durch die zwischen ihnen verbleibende Lücke verläuft, die darüber hinaus noch nicht einmal eine kontinuierliche Fläche bildet, sondern jeweils durch zwei hochrechteckige, die Wendeltreppen belichtende Öffnungen unterbrochen wird [ABB. 56 - ABB. 57]. Und im Falle der mit den biapsidialen Räumen korrespondierenden Wandabschnitte, bei denen nicht nur die Enden der Frontfassade [ABB. 821 b, #1] zur Raumachse hin-, sondern zugleich auch die aus den Strebevoluten zwischen den primären und sekundären Nebenräumen entwickelten Lisenen [ABB. 821 b, #3] von der Raumachse wegrücken, fügte man nahe des Übergangs zu den Kapellen sogar noch je eine zusätzliche, nicht mit einer Volute korrespondierende Lisene ein, die den Fassadenrand beziehungsweise die von diesem verdeckte fiktive Vorlage auf die andere Seite der betreffenden Raumachse spiegelt [ABB. 821 c, #2] und zwischen der Zone des biapsidialen Raumes sowie derjenigen der Seitenkapelle noch ein weiteres, wenn auch vergleichsweise schmales Wandfeld generiert [ABB. 44].

Innerhalb der auf diese Weise erzeugten Abschnitte bildet die mittlere Wandebene dann jeweils eine weitere Rahmenstruktur, die ihrerseits eine nochmals tieferliegende Schicht von aus der Grundfläche der Wand ausgeschnittenen Feldern einfasst. In den zwischen die Seitenkapellen und die biapsidialen Räume eingeschobenen Wandpartien ergeben die zusätzlichen Eintiefungen dabei eine eher simple Folge zweier übereinanderliegender und durch ein horizontales Band voneinander getrennter Rechtecke [EBD. | ABB. 49]. Im Bereich der sekundären Nebenräume verschwindet der untere Teil der Wand sogar komplett hinter den in jener Zone unmittelbar an den Kapellenkranz angebauten Kulissenmauern und es bleibt überhaupt nur die obere der beiden Füllungen sichtbar [ABB. 47 - ABB. 48]. Lediglich vor den Seitenkapellen erhalten die betreffenden Wandabschnitte eine etwas komplexere Binnenstruktur. Ausgangspunkt der Gliederung sind in diesem Zusammenhang die – nach außen hin übrigens nochmals leicht aufgeweiteten und mit einem Gitter aus radialen und konzentrischen Stäben geschützten – Lünettenöffnungen sowie deren gut eineinhalb Läufer breite Rundbögen und deren aus elf Ziegellagen bestehende, gegenüber der Kämpferlinie leicht nach unten versetzte Sohlbänke, die in beiden Fällen jeweils leicht aus der tiefsten Wandebene austreten und damit zusammen eine Art aufgesetzten Rahmen für die Lünettenfläche bilden. Da sowohl die Streifen der Sohlbänke als auch die Streifen der Bögen jedoch nicht an den Ecken des Fensters enden, sondern sich nach unten beziehungsweise nach den Seiten hin bis zu den Resten der mittleren Wandebene fortsetzen, ergibt sich daraus ein System, das sich wahlweise als Komposition aus vier als separate Elemente wirkenden, hoch- beziehungsweise querrechteckigen und teilweise durch das Fenster angeschnittenen Feldern oder als eine einzige, durch eine aus den Lisenen gebildete Serliana dann allerdings wieder unterteilte Fläche interpretieren lässt [ABB. 45 | ABB. 51].

Unabhängig davon, wie man die Aufteilung jener Wandpartien nun tatsächlich auffasst, spielt gerade das Band der Sohlbänke für die Gesamtkomposition der Wand eine durchaus wichtige Rolle. Zum einen sorgt der hervortretende Mauerstreifen für jene untere Begrenzung der Fensterzone, die die Lünettenflächen, die angesichts der im Innenraum in das Fenster hineinragenden Altarädikulen in ihrer unteren Hälfte durch ein giebelartiges Wandstück verschlossen sind, überhaupt erst als solche wahrnehmbar macht. Zum anderen bilden die über den unmittelbaren Fensterkontext hinaus fortgeführten Sohlbänke aber auch die Basis für die generelle horizontale Unterteilung der Wandzone, gliedern sie doch nicht nur die unmittelbar angrenzenden, mit den Kapellen korrespondierenden Teile der Seitenansicht in eine obere und eine untere Partie, sondern geben sie doch zugleich auch die Breite und Position der die Rechteckfelder der übrigen Wandabschnitte voneinander trennenden Stege vor [ABB. 50].

Sowohl die Felder als auch die Rahmenstrukturen der vorderen beiden Quadranten bestehen dabei aus Sichtmauerwerk aus Standardziegeln von üblicherweise etwa 26 bis 26,5 Zentimetern oder 14 bis 14 $\frac{1}{4}$ *once* Länge, etwa 13 bis 13,5 Zentimetern oder 7 bis 7 $\frac{1}{4}$ *once* Breite und 3 bis 3,5 Zentimetern oder 1 $\frac{2}{3}$ bis knapp 2 *once* Höhe,¹⁶⁷ das auch in historischer Zeit wohl unverputzt geblieben und nur mit einer Schlämme überzogen gewesen sein dürfte. Ähnlich wie bei den Seitenansichten der großen Wandpfeilerkirchen sowie bei den Außenwänden der meisten gegenreformatorischen Konvente und Kollegien wurden dazu zwar recht einheitliche und wenig verzogene Ziegel eingesetzt, die weiterhin vorhandenen Unebenheiten wurden jedoch immer noch durch vergleichsweise dicke Fugen ausgeglichen und nicht, wie bei besonders hochwertigen Backsteinoberflächen, zunächst abgeschliffen. Eventuelle zusätzliche Maßnahmen, die dem Verband zumindest optisch einen etwas homogenen Charakter verleihen sollten, beschränkten sich dementsprechend – neben der durch die Schlämme erreichten Vereinheitlichung der Farbigkeit – auch im Fall von S. Andrea auf den bei rauerer Mauerwerksvarianten üblichen, ein Stück weit in die Ziegelflächen hineingezogenen Glattstrich mit zusätzlich eingeritztem Fugenbild [ABB. 53].

Auch wenn die Flanken von Berninis Jesuitenkirche somit in ihrer grundsätzlichen Materialität und Oberflächenbehandlung dem damals verbreiteten Typ folgten, unterscheiden sie sich doch in einem Punkt deutlich vom Großteil der im späten 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Ziegelfassaden. Während bei den meisten vergleichbaren Beispielen lediglich die Lagerfugen in gleichbleibenden Abständen aufeinanderfolgen, die Stoßfugen jedoch keinerlei erkennbares System aufweisen, sind bei S. Andrea nämlich zumindest Ansätze eines regelmäßigen Läuferverbands erkennbar [ABB. 52]. Zwar liegen, bedingt durch die innerhalb einer bestimmten Bandbreite schwankenden Dimensionen der Ziegel, auch in diesem Fall die Fugen nicht über die gesamte Höhe des Gebäudes hinweg absolut senkrecht übereinander, sondern sind von relevanter Schicht zu relevanter Schicht in der Regel leicht gegeneinander verschoben. Auch die Überlappung der Ziegel innerhalb des Verbandes variiert dementsprechend zwischen etwa der Hälfte und etwa einem Viertel des Läufermaßes. Trotz all dieser Ungenauigkeiten bleibt in den Flanken von S. Andrea jedoch stets das Bestreben erkennbar, die Position der Stoßfugen zu vereinheitlichen. Allerdings zeigt in diesem Zusammenhang der Vergleich mit anderen ziegelsichtig belassenen Wandoberflächen des römischen Cinque- und Seicento, etwa den seitlichen Flanken des Palazzo della Sapienza oder der Apsis von S. Carlo al Corso, vor allem aber der Gartenfassade des Palazzo Barberini, bei der man im angesichts der Verwendung von nach dem Brennen mehr oder weniger stark abgeschliffenen Ziegeln prinzipiell äußerst sorgfältig ausgeführten Mauerwerk fluchtende Stoßfugen sogar gezielt vermieden zu haben scheint, dass ein solcher regelmäßiger Verband letztlich nicht zu einem kompakteren Gesamtbild führt, sondern aufgrund der daraus resultierenden zusätzlichen Betonung des Fugenverlaufs einer Wahrnehmung der Wand als fest gefügter Einheit sogar eher entgegensteht [ABB. 823 - ABB. 824].

¹⁶⁷ In der Mauerschale kommt zu den genannten Dimensionen jeweils noch der Mörtel hinzu, sodass sich insgesamt ein Fugenabstand in Läuferichtung von typischerweise etwa 26,5 bis 27,8 Zentimetern und eine Schichtdicke von typischerweise etwa 4,2 bis 4,6 Zentimetern ergibt. Die Ziegel sind damit zwar etwas kürzer und schmaler sowie deutlich dünner als die seit 1610 für den *mattone ordinario* eigentlich vorgeschriebenen 15 x 8 x 3 *once*, entsprechen aber ziemlich exakt den Formaten, die sich im Rom des 17. Jahrhundert auch in den als Sichtmauerwerk ausgeführten Ziegelschalen der meisten anderen Bauten nachweisen lassen. Vgl. SCAVIZZI 1983, S. 33 und 106; BERTOLDI et al. 1983, S. 78 und 106 (Anm. 7).

Die eigentliche, ziegelsichtig belassene Wandzone der vorderen Quadranten wird auf ihrer Unterseite von einem ursprünglich etwa 30 bis 35 Zentimeter hohen Travertinsockel begrenzt,¹⁶⁸ dessen Oberkante das Fußbodenniveau des Innenraums nach außen abbildet und der nur auf den Mittelachsen der Seitenkapellen mit je einem grob vergitterten, ansonsten jedoch unverschlossenen Kellerfenster weiter in das Ziegelmauerwerk hineinragt beziehungsweise -ragte [ABB. 46].¹⁶⁹ Nach oben hin endet die Außenwand des Kapellenkranzes dagegen in einem in hellem Stuck ausgeführten Gesims [ABB. 54], das nicht nur von seiner Position her das Gebälk der Portikus beziehungsweise der sekundären Fassadenpilaster fortsetzt und zumindest ungefähr die Höhenentwicklung des Innenraums vorwegnimmt [ABB. 813], sondern auch in seinem konkreten Aufbau die in der Fassade und im inneren Prospekt des Hauptraums gewählten Profillfolgen in vereinfachter Form wieder aufgreift [ABB. 39 | ABB. 141 - ABB. 142]. Prinzipiell wiederholen sich in seinem oberen Teil daher die bereits bekannten Grundelemente Zahnschnitt, Eierstab, Geison und Sima samt der zwischen ihnen vermittelnden Astragale und Karniese. Allerdings laufen dabei, erstens, die den Zahnschnitt und den Eierstab repräsentierenden Profile ohne weitere Unterteilung in einzelne Zähne oder Blattformen glatt durch. Zweitens besitzen – mit Ausnahme des Geisons – die einzelnen Partien nur eine vergleichsweise geringe Tiefenausdehnung, sodass das Gesamtprofil über weite Teile hinweg eher wie ein Flachrelief denn wie ein vollwertiges Kranzgesims wirkt. Und schließlich erweist sich, drittens, auch die untere Hälfte des Fassadenabschlusses gegenüber den in Frontfassade, Portikus und Innenraum gewählten Lösungen als deutlich schlichter. So reduziert sich hier nicht nur der im inneren Prospekt des Hauptraums realisierte klassische Aufbau des Gebälks aus Architrav, Fries und Kranzgesims analog zur sekundären Ordnung der Straßenfront von ursprünglich drei auf lediglich zwei Abschnitte – ein Vorgang, aufgrund dessen das gesamte Gesimspaket deutlich niedriger bleibt und daher nur die mittleren Teile der im Innenraum für das Gebälk reservierten Höhenschicht besetzt. Vielmehr kommt es auch im Vergleich zur Stirnseite des Portikusdaches nochmals zu einer Vereinfachung, da hier, anders als im Falle des Prospekts [ABB. 23], nicht der Fries, sondern der faszierte Architrav wegfällt und der untere Teil des Abschlussgesimses somit außer der den Übergang zur eigentlichen Wandzone markierenden Kombination aus Kehlleiste und Rundstab nur noch einen vollkommen glatten und nicht weiter gegliederten Stuckstreifen enthält [ABB. 817].

¹⁶⁸ Da zusammen mit der Tieferlegung der Via del Quirinale auch das Niveau der hinter den Kulissenwänden anschließenden, im folgenden Kapitel nochmals ausführlicher behandelten Hofbereiche deutlich abgesenkt wurde, treten im Falle des westlichen Quadranten unterhalb der Travertinblöcke nun auch noch Teile der zu Berninis Zeit komplett im Erdreich verborgenen Untergeschosswand zutage, die den eigentlichen Sockel in gerader Linie nach unten fortsetzen. Auf ihrer Oberfläche tragen die sichtbaren Teile der Untergeschosswand dabei eine grobe, farblich ungefähr an die Farbigkeit des Travertins angepasste Putzschicht, deren Oberkante bis heute in etwa das ursprüngliche Bodenniveau markiert und die von dort aus bis zur heutigen Pflasterung des Hofes hinabreicht.

Im Nordosten der Kirche wurde dagegen nur ein in seiner Breite etwa dem linken Portal der Kulissenwand entsprechender, als Zufahrt zu den hinteren Grundstücksteilen dienender Terrainstreifen abgesenkt. Unmittelbar neben der Außenwand des Nordquadranten entstand daher eine zur Durchfahrt hin durch eine Stützmauer begrenzte Plattform, die zwar noch ungefähr das ursprüngliche Bodenniveau widerspiegelt, die aber – anders als zur Zeit Berninis, wo wohl auch an dieser Stelle der natürliche, leicht unregelmäßige Bodenverlauf unmittelbar auf den Sockel traf – nun eine vollkommen ebene, mit einem Plattenbelag versehene und das Gebäude damit komplett vom umgebenden Grundstück trennende Fläche bildet.

¹⁶⁹ Während sich in der Außenwand des Nordquadranten das betreffende Fenster bis heute unverändert erhalten hat, nahm man im Westen die Absenkung des Hofniveaus zum Anlass, die bisherige Travertinrahmung zu entfernen, die Öffnung bis auf das neue Bodenniveau hinab zu erweitern und in den so entstandenen Durchbruch eine hölzerne, durch ein kleines Vordach geschützte Tür einzubauen, hinter der sich eine ebenfalls neu eingefügte, ins Untergeschoss der Kirche führende geradläufige Treppe anschließt, die heute die ursprüngliche Erschließung jener unterirdischen Räume ersetzt.

Zur Innenansicht der originalen Fensteröffnung sowie zur auf der Westseite später eingebauten Kellertreppe siehe Kapitel 2.10.5., S. 199.

2.5.3. Die hinteren Quadranten des Kapellenkranzes und die angrenzende Bebauung

Von ihrer Gestaltung her sogar noch reduzierter als die Kapellenaußenwände der vorderen Kirchenhälfte präsentieren sich diejenigen der beiden rückwärtigen Quadranten, die jenseits der noch ziegelsichtig belassenen und durch die Belichtungs- und Belüftungsöffnungen der Treppenhäuser durchbrochenen Zwischenräume zwischen den die Querachse des Ovals flankierenden realen und fiktiven Lisenen die Seitenansichten der Kirche komplettieren [ABB. 55].¹⁷⁰ So wurde das abschließende, leicht ockerfarben gefasste Stuckgesims dort auf zwei nur noch mit dem vorderen Geison beziehungsweise der vorderen Sima korrespondierende Hohlkehlen verkürzt [ABB. 58] und der Sockel sogar komplett eliminiert. Und auch die eigentliche Wandzone beschränkt sich dort auf absolut gleichförmige Flächen, die die Fluchten der auf der rückwärtigen Seite der Querachse eigentlich zu ergänzenden, fiktiven Lisenen ohne weitere Versprünge nach hinten fortsetzen, denen angesichts der Entscheidung, die betreffenden Partien mit einer einheitlichen, ziegelfarbenen Putzschicht zu versehen, darüber hinaus auch noch die aus dem Sichtmauerwerk resultierende Binnenstruktur fehlt und in die selbst die entlang ihrer Unterkante giebelförmig verkleinerten Lünettenfenster lediglich als einfache, vollkommen ungerahmte Öffnungen eingeschnitten sind [ABB. 59].

Im Nordosten, wo die Kirche nicht nur von einem ohne Unterbrechung bis zur Front des Casino Bandini durchlaufenden, auf der anderen Seite ursprünglich durch eine Reihe vergleichsweise niedriger Wirtschaftsgebäude begrenzten Zufahrtsweg begleitet wird [ABB. 61],¹⁷¹ von dem aus sich dem Betrachter ein vergleichsweise ungestörter Blick auf die gesamte linke Flanke des Kapellenkranzes eröffnet, sondern wo die Ansichtsflächen von Nord- und Ostquadrant zumindest seit der endgültigen Neuordnung jener Zone¹⁷² auch über ihre gesamte Höhe hinweg unmittelbar aufeinandertreffen, könnte die hintere Partie der Außenwand dabei zum einen wie heute bis knapp hinter den Beginn des sekundären Nebenraums beziehungsweise des *coretto* gereicht und dort, ebenfalls in voller Höhe, einen auf das ehemalige Casino Bandini zuführenden Knick aufgewiesen haben, hinter dem sich sowohl auf dem Niveau der Choremporen als auch auf der Ebene des Hauptraums ein zwi-

¹⁷⁰ Vgl. S. 70.

¹⁷¹ Zwar wird die Durchfahrt auf ihrer nordöstlichen Seite auch heute wieder durch einzelne niedrige Nebengebäude flankiert, soweit sich dies anhand der erhaltenen Pläne ermitteln lässt, scheint die dortige Bebauung im Zuge der Neustrukturierung des Areals Ende des 19. Jahrhunderts allerdings komplett entfernt und später in Teilen wieder neu errichtet worden zu sein. So befindet sich an der Stelle des ursprünglich vorhandenen, straßenseitigen Wirtschaftsgebäudes heute nur noch ein Parkplatz, der durch eine selbst an ihrem hinteren Ende noch fast mannshohe Mauer von der Durchfahrt abgetrennt wird. Und auch das heute wieder existierende, weiter in der Tiefe des Grundstücks gelegene, zweite Nebengebäude weicht in seinen Umrissen derart stark von der auf den Plänen dargestellten Situation ab, dass es sich dabei eigentlich nur um einen vollkommenen Neubau handeln kann.

¹⁷² Sowohl dem Ersten als auch dem Zweiten Chirographen ist zu entnehmen, dass auch auf der linken Seite ursprünglich eine vom Scheitelpunkt des Ovals ausgehende Mauer vorgesehen war, die zumindest im unteren Teil des Kapellenkranzes die Prospekte von Nord- und Ostquadranten voneinander getrennt hätte. Da im Zweiten Chirographen gemeinsam mit den gebogenen Kulissenwänden in jene Mauer eine dezidierte Tordurchfahrt eingezeichnet und nicht einfach die gesamte Wand ausgestrichen wurde, ist davon auszugehen, dass diese zunächst auch tatsächlich realisiert wurde. Zugleich zeigt allerdings der Einbruch des Portals, dass die durch die Mauer verursachte Zweiteilung des freien Areals links der Kirche zu jenem Zeitpunkt eigentlich gar nicht mehr erwünscht war. Es erscheint daher naheliegend zu vermuten, dass die Wand nach oder sogar noch während der Errichtung der Kulissenwände komplett abgerissen wurde und ein Zustand ohne jene Trennwand, wie er sich durch die anlässlich der Enteignung des Konvents angefertigten Pläne für die 1870er-Jahre zweifelsfrei belegen lässt, daher bereits sehr viel früher erreicht war.

BAV, *Codici Chigiani*, P.VII.13, fol. 40 v^o-41 r^o; ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II; *ibid.*, coll. II, cart. 137, b. 32, I f.; ACS, *Min. LL. PP. - Roma Capitale*, b. 104, ser. T1, fasc. 1, fol. 348 f.

schen Kirche und Casino eingeschobener Zwickelraum verbarg beziehungsweise verbirgt [ABB. 59]. Sollte die heutige Situation nicht mehr in Gänze der ursprünglich realisierten Lösung entsprechen, ist zum anderen jedoch auch denkbar, dass nur die obere Partie der Wand den Originalzustand widerspiegelt und das untere Geschoss zunächst nochmals ein Stück weiter vorsprang. In diesem Fall wäre davon auszugehen, dass die Front des ebenerdigen Zwickelraumes, wie in den historischen Zeichnungen dargestellt [ABB. 748 | ABB. 770 - ABB. 770],¹⁷³ links der Mitte ein möglicherweise mit dem Nebeneingang der Südwestseite vergleichbares, eventuell sogar wie dort durch eine zusätzliche Lichtöffnung nach oben hin erweitertes Portal enthielt und dass – sofern auch in diesem Punkt die vor dem Südquadranten gewählte Lösung zugrunde gelegt werden darf – der Zwischenraum zwischen den beiden Außenwänden durch ein von der Kapellenwand radial nach außen abfallendes Pultdach überspannt war.¹⁷⁴ Unabhängig vom Verlauf der unteren Wandhälfte ist jedoch in jedem Fall davon auszugehen, dass sich im zweifellos noch in seiner originalen Position befindlichen oberen Teil jenes abknickenden Wandabschnitts auch damals bereits das aus zwei Hohlkehlen bestehende Abschlussprofil des Kapellenkranzes fortsetzte und die Wand dort darüber hinaus ein von einer hellen Putzfasche zusätzlich gerahmtes und mit einem Fensterkorb vergittertes Rechteckfenster enthielt, das im Rest der nordöstlichen Seitenansicht zumindest heute keine Parallele mehr findet [ABB. 60].

Im Süden wird der Zwickel zwischen der Kirche und den sie umgebenden Konventstrakten dagegen von größtenteils eingeschossigen Baukörpern ausgefüllt, die nach vorne hin in einem in vertikaler Richtung knapp über den unteren Rand der Lünettenfelder hinausreichenden, die Querachse des Ovals verlängernden und rechtwinklig sowohl auf den Kapellenkranz als auch auf die gegenüberliegende Bebauung treffenden Prospekt enden [ABB. 63]. Der Prospekt selbst wurde dabei an seinem unteren Rand wohl auch in seinem ursprünglichen Zustand durch ein aus ein oder zwei Stufen gebildetes Treppenpodest eingeleitet¹⁷⁵ und nach oben hin durch eine leicht überstehende, mit Klosterziegeln gedeckte Verdachung abgeschlossen. Dazwischen bildet die Wand bis heute eine im Wesentlichen glatte, mit einem groben Verputz versehene Fläche, die lediglich in der Mitte eine rechteckige Portalöffnung enthält. Diese war bereits in Berninis Konzeption durch eine einfache, travertinfarben gefasste Fasche gerahmt, die auf ihrer Rückseite zugleich als Anschlag für zwei wohl erneut aus abwechselnd flachrechteckigen und ungefähr quadratischen Paneelen zusammengesetzte, ungeachtet der späteren Veränderungen wohl in Teilen sogar noch originale Türflügel gedient haben dürfte.¹⁷⁶ Darüber wird die Komposition außerdem durch ein ungefähr quadratisches, in seiner

¹⁷³ *Ibid.*, insbes. ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II sowie coll. II, cart. 137, b. 32, I.

¹⁷⁴ Zu einer genaueren Analyse der für die Zwickelzone infrage kommenden Lösungen siehe Kapitel 2.8.6., S. 168 f.

¹⁷⁵ Bedingt durch die Tieferlegung des Hofes wurde auch dieses Podest Ende des 19. Jahrhunderts durch eine Art der Querwand vorgelagertes, die gesamte zur Verfügung stehende Breite ausfüllendes Podium ersetzt, das an seinen beiden Rändern als waagrechte Plattform etwa drei Meter nach vorne reicht und in seiner Mitte eine – den komplett vor dessen vorderer Flucht gelegenen, untersten Auftritt mit eingerechnet – insgesamt siebenstufige Treppe enthält.

¹⁷⁶ Die Innenkanten der Fasche werden inzwischen von Holzzargen umfasst, die heute auch die Verankerung der Türflügel übernehmen. Inwieweit im Zuge der Änderungen an der Aufhängung der Türen auch die Türblätter selbst erneuert wurden, muss dabei allerdings bis auf Weiteres offen bleiben. Darauf, dass die beiden Flügel zu einem späteren Zeitpunkt lediglich umgearbeitet worden sein könnten, deuten jedoch zumindest die auf deren Rückseite bis heute erkennbaren Spuren früherer, etwas anders positionierter Bänder hin.

Sofern doch die gesamten Türen neu angefertigt wurden, ist angesichts der übrigen im Zuge des Kirchenneubaus angefertigten Portale allerdings durchaus davon auszugehen, dass auch die ursprünglichen Flügel bereits die grundsätzliche, oberhalb einer glatten Fußzone in Rahmen und unterschiedlich große Füllungen gegliederte Struktur aufwiesen. Sollten die heutigen Türen dagegen tatsächlich noch im Kern zum ursprünglichen Bestand gehören, dürften neben dem Großteil der Beschläge vor allem die die mittleren flachen Paneele ersetzenden Glasfüllungen erst später eingebaut worden sein.

Breite exakt die Abmessungen der Tür wieder aufgreifendes, mit einem Gitter aus diagonal gekreuzten Eisenstäben versehenes Fenster sowie durch ein das gesamte Ensemble bekrönendes, mit einem IHS-Monogramm und den zugehörigen Kreuzesnägeln besetztes sowie von einem Andreaskreuz aus zwei kurzen Aststücken hinterfangenes Wappen nach oben erweitert [ABB. 64].¹⁷⁷

Im Gegensatz zur Nordostseite, wo die neben der Kirche gelegenen Bereiche des Noviziatsareals eher den Charakter einer Durchfahrt besitzen, ergibt sich damit vor dem Westquadranten ein kleiner Innenhof, der auf der vom Portal der Platzeinfassung aus linken Seite durch die bereits beschriebenen ziegelsichtigen Abschnitte der Kapellenaußenwand, im Rücken des Betrachters durch die glatt verputzte Rückseite der Kulissenwände sowie zu seiner Rechten durch den die vorderen Teile des Konvents abschließenden, sich von der Straße aus in die Tiefe des Grundstücks erstreckenden Sakristeiflügel begrenzt wird [ABB. 62 | ABB. 65 - ABB. 66 | ABB. 781].

Gerade letzterer entsprach dabei nicht nur in seiner ursprünglichen Höhe in etwa dem Kapellenkranz und überragte somit auch damals bereits die meisten anderen vom Hof aus sichtbaren Baukörper. Vielmehr bildete er auch als einziger nochmals eine regelrechte Fassade aus, die zunächst einmal durch ein leicht hervortretendes horizontales Travertinband in ein halbhohes, erneut ziegelsichtig belassenes Sockelgeschoss sowie in eine nun wieder mit einem groben Verputz versehene primäre Wandzone unterteilt war beziehungsweise ist und die im Verlauf ihrer solchermaßen gegliederten Grundfläche sodann drei einheitlich aufgebaute Fensterachsen enthält. Diese wiederum setzten sich ihrerseits jeweils aus einer annähernd quadratischen, bis fast zum Boden hinabreichenden, möglicherweise zunächst sogar unverglasten Kelleröffnung, einem unmittelbar auf dem Travertinstreifen aufsetzenden, in die Wandzone der dahinterliegenden Sakristei mündenden hochrechteckigen Hauptfenster sowie einem in das Sakristeigewölbe einschneidenden, erneut quadratischen Oberlicht zusammen, wobei die unteren beiden Durchbrüche von vornherein mit je einer glatten, nun ebenfalls aus Travertin bestehenden Rahmung versehen und in ihrem Inneren mit einem rautenförmigen Eisengitter verschlossen gewesen sein dürften, während das Oberlicht lediglich über eine travertinfarben gefasste Putzfasche verfügt beziehungsweise verfügte.¹⁷⁸ Trotz ihrer her-

Zur Rückseite der heutigen Flügel siehe Kapitel 2.9.1., S. 174, zu den Prospekten der übrigen im Kirchenkomplex eingebauten Portale vgl. Kapitel 2.4.1., S. 61; Kapitel 2.8.5., S. 166 und Kapitel 2.9.1., S. 173.

¹⁷⁷ Die Kontinuität jener Komposition wird heute allerdings durch ein ebenfalls nachträglich hinzugefügtes Vordach aus Eisenstreben und nach vorne hin abgerundeten Glasplatten unterbrochen, das auf dem Sturz zwischen Türöffnung und Supraportenfenster ansetzt und erneut die gesamte zur Verfügung stehende Breite einnimmt.

¹⁷⁸ Im Zuge der Umbaumaßnahmen des späten 19. Jahrhunderts wurde der Sakristeiflügel zum einen um ein weiteres Voll- und ein zusätzliches Attikageschoss aufgestockt, zum anderen kam es – analog zur eigentlichen Kirche – bei der Absenkung des Hofniveaus auch hier zu einer teilweisen Freilegung der Kelleraußenwand, in deren Verlauf man nicht nur die neu sichtbar gewordenen Wandpartien ein weiteres Mal mit einem groben, gräulichen Putz an die Farbigkeit des ursprünglichen Travertinsockels anglich, sondern auch die zunächst leicht querrechteckigen Kellerfenster in den beiden straßenseitigen Achsen bis auf das neue Bodenniveau hinab erweiterte, ja in deren Folge man – ebenfalls analog zur Kirche – hinter der vordersten Öffnung sogar eine in den Kellerraum hinabführende Treppe einbaute und damit auch hier eine unmittelbar vom Hof ausgehende Erschließung des unterirdischen Raums schuf.

Für den heutigen Betrachter beginnt der vordere Teil des Sakristeiflügels daher an seinem unteren Ende zunächst mit einem stellenweise fast eineinhalb Meter messenden Sockelstreifen, der durch zu etwas mehr als der Hälfte im Bereich jenes Sockels sowie zu etwas weniger als der Hälfte im Bereich des darauf folgenden Sichtmauerwerks gelegene, knapp über dem Erdreich mit Sohlbänken beginnende, in ihrem oberen Teil durch travertinene Faschen eingefasste und schließlich durch auf Eisenkonsolen aufliegende, ziegelgedeckte Vordächer abgeschlossene Fensteröffnungen unterbrochen wird. Oberhalb des bereits beschriebenen horizontalen Travertinbands schließen sich sodann auch heute noch die verputzte Wandfläche der oberen Geschosse sowie die augenscheinlich unverändert erhaltenen Sakristeifenster und Oberlichter an. Darüber folgt nun jedoch noch ein zusätzliches, in seiner Grundfläche bruchlos an die bisherige Wand anschließendes Geschoss, das sowohl oberhalb der drei Sakristeiachsen im vorderen als auch oberhalb einer aus einem breiten Rundbogenfenster bestehenden vierten Achse im hinteren Teil des Flügels noch je ein zusätzliches, ebenfalls mit Putzfaschen gerahmtes, hochrechteckiges Fenster enthält und in einem hinsichtlich

ausgehobenen Stellung innerhalb der architektonischen Komposition kam der Schauseite des Sakristeitrakts im Rahmen der Gesamtanlage aber wohl dennoch eher die Aufgabe zu, zusammen mit der Flanke des Kapellenkranzes die Aufmerksamkeit des im Hof stehenden Nutzers auf den Prospekt der Zwickelbebauung zu lenken, der damit weiterhin den eigentlichen Fokus jenes Teils der Anlage bildete.

Hinter der Querwand verschwinden die unteren Teile des Kapellenkranzes ebenso wie das Erdgeschoss des nach Südosten bis an die Konventstrakte des späten 16. und frühen 17. Jahrhundert heranreichenden Sakristeiflügels in der umgebenden Bebauung, aus deren von der Kirche aus in mehreren radialen Segmenten zum Konvent hin abfallendem Pultdach die mit einem ungegliederten Verputz versehene Außenmauer des hinteren Quadranten erst von der Unterkante des Lünettenfensters an herausragt [ABB. 67]. Anders als auf der gegenüberliegenden Seite schließt sich an dessen hinterem Ende zudem nicht mehr nur die übliche Zwickelkammer an, sondern es existiert dort ein regelrechter dem Bandinflügel vorgelagerter Raum, dessen Front zwar ebenfalls am Beginn des altarseitigen *coretto* auf die Außenwand der Kirche stößt, mit dieser aber nun einen vergleichsweise spitzen Winkel bildet [ABB. 68]. Und da die Trauflinie jenes Raumes bereits leicht unterhalb des durch die Oberkante des Kapellenkranzes vorgegebenen Niveaus ansetzt, laufen in diesem Fall überdies das oberste Stück der Kirchenwand sowie dessen Abschlussgesims bis in die Nähe der hintersten Volute weiter. Dies führt zu dem, dass auch die Dächer der unterschiedlichen Baukörper hier erst über dem Beginn des Altarraums endgültig zu einer einheitlichen Fläche verschmelzen [ABB. 70]. Zum anderen erlaubt dies, unmittelbar hinter der Flucht der das Casino begleitenden Raumschicht in der Wand des Kapellenkranzes nochmals eine vermutlich nie verglaste, ungefähr quadratische Öffnung unterzubringen, die für die Belichtung und Belüftung des einzigen begehbar belassenen Dachraums sorgt [ABB. 69 | ABB. 682 | ABB. 685].¹⁷⁹

Die Fassade des vorgelagerten Raums wird währenddessen ebenfalls durch ein vom oberen Rand des Kapellenkranzes übernommenes, helles Stuckprofil abgeschlossen und verfügt ansonsten genau wie die benachbarten Teile der Kirchenwand über eine glatte, ockerfarbene bis leicht rötliche Putzoberfläche, in die knapp unter der Traufe zwei einfache, hochrechteckige Fensteröffnungen eingeschnitten sind und die an ihrem rechten Rand bruchlos in die damals nur um zwei Geschosse höhere Front der bestehenden Konventsgebäude übergeht. Lediglich am unteren Rand der vorgelagerten Zone ist die Wandebene vom Übergang zur bestehenden Bebauung an nochmals leicht aus der Flucht der übrigen Front herausgedreht und bildet dadurch einen mit einem weiteren Pultdach an den eigentlichen casinobegleitenden Raum des Emporengeschosses anschließenden Streifen, der in seinem Zentrum ein ebenfalls ungerahmtes, sich heute zur Sohlbank hin leicht trapezförmig erweiterndes, ursprünglich aber eventuell auch nur rechteckiges¹⁸⁰ Fenster enthält.

seiner Profillage möglicherweise sogar Berninis ursprüngliche Lösung wiederholenden Traufgesims endet. Und schließlich setzt oberhalb der durch einige Ziegelreihen angedeuteten primären Dachebene ein ebenfalls glatt verputzter und letztlich das eigentliche Dach tragender Attikastreifen auf, in den – wiederum exakt über jeder der darunterliegenden Fassadenachsen – entlang seines Verlaufs vier weitere, nun querrrechteckige, dabei aber dennoch die gesamte Höhe der Attika einnehmende Fensteröffnungen eingeschnitten sind.

¹⁷⁹ Zur Frage, inwieweit eine ursprünglich geplante Verglasung tatsächlich ausgeführt wurde, sei auf die Beschreibung des hinter jenem Teil der Wandzone liegenden Dachraums in Kapitel 2.12.1., S. 238 verwiesen.

¹⁸⁰ Die Unsicherheit bezüglich der ursprünglichen Form des Fensters rührt daher, dass die innere Hälfte des Wanddurchbruchs in der Tat bis heute einen rechteckigen Umriss aufweist. Vgl. Kapitel 2.9.1., S. 171.

2.5.4. Der *tiburio*, die Strebevoluten und die Seitenwände des Fassadenblocks

An der Kirche selbst folgt nach einer aus den Dächern der Seitenkapellen und biapsidalen Räume bestehenden Zwischenzone, die für einen auf dem Straßenniveau stehenden Betrachter allerdings nur in Form der durch die Vorderkanten der einzelnen Dachziegel gebildeten Trauflinie in Erscheinung tritt [ABB. 7 | ABB. 54] und daher – genau wie die Dachzone des Altarraums sowie die Laterne der Hauptkuppel – erst an späterer Stelle behandelt werden soll,¹⁸¹ als gegenüber der Außenwand des Kapellenkranzes deutlich zurückversetztes oberes Register der Seitenansichten der bereits genannte, durch große Strebevoluten rhythmisierte *tiburio* [ABB. 71 - ABB. 72]. Dessen eigentliche Schale läuft dabei strenggenommen zwar jeweils von den über den Kapellenkranz hinausragenden Seitenwänden des Vestibüls bis zu den Rändern des den Hauptaltar beleuchtenden Dachaufbaus durch. In der Praxis verschwindet das letzte Stück des die Kuppel umfassenden Zylinders jedoch hinter den Strebeelementen zu beiden Seiten des Altarraums, die – anders als auf der Vorderseite, wo die betreffenden Stützglieder in den Seitenwänden des Vestibüls beziehungsweise des Fassadenblocks aufgehen – hier tatsächlich noch als Voluten ausgebildet sind. Anders als im unteren Register ist hier außerdem nicht nur der hintere Teil, sondern die gesamte Wandzone des *tiburio* mit einer weitgehend glatten Putzschicht überzogen. Auch in diesem Fall sind dann aber zumindest die diversen Abschnitte des nördlichen und des westlichen sowie das unmittelbar anschließende Kapellensegment des östlichen Quadranten zusätzlich mit in den Putz eingeritzten Fugen versehen, die im Rest der Wandoberfläche fehlen [ABB. 77].

Im Zentrum eines jeden durch die Strebevoluten definierten Kompartiments enthält der *tiburio* außerdem einen hohen, rundbogigen Durchbruch, der vom Dachansatz des Kapellenkranzes bis ins letzte Viertel der Wandfläche reicht, an seinem oberen Ende dann jedoch bündig mit der vergleichsweise tiefliegenden, trotz der gekrümmten Wand ebenen Verglasung wieder vermauert wurde [ABB. 76 | ABB. 84]. Als tatsächliche Öffnungen ergeben sich somit nur Segmentbogenfenster mit Proportionen von etwa 4 : 5 über den sekundären Nebenräumen beziehungsweise von etwa 1 : 1 über den Seitenkapellen. Die zwischen den eigentlichen Fenstern und den Rundbögen verbleibende Zone ist allerdings zumindest in den vorderen Quadranten mit glasierten Mosaikplättchen in dunklen Blau-, Grün- und Brauntönen besetzt, die das äußere Erscheinungsbild der Verglasung auf die zugesetzten Bereiche übertragen und damit die Tatsache, dass die Öffnungen nicht mehr die gesamten durch die Bögen eingefassten Flächen einnehmen, zumindest bei flüchtiger Betrachtung kaschieren [ABB. 78]. Wie die Lünettenfenster in den hinteren Teilen des unteren Registers sind auch die Rundbogenöffnungen ohne weitere im Relief hervortretende Rahmungen einfach in die Wandfläche eingeschnitten. Im eingeritzten Fugenbild der vorderen Quadranten wird rings um die Bögen jedoch immerhin noch eine eineinhalb Läufer breite Ziegelwölbung angedeutet [EBD.].

An ihren vorderen Enden geht die Außenschale des *tiburio*, jeweils vermittelt durch einen in die Kante eingestellten Eckpfeiler, in die in gleicher Höhe weiterlaufenden, möglicherweise zunächst noch mit je einer knapp mannshohen Öffnung¹⁸² versehenen Seitenwände des Vestibüls über, die mit nochmaligen, schon beinahe pilasterartigen Wandvorlagen schließlich in einem leicht spitzen Winkel auf die in dieser Zone als regelrechte Quadratsäulen ausgebildeten Enden der Travertinfassade stoßen [ABB. 74 - ABB. 75]. Entlang ihres restlichen Verlaufs wird die Wand des *tiburio* dagegen auf jeder Seite durch vier gut einen Meter breite Strebevoluten unterteilt, die an ihrem oberen Ende gerade einmal einen ungefähr quadratischen Querschnitt besitzen, nach unten hin aber fast die gesamte Tiefe des Kapellenkranzes einnehmen [ABB. 71 - ABB. 72]. Die Voluten sind dabei allerdings

¹⁸¹ Siehe dazu Kapitel 2.12.2., S. 241.

¹⁸² Zu den Indizien, die die Existenz derartiger Öffnungen nahelegen, siehe Kapitel 2.12.3., S. 245.

nicht über ihre gesamte Höhe hinweg mit der *tiburio*-Schale verbunden, sondern enthalten am Übergang von der Dachfläche zur Kuppelbefassung rechteckige Durchlässe, die es erlauben, bei einer Begehung des Kapellendachs sicher von Segment zu Segment zu gelangen [ABB. 79 | ABB. 85].

Zumindest im vorderen Teil des Gebäudes tragen die ansonsten planen Seitenflächen außerdem eine Abfolge rechteckiger Rinnen, die jeweils einen dem äußeren Volutenumriss folgenden Rahmen sowie eine in gut eineinhalb Windungen Richtung *tiburio* eingerollte Schnecke andeuten [ABB. 79]. Da jene Spiralstrukturen trotz des umgebenden, nach hinten hin ansteigenden Pultdachs auch am unteren Ende der Strebeelemente weitestgehend sichtbar bleiben sollten, wurde es jedoch nicht nur erforderlich, die konvexe Krümmung innerhalb der Voluten bereits an vergleichsweise hoher Stelle ansetzen zu lassen. Zumindest der geometrischen Logik nach entstand zwischen der eigentlichen Schnecke und dem vorderen Teil des Dachs auf diese Weise auch ein vergleichsweise großer, wenn auch unter anderem aus statischen Gründen vollständig mit Mauerwerk ausgefüllter und durch den Verlauf der Rechteckrinnen nicht mehr eigens als solcher kenntlich gemachter Zwickel. Letztlich erhalten die Strebeelemente damit statt der bei Voluten sonst üblichen, an ein umgekehrtes Fragezeichen erinnernden Silhouette eher eine h-förmige Kontur.

Analog zum eigentlichen *tiburio*-Zylinder zeichnen sich auch die Voluten dabei durch eine Detailgestaltung aus, bei der das Dekorationsniveau von vorne nach hinten sukzessive abnimmt. So verfügen in den vorderen Quadranten die Seitenflächen der – genau wie die eigentliche Wandzone ausnahmslos verputzten – Strebeelemente neben der Grobgliederung durch die oben beschriebenen Eintiefungen erneut auch über ein in den Putz eingeritztes Fugenraster, das in diesem Fall selbst über die Wendungen vollkommen horizontal hinwegläuft und in keiner Weise auf die diesen Partien zugrunde liegende geometrische Logik reagiert [ABB. 80]. Ab den Rückseiten der zweiten, die Querachse des Gebäudes markierenden Voluten wurde auf die Anbringung eines solchen nachträglich hinzugefügten Fugenbilds dann jedoch bereits wieder verzichtet [ABB. 83]. Die großmaßstäblichen spiralförmigen Kerben kommen zwar immerhin noch ein Segment länger zum Einsatz, ab den rückwärtigen Seitenflächen der dritten Voluten bleiben die Strebeelemente jedoch auch in dieser Hinsicht ungegliedert [ABB. 85]. Und selbst die Gestaltung der Stirnseiten wurde ganz am Ende des Kapellenkranzes nochmals leicht vereinfacht. Während im Falle der übrigen Voluten die Schnittfläche an ihrem oberen Ende jeweils zunächst ein kurzes, von zwei Streifen eingefasstes und in der Mitte durch eine breite Rinne unterbrochenes Wellenprofil enthält, bevor in der zur Schnecke überleitenden konkaven Krümmung dann die bei allen Voluten vorhandene, jeweils bis komplett nach unten fortgeführte Ziegeldeckung aus *tegulae* und *imbrices* beginnt [ABB. 79], entschied man sich bei den den Bereich des Altarraums einfassenden Verstrebrungen nämlich dazu, auch jene Profilierung des oberen Rands noch zu eliminieren.

Die gesamte *tiburio*-Zone wird an ihrem oberen Rand schließlich durch ein hohes, über den Voluten verkröpftes Stuckgesims abgeschlossen, das hier praktisch nahtlos das Gebälk der primären Fasadenedikula fortsetzt und bei dem sich daher auch die Profilfolge ein weiteres Mal unmittelbar aus der Straßenfront ableitet [ABB. 86 - ABB. 87 | ABB. 825]. Dabei wurden in diesem Fall mit dem faszierten Architrav, dem glatten Fries und dem Kranzgesims nicht nur alle drei Hauptabschnitte der Vorlage im *tiburio* wieder aufgegriffen, sondern es wurden auch die einzelnen Profilquerschnitte fast ausnahmslos bis zum Ende der hinteren biapsidalen Räume beibehalten. Sieht man vom Eiersstab einmal ab, der zwar auch hier wieder in ein ungegliedertes Ovalprofil überführt wurde, in seinem eigentlichen Querschnitt aber keine Veränderung erfuhr, treten allein das vom Fries zum Kranzgesims überleitende Karnies sowie der darüber anschließende Zahnschnitt statt in ihrer ursprünglichen, durch die Frontfassade vorgegebenen Plastizität nur als schlichte, von Schicht zu Schicht nur geringfügig weiter hervortretende Faszienbänder in Erscheinung. Erst an den den Altarraum einfassenden Voluten wurde das gesamte Kranzgesims dann doch noch zu einer einzigen, senkrecht ansteigenden Fläche zusammengefasst [ABB. 88]. Komplett auf das Abschlussgesims verzichtet wurde sogar lediglich im Segment des Altarraums, wo am oberen Rand des *tiburio* ur-

sprünglich nur noch die Sima, deren auch im Rest des Gebäudes nachweisbare, heute von einer Dachrinne verdeckte Aufdoppelung sowie der wohl ursprünglich in Blei ausgeführte Wasserschlag übrig blieben [ABB. 817].¹⁸³

2.6. Die zentrale Rotunde und der Eingangsbereich

2.6.1. Die Grundform des Hauptraums und die Pilastergliederung der Wandzone

Tritt man durch das Eingangsportal der Frontfassade ins Innere der Kirche, so gelangt man, bedingt durch die grundsätzliche Gebäudestruktur, zunächst zwar lediglich in eine Art vorgeschaltete Vestibülzone (RAUM 1.02). Dadurch, dass sich diese auf ihrer gegenüberliegenden Seite in einem praktisch die gesamte Breite und Höhe einnehmenden Rundbogen zu den folgenden Räumen hin öffnet [ABB. 89], fiel – zumindest bis zum Einbau des hölzernen Windfangs¹⁸⁴ – der Blick eines von der Straße kommenden Besuchers jedoch bereits beim Überqueren der Türschwelle vor allem auf die zentrale Rotunde. Auch im Folgenden soll die detailliertere Beschreibung der diversen Innenräume daher in der Mitte des Gebäudes beginnen.

Der im Kern der Anlage befindliche Hauptraum (RAUM 1.01) basiert auf einem querovalen Grundriss und erreicht Abmessungen von etwa 20,0 Metern in der Breite, 14,3 Metern in der Tiefe und 20,3 Metern in der Höhe [ABB. 89 - ABB. 210 | TAF. I | TAF. VII - TAF. XI]. Gut die Hälfte der vertikalen Ausdehnung entfällt in diesem Zusammenhang auf eine – abgesehen vom Bereich des Eingangs – weitgehend bruchlos durchlaufende Wandzone, die entsprechend der Disposition des Kapellenkranzes zunächst einmal durch eine korinthische Pilasterstellung in zehn unterschiedlich breite Segmente unterteilt wird [ABB. 89 - ABB. 95]. Dabei bestehen die einzelnen Pilaster jeweils aus weißem bis leicht graubraunem, zumindest in Teilen unmittelbar aus Carrara bezogenem Marmor¹⁸⁵ und nehmen, wie in der damaligen Zeit meist üblich, mit ihren leicht gebogenen Fronten die Krümmung der primären Wandebene auf [ABB. 106 - ABB. 108]. Im Gegensatz zur Fassade verfügen die Schäfte nun jedoch an ihren Flanken über je eine und auf ihrer Vorderseite über je sieben Kanneluren, die beiden Kanten sind darüber hinaus in je zwei übereck zusammentreffende und entlang ihrer gesamten Höhe mit einem Rundstab versehene Halbkanneluren aufgelöst. In ihren unteren Dritteln enthalten die Kanneluren dabei jeweils Füllungen, die sich in diesem Fall allerdings nicht

¹⁸³ Die in Verlängerung der primären Wandebene auf das eigentliche Gebälk aufgesetzte Aufkantung, die die Dachfläche heute entlang des gesamten *tiburio*-Umrisses einfasst, dürfte, sowohl ihrer konkreten Gestalt als auch den erhaltenen Bildquellen nach zu urteilen, eine spätere Zutat darstellen.

So sprechen die Schichtenfolge zwischen Putz, Abdeckung des Kranzgesimses und anzunehmender Dachabdichtung, das unterschiedliche Niveau von Dachfläche und Abschlussgesims sowie die gewählte Entwässerungslösung dafür, dass die Aufkantung einen integralen Bestandteil der heutigen, gerade in den Außenbereichen eindeutig nicht mehr dem Originalzustand entsprechenden Dachdeckung bildet. Daneben setzt der Verlauf der Aufkantung mit seiner charakteristischen Lücke über dem Anschluss der Altarlaterne auch den aktuellen Zugang über die gusseiserne Wendeltreppe voraus, der erst im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert in der heute bestehenden Form eingerichtet wurde. Und schließlich taucht die Aufkantung weder in den Planmaterialien Berninis und den zeitgenössischen Veduten, noch auf den ersten überlieferten Fotografien des Gebäudes auf. Auch wenn sich nicht völlig ausschließen lässt, dass die Aufkantung, obwohl eigentlich vorhanden, als eher unwichtiges Bauelement in den Plänen und Veduten einfach weggelassen wurde und dass sie in den Fotografien entweder von der Auskragung des Gebälks verdeckt wird oder im Gegenlicht verschwimmt, liegt damit doch der Schluss nahe, dass der Prospekt des *tiburio* ursprünglich bereits mit der Sima beziehungsweise deren Aufdoppelung endete. Vgl. Kapitel 2.12.4., S. 247 f.

¹⁸⁴ Zum ersten Gesamteindruck, den der heutige Besucher nach Verlassen des Windfangs von der Kirche gewinnt, siehe Kapitel 2.6.4., S. 90 (Anm. 209), zum Windfang selbst *ibid.*, S. 92 (Anm. 213).

¹⁸⁵ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 7 r^o]; ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

an der klassischen, konvexen Pfeifenform orientieren, sondern nur noch flache, parallel zum Pilasterumriss nach hinten versetzte Ansichtsflächen sowie schräg angeschnittene obere Enden besitzen – eine Lösung, wie sie unter anderem auch bereits im Petersdom zum Einsatz gekommen war [ABB. 111 | ABB. 826]. Und nahe des oberen Endes der Füllungen tragen außer auf den Pfeilern unmittelbar links und rechts des Altarraumsegments sämtliche Pilaster darüber hinaus vergoldete, von einem Strahlenkranz hinterfangene Bronzekreuze, die wohl die während der Weihe der Kirche mit Chrisam gesalbten Punkte markieren.¹⁸⁶ Nach unten hin münden die Schäfte sodann in einfache attische Basen, in denen die in der großen Ordnung der Fassade noch vorkommenden Astragale wieder eliminiert wurden und deren Profilierung sich damit allein auf die kanonische Abfolge von Torus, Trochilus und Torus beschränkt [ABB. 109]. Die Basen ihrerseits ruhen zum einen auf mit den unteren Tori bündigen Plinthen, sowie zum anderen auf nach allen Seiten leicht hervortretenden, unprofilierten Sockelquadern, die dann jedoch statt aus dem für die übrigen Pilasterpartien charakteristischen weißlichen Stein aus *bardiglio*, einem ebenfalls aus den Apuanischen Alpen stammenden dunkelgrauen Marmor, bestehen [ABB. 108].¹⁸⁷ Die Sockelblöcke präsentieren sich somit als eigenständige, nur bedingt dem Gliederungssystem zugehörige Elemente und halten auf diese Weise die von der Plinthe bis zum Abakus reichenden Kernpilaster auf den ersten Blick ablesbar.

Während Schaft und Basis sich durch eine vergleichsweise strenge Formensprache auszeichnen und ihre prachtvolle Wirkung daher ausschließlich ihrer Materialität verdanken, weisen die Kapitelle darüber hinaus auch einen relativ hohen Detaillierungsgrad auf [ABB. 111]. So zeichnen sich etwa die Akanthusblätter durch extrem bewegte Umrisse sowie durch eine akribische Wiedergabe der di-

¹⁸⁶ So heißt es im Pontificale Romanum zu den Vorbereitungen für eine Kirchweihe unter anderem: „*Item depingantur in parietibus Ecclesie intrinsecus per circuitum duodecim cruces, circa decē palmos super terram, videlicet tres pro qualibet, ex quatuor parietibus. Et ad caput cuiuslibet crucis figatur vnus clauus, cui affigatur vna candela vnus uncia.*“ und zur Weihehandlung selbst: „[...] *dum ipsa, & Psalmus, ac Responsoria prædicta cantantur, Pontifex [...] incipiens retro altare [...] inungit Chrismate cum pollice dextero singulas duodecim cruces in parietibus Ecclesie depictas, ad unamquāque crucem dicens „Sancti+ficetur, & conse+cretur hoc templum. In nomine Pa+tris, [...].“*“ PontRom 1595, II, S. 298 und 378 f.

(„Ebenso sollen auf den Wänden im Inneren der Kirche auf einer Höhe von etwa zehn *palmi* über dem Boden ringsum zwölf Kreuze aufgemalt werden, also drei auf jede der vier Wände. Und am Kopf jedes der Kreuze soll ein Nagel befestigt sein, auf den eine Kerze von einer Unze [Gewicht] aufgesteckt werden möge.“, eigene Übersetzung) beziehungsweise („[...] während [die Antiphon] selbst sowie der Psalm und die genannten Responsorien gesungen werden, salbt der Bischof, hinter dem Altar beginnend [...] mit dem rechten Daumen jedes einzelne der zwölf auf den Kirchenwänden aufgemalten Kreuze mit Chrisam, wobei er bei jedem Kreuz spricht ‚Dieser Tempel sei geheiligt und geweiht. Im Namen des Vaters [...]‘.“, eigene Übersetzung)

Zwar spricht das Pontificale Romanum zunächst einmal nur von gemalten Kreuzen, bereits der Denkmalbestand der Zeit macht jedoch deutlich, dass bronzene Weihekreuze im römischen Seicento mindestens ebenso üblich waren. Es ist daher durchaus davon auszugehen, dass die insgesamt acht bis heute im Hauptraum nachweisbaren Kreuze, zu denen im Vestibül und im Presbyterium dann nochmals je zwei weitere hinzutreten, um die vorgeschriebene Zwölfzahl zu erreichen, tatsächlich bereits im Zuge der 1678 vorgenommenen Weihe auf den Pilastern der Kirche angebracht worden sein müssen. Dies gilt umso mehr, als auch der Querschnitt von S. Andrea aus Giovanni Giacomo de Rossis 1683 erschienener Stichfolge *Insignium Romæ templorum prospectus* ... – übrigens als einzige der bei De Rossi abgebildeten Innenansichten derartige Elemente sogar ausdrücklich zeigt. DE ROSSI 1683, n. pag. [Taf. 24].

Trotz der Forderungen des Pontificale Romanum wohl eher nicht zum ursprünglichen Bestand gehören dagegen die heute unterhalb der Kreuze montierten Kerzenleuchter, die – ihrer konkreten Gestaltung sowie ihrer Befestigung durch Schrauben nach zu urteilen – vermutlich erst aus dem 19. Jahrhundert stammen dürften.

Zur Symbolik der Zwölfzahl als Verweis auf die Apostel siehe darüber hinaus LThK², *ad vocem* „Apostelleuchter“.

¹⁸⁷ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 7 r^o]; ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („*Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta*“), *passim*.

Für Vergleichsmuster jenes Steintyps siehe darüber hinaus CorsiColl, #153, #154 und #160.

versen Rippen und Adern aus und so nutzten die ausführenden Steinmetze sogar das sonst eher aus Portraitbüsten und Statuengruppen bekannte Spiel mit diversen Bearbeitungsgraden, um zwischen Oberflächen unterschiedlicher Beschaffenheit zu differenzieren [ABB. 112]. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass die bei der *corinthia* sonst üblichen Blüten systematisch durch mit ihrem Kopf Richtung Altar zeigende, ölweigtragende Tauben ersetzt wurden. Diese stellen zwar vor allem einen Verweis auf die Stifterfamilie der Pamphilj dar, die, wie bereits bei der Beschreibung der Fassade erwähnt, ein solches Tier im Wappen führte¹⁸⁸ und daher durch die dergestalt abgewandelten Kapitelle den gesamten Innenraum ideell in Besitz nahm. Dennoch tragen, nicht zuletzt dank ihrer erneut sehr naturgetreuen Darstellung und ihrer von Pilaster zu Pilaster leicht variierenden Gestalt, auch jene Vögel nochmals zur Belebung der Kapitellzone bei.

Die gesamte Pilasterstellung wird schließlich durch ein Gebälk überspannt, das nochmals die in der großen Ordnung der Fassade sowie im *tiburio* vorweggenommene Profilfolge aufgreift, also im Wesentlichen einen in zwei Faszien unterteilten und von einem Karnies bekrönten Architrav, einen glatten, wenn auch über den Kapellenprospekten von je einer querrrechteckigen Öffnung unterbrochenen Fries sowie ein aus erstem Karnies, Zahnschnitt, Eierstab, Geison, zweitem Karnies und Sima bestehendes, die gesamte Wandzone abschließendes Kranzgesims umfasst [ABB. 140 - ABB. 141 | ABB. 827]. In den genannten Durchbrüchen enthält das Gebälk überdies zweiflüglige, nach oben aufklappbare hölzerne Sichtschutzgitter, deren Füllungen sich aus diagonal überkreuzten Halbrundstäben zusammensetzen und die durch ihre leicht reliefierte Struktur sowie durch ihren goldfarbenen Anstrich die Kapellentravéen auch innerhalb der Frieszone nochmals leicht hervorheben. Architrav und Kranzgesims besitzen dabei – analog zu den Pilastern – verhältnismäßig gleichförmige, leicht graubraune Oberflächen. Dagegen verfügt der Fries über eine ziegel- bis weinrote Grundfarbe sowie eine ausgeprägte, helle Äderung und nimmt damit nicht nur, wie sich zeigen wird, das Erscheinungsbild der eigentlichen Wandfelder wieder auf, sondern erfährt zugleich auch innerhalb des Gebälks eine gewisse Betonung. Außer im Bereich des Altarraums, vor dem die gesamte Wandgliederung in einer weiter unten nochmals ausführlicher zu behandelnden Ädikula aufgeht, besteht dabei allerdings nur die abschließende Sima tatsächlich aus Marmor. Beim Rest der Profile handelt es sich dagegen durchgängig um bemalte Stuckelemente, deren jeweilige farbige Fassungen die betreffenden Steinsorten lediglich sehr überzeugend fingieren [ABB. 142].

2.6.2. Die Prospekte der Kapellen- und *coretto*-Segmente

Die auf diese Weise durch die Pilasterstellung gegliederte Wandfläche wird in den beiderseits der großen Ovalachse gelegenen, den Seitenkapellen zugeordneten Segmenten (ZONE 1.04 - 1.05 | 1.09 - 1.10) sodann von großen, praktisch exakt im klassischen Verhältnis von 1 : 2 proportionierten, leicht gestelzten Rundbogenöffnungen durchbrochen,¹⁸⁹ die mit ihrem Scheitel fast bis zum Beginn der Kapitellzone reichen und zwischen sich und den Pilastern gerade einmal Platz für Pfeilerrücklagen von einem halben Schaftdurchmesser Breite lassen [ABB. 113 - ABB. 114]. Im Gegensatz zu den meisten anderen während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom und Umgebung errichteten Rund- und Ovalkirchen, darunter insbesondere S. Maria dei Miracoli, S. Maria Assunta in Ariccia, S. Maria Assunta in Valmontone und einigen der Ovalentwürfe Carlo Rainaldis, verlaufen deren Flanken dabei jedoch nicht radial in Richtung gemeinsamer Mittelpunkte, sondern parallel zu den Achsen der von ihnen eingeleiteten Nebenräume [ABB. 828]. Auf diese Weise erhalten die

¹⁸⁸ Zur Ikonographie des Pamphilj-Wappens siehe Kapitel 2.4.2., S. 65.

¹⁸⁹ Für genauere Informationen zu den im inneren Prospekt auftretenden Proportionen sowie zu deren schrittweiser Herausbildung im Laufe des Planungsprozesses sei hier auf Kapitel 5.3.3. ff. und 5.4.4., *passim*, insbes. S. 588 f. verwiesen.

Durchbrüche zwar, wie bei einer klassischen Wandpfeilerkirche mit geradem Langhaus, eine über ihre gesamte Tiefe hinweg gleichbleibende Breite. Zugleich treffen die seitlichen Begrenzungen und der Umriss des den Hauptraum umschließenden Mauerrings nun aber nicht mehr senkrecht aufeinander. Stattdessen entstehen zur Rotunde hin stumpfe und zu den Kapellen hin spitze Winkel, die – wenn auch Richtung Scheitel in zunehmend reduziertem Maße – bei S. Andrea al Quirinale sogar bis in die eigentlichen Bögen hinein weitergeführt werden und dort für leicht zum Betrachter gekippte Laibungen, für nach hinten hin abfallende Scheitellinien und für Richtung Kapellenkranz geringer werdende Öffnungshöhen sorgen [ABB. 124 | ABB. 828].

Auch die Pfeilerrücklagen und die seitlichen Laibungen der Durchbrüche beginnen zunächst einmal mit einem Sockel, der in diesem Fall durch einen den oberen Torus der Pilasterbasen fortsetzenden Rundstab abgeschlossen wird, sich ansonsten aus zwei den Bereich der restlichen Basenprofile und der Plinthe ausfüllenden beziehungsweise mit dem Postamentquader korrespondierenden Blöcken zusammensetzt und in seinen einzelnen Abschnitten sogar jeweils die Materialität der angrenzenden Pilasterpartien aufnimmt [ABB. 116]. So verfügt die eine Hälfte jenes Sockels erneut über eine Verkleidung aus dunkelgrauem *bardiglio* und verbindet sich dementsprechend mit dem Unterbau der Pilasterstellung zu einem einheitlichen, auch im Rest des inneren Prospekts wiederkehrenden Fuß, der den Ansatz der Wandzone vom Boden abzuheben scheint und es Bernini darüber hinaus erlaubte, die Proportionierung der Säulenordnung bis zu einem gewissen Grad von der Höhenentwicklung der diversen Wanddurchbrüche zu entkoppeln.¹⁹⁰ Analog dazu besteht der andere Sockelblock wie die Pilaster selbst aus *bianco di Carrara* und sorgt damit für die nötige optische Verzahnung zwischen der Wandfläche und dem eigentlichen Gliederungssystem [ABB. 115].

An ihrem oberen Ende werden die Pfeiler zum einen durch einen weiteren, nun halsringartigen und demzufolge noch in die Verkleidung des Schafts integrierten Rundstab sowie zum anderen durch ein bereits vom Schaft unabhängiges und daher erneut aus hellem Marmor gefertigtes Kämpfergesims begrenzt [ABB. 122]. Letzteres umfasst dabei eine Art glatten, senkrecht ansteigenden und in einem weiteren Halbrundprofil endenden Fries, eine direkt in den Überstand des Geisons mündende Sima, das Geison selbst sowie ein abschließendes Karnies [ABB. 829] und bildet im Prospekt seinerseits die Unterlage für Archivolten, die am Kämpferpunkt wie üblich die gesamte zwischen den Öffnungen und den Pilastern verbleibende Breite ausfüllen, sich aus zwei nun ebenfalls durch Karniese getrennten Faszien sowie einem ausladenden Viertelstab zusammensetzen und ohne speziell hervorgehobenen Schlussstein entlang des gesamten Bogens durchlaufen [ABB. 123 - ABB. 124 | ABB. 830].

Die zwischen Sockel und Kämpfergesims verbleibenden Flächen [ABB. 120] werden an ihren Rändern zunächst durch Apophygen eingeleitet, von denen die untere den Auslauf der Pilasterschäfte aufgreift und damit erneut unmittelbar ein Profilelement des primären Gliederungssystems in die Wandfläche hinein weiterführt. Ansonsten gliedern sich sowohl die zum Hauptraum hin orientierten Pfeilerrücklagen und Bogenzwickel als auch die diversen Abschnitte der Laibungen jeweils in als Rahmen stehen gelassene Reste der ursprünglichen Wandebene sowie in von diesen umschlossene und durch vermittelnde Karniese zusätzlich gefasste paneelartige Eintiefungen, die sich ohne weitere Unterteilung über die gesamten im jeweiligen Fall zur Verfügung stehenden Felder erstrecken,¹⁹¹

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel 5.3.3. ff., S. 558, 564 und 568 sowie Kapitel 5.4.4., S. 588.

¹⁹¹ Die einzige Unterbrechung der ansonsten vollkommen glatt durchlaufenden Füllungen bilden heute in der Regel die von ihrem Umriss her einer Kombination aus Kreis und Quadrat folgenden Tafeln eines Zyklus von gemalten Kreuzwegszenen, die sowohl in den Kapellenöffnungen als auch in den noch zu behandelnden Durchgängen zu den biapsidalen Räumen jeweils auf beiden Seiten der Durchbrüche ungefähr die Mitte der Laibungsfelder besetzen, damit die möglicherweise als Kreuzwegmarkierungen mitgenutzten Weihkreuze durch eine deutlich konkretere Darstellung der Kreuzwegepisoden ergänzen, dem Stil der Darstellungen nach zu urteilen aber ebenfalls erst aus

ja die im Inneren der Bögen, in denen entlang der Kämpfergesimse auf zusätzliche Rahmenabschnitte verzichtet wurde, sogar unmittelbar von Kämpferlinie zu Kämpferlinie reichen [ABB. 124]. Bis auf Höhe der Bogenansätze sind die betreffenden Flächen dabei einheitlich mit *cottanello* verkleidet, einem aus den Sabiner Bergen stammenden, äußerst dekorativen rost- bis bordeauxroten Kalkmergel mit weißen Adern, den der Steinmetz Santi Ghetti im Zuge der Arbeiten an der von Papst Innozenz X. in Auftrag gegebenen Dekoration der Seitenschiffe von Sankt Peter 1648 in Rom eingeführt hatte [ABB. 831] und der daraufhin vor allem bei einigen weiteren mit besonderem repräsentativem Anspruch verbundenen Bauvorhaben der Pamphilj, wie etwa S. Agnese in Agone [ABB. 832] oder eben S. Andrea al Quirinale, an prominenter Stelle zum Einsatz gekommen war.¹⁹² Und auch die Archivolten sowie die Laibungen der eigentlichen Bögen verfügen entlang ihres gesamten Verlaufs über Oberflächen aus *cottanello*. Im Bereich der Zwickel fand jener Stein dann allerdings nur noch für die rahmenden Wandpartien sowie für die Karniese Verwendung. Für die eigentlichen Füllungen wurde dagegen nun ein aus Sizilien stammender *diaspro tenero* gewählt, der sich durch eine etwas gröbere Zeichnung, einen etwas geringeren Anteil an weißen Adern und eine etwas reichhaltigere, vom Rötlichen bis ins Gelbliche und Grünliche reichende Farbpalette auszeichnet [ABB. 126].¹⁹³

Nach einem dritten Rundstab, der dann auch noch die Halsringe der vorgeblendeten Ordnung in den Rest des Prospekts hinein fortsetzt, endet die von der Pilasterstellung gerahmte Fläche schließlich in einem weiteren, nun allerdings vergleichsweise niedrigen Wandstreifen, der – wie sich weiter unten noch zeigen wird – nicht nur hier, sondern auch in den *coretto*-Segmenten erstmals ohne jeden Durchbruch auskommt [ABB. 140]. Dies ist für die Gesamtkomposition des Innenraums nicht zuletzt deswegen von besonderer Bedeutung, weil damit zu beiden Seiten des Kircheninneren auf Höhe der Kapitelle ein kontinuierliches, vom Rand der Altarraumädikula bis zum Rand der Vestibülöffnung reichendes Band entsteht, das, wie insbesondere ein Vergleich mit S. Maria dei Miracoli [ABB. 833] und den Ovalentwürfen zu S. Maria in Campitelli [ABB. 936 | ABB. 938] deutlich macht, überhaupt erst den für die Raumwirkung der zentralen Rotunde entscheidenden Eindruck zusammenhängender Prospekte erzeugt [ABB. 100 | ABB. 102].¹⁹⁴ Dabei verfügt auch die Kapitellzone nochmals über die bereits bekannten, durch Reste der Wandfläche gerahmten und durch die üblichen Karniesprofile mit der Rahmung verbundenen Paneele [ABB. 126]. Anders als im Rest der Wand wird jener Streifen dann allerdings durch zusätzliche Stege in ein ausgedehntes mittleres und

dem 19. oder frühen 20. Jahrhundert stammen.

Lediglich im Durchgang zur Cappella di S. Stanislao Kostka des Ostquadranten, die, wie sich noch zeigen wird, sowohl von vornherein eine etwas aufwändigere Gestaltung erhielt als auch zu einem späteren Zeitpunkt nochmals mit weiteren Dekorationselementen versehen wurde, ist das Zentrum der beiden Laibungen seit dem späten 19. Jahrhundert jeweils mit einer pyramidalen Konsole besetzt, auf der ein geflügelter *putto* eine vierarmige, ursprünglich wohl wie die Kandelaber im Kapelleninneren petroleumbetriebene Fackel trägt. Vgl. Kapitel 2.8.2., S. 153 ff., insbes. S. 154 (Anm. 335).

¹⁹² ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 3 v^o f.] und n. pag. [fol. 7 r^o f.]; ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („*Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta*“), *passim*; PULLEN - CROCENZI 2015, S. 55, 104 f. und 181 CorsiColl, #187.

Zur Rolle Santi Ghetts bei der Lancierung des *cottanello* als Material für römische Kircheninnenräume sowie zu seiner und seines Sohnes Stellung als dessen praktisch einzige Lieferanten siehe DBI, *ad vocem*.

¹⁹³ Auch hier stützt sich die Identifizierung des Steins einerseits auf die Aussagen in den Archivquellen und andererseits auf die Beschreibungen und Abbildungen bei Pullen und Crocenzi sowie auf die Materialmuster der Corsi Collection. ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 5 v^o f.] und n. pag. [fol. 7 r^o f.]; ARSI, F.G. 864 („*Lura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 2 r^o f.]; ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ*“), fol. 72 a f. [fol. 74 v^o f.] und fol. 78 b [fol. 81 r^o f.]; PULLEN - CROCENZI 2015, S. 63 f. und 151 f.; CorsiColl, #166.

¹⁹⁴ Vgl. Kapitel 4.1.3., S. 417 und Kapitel 4.1.4., S. 421.

zwei deutlich kleinere seitliche Felder gegliedert, die in ihrer Breite die Fluchten der lichten Bogenöffnung beziehungsweise der unterhalb des Kämpfergesimses in die Pfeiler eingeschnittenen Eintiefungen aufnehmen, auf diese Weise auch am oberen Rand der Wand die prinzipielle Aufteilung des Grundregisters abbilden und – angesichts der Tatsache, dass die Füllungen der an den Pfeilerschäften orientierten äußeren Paneele, ebenso wie sämtliche Rahmungen und Karniese, aus *cottanello* bestehen, während die mittleren Wandfelder an die Zwickelflächen anknüpfen und dementsprechend jeweils Füllungen aus *diaspro tenero* besitzen [ABB. 128] – selbst in ihrer Materialität nochmals den Aufbau der darunterliegenden Partien reflektieren [ABB. 127].

Die Öffnungen selbst enthalten darüber hinaus vom Fußboden bis zum Rundstab des Sockels reichende Kapellenschranken aus zwei seitlichen Balustradenabschnitten sowie zwei dazwischen angebrachten Holztürchen [ABB. 117], von denen letztere angesichts der Tatsache, dass die historischen Fotografien zwischen den eigentlichen Schrankenelementen teilweise einen offenen Zwischenraum zeigen¹⁹⁵ sowie dass sich im Fußboden und auf der Rückseite der Balustradenelemente darüber hinaus Spuren früherer, vom heutigen Zustand abweichender Befestigungspunkte nachweisen lassen, zwar möglicherweise eine historische Situation wiederherstellen, in ihrer konkreten Materialität heute allerdings nirgends mehr zum Originalbestand gehören.

Wie in fast allen Wandpfeilerkirchen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts¹⁹⁶ ruhen die beiden seitlichen Partien der Abschränkung dabei zunächst einmal auf einer als Kniebank dienenden Stufe, die mit ihrer Vorderkante die Flucht der Pfeilersockel aufnimmt, ein weiteres Mal aus dem auch für die Pilaster und die diversen Gesimse eingesetzten hellen Marmor besteht und, wie im Seicento üblich, im Profil erneut eine leicht überkragende, halbkreisförmig ausgerundete Deckplatte und eine zu dieser überleitende Apophyge ausbildet. Erst darüber schließen sich dann – angesichts der für die Stufe erforderlichen Tiefe bis etwa in die Mitte der Laibungen zurückversetzt – die eigentlichen Balustradenarme an, in denen die wiederum in hellem Marmor ausgeführten Unter- und Obergurte sowie die ebenfalls prinzipiell marmornen, auf der Vorderseite aber zusätzlich mit *cottanello*-Spiegeln versehenen Endpostamente je zwei angeschnittene und drei vollständige, nun allerdings komplett aus *cottanello* gefertigte Baluster mit piedestaltartigem Fuß, vasenförmigem Oberteil und rechteckigem Querschnitt einfassen [ABB. 118]. Anders als in den meisten zeitgleich entstandenen Kirchen sind an S. Andrea neben den Balustraden allerdings auch die Stufen in der Mitte der Kapellenprospekte unterbrochen. Damit ergeben sich nicht nur zwischen der zentralen Rotunde und den Kapellen jeweils niveaugleiche Übergänge, auch die bereits erwähnten zweiflügligen Türchen erstrecken beziehungsweise erstreckten sich aus diesem Grund bis hinunter auf den Fußboden und erhielten dementsprechend eine ungewöhnlich große Höhe.

Während die zur Mitte der einzelnen Balustradenarme zeigenden Postamentflanken rechtwinklig zum Balustradenprospekt verlaufen und die Baluster selbst über regelmäßige, rechteckige Querschnitte verfügen, nehmen die seitlichen Enden sowohl der Stufen als auch der Gesamtbalustraden nochmals die gegenüber der Ovallinie verdrehten Laibungsrichtungen auf und wiederholen so die aus den Pfeilern bereits bekannten spitzen und stumpfen Winkel. Außerdem sind zumindest die Gurte und Postamente noch nicht einmal unmittelbar mit den Pfeilersockeln verbunden. Stattdes-

¹⁹⁵ Ein Stadium ohne zusätzliche Türchen zeigen unter anderem eine als REYMOND 1911, Taf. XIX publizierte Fotografie aus den Archivi Alinari, sowie eine als CONNORS 1982, Abb. 4 veröffentlichte Aufnahme aus Anderson-Beständen.

¹⁹⁶ Eine der wenigen auch heute noch im römischen Baubestand nachweisbaren Ausnahmen stellt in diesem Zusammenhang die Kirche Il Gesù dar, wo die Balustraden lediglich auf einem in der Höhe ungefähr einer Treppensteigung entsprechenden Sockelblock aufsitzen.

sen verbleibt entlang der Laibungen der Bogenöffnung jeweils eine mehr oder weniger breite Fuge, die gerade für einen unmittelbar vor den Schranken stehenden und von schräg oben auf den Obergurt blickenden Betrachter die fehlende Orthogonalität der Grundrisskonfiguration regelrecht inszeniert [ABB. 119 | ABB. 304].

Die meisten der genannten Detaillösungen prägen gleichermaßen auch die den sekundären Nebenräumen zugeordneten Wandabschnitte (ZONE 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11), die sich in beiden Armen des Kapellenkranzes sowohl Richtung Altarraum als auch Richtung Vestibül an die von Rundbogenöffnungen durchbrochenen Segmente anschließen [ABB. 102 - ABB. 104]. Auch dort verlaufen die Laibungen der in den Mauerring eingeschnittenen Öffnungen jeweils parallel zur Mittelachse der dahinterliegenden Raumzellen, auch dort beginnt die vertikale Gliederung mit dem bereits bekannten Sockel [ABB. 131], auch dort reduziert sich der unmittelbar darüber anschließende Teil der Wand auf mit Eintiefungen versehene, *cottanello*-verkleidete Pfeiler [ABB. 132], auch dort erfährt die gesamte mit den Pilasterschäften korrespondierende Zone durch die aus den Nachbarsegmenten weitergeführten Kämpfergesimse eine zusätzliche Unterteilung [ABB. 135] und auch dort wird die Wand oberhalb eines aus den Halsringen der Pilaster abgeleiteten Rundstabs durch einen in drei *cottanello*- beziehungsweise *diaspro tenero*-Felder unterteilten Streifen abgeschlossen [ABB. 139].

Die Kämpfergesimse trennen dabei jedoch nicht mehr nur Pfeiler- und Bogenpartie ein und derselben Arkadenöffnung, sondern sie laufen nun über die gesamte Breite der Segmente durch. Dadurch erhalten die beiden übereinanderliegenden Wandabschnitte jeweils einen eigenen Durchbruch, der in beiden Registern über einen rechteckigen Umriss verfügt und praktisch die gesamte zwischen Boden und Kämpfergesims beziehungsweise zwischen Kämpfergesims und Rundstab zur Verfügung stehende Fläche einnimmt [ABB. 129]. So schließt sich am oberen Rand der unteren Durchbrüche, die im Gegensatz zu den Kapellensegmenten nun vollkommen offen bleiben und keine Abschränkung mehr besitzen, nur noch ein Wandstreifen an, der in seiner Höhe den addierten Abmessungen von Rahmen und Karniesprofil der in den Pfeilern enthaltenen Eintiefungen entspricht [ABB. 133 | ABB. 834]. Im Falle der oberen Durchbrüche, die – bedingt durch ihre rechteckige Form – zu den Seiten hin nun ebenfalls von mit Füllungen versehenen und wie im unteren Register vollständig in *cottanello* ausgeführten Rücklagen begrenzt werden, nimmt der obere Wandstreifen sogar nur die Breite der eigentlichen, äußeren Paneelrahmung auf und der schwellenartige untere Streifen endet sogar bereits knapp über deren Mittellinie [ABB. 137 - ABB. 138 | EBD.].

Die Laibungen und der Sturz der unteren Öffnungen sind analog zu den Kapellensegmenten ein weiteres Mal komplett mit *cottanello* verkleidet und enthalten darüber hinaus auch ein weiteres Mal die üblichen Eintiefungen. Allerdings wurde dabei sowohl am oberen Abschluss der Pfeilerflanken als auch an den seitlichen Enden des Sturzes auf die sonst üblichen Rahmenelemente verzichtet [ABB. 134]. Dies dürfte zum einen der Tatsache geschuldet sein, dass der im Prospekt und in den Rundbogenöffnungen den oberen Stegen zugewiesene Bereich hier ohnehin hinter den unterhalb des Kämpfergesimses stehen gelassenen Wandresten verschwindet. Zum anderen spiegelt diese Entscheidung aber wohl auch den Wunsch wider, die Kontinuität der Schnittfläche zu betonen, vereinigen sich Rahmen und Füllungen auf diese Weise doch jeweils zu die gesamte Öffnungskontur begleitenden und an den Übergängen zwischen den Laibungen und dem Sturz lediglich rechtwinklig abknickenden Bändern, die – genau wie in den Bögen der Kapellensegmente – die beiden seitlichen Vertikalen mehr oder weniger bruchlos ineinander überführen.

Im Gegensatz dazu wird der Eindruck der oberen Durchbrüche [ABB. 136] wieder vor allem durch in sie eingestellte Brüstungselemente bestimmt. So setzt auf der unmittelbar auf das Kämpfergesims folgenden Schwelle zum einen jeweils eine etwa hüfthohe Balustrade auf, die auch hier wieder aus in hellem Marmor ausgeführten Unter- und Obergurten, nun sogar durchgehend hellen Postamenten sowie acht ganzen und zwei halben, in ihrer Form den Stützgliedern der Kapellenschranken

vergleichbaren *cottanello*-Balustern besteht, dabei allerdings so weit nach vorne gerückt ist, dass die über den Endpfosten leicht verkröpften Gurte unmittelbar die Flucht der seitlichen Pfeilerrücklagen fortsetzen [ABB. 137]. Zum anderen werden die oberhalb der Balustraden dann noch verbleibenden Restöffnungen ebenfalls etwa zur Hälfte durch hölzerne, erneut goldfarben gestrichene und mit diagonalen Halbrundstäben gefüllte Sichtschutzgitter verschlossen, die nach außen hin über einen nun sogar ebenfalls in Gurte und seitliche Postamente aufgelösten Rahmen verfügen, ungefähr mittig auf der Balustrade stehen und durch Haken temporär in der Wand verankert sind [EBD. | ABB. 635]. Dagegen verschwinden die oberen Laibungen und Stürze – soweit sie nicht durch die Balustraden und Gitter sogar regelrecht verdeckt werden – im durch die Einbauten noch zusätzlich verstärkten Halbdunkel der dahinterliegenden *coretti* und treten für den im Zentrum des Baus stehenden Betrachter daher selbst dort, wo der Rest der Öffnung bis heute offen bleibt, kaum noch in Erscheinung.¹⁹⁷ Wohl nicht zuletzt deswegen wurde jenseits der Marmorplatten des Rotundenprospekts, deren Stirnseiten sich am Anfang der Laibungen und Stürze nochmals als umlaufende *cottanello*-Streifen abzeichnen, von vornherein auf eine Fortsetzung der Steinverkleidung verzichtet [ABB. 138]. Stattdessen trägt der Rest jener Flächen bereits den auch an den eigentlichen *coretto*-Wänden eingesetzten, stellenweise mit Grisailen versehenen Putz,¹⁹⁸ der gegenüber den Steinplatten leicht zurückspringt und damit am Übergang zwischen den beiden Verkleidungstypen jeweils einen das Sichtschutzgitter stützenden Anschlag erzeugt [ABB. 627 - ABB. 629].

2.6.3. Die Fassung der Presbyteriumsöffnung

Werden entlang der Flanken der zentralen Rotunde die Zwischenräume der Pilasterstellung mit Wandflächen hinterfangen, die trotz der diversen Öffnungen über den gesamten Bereich der Kapellen und biapsidalen Räume kontinuierlich durchlaufen und damit wie C-förmig gebogene Langhausprospekte wirken [ABB. 93 | ABB. 95 | ABB. 102], weist an beiden Enden der kurzen Ovalachse der eigentliche Raumabschluss jeweils eine regelrechte, über die gesamte Breite des Segments reichende Lücke auf [ABB. 89 - ABB. 90].

Der dem Eingang gegenüberliegende Abschnitt (ZONE 1.07) enthält mithin anstelle der klassischen, die Gliederungselemente unterfütternden Rücklagen eine den Pilastern vorgeblendete Ädikula, die zum einen den Durchblick zum dahinter anschließenden Altarraum architektonisch fasst sowie zum anderen die beiden zunächst mit den *coretto*-Segmenten endenden und damit wie bei den übrigen Wandpfeilerkirchen prinzipiell unverbundenen Seitenwände doch noch zu einem einzigen zusammenhängenden Prospekt verknüpft, ja die letztlich sogar den eigentlichen Fokus der Komposition bildet [ABB. 94 | ABB. 143]. Hinsichtlich ihrer konkreten Gestaltung fügt sich die Ädikula dabei grundsätzlich in das restliche Gliederungssystem ein. Die gesamte Struktur erhebt sich dementsprechend erneut auf Sockelblöcken aus *bardiglio*, die Stützglieder selbst weisen erneut attische Basen aus weißlichem Marmor [ABB. 145], partiell gefüllte Kanneluren sowie ebenfalls in hellem Steingearbeitete, auf Höhe der Abakusplatte mit Tauben besetzte korinthische Kapitelle auf [ABB. 147]

¹⁹⁷ Der hier beschriebene Zustand des Prospekts hat sich aktuell nur noch in den *coretto*-Segmenten des West- und des Nordquadranten erhalten. Beiderseits des Altarraums werden die *coretto*-Öffnungen dagegen durch eine hinter dem Sichtschutzgitter auf der Balustradenbrüstung aufsetzende Verglasung verschlossen, die in voller Höhe zwar nur vom *coretto*-Inneren aus sichtbar ist und daher auch erst im Rahmen des Emporensystems näher behandelt werden soll, deren oberer, festverglaster Teil aber auch vom Hauptraum aus den Gesamteindruck jener *coretti* durchaus entscheidend mitbestimmt und nicht nur den erwähnten Blick auf die hinteren Laibungspartien vollends unmöglich macht, sondern den Emporen auch bereits für den im Hauptraum stehenden Betrachter den Charakter nur noch lose mit der Kirche verbundener Räume verleiht.

Zur Innenansicht vgl. Kapitel 2.11.3., S. 220 (Anm. 492).

¹⁹⁸ Zu den Wandoberflächen der betreffenden Räume sowie zu deren möglicher Bemalung siehe *ibid.*, S. 221.

und auch Höhenentwicklung und Proportionierung bleiben gegenüber dem Rest des Prospekts vollkommen unverändert. Anstelle einzelner Pilaster kommen nun allerdings paarweise angeordnete Rundsäulen zum Einsatz, von denen die inneren vollkommen freistehen, während die äußeren fast bis zu ihrer Mittelachse auf die den Altarraum und die *coretto*-Segmente voneinander trennenden Pilaster aufgeschoben sind und daher nur noch auf drei Vierteln ihres Umfangs tatsächlich in Erscheinung treten, zugleich aber auch ihrerseits die Pilaster etwa zur Hälfte verdecken [ABB. 144 | ABB. 251 - ABB. 252 | ABB. 263 | ABB. 835]. Außerdem bestehen die Schäfte erstmals nicht mehr, wie in der eigentlichen Pilasterstellung, aus hellem Marmor, sondern aus *cottanello*. Dies sorgt einerseits dafür, dass sich die Ädikula klar als eigenständiges Element von den angrenzenden Gliederungselementen abhebt. Zugleich nimmt die Rahmung der Altaröffnung auf diese Weise aber auch nochmals die Farbigkeit der Wandfelder auf, ein Sachverhalt, der den Eindruck eines kontinuierlichen Rotundenprospekts zusätzlich unterstreicht.

Inwiefern darüber hinaus der Zwischenraum zwischen den Säulen ursprünglich ebenfalls durch Balustraden oder halbhohe Schranken verschlossen war und wie sich diese gegebenenfalls dem Betrachter präsentierten, lässt sich leider nicht mehr mit letzter Sicherheit klären. Zwar sind marmorne Kommunionbänke bei Kirchen des späten Cinque- und des Seicento eigentlich auch vor Hauptaltären die absolute Regel und zwar wurden in der möglicherweise von Augustin Charles d'Aviler angefertigten Darstellung des Kirchengrundrisses aus dem Nationalmuseum Stockholm¹⁹⁹ die aus den Seitenkapellen bekannten Balustraden sogar tatsächlich am vorderen Rand des Altarraums nochmals wiederholt [ABB. 768]. Im Gebäude bleibt die Öffnung der Ädikula heute jedoch vollkommen frei, ja auf der Oberseite der in den Altarraum führenden Stufe finden sich noch nicht einmal Spuren, die auf eine ehemalige Existenz feststehender Marmoreinbauten hindeuten würden.

Stattdessen enthält der Fußboden des Presbyteriums inzwischen auf jeder Seite zwei ringförmig um den Sockel der inneren Säule herumgelegte Metallschienen und ist darüber hinaus in den beiden Kreismittelpunkten jeweils leicht ausgebessert [ABB. 146 | ABB. 252], was dafür spricht, dass zumindest zeitweise zwei drehbare Elemente die Altarzone vom Hauptraum abtrennten.²⁰⁰ Auch hierbei bleibt jedoch unklar, wann derartige mobile Schranken installiert wurden und aus welcher Motivation heraus sie entstanden. Dies gilt umso mehr, als die Form und die Position der Schienen darauf schließen lassen, dass es bei geöffneten Schranken nicht mehr möglich war, den Altarraum auf seinem Grundniveau zu durchqueren²⁰¹ – ein Umstand, der die liturgischen Abläufe im Presbyterium aufs Empfindlichste stören musste –, als selbst bewegliche Einbauten an dieser Stelle der gestalterischen Grundkonzeption des Altarraumprospekts klar zuwiderlaufen würden²⁰² und man, wie sich

¹⁹⁹ NMSt, *Cronstedt-Samling*, CC 578.

²⁰⁰ Die betreffenden Altarschranken sind in der im Zusammenhang mit den Türen der Kapellenbalustraden bereits erwähnten Fotografie aus REYMOND 1911, Taf. XIX sowie in BÖSEL 1985, Abb. 147 sogar unmittelbar bildlich überliefert. Die andere bereits erwähnte, als CONNORS 1982, Abb. 4 publizierte Aufnahme zeigt dagegen – noch oder bereits wieder – einen Zustand mit einer über die gesamte Breite offenen Presbyteriumsädikula. Vgl. S. 83 (insbes. Anm. 195).

²⁰¹ Die weiter von den Säulen entfernten Schienen berühren in ihrem Verlauf beinahe die unterste Stufe des Altarpodests. Die Schranken füllten daher in einer zur Umrisslinie des Grundovals senkrechten Stellung den gesamten zwischen der Vorderkante des Presbyteriums und dem Altarunterbau verbleibenden Abstand aus. Zugleich bedeutet die Position der Drehpunkte, die sich anhand der – überdies exakt mit dem Mittelpunkt der Schienen übereinstimmenden – Ausbesserungen in der Marmorstufe jeweils ungefähr mittig vor den Seiten der Ädikulasockel lokalisieren lassen, dass zumindest die an die Säulen angrenzenden Partien der beiden Arme nicht über die beschriebene senkrechte Stellung hinaus geöffnet werden konnten. Zugleich können die Flügel angesichts der Tatsache, dass die Schienen entlang ihres gesamten Verlaufs einer Kreisgeometrie folgen, aber auch über keine zusätzlichen internen Scharniere verfügt haben, die es erlaubt hätten, lediglich die über den Sockelblock hinausragenden Teile der Schranken weiter nach hinten wegzuklappen.

²⁰² Vgl. Kapitel 4.4.4., S. 472 ff. und Kapitel 6.5., S. 612 f.

noch zeigen wird, Altarschranken zumindest für die konventsinterne Nutzung der Kirche möglicherweise auch gar nicht benötigte.²⁰³

Insgesamt lässt sich daher wohl nicht nur ausschließen, dass zwischen Presbyterium und Hauptraum jemals eine dauerhafte Balustrade existierte, wie dies der erwähnte Grundriss zu implizieren scheint. Vielmehr ist wohl auch anzunehmen, dass selbst die beweglichen Schranken erst nachträglich installiert wurden und dass der heutige freie Durchgang zwischen Hauptraum und Presbyterium somit wieder den von Bernini intendierten Zustand widerspiegelt – eine Vermutung, die noch zusätzlich dadurch gestützt wird, dass in den erhaltenen Schnitten in der Regel zwar der Prospekt des Altarraums vergleichsweise detailliert dargestellt wird und die Brüstungen der *coretti*, in manchen Fällen sogar deren hölzerne *gelosie* darin durchaus auftauchen, das Presbyteriumssegment der Wandabwicklung von Kommunionbänken jedoch stets vollkommen frei bleibt [ABB. 751 | ABB. 769 b | ABB. 777],²⁰⁴ dass das Stockholmer Blatt gewisse Indizien enthält, die darauf hindeuten, dass es sich bei den Balustraden auch um eine Ergänzung des Zeichners gehandelt haben könnte,²⁰⁵ sowie dass der Grundriss aus Giovanni Giacomo de Rossis *Insignium Romae templorum prospectus* durch Balustraden begrenzte Seitenkapellen sogar tatsächlich einmal gezielt mit einer unverschlossenen Presbyteriumsöffnung kombiniert [ABB. 776].²⁰⁶

Nach oben hin tragen die Säulen einen Segmentgiebel, dessen Architrav, Fries und Fußgesims die als Ganzes leicht nach vorne gerückte, ansonsten aber ohne weitere interne Verkröpfungen der Ovalekontur folgende Fortsetzung des die Wandzone begrenzenden Gebälks bilden [ABB. 148]. Während die Unterseite, die hier erstmals als Sturz in ihrer gesamten Tiefe in Erscheinung tritt, noch zusätzliche Dekorationselemente in Form eines dichten Blattbesatzes sowie einer mittigen Rosette aufweist [ABB. 150], entsprechen die Profilierung und Farbigkeit der Ansichtsfläche dabei bis auf die oberste Sima exakt dem im Zusammenhang mit der Pilasterstellung bereits beschriebenen Schema [ABB. 149]. Der Untergurt des Giebels wird damit sowohl als Teil einer in sich geschlossenen Ädikulakomposition ausgewiesen, zugleich aber auch – weit mehr noch als die Säulen – in die den gesamten Innenraum strukturierende Pilastergliederung eingebunden.

²⁰³ Zur Funktion der Altarbalustraden im Rahmen der Messe sowie zu den Gründen, die im Kontext eines Noviziats den Verzicht auf derartige Elemente nahegelegt haben könnten siehe Kapitel 2.7.5., S. 139 ff.

²⁰⁴ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II; GDSU, Uff. 3654 A sowie DE ROSSI 1683, [Taf. 24].

Da auf den betreffenden Blättern neben der Ädikula des Hauptraumsegments auch die Öffnungen der Seitenkapellen frei bleiben, ist zwar auch nicht auszuschließen, dass in den Zeichnungen schlicht auf die Wiedergabe sämtlicher ebenerdiger Balustraden verzichtet wurde. Andererseits wären die Kapellenschranken angesichts des in den Schnitten gewählten Blickwinkels jedoch kaum sichtbar gewesen, während der Betrachter den Presbyteriumsprospekt exakt frontal anblickt. Dass die Kapellenbalustraden in den Zeichnungen fehlen, muss daher nicht zwingend bedeuten, dass eine eventuell existierende Kommunionbank vor dem Altarraum ohnehin nicht dargestellt worden wäre.

²⁰⁵ So dürften sich die Kapellenschranken angesichts der Tatsache, dass das Blatt für die Balustrade der östlichen Seitenkapelle konkrete Dimensionen angibt, zum Entstehungszeitpunkt der Zeichnung zwar zumindest in einem der Quadranten tatsächlich bereits *in situ* befunden haben. Zum einen zeigt sich bei genauerer Betrachtung jedoch, dass die Altarbalustrade selbst noch keine Vermaßung trägt und daher nicht zwingend zu jenen Elementen gehören muss, die der Zeichner schon im Gebäude vorfand. Zum anderen treten die genauen Maßzahlen auch gerade bei einer derjenigen Kapellen auf, bei denen sowohl die figürliche Ausstattung als auch die Marmorarbeiten erst Anfang des 18. Jahrhunderts systematisch in Angriff genommen wurden.

Es ist daher wohl davon auszugehen, dass eine der bereits fertigen Kapelle zwar durchaus konkret vermessen wurde, dass der Urheber der Zeichnung dann aber die dortige Gestaltung einfach für die anderen Kapellen übernahm und die Vermaßung einfach exemplarisch in irgendeine beliebige Kapelle eintrug. Auch bei der Altarbalustrade handelt es sich dementsprechend wohl eher um eine Zutat des Zeichners, der angesichts der in Rom üblichen Altarbehandlung zweifellos davon ausging, dass solche Kommunionbänke in Kürze auch hier noch installiert werden sollten, und der daher jenes Element auch in seinem Plan ergänzen zu können glaubte.

²⁰⁶ *Ibid.*, [Taf. 22].

Lediglich das eigentliche Giebelfeld sowie dessen obere Einfassung, in der sich, wie üblich, noch ein weiteres Mal die Profilfolge des Fuß- beziehungsweise des benachbarten Kranzgesimses wiederholt, ragen dann nicht nur über das Niveau des Wandabschlusses hinaus. Vielmehr entfernt sich vom Giebelfeld aufwärts nun auch die horizontale Kontur erstmals partiell vom grundsätzlichen Rotundenumriss, enthalten die betreffenden Partien doch in ihrer Mitte eine gut ein Drittel der Gesamtbreite einnehmende Vertiefung, die typologisch an die untere Hälfte einer halbovalen Nische erinnert [ABB. 151]. Zwar bleiben auch in jener Zone die seitlichen Abschnitte des Giebels durch die Rückwand der Aussparung weiterhin miteinander verbunden und zwar sinken aufgrund des primär nach hinten ausgreifenden Einschnitts die abschließenden Profile objektiv nur geringfügig unter das einmal erreichte Niveau ab. Da ein in der Kirche stehender Besucher den Abschluss der Ädikula stets in deutlicher Untersicht betrachtet, scheint subjektiv das Gesims jedoch im Bereich des Scheitels eine an einen Sprenggiebel erinnernde Unterbrechung aufzuweisen beziehungsweise einer nach unten durchhängenden Kontur zu folgen.

Im Gegensatz zum Rest des Prospekts, in dem man praktisch alle Gebälkprofile aus Stuck modellierte und den gewünschten Materialeindruck lediglich durch eine entsprechende Bemalung herstellte, wurden in der Ädikula Architrav, Fries und Fußgesims nun tatsächlich in Stein realisiert [ABB. 149 | ABB. 836 a]. Und auch in den äußeren, noch unmittelbar der Ovalkontur folgenden Partien des eigentlichen Giebels besteht die Verkleidung des Giebelfelds nochmals aus *cottanello* und das abschließende Gesims nochmals aus hellem Marmor [ABB. 152]. Dabei gliedert sich die Verkleidung allerdings sowohl im Fries als auch im Giebelfeld nicht mehr, wie sonst üblich, in einige wenige, dafür umso breitere Teilstücke, sondern setzt sich aus zahlreichen hochrechteckigen, wenn auch im Falle des Frieses schlicht durch die Auftrennung größerer Platten gewonnenen Streifen zusammen. Erst im Bereich des nach hinten gekrümmten Mittelteils, in dem nochmals deutlich geringere Krümmungsradien zu bewältigen waren, kehrten Bernini und die ausführenden Handwerker dann wieder zu einer Verwendung von bemaltem Stuck zurück. Der genaue Übergang vom Stein zum Putz lässt sich in diesem Zusammenhang zwar nicht ohne Weiteres lokalisieren, da in diesem Fall die Fassung der Stuckelemente gerade nahe der Ränder annähernd perfekt an die Farbigekeit und Struktur der anschließenden Steinblöcke angepasst wurde. Die aus der Entfernung erkennbare Beschaffenheit der Äderung scheint jedoch darauf hinzudeuten, dass im Giebelfeld der Stuck bis einige Zentimeter in die äußeren Partien hinein weitergeführt wurde und die *cottanello*-Verkleidung damit bereits ein Stück vor Beginn der zentralen Vertiefung endet, sowie dass beim Gebälk der Materialwechsel innerhalb der Nische zwischen den ersten beiden Zähnen des Zahnschnitts beziehungsweise über der Ecke des Eierstabs stattfindet [EBD. | ABB. 836 b].

Die Nische selbst hinterfängt schließlich die unteren Partien einer etwa doppelt lebensgroßen Stuckfigur des gen Himmel fahrenden Titelheiligen,²⁰⁷ die nochmals weit über den Giebel hinausragt und sich durch ihre weiß belassene Oberfläche sowohl vom Giebelfeld als auch von der folgenden Kuppeldekoration deutlich abhebt [ABB. 153 - ABB. 155]. Gemäß der für den Hl. Andreas gültigen Darstellungskonventionen zeigt die Skulptur dabei einen älteren Mann mit ausgeprägten Stirnfalten, vergleichsweise zerzaustem Haarkranz und ebenso wildem Bart. Sie zeichnet sich darüber hinaus jedoch auch durch eine in typisch barocker Manier stark dynamisierte, zugleich aktivkonzentriert und passiv-verzückt wirkende Haltung aus.²⁰⁸ So verfügt der Heilige etwa über einen schräg nach oben geneigten Kopf, einen in die Ferne Richtung Kuppelzentrum gerichteten Blick, einen leicht offen stehenden Mund, ausgebreitete, vor allem auf der für den Betrachter linken Seite weit erhobene Arme mit nach oben gedrehten Handflächen sowie, ebenfalls vom Betrachter aus ge-

²⁰⁷ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 4 r^o]

²⁰⁸ Welche der beiden infrage kommenden Lesarten man wählt, hängt dabei nicht zuletzt davon ab, wie man die architektonische Form des Kuppelgewölbes ikonographisch interpretiert. Vgl. Kapitel 6.2., S. 604 f.

sehen, ein deutlich angewinkeltes rechtes Bein, mit dem er sich energisch nach oben zu drücken scheint. Die eigentliche, prinzipiell unbekleidete Figur, in der der muskulöse, sehnige Körperbau sowie die knotigen Hände und Füße darüber hinaus von Andreas' ursprünglicher, durch harte körperliche Arbeit geprägter Tätigkeit als Fischer zeugen, steht auf einer im oberen rechten Drittel des Giebfelds beginnenden und nach links hin bis ungefähr zur Oberkante des Giebelgesimses reichenden Wolke, die für das erwähnte aktive Bein das Widerlager zu bilden scheint, das gegenüberliegende Bein dagegen zumindest bis zum Unterschenkel vollständig verdeckt. In der darüberliegenden Zone wird die Komposition zusätzlich durch eine rechts auf dem Giebel aufliegende, von hinten zwischen den Beinen hindurchgeführte, die für den Betrachter linke Lende umspielende und schließlich über den rechten Arm gelegte Draperie ergänzt, die nicht nur die Scham des Heiligen vor den Blicken der Gläubigen verbirgt, sondern der Skulptur zugleich auch einen deutlich raumgreifenderen Charakter verleiht und die – dadurch, dass sie zusammen mit der Wolke beträchtliche Teile des die Nische abschließenden Giebelgesimses verdeckt – entscheidend dazu beiträgt, beim Betrachter das Bewusstsein für die Kontinuität der dortigen Profile in den Hintergrund treten und stattdessen den oben beschriebenen Eindruck eines Sprenggiebels entstehen zu lassen.

2.6.4. Die Wandzone des Eingangsbereichs

Im Bereich des Eingangs erfährt der innere Prospekt dann sogar eine derart umfassende Unterbrechung, dass sich das jenseits des Ovalumrisses folgende Vestibül (RAUM 1.02) [ABB. 217 - ABB. 243 | TAF. I | TAF. VIII | TAF. XII] mit der in den vorangegangenen Abschnitten analysierten zentralen Rotunde zu einer gemeinsamen Raumeinheit verbindet und dass damit sowohl vom Eingangsportal aus der zu Anfang des Kapitels erwähnte ungehinderte Blick in den Hauptraum als auch von der Mitte der Kirche aus die freie Sicht auf die Kontrafassade möglich wird beziehungsweise wurde [ABB. 217].²⁰⁹ Neben den eingangsseitigen *coretto*-Segmenten endet das den Innenraum strukturierende Gliederungssystem daher jeweils in einem regelrechten Eckpilaster, der zum Vestibül hin eine zusätzliche, knapp zur Hälfte sichtbare Ansicht ausbildet und über dem auch das Gebälk rechtwinklig nach hinten abknickt, bevor dann eine weitere, ebenfalls bis einschließlich ihrer dritten Kannelur aus der Wand herausragende Quadratsäule das eigentliche Vestibül einleitet und den Richtungswechsel zwischen den tangential beziehungsweise lotrecht zum Ovalumriss verlaufenden Flächen der Prospektgliederung und den zur Längsachse des Gebäudes parallelen Vestibülseiten architektonisch fasst [ABB. 218 | ABB. 838]. Im Vestibül selbst schließt sich daran zum einen ein wiederum zur Hälfte hinter jener Quadratsäule hervortretender, mit der Flucht seiner Ansichtsfläche die hintere Ecke der Prospektgliederung aufnehmender Pilaster an. Zum anderen ist nach einem kurzen Zwischenraum auch der Übergang von den Seitenwänden zur Kontrafassade nochmals mit zwei übereck zusammenstoßenden Halbpilastern besetzt, die – auch wenn die den Quadratsäulen entsprechenden Gliederungselemente nun nicht mehr auf mehreren Seiten freistehen, sondern nur noch in Form von dem Rand der Kontrafassade vorgeblendeten Vorlagen in Erscheinung treten – die am Anfang der Wand gewählte Pilaster- und Säulenfolge prinzipiell symmetrisch wiederholen

²⁰⁹ Die direkte Sicht vom Vestibül in die zentrale Rotunde wird heute durch einen Windfang verstellt, der sich zu besonderen Anlässen zwar prinzipiell auch auf der zum Hauptraum zeigenden Frontseite öffnen lässt, der aber selbst in diesem Fall einem durch das Eingangsportal tretenden Betrachter zunächst nur den Blick auf einen vergleichsweise eingeschränkten Ausschnitt des Kirchenraums erlaubt. Im Normalfall betritt der heutige Besucher die Kirche sogar nur durch die seitlichen Türen des Windfangs. Er gelangt somit beim Verlassen des Windfangs zunächst in den zwischen Windfang und Seitenwand des Vestibüls verbleibenden Zwischenraum und erhält seinen ersten Eindruck von der Gesamtkomposition der zentralen Rotunde daher erst in jenem Moment, in dem er unter dem das Vestibülgewölbe abschließenden Bogen hindurch ins Innere des Grundovals tritt.

Zu einer detaillierteren Beschreibung des Windfangs siehe darüber hinaus S. 92 (Anm. 213).

[ABB. 219 | ABB. 233 | ABB. 837]. Insgesamt ergibt sich damit entlang der Seiten des Vestibüls eine geradezu pleonastische Häufung von Stützgliedern, die zwar einerseits an die ebenfalls durch eine mehrfache Wiederholung von Elementen geprägte Gestaltung der Fassade anschließt,²¹⁰ andererseits aber sowohl zum von seiner Grundkomposition her eher schlichten inneren Prospekt des Hauptraums [ABB. 103] als auch zur entlang ihres Verlaufs auf weitere Pilaster verzichtenden, lediglich nach oben durch das übliche Gebälk abgeschlossenen Wandzone der Rückwand in auffälligem Gegensatz steht [ABB. 224].

Analog zu den Wandzungen beiderseits der Öffnungen von Seitenkapellen, biapsidalen Räumen und *coretti* verfügen die einleitenden Quadratsäulen sowie die im Rest des Vestibüls vorhandenen Pilaster erneut über deutlich verzogene Querschnitte, die auch in diesem Fall wieder der Tatsache geschuldet sind, dass die zur Mittelachse des Anraums zeigenden Ansichtsflächen jeweils parallel zur Wand und die Richtung der zentralen Rotunde beziehungsweise Richtung der Kontrafassade orientierten Seiten jeweils parallel zum Umriss des Ovalraums verlaufen [ABB. 838]. Sämtliche Stützelemente bestehen dabei erneut bis auf die Sockelblöcke aus hellem Marmor, schließen also in ihrer Materialität unmittelbar an die Gliederung des Hauptraums an, und auch die Detaillierung entspricht von den Sockelblöcken bis zum Kranzgesims weitestgehend dem aus dem Rest des Gebäudes bereits bekannten Schema [ABB. 219 | ABB. 233]. Lediglich in drei Punkten weicht die Gestaltung der Gliederungselemente dann doch von der Pilasterstellung des Hauptraums ab: Erstens wird in den Innenecken zwischen aneinanderstoßenden Pilaster- beziehungsweise Pfeilerhälften die Blüte der Abakusplatte nun durch die andere Gemeine Figur des Pamphilj-Wappens, eine heraldische Lilie, ersetzt [ABB. 222].²¹¹ Zweitens ist das Gebälk über den Quadratsäulen sowie über den in der Kontrafassade deren Stelle einnehmenden Pilastern nun erstmals verkröpft [ABB. 223]. Und drittens wurde in der fassadenseitigen Hälfte des Vestibüls nun auf die abschließende Sima verzichtet, sodass nach den den Quadratsäulen hinterlegten Halbpilastern das Kranzgesims jeweils bereits mit dem das Geison begleitenden Karnies endet [ABB. 221].

In den von den Pilastern eingefassten Wandstücken der Seitenwände werden durch die weitergeführten Halsringe dann zwar erneut eigenständige Kapitellzonen abgetrennt und durch die aus hellem Marmor gefertigten Verlängerungen der Kämpfergesimse die Bereiche zwischen Kapitellen und Sockel erneut in zwei übereinanderliegende Partien geteilt [ABB. 218]. Die so entstandenen Felder bleiben ansonsten jedoch vollkommen plan und verfügen dementsprechend weder über die sonst üblichen Eintiefungen noch über den zur Kämpferzone überleitenden zusätzlichen Rundstab. Zugleich tragen die unteren Wandflächen jedoch je ein mit seiner Schale zwischen den Pilastern aus der Wand ragendes, in der Breite die Grenzen des Wandstreifens leicht sprengendes Weihwasserbecken aus hellem, graubraunem Marmor, dessen größtenteils durch die Beschränkung auf wenige kraftvolle Linien geprägte Gestalt sowohl an der Vorderkante wie in der rückwärtigen Verankerung durch wirbelförmige Abschnitte aufgelockert wird [ABB. 220].

In der Kontrafassade fehlen weitere Gliederungselemente wie Halsringe oder fortgeführte Kämpfergesimse sogar völlig. Die parallel zum Umriss des Hauptraums leicht geschwungene Wandfläche läuft dementsprechend von den Sockelstreifen bis zum Gebälk glatt durch und erfährt beziehungsweise erfuhr, abgesehen von zwei weiteren, links und rechts des Eingangs angebrachten bronzenen Weihekreuzen, lediglich in ihrer Mitte durch das Portalensemble eine gewisse Unterbrechung [ABB. 224]. Sowohl an den Flanken als auch auf der Rückseite sind die zwischen den Gliederungselementen verbleibenden Partien darüber hinaus nicht mehr mit *cottanello*, sondern mit *bardiglio* verkleidet oder zumindest – wie in den oberen zwei Fünfteln der Kontrafassade – mit einer durch

²¹⁰ Vgl. Kapitel 2.4.1., S. 59 und 61.

²¹¹ Zum Aufbau des Pamphilj-Wappens siehe unter anderem Kapitel 2.4.2., S. 65.

ihre Bemalung eine *bardiglio*-Oberfläche fingierenden Putzschicht versehen [ABB. 226]. Den Bezug zur beherrschenden Farbigkeit des Innenraums stellt dabei neben der im Folgenden noch zu behandelnden Portaleinfassung allein die ein weiteres Mal rötlich marmorierte Frieszone des auch hier wieder mit Ausnahme der Sima komplett in Stuck modellierten Gebälks her [ABB. 232]. Andererseits ergeben sich durch die ausgiebige Verwendung des *bardiglio* jedoch gewisse Parallelen zum Presbyterium, in dessen Wandzone ein grau marmorierter Stein, wie sich noch zeigen wird, ebenfalls eine vergleichsweise prominente Rolle spielt²¹² [ABB. 250 | ABB. 255] und dessen Gestaltung damit hier bereits anzuklingen scheint.

Unbestrittener Fokus des Vestibüls war beziehungsweise ist bei alledem jedoch die bereits kurz erwähnte, das Zentrum der Kontrafassade einnehmende und dort bis ins Gebälk hineinragende Portalgruppe [ABB. 225]. Die rechteckige Durchgangsöffnung, die in der Höhe bis knapp über das Niveau der Kämpfergesimse reicht und sich dank ringsum schräg eingeschnittener Laibungen zum Innenraum hin leicht aufweitet, erhält dabei zunächst einmal eine Einfassung in Form einer der Wandkrümmung folgenden, zumindest teilweise in *cottanello* ausgeführten Ädikula, deren etwa ein Drittel der sichtbaren Mauertiefe einnehmende Innenseiten bündig in den ein weiteres Mal mit einer rötlichen Marmorierung versehenen Rest des Wanddurchbruchs übergehen [ABB. 227].

In ihrem Inneren wird die Öffnung durch die zwei von außen bereits kurz beschriebenen, ungefähr auf der Hälfte der Wandstärke angebrachten, ohne weiteren Rahmen direkt gegen Pfosten und Sturz des fassadenseitigen Gewändes schlagenden Portalflügel verschlossen, die sich einerseits über die gesamte Höhe des Durchbruchs öffnen lassen, andererseits über den Mittelschluss hinweg aber auch nochmals die separat beweglichen sekundären Türblätter der ebenfalls bereits erwähnten zweiflügligen Schlupftür enthalten [ABB. 228]. In der Ansicht besteht die Ädikula dagegen zum einen aus der eigentlichen, die Kontur der Öffnung begleitenden und am oberen Ende mit leichten Ohren versehenen Umrandung, die sich ihrerseits in zwei durch einen Rundstab getrennte Faszien sowie ein durch einen Rechteckstab abgeschlossenes, am konkaven Ende als normales Karnies beginnendes, sich am konvexen Rand dann aber halbkreisförmig zurückbiegendes lesbisches *kymation*-Profil gliedert und entlang ihres gesamten Verlaufs in Stein ausgeführt wurde [ABB. 226].²¹³ Zum

²¹² Zur genaueren Gestaltung der Presbyteriumswände siehe Kapitel 2.7.1., S. 121 ff. insbes. S. 123.

²¹³ An den eigentlichen Rahmen der Portaleinfassung schließt heute der bereits mehrfach erwähnte Windfang an, der in der Breite praktisch exakt die Abmessungen der Türöffnung aufgreift und in der Tiefe fast bis zum Umriss der zentralen Rotunde reicht, in der Höhe zumindest zu den seitlichen Rändern hin aber zunächst nur ungefähr zwei Drittel des Portaldurchbruchs bedeckt.

Entlang seiner vom Kircheninneren aus sichtbaren Außenseite präsentiert sich der Windfang dabei als im Grundriss prinzipiell rechteckiger Vorbau mit entsprechend dem Verlauf von Rotundenoval und Kontrafassade leicht konkav eingezogener Vorderseite und abgerundeten Vorderkanten, dessen zwei Seitenwände am vorderen und hinteren Rand jeweils durch mit Füllungen versehene, von ihrem Grundcharakter zwischen Lisenen und Pilastern changierende Vorlagen eingefasst werden. An ihren unteren Enden werden sowohl die ausgerundeten Eckpartien als auch die genannten Vorlagen jeweils durch eine angedeutete Basis, eine Plinthe und einen hohen Sockel eingeleitet, nach oben hin schließen beide Elemente mit einer Apophyge und einem halsringartigen Torus ab, der sich mit einer leichten Rückverkröpfung auch entlang der zwischen den Vorlagen verbleibenden Wandfläche weiter fortsetzt. Die seitlichen Wandflächen selbst enthalten auf etwas mehr als ihrer unteren Hälfte jeweils eine rechteckige, einflügelige Tür, die einschließlic ihrer Rahmung links und rechts jeweils bis an die Vorlagen reicht, auf die in vertikaler Richtung zunächst ein zusätzliches Supraportenfeld sowie eine Verdachung in Form eines syrischen Bogens folgt und die nach oben hin darüber hinaus von einer Art verglastem, letztlich aber kaum zu einer Steigerung des Helligkeitsniveaus beitragendem Oberlicht begleitet wird. Auf der zur zentralen Rotunde zeigenden Frontseite wird der Bereich zwischen den abgerundeten Eckpartien dagegen durch den aus diagonal laufenden Brettern zusammengesetzten, mit seinen äußersten Profilen weit aus der Grundebene der Windfangwand heraustretenden Rahmen eines zweiflügligen, erneut in mehrere Paneelfelder unterteilten Portals eingenommen, das zusammen mit seiner Einfassung auch in diesem Fall wieder die gesamte zur Verfügung stehende Breite ausfüllt, nun aber außerdem auch in der Höhe bis zur Oberkante des die Seitenwände und Eckpartien abschließenden Torus beziehungsweise Halsrings reicht und

anderen umfasst die Portalrahmung einen kissenförmig vorgewölbten, nun wieder lediglich aus Stuck bestehenden und *cottanello*-artig gefassten Fries sowie einen gesprengten, aus erstem Karnies, Rechteck- und Ovalstab, Geison, zweitem Karnies und Sima zusammengesetzten und ebenfalls eine *cottanello*-Oberfläche nur nachbildenden Dreiecksgiebel [EBD. | ABB. 230]. Interpretiert man die faszierte Rahmung als Architraväquivalent und sieht man von der Tatsache ab, dass – wohl nicht zuletzt als Reaktion auf die vergleichsweise lebhafte Äderung des fingierten *cottanello*, bei der eine plastischere Gestaltung der betreffenden Bereiche eher störend gewirkt hätte – eine weitere Ausarbeitung von Rechteck- und Ovalstab zu Zahnschnitt beziehungsweise Eierstab unterblieb, wiederholt sich damit auch in der Portaleinfassung nochmals praktisch exakt die Profilverfolge des Kranzgesimses sowie des in diesen eingebundenen Altarraumprospekts [ABB. 839 | ABB. 827].

Die im Bereich der Giebelspitze verbleibende Lücke wird sodann durch ein fast vollplastisch in Stuck modelliertes, nach unten stellenweise bis zum Rand der eigentlichen Portalrahmung und nach oben teils bis knapp unter den Beginn des Kranzgesimses reichendes Figurenensemble ausgefüllt, das wie die Skulptur des Titelheiligen im gegenüberliegenden Altarraumprospekt über eine rein weiß belassene Oberfläche verfügt, dank seiner Größe und Farbigkeit selbst vom Hauptraum aus eine der Andreasdarstellung fast ebenbürtige optische Präsenz entwickelt und damit auch in dieser Hinsicht das Vestibül zum Gegenpol der Presbyteriumszone werden lässt. Im Zentrum der Komposition steht dabei ein weiteres Mal das Wappen des Stifters Camillo Pamphilj, das auf seinem konvex gewölbten Schild wie üblich eine ölzweigtragende Taube, drei mit senkrechten Bändern hinterlegte Lilien sowie einen *ombrellino* mit gekreuzten Schlüsseln zeigt, auch hier wieder von einer ringsum in Roll- und Muschelwerk auslaufenden, in der oberen Hälfte mit langgezogenen Ohren versehenen Kartusche umgeben wird, an seinem oberen Rand darüber hinaus die bei den Pamphilj häufig auftretende Jakobsmuschel beinhaltet und schließlich in der auf Camillo Pamphiljs

diesen somit entlang der gesamten Frontseite unterbricht. Oberhalb des Halsrings schließt sich sodann ein weiterer, wahlweise als Kapitellzone oder als verkröpfter Fries interpretierbarer Streifen an, der in seinem Verlauf nochmals exakt die Vor- und Rücksprünge der darunterliegenden Wandflächen aufnimmt und in dem ebenfalls jeder der entstehenden Abschnitte nochmals je eine leicht eingetiefte Füllung enthält, bevor die gesamte Konstruktion dann nach oben hin durch ein ganz klassisch aus erstem Karnies, an die Stelle des Zahnschnitts tretendem Rechteckprofil, den Eierstab ersetzender Ovalleiste, Geison, zweitem Karnies und Sima bestehendes Kranzgesims bekrönt wird, das entlang der beiden seitlichen Flanken mit den zu erwartenden Verkröpfungen horizontal durchläuft und auf der Frontseite den in seinem Zentrum noch zusätzlich durch eine Konsole getragenen Untergurt eines den hölzernen Einbau zusätzlich nobilitierenden Dreiecksgiebels bildet.

Im Inneren des Windfangs wird die Gliederung der Außenansicht prinzipiell ein weiteres Mal wiederholt, wobei allerdings, erstens, nun nicht mehr, wie auf der Außenseite, auf die rotundenseitigen Lisenen die ausgerundeten Eckpartien als eigenständige Elemente folgen, sondern jene vorderen Lisenen stattdessen bereits selbst die Krümmung enthalten sowie von den seitlichen Flanken zur Richtung Rotunde zeigenden Front überleiten, wobei, zweitens, der dazwischenliegende Rahmen der zweiflügligen Haupttür dementsprechend nun auch nicht mehr mit einem Vorsondern einem Rücksprung an die gekrümmten Partien anschließt und wobei, drittens, in der Mitte der straßenseitigen Vorlagen jeweils zusätzliche halbe Lisenen anschließen, die sowohl für den im Inneren des Windfangs als auch für den vor dem Hauptportal stehenden Betrachter die Vorlagen rechtwinklig um die Ecke zu führen scheinen, die auf jeder der beiden Seiten die Verankerungen für einen durchschlagenden Türflügel bilden und über denen sich der aus den Seitenwänden übernommene Kapitell- beziehungsweise Friesstreifen auch entlang der Kontrafassade weiter fortsetzt.

Nach oben hin wird der gesamte Windfang durch eine zum Zentrum hin ansteigende Decke in Form eines halbierten Spiegelgewölbes überspannt, dessen Wangen entlang der in den Raum hineinragenden Seiten unmittelbar auf dem Kapitell- beziehungsweise Friesstreifen der Wand aufsetzen, dessen untere Enden daher von außen gesehen hinter der durch das Kranzgesims gebildeten Aufkantung verschwinden, bei dem im Windfanginneren die gekrümmten Vorlagen als breite Rippen bis zum zentralen Feld weiterlaufen und das zum Eingang hin eine durch ein ungegliedertes Brett verschlossene, an ihrem Scheitelpunkt etwa ein weiteres Sechstel der Portalhöhe bedeckende Lünette bildet. Und schließlich setzt unmittelbar vor der Kontrafassade auf dem Windfang noch eine Art über das Gewölbe hinausragende, auf praktisch der gesamten Fläche verglaste Schildwand auf, die auch den oberhalb des übigen Einbaus noch verbleibenden Rest der Portalöffnung zur Kirche hin abschließt.

Titel eines *principe romano* verweisenden Zackenkronen endet [Abb. 229]. Anders als im Falle der Fassade wurde das Wappen hier jedoch nicht mit streng frontaler Ausrichtung in der Architektur selbst verankert, sondern scheint nur noch – leicht gekippt und zur Seite verdreht – im Schoß einer links des Zentrums auf dem Giebelfußgesims sitzenden Famafigur mit ausladenden Flügeln und wehendem Gewand zu ruhen und von dieser mit einer Hand gestützt zu werden. Nach rechts hin wird das Skulpturenensemble darüber hinaus durch eine – diesmal schwebende – zweite Famafigur ergänzt, die zwar im Wesentlichen in Rückansicht wiedergegeben ist, sich mit Kopf und Rumpf aber dennoch bereits wieder zum Hauptraum zurückzuwenden beginnt und dabei in eine nach rechts oben Richtung Raumecke weisende, langgestreckte Trompete bläst [Abb. 230]. Und schließlich wird die gesamte Fama-Gruppe nach oben hin durch ein Schriftband umrahmt, das am linken Rand der Vestibülrückwand vor dem Schaft des Pilasters beginnt, sich locker um den Flügel der linken Figur windet, dabei von dieser mit ihrer freien Hand in Position gehalten wird, hinter beziehungsweise über deren Kopf und der Wappenkrone entlangläuft, nach zwei weiteren Mäandern nahe des Schalltrichters der Trompete endet und in ihrem zentralen, wie zufällig optimal auf den Betrachter im Kirchenraum ausgerichteten Abschnitt die vierzeilige Stifterinschrift „DIVO ANDREAE APOSTOLO / CAMILLVS PRINCEPS PAMPHILIVS / INNOCENTII X FRATRIS FILIVS / A FVNDAMENTIS EXTRVXIT“ trägt [Abb. 231].

2.6.5. Das Register der Architektursprache

Analysiert man das Fugenbild der Hauptraum- und Vestibülwände genauer, so fällt zum einen auf, dass sich die einzelnen *cottanello*-, *diaspro*- und *bardiglio*-Elemente im Bereich der Pfeilerrücklagen und seitlich des Eingangsportals der Kontrafassade jeweils über die gesamte Breite der neben den Gliederungselementen verbleibenden Flächen erstrecken und dass auch in der geschlossenen Zone zwischen den Kapitellen die Verkleidung nur aus einigen wenigen, meist deutlich querrrechteckigen Segmenten besteht [Abb. 139 | Abb. 840]. Zum anderen stellt sich heraus, dass zumindest auf der zum Hauptraum weisenden Seite die Rahmen und Füllungen der Pfeilerrücklagen sowie der äußeren Felder der Kapitellzone nicht als separate Bauteile hergestellt wurden, sondern jeweils eine einzige, zusammenhängende Platte bilden [Abb. 121]. Sowohl bei den entlang größerer Partien des Raumumrisses durchlaufenden als auch bei den die Paneele enthaltenden Werkstücken bedeutete dieser Verzicht auf eine weitere Unterteilung der Marmorelemente in kleinere Einheiten einen erheblich höheren Material- und Arbeitsaufwand, da sowohl die Krümmung der Ansichtsflächen als auch die Eintiefung mühsam von Hand aus dem Steinblock herausgearbeitet werden musste, da die in diesem Fall gegenüber den Endpunkten des Blocks weit nach hinten einschneidenden Mittelteile eine deutlich größere Plattenstärke erforderten und da aufgrund der Menge des während des Bearbeitungsprozesses zu entfernenden Marmors erhebliche Teile des ursprünglichen Materials als wertloser Abfall zurückblieben.²¹⁴ Damit wurde durch die großen Plattenformate nicht nur die mit der vertikalen Dynamik der Pilaster und der Andreasfigur kontrastierende Horizontalität der Wandstreifen unterstrichen²¹⁵ und ein weiteres Mal die Kontinuität der Wandzone betont. Nachdem das Innere von S. Andrea durch die grundsätzliche Entscheidung, die in früheren Sakralbauten fast ausnahmslos auf einzelne Kapellen beschränkte Buntmarmorausstattung auf den gesamten Kirchenraum auszudehnen, ohnehin bereits eine für damalige Verhältnisse weit überdurchschnittliche

²¹⁴ Auf die aus der Breite der Platten resultierende, schlechte Ausnutzung des Steinmaterials hat erstmals Johannes Terhalle Mitte der 1990er-Jahre aufmerksam gemacht. Die Tatsache, dass sogar die Eintiefungen der Pfeilerrücklagen jeweils aus der massiven Platte herausgearbeitet wurden, ist ihm damals allerdings noch entgangen. TERHALLE 1996, *passim*, insbes. S. 46.

²¹⁵ *Ibid.*, S. 46 f.

Pracht erreicht hatte,²¹⁶ wurde damit – subtil, aber bei genauer Betrachtung doch nicht weniger unmissverständlich – auch dessen repräsentativer Anspruch noch ein weiteres Mal gesteigert.

Wie zum Ausgleich erweist sich dann jedoch die Pilasterstellung bei näherer Betrachtung als für eine korinthische Ordnung vergleichsweise schlicht. Erste Ansätze einer solchen Vereinfachung der Formen wurden bereits im Zusammenhang mit der Behandlung der Schäfte sowie der Portalrahmung der Kontrafassade erwähnt. Noch deutlicher tritt diese Tendenz jedoch in der Profilierung der Basen, Gesimse und Bogeneinfassungen zu Tage, die das gemäß der Traktatliteratur für die *corinthia* angemessenen Niveau an Reichhaltigkeit stets nur knapp erreichen, ja die ein Teil der Autoren sogar eher der *ionica* als der *corinthia* zuordnen würde.

Die Gestaltung des die Wandzone abschließenden Gebälks etwa lässt sich einerseits auf die Ausführungen Sebastiano Serlios zur korinthischen Ordnung zurückführen, für die dieser, „*per proceder modestamente, non deuiando molto dal testo di Vitruuio*“²¹⁷, nicht nur als einziger der einschlägigen frühneuzeitlichen Autoren eine Gesimsvariante ohne Konsolen ins Gespräch bringt, sondern für die er – sieht man einmal davon ab, dass der Architrav bei Berninis Kirche statt in drei nur in zwei Faszien und ein abschließendes Karnies unterteilt wurde und dass die Übergänge zwischen den Hauptelementen teilweise etwas anders gefasst sind – sogar unmittelbar den an S. Andrea realisierten Wandabschluss vorschlägt [ABB. 841 e]. Andererseits lässt sich die Profilverfolge jedoch auch als eine oberhalb der Faszien jeweils um einen Rundstab erweiterte Variante von Vignolas Interpretation des ionischen Gebälks lesen [ABB. 842 e].²¹⁸

Im Falle des Kämpfergesimses würde Vignola das im Hauptraum von S. Andrea gewählte Profil eher der *corinthia* zuweisen, selbst wenn er die genannten Einzelelemente dort nur im Zusammenhang mit dem Abschluss des Postaments ausdrücklich erwähnt und deren erneute Anwendung am Kämpferpunkt lediglich in den Tafeln zur Gesamtkomposition der jeweiligen Säulenbogenstellungen mitimpliziert [ABB. 842 b|d]. Scamozzi dagegen propagiert dieselbe Abfolge von Einzelschichten lediglich als „*Imp.^a minore*“, also als bei postamentlosen Säulenbogenstellungen zu verwendendes Kämpfergesims, der *ionica* und lässt selbst eine leicht erweiterte Variante allenfalls bei der – für ihn in der Hierarchie zwischen der ionischen und der korinthischen Ordnung angesiedelten – postamentlosen *composita* zu [ABB. 844 c-f]. Und auch Palladio fordert bei Ordnungen oberhalb der *ionica* durchgängig die Einführung weiterer Profilelemente, ja die exakte, in den Kämpfergesimsen von Berninis Kirche verwendete Profilverfolge führt er sogar nur im Rahmen der *dorica* an [ABB. 843 a-d].²¹⁹

²¹⁶ Die Sonderstellung von S. Andrea al Quirinale wird sogar noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass zumindest ein Teil der heute marmorverkleideten Kircheninnenräume des späten Cinque- sowie des frühen und mittleren Seicento, darunter unter anderem S. Maria della Vittoria und Il Gesù ihre aktuelle Ausstattung erst im Verlauf des 18. oder 19. Jahrhunderts erhielten. HdKR, III, S. 282 und 433.

²¹⁷ SERLIO 1584, IV, fol. 170 r°.

²¹⁸ VIGNOLA 1563, Taf. XV f. und XIX.

Palladio und Scamozzi kennen sogar bereits bei der ionischen Ordnung nur die Gesimsvariante mit Konsolen. PALLADIO 1570, I, S. 29 f. und 36; SCAMOZZI 1615, VI, S. 89, 91, 93, 98 [95] und 101.

²¹⁹ VIGNOLA 1563, Taf. XXII ff.; PALLADIO 1570, I, S. 25, 32, 43 und 48; SCAMOZZI 1615, VI, S. 91, 96 f., 97 [109] und 114 f.

Die Begriffe „*imposta minore*“ und „*imposta maggiore*“ machen in diesem Zusammenhang nochmals in besonders augenfälliger Weise deutlich, dass sich für die Zeitgenossen die Säulenstellungen mit und ohne Postament auch innerhalb der einzelnen Säulenordnungen nochmals deutlich in ihrem Rang unterschieden.

Archivolten mit zwei Faszien werden von Palladio und Scamozzi sowohl der ionischen als auch der korinthischen Ordnung zugeordnet und von Vignola, wenn auch ohne zwischen den Hauptelementen vermittelnde Zusatzprofile, immerhin noch im Rahmen der *ionica* mit und der *corinthia* ohne Postament empfohlen [ABB. 842 b-c | ABB. 843 c | ABB. 844 c-d | g-h].²²⁰ Die Arkadeneinfassungen von S. Andrea [ABB. 124 - ABB. 125] verfügen damit zwar über einen bei postamentlosen korinthischen Säulenbogenstellungen durchaus gebräuchlichen Aufbau, ja gemessen an den Vorlageblättern Vignolas zeigen sie sogar eher eine für diesen Kontext zu reichhaltige Profilierung. Durch die Entscheidung für eine Archivoltenvariante ohne speziell ausgearbeiteten Schlussstein, wie sie bei Vignola nur bis zur postamentlosen ionischen Ordnung und bei Palladio und Scamozzi überhaupt nicht zum Einsatz kommt,²²¹ wurde jedoch auch hier das Register der Architektursprache bewusst unter das bei der *corinthia* eigentlich zu erwartende Niveau gesenkt.

Die einfache, über den kanonischen Aufbau Torus - Trochilus - Torus hinaus nicht mit zusätzlichen Elementen versehene attische Basis schließlich wird selbst im Rahmen der *ionica* nur von Vignola als ausreichend erachtet und von den übrigen Autoren sogar lediglich der *dorica* zugeordnet [ABB. 841 a|c | ABB. 842 f | ABB. 843 a-b | ABB. 844 b|d].²²² Und auch mit ihrer Gesamthöhe von $9 \frac{1}{6}$ Schaftbreiten, von der an späterer Stelle nochmals ausführlicher die Rede sein wird, folgen die Pilaster im Wesentlichen jenen Proportionen von 1 : 9, die Vignola im Reigen seiner generell eher schlanken Säulen für die ionische und Serlio im Reigen seiner generell eher gedrunenen Säulen für die korinthische Ordnung vorschlägt.²²³

In der Gesamtschau zeigen die Parallelen zwischen den an S. Andrea realisierten Profilen und den Vorlagenblättern der Traktate darüber hinaus, dass sich Bernini in seiner Pilasterordnung, wenn überhaupt, vor allem an der *Regola delli cinque ordini d'architettura* Vignolas orientierte, die die auf dem Quirinal nachweisbaren Basen-, Gesims- und Archivoltengestaltung wenn nicht bei der *corinthia*, dann doch zumindest bei der *ionica* in fast identischer Form vorstellt. Serlios Traktat, der, wie sich noch zeigen wird, insbesondere bei der Entwicklung der Gebäudegeometrie eine entscheidende Rolle spielte,²²⁴ dürfte im Zusammenhang mit der Pilastergliederung dagegen primär für die grundsätzliche Anregung verantwortlich gewesen sein, die korinthische Ordnung vergleichsweise zurückhaltend zu interpretieren und dazu teilweise sogar eher ionisch anmutende Detaillösungen zu wählen. Allerdings konnte sich Bernini bei seinem Rückgriff auf die *ionica* auch direkt auf Vitruv berufen, für den sich die *corinthia* ohnehin nur durch ihre charakteristischen Kapitelle von den anderen Säulenordnungen unterscheidet und der daher empfiehlt, die restlichen Elemente unverändert von der ionischen oder sogar der dorischen Ordnung zu übernehmen.²²⁵ Darauf, dass Bernini bei der Konzeption des Wandaufbaus auch den Traktat Scamozzis rezipierte, der sich – anders als die Werke Serlios, Vignolas und Palladios sowie die Vitruvübersetzung Daniele Barbaros – freilich nicht unmittelbar im Bestand seiner Bibliothek nachweisen lässt,²²⁶ könnte höchstens die Gestaltung der Sockelzone hindeuten, sieht Scamozzi doch nicht nur als einziger bei allen postamentlosen

²²⁰ VIGNOLA 1563, Taf. XVII und XXII; PALLADIO 1570, I, S. 30 und 39; SCAMOZZI 1615, VI, S. 91, 98 [95], 97 [109], 127 und 132.

²²¹ VIGNOLA 1563, *passim*, insbes. Taf. XVI f. und XXII; PALLADIO 1570, I, *passim*; SCAMOZZI 1615, VI, *passim*.

²²² SERLIO 1584, IV, fol. 139 r° f.; VIGNOLA 1563, Taf. XXX; PALLADIO 1570, I, S. 22, 25 und 31 f.; SCAMOZZI 1615, VI, S. 80 f. und 96 f.

²²³ CHITHAM 1987, S. 34 ff.; SERLIO 1584, IV, fol. 169 r°; VIGNOLA 1563, Taf. XV und XXI.

Zur Entwicklung der Pilasterproportionen im Laufe des Planungsprozesses siehe Kapitel 5.3.3., S. 558 f., Kapitel 5.3.5., S. 568 und Kapitel 5.4.4., S. 588.

²²⁴ Vgl. Kapitel 5.2.2., S. 541 f. und Kapitel 5.3.3., S. 555.

²²⁵ VITRUV - BARBARO 1567, IV, S. 162 f.

²²⁶ Vgl. Kapitel 2.4.1., S. 59 (Anm. 153).

Säulenbogenstellungen unterhalb der Plinthen zunächst jene auch bei S. Andrea vorhandenen unprofilierten Sockelblöcke vor, sondern propagiert dieser doch auch, weit stärker als etwa Vignola, bei der ionischen, korinthischen und kompositen Ordnung die Idee, im Interesse einer direkten Verklammerung von tragender Wand und dekorativem Apparat einzelne Schichten des Pilasterunterbaus in den Pfeilerrücklagen nochmals zu wiederholen [ABB. 842 a | ABB. 844 c|e|g].²²⁷

Trotz alledem muss jedoch letztlich offen bleiben, inwieweit die gedruckten Lehrbücher bei der Ausarbeitung der Pilastergliederung tatsächlich eine unmittelbare Rolle spielten oder ob sich Bernini in diesem Zusammenhang nicht eher an gebauten Beispielen orientierte. So lassen sich sowohl zusätzliche Sockelblöcke, als auch über die eigentlichen Pilaster hinaus weitergeführte obere Tori und Apophygen zuvor bereits unter anderem an der Fassade und im Langhaus von S. Maria in Vallicella, an der Fassade und im Innenraum von SS. Domenico e Sisto, im Mittelschiff von S. Giovanni dei Fiorentini sowie – in verglichen mit S. Andrea mehr oder weniger abgewandelter Form – im Petersdom, in S. Salvatore in Lauro oder in SS. Luca e Martina nachweisen [ABB. 845 - ABB. 846].²²⁸ Und auch die Verbindung korinthischer Pilaster einerseits und eines „ionischen“ Gebälks ohne Konsolen andererseits kommt zwar außer auf dem Quirinal in römischen Kircheninnerräumen praktisch nicht vor – von wenigen Gegenbeispielen, wie etwa S. Anna dei Palafrenieri, einmal abgesehen, werden konsolenlose Gebälke dort ausschließlich mit der *ionica* oder der *composita* kombiniert [ABB. 847 - ABB. 848] –, sie war aber, wie der Baubestand belegt, ebenso wie die Verwendung einfacher attischer Basen während des späten Cinque- und des Seicento in Fassaden durchaus üblich [ABB. 808 - ABB. 812].

Ebenso unklar ist, ob die Entscheidung für eine vergleichsweise reduzierte Interpretation der Säulenordnung eher Berninis intuitivem Wunsch geschuldet war, in der Gesamtkomposition des Hauptraums trotz aller Pracht eine gewisse Ausgeglichenheit und Ruhe zu erzeugen, oder ob sich darin nicht vielmehr das Bestreben widerspiegelt, angesichts des ansonsten betriebenen Dekorationsaufwands zumindest noch in einem Punkt die dem Selbstverständnis der Jesuiten eher entsprechende gestalterische Zurückhaltung walten zu lassen. Sollte die eher schlichte Detaillierung der Pilastergliederung tatsächlich das Ergebnis einer bewussten Reflexion über das an dieser Stelle angemessene architektonische Register darstellen, ließe sich der Rückgriff auf zumindest laut der Lehrbücher eher einem ionischen Kontext zugehörige Details möglicherweise sogar als gezielter, aus der zeitgenössischen Säulentheorie gespeister Versuch interpretieren, trotz der prinzipiellen Wahl der in der Hierarchie der Ordnungen an der Spitze stehenden *corinthia* auch dem zunächst besonders durch Aristoteles entwickelten und später durch den Humanismus rezipierten beziehungsweise durch die Scholastik in die christliche Ethik eingegliederten Ideal der *aurea mediocritas* gerecht zu

²²⁷ SCAMOZZI 1615, VI, S. 60, 75, 91, 97 [109] und 127.

In Bezug auf die Sockelgestaltung der eigentlichen Säulenordnungen scheinen Serlio und Vignola dagegen zu implizieren, dass Säulen ohne Postament auch im Kontext einer Säulenbogenstellung mit ihren Plinthen stets unmittelbar auf dem Fußboden beziehungsweise der Krepis aufsetzen sollten. Hinsichtlich einer möglichen optischen Verzahnung der Säulen und der zugehörigen Rücklagen greift Vignola bei der *dorica* und der *ionica* zwar immerhin den Übergang zwischen Basis und Schaft fassenden Astragal sowie die darüber folgende Hohlkehle in der Wandzone nochmals auf, er verzichtet aber in beiden Fällen auf eine Wiederholung des oberen Torus und kehrt auf seinem Blatt zur postamentlosen *corinthia* sogar wieder zu einer vollkommen glatten, ungegliederten Rücklage zurück. Serlio wiederum zeigt eine vergleichbare Verklammerung von Säule und Wand nur ohne erkennbares System in einzelnen seiner Beispielansichten und führt dort, wenn überhaupt, eher die unteren, als, wie bei S. Andrea, die oberen Schichten weiter. SERLIO 1584, IV, fol. 130 r°; 154 r°, 165 v° und 176 v°; VIGNOLA 1563, Taf. V, X, XVI und XXII.

²²⁸ Die ursprüngliche Sockelgestaltung im Innenraum von Il Gesù, die als Vergleich heranzuziehen in unserem Zusammenhang eigentlich besonders naheliegend gewesen wäre, lässt sich nach der Mitte des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Neuverkleidung der Langhauswände leider nicht mehr mit ausreichender Sicherheit bestimmen. Vgl. HdKR, III, S. 433.

werden, demgemäß Tugend aus dem Streben nach dem rechten Mittelweg zwischen den als lasterhaft angesehenen Extremen entsteht – eine Idee, die gerade bei den Jesuiten als in der humanistischen wie der scholastischen Tradition gleichermaßen verwurzeltem Orden besonders präsent gewesen sein dürfte und die in der Lehre von den Säulenordnungen in der Tat primär mit der *ionica* verknüpft war.

Unabhängig von der zugrunde liegenden Motivation bleibt jedoch in jedem Fall festzuhalten, dass, wollte man zwischen dem rhetorischen Register der Ordnung und dem übrigen Dekorationsniveau einen deutlichen, die Harmonie der Innenraumgestaltung bereits wieder störenden Bruch vermeiden, in der zentralen Rotunde von S. Andrea einerseits nur die *corinthia* als grundsätzliche Säulenordnung infrage kam. Andererseits führte jedoch der verschwenderische, einen zeitgenössischen Betrachter im ersten Moment wohl geradezu überwältigende Buntmarmoreinsatz dort zu einer derart lebhaften und an optischen Eindrücken reichen Komposition, dass Elemente wie zusätzliche Astragale beziehungsweise doppelte Trochilen in den Basen oder Konsolen im Kranzgesims zu einem zu unruhigen Gesamtbild geführt und daher eher störend gewirkt hätten. Dies gilt umso mehr, als auch die Gewölbezone über eine extrem überbordende Dekoration verfügt und damit als Gegenstück ebenfalls eine möglichst klar strukturierte Wand benötigte.

2.6.6. Die Grundstruktur, Gliederung und architektonische Dekoration der Kuppel

Auch die den Hauptraum überspannende Kuppel [ABB. 164 - ABB. 167], die sich ohne zusätzliche überleitende Elemente direkt an das Kranzgesims anschließt und dementsprechend mit ihrer horizontalen Kontur exakt dem ovalen Wandumriss folgt, in ihrer vertikalen Ausdehnung grob die andere Hälfte der Gesamthöhe einnimmt und im Scheitelpunkt ein ebenfalls ovales *opaion* enthält, wird durch mit den Pilastern korrespondierende und deren Fluchten nach oben fortsetzende Rippen zunächst einmal in insgesamt zehn Segmente gegliedert [ABB. 172 - ABB. 173].

Die praktisch als einzige tatsächlich der ovaloidalen Grundform des Gewölbes folgenden Rippen erheben sich dabei auf senkrecht ansteigenden Postamenten, die den Ansatz der Wölbung so weit nach oben verschieben, dass das *opaion* – obwohl der eigentliche Stich, wie bei allen Ovalekuppeln, im Wesentlichen der kleinen Halbachse entspricht – ungefähr um die Länge der großen Halbachse über der Oberkante der Wandzone liegt [ABB. 174 - ABB. 175 | ABB. 849]. Die Postamente selbst verfügen in diesem Zusammenhang zunächst einmal über Basen aus Plinthe, fallender Sima, Trochilus und Astragal, die ihrerseits auf einem darunterliegenden, für den Betrachter allerdings größtenteils hinter der Ausladung des Kranzgesimses verschwindenden, mehrfach verkröpften Sockelstreifen aufsetzen. Die darüber anschließenden, in ihrer Breite exakt den Pilastern entsprechenden Postamentschäfte sind auf ihren Frontseiten sodann auch hier wieder mit durch ein Karnies gefassten, diesmal jedoch zusätzlich mit flachem Rankenwerk dekorierten und ansonsten vergleichsweise rau belassenen Paneelen besetzt, ihr unterer Teil ist außerdem jeweils von einer Reihe großformatiger, aus der Fuge zwischen Basis und Schaft herauswachsender Akanthusblätter bedeckt. Nach oben hin werden die Schäfte durch Gesimse begrenzt, die – ganz im Einklang mit den weiter oben diskutierten Vorschriften Vignolas zur korinthischen Ordnung²²⁹ – die Profilierung der in der Wandzone verwendeten Kämpfergesimse wiederholen [ABB. 850]. Der Abstand zwischen der von einem ersten Rundstab begleiteten Apophyge am Ende des Schafts und der von einem weiteren Rundstab begleiteten Apophyge am Beginn des Gesimses bleibt dabei allerdings so gering, dass sich auch erstere optisch mit den Gesimsprofilen zu verbinden scheint. Zumindest bei oberflächlicher Betrachtung ergibt sich damit insgesamt ein Postamentabschluss aus nun zwei unmittelbar aufeinanderfolgen-

²²⁹ Vgl. Kapitel 2.6.5., S. 95.

den Hohlkehlen mit Rundstab, einer in den Überstand des Geisons mündenden, erstmals wie in den voll ausgearbeiteten Ordnungen der Traktate mit Blattwerk besetzten Sima, dem Geison selbst sowie einem bekrönenden Karnies [ABB. 176].

Auf jenen Postamenten setzen sodann die eigentlichen Rippen auf, die an ihren unteren Enden die Breite und Tiefe der Pilasterschäfte aufnehmen und sich nach oben hin in beide Richtungen zunehmend verjüngen [ABB. 195]. Auf ihren zum Zentrum des Raumes zeigenden Prospekten tragen die Rippen dabei eine umlaufende, nach außen hin zusätzlich durch Rundstäbe gerahmte und zusammen mit dieser Rahmung bis fast an die Rippenränder reichende, nach unten hin aber bereits deutlich vor den Postamentgesimsen endende Blattwelle aus Akanthuslaub, die zunächst konkav in den Rippenkörper einschneidet, sich dann wieder konvex vorwölbt und zwischen sich eine die Mittellinie akzentuierende, rinnenartige Furche einfasst [ABB. 196 | ABB. 851, #3-4]. Die Flanken der Rippen sind außerdem mit weiteren, erneut von knapp über dem Postament bis ganz nach oben reichenden, im Querschnitt nun aber flachrechteckigen Vertiefungen versehen, die, ähnlich wie bereits die Wandgliederung des Vestibüls und die diversen Gliederungselemente der Frontfassade, durch ihre zusätzlichen Kanten dazu beitragen, die eigentlich klare Grundform der Rippe in ein vom Betrachter nicht exakt fassbares Bündel paralleler Linien aufzulösen [ABB. 197].

Zum *opaion* hin knicken der Grundkörper der Rippe, die Aussparungen in den Seitenflächen, die rahmenden Rundstäbe sowie die Blattwellen unter Beibehaltung ihrer im Zuge der Verjüngung erreichten Maße nach außen ab, um sich entlang des oberen Rands der zwischen ihnen liegenden Kuppelsegmente zu einem ersten Abschnitt der Okulusrahmung zu vereinigen [ABB. 205 - ABB. 206]. Ebenso gehen die mittigen Rinnen in einen – nun allerdings kontinuierlich durchlaufenden und gegenüber der Furche der Rippen deutlich verbreiterten – eingetieften Ring über [ABB. 851, #3], der darüber hinaus auch nicht mehr einfach nur leer bleibt, sondern einen an den Mündungen der Rippen jeweils durch Kelchblätter unterteilten und mit ausladenden Schleifen zusammengebundenen Laubkranz enthält [ABB. 851, #5]. Jenseits jenes Laubgebindes folgt zunächst nochmals eine spiegelsymmetrische Wiederholung von Blattwelle, Rundstab und der als Grundkörper von Rippe und Okuluseinfassung dienenden Vorlage, bevor dann zwischen zwei unverändert stehen gelassenen Reststücken der eigentlichen Kuppel Ebene eine zweite, in ihrer Breite fast der Hälfte des äußeren Gesamttrings entsprechende Eintiefung mit trogartigem Querschnitt und grober Oberflächenstruktur in die Kalotte einschneidet [ABB. 851, #2 b] und ein weiterer, ebenfalls aus äußerem Vorlagenrest, äußerem Rundstab, äußerer Blattwelle, Eintiefung mit Laubkranz, innerer Blattwelle, innerem Rundstab und innerem Vorlagenrest bestehender Ring die Rahmung des *opaion* nach innen abschließt [ABB. 207].

Sowohl entlang der Rippenflanken als auch entlang der Außenkontur der Okuluseinfassung wird jene primäre Ebene der Kuppelgliederung darüber hinaus durch Rücklagen hinterfangen, die sich in ihrer Breite und Dicke wiederum nach oben hin verjüngen, an ihrem unteren Ende in diesem Fall aber nicht mehr den ganzen, sondern nur noch knapp den halben Pfeilerrücklagen der Wandzone entsprechen [ABB. 168 | ABB. 174 | ABB. 206 | ABB. 851, #2 a]. Auch in diesem Fall ruhen die sekundären Rippen zunächst auf Postamenten mit den bereits bekannten Sockelstreifen, Basen, unterhalb des Schafts aus der Fuge herauswachsenden Akanthusblättern und Abschlussgesimsen [ABB. 175 - ABB. 176]. Die in den Postamentschäften enthaltenen Eintiefungen bleiben diesmal jedoch vollkommen undekoriert und sind außerdem statt durch die üblichen Karniese nur noch durch einfache Rechteckstäbe gefasst. Und auch die Rücklagen der eigentlichen Rippen und Okuluseinfassung bestehen nun nur noch aus der glatt belassenen Grundfläche sowie aus einem rahmenartig auf die Außenkanten aufgesetzten, im Gegensatz zu den Postamentgesimsen und zur Wandzone hier allerdings in plastisches Blattwerk aufgelösten Karnies [ABB. 196].

Die auf diese Weise definierten Segmente werden sodann jeweils von Kappen ausgefüllt, die sich – insbesondere im mittleren Abschnitt des Kuppelprofils – nach Art eines Schirmgewölbes segelartig gegenüber den Rippen nach außen wölben und sich damit ganz bewusst von der den oberen Raumabschluss eigentlich beherrschenden ovaloidalen Grundgeometrie entfernen [ABB. 166 - ABB. 167 | ABB. 172].

Die Gliederung der Kuppelflächen beginnt dabei an ihrem unteren Rand zunächst einmal ebenfalls mit einem Sockel, der die Pedestalzone der Rippen und Rücklagen in einer Art angedeutetem Lambris in die Gewölbefelder hinein ausdehnt und daher die grundsätzliche Struktur der Rippenpostamente ebenso weiterführt wie die Profilierung von deren Fuß- und Abschlussgesimsen [ABB. 174 | ABB. 177]. Lediglich auf die aus der Fuge zwischen Basis und Schaft herauswachsenden Akanthusblätter wurde nun wieder verzichtet, um auf diese Weise den Unterbau der Rippen weiterhin gegenüber dem Rest des Kuppelsockels hervorzuheben. Und auch die zwischen den Gesimsen gelegene Paneelzone ist über den Seitenkapellen (ZONE 1.04 - 1.05 | 1.09 - 1.10) und über den biapsidialen Räumen (ZONE 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11) zwar weiterhin mit hochrechteckigen, im ersten Fall sehr reichhaltig, im zweiten Fall etwas schlichter gerahmten Feldern versehen. Zum einen bleiben diese jedoch in ihrem Inneren ein weiteres Mal undekoriert und orientieren sich damit eher an den Rücklagen als an den eigentlichen Rippenpostamenten, zum anderen tritt von der zumindest der architektonischen Logik nach eigentlich von Rücklagensockel bis Rücklagensockel durchlaufenden Folge von Lambrispaneelen auf jeder Seite auch nur noch je ein einzelnes Feld tatsächlich in Erscheinung.

Stattdessen werden in besagten Standardsegmenten die unteren Enden der Kappen von wohl auch in der Konzeption Berninis bereits klar verglasten Fenstern mit segmentbogigem Abschluss und zum Außenraum hin leicht ansteigender Sohlbank durchbrochen,²³⁰ deren Rahmungen bis auf die Plinthen hinabreichen, ja diese sogar jeweils als äußerstes Rahmenprofil mitnutzen und die auch in der Breite den weitaus größten Teil der betreffenden Segmente einnehmen [ABB. 170]. Über den biapsidialen Räumen und den *coretti* (ZONE 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11) bestehen die eigentlichen Fensterrahmungen dabei aus zwei jeweils durch ein Karnies aus Akanthusblättern abgeschlossenen Faszien, von denen die äußere an den oberen Ecken zwei seitliche und an den unteren Ecken zwei herabhängende Ohren ausbildet. Darüber folgt dann zum einen ein mit einem Quadrat- und einem Rundstab abgeschlossener, friesartiger Streifen, dessen obere Kontur eine im Vergleich zum Segmentbogen der Fensteröffnung etwas geringere Krümmung aufweist und sich damit zu den Enden hin jeweils leicht aufweitet, sowie zum anderen eine neuerliche Blattwelle, die sich nun jedoch nicht mehr, wie noch in den Rippen, aus leicht geschwungenen Akanthus-, sondern aus in ihrer unteren Hälfte fast halbrund vorgewölbten Lanzettblättern zusammensetzt. Zu guter Letzt endet die gesamte Fensterbekrönung dort in einer Art abschließendem Geison mit leicht nach vorne ausgestellten und oben in einer großzügigen Hohlkehle auslaufenden Front- und Seitenflächen sowie mit einer auch hier wieder zu den Seiten hin zunehmenden Ausladung [ABB. 185 - ABB. 186]. In den Kapellensegmenten (ZONE 1.04 - 1.05 | 1.09 - 1.10) verfügen die Fenster dagegen über zwei ineinandergeschachtelte Einfassungen, von denen die innere unmittelbar der Kontur des Durchbruchs folgt und bereits nach einer einzigen Faszie in einem Perlstab sowie dem aus Akanthusblättern gebildeten und, wie in solchen Fällen üblich, weit nach vorne ragenden Karnies endet, während die äußere

²³⁰ Die heute vorhandene Verglasung, die sich aus größeren Quadraten mit viertelkreisförmig eingezogenen, kleineren Quadraten mit viertelkreisförmig abgerundeten Ecken sowie aus in letztere einschneidenden horizontalen beziehungsweise vertikalen Streifen zusammensetzt, lässt sich dank der Signatur der ausführenden Kunstglaserei zumindest für das Fenster über dem biapsidialen Raum des südlichen Quadranten auf das Jahr 1966 datieren. Die erhaltenen Stiche, insbesondere der Kuppelschnitt im zweiten Band von Domenico de Rossis *Studio d'architettura civile*, lassen aber vermuten, dass die ursprünglichen Fenster im Wesentlichen über dieselbe Aufteilung verfügten. DE ROSSI 1702-21, II, Taf. 4.

von einer deutlich schlichteren und weniger plastisch hervortretenden Folge von glatten Rechteckstäben und Hohlkehlen gebildet wird, dafür aber im Bereich der oberen Ecken nicht nur erneut über leicht hervortretende seitliche, sondern auch über von letzteren unabhängige, deutlich ausladendere nach oben gerichtete Ohren verfügt [ABB. 852, #1-2]. Letztere tragen dann die beiden Hälften eines – in diesem Fall gesprengten – Verdachungsgesimses aus einem Rundstab, einem Trochilus, einer ein weiteres Mal in Akanthusblätter aufgelösten Sima sowie einem nun wieder vergleichsweise klassisch gehaltenen, wie üblich durch ein Karnies abgeschlossenen Geison [ABB. 179 - ABB. 180]. Der Zwischenraum zwischen beiden Teilstücken der Fensterbekrönung ist darüber hinaus mit einer von knapp über dem inneren Rahmen bis knapp über den Scheitelpunkt der Verdachungsprofile reichenden Muschelschale besetzt, die auf beiden Seiten zusätzlich von je einem Fisch mit großem, leicht gen Innenraum gedrehtem Kopf, aufgesperrtem Maul und langem, sich beinahe schlangengleich nach oben windendem und unter dem Geison in einer quastenartigen Flosse endendem Schwanz begleitet wird [ABB. 852, #3]. Und schließlich sind in jenen Gewölbefeldern die Seiten der Fensterrahmen zum einen von neben den Verdachungselementen herabhängenden, bis auf das Gesims des Kuppelsockels reichenden Bündeln aus Palmwedeln flankiert [ABB. 180 - ABB. 183 | ABB. 852, #5 a], zum anderen treten aus den Palmbüscheln etwa im Bereich der seitlichen Ohren festonartige, ungefähr auf Höhe des Sockelgesimses zudem durch Kelchblätter unterteilte Blütengirlanden hervor, die über die obere Schaftpartie der Rippenpostamente hinweg in einer lockeren Schlaufe in die jeweils angrenzenden Kuppelsegmente führen [ABB. 178 | ABB. 852, #5 b].

Lediglich über dem Eingang und dem Altarraum – Bereichen, in denen ja bereits die Wandzone eine vom Rest der Segmente abweichende Gestaltung erfuhr²³¹ – unterscheidet sich die Behandlung der Kappen nochmals ein Stück weit vom bisher vorgestellten Schema. So werden über dem Presbyterium (ZONE 1.07) zwar die Postamente der Rippen und Rücklagen sowie die Basen- und Gesimsprofile des lambrisartigen Sockels noch in ihrer üblichen Ausprägung wiederholt, der Sockel selbst wird nun aber nicht mehr von einem Fenster durchbrochen, sondern verschwindet größtenteils hinter dem Segmentgiebel der den Durchblick zum Altar rahmenden Ädikula und bleibt darüber hinaus in der Paneelzone vollkommen ungegliedert [ABB. 191]. Über dem Eingang (ZONE 1.02) wurde sogar der untere Abschnitt der die Rippen hinterfangenden Rücklagen noch eliminiert. Stattdessen reichen dort zunächst einmal die Postamente der Hauptrippen so weit nach hinten, dass sich entlang ihrer zur Längsachse der Kirche zeigenden Flanken regelrechte, erneut mit Füllungen versehene und rankengeschmückte Seitenansichten ausbilden, an die sich dann auch hier wieder zwischen Fuß- und Abschlussprofil vollkommen plane Reste des Kappensockels anschließen [ABB. 193]. Oberhalb der Schaftzone wird darüber hinaus das Geison nicht mehr bis in die Ecke geführt und dort abgeknickt, sondern in einem großzügigen Viertelkreis vom Postament in den Kappensockel überführt. Und schließlich schneidet in diesem Fall auf praktisch der gesamten durch die Rippenpostamente vorgegebenen Breite in die Kappe ein großer, auf dem Kranzgesims der Wandzone aufsetzender Rundbogen ein, der von einer an ihrem Fußpunkt bereits teilweise hinter den Postamentsockeln verschwindenden Archivolte aus zwei Faszien und einem wiederum akanthusgeschmückten Karnies eingefasst wird und hinter dem sich dann das weiter unten noch ausführlicher zu behandelnde Tonnengewölbe des Vestibüls in die Tiefe entwickelt [ABB. 236].²³²

In sämtlichen Segmenten verläuft oberhalb der bisher beschriebenen Elemente bei näherer Betrachtung außerdem noch ein deren Umriss begleitender, also je nach Situation der oberen Kontur der Fensterverdachung, dem Abschlussgesims des Sockels oder der Archivolte der Rundbogenöffnung folgender, glatter Streifen [ABB. 184 | ABB. 187 | ABB. 192 | ABB. 194]. Dieser tritt zwar insbesondere für den im Hauptraum stehenden Betrachter praktisch nicht in Erscheinung. Dennoch spielt er für

²³¹ Vgl. Kapitel 2.6.3. f., *passim*.

²³² Zu Form und Ausstattung des eigentlichen Vestibülgewölbes siehe Kapitel 2.6.9., S. 107.

die Gesamtkomposition der Kuppelgestaltung insofern eine gewisse Rolle, da er zum einen den Übergang zu den verbleibenden Partien der Gewölbeflächen zusätzlich fasst und zum anderen mit seiner Oberkante die Fuge definiert, aus der in den Eingangs- und Altarraumsegmenten die Blumengirlanden und – dieselbe kompositorische Logik vorausgesetzt – in den Kapellensegmenten die Palmbüschel heraustreten.

Der Rest der von den Rippen definierten Segmente ist sodann einheitlich mit sechseckigen, auf der Spitze stehenden Kassetten besetzt, die sich, sieht man von den angeschnittenen Kompartimenten entlang des Kuppelsockels und entlang des *opaion* einmal ab, über dem Altarraum (ZONE 1.07) in neun, ansonsten – bedingt durch die über die Postamentzone hinaus ausgreifenden Fenster und Rundbögen – in siebeneinhalb bis acht Reihen zu je fünf, drei oder zwei in vertikaler Richtung meist leicht gedehnten Feldern über die Kalotte verteilen [ABB. 198 - ABB. 201]. Dabei werden die eigentlichen Kassetten zunächst einmal eingefasst durch ein ebenfalls aus sechseckigen Maschen bestehendes, das grundsätzliche Gliederungsschema bereits vorgebendes Netz aus rauhen, leicht erhabenen Bändern [ABB. 853, #1 a]. Die Kassetten selbst verfügen sodann, erstens, über allseits durch schmale Fugen umgebene, komplett auf die Kappen aufmodellerte und damit, anders als klassischerweise üblich, auch auf ihrer Innenseite die Grundfläche der Kalotte nicht durchstoßende primäre Rahmungen, die sich jeweils aus einer einleitenden, mit Lanzettblättern besetzten Hohlkehle, einem schmalen Steg sowie einem Eierstab zusammensetzen [ABB. 853, #2]. Zur Mitte hin folgt darauf, zweitens, ein von der vorausgehenden Einfassung wiederum leicht abgesetztes, nun jedoch auf ein absolutes Minimum reduziertes und dementsprechend nur aus einem Rund- und zwei Rechteckstäben bestehendes weiteres Rahmenprofil [ABB. 853, #3]. Und schließlich enthält jede Kassette eine das gesamte Innere jener zweiten Rahmung einnehmende, zumindest um einige Zentimeter in die Gewölbstärke einschneidende Eintiefung [ABB. 853, #1 b], die mehr oder minder komplett von einer von Feld zu Feld unterschiedlich gestalteten Rosette ausgefüllt wird [ABB. 202 - ABB. 203 | ABB. 853, #4].

Die gesamte hier beschriebene Kuppeldekoration besteht, wie bereits der Großteil des die Wandzone beschließenden Gebälks sowie die oberen Teile der Kontrafassade, komplett aus Stuck und scheint – abgesehen vom rings umlaufenden, unmittelbar auf das Kranzgesims folgenden untersten Sockelstreifen, von den Rücklagen der Rippen beziehungsweise des Okulusrings samt ihrer Postamente sowie von den Fugen zwischen den diversen Rahmenelementen der Kassettierung, die allesamt nur über einen grauen Anstrich verfügen – eine durchgehende Vergoldung zu tragen [EBD. | ABB. 166 - ABB. 167 | ABB. 172 - ABB. 174].²³³ Erst bei detaillierterer Betrachtung zeigt sich, dass auch einige der Zwischenräume in den Eierstäben und im Akanthuslaub der diversen Blattwellen und Karniese sowie einige der die Blümchen hinterfangenden Kassettenflächen unvergoldet belassen wurden [ABB. 204], wobei allerdings offen bleiben muss, ob dies einen bewussten Versuch darstellt, die eigentlichen Dekorationselemente stärker herauszuarbeiten oder ob sich ein Teil der Lücken nicht auch einfach aus der Schwierigkeit ergab, an bestimmten ungünstig gelegenen Stellen die Vergoldung überhaupt anzubringen. Ungeachtet dieser Details trägt der ausgiebige Einsatz von

²³³ Inwieweit es sich dabei überall um einen Blattgoldüberzug handelt oder ob nicht an manchen Stellen auch lediglich ein Anstrich aus echter oder unechter Goldbronze aufgetragen wurde, muss ohne eine nur aus unmittelbarer Nähe mögliche oder sogar die Entnahme von Materialproben einschließende Detailuntersuchung leider offen bleiben. Zwar belegen in den Rechnungsbüchern enthaltene Einträge wie „*Indoratura della Cuppola deue dare Adi 8 Luglio sc. ottanta m.^{ta} pag.^{ti} al Corallo p. migliara dieci d oro compro da Fran.^{co} Granelli battiloro a piazza di Spagna a b. 8^o*“, dass zumindest stellenweise tatsächlich Blattgold zum Einsatz kam, dennoch soll, wenn im Rahmen dieser Arbeit von „Vergoldung“ die Rede ist, ausdrücklich nur eine Aussage über den optischen Eindruck und nicht über das verwendete Material getroffen werden. ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie*“), fol. 73 a [fol. 75 v^o (08.07.1663)].

Blattgold jedoch zum einen zweifellos dazu bei, der Kuppel einen der marmorverkleideten Wandzone ebenbürtigen Grad an Pracht zu verleihen [ABB. 96 - ABB. 101]. Zum anderen sollte der Goldüberzug aber wohl auch dazu dienen, durch seine zumindest scheinbare Einheitlichkeit die individuellen Formen der einzelnen plastisch ausgearbeiteten Dekorationselemente zugunsten einer besseren Lesbarkeit der übergreifenden Struktur optisch in den Hintergrund treten zu lassen. Und schließlich dürfte die Vergoldung auch deswegen derart konsequent auf praktisch die gesamten durch die Rippen und ihre Rücklagen eingefassten Kuppelflächen ausgedehnt worden sein, um auf diese Weise einen geeigneten Hintergrund für ein die Gewölbezone durchziehendes Skulpturenprogramm zu erzeugen, deren größtenteils rein weiß gehaltene Oberflächen sich auf diese Weise besonders deutlich vom Rest der Kuppel abheben [ABB. 170].

2.6.7. Das Figurenprogramm der Kuppelzone

Die figürliche Ausstattung selbst, die die Dekoration des Gewölbes kompositorisch wie inhaltlich noch um eine weitere, die grundsätzliche Rippengliederung, die aufwändigen Fensterrahmen und die Kassettierung der Kappen ergänzende Ebene anreichert, umfasst dabei zunächst einmal die Skulptur des Hl. Andreas in der die Öffnung des Altarraums einfassenden Ädikula [ABB. 151 | ABB. 153 - ABB. 155], die in den bisherigen Analysen zwar eher der Wandzone zugeordnet wurde, die sich in Wirklichkeit jedoch bis weit über den Ädikulagiebel hinaus erstreckt und sich daher mit ebenso großer Berechtigung als Teil der Kuppeldekoration lesen lässt, ja die letztlich sogar das eigentliche Zentrum des Figurenprogramms darstellt. So zieht die Andreasdarstellung nicht nur durch ihre Position im unmittelbaren Umfeld des Altars die Aufmerksamkeit eines der Messe beiwohnenden oder in der Kirche betenden Besuchers in besonderem Maße auf sich. Vielmehr verleihen auch bereits der im Vergleich zum Rest der Skulpturen deutlich größere Abbildungsmaßstab, die raumgreifende Haltung sowie die durch Wolken und Draperieelemente zusätzlich erweiterte Gesamtkomposition²³⁴ der Andreasfigur eine im Rest des Skulpturenprogramms nicht mehr erreichte Präsenz [ABB. 171]. Und dadurch, dass sie in ihrem unteren Teil noch durch die aus dem Giebel herausgearbeitete Nische hinterfangen wird, von dort jedoch frei bis vor die Kassettierung der darüberliegenden Kappe emporragt, bildet sie schließlich auch dasjenige Element, das ganz physisch die Grenze zwischen Wand- und Kuppelzone überbrückt und damit – weit unmittelbarer als die lediglich axialen Bezüge zwischen Pilastergliederung und darüber ansetzenden Rippen – beide Teile des Hauptraums wie ein Scharnier zusammenhält.

In den Kuppelabschnitten oberhalb der Seitenkapellen (ZONE 1.04 - 1.05 | 1.09 - 1.10) wird die Heiligenfigur durch je zwei auch in diesem Fall mit einem weit ausschwingenden Lententuch bekleidete, ansonsten jedoch im Wesentlichen als *ignudi* zu interpretierende Jünglinge in knapp eineinhalbfacher Lebensgröße begleitet, die, mit den Beinen nach außen, in unterschiedlichen sitzenden bis halb liegenden Posen auf den Verdachungssegmenten ruhen, sich dabei meist mit einem Ellenbogen auf dem Untergrund abstützen, mit dem anderen Arm eine weisende Geste vollführen, die Draperie raffen oder – wie im Falle der linken Figur des Ostquadranten (ZONE 1.05) – möglicherweise sogar ein Ruder halten sowie ihren Blick teils nach oben zum Kuppelscheitel, teils auf den gen Himmel fahrenden Heiligen oder einen anderen *ignudo*, teils auf das Geschehen am Altar und teils auf den im Hauptraum stehenden Besucher richten [ABB. 181 - ABB. 183]. Im Zwischenraum zwischen den beiden Teilen der Fensterverdachung enthalten die mit den Seitenkapellen korrespondierenden Kuppelsegmente darüber hinaus jeweils eine weitere, im Gegensatz zu den eigentlichen Figuren nun nochmals vergoldete Girlande, die mit ihren Enden teils auf der Oberseite der Verdachung aufliegt, teils aber auch von den *ignudi* gehalten wird, nach unten bis auf das innere

²³⁴ Zur genaueren Gestaltung der Skulptur an sich siehe darüber hinaus Kapitel 2.6.3., S. 89.

Rahmenprofil der Fensteröffnung herabhängt und dabei jeweils zwischen den Brustflossen und dem Rumpf der Fische hindurchführt [ABB. 184]. Anders als es auf den ersten Blick den Anschein hat, handelt es sich dabei allerdings nicht um die Fortsetzung der vor den Postamenten entlanglaufenden Blumenfestons, sondern, wie die nun rautenförmige Oberflächenstruktur deutlich macht, um zusammengerollte Netze, die die auf den Gesimsen lagernden Gestalten als Fischer ausweisen und so zusammen mit den in die Dekoration der Fenster integrierten Muschelschalen und Fischen an die Herkunft des vor seiner Berufung zum Jünger ebenfalls vom Fischfang lebenden Titelheiligen erinnern²³⁵ – eine Anspielung, die gerade im Zusammenhang mit dem Hl. Andreas naheliegen musste, wurde dieser doch einem Teil der Evangelien zufolge ausgerechnet während des Fischens erstmals von Jesus angesprochen, bestand doch der Überlieferung nach eine der ersten Proben seines Glaubens in der Bereitschaft, nach einer erfolglosen Nacht auf Jesu Aufforderung hin nochmals die Netze auszuwerfen, und geschah doch dessen Berufung zum Jünger mit den Worten „Folgt mir nach; ich will Euch zu Menschenfischern machen!“.²³⁶

In den *coretto*-Segmenten (RAUM 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11) ist die Zone oberhalb der Fensteröffnungen indes jeweils mit drei geflügelten *putti* dekoriert, die etwa denselben knapp eineinhalbmals lebensgroßen Maßstab wie die Fischer aufweisen, aufgrund ihrer dem Körperbau eines Kleinkinds folgenden Gestalt sowie aufgrund des Verzichts auf umgebende Wolken und Draperien absolut gesehen aber deutlich kompakter bleiben [ABB. 170 - ABB. 171 | ABB. 188 - ABB. 190]. Die in der Regel auf der Fensterverdachung stehende oder sogar knapp über ihr schwebende Figur zunächst der Gebäudelängsachse trägt in diesem Zusammenhang jeweils einen vergoldeten und damit ebenfalls erst wieder bei etwas genauerem Hinsehen ins Auge fallenden Palmwedel oder Lorbeerkranz. Die übrigen *putti* interagieren dagegen mehr oder weniger spielerisch mit der aus der Kappe über der benachbarten Seitenkapelle kommenden und am angrenzenden Ende des Eingangs- beziehungsweise Altarraumsegments hinter dem Kuppelsockel verankerten Girlande. Im Südquadranten (ZONE 1.08) ist das Gebinde dabei einerseits über das linke Ende der Verdachung geschlungen und wird andererseits von dem auf dem Gesims sitzenden, rechten Engel über der Schulter getragen, während der mittlere *putto* in der so entstandenen, zusätzlichen Schlaufe zu schaukeln scheint [ABB. 188]. Im Nordquadranten (RAUM 1.03) hält der ebenfalls auf der Fensterbekrönung sitzende äußere *putto* den Feston lediglich in den Händen und der mittlere wirkt, als sei er eben dabei, die diesmal in einem großen Bogen bis zum gegenüberliegenden Postament reichende Windung hinabzurutschen [ABB. 189]. Und im Ost- und Westquadranten (RAUM 1.06 | 1.11) ist der mittlere, vor dem Scheitel der Fensteröffnung schwebende beziehungsweise auf die Rahmung kletternde Engel damit beschäftigt, die Girlande überhaupt erst in die Höhe zu heben und sie entweder auf der Verdachung abzuliegen oder dem dritten *putto* zu übergeben [ABB. 190].

Und schließlich endet das Figurenprogramm am Kuppelscheitel mit Cherubsköpfen, von denen der weitaus größte Teil in lockeren, entlang von etwa zwei Dritteln des *opaión* aber doch durch die Flügel zu einem kontinuierlichen Ensemble verbundenen Zweier- und Dreiergruppen die von den

²³⁵ Eine solche Deutung wird darüber hinaus durch die Archivquellen bestätigt, in denen die betreffenden Figuren ebenfalls ausdrücklich als Fischer bezeichnet werden. ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 3 v^o].

²³⁶ *Bibel* 2012, Mt. IV, 18 ff., Mk. 1, 16 ff. und Lk. 5, 4 ff., insbes. Mt. 4, 19 und Mk. 1, 17.

Die im Lukasevangelium enthaltene Erzählung vom Wunderbaren Fischzug bezieht sich in der Bibel zwar nur auf Petrus, da die anderen drei Evangelisten ausnahmslos Andreas und Petrus als Brüder bezeichnen und sie in den Berichten des Markus und des Matthäus beim Fischfang unmittelbar zusammenarbeiten, wird jedoch gemeinhin angenommen, dass auch Andreas an der betreffenden Episode beteiligt war.

Zu den im Laufe der Jahrhunderte unternommenen Versuchen, alle von den diversen Evangelisten erwähnten Episoden zu einer zusammenhängenden Geschichte der Berufung von Andreas und Petrus zu vereinigen siehe darüber hinaus RDK, IX, *ad vocem* „Fischzug, wunderbarer, ...“, insbes. Sp. 307 ff.

beiden Ringen der Okuluseinfassung eingefasste Rinne besetzt [ABB. 205 | ABB. 207]. Lediglich im Bereich der mit dem Altarraum und den altarseitigen *coretti* korrespondierenden Segmente ergeben sich zwischen den Engelsgruppen weiterhin mehr oder weniger ausgedehnte Zwischenräume. Zum Ausgleich wird dann jedoch gerade auf der Altarseite die Dekoration der Rinne noch durch zwei ungefähr in der Flucht jener Lücken auf dem inneren Okulusring angebrachte sowie durch drei teils auf, teils leicht rechts der Längsachse in der Laibung des *opaion* beziehungsweise an der Innenwand der Laterne verankerte, einzelne *putto*-Köpfe ergänzt [ABB. 208 | ABB. 212] – eine Gesamtkomposition, die auf den Betrachter wirkt, als strömten die Engel eben erst durch das *opaion* in die Kuppel ein, um sich auf dem damit fast wie eine Loge wirkenden Zwischenraum zwischen den Okulusringen in Reih’ und Glied niederzulassen.

2.6.8. Die Okuluslaibung und die Laterne

Im Inneren des *opaion* verfügt dessen Laibung erneut über eine den Feldern der Wandzone vergleichbare, eingetiefte Füllung. Nach einem als Rahmen stehen gelassenen Streifen der ursprünglichen Schnittfläche trägt die Stirnseite der Öffnung dazu an ihrem unteren Rand ein auf der konvexen Seite zu einem lesbischen *kymation* verlängertes Karnies sowie einen Rund- und einen Rechteckstab, die gemeinsam zum entlang des Okulusumrisses nicht weiter unterteilten eigentlichen Paneel überleiten. Nach oben wird die Eintiefung dagegen zwar einerseits erneut durch je einen Rund- und Rechteckstab gefasst. Andererseits folgt darauf dann aber – wie in den Kämpfergesimsen und dem oberen Abschluss der Rippenpostamente – eine unmittelbar in den Überstand eines Geisons übergehende Sima, das Geison selbst sowie ein abschließendes Karnies [EBD.].

Oberhalb der eigentlichen Kuppelkalotte setzt darauf eine Laterne auf, die in ihrer Grundstruktur ein weiteres Mal das auch im Rest der Kirche verwendete querovale Schema mit offenen Neben- und durch Pfeiler begrenzten Hauptscheiteln aufgreift, die zusätzlich zu den auf der kleinen Achse gelegenen Fenstern pro Quadrant aber nicht mehr je zwei, sondern nur noch je einen Durchbruch besitzt [ABB. 214]. Auch hier beginnt der Wandaufbau zunächst nochmals mit einem leicht verkröpften Sockelstreifen, auf dem sich – durch eine Plinthe zusätzlich unterfüttert – in der Mitte der als Stützen stehen gelassenen Wandstücke Pilaster mit attischer Basis, unkanneliertem Schaft sowie einem in diesem Fall kompositen, wenn auch nur mit einem einzelnen Blattkranz versehenen Kapitell erheben [ABB. 211]. Diese gehen hier allerdings nicht mehr, wie seitlich der Kapellen- und *coretto*-Öffnungen, direkt in die dahinterliegende Wand über, sondern werden, analog zu den Rippen der Kuppelzone, auf beiden Seiten zunächst noch von weiteren, jeweils zur Hälfte sichtbaren Pilasterterrücklagen hinterfangen, die in ihrer Gestaltung nochmals dasselbe Schema wiederholen. Insgesamt bleiben trotz der durchaus beachtlichen Breite der Wandscheiben beiderseits der Pilastergruppen daher am Ende doch nur vergleichsweise schmale Streifen der Grundebene tatsächlich sichtbar.

Die durch die Pilaster definierten Wandfelder werden sodann von der Oberkante des Sockelstreifens aufwärts durch auf das Zentrum des Laternengrundrisses ausgerichtete und damit auf den Diagonalen deutlich schräg in die Wand eingeschnittene Fensteröffnungen durchbrochen, die sich in der Breite nach außen hin leicht aufweiten und an ihrem unteren Rand über eine zunächst steil ansteigende und dann wieder leicht abfallende Sohlbank verfügen [EBD. | ABB. 212]. Die Öffnungen selbst sind dabei mit einer ganz nach außen verschobenen, jeweils aus zweimal fünf Feldern bestehenden, im Falle der Fenster der Längsachse in einem der unteren Kompartimente offenbaren Verglasung versehen, deren heutige, einheitlich honiggelbe Scheiben angesichts ihrer Oberflächenstruktur zwar zweifellos neueren Datums sind, deren grundsätzliche Farbigkeit, Vergleichsbeispielen wie der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria [ABB. 1034] oder der *Cathedra Petri* in der Hauptapsis des Petersdoms [ABB. 1046] nach zu urteilen, aber durchaus der originalen Konzeption entsprechen dürfte. Auf ihrer Oberseite werden die Durchbrüche darüber hinaus unmittelbar durch das die Wandzone begrenzende Gebälk der Pilasterstellung überspannt, das – wenn auch in deut-

lich weniger sorgfältiger Ausführung – nochmals exakt die vom oberen Abschluss der Wandzone, von der Fassade und von der Portalrahmung des Vestibüls bekannte Profilfolge aus in zwei Faszien geteiltem und durch ein erstes Karnies abgeschlossenem Architrav, glattem Fries, zweitem Karnies, Zahnschnitt, Eierstab, Geison, drittem Karnies und Sima wiederholt und das über den Hauptpilastern jeweils eine leichte Verkröpfung erfährt, zwischen den Rücklagen und der restlichen Wandfläche aber ohne weitere Vor- und Rücksprünge durchläuft [ABB. 215].

Über dem Gebälk wird die Laterne schließlich von einer eigenen kleinen Kuppelkalotte überspannt. Diese weist nun allerdings, anders als beim darunterliegenden Hauptgewölbe, in Querrichtung das kreisförmige und dementsprechend in Längsrichtung ein deutlich überhöhtes Profil auf [ABB. 213]. Außerdem trägt sie über praktisch ihren gesamten Verlauf hinweg erstmals eine unmittelbar aus dem Verputz der Innenfläche herausgearbeitete, statt nur in einem späteren Schritt aufgesetzte figürliche Dekoration, die in diesem Fall nahe des Kuppelfußes mit als Flachrelief wiedergegebenen Wolken beginnt, sich in aus diesen heraustretenden, teils ebenfalls eher flachen, teils aber auch bereits vergleichsweise plastischen *putto*-Köpfen fortsetzt und nach einem invertiert, also mit aus der Grundfläche herausmodellierten „Zwischenräumen“ und dazwischenliegenden Reststücken als „Strahlen“, dargestellten Strahlenkranz schließlich am Scheitel in einer scheinbar auf die Gläubigen herabschwebenden Taube mit ausgebreiteten Schwingen endet [ABB. 216].

Sowohl die Pilaster und die Pilasterrücklagen als auch der unten umlaufende Sockelstreifen sowie der Architrav und das Kranzgesims sind dabei ein weiteres Mal vollständig vergoldet. Durch die Wahl der Verglasung fällt jedoch auch auf die lediglich weiß verputzten Partien, darunter insbesondere die seitlich der Pilasterrücklagen verbleibenden Reste der Wandscheiben, die Laibungen, Stürze und Sohlbänke der Fensteröffnungen sowie die Frieszone, ein goldfarbenes Licht, das den Unterschied zwischen den vergoldeten und den nicht vergoldeten beziehungsweise zwischen den nichtvergoldeten und den verglasten Partien weitgehend verwischt [ABB. 210 - ABB. 211 | ABB. 214]. Und sogar unterhalb des *opaion* und der Laterne scheinen die beiden vor dem inneren Ring der Okulusrahmung angeordneten einzelnen Engelsköpfe durch das auf diesem Wege in die Hauptkuppel dringende Licht noch in Teilen eine gelbliche Farbe anzunehmen. Erst bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die Beurteilung der tatsächlichen Farbigkeit der einzelnen Elemente darüber hinaus auch dadurch erschwert wird, dass die drei in beziehungsweise über der Okulusöffnung befindlichen *putti*, auf denen der Betrachter, durch die übrige Kuppelgestaltung entsprechend konditioniert, eigentlich eine weiße Oberfläche erwartet, hier mit ihrem Untergrund mitvergoldet wurden [ABB. 212], und dass auch die Engel des Okulusrings nochmals über eine partielle Vergoldung verfügen, die sich exakt über die vom Licht der Laterne gestreiften Partien erstreckt [ABB. 209].

Damit trägt der Goldüberzug der *putti* einerseits dazu bei, die skulpturalen Elemente in der Laterne deutlich enger als im Rest des Gebäudes mit der Architektur zu verzahnen, andererseits sorgt der mit jenen vergoldeten Cherubsköpfen exakt identische, scheinbar allein aus der Belichtung resultierende Gelbschimmer entlang der Ränder der sonst in der Tat weiß belassenen *putto*-Köpfe des inneren Okulusrings jedoch dafür, dass der zwischen Laterne und Hauptkuppel stattfindenden Wechsel in der Oberflächenbehandlung die optische Kontinuität der figürlichen Ausstattung in keiner Weise beeinträchtigt. Insgesamt ergibt sich damit oberhalb des *opaion* eine Zone, in der sich – insbesondere bei entsprechendem Sonnenstand – Architektur und Skulptur gemeinsam aus dem durch den goldenen Farbton als göttlich ausgewiesenen Licht zu materialisieren scheinen, in deren Zentrum sich von der ansonsten ebenfalls komplett vergoldeten Kalotte der Laternenkuppel lediglich die Taube klar abhebt und aus der heraus sich die so entstandenen Figuren sodann in Form der Cherubsköpfe über die Okuluseinfassung sowie in Form der *putti* und Fischer über die Fensterzone ergießen, bevor sie sich dann im Inneren der Presbyteriumsädikula zumindest ideell mit dem zweiten, aus der Kuppel über dem Altarraum quellenden Engelsstrom vereinigen [ABB. 210 | ABB. 169].

2.6.9. Das Gewölbe des Eingangsbereichs

An die Wölbung der zentralen Rotunde grenzt über dem Vestibül (RAUM 1.02) ein deutlich gestelztes Tonnengewölbe an, das stichkappenartig in das Richtung Eingang weisende Kuppelsegment einschneidet²³⁷ und in dem sich – sieht man von den vom Boden aus ohnehin hinter dem Kranzgesims verschwindenden untersten Partien einmal ab – über weite Strecken auch die aus dem Rest des oberen Raumabschlusses bekannte Vergoldung nochmals wiederholt [ABB. 201 | ABB. 235].

Das Gewölbe selbst wird dabei zunächst einmal durch Gurte gegliedert, die, ähnlich den Rippen im Hauptraum, die Pilasterstellung der Wandzone fortsetzen und entsprechend des dort nachweisbaren Wechsels zwischen den vergleichsweise wandnahen Pilastern einerseits und den deutlich massiveren Quadratsäulen andererseits auch hier über unterschiedlich starke Ausladungen verfügen [ABB. 236 - ABB. 237]. So ergibt sich am Übergang vom Vestibül zum Hauptraum ein Gurt mit blockhaftem Querschnitt, der aufgrund seiner Dicke nicht nur entlang seiner Laibung, sondern auch zu den Seiten hin jeweils eine vollwertige Ansicht ausbildet und der unmittelbar über dem Eingang in einem weiteren, ebenso ausladenden, wie der zugehörige Pilaster allerdings zum weitaus größten Teil in der Wandstärke der Kontrafassade verschwindenden und daher nur mit seiner vorderen Seitenfläche in Erscheinung tretenden Gurt seine Entsprechung findet. Im Zwischenraum zwischen diesen Hauptbögen schließen sich an diese dann jeweils bandartig aus der Gewölbelaibung heraustretende Rücklagen von je einer halben Pilasterbreite an, die ihrerseits einen vergleichsweise schmalen Reststreifen der demgegenüber nochmals zurückversetzten eigentlichen Gewölbelaibung einfassen.

Mit Ausnahme der Vorderseite des ersten Hauptgurtes, die bereits von der das Gesamtgewölbe zur zentralen Rotunde hin fassenden Archivolte eingenommen wird, sind sämtliche ausreichend breiten Ansichtsflächen auch hier wieder mit verschiedenen Paneelen dekoriert, die – analog zu den Kassetten der Hauptkuppel, aber anders als die Füllungen der Wandzone und der Rippenpostamente – gegenüber der Ursprungsebene nur leicht zurückspringen, dafür aber über aufgesetzte Einfassungen verfügen und sich mit ihrem grau belassenen Grund auch farblich nochmals von der Vergoldung des übrigen Vestibülgewölbes abheben [EBD.]. Auf den Gurten umfasst jede Ansichtsfläche dabei vier kurze beziehungsweise, im Falle der Laibung des vorderen Hauptgurts, sogar querrechteckige sowie drei langgezogene Felder, die sich entlang des Bogenverlaufs miteinander abwechseln und bei denen die Rahmen jeweils im Wesentlichen aus einem auf der Innenseite zum Teil noch durch einen Halbrundstab erweiterten, nach außen jedoch erstmals auf eine zusätzliche Einfassung verzichtenden, lesbischen *kymation*-Profil bestehen. In der Laibung des vorderen Hauptgurts enthalten die querrechteckigen Paneele sodann jeweils ein Arrangement aus vier kreuzförmig angeordneten Blattkelchen [ABB. 237], die beiden langen Felder zunächst des Gewölbefußes tragen je einen unter anderem erneut mit Fischen und Muschelschalen besetzten, von Bändern und Palmzweigen hinterfangenen sowie mit einer stilisierten Flamme abgeschlossenen Kandelaber [ABB. 238], im ebenfalls länglichen Scheitelfeld schließen sich an einen zentralen Lorbeerkranz zu beiden Seiten jeweils zwei überkreuzte, erneut von Bändern zusammengehaltene Bündel von Palmwedeln an [ABB. 239]. Sowohl in den Seitenflächen der Hauptgurte als auch in den Laibungsflächen der Rücklagen bleibt die Dekoration dagegen bei allen Paneelen auf je ein girlandenartiges, in gerader Linie über das betreffende Feld hinweglaufendes Blattgebilde beschränkt. Und in der Laibung der eigentlichen Gewölbeschale ist der verbleibende Streifen sogar nicht nur statt mit lediglich sieben mit insgesamt 17 Feldern besetzt, diese besitzen nun auch ungefähr quadratische Proportionen, reichen mit ihren Rahmungen, die hier nicht mehr aus nach Art der lesbischen *kymatia* nach hinten verlängerten Karniesen, sondern aus einem äußeren Rechteckstab sowie einer Hohlkehle aus stilisierten Blättern

²³⁷ Für eine genauere Analyse des Übergangs zwischen Stichtonne und Hauptkuppel siehe Kapitel 2.6.6., S. 101 f.

bestehen, jeweils unmittelbar an die Ränder der angrenzenden Gurte heran und enthalten darüber hinaus in ihrem Inneren wie die Kassetten der Hauptkuppel jeweils eine Rosette [ABB. 236 - ABB. 237].

Zwischen dem Kranzgesims der Wandzone und dem dergestalt gegliederten Gewölbe ergibt sich entlang der Kontrafassade schließlich eine Lünette, deren Fläche fast vollständig durch das im Zusammenhang mit der Fassade bereits erwähnte halbrunde Fenster ausgefüllt wird [ABB. 242]. Dieses verfügt, ähnlich wie die Öffnungen am unteren Rand der Kuppel, prinzipiell über eine klare Verglasung, enthält jedoch im oberen Teil der mittleren Bahn außerdem auch nochmals eine – nun sogar farbige – Darstellung des Pamphilj-Wappens [ABB. 243]. So präsentieren sich nun die Taube in Weiß sowie der Ölweig in Grün auf rotem und die Lilien sowie der *ombrellino* in Gold auf blauem Grund. Der eigentliche Schild wird zudem wieder durch das übliche, nun goldene Rollwerk sowie die ebenfalls goldene Zackenkrone begleitet und darüber hinaus erstmals von zwei gekreuzten Palm- beziehungsweise Olivenzweigen hinterfangen.

Die eigentliche Fensterfläche ist mit der Ebene der Kontrafassade dabei durch eine Laibung verbunden, die am Fuß noch parallel zu den Seitenwänden des Vestibüls verläuft, deren Scheitel jedoch zum Innenraum hin ein gutes Stück ansteigt. Da auf diese Weise von der ursprünglichen Wandfläche gerade einmal ein in der Breite exakt der Dicke der Rücklagen sowie dem Laibungsrest des fassadenseitigen Hauptbogens entsprechender Streifen stehenbleibt, wirkt die Fenstereinfassung damit letztlich wie ein weiterer, noch zusätzlich auf den hinteren Hauptbogen aufgelegter, wenn auch deutlich gekippter Gurt – ein Eindruck, der sich durch ein mit dem restlichen Gewölbe korrespondierendes Dekorationsschema noch weiter verstärkt [ABB. 240 - ABB. 241]. Im Detail wurden zwar sowohl für die Rahmen als auch für die darin enthaltenen Ornamente nochmals Lösungen entwickelt, die sich in dieser Form an S. Andrea ansonsten nicht nachweisen lassen, bestehen die Einfassungen in diesem Fall doch aus einem nun wieder durch einen äußeren Rechteckstab begrenzten, erstmals tatsächlich mit Blättern besetzten lesbischen *kymation* und enthalten die Paneele neben Rankenwerk doch in den kleinen Feldern jeweils von vier Flügeln umgebene und in den großen Feldern von Muschelschalen hinterfangene Engelsköpfe. Insbesondere die grundsätzliche Aufteilung der Laibungsfläche in vier querechteckige und drei längliche Felder sowie die graue Färbung der Paneele hintergründe folgt jedoch nochmals exakt dem durch die Gestaltung der Gurte vorgegebenen Vorbild.

Insgesamt ergibt sich auf diese Weise über dem Vestibül eine zwar durch zahlreiche Vor- und Rücksprünge strukturierte, aber dennoch kontinuierliche Gewölbezone, die zumindest auf den ersten Blick von der Hauptkuppel bis unmittelbar an die Verglasung durchzulaufen und dank der Kippung der Lünettenlaibung sogar unmittelbar in die Fensterfläche selbst einzumünden scheint. Zugleich hebt sich der obere Abschluss des Vestibüls als Ganzes durch die um einiges präzentere Graufärbung der Paneele hintergründe sowie durch die abweichende Behandlung der figürlichen und floralen Ornamente bei näherer Betrachtung jedoch nochmals merklich von der Hauptkuppel ab und die Dekoration in der Lünettenlaibung scheint ihrerseits auch nochmals einem anderen Stilempfinden zu entspringen als diejenige im Rest des Vestibülgewölbes. Selbst wenn sich diese Vermutung in den Quellen zunächst nicht bestätigt und sich in den diversen Bereichen des Vestibülgewölbes darüber hinaus auch noch genügend Elemente aus der übrigen Gewölbedekoration wiederholen, um davon ausgehen zu können, dass auch jene Partien noch im Laufe des 17. Jahrhunderts realisiert wurden, würde daher auf Basis des Baubefunds die Annahme nahe liegen, dass die Stuckierung der Vestibülwölbung zumindest von einer etwas anderen Hand ausgeführt wurde als

die eigentliche Kuppeldekoration und dass die Ornamente der Lünettenlaibung sogar nochmals etwas später entstanden als der Rest der Stuckarbeiten.²³⁸

2.6.10. Der Bodenbelag

Die grundsätzliche Aufteilung des oberen Raumabschlusses in ein Schirmgewölbe und eine daran angesetzte Stichtonne, vor allem aber dessen weitergehende Gliederung in Rippen, Segmente und ein zentrales *opaion* wird schließlich auf dem Fußboden nochmals zweidimensional wiederholt [ABB. 156 - ABB. 157 | ABB. 167]. Der wie die Sockelpartie des Hauptraums und die Wände des Vestibüls im Wesentlichen aus *bardiglio* und *bianco di Carrara* bestehende Marmorbelag enthält dementsprechend in der Mitte der zentralen Rotunde zunächst einmal zwei konzentrische Ovalringe – der eine weiß, vergleichsweise schmal und mit Innenmaßen, die knapp unter denen der tatsächlichen Okulusöffnung liegen, und der andere dunkelgrau, bereits deutlich breiter und mit einer Außenkante, die ziemlich genau mit dem Umriss der inneren Okulusrahmung korrespondiert [ABB. 158]. Damit bleibt die Gesamteinfassung des zentralen Ovalfelds zwar deutlich kleiner als dies für eine geometrisch korrekte Projektion der Kuppelgliederung erforderlich gewesen wäre. Zum einen lässt dies jedoch darauf schließen, dass Bernini und seine Mitarbeiter im Fußboden weniger die tatsächlichen, als vielmehr die scheinbaren Größenverhältnisse von *opaion* und Kappen abzubilden suchten, in denen die zum Kuppelscheitel hin zunehmende Höhe der Okulusöffnung im Vergleich zu den unteren Teilen der Kalotte ja ebenfalls eher kleiner wirken lässt. Zum anderen könnten die gegenüber der realen Okuluszone deutlich verringerten Gesamtdimensionen aber auch als bewusst eingesetztes illusionistisches Mittel gedacht gewesen sein, um den Betrachter über die wahren Abmessungen der Okuluseinfassung zu täuschen und auf diese Weise das am Kuppelscheitel in den Kirchenraum eindringende Göttliche näher an den Betrachter heranzuholen sowie die eigentlich überproportional große Laternenhöhe optisch zu reduzieren.

Der in *bardiglio* ausgeführte äußere Ovalring geht sodann – analog zum Kuppelgewölbe – nahtlos in insgesamt zehn zum Außenrand der Rotunde hin breiter werdende, ebenfalls dunkelgraue Strahlen über, die außer im Altarraumsegment jeweils auf die Pilaster der Wandgliederung zuführen, dort jeweils kurz vor den Sockelblöcken in einer zur Raumkontur konzentrischen Linie ihren Abschluss finden und an ihrem Ende eine dem Pilasterunterbau vergleichbare Breite erreichen [ABB. 159]. Die Strahlen und die Rahmung des Ovalfelds werden schließlich zum einen von einer durchgehenden, weißen Bodenfläche umspielt. Zum anderen sind in den so definierten Segmenten nochmals keilförmige, allseits durch einen weiteren dunkelgrauen Rahmen eingefasste und im Regelfall ungefähr in der Mitte ihrer radialen Ausdehnung durch Abschnitte eines weiteren Ovalrings zusätzlich unterteilte sowie mit hellem Marmor gefüllte Felder eingebettet, die mit ihrem den Rotundenumriss begleitenden Rand jeweils den Abschluss der angrenzenden Strahlen aufgreifen und damit insgesamt eine konzentrisch zur Grundkontur des Raumes endende Komposition erzeugen [EBD. | ABB. 156].

Lediglich vor dem Presbyterium sind nicht nur die betreffenden Strahlen statt auf die eigentlichen Pilaster jeweils auf die äußeren Säulen der Ädikula ausgerichtet. Vielmehr bleiben aufgrund der leicht aus der Wand herausgerückten Position jener Säulen die Strahlen sowie der dazwischenliegende Keil auch etwas kürzer als der Rest der betreffenden Elemente [ABB. 160]. Und schließlich wiederholen sich in den Altarraum- und Eingangssegmenten zwar nochmals die aus *bardiglio* bestehenden Rahmen, diese enthalten – ebenso wie das zentrale Oval – anstatt der sonst üblichen zwei-

²³⁸ Zur aus den Dokumenten zu rekonstruierbaren Chronologie der Ausstattungsarbeiten siehe Kapitel 3.4.4., S. 374.

geteilten, weiter nicht ornamentierten Füllungen nun allerdings mit figürlichen Buntmarmorintarsien versehene Bodengrabmäler.

Vor dem Altarraum (ZONE 1.07) befindet sich dementsprechend ein Epitaph für den 1659 verstorbenen Kardinal Camillo Melzi, das mit seiner schwarzen Grundfläche allseits bis an den *bardiglio*-Rahmen heranreicht [ABB. 163]. Dieses zeigt an seinem zum Zentrum des Raumes gerichteten, spitzen Ende einen in stilisierter Frontansicht dargestellten, von Löwentatzen getragenen und auf einem Sockel ruhenden rost- bis blassroten Sarkophag, dessen Schmalseite einen von den Seiten her leicht eingerollten Pergamentbogen mit der Aufschrift „D O M / CAMILLO MELTIO MEDIOLANENSI S R E TIT S MARCELLI / PRESBYTERO CARDINALI CAPVAE ARCHIEPISCOPO QVI / OLIM AD FERDINANDVM III CAESAREM NVNCIVS / PONTIFICIVS ET SACRAE CONGREGATIONI EPISCOPIS / ET REGVLARIBVS PRAEFECTAE A SECRETIS PRVDENTIA / DOCTRINA IVSTITIA PIETATE EXIMIVS PER OMNES / HONORVM AC VIRTVTVM GRADVS AD PVRPVRAM / EVECTVS CVM EVM VIVERE MAXIME REIPVB / INTERESSET EXINCTVS EST XII KAL FEBR / ANNO REPAR SAL CDDCLIX / AETATIS SVAE LXIX / IO· ANTONIVS MELTIVS ARCHIEPISCOPVS / DECESSORI ET PATRVO M P“ trägt. Im altarseitigen Teil des keilförmigen Feldes erhebt sich mittig über dem Sarkophagdeckel das Wappen des Kardinals, in dem eine dunkelgrüne Kartusche mit goldenen Rändern, ein Vortragekreuz mit einfachem Querbalken sowie ein weinroter Kardinalshut mit prinzipiell zweimal sechs, in Wirklichkeit allerdings teils durch andere Elemente verdeckten Quasten einen schrägrechts geteilten, unten einheitlich weinroten und oben mit einem schwarzen Adler auf goldgelbem Grund besetzten Schild hinterfangen. Darüber hinaus wird das Wappen zu seiner Linken von einer durch einen Spiegel charakterisierten Allegorie der *sapientia* sowie zu seiner Rechten von einer mit einem Liktorenbündel und einem Schwert ausgestatteten Darstellung der *iustitia* flankiert, die beide auf füllhornartigen, liegenden Fackeln stehen.

Das Segment vor dem Vestibül (ZONE 1.02) beherbergt dagegen das Grabmonument für den 1659 ebenfalls in den Kardinalsrang erhobenen und bis zu seinem Tod im Jahre 1667 im Konvent von S. Andrea lebenden Jesuitenpater Francesco Maria Sforza Pallavicino, das von einem zusätzlichen, nun blassroten Rahmen eingefasst wird und ansonsten über eine helle Grundfläche verfügt [ABB. 161]. In der oberen Hälfte des Feldes ist darin ein weiteres Mal das Wappen des Kardinals eingebettet, das auf goldgelbem Grund einen schwarzen Doppeladler und ein darauf aufgelegtes, weiß und rot geschachtes Herzschild beziehungsweise im Giebel auf weinrotem Grund das als Ordenssymbol dienende IHS-Monogramm trägt und das auch hier wieder von einer mit goldgelbem Besatz versehenen, nun allerdings dunkelgrauen und zudem mit einer Jakobsmuschel bekrönten Kartusche umgeben sowie von dem üblichen roten Kardinalshut mit zwölf Quasten begleitet wird. Zum anderen enthält der untere Teil des Segments eine weitgehend frei in die Fläche eingesetzte, in senkrechter Richtung entrollte, ebenfalls goldgelbe Schriftrolle, die durch ihren Text „D · O · M / SFORTIAE PALLAVICINO / E SOCIETATE IESV / S · R · E · PRESBYTERO CARDINALITII S · SALVATORIS IN LAVRO / DOMVS HAEC PROBATIONIS HAERES M · P · / OBIIT NONIS IVNII ANNO REP · SAL · CDDCLXVII / AETATIS SVAE LX“ auch hier nochmals die Identität des Toten detailliert angibt.

Die zentralen Ovalringe rahmen schließlich das Epitaph der 1691 beziehungsweise 1719 verstorbenen Kardinäle Giulio und Giovanni Battista Spinola [ABB. 162]. Auf einem in die Tiefe des Bildraums führenden, geometrisch geteilten Marmorfußboden erhebt sich dabei ein mosaiziertes Figurenensemble aus einer sitzenden, durch Stab, Füllhorn und Weltkugel ausgezeichneten *eternitas* rechts,²³⁹ einem stehenden *putto* links sowie einem weiteren, in weit zurückgelehnter Haltung mit einem goldenen Reif und einer Schlange spielenden *putto* in der Mitte. Schräg davor liegen auf dem Boden darüber hinaus ein erneut als Mosaik wiedergegebener

²³⁹ Zur Zuordnung der Attribute siehe RDK, *ad vocem* „Ewigkeit“.

Totenschädel sowie eine nun wieder intarsierte Sanduhr. Im Hintergrund des durch den perspektivischen Fußbodenbelag angedeuteten Raumes befindet sich ein ausladender, ocker- bis goldgelber Sockel, auf dessen konvex nach vorne gewölbtem Mittelteil ein weiteres Mal das Wappen der Kardinalsfamilie aufsetzt, das in diesem Fall aus einem goldenem Schild mit rot-weiß geschachtem Balken und einem extrem stilisierten, pfahlweise angeordneten, roten Zapfhahn im Schildhaupt, einer ebenfalls goldenen Kartusche sowie erneut einem dahinterliegenden Vortragekreuz und einem zwölfquastigen Kardinalshut besteht. Und schließlich halten zu den seitlichen Rändern hin der stehende *putto* und die *eternitas*-Figur jeweils in senkrechter Richtung ausgerollte Pergamente mit den Inschriften „D · O · M · / OSSA / IVLIJ SPINVLE / S · R · E · CARDIN · / OBIJT ANNO SAL · / MDCXCI / SEDE VACANTE“ links beziehungsweise „D · O · M · / IOANNES BAPTISTA / CARDINALIS SPINVLA / S · R · E · CAMERARIVS / PATRVI CINERIBVS / MORTALITATIS SVÆ / SOCIATO DEPOSITO / AMOREM TALI VIRO / DEBITVM / VEL MORTVVS / TESTATVR / OBIJT DIE XIX MARTIJ / AN · MDCCXIX“ rechts.

Zumindest seit Fertigstellung der Kapellendekoration dürfte sich der Marmorbelag darüber hinaus auch in die Durchgangsöffnungen der Seitenkapellen und biapsidialen Räume hinein fortgesetzt haben.²⁴⁰ Die Zone zwischen den Laibungen der eigentlichen Seitenkapellen war – und ist bis heu-

²⁴⁰ Auch wenn einzelne Quellen möglicherweise darauf hindeuten könnten, dass die Seitenkapellen in ihrem Inneren statt dem heutigen Marmorboden zunächst lediglich über einen Ziegelbelag verfügten, ist doch kaum vorstellbar, dass der zwischen der marmornen Setzstufe der Kapellenschränken und dem Marmorbelag der zentralen Rotunde verbleibende Fußbodenstreifen nicht ebenfalls mit Marmor ausgefüllt wurde. Dies gilt umso mehr, als sich die vor den Seitenkapellen gewählte Lösung, wie sich noch zeigen wird, mit ihrem den Stufen der Kapellenschränken vorgelagerten, schmalen *bardiglio*-Streifen in der Presbyteriumsöffnung nochmals wiederholt und dort angesichts der Tatsache, dass die Stufe in diesem Fall über die gesamte Öffnungsbreite durchläuft, es also zwischen dem Fußboden der zentralen Rotunde und demjenigen des Altarraums ohnehin keine niveaugleiche Verbindung mehr gibt, die eine Fortsetzung des Altarraumbelags bis zur Hauptraumkontur hätte rechtfertigen können, ganz fraglos zur ursprünglichen Konzeption gehört.

Bei einer Ausdehnung des Marmorbelags allein auf die Durchgänge zu den Seitenkapellen hätte der Fußboden der Rotunde dann allerdings optisch in den Kapellenkranz hinein auszufransen begonnen. Sofern man den Marmorbelag des Hauptraums nicht ohnehin von vornherein bis unter die Öffnungen in der Rotundenwand fortgeführt hatte, dürfte man daher spätestens im Zuge der Arbeiten an der Kapellenausstattung auch bei den biapsidialen Räumen den Boden der Durchgänge mit Marmorplatten versehen und die die Seitenkapellen einleitenden Fußbodenstreifen damit zu einem der gesamten Rotundenwand unterlegten Ring erweitert haben.

Dass die Frage nach dem ursprünglichen Aussehen des Fußbodens hier überhaupt gestellt werden muss, ist dabei der Tatsache geschuldet, dass einerseits durchaus Indizien existieren, die auf eine spätere Ergänzung des Marmorbelags hindeuten oder diese sogar belegen. So zeigt die einzige bisher bekannte historische Wiedergabe des Bodens, ein 1669 oder 1670 dezidiert zur Präsentation der diesbezüglichen Überlegungen angefertigter Grundriss, lediglich die Ovalringe, Strahlen und gerahmten Felder der zentralen Rotunde, nicht aber die heutige Fußbodengliederung der übrigen Räume. Außerdem ist durch eine Inschrifttafel an der Stirnwand des südlich um die Kirche herumführenden Korridors bekannt, dass zumindest im biapsidialen Raum links des Presbyteriums, im Presbyterium selbst sowie im „*vestibolo*“ – womit angesichts der Tatsache, dass der Fußboden in beiden an den Altarraum angrenzenden Räumen dieselbe Gliederung besitzt und daher wohl zum selben Zeitpunkt entstand, der Raum rechts des Presbyteriums in der Inschrift aber sonst keine Erwähnung findet, sowohl der Zugang von der Straße als auch der Durchgang vom Konvent gemeint sein könnte – der Marmorbelag erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts entstand.

Andererseits fehlen auf dem genannten Blatt jedoch sowohl entlang der inneren wie entlang der äußeren Kontur der Rotundenwand jegliche Hinweise auf einen Materialwechsel innerhalb des Bodenbelags. Stattdessen scheint der Plan zu implizieren, dass die unmittelbar an die Wand angrenzende weiße Grundfläche bruchlos bis in sämtliche Nebenräume weiterlaufen sollte – eine Situation, die mit ziemlicher Sicherheit in dieser Form nie existierte. Und auch im Bereich des Hauptraums stimmt die Aufteilung des Belags zumindest in einigen Details nachweislich nicht mit dem in der Zeichnung wiedergegebenen Planungsstand überein. Die Tatsache, dass der Plan jenseits des Rotundenumrisses keinen Marmorbelag wiedergibt, muss daher nicht notwendigerweise bedeuten, dass sich der Fußboden nicht doch auch bereits von Anfang an bis in die Nebenräume des Kapellenkranzes hinein fortgesetzt haben könnte.

Zum Fußbodenbelag in den Seitenkapellen und in den biapsidialen Räumen siehe Kapitel 2.8.2., S. 149

te – mit einem Ring aus *bardiglio* ausgefüllt, der auf seiner Vorderseite die Flucht der Pfeilersockel aufnimmt, auch vor den Setzstufen der Kapellenschränken noch als schmaler Streifen in Erscheinung tritt und Richtung des Kapelleninneren bündig mit der Rückseite der Balustraden endet [ABB. 117 - ABB. 119 | ABB. 303]. In Wirklichkeit beansprucht der Ring damit zwar nur etwas mehr als die Hälfte der Wandstärke. Da der im Hauptraum stehende Betrachter aber nur die vor den Kapellenschränken gelegenen Partien wahrnimmt, scheinen die auf diese Weise erzeugten Schwellenzonen jedoch trotzdem die Bogenlaibungen auf dem Boden zweidimensional zu wiederholen. Erst im Falle der biapsidalen Räume, deren Durchgänge dann nicht mehr über den Fußboden potenziell verdeckende Einbauten verfügen, nehmen die Marmorstreifen dann tatsächlich den gesamten Bereich zwischen den Laibungen ein [ABB. 130 - ABB. 131]. Allerdings folgen auch hier nur die Vorderkanten unmittelbar der gekrümmten Projektion des Sturzes, während die Hinterkanten lediglich die rückwärtigen Ecken der Durchbrüche in gerader Linie verbinden. Außerdem bildet der dunkelgraue Stein nun auch kein einheitliches, ohne Gliederung durchlaufendes Band mehr, sondern enthält in seinem Inneren einen weiteren, möglicherweise auf die vermittelnden Karniese der *cottanello*-Verkleidung anspielenden weißen Rahmen sowie ein das eingetiefte Paneel wiedergebendes graues Feld. Insgesamt entstehen auf diese Weise auch im Fußboden zwei von den Rändern des Altarraums bis zu den Rändern des Vestibüls durchlaufende Ringsegmente, die durch eine das Presbyterium einleitende Stufe sowie einen dieser wie bei den Kapellenschränken der Seitenkapellen vorgelagerten, den Zwischenraum zwischen der Setzstufe und der Flucht der Sockelblöcke ausfüllenden schmalen *bardiglio*-Streifen zu einer einzigen, den gesamten Hauptraum umgreifenden Klammer verbunden werden, damit die Kontinuität der Rotundenwand nochmals zusätzlich unterstreichen und zugleich für einen gewissen Abschluss der zentralen Ovalfigur sorgen, hinter der der Bodenbelag der Kapellen und biapsidalen Räume dann seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen kann, ohne dass dies die Geschlossenheit des Gesamteindrucks stören würde [ABB. 854].

Zum Eingang hin wird dagegen zumindest heute die Grundfläche des Zentralraumbelags prinzipiell weitergeführt. Zunächst einmal sind daher die Seiten des Vestibüls von entsprechend des Wandverlaufs mehrfach geknickten Streifen aus hellem Marmor begleitet, die an ihrem einen Ende nahtlos in den äußersten Ring des Rotundenfußbodens übergehen und an ihrem anderen Ende stumpf auf den Sockel der eingangsseitigen Wandvorlagen stoßen [ABB. 233]. Zwischen den Sockeln der vorderen Quadratsäulen ist in jene Grundfläche ein mit dem rotundenseitigen Hauptgurt korrespondierendes Feld eingelassen, das auf seinen Langseiten heute durch zwei zum Rotundenumriss konzentrische, dunkle Bögen definiert wird und ansonsten eine ebenfalls weiße Füllung trägt, sich aufgrund der Verwendung von Platten einer anderen Charge allerdings selbst dort, wo grundsätzlich zwei helle Partien aneinanderstoßen, merklich von der seitlichen Einfassung abhebt [EBD. | ABB. 234]. Richtung Kontrafassade folgt darauf zum einen ein wiederum aus hellem Marmor bestehender, schmalerer Streifen, der sich angesichts der Farbigkeit des Materials sowohl als stegartige, die Grundfläche des Vestibülbodens in zwei Abschnitte trennende Verbindung zwischen den beiden seitlichen Wandeinfassungen als auch als Fortsetzung eines vom Rand des Zentralraums bis zur Kontrafassade durchlaufenden und in diesem Fall dann auch die Projektion des Hauptgurts in sich einschließenden Feldes lesen lässt. Zum anderen bleibt jenseits des besagten hellen Streifens eine bis unmittelbar an die Fassade reichende Restfläche, die aufgrund des nicht mit den Knickstellen der Wandeinfassungen korrespondierenden Endes des besagten hellen Streifens an den vom Eingang abgewandten Ecken leichte Aussparungen besitzt. Zur Rotunde hin enthält diese heute ein Stück eines weiteren, prinzipiell erneut grauen, gemessen an den übrigen *bardiglio*-Partien jedoch über weite Strecken vergleichsweise hellen Ovalrings, von dem an seinen beiden durch die Ausklin-

(Anm. 328) und Kapitel 2.8.4., S. 163 (Anm. 355 f.), zu den Abweichungen zwischen der Zeichnung und der Ausführung des Bodenbelags vgl. Kapitel 5.3.6., S. 575 und Kapitel 5.4.5., S. 593 ff.

kungen definierten Enden darüber hinaus nochmals je ein leicht verzogenes, durch einen nun wieder recht dunklen Farbton ungewöhnlich eigenständig wirkendes Quadrat abgeteilt wird. Der rückwärtige Teil schließlich wird von einem weiteren, nun sogar etwas breiteren Band eingenommen, das mit seiner hellgrauen Farbe und seiner vergleichsweise stark gestreiften Oberfläche sogar noch eine weitere Musterungsvariante in die Fußbodendekoration einführt. Gerade die Füllung des zuletzt genannten, fassadenseitigen Fußbodenabschnitts zeigt damit statt des sonst üblichen unmittelbaren Bezugs zur Gewölbegliederung eine vollkommen beliebig wirkende Aneinanderreihung einzelner Teilflächen, die den insbesondere im Fußbodenbelag des Hauptraums angewandten Gestaltungsprinzipien diametral entgegensteht. Und auch im rotundenseitigen Feld bedeuten die fehlenden seitlichen Begrenzungen und der Wechsel in der Materialcharge einen gewissen Bruch mit der umliegenden Dekoration. Unabhängig von eventuellen schriftlichen Quellen²⁴¹ liegt daher schon aufgrund des Baubefunds die Annahme nahe, dass beide Felder erst zu einem späteren Zeitpunkt ihren heutigen Belag erhielten, dass ursprünglich nur die wandbegleitenden Streifen sowie möglicherweise der mittige Steg als Marmorelemente existierten und dass die dazwischenliegenden Flächen zunächst lediglich einen einfachen, im Fischgratverband verlegten Ziegelbelag trugen, eine im römischen Seicento auch bei Sakralbauten durchaus nicht unübliche Lösung, die sich, abgesehen vom Hauptraum und der Unterkirche von SS. Luca e Martina [ABB. 856], allerdings kaum einmal tatsächlich bis heute erhalten hat. Letztlich hätte der Fußboden des auf das Hauptportal folgenden Vestibüls damit in seiner grundsätzlichen Materialität dem Boden sowohl des Altarraums als auch des als Zugang vom und zum Konvent dienenden, biapsidialen Raums unter dem südlichen *coretto* entsprochen, die – wie sich noch zeigen wird – ursprünglich ebenfalls mit einem Ziegelbelag ausgekleidet gewesen sein dürften [ABB. 855].²⁴²

2.6.11. Die Nutzung des Kirchenraums

Wie die Sakralbauten der Jesuiten im Allgemeinen und wie die von Giovanni Tristano in den Jahren 1567 und 1568 errichtete alte Andreaskirche am anderen Ende des Noviziatskomplexes im Besonderen war auch Berninis Bau von vornherein öffentlich zugänglich. Bereits in den ersten Jahren und Jahrzehnten nach ihrer Eröffnung und Weihe musste die Kirche daher sowohl interne, aus den Tagesabläufen der Patres und Novizen resultierende Funktionen erfüllen als auch den Bedürfnissen von außen kommender Nutzer Rechnung tragen.

Der konventsinterne Gebrauch der Kirche folgte dabei wohl auch auf dem Quirinal einem Regelwerk, das den Tagesablauf der Novizen aufs Genaueste festlegte, für sämtliche zentralen Tätigkeiten, vom Aufstehen, über die ersten Gebete, die diversen Mahlzeiten und die Lese- und Studienphasen bis hin zu den Verrichtungen außerhalb des Konvents genaue Verhaltensnormen aufstellte und in diesem Zusammenhang auch den Messbesuch, die Beichte, die Kommunion und den Ministrantendienst im Detail beschrieb, das sich im Fall von S. Andrea allerdings nur in Teilen und nur in Fassungen des 16. oder in Fassungen des 18. und 19. Jahrhunderts erhalten zu haben scheint.²⁴³

²⁴¹ Als Beleg für eine spätere Ergänzung des Marmorbelags im Vestibül kommt ein weiteres Mal vor allem die genannte Inschrifttafel infrage, bei der sich der Begriff „*vestibolo*“ allerdings, wie oben ausgeführt, nicht zwingend auf die Partie zwischen Kontrafassade und Hauptraum beziehen muss. Vgl. S. 111 (Anm. 240)

²⁴² Zu den dortigen Fußbodenbelägen siehe Kapitel 2.7.2., S. 126 und Kapitel 2.8.4., S. 163.

²⁴³ Von Interesse sind in diesem Zusammenhang die Dokumente ARSI, Rom. 177, 178 b und 180.

ARSI Rom. 177, ein aus unterschiedlichen Einzelheften zusammengestellter Band enthält auf n. pag. [fol. 1 r^o ff.] einen auf 1572 datierten italienischen Tagesablauf des Noviziats, der sich auf n. pag. [fol. 17 r^o ff.] dann mit den prinzipiell identischen Punkten in lateinischer Sprache nochmals wiederholt. Ansonsten sind dort im Wesentlichen konkrete Verhaltensregeln für die Novizen, aber auch für die diversen im Konvent tätigen Laienbrüder niedergelegt, die sich aber stets eher auf die innere Einstellung beim Vollführen der einzelnen Tätigkeiten oder auf den Umgang

Auf der anderen Seite existiert jedoch aus dem Pariser Noviziat eine sehr ausführliche Variante derartiger Noviziatsregeln, die von ihrem Entstehungszeitpunkt her ziemlich genau die im Zusammenhang mit Berninis Kirchenneubau interessante Periode beleuchtet und seit einigen Jahren in einer kommentierten Edition vorliegt.²⁴⁴ Ein Vergleich der unterschiedlichen Dokumente zeigt darüber hinaus, dass – lässt man die der unterschiedlichen räumlichen Disposition der Kirchen und Konvente geschuldeten Differenzen außer Acht – nicht nur der Tagesablauf vom Rom des späten 16., über das Paris des späten 17. bis zum Rom des frühen 19. Jahrhunderts im Wesentlichen gleich blieb, sondern auch die konkreten, die Ausführung der einzelnen Tätigkeiten beschreibenden Anweisungen sich im allgemeinen Ansatz und Ton sowie in vielen Einzelpunkten durchaus ähneln. Zieht man zudem in Betracht, dass die Regeln, erstens, wie die Pariser Fassung selbst betont, eine gewisse Allgemeingültigkeit beanspruchten, da sie auch das spätere Leben im Orden leiten sollten,²⁴⁵ dass sie, zweitens, Praktiken kodifizierten, die letztlich noch auf den Weichenstellungen durch die Gründergeneration beruhten und daher im gesamten Orden gleichermaßen präsent waren, dass sie sich, drittens, durch den bei den Jesuiten mehr als bei anderen Orden auch über Sprach- und Landesgrenzen hinaus üblichen Austausch zwischen den Niederlassungen in ihren lokalen Ausprägungen immer wieder aufs Neue aneinander angeglichen haben müssen, sowie dass ihnen, viertens, zumindest im Pariser Dokument ein über die Zeit hinweg vergleichsweise unveränderlicher Charakter zugeschrieben wird,²⁴⁶ erscheint es daher – bei allem Bewusstsein für die Gefahr, damit in Einzelfällen Fehlinterpretationen zu riskieren – statthaft, die aus den Pariser und den späteren römischen Regeln gewonnenen Informationen auch zum Verständnis der römischen Situation der 1670er- bis 1680er-Jahre heranzuziehen.

Die Hauptfunktion der Kirche bestand in diesem Zusammenhang zunächst einmal darin, die allmorgendliche Messe zu beherbergen, die die Novizen gemäß des in den Novizenregeln definierten

untereinander beziehen und daher keine Rückschlüsse darauf zulassen, wie die Architektur genau bespielt wurde.

ARSI, Rom. 178 b enthält als fol. 25 r^o ff. unter dem Titel „*Metodo, che si osserva nel noviziato della Compagnia di Gesù in Sant'Andrea di Montecavallo in Roma*“ die maschinenschriftliche Kopie eines Tagesablaufs für Wochen-, Fest- und Exkursionstage. Die Erwähnung eines „*giorno [...] della ripristinazione della Compagnia*“ ermöglicht dabei eine Datierung auf einen Zeitpunkt nach Wiederzulassung des Jesuitenordens im Jahre 1814.

ARSI, Rom. 180 schließlich gibt zwar keinen Tagesablauf an, entspricht ansonsten aber am ehesten dem oben postulierten Regelwerk mit Anweisungen zum konkreten Ablauf der einzelnen Tätigkeiten. Wie der im Titel des Bandes enthaltene Verweis auf das Jahr 1814 zu interpretieren ist, muss zwar offen bleiben. Angesichts der den Text einleitenden Sätze „*Avvisi de' Novizj Della Compagnia di Gesù / Per me F.^l Pier Luigi Bruni Novizio di essa Comp.^{ia}, abbracciato li 19: Ott.^{bre} 1765 in giorno di Sabato, Festa di S. Pietro d'Alcantara; e vestito li 23 d.^{no}, in giorno di Mercoledì, in questo S.^o Noviziato di Roma a S. Andrea di Monte Cavallo, in età di 21 anno, e tre Mesi, M.^{ro} de' Novizj P. Ludovico Parravicino [sic]*“ ist aber entweder davon auszugehen, dass das Büchlein die während der Noviziatszeit zusammengestellten, privaten Notizen des Autors darstellt, oder dass er – möglicherweise als Ausgangspunkt für die nach der Neugründung des Ordens erforderliche, erneute Kompilation der Noviziatsregeln – seine eigenen Erfahrungen als Novize aus der Erinnerung nochmals niederschrieb. Beide Interpretationen würden allerdings übereinstimmend bedeuten, dass der Text die in den 1760er-Jahren herrschende Situation wiedergibt. ARSI, Rom. 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^o e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814*“), S. 1 [fol. 2 r^o].

²⁴⁴ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), ediert als RANUM, Patricia M. [Hrsg.]: *Beginning to be a Jesuit. Instructions for the Paris novitiate, circa 1685*, (Jesuit Primary Sources in English Translations, 26), Saint Louis (Mo.) 2011.

²⁴⁵ „*Cependant on ne nous les donnent icy qu'afin [que la plupart d'elles] servent de direction dans la suite, et cela s'étend à tous les articles [...] qui ne [re]gardent pas spécialement le lieu où nous vivons aujourd'huy. Il n'y a presque aucune action qui, pour être bien faite, ne doive se faire dans les Collèges et les Maisons, comme au Noviciat.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 5, zitiert nach InstrNov 2011, S. 48.

²⁴⁶ „*Celles que l'on trouvera icy n'ont rien de nouveau, sinon qu'on a ajouté à ce qui étoit déjà écrit beaucoup de choses qui se pratiquent sans être écrites.*“ *Ibid.*, S. 2, zitiert nach *ibid.*, S. 44.

Tagesprogramms in späteren Jahren täglich ab 7:00 Uhr, ursprünglich unter der Woche gegebenenfalls sogar noch eine Stunde früher, gemeinsam zu besuchen hatten²⁴⁷ und an der, so ist zu vermuten, auch die übrigen Patres und Laienbrüder des Konvents teilgenommen haben dürften. Der Gottesdienst fand dabei wochentags in der Regel ohne allgemeine Kommunion aller Konventsinsassen statt und beschränkte sich daher auf eine Dauer von etwa einer halben Stunde. An Sonn- und Festtagen, zu denen laut den Dokumenten des 19. Jahrhunderts unter anderem die Hochfeste Christi und Mariens, die Feste der Apostel und der jesuitischen Heiligen, der Gründungstag des Ordens sowie der Dritte Weihnachts-, Oster- und Pfingstfeiertag gehörten,²⁴⁸ wurde zudem an alle Messteilnehmer auch die Eucharistie ausgeteilt. Ebenfalls an Sonn- und Festtagen folgte unmittelbar auf die erste Messe mit Empfang der Eucharistie darüber hinaus eine zusätzliche Dankemesse,²⁴⁹ die, einer noch zu Zeiten der alten Kirche etablierten Tradition folgend, zumindest in den ersten Jahren nach Fertigstellung von Berninis Bau allerdings möglicherweise auch in S. Vitale stattgefunden haben könnte.²⁵⁰

²⁴⁷ „Alle 7 si scende in Cappellone alla Messa – alle 7 1/2 si cala in refettorio alla colazione [...]“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 25 r^o.

Die Unklarheiten über den genauen Messbeginn rühren in diesem Zusammenhang daher, dass der Pariser Zeitplan an normalen Wochentage zumindest vormittags in fast allen Punkten eine Stunde nach vorne verschoben scheint. Inwieweit dies doch auf gewisse Unterschiede zwischen den Noviziaten hindeutet oder ob der spätere Tagesbeginn im römischen Zeitplan eher ein Zugeständnis an geänderte Bequemlichkeitsansprüche des 19. Jahrhunderts darstellt, muss in diesem Zusammenhang offen bleiben. Allerdings weist der römische Zeitplan ohnehin ausdrücklich darauf hin, dass die genannten Uhrzeiten und Tätigkeitsreihenfolgen nur eine von mehreren jahreszeitlich wechselnden Varianten wiedergeben. *Ibid.*, fol. 26 r^o (Anm. 2).

²⁴⁸ „La comunione ogni domenica conforme l'istituto, in tutte le principali festività di N. S. Gesù Cristo, e della Vergine SS^{ma}, in tutte le feste de' nostri Santi, nel giorno della fondazione di nostra Compagnia, della Canonizzazione del nostro S. P., della ripristinazione della Compagnia, nelle feste de' S. Apostoli, nella terza festa di Natale, Pasqua e Pentecoste, nel venerdì dopo l'ottava del Corpus Domini festa del SS. Cuor di Gesù, nel giorno di S. Lorenzo, dei Protettori ec.“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 26 v^o.

In den Ordenskonstitutionen heißt es zum Empfang der Eucharistie:

„Sacramentorum frequentatio valde commendetur. Differri autem non debet Communio, aut Missa celebratio sine causis iudicio Superioris legitimis, ultra octo dies: [...]“ ConstSI 1583, S. 224 (VI, Kap. 3, § 2 / [§ 584]).

(„Der Empfang [sämtlicher] Sakramente sei [allen Jesuiten] sehr empfohlen. Die Kommunion oder die Zelebration der Messe, jedoch, darf ohne aus Sicht des Oberen legitimen Grund nicht länger als acht Tage aufgeschoben werden: [...]“.)

„[...] & si laicus fuerit, confiteatur oportet, & sanctissimum Sacramentum Eucharistiæ sumat octavo quoque die; nisi de Confessario aliquod esse impedimentum ad communionem uideretur. Si Sacerdos est, confitebitur ut minimum octavo quoque die, & crebrius missæ sacrificium offeret; [...]“ ConstSI 1583, S. 27 (Exam. gen., Kap. 4, § 25 / [§ 80]).

(„[...] sofern [ein Novize] zuvor Laie war, soll er an jedem achten Tag beichten und das heiligste Sakrament der Eucharistie empfangen, es sei denn der Beichtvater ist der Ansicht, dass irgendein Hindernis für die Kommunion besteht. Falls er [bei Eintritt in den Orden bereits] Priester ist, wird er mindestens jeden achten Tag beichten, und in [sogar noch] kürzeren Abständen das Messopfer darbringen [...]“, eigene Übersetzung)

„Vtantur quotidie conscientie suæ examinatione consueta, & octavo quoque die saltem ad Confessionis & Communionis sacramenta accedant, nisi aliqua de causa aliud Superiori videretur; [...]“ ConstSI 1583, S. 95 (III, Kap. 11 / [§ 261]).

(„[Die Novizen] sollen sich täglich in der üblichen Erforschung ihres Gewissens üben und mindestens an jedem achten Tag die Sakramente der Beichte und der Kommunion empfangen, sofern dem Oberen nicht aus irgendeinem Grund etwas anderes sinnvoll erscheint [...]“, eigene Übersetzung)

²⁴⁹ „Vi è dopo la seconda messa pel ringraziamento: ciò fatto e deposti i mantelli, si cala in refettorio alla colazione [...]“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 26 v^o

„Vers 9 heures, quand la cloche sonne, on va au jubé entendre une seconde Messe“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“), S. 13 f., zitiert nach InstrNov 2011, S. 54.

²⁵⁰ Zur Nutzung von S. Vitale vgl. Kapitel 2.2.1., S. 50.

Konkret versammelten sich nach Aussage der Pariser Regeln die Novizen dazu vor Beginn der Messe jeweils vor dem Zugang zur Kirche, in diesem Fall also wohl im noch zu behandelnden Umgang,²⁵¹ und zogen dann gemeinsam in die Kirche ein. In der Kirche selbst ist angesichts des Fehlens jeglicher Art von Bestuhlung oder einer die Bestuhlung auch nur vorbereitenden Aufteilung des Fußbodenbelags wohl davon auszugehen, dass die Ordensangehörigen die Messe im Wesentlichen in auf dem Boden kniender Haltung verfolgten, von der sie sich erst wieder erhoben, wenn der Zelebrant die Kirche verlassen hatte.²⁵²

Außer zur Messe suchten die Novizen laut den Quellen des 19. Jahrhunderts die Kirche darüber hinaus jeweils am späten Vormittag für die persönliche Gewissenserforschung sowie, zumindest im Sommerhalbjahr, kurz nach Mittag für das gemeinsame Gebet der Litaneien auf – Tätigkeiten, die laut Plan jeweils eine Viertelstunde dauerten und von denen letztere auch in Paris in der Kirche verortet wurde.²⁵³ Ebenfalls im Sommerhalbjahr fand in der Kirche nachmittags eine halbstündige *orazione* statt, womit nach Lage der Dinge eigentlich nur ein meditatives Gebet in der Stille gemeint sein kann, für das die Novizen möglicherweise auch die Gemälde der Seitenkapellen als Meditationshilfe benutzen sollten.²⁵⁴

Am frühen Abend war die Kirche zumindest in späteren Jahren außerdem der Ort für eine Aktivität, die in den Dokumenten als „*prendere le stazioni*“ bezeichnet wird,²⁵⁵ deren genauer Inhalt und Ablauf sich aber heute nicht mehr bis ins Letzte erschließt.

Der Begriff der „Station“ lässt dabei noch am ehesten vermuten, dass die Novizen jeden Tag in der Kirche einen Kreuzweg abschritten oder sich die diversen Etappen der Passion Christi zumindest mental vergegenwärtigten, ähnlich wie sie dies ja auch bereits in den am Beginn des Noviziats ste-

²⁵¹ „*Dès qu'on entend le petit coup avant l'heure de la Messe, on doit descendre à l'église. On attend proche de la sacristie que tous à peu près soient assemblés, puis on avance à la file dans le milieu du sanctuaire.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 25, zitiert nach InstrNov 2011, S. 64.

²⁵² „[...] *ceux derrière qui est la nappe de communion, doivent se lever et venir se mettre à genoux, vis-à-vis l'autre sur le passage du prêtre [...]* / *Après la bénédiction du prêtre, ceux qui se sont déplacés doivent retourner à leur place. Enfin, on ne doit pas se lever pour sortir que le prêtre ne soit retourné à la sacristie.*“ *Ibid.*, S. 26, zitiert nach *ibid.*, S. 66.

Da im ersten Teil der zitierten Anweisung nur ein Teil der Novizen angesprochen ist, ist zum einen davon auszugehen, dass die anderen ohnehin bereits knieten. Zum anderen lässt die Tatsache, dass der genannte Positionswechsel offensichtlich ohne die bei Verwendung zusätzlichen Mobiliars unvermeidliche Behinderung möglich war, darauf schließen, dass die angehenden Ordensmitglieder unmittelbar auf dem Boden gekniet haben müssen.

²⁵³ „*Alle 11 1/4 suona l'esame comune, e da novizj si fa in Cappellone inanzi l'altare* – [...] – *Ad un'ora in estate si scende in chiesa alle litanie comuni*“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 24 r^o f.

„*Au petit coup devant 4 on descend à l'église pour les Litanies de la Sainte Vierge, et de là on vient à la salle de Notre Dame pour les Litanies du Saint Nom de Jesus.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 11, zitiert nach InstrNov 2011, S. 52.

²⁵⁴ „*In estate si scende a far l'orazione per mezz'ora in chiesa [...]*.“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 25 v^o.

Sowohl der hier beschriebenen *orazione* in der Kirche als auch einer weiteren, einstündigen *orazione*, die die Novizen allmorgendlich in ihren Schlafsälen hielten, war jeweils eine mentale oder schriftliche Sammlung von möglichen Gebetsthemen vorgeschaltet. Nachdem die noch am Vorabend stattfindende Vorbereitung der morgendlichen *orazione* in der genannten Quelle als „[...] *si leggono per un quarto in comune i punti per la meditazione del dì seguente* [...]“ beschrieben wird, ist anzunehmen, dass die *orazione* in der Tat einen primär meditativen Charakter hatte – eine Vermutung, die Patricia Ranum in der Einführung zu ihrer Edition der Pariser Noviziatsregeln bestätigt. *Ibid.*, fol. 26 r^o; vgl. InstrNov 2011, S. 25 (Anm. 58).

Zu einer möglichen Nutzung der bildlichen Darstellungen in den Seitenkapellen als Anstoß zur Meditation, siehe Kapitel 2.8.3., S. 158 f.

²⁵⁵ „[...] *quindi si va al giardino in silenzio, si dice la corona e si passeggia per un'ora, dopo di che si va a prendere le stazioni in chiesa [...]*“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 26 r^o f.

henden Geistlichen Übungen getan hatten.²⁵⁶ Inwieweit eine solche Kreuzwegandacht tatsächlich bereits die in späterer Zeit übliche Form aufwies, ob sich die Novizen dabei tatsächlich physisch durch die Kirche bewegten oder es sich bei jenem „Kreuzweg“ eher um eine gedankliche Übung handelte, ob bereits zu Berninis Zeit die einzelnen Stationen im Kirchenraum konkret gekennzeichnet waren, ob gegebenenfalls die Weihekreuze als Markierung der Stationen mitgenutzt wurden und wie in diesem Fall die Zuordnung der Kreuze zu den einzelnen Episoden der Passionsgeschichte konkret geschah, muss allerdings ebenso offen bleiben wie die Frage, ob jener Punkt des Tagesablaufs tatsächlich bereits auf eine Tradition des 17. Jahrhunderts zurückgeht oder er erst zu einem späteren Zeitpunkt einen Teil der in den Pariser Regeln noch deutlich zahlreicheren Litaneien ersetzte.²⁵⁷ Klar ist lediglich, dass sich die wie auch immer geartete Stationsandacht zumindest kurz nach Mitte des 18. Jahrhunderts bereits fest etabliert hatte und sie der Noviziatsleitung offensichtlich auch als so wichtig erschien, dass sie nicht nur in den im Allgemeinen deutlich summarischeren Tagesabläufen der Ausflugsstage nochmals eigens aufgeführt wird,²⁵⁸ sondern dass sie, wie sich noch zeigen wird, neben der Messe auch die einzige in der Kirche stattfindende Aktivität darstellte, die die Kranken des Noviziats von einem der *coretti* aus mitzuverfolgen hatten.²⁵⁹

²⁵⁶ „*Præterea antequam quisdam in Domum, uel Collegium ingrediatur, uel postquam ingressus fuerit, sex experimenta præcipua [...] requiruntur. [...] Primum est, in spiritualibus exercitijs mensem unum plus minus uersari; id est, tum in examinanda conscientia, & anteacta uita recogitanda, & confessione generali facienda, ac peccatorum suorum meditatione, tum in contemplatione rerum ac mysteriorum Vite, Mortis, Resurrectionis, & Ascensionis Christi Domini Nostri, tum etiam in oratione uocali & mentali [...] se exercere.*“ ConstSI 1583, S. 23 (Exam. gen., Kap. 4, § 9 / [§ 64 f.]).

(„Darüber hinaus werden, bevor jemand in ein Ordenshaus oder ein Kolleg eintritt oder [unmittelbar] nachdem er eingetreten ist, sechs besonders wichtige Bewährungsproben verlangt. [...] Die erste besteht darin, etwa einen Monat in Geistlichen Übungen zu verbringen; dies bedeutet, sich bald in der Prüfung des Gewissens, im Überdenken des bisherigen Lebens sowie im Ablegen der Generalbeichte und im Nachdenken über seine Sünden, bald in der Betrachtung der Ereignisse und Mysterien des Lebens, des Todes, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi, unseres Herrn, bald auch im gesprochenen und stillen Gebet [...] zu üben.“, eigene Übersetzung)

Zur Rolle der *Exercitia Spiritualia* für die Ausbildung der Jesuiten siehe darüber hinaus O'MALLEY 1993, S.48 und 360.

²⁵⁷ Einerseits scheint sich der Kreuzweg erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkt von einem Abschreiten von Stationen im Außenraum zu einer Abfolge von im Inneren von Kirchen stattfindenden Gebeten entwickelt zu haben. Außerdem geht die Forschung bisher davon aus, dass die Jesuiten zwar in Flandern und Nordfrankreich bereits vergleichsweise früh die dort verbreiteten volkstümlichen Varianten des Kreuzwegs aufgriffen und weiterentwickelten, in Italien jene Andachtsform jedoch zumindest bis zum Ende des 17. Jahrhunderts lediglich im Umfeld der diversen Zweige des Franziskanerordens intensiver praktiziert wurde – Befunde, die eher dafür sprechen würden, dass die in den Quellen beschriebenen „*stazioni*“ erst zu einem späteren Zeitpunkt in den Tagesablauf der Jesuiten-Novizen eingefügt wurden. Andererseits lassen sich die in den *Exercitia Spiritualia* vorgeschriebenen Meditationsabschnitte zur Passion Christi durchaus auch bereits als eine Frühform der Kreuzwegsandacht auffassen, sodass die Idee, die einzelnen Episoden auch in der Kirche stärker zu verorten, angesichts der Versuche der Jesuiten, die Meditation durch Bilder oder durch die Schaffung spezieller Rahmensituationen zu unterstützen, gerade an S. Andrea al Quirinale eigentlich auch im 17. Jahrhundert bereits durchaus nahe liegen musste. Vgl. KNELLER 1908, S. 100 f. und 176 ff.; BAUD 1995, S. 79 ff.; STERNBERG 2003, S. 174 f.

²⁵⁸ Zum Ablauf der Ausflüge heißt es unter anderem: „*Il sabato due ore prima dell'Angelus Domini [...] si scende in salone ove il P. Rettore [...] distribuisce le terna de' compagni che devono andare insieme, ed assegna le chiese che devono visitare. Poi si cala in chiesa a prendere le stazioni: fatto ciò si esce a camminare.*“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 26 v^o f.

²⁵⁹ „*Al Coro si vada solamente la mattina per udire la S.^a Messa, ed il giorno per prendere le Stazioni [...]*“ ARSI, Rom. 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^e e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814^a*“), S. 54 [fol. 28 v^o]

Da das betreffende Dokument, wie oben ausgeführt, den Stand der 1760er-Jahre widerspiegelt, ergibt sich aus der letztgenannten Erwähnung auch die Tatsache, dass die Stationsandacht bereits spätestens im 18. Jahrhundert in den Tagesablauf eingefügt worden sein muss. Vgl. S. 113 (Anm. 243).

Dass die Novizen die Kirche auch unmittelbar nach dem Mittag- und Abendessen nochmals aufsuchten, um dort, wie in Paris, die Eucharistie zu verehren, ist dagegen eher unwahrscheinlich. Die prinzipiell durchaus belegte Anbetung unmittelbar in Berninis Bau zu verorten, würde angesichts der Tatsache, dass dort ja auch die Messe stattfand, zwar eigentlich naheliegen. Andererseits spricht der römische Tagesablauf im Zusammenhang mit der Hostie aber nicht nur erstmals von einer „cappella“ anstatt, wie in Bezug auf S. Andrea üblich, von der „chiesa“ oder dem „cappellone“. Vielmehr scheint die übrige Formulierung auch eher darauf hinzudeuten, dass die Anbetung der Eucharistie lediglich eine kurze Etappe auf einem ohnehin zurückgelegten Weg innerhalb des Konvents darstellte.²⁶⁰ Und schließlich korrespondiert die in der Archivquelle nachweisbare Verknüpfung von „cappella“ und „salone“ sogar unmittelbar mit einer Auflistung der Konventskapellen, in der unter anderem von einer „Cappella di Sala“ die Rede ist.²⁶¹ Letztlich dürfte also wohl doch eher davon auszugehen sein, dass die Verehrung der Eucharistie im Konvent selbst geschah, und man zu diesem Zweck in einer der dortigen Kapellen eine Hostie vergleichsweise dauerhaft zur Anbetung ausgesetzt hatte.

Außer durch die Mitglieder des Noviziats im Allgemeinen und die Novizen im Besonderen wurde S. Andrea al Quirinale zugleich jedoch auch durch eine ganze Reihe externer Gäste genutzt. Dazu gehörte wohl zum einen eine Reihe von einfachen Gläubigen, die zum Teil – aus den umliegenden Vierteln, in Einzelfällen auch aus entfernteren Teilen der Stadt kommend – die Kirche aufsuchten, um dort die Messe zu hören beziehungsweise ihre private Andacht zu halten, die sich zum Teil aber auch bereits im Noviziat selbst aufhielten, da sie unter der Anleitung der dortigen Patres an den Geistlichen Übungen teilnahmen oder von den Jesuiten – sei es aus eigener Initiative oder auf Bitten der Kurie hin – eine Zeit lang beherbergt wurden.²⁶² Nachdem laut übereinstimmender Aussage des Pariser und des späteren römischen Tagesablaufs einerseits für die Novizen jeweils nur eine Messe pro Tag vorgesehen war, andererseits aber in der alten Kirche noch 1669 mehrfach täglich zelebrierte Messen belegt sind,²⁶³ stellt sich in diesem Zusammenhang allerdings die Frage, inwieweit auch in den Jahren nach 1670 zur eigentlichen Konventsmesse zusätzliche Messfeiern hinzutraten. So ist einerseits denkbar, dass man zwischenzeitlich nur deswegen zu einer mehrfachen Zelebration übergegangen war, weil man die für die 1660er- und 1670er-Jahren anzunehmende Zahl von etwa 110 Konventsinsassen²⁶⁴ in Tristanos Kirche nicht mehr alle gleichzeitig hatte unterbringen können, und man daher mit Inbesitznahme des Neubaus wieder zur Zelebration nur einer einzigen Messe zurückkehrte. Denkbar ist aber ebenso, dass auch die heutige Kirche zumindest zu einigen jener Zeiten, in denen diese nicht durch die Novizen belegt war, mit weiteren, möglicherweise stärker auf besagte externe Gäste abgestimmten Messen bespielt wurde.

²⁶⁰ „Alle 12 fine del pranzo si sale in salone, ove dopo una breve visita al SS.^{mo} di cappella per lo spazio di tre pater ave, e gloria il manduttore distribuisce i novizj [...] per la consueta ora di ricreazione“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 25 v°.

Vgl. im Gegensatz dazu: „Outre les deux fois qu'on descend chaque jour à l'église pour entendre la Messe et pour reciter, à 4 heures d'après-midy, les Litanies de la Sainte Vierge, on va encore au jubé visiter le Saint Sacrement régulièrement, cinq fois le jour [...]“, was darauf schließen lässt, dass in Paris die Anbetung zwar von der der Kontrafassade vorgelagerten Empore aus geschah, dass man sich dabei aber selbstverständlich weiterhin auf die Hostie des Hauptaltars ausrichtete. BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“), S. 71 f., zitiert nach InstrNov 2011, S. 98.

²⁶¹ TERHALLE 2011, S. 184 (Anm. 703).

²⁶² *Ibid.*, S. 169 ff.

²⁶³ „Hanno al Servizio di q.^{ta} Chiesa, e del Noviziato dodeci Padri della Compagnia sotto il Rettore e con i Novicij, et altri che si trattengono nel far' gli esercizij [...] sono sopra settanta Persone t.^{te} applicati allo Spirito, al Servizio di Dio, e di questa Chiesa, in cui ogni mattina si celebrano più di santa [sic] messe.“ BAV, Codici Vaticani latini, 11886 („Chiese de' Canonici, e de' Regolari, et altre del Clero Romano“), fol. 534 r°, zitiert nach *ibid.*, S. 292.

²⁶⁴ TERHALLE 2011, S. 173 ff., insbes. 179 f.

Klar scheint allerdings, dass – unabhängig von jenen eventuellen weiteren Messen – auch die eigentliche Konventsmesse Besuchern prinzipiell offen stand.²⁶⁵ Da sich die Novizen im Hauptraum selbst aufhielten und im Falle von Berninis Kirche auch keinerlei Hinweise auf zusätzliche, trennende Einbauten existieren, traten von außen kommende Gäste daher wohl potenziell mit den Novizen in unmittelbaren Kontakt. Dennoch kam es dabei wohl nicht zu einer allzu großen Durchmischung zwischen den unterschiedlichen Gruppen, da sich aufgrund separater Eingänge die externen Gäste vermutlich eher in der straßenseitigen und die ordensinternen Messbesucher eher in der altarseitigen Hälfte der Kirche aufgehalten haben dürften.²⁶⁶ Und auch während der übrigen Andachtszeiten der Novizen blieb die Kirche wohl durchaus allgemein zugänglich und es war daher wohl durchaus damit zu rechnen, dass die angehenden Ordensmitglieder während der Litaneien, der Gewissenserforschung, der stillen Meditation oder der Stationsandacht Fremde in der Kirche antrafen. Vielleicht war es solch eine Konstellation, in der sich die berühmte, bereits in der Einleitung dieser Arbeit zitierte Begegnung zwischen Bernini und seinem Sohn und späteren Biographen Domenico zutrug, der sich zwischen 1671 und vermutlich 1673 als Novize auf einen später wieder verworfenen Eintritt in den Jesuitenorden vorbereitete²⁶⁷ und der später berichtete: *„Quivi avvenne un giorno, che quel suo figlio, che presentemente scrive questo Libro, essendo per sua devozione entrato in quella Chiesa, e ritrovato havendo in un angolo di essa ritirato il Cavaliere suo Padre, che in atto di compiacenza vagheggiava con gli occhj tutte le parti di quel piccolo Tempio, ossequiosamente gli domandasse, ‚Che facesse così solo, e cheto?‘ e che gli rispondesse il Cavaliere, ‚Figlio, di questa sola Opera di Architettura io sento qualche particolar compiacenza nel fondo del mio cuore, e spesso per sollievo delle mie fatiche io quì mi porto a consolarmi col mio lavoro.‘“*²⁶⁸

Zu den von außen kommenden Mess- und Andachtsbesuchern traten zumindest in der alten Kirche als zweite Gruppe externer Nutzer darüber hinaus die Prälaten hinzu, die – sei es temporär im Gefolge des seit dem zunehmenden Ausbau des Quirinalspalasts im späten Cinque- und frühen Seicento für immer längere Perioden auf dem Quirinal residierenden Papstes, sei es dauerhaft als Mitarbeiter der beiden etwa zur gleichen Zeit endgültig auf dem Quirinal angesiedelten, nach der Neuorganisation der Kurie durch Sixtus V. in ihrer Bedeutung extrem gewachsenen Verwaltungssorgane der Dataria Apostolica beziehungsweise der Congregazione della Consulta²⁶⁹ – in jenen Jahren in zunehmender Zahl auf dem Quirinal lebten und an den Altären von S. Andrea al Quirinale der Aufforderung zur regelmäßigen, wenn nicht sogar täglichen Zelebration nachzukommen pflegten.²⁷⁰

²⁶⁵ Auch in diesem Zusammenhang ist nochmals ein Blick nach Paris hilfreich, wo die Formulierungen der Novizenregeln darauf schließen lassen, dass es auch an Tagen, an denen die Novizen nicht die Kommunion empfangen, üblich war, im Rahmen der Konventsmesse an einige der Laien die Eucharistie auszuteilen. InstrNov 2011, S. 33.

²⁶⁶ Zur zusätzlichen Erschließung des Kirchenraums aus Richtung des Konvents siehe Kapitel 2.8.5., S. 164 und 166; Kapitel 2.9.1., S. 170 und 173 sowie Kapitel 2.9.5., S. 183.

²⁶⁷ Zum Lebenslauf Domenico Berninis im Allgemeinen und seiner Zeit als Novize des Jesuitenordens siehe BERNINI - MORMANDO 2011, S. 4 ff.

²⁶⁸ BERNINI 1713, S. 108 f.

²⁶⁹ Zur von Sixtus V. vollendeten Neuorganisation der Kurie, zur Verlagerung der päpstlichen Residenz auf den Quirinal und zur mit beidem einhergehenden Ansiedelung der Dataria und der Consulta auf dem Quirinal siehe MENNITI IPPOLITO 2004, *passim*, insbes. S. 20 f. und 53 ff.

²⁷⁰ *„Nella bella Sagrestia contigua dove sono belli apparati per il concorso mattino de’ Palazzini [?] che benespesso mentre la Corte Pontificia si trattiene a monte Cavallo vi vanno [?] à celebrare.“* BAV, *Codici Vaticani latini*, 11886 („Chiese de’ Canonici, e de’ Regolari, et altre del Clero Romano“), fol. 533 v^o, zitiert nach TERHALLE 2011, S. 291.

Zu den in Tristanos Andreaskirche zelebrierenden Prälaten siehe darüber hinaus auch *ibid.*, S. 173.

Offiziell heißt es zu den Aufgaben des Priesters in den Beschlüssen des Konzils von Trient zwar lediglich *„Curet*

Auch wenn die durch den regelmäßigen Besuch der externen Prälaten erzielte Außenwirkung in den Jahren vor Grundsteinlegung der neuen Kirche eine gewisse Beeinträchtigung des Noviziatsbetriebs für die Jesuiten wohl mehr als aufwog und sie insofern nie versuchten, die Zelebration auswärtiger Kleriker einzuschränken oder gar zu unterbinden, scheinen sie sich an der allzu großen Präsenz externer Zelebranten allerdings doch so weit gestört zu haben, dass sie bei ihrem Neubau zu diesem Zweck schon in den ersten auch die Einbindung in den Gesamtkonvent berücksichtigenden Entwürfen die Einrichtung einer außerhalb des eigentlichen Kirchengebäudes gelegenen „Cappella dei Prelati“ vorsahen, auf die an späterer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird.²⁷¹ Es ist daher davon auszugehen, dass, anders als in der alten Andreaskirche, die auswärtigen Zelebranten bei Berninis Bau für die Nutzung des eigentlichen Kirchenraums nur noch eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielten. Und auch in denjenigen Fällen, in denen, entweder weil die Cappella dei Prelati bereits belegt war und gleichzeitig noch weitere Prälaten eine Zelebrationsmöglichkeit benötigten oder weil man einem der externen Kleriker den Wunsch, die Messe unmittelbar in der Kirche zu feiern, nicht abschlagen wollte, doch auswärtige Priester in der Kirche zelebrierten, dürfte sich eine solche Zelebration wohl in der Regel in Form einer stillen Messe in einer der Seitenkapellen abgespielt haben und im Hauptraum selbst daher nur am Rande in Erscheinung getreten sein.

Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Nutzung des Kirchenkomplexes durch externe Gäste von vornherein mitgedacht gewesen sein muss. Zum einen hat bereits Christoph Luitpold Frommel darauf hingewiesen, dass der Papst die Erlaubnis zur Errichtung einer Kirche unmittelbar gegenüber der *manica lunga* des Quirinalspalasts nicht zuletzt mit dem Hintergedanken gab, dass ein Neubau an dieser Stelle „[...] *pro bono tam novitiatus, quam ipsius palatij* [...]“²⁷² sein konnte. Zum anderen dürfte auch die Tatsache, dass die Jesuiten bei Bernini von Anfang an eine Kirche mit insgesamt fünf Altären in Auftrag gaben und diesen bereits nach kurzer Zeit in der Sakristei und der Cappella dei Prelati noch zwei weitere Altäre an die Seite gestellt wurden, darauf hindeuten, dass die neue Kirche nicht nur eine größere Zahl von Altargedaktionen, sondern auch eine größere Zahl von Zelebrationsmöglichkeiten bieten sollte als der wohl nur mit einem Haupt- und

Episcopus, ut ij saltem diebus Dominicis, & festis sollemnibus, si autem curam habuerint animarum, tam frequenter, ut suo muneri satisfaciant, Missas celebrent.“. Eine von der Erfüllung seelsorgerlicher Aufgaben losgelöste, ausdrückliche Zelebrationspflicht bestand für die Priester daher nur an Sonn- und besonderen Festtagen. ConcTrid 1564, fol. 126 v^o (sessio XXIII, decr. 1, cap. 14).

Bereits seit dem 13. Jahrhundert hatte sich jedoch unter dem Einfluss scholastischer Theologen wie Bonaventura oder Thomas von Aquin ein Verständnis des Priesteramts und der Eucharistie durchgesetzt, nach dem die primäre Rolle des Priesters darin besteht, die in der Priesterweihe empfangene Konsekrationsvollmacht zu einer täglichen Erneuerung des Opfertods Christi zu nutzen, und nach dem eine jede Messfeier nicht nur das Seelenheil des Zelebranten und der unmittelbar Anwesenden, sondern auch das Wohl der gesamten Christenheit befördert – eine Interpretation, die bis zum Konzil von Trient nachwirkte und sich dort unter anderem in der Formulierung „[...] *necessario fatemur, nullum aliud opus adeo sanctum, ac diuinum a Christi fidelibus tractari posse, quam hoc ipsum tremendum mysterium, quo uiuifica illa hostia [...] in altari per sacerdotes quotidie immolatur* [...]“ niederschlug. ConcTrid 1564, fol. 111 v^o (sessio XXII, decr. 1).

Die nachtridentinischen Kanonisten vertraten daher in der Regel die Ansicht, dass das Kirchenrecht zwar in der Tat keine Pflicht zur täglichen Zelebration kenne, dass diese aber dennoch einen göttlichen Auftrag darstelle, ein Priester, der jener Pflicht ohne triftigen Grund nicht nachkommt, eine Sünde begehe und insbesondere ein Prälat, der über längere Zeit nicht zelebriere, seiner Vorbildfunktion nicht gerecht werde und riskiere, dem Ansehen der Kirche zu schaden. FABRITZ 2005, S. 46 und *passim*, insbes. S. 12 ff., 25 ff., 34 ff., 40 ff. und 50 f.

²⁷¹ Für eine Rekonstruktion jenes heute nur noch in sehr veränderter Form erhaltenen Raumes sei hier auf Kapitel 2.9.4., S. 181 verwiesen.

²⁷² ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 17, n. pag. [fol. 1 r^o ff.], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 213.

(„[...] zum Nutzen ebenso sehr des Noviziats wie des Palastes selbst [...]“, eigene Übersetzung)

zwei Nebenaltden ausgestattete Vorgängerbau.²⁷³ Und schließlich könnte die Tatsache, dass externe Besucher und Zelebanten von vornherein eine prominente Rolle in den Neubauüberlegungen spielten, neben dem Versuch Camillo Pamphiljs, für alle Welt sichtbar seine Freigiebigkeit und seine Frömmigkeit zu demonstrieren, und dem Wunsch bestimmter Kreise innerhalb des Ordens, dem von der Präsenz Gottes durchdrungenen Messgeschehen einen gebührenden Rahmen zu geben,²⁷⁴ ein weiterer Grund dafür gewesen sein, dass man auch im Kontext eines Noviziats, wo eigentlich eher eine Betonung der ursprünglichen Einfachheit und Schlichtheit zu erwarten gewesen wäre, der Kirche eine derart prächtige Ausstattung zukommen ließ.

2.7. Der Altarraum

2.7.1. Der Aufbau der Wandzone

Jenseits der im vorigen Abschnitt behandelten Rotunde mündet die Längsachse des Gebäudes in einen im Grundriss gut halbkreisförmigen Altarraum (RAUM 1.07) [ABB. 246 - ABB. 296 | TAF. I | TAF. III | TAF. VIII | TAF. XII], der mit seiner Rückwand leicht in die dahinterliegenden Räume hineinragt²⁷⁵ und der nach vorne einerseits über eine weite, bis zum Gebälk reichende Öffnung mit dem Zentralraum verbunden bleibt, durch die dem Durchbruch vorgeblendete Ädikula [ABB. 143], durch ein um eine Stufe erhöhtes Fußbodenniveau [ABB. 146] sowie durch eine etwas andere Behandlung der Wand [ABB. 246] andererseits aber auch klar als separate Raumeinheit ausgewiesen wird.

Die Wandzone erfährt ihre erste Grobgliederung dabei auch hier durch eine Pilasterstellung, bei der von Plinthen sowie zusätzlichen Sockelblöcken unterfütterte attische Basen kannelierte, im unteren Drittel mit flachen Pfeifen gefüllte Schäfte tragen, korinthische, statt mit der üblichen Blüte mit je einer Taube besetzte Kapitelle die Pilaster nach oben abschließen und die gesamte Stützenfolge von einem Architrav aus zwei Faszien sowie einem abschließenden Karnies überspannt wird [ABB. 250 | ABB. 253 | ABB. 264]. Prinzipiell ergibt sich auf diese Weise zwar durchaus ein Wandaufbau, der in seiner Detaillierung nochmals das im Rest des Kircheninneren angewandte Schema aufgreift sowie an die derselben Grundform folgenden, zumindest in Teilen allansichtigen und damit letztlich das Gliederungssystem vom Rotundenprospekt in die Presbyteriumswand überführenden Ädikulasäulen anschließt [ABB. 251 - ABB. 252 | ABB. 263]. Zugleich wurden jedoch selbst an der Pilasterordnung diverse Veränderungen vorgenommen, die zumindest gegenüber der zentralen Rotunde die Eigenständigkeit jenes Raumabschnitts unterstreichen. So folgen dort nach einem das Ende des Rotundenprospekts zu einer Quadratsäule ergänzenden und dementsprechend – ähnlich wie sein Äquivalent im Hauptraum – nur zur Hälfte hinter der äußeren Ädikulasäule hervortretenden Einzelpilaster [EBD. | ABB. 835] sowie nach einem etwa ein Viertel des rückwärtigen Raumumrisses einnehmenden Wandfeld nicht mehr, wie noch im Hauptraum, weitere für sich alleine stehende oder, wie im Vestibül, einander in mehreren Schichten überlagernde Stützglieder, sondern der Altarraum verfügt im Bereich der beiden Grundrissdiagonalen vielmehr über je ein zwar auf separaten Sockeln ruhendes, zumindest am oberen Ende aber durch eine gemeinsame Verkröpfung gekuppeltes Pilasterpaar, in dessen Zwischenraum sich jeweils ein weiteres der ansonsten die Fronten

²⁷³ Zur Zahl der Seitenaltäre in alter und neuer Kirche siehe Kapitel 2.8.3., S. 157.

²⁷⁴ Zu den im Jesuitenorden geführten Diskussionen über die Angemessenheit der sich in S. Andrea al Quirinale manifestierenden Pracht für die Niederlassungen der *Societas Iesu* im Allgemeinen und für ein Noviziat im Besonderen sei auf Kapitel 3.3.6., S. 325 f. verwiesen.

²⁷⁵ Zu den Ausbuchtungen, mit denen sich das Presbyterium in den Wänden der angrenzenden Räume abzeichnet, siehe Kapitel 2.9.5., S. 185 und Kapitel 2.11.5., S. 230.

der Pilasterschäfte besetzendes Weihekreuz befindet²⁷⁶ und vor dem auf beiden Seiten des Altarraums darüber hinaus je ein Konsoltisch aufgestellt ist, der rechts wohl als Kredenz gedient haben dürfte [ABB. 254].²⁷⁷ Oberhalb der eigentlichen Stützenstellung verzichteten Bernini und seine Mitarbeiter zudem auf die Ausformulierung von Fries und Kranzgesims und reduzierten das Gebälk damit allein auf den faszierten Architrav, der darüber hinaus auch auf der Rückseite der Ädikula das einzige im Presbyterium noch in Erscheinung tretende Teilstück des in deren Hauptraumprospekt ja voll ausgebildeten Giebelfußgesimses darstellt [ABB. 263 - ABB. 264 | ABB. 289]. Und schließlich bestehen zwar auch hier die Sockelblöcke aus dunkelgrauem *bardiglio* und die Plinthen und Basen aus hellem *bianco di Carrara*. Für die Schäfte kam im Falle der Pilasterpaare nahe der Diagonalen jedoch der in den seitlichen Prospekten des Hauptraums nur für die Wandfelder genutzte rost- bis bordeauxrote *cottanello* zum Einsatz, bei den an die Ädikula angrenzenden Einzelpilastern wurde dieser sogar durch einen weniger stark geäderten und in seinem Grundgefüge kräftiger ziegelrot gefärbten Stein ersetzt, der, sofern es sich nicht um eine vollkommen andere Steinsorte handelt, zumindest aus einem etwas anderen Steinbruch zu stammen scheint [ABB. 251 | ABB. 256 - ABB. 257]. Und für die Kapitelle wurde statt des üblichen leicht graubraunen Steins sogar eine im Rest des Innenraums ansonsten überhaupt nicht nachweisbare Marmorvarietät gewählt, die sich durch eine besonders feinkristalline Struktur, vor allem aber durch eine schon fast unnatürlich wirkende, praktisch rein weiße Oberfläche auszeichnet [ABB. 263 - ABB. 264].

²⁷⁶ Zu den auch im Hauptraum und im Vestibül an prominenter Stelle nachweisbaren Weihekreuzen siehe Kapitel 2.6.1., S. 80.

²⁷⁷ Beide Konsoltische verfügen an ihrem unteren Ende zunächst über eine braun marmorierte Sockelplatte mit lebhaftem, teils konkav, teils konvex gekrümmtem Umriss, über der sich sodann ein vergoldeter, vielfältig geschwungener sowie mit reichhaltigem Rollwerk und drei Puttenköpfen besetzter Fuß erhebt. Dieser wiederum trägt auf seiner Oberseite jeweils eine Marmorplatte, die zu den Seiten hin leicht in die Pilasterschäfte hineinragt, an ihrem hinteren Ende mit leicht trapezförmig divergierenden Flanken beginnt und nach einem konkaven Einschnitt sowie einer schräg nach vorne ragenden Nase schließlich in einer erneut doppelt gekrümmten Front endet. Im Bereich der Pilaster verfügt die Platte darüber hinaus über zwei Aussparungen, in denen die Ecken der Wandvorlagen exakt Platz finden und die es damit erlauben, die Konsole mit ihrer Hinterkante unmittelbar bis an die Wand zu schieben. Auf der Epistelseite, wo der Konsoltisch, wie erwähnt, wohl als Kredenz diente, hat sich dieser bis heute als Ablagefläche erhalten. Auf der Evangelienseite, wo die Aufstellung eines zweiten Tisches zunächst wohl nur dem Wunsch geschuldet war, innerhalb des Altarraums einen symmetrischen Raumeindruck zu schaffen, befindet sich auf der Konsole dagegen inzwischen ein wohl erst im Laufe des 19. Jahrhunderts dort platziertes, von einem ovalen Rahmen eingefasstes und mit einem Standfuß versehenes Gemälde Mariens.

Obwohl die Konsoltische die Sockel- und Basenzone der Doppelpilaster teilweise verdecken und damit die Klarheit der architektonischen Komposition ein Stück weit stören, ist in diesem Zusammenhang aber dennoch davon auszugehen, dass die Tische bereits im späten 17. Jahrhundert entstanden und damit, wenn auch möglicherweise nicht unmittelbar zu Berninis Konzeption, so doch prinzipiell zum Originalbestand der Kirche gehören: So lassen zum einen die Aussparungen am hinteren Ende der Tischplatten nicht nur darauf schließen, dass die betreffenden Konsolen gezielt für ihren heutigen Aufstellungsort gefertigt wurden. Vergleicht man den Fuß der Tische mit anderen Möbeln des römischen Barock, sprechen vielmehr auch stilistische Gründe für eine Datierung auf die Jahre um oder kurz vor 1700. Vor allem aber deutet die Funktion des rechten Konsoltisches als Kredenz darauf hin, dass die Tische bereits bei oder kurz nach Inbetriebnahme der Kirche ihren heutigen Standort erhalten haben müssen, besteht im Altarraum von S. Andrea al Quirinale doch sonst keine weitere Möglichkeit, die Eucharistischen Gaben und das zur Feier des Abendmals erforderliche Altargerät bis zum Offertorium außerhalb des Altars zu deponieren, wie dies das Missale Romanum zumindest in der von 1634 bis 1884 gültigen *editio typica* Urbans VIII. im Zusammenhang mit der Feier einer *missa solemnis* vorschrieb. Es liegt daher durchaus nahe anzunehmen, dass die Jesuiten bereits bei oder kurz nach der Eröffnung der neuen Kirche die Notwendigkeit verspürten, im Altarraum eine zusätzliche Ablagefläche zu schaffen.

Zur stilistischen Einordnung der Konsoltische vgl. CERA 1983, S. 142 ff. und 164 sowie COLLE 2000, S. 104 ff.; zur Rolle der Kredenz im Verlauf des Messgeschehens LThK², *ad vocem*; MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 2, § 5 und Kap. 7, § 9).

Trotz aller hier betonten Abweichungen nimmt die Presbyteriumswand aber dennoch in vielfältiger Weise auf den Rest des Gebäudes Bezug. So greift die Wandgliederung, sieht man von den vor allem bei entsprechenden Lichtverhältnissen übermäßig hellen Kapitellen und der abweichenden Charge der ersten Halbpilaster einmal ab, zum einen sowohl in ihrer Farbigkeit als auch in ihrer grundsätzlichen Disposition die den Durchblick zum Altarraum rahmende Ädikula nochmals auf – eine Ädikula, die im Gegensatz zum Rest des Rotundenprospekts ebenfalls bereits über Säulenschäfte aus *cottanello* verfügt und die darüber hinaus mithilfe der im Presbyterium gewählten Doppelpilaster regelrecht auf die Rückwand projiziert scheint [ABB. 249 - ABB. 250]. Zum anderen klingen durch die Positionierung der Stützelemente nahe der Diagonalen sowie durch die Reduktion des darauf aufliegenden Trägers auf den Architrav jedoch auch gestalterische Details an, die der Betrachter bereits aus der anderen halbrunden Raumzelle der Gesamtanlage, der der Frontfassade vorgelagerten Portikus, kennt [ABB. 16 - ABB. 17], sodass sich insgesamt außer einer Verklammerung von Hauptraum und Presbyterium in gewisser Weise auch nochmals ein Zusammenhang zwischen den Bereichen am Anfang und den Bereichen am Ende der Längsachse ergibt.²⁷⁸

Sowohl die zwischen den Stützgliedern verbleibenden seitlichen Wandfelder als auch die Zwischenräume im Inneren der die Diagonalen besetzenden Doppelpilaster tragen sodann jeweils eine Verkleidung aus *bigio brecciato*²⁷⁹, einer durch dunkelgraues Matrixgestein und große weißliche Einschlüsse charakterisierten Marmorsorte, die in ihrer Struktur zwar stark an den *cottanello* der Presbyteriumspilaster und der Rotundenwand erinnert, in ihrer Farbigkeit jedoch eher den *bardiglio*-Partien ähnelt [ABB. 250 | ABB. 255]. Wie im Hauptraum und im Vestibül wird jedes der Segmente dabei zum einen auf knapp über der Hälfte seiner Höhe durch ein Gesims aus einer Art glattem, senkrecht ansteigendem und in einem Halbrundprofil endendem Fries, einer direkt in den Überstand des Gesims mündenden Sima, dem Geison selbst sowie einem abschließendes Karnies unterteilt, das sich hell gegenüber den *bigio-brecciato*-Partien abhebt und die Kämpferlinie der Seitenkapellen bis in den Zwischenraum des Pilasterpaars hinein fortführt [ABB. 249]. Zum anderen trennt ein aus den Halsringen der Schäfte entwickelter Rundstab einen weiteren, der Kapitellzone entsprechenden Streifen ab, in dem – ähnlich wie am oberen Ende der meisten anderen Wandpartien – ein durch eine entsprechende Farbfassung die Farbigkeit und Struktur des *bigio brecciato* fingierender Putz die tatsächliche Marmorverkleidung ersetzt [ABB. 263]. Nach unten hin wurde in der Wand des Altarraums dagegen auf eine Fortführung der Pilastersockel verzichtet, sodass die Wandflächen hier jeweils unmittelbar auf dem Boden des Presbyteriums aufsetzen. Und auch sonst bleibt die Grundebene für sich genommen vollkommen glatt und bildet nur einen vergleichsweise neutralen Hintergrund für mehrere, allesamt nun wieder mit *cottanello* eingefasste Felder beziehungsweise Durchbrüche [ABB. 250]. Damit erhält das Presbyterium – zusätzlich zu dem mithilfe der Farbigkeit beziehungsweise der Anordnung der Pilaster hergestellten Bezug zu den Ädikulasäulen beziehungsweise zur Gestaltung der zentralen Rotunde sowie zur dem Gesamtgebäude vorgelagerten Portikus – durch die Behandlung der Wandflächen auch noch eine unmittelbare Verbindung zum Vestibül, dessen Wände sich ebenfalls durch eine graue Grundfarbigkeit sowie einen weitgehenden Verzicht auf eine zusätzliche Binnengliederung auszeichnen und entlang der Kontrafassade darüber hinaus ebenfalls einen einheitlichen Hintergrund für eine aus *cottanello* gefertigte oder zumindest rostrot marmorierte Portalrahmung bilden [ABB. 224 - ABB. 225].²⁸⁰

²⁷⁸ Zur genauen Gestaltung der Presbyteriumsädikula sowie der Portikus siehe Kapitel 2.6.3., S. 86 beziehungsweise Kapitel 2.4.2., S. 62 ff.

²⁷⁹ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 r°]; PULLEN - CROCENZI 2015, S. 93 und 181; CorsiColl, #446.

²⁸⁰ Vgl. Kapitel 2.6.4., S. 91.

Konkret verfügt die untere Partie der seitlichen Wandfelder hier zunächst einmal über etwa mannshohe, rechteckige Türöffnungen [ABB. 256], die eine direkte Verbindung zwischen dem Presbyterium und den beiderseits anschließenden biapsidalen Nebenräumen (RAUM 1.06 | 1.08) schaffen und es damit erlauben, auch ohne voriges Betreten der zentralen Rotunde direkt zum Altar zu gelangen. In der Ansicht setzen sich die Portalrahmungen dabei erneut aus zwei durch ein Karnies abgeschlossenen Faszien zusammen, von denen die äußere an ihrem oberen Rand jeweils leichte Ohren ausbildet und darüber zusätzlich von einem glatten Fries sowie einem von seinem Aufbau her am Hauptgebälk der zentralen Rotunde sowie an der Portalrahmung der Kontrafassade orientierten Segmentgiebel mit aus einem ersten Karnies, einem zahnschnittartigen Rechteck- und einem eierstabähnlichen Ovalprofil, einem Geison, einem zweiten Karnies sowie – entlang der oberen Giebelkontur – einer Sima bestehendem Fuß- und Giebelgesims bekrönt wird [ABB. 257]. Im Inneren des Durchbruchs besitzen die Marmoreinfassungen jeweils leicht Richtung Altar verdrehte Laibungen, die an ihrem hinteren Ende ein Stück über den im biapsidalen Raum folgenden Putz hinausragen und auf diese Weise ein Wiederlager für eine am rotundenabgewandten Rand angeschlagene, sich zum biapsidalen Raum hin öffnende und entsprechend der Kontur des Altarraums in sich leicht gekrümmte Tür bilden [ABB. 258].

Die Türblätter selbst gliedern sich auf der presbyteriumsseitigen Ansichtsfläche abwechselnd in drei Paare ungefähr quadratischer und zwei Paare flachrechteckiger Paneele sowie eine ursprünglich wohl massiver ausgeführte, glatte Fußzone, die zu einem späteren Zeitpunkt allerdings durch ein weiteres bandartiges Paneelpaar ersetzt wurde.²⁸¹ Während die rechteckigen Felder, abgesehen von den Übergang vom Rahmen zur Füllung fassenden Leisten ansonsten undekoriert bleiben und auch die unteren Quadratfelder lediglich über einen mit einem gewissen Abstand vom Rand angebrachten Blendrahmen verfügen, enthält das obere Paneelpaar über praktisch die gesamte Fläche hinweg ein komplexes System von Stegen und diese einfassenden Leisten, in dessen Zentrum sich schließlich je ein Andreaskreuz herausbildet [ABB. 260]. Das mittlere Register der Tür besteht sogar aus zwei in der Mitte nicht mehr durch einen Pfosten getrennten, sondern unmittelbar aneinanderstoßenden Öffnungsflügeln, die sich anstatt durch die übliche dunkelbraune Lasur und geometrische Gliederung nun durch vergoldetes sowie von einer tiefblauen Grundfläche hinterfangenes Blattwerk aus von den vier Ecken ausgehendem Akanthuslaub und einem zentralen, mit Palmwedeln und einer Zackenkrone gefüllten Ovalrahmen auszeichnen [ABB. 259] und die damit letztlich eine Verbindung zur Farbigkeit des Tabernakels sowie – mit gewissen Abstrichen – des Altargemäldes sowie der dieses hinterfangenden Presbyteriumsrückwand schaffen [ABB. 272 - ABB. 275 | ABB. 277].

Über den Durchgangsöffnungen folgt nach einem gewissen Abstand dann jeweils ein Supraportenfeld mit zum Umriss des Segmentgiebels paralleler, konkav eingezogener Unterseite [ABB. 261]. Dieses wird eingefasst durch eine Rahmung, die nun zwar nur noch aus einer einzelnen größeren Faszie besteht, auf beiden Seiten aber in ungewöhnlich aufwändigen und ausladenden Profilen endet. Das Feld selbst enthält dagegen eine zwar prinzipiell glatte, in diesem Fall aber bereits durch ihre Materialität dekorativ wirkende Füllung aus verglichen mit dem *cottanello* des Rahmens etwas gröber strukturiertem und an manchen Stellen weniger ins Ziegelrote denn ins Ockerfarbene tendierendem *diaspro tenero*, wie sie auch bereits in den Zwickelfeldern und in der Kapitellzone des Rotundenprospekts Verwendung gefunden hatte.

Die Wandzone oberhalb des Kämpfergesimses schließlich wird auf beiden Seiten von ungefähr quadratischen, von den altarseitigen *coretti* (RAUM 2.06 | 2.08) aus ins Presbyterium mündenden Fenstern durchbrochen, deren untere Hälfte, analog zu den *coretto*-Öffnungen des Rotundenprospekts

²⁸¹ Zur Rückansicht, die den grundsätzlichen Aufbau des Türblatts besonders klar zeigt und die insbesondere auch die spätere Veränderung der Fußpartie zweifelsfrei belegt, siehe Kapitel 2.8.5., S. 166.

pekts, jeweils durch ein hölzernes Sichtschutzgitter aus vergoldeten Rundstäben verschlossen ist [ABB. 262]. Wie bei der Supraporte besteht dabei auch in diesem Fall die Frontseite der Rahmung lediglich aus einer einzigen nach außen hin durch je einen Rund- und Rechteckstab sowie ein blattloses lesbisches *kymation* und nach innen hin durch einen Viertelstab eingefassten Faszie, die nun aber an den oberen Ecken wie beim Portal seitliche und an den unteren Ecken zudem hängende Ohren ausbildet. Im Inneren der Rahmung wiederholt sich darüber hinaus die ebenfalls im Portalgewände bereits nachweisbare Verdrehung der Laibungen Richtung Altar. Und auch der leichte, hier sogar bis in die Brüstung hinein weitergeführte Vorsprung der Marmorelemente gegenüber den dahinter anschließenden Putzflächen wird, selbst wenn letzterer nun nicht mehr als Anschlag dient, sondern die Sichtschutzgitter vielmehr im hinteren Abschnitt der Einfassung frei auf der Sohlbank aufgestellt und ursprünglich wohl lediglich mit Haken oder Metallwinkeln in den Laibungen fixiert wurden – in den Fenstern nochmals aufgegriffen.²⁸²

Im durch die beiden Doppelpilaster eingefassten rückwärtigen Wandsegment wird nach einer das Ende des Pilasterpaars markierenden Rückverkröpfung zumindest ein gewisses Stück weit erneut der faszierte Architrav fortgeführt [ABB. 264]. Zugleich wird der untere Rand des Feldes hier jedoch durch ein im Rest der Kirche unbekanntes, marmornes Lambris abgeschlossen, das nicht nur die Sockelblöcke und Plinthen der Pilaster in den Unterbau des Altars überführt, sondern in dem sich zugleich auch die Schichtenfolge des Altarblocks in vereinfachter Form wiederholt [ABB. 266 - ABB. 267 | ABB. 857 a]. Konkret beginnt die Verkleidung dabei wie am Fuß der Pilaster mit zwei glatten Streifen aus *bardiglio* beziehungsweise *bianco di Carrara*, der primär aus *cottanello* bestehende Hauptteil der Vertäfelung gliedert sich dann allerdings in je ein von seinen Dimensionen her ungefähr mit den beiden erwähnten Sockelstreifen vergleichbares unteres beziehungsweise oberes Band, eine dazwischenliegende, durch Rund- und Rechteckstab eingeleitete Paneelzone mit unvermittelt in die Fläche eingesetzten *bardiglio*-Füllungen sowie ein exakt mit der Oberkante der Altarmensa endendes Abschlussprofil aus einer Apophyge und einer zusätzlichen Platte. Und auch die Zone oberhalb des Lambris erfährt hier erstmals eine vom Rest der Wandabwicklung komplett abweichende Behandlung, wird der betreffende Bereich doch weder wie üblich auf Höhe des Kämpferpunktes der Seitenkapellen in zwei Register unterteilt, noch wie im Rest des Presbyteriums und des Hauptraums mit Marmor verkleidet. Stattdessen bildet der zwischen Lambris und Architrav verbleibende Teil der Presbyteriumsrückwand eine kontinuierlich durchlaufende Fläche, die in ihrer unteren Partie über einen zunächst noch kräftig blauen, dann allmählich heller werdenden, abgesehen von besagtem Farbverlauf aber nicht weiter gemusterten Besatz aus durchgefärbten, gläsernen Smalten verfügt und in ihrem oberen Drittel eine über die verbleibenden Gebälkreste hinweg bis in die Kuppel weiterlaufende Vergoldung trägt. Insgesamt bildet die Rückwand damit den Hintergrund für eine verschwenderische figürliche Dekoration, auf die weiter unten nochmals genauer zurückzukommen sein wird [ABB. 277 | ABB. 281 | ABB. 264].

²⁸² Wie die zur zentralen Rotunde zeigenden Öffnungen sind auch die in den Altarraum mündenden *coretto*-Fenster heute zusätzlich mit einer Verglasung versehen, die hinter den Sichtschutzgittern auf der Brüstung aufsetzt und deren teils feststehende, teils öffnbare Elemente letztlich den gesamten Durchbruch verschließen. Neben den im Zusammenhang mit der Außenkontur des Hauptraums bereits angedeuteten Veränderungen am Gesamtcharakter der Öffnungen – anstatt die beiden Raumeinheiten unmittelbar miteinander zu verbinden, wird deren oberer Teil heute durch die leicht spiegelnden, in dunkle Holzrahmen eingelassenen Scheiben der beiden Öffnungsflügel geprägt, die vom Altarraum aus keinerlei weiteren Blick auf die hinteren Laibungspartien oder den Rest des *coretto*-Raums mehr erlauben – hat dies unter anderem auch zur Folge, dass die Befestigung der Gitter heute völlig hinter den Fensterahmen verschwindet.

Vgl. Kapitel 2.6.2., S. 86 (Anm. 197); die *coretto*-seitige Ansicht der Einbauten wird darüber hinaus in Kapitel 2.11.3., S. 223 (Anm. 496) nochmals genauer zu behandeln sein.

2.7.2. Das Altarensemble

Der gesamte Altarraum verfügt über ein im Vergleich zum Rest der Kirche leicht erhöhtes Fußbodenniveau, das sich sowohl nach vorne als auch zu den Seiten hin bis zu den Außenkanten der jeweiligen Öffnungen fortsetzt. Der Bodenbelag beginnt daher zwischen den Sockelblöcken des Ädikulaprospekts zunächst einmal mit einer knapp 80 Zentimeter tiefen Stufe aus hellem Marmor, die im Schnitt wiederum dem üblichen Modell mit vorne halbrund ausgeformter Tritt- und nach oben in einer Apophyge endender Setzstufe folgt und in der Aufsicht sowohl Richtung Hauptraum als auch Richtung Presbyterium einen an der Geometrie des zentralen Ovals orientierten, leicht gebogenen Umriss aufweist [ABB. 146]. Entlang der Rückseite der Säulensockel sowie entlang der Presbyteriumswand dürfte sich daran, ähnlich wie im Vestibül des Hauptraums, bereits während des Seicento eine auch heute noch vorhandene, gut 20 Zentimeter breite und ebenfalls aus weißem bis leicht graubraunem Marmor bestehende Bordüre angeschlossen haben, die den Bodenbelag gegenüber den aufgehenden Bauteilen fasst, dabei in ihrem Verlauf sämtlichen Vor- und Rücksprüngen der Wandgliederung folgt und zwischen den Laibungen der seitlichen Portaldurchbrüche sogar die noch verbleibenden, nun allerdings nur noch zum Presbyterium dem konkaven Raumumriss folgenden, zum biapsidalen Raum hin dagegen in einer geraden Linie endenden Treppenstufen in sich integriert [ABB. 252 - ABB. 253]. Die so definierte Fläche war sodann in ihren Außenbereichen ursprünglich wohl mit einem Belag aus geschliffenen Ziegeln versehen, der in gleicher Weise schon im Vestibül zum Einsatz gekommen sein dürfte und der damit ein weiteres Mal für eine gestalterische Verbindung zwischen den beiden Polen der Längsachse sorgte.²⁸³ In der Mitte dagegen erhebt sich – ebenfalls zusätzlich eingefasst durch einen hellen Streifen – ein sowohl vorne als auch an den Seiten dreistufig abgetreptes, im Schnitt ein weiteres Mal durch halbrunde Deckplatten und überleitende Apophygen charakterisiertes Podest aus *bianco di Carrara*, das nach hinten bis an die Rückwand reicht, dort in der Breite gerade eben die Sockelblöcke der Doppelpilaster berührt, auf seiner Oberseite über eine mit Holzbohlen abgedeckte, ursprünglich aber wohl als Vorarbeit für ein Intarsienfeld gedachte Eintiefung verfügt und seinerseits den Altarblock trägt [ABB. 265].

Der Altar selbst besteht dabei zum einen aus einem an der flachsten Stelle erneut etwa 80 Zentimeter tiefen rückwärtigen Grundquader, der auf der mittleren der drei Stufen ansetzt und links und rechts kurz vor deren Rand endet. Zum anderen wird die zentrale Partie jenes Blocks durch eine nun nur noch auf der oberen Stufe stehende, als rechteckiger Wannensarkophag ausgebildete Men-

²⁸³ Vgl. Kapitel 2.6.10., S. 113.

Heute ist die betreffende Fläche zwischen den in Kapitel 2.6.3., S. 87 bereits diskutierten Metallschienen einheitlich mit dunkelgrauem *bardiglio* bedeckt, der allerdings eine Vielzahl von Bruchstellen enthält, gerade so als wäre der Boden dort einmal komplett eingesunken und als hätte man den Belag dann notdürftig wieder repariert oder als seien bei der Verkleidung des Presbyteriumsbodens von vornherein lediglich anderswo ausgesonderte Reststücke zum Einsatz gekommen.

Die Annahme, dass die dunklen Partien des heutigen Bodenbelags nicht der ursprünglichen Bauphase angehören, beruht dabei zum einen auf der bereits weiter oben zitierten Tafel, deren Inschrift „L' ANNO DEL SIGNORE 1947 / IL GR. UFF. FERRUCCIO CAMUCCI / ROMANO / PAVIMENTÒ IN MARMO / IL VESTIBOLO DELLA CHIESA / GLI AMBIENTI DELL' ALTARE MAGGIORE / LA SALA CARLO EMANUELE IV DI SAVOIA“ keinen Zweifel daran lässt, dass zumindest der überwiegende Teil des Presbyteriumsfußbodens erst im 20. Jahrhundert entstand. Zum anderen könnten darauf jedoch auch die Umrisse der einzelnen Platten hindeuten, die im Gegensatz zum Rest des Fußbodenbelags, insbesondere zu den bereits für Ende des Seicento gesicherten Bodenpartien des Hauptraums sowie zum die Presbyteriumswand begleitenden Streifen aus hellem Marmor, über keine regelmäßige Form mehr verfügen, sondern eher wie eine Aneinanderreihung von zufällig noch vorhandenen Plattenresten wirken. Allerdings bleibt in diesem Fall die Frage offen, warum sich eine solch unsystematische Aufteilung dann nicht auch im Vestibül sowie in den beiden das Presbyterium flankierenden biapsidalen Räumen nachweisen lässt, von denen der Inschrift zufolge ja zumindest ein Teil ebenfalls erst in den 1940er-Jahren ihren Belag erhielt.

sa ergänzt, die mit ihrer vorderen Hälfte aus dem Grundquader herauszuragen scheint und dessen Tiefe damit nochmals um gut einen halben Meter erhöht [ABB. 268]. An seinen noch bis auf die mittlere Stufe hinabreichenden Enden wird der Altarkomplex zunächst einmal durch einen hellen Unterbau eingeleitet, der einerseits den mit den Pilasterplinthen korrespondierenden Lambrisstreifen weiterführt und andererseits die Höhendifferenz zwischen den beiden letzten Podeststufen ausgleicht. Oberhalb jenes Unterbaus verfügt der im Wesentlichen aus *cottanello* gefertigte Rest des rückwärtigen Blocks sodann über einen Sockel, an dessen oberem Rand der bereits im Lambris vorhandene Rund- und Rechteckstab weiterläuft, der darunter jedoch nicht mehr nur ein ungegliedertes Band bildet, sondern sich aus einem Torus und einer – gegenüber den Pilastern somit um eine Schicht nach oben verschobenen – Plinthe zusammensetzt [ABB. 269 | ABB. 857 b]. Im darauf folgenden eigentlichen Stipesquader bleibt die linke Flanke vollkommen ungegliedert, während in die rechte Seitenfläche immerhin bereits ein mit einem einfachen Holztürchen verschlossenes, ursprünglich wohl zur Aufbewahrung des Altargeräts beziehungsweise als Ersatz für die Kredenz dienendes Fach eingelassen ist²⁸⁴ [EBD.]. Die beiderseits der eigentlichen Mensa sichtbaren Teile der Front enthalten dagegen ein mit einem Rechteckstab, einem *kymation*-artig zurückgebogenen Karnies und einem Rundstab vergleichsweise aufwändig gerahmtes und mit – hier statt weißlich-rostrot-ockerfarbenem allerdings lediglich lachs- und weinrotem – *diaspro tenero* gefülltes Paneelfeld. Bekrönt wird der rückwärtige Block schließlich von einem Gesims, das auf Höhe des oberen Lambrisstreifens mit einem Rechteck- und einem Rundstab startet, dank einer ausladenden Sima und eines unmittelbar daran anschließenden Geisons einen deutlichen Überstand ausbildet und an seinem oberen Rand nochmals den bereits aus der Vertäfelung der Wand bekannten, aus einer Apophyge und einer zusätzlichen Platte bestehenden Abschluss aufweist.

Auch die den Grundquader ergänzende, nun sogar komplett aus *cottanello* gefertigte Mensa beginnt an ihrem unteren Rand zunächst einmal mit einer Fortsetzung der aus dem rückwärtigen Block bekannten Sockelprofile. Schon die Oberseite des diese abschließenden Rechteckstabs wird dann allerdings umgedeutet zum Anfang einer konkaven Verjüngung, die den Sockel zu einem im Profil an das untere Ende einer antiken Vase erinnernden Fuß erweitert [ABB. 270 | ABB. 857 c]. Auf diesem setzt sodann die eigentliche Sarkophagwanne auf, die in diesem Fall eine umgekehrt glockenförmige Kontur besitzt, in einer ausladenden, mit ihrem unteren Rand die Grenzlinie zwischen Stipes und Gesims des Grundquaders weiterführenden und auf der Oberseite konvexen Lippe endet und auf ihrer Vorderseite ein aus vergoldetem Holz gefertigtes, fast deren gesamte Höhe und Breite einnehmendes Paar überkreuzter und mit einer lockeren Schleife zusammengebundener Palmwedel trägt [EBD.].²⁸⁵ Und schließlich folgt nach einer in ihrer Höhe ungefähr der Sima des rückwärtigen Blocks entsprechenden, gegenüber den anschließenden Bereichen etwas zurückversetzten und unten wie oben durch eine Quadrateleiste gefassten Zwischenschicht die eigentliche Deckplatte, die ziemlich exakt den Bereich des Geisons sowie der abschließenden Profile einnimmt, entlang ihres Rands allerdings eine mittig liegende, im Querschnitt halbrunde Einkerbung besitzt und in die auf

²⁸⁴ So heißt es im *Missale Romanum* zur Ausstattung des Altars: „*In cornu Epistole cussinus supponendus Missali: & ab eadem parte Epistole paretur cereus, ad elevationem Sacramenti accendendus, parua campanula, ampulle vitree vini & aque, cum pellicula & manutergio mundo, in fenestella seu in parua mensa ad hæc præparata.*“ MissRom 1650, n. pag. („*Rubricæ generales Missalis*“, Kap. 20).

(„Auf der Epistelseite [positioniere man] als Unterlage für das Messbuch ein Kissen. Und ebenfalls auf der Epistelseite stelle man eine Kerze bereit, die zur Elevation des Sakraments angezündet werden muss, [sowie desweiteren] in einer Fenestella oder auf einem kleinen, dafür vorbereiteten Tisch ein kleines Glöckchen, die gläsernen Kännchen mit Wasser und Wein, ein kleines Becken und ein sauberes Handtuch.“, eigene Übersetzung)

²⁸⁵ Dass auch die Palmwedel zur ursprünglichen Konzeption des Altarblocks gehören, belegt nicht zuletzt ein Querschnitt der Kirche aus Giovanni Giacomo de Rossis *Insignium Romæ templorum prospectus*, der jene Dekorationselemente bereits in den 1680er-Jahren eindeutig zeigt. DE ROSSI 1683, [Taf. 24].

der Oberseite eine dunkelgraue sowie zwei flankierende hellgraue Platten eingelassen sind [ABB. 268]. Sowohl die Deckplatte als auch die Frontseite der eigentlichen Sarkophagwanne laufen dabei als monolithische Elemente über die gesamte Breite und Höhe beziehungsweise Tiefe der Mensa durch. Und selbst die ohnehin bereits in die Flanken verlegten Übergänge zwischen den Front- und Seitenplatten der Wanne werden noch zusätzlich dadurch kaschiert, dass man zu einen die Fugen dort schräg nach oben führte, was angesichts des sich nach oben deutlich aufweitenden Mensaumrisses zwar auch aus Gründen der Materialökonomie durchaus naheliegen musste [ABB. 858], die Trennlinie zwischen den Bauteilen auf den unvorbereiteten Betrachter aber eher wie eine Störung im Steingefüge wirken lässt, sowie dass man zum anderen die Musterung der beiden Steine über den Stoß hinweg durch eine gemalte Retusche miteinander verband [ABB. 271]. Gerade bei der Sarkophagwanne entsteht damit der Eindruck, als handele es sich um einen einzigen, aus dem Vollen gearbeiteten Block – ein Umstand, der die Jesuiten dazu veranlasste, zumindest bei manchen Gelegenheiten auf den sonst üblichen Antependiumsbehang zu verzichten.²⁸⁶

Auf praktisch dem gesamten hinteren Grundquader erhebt sich darüber hinaus ein in weiten Teilen an eine Predella erinnernder Tabernakelaufsatz aus vergoldeter, teils mit Lapislazuli besetzter Bronze [ABB. 272]. Dessen jeweils fast zwei Fünftel der Gesamtbreite einnehmende seitliche Abschnitte stehen dabei auf einem deutlich vorspringenden, an eine miniaturisierte Treppenstufe erinnernden Unterbau mit nach oben überkragendem Profil und bilden ansonsten zwei langgestreckte Arme, die auf jeder ihrer sichtbaren Seiten eine – im Falle der Flanken undekorierte und aus Metall bestehende, im Falle der Predellafront indes aus Lapislazuli gefertigte sowie mit Rankenwerk versehene, sich aber auch dort als ein einziges breites Band über praktisch die komplette Fläche erstreckende und innerhalb des primären Rahmens nochmals durch eine metallene Hohlkehle sowie eine flache, ebenfalls metallene Leiste gefasste – Füllung enthalten und von einem Abschlussgesims bekrönt werden. In ihrer Mitte sind die beiden Seitenflügel durch einen zentralen Block verbunden, der in seiner Höhe zwar nochmals exakt die Oberkante der Außenpartien aufnimmt, in horizontaler Richtung jedoch selbst über deren stufenartigen Unterbau noch hinaustritt, sich seinerseits in zwei Endpostamente sowie einen dazwischenliegenden, wieder leicht zurückversetzten Mittelteil gliedert und als eigentlicher Aufbewahrungsort für die Hostie dient [ABB. 274]. Alle Abschnitte des zentralen Blocks beginnen dabei statt mit den aus den Seitenflügeln bekannten Stufen mit einem klassischen, aus Grundplatte, Plinthe und Fußgesims bestehenden Sockel, der zusammen mit einem durch einen Halsring abgetrennten Friesstreifen sowie dem aus den seitlichen Quadern weitergeführten Abschlussgesims das Zentrum des Aufsatzes in seiner Gestaltung einem klassischen Piedestal annähert. Sämtliche nach vorne zeigende Flächen sind darüber hinaus auch hier wieder mit eingetieften, lapislazulibesetzten Füllungen versehen, der Mittelteil ist sogar erstmals in drei nebeneinanderliegende Felder unterteilt, von denen das mittlere zugleich das Tabernakeltürchen bildet. Inhalt und besondere Bedeutung des zentralen Blocks werden in diesem Zusammenhang zum einen durch die Dekoration der Lapislazulifelder zum Ausdruck gebracht, die auf den Endpostamenten zwar nur aus in gerader Linie herabhängenden Blumen- beziehungsweise Blattgebinden besteht, in den seitlichen Paneelen des Mittelteils jedoch mit Ährengarben auf das im Tabernakel aufbewahrte eucharistische Brot verweist und im Zentrum in einem von einem Strahlenkranz umgebenen IHS-Monogramm samt Kreuzesnägeln kulminiert. Zum anderen wird die Mittelpartie zusätzlich ausgezeichnet durch ein auf dem zentralen Block aufgestelltes, allerdings nicht offenes²⁸⁷

²⁸⁶ So heißt es etwa in der Beschreibung des 1670 erstmals in der neuen Kirche begangenen Fests des Hl. Stanislaus Kostka: „*Gli altri altari si sono parati con sei candelieri d'argento tramezzati con reliquiarij pur d'argento. All'Altar maggior non si è posto paliotto, per lasciar goder l'urna di marmo.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 85.

²⁸⁷ Die von Mario Bevilacqua geäußerte Annahme, die zentrale Nische diene als Türchen, entbehrt aus meiner Sicht jeder Grundlage, da an deren Rand nicht nur eine Fuge fehlt, sondern dort auch keinerlei Spuren eines Scharniers

und damit letztlich nur als chiffenhafter Verweis auf das darunterliegende tatsächliche Tabernakel dienendes Sakramentsziborium in Form eines kleinen, querovalen Tempietto [Abb. 273 | Abb. 275], das wie die darunterliegende Predella aus Lapislazuli und vergoldeter Bronze besteht und das mit seiner oberen Hälfte erst in den Rahmen des Altargemäldes und dann sogar in das Gemälde selbst hineinragt.

Das Ziborium ruht dabei auf vier diagonal angeordneten, an beiden Enden volutenartig eingerollten Füßen und verfügt am unteren Rand des eigentlichen Tempiettokörpers zunächst einmal über einen ausgedehnten, erneut mit Rankenwerk dekorierten Sockel. In der Flucht der Füße – und damit ebenfalls auf den Diagonalen – wird das Scheintabernakel außerdem durch zumindest der gestalterischen Logik nach durchgängig paarweise zu denkende Säulen korinthischer Ordnung instrumentiert,²⁸⁸ die sich frei auf in den Sockel eingebundenen Postamenten erheben. Zwischen den Säulen enthält die Front des Tempiettozylinders eine durch eine Muschelkalotte abgeschlossene, aber wohl zu keiner Zeit tatsächlich mit einer Figur gefüllte,²⁸⁹ halbrunde Nische, an den beiden Seiten rahmen die Säulen dagegen jeweils ein Feld mit drei Kompartimenten, von denen das obere und das untere ein Paar überkreuzter, in einem Blumenkranz steckender Palmwedel zeigt und das mittlere durch zwei zum Andreaskreuz verbundene Hölzer nochmals auf den Titelheiligen der Kirche verweist. Grundzylinder und Säulen werden sodann von einem verkröpften Gebälk überspannt, das sich ganz klassisch aus einem faszierten Architrav, einem zumindest auf der Frontseite mit Palmetten dekorierten Fries und einem im Kontext von S. Andrea al Quirinale zum ersten Mal mit Konsolen versehenen Gesims zusammensetzt. Und schließlich leitet auf der Oberseite des Tempiettokörpers ein sich konkav verjüngender Aufsatz zu vier durch Lapislazulifelder miteinander verbundenen und an den Rändern wiederum mit Palmzweigen besetzten Voluten über, die ihrerseits ein mit seiner Spitze beinahe das zweite Viertel des Altargemäldes erreichendes Kruzifix tragen, auf diese Weise das vorgebliche Sakramentsziborium in seiner Höhe insgesamt fast verdoppeln und damit nicht nur dessen gestalterische Präsenz deutlich steigern, sondern auch für eine über die vergleichbare Materialität von Altarblock und Bilderrahmen hinausgehende visuelle Verknüpfung zwischen der Altarmensa und dem zugehörigen Gemälde sorgen.

Dies ist im Falle von S. Andrea al Quirinale insofern von besonderer Bedeutung, als der Altar hier kein Retabel im engeren Sinne besitzt²⁹⁰ und die *pala* daher keine physische Verbindung zum Rest der Altaranlage eingeht, ja das Altarblatt mit seinem unteren Rand noch nicht einmal direkt auf der Mensa beziehungsweise der Predella aufliegt. Stattdessen folgt unmittelbar über dem Altarblock zunächst eine Zwischenzone, in der die mit blauen Mosaiksteinen besetzte Wandfläche – im ursprünglichen Zustand sogar vollkommen ungehindert²⁹¹ – über die gesamte Breite des zentralen

beziehungsweise eines Schlüssellocks erkennbar sind. Vgl. BEVILACQUA 2016, S. 87.

²⁸⁸ Auf der rückwärtigen Seite des Tempietto verzichtete man zwar aus Gründen der Material- und Arbeitersparnis auf die Aufstellung der näher an der kurzen Ovalachse gelegenen Säule und reduzierte auch die zugehörigen Postamente in ihrer Breite so weit, dass auf ihnen nur noch eine einzelne Säule Platz fand. Da die verbleibenden Einzelsäulen gezielt an denjenigen Stellen angebracht wurden, die sich ergeben, wenn man die äußeren Säulen der vorderen Säulenpaare an der Querachse des Tempietto nach hinten spiegelt, ist jedoch selbst für einen im Altarraum stehenden Betrachter praktisch nicht erkennbar, dass die gekuppelten Säulen nicht um den gesamten Tempietto umlaufen.

²⁸⁹ Zumindest ist bis heute weder eine Figur bekannt, die aus dem Kontext des Altartabernakels von S. Andrea stammen könnte, noch existieren meines Wissens historische Zeichnungen, Stiche oder Fotografien, die in der Nische eine Skulptur zeigen würden.

²⁹⁰ An späterer Stelle wird sich allerdings zeigen, dass sich stattdessen der Altarraum als Ganzes als eine Art Ädikularetabel auffassen lässt. Vgl. Kapitel 4.4.4., *passim*, insbes. S. 473 und Kapitel 6.5., *passim*.

²⁹¹ Heute werden die beiden seitlichen Enden jener Zone zusätzlich durch zwei jeweils ein Füllhorn tragende Putten besetzt, die nicht nur in Berninis Skizzenblättern zur Altarraumdekoration stets vollkommen fehlen, sondern auch ihrer Gestaltung und Ausführung nach erst aus dem 19. Jahrhundert stammen dürften und für die ursprüngliche Konzeption der Altarraumrückwand daher keine Rolle spielen.

Segments durchläuft [ABB. 272], eine Lösung, die dem Betrachter nicht nur in anderswo kaum gekannter Deutlichkeit die Kontinuität des Altarhintergrunds vor Augen führt, sondern die es auch erlaubt, den genauen Verlauf der ansonsten durch Mensa, *pala* und figürliche Dekoration verdeckten Wandebene nachzuvollziehen. Dabei zeigt das Aufmaß, dass im Zentrum der Apsis die Raumkontur gegenüber der durch die seitlichen Wandfelder definierten Kreisform deutlich eingerückt wurde, um auf diese Weise ein noch stärkeres Ausgreifen des Presbyteriums in die dahinterliegenden Räume zu verhindern, dass diese Abweichung von der Idealgeometrie aber dadurch, dass sich die beiden horizontalen Profile des Bilderrahmens leicht nach vorne wölben, dass also das Gemälde trotz der geringeren Raumentiefe weiterhin einen zur Mitte hin zunehmenden Abstand von der Wand erhält, optisch ein Stück weit kaschiert wird [ABB. 276 | ABB. 859].

Erst jenseits des freien Wandstreifens erhebt sich dann tatsächlich eine *pala*, die in horizontaler Richtung nochmals die Breite des rückwärtigen Altarblocks aufnimmt und nach oben bis fast an die Kapitellzone der seitlichen Pilaster reicht [ABB. 277 - ABB. 278]. Das eigentliche Gemälde, eine in Öl auf Leinwand ausgeführte Darstellung der Kreuzigung des Titelheiligen, die in ihrer Bildkomposition und Ikonographie genauer zu diskutieren den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde, auf deren jeweils gezielt die angrenzenden Zonen der Rückwand fortsetzende, in Teilen blaue, in Teilen gelb- bis goldbraune Grundfarbigkeit an dieser Stelle aber dennoch hingewiesen sei, ist in diesem Zusammenhang mit einem Rahmen aus *diaspro tenero* eingefasst,²⁹² der in seiner tatsächlichen Materialität an die im Altarensemble enthaltenen Füllungen sowie in seinem mehr denn je an *cottanello* erinnernden Erscheinungsbild an die eigentliche Mensa beziehungsweise an die die Presbyteriumswand gliedernden Pilaster anknüpft und sich seinerseits in einen schlanken Quadrat- und Rundstab, ein Karnies, einen nach innen überkragenden Wulst, eine breite, beiderseits von Stegen eingefasste Kehle, einen durch eine weitere Quadratleiste eingeleiteten Viertelstab sowie eine auf ihrer Außenseite mit einer halbkreisförmigen Nut versehene Deckplatte gliedert [ABB. 280]. Die zwischen der Leinwand und dem eigentlichen Rahmen verbleibende Fuge ist darüber hinaus durch eine vergoldete, hölzerne Karniesleiste verdeckt.

Ab knapp über der Hälfte seiner Höhe wird das Altarbild zusätzlich von mehreren einander überlagernden Schichten figürlicher Stuckarbeiten begleitet. Zu den zentralen Elementen des Vordergrunds gehören dabei zum einen zwei stellenweise als Hochrelief, stellenweise sogar vollplastisch ausgeführte, mit ihren Flügeln und mit den Enden ihrer Gewandung auf die Pilaster übergreifende Engel, die die *pala* auf beiden Seiten flankieren und diese am oberen Rand locker in Position halten [ABB. 283 - ABB. 284]. Teil der vorderen Dekorationsebene sind desweiteren noch ein dritter, wiederum jünglingshafter und mit ausgebreiteten Schwingen dargestellter Engel sowie ein etwas kleinerer, aber nicht weniger körperhaft modellierter *putto*, die oberhalb des Gemäldes einen Kranz aus Rosen beziehungsweise einen Palmzweig herbeitragen [ABB. 285]. Und außerdem werden das Altarbild und die umgebenden Architekturglieder auch noch von einigen ähnlich detailliert ausgearbeiteten, aber nicht mit eigenen Attributen versehenen Putten umspielt, die hinter dem Gemälde hervorschauen, auf den Kapitellen und Gebälkstücken sitzen oder frei vor dem Hintergrund schweben. Die vergleichsweise plastischen Vordergrundfiguren werden sodann in einem zweiten Register durch eine Vielzahl lediglich im Flachrelief wiedergegebener Cherubsköpfe ergänzt, die sich von oben her über die Rückwand ergießen [EBD.]. Und diese wiederum sind in einer dritten Schicht schließlich von Strahlen hinterfangen, die sich nach unten hin zunehmend auffächern, währenddessen mehr und mehr an Plastizität gewinnen, sich am Ende sogar von der Rückwand lösen und

Vgl. BEVILACQUA 2016, S. 78, wo dieser die betreffenden Figuren sogar ausdrücklich aus der Abbildung des Altarraums herausretuschiert.

²⁹² ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 5 v°].

schließlich – analog zu den unteren Engeln – an einzelnen Stellen in die benachbarten Pilaster hineinragen [ABB. 282].

Nicht nur die genannten figürlichen Elemente sind dabei ausnahmslos vergoldet. Da insbesondere die zahlreichen hinter dem Gemälde austretenden und bis an die Ränder des mittleren Wandfelds heran- beziehungsweise sogar über sie hinausreichenden Strahlen eine klare, mehrfach wiederholte Trennlinie zwischen den – abgesehen von ihrem blauen Mosaikbesatz – undekorierten unteren und den mit Stuckarbeiten besetzten oberen Teilen der Wandzone bilden, musste es vielmehr naheliegen, nach den ersten bis zu den Pilastern durchlaufenden Strahlen auf eine Fortführung des blauen Hintergrunds zu verzichten und die Vergoldung auch auf die Bereiche zwischen den figürlichen Elementen auszudehnen, ja letztlich entschied man sich in diesem Fall sogar dazu, selbst die von den Pilastern aus noch ein Stück weit in das mittlere Wandfeld hinein fortgeführten Architravpartien mit Blattgold versehen [ABB. 264 | ABB. 284]. Damit erhält das obere Drittel der Rückwand eine vollkommen einheitliche Farbigkeit, die die angesichts der Formenvielfalt der skulpturalen Dekoration ohnehin kaum auf den ersten Blick identifizierbaren Einzelkomponenten noch stärker in eine einzige überbordende Gesamtkomposition überführt. Und nachdem die seitlichen Engel, ebenso wie einige der weiteren *putti*, direkt mit dem Altarblatt interagieren, ja an manchen Stellen sogar dessen Rahmen verdecken, erfährt die auf diese Weise entstehende kontinuierliche Engelsglorie darüber hinaus auch noch eine unmittelbare Verzahnung mit der *pala*. Ja zusammen mit der räumlichen Trennung von Mensa und Altarblatt sowie zusammen mit der Tatsache, dass sich die bereits erwähnten farblichen Bezüge zwischen dem Gemälde und seiner Umgebung im Wesentlichen auf die oberen beiden Drittel des Bildes beschränken, führt dies sogar dazu, dass auch die *pala* selbst zu einem Teil der Engelsglorie wird und daher wie die Figuren regelrecht über dem Altar zu schweben scheint [ABB. 277].

Noch verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass der Rahmen mit seiner Hinterkante an keiner Stelle tatsächlich die Wand berührt und das Bild darüber hinaus auch nicht exakt parallel zur Wandfläche angebracht wurde, sondern sich leicht nach unten neigt [ABB. 283 - ABB. 284]. Besonders Letzteres ist zum Teil zwar sicher auch dem Wunsch geschuldet, für einen vor oder unter der Ädikula stehenden Betrachter die Lesbarkeit der gemalten Szene zu verbessern. Zugleich wird auf diese Weise das Altarblatt jedoch nochmals in besonderem Maße als von der Wand unabhängiges Element inszeniert. So führt die gegenüber der Wand verkippte Bildebene zum einen bereits optisch zu einer gewissen Zäsur zwischen der *pala* und ihrem Hintergrund. Zum anderen entsteht dadurch zwischen Altarblatt und Rückwand auch ganz physisch ein sich nach oben erweiternder Zwischenraum. Dieser ist zwar mit einem Mauerkeil wieder ausgefüllt [ABB. 279], da der Keil gegenüber dem Umriss des Rahmens allseits leicht zurückspringt und auf seinen Schnittflächen darüber hinaus einen dunkelgrauen Verputz trägt, fällt jene Verbindung von Gemälde und Wand jedoch kaum noch auf. Vor allem vom Hauptraum aus wirkt es daher so, als habe sich die *pala* nicht nur völlig vom diese normalerweise tragenden Altarblock gelöst, sondern als verfüge sie auch in den umliegenden Bauteilen über keinerlei reale Verankerung mehr.

2.7.3. Das Deckengewölbe

Oberhalb der Wandzone wird das gesamte Presbyterium überspannt von einer bis in die vorderen Ecken hinein verzogenen Kuppel, deren Schale trotz des unregelmäßigen Grundrisses ringsum einheitlich an der Oberkante des faszierten Architravs ansetzt und die trotz einer an der breitesten Stelle mehr als achteinhalb Meter messenden Spannweite lediglich über einen Stich von gut einem Meter verfügt [ABB. 286 - ABB. 288].

Als Herzstück der Gewölbekomposition dient auch hier wieder ein querovaler *oculus*, der mit einer effektiven Öffnung von gut drei auf fast exakt zwei Metern kaum kleiner ist als das *opaoion* der Hauptkuppel, der sich allerdings nicht in der Mitte der tatsächlichen Tiefenausdehnung befindet,

sondern zumindest so weit nach hinten versetzt wurde, dass dessen Zentrum mit der Hälfte der Strecke zwischen der Hinterkante der Ädikula und dem Scheitel des dem Presbyterium zugrunde liegenden idealen Kreises zusammenfällt [ABB. 859].²⁹³ Die Laibung wird dabei eingeleitet durch eine von Rundstäben eingefasste, glatte Viertelkehle sowie einen nach oben überkragenden Wulst mit zungenartigen, plastisch vorgewölbten und an ihrer Basis zu einer kontinuierlichen Welle verbundenen Blättern. Als Zwischenschicht folgt sodann eine mit breiten Akanthusblättern besetzte Voute, bevor schließlich ein Geison mit leicht zurückversetzter Tropfkante, ein Karnies und eine Sima die Schnittfläche nach oben hin abschließen [ABB. 290].

Die das *opaion* umgebende Kuppelfläche bleibt, anders als die Wandzone sowie die Kuppel des Hauptraums, zunächst prinzipiell ungegliedert, trägt aber wie der obere Teil der Rückwand eine figürliche Dekoration und verfügt zudem erneut über eine praktisch durchgehende, die gesamte Okuluslaibung miteinschließende Vergoldung. Ausgangspunkt der Ausstattung ist dabei auch hier eine Folge reliefartig aus der Grundfläche herausmodellierter Strahlen [ABB. 288 - ABB. 289], die sich kranzförmig um das *opaion* legen, Richtung Rückwand unmittelbar in die den oberen Teil des Altarblatts begleitende Engelsglorie münden, zu den Seiten sowie zur Ädikula hin allerdings oft bereits deutlich vor dem Fußpunkt der Kuppel enden und zudem allesamt auch keineswegs vom Mittelpunkt der Lichtöffnung ausgehen, sondern sich in einer im hinteren Drittel des *oculus* gelegenen Zone treffen – eine Lösung, die den Eindruck einer außermittigen Positionierung des *opaion* zumindest optisch noch weiter verstärkt. Zur Rückwand hin werden die Strahlen dann stellenweise von den im Zusammenhang mit der Altaranlage bereits ausführlicher behandelten Cherubsköpfen, Putten und Engeln überlagert, die sich, auch wenn sie entsprechend ihrer kompositorischen Logik weiter oben zunächst als Teil der Rückwand präsentiert wurden, in Wirklichkeit fast alle bereits jenseits der Kämpferlinie befinden und damit strenggenommen nicht der Wand-, sondern der Kuppelzone angehören [ABB. 288]. Über den Pilastern und den seitlichen Wandfeldern verschwinden die Strahlen darüber hinaus partiell hinter Wolken, die auf der Evangelienseite eine eher rundliche Form aufweisen, auf der Epistelseite jedoch aus schroff abbrechenden, horizontalen Schichten bestehen und die als einzige Elemente der Kuppel statt über eine Vergoldung nur über eine graue Fassung verfügen [ABB. 286 | ABB. 288 - ABB. 289].

2.7.4. Die Laterne

Auf dem *opaion* setzt schließlich eine in ihrem Inneren ebenfalls querovale Laterne auf,²⁹⁴ die mit ihrem Scheitel ein ungefähr den Kappenmitten der Hauptkuppel entsprechendes Niveau erreicht und damit die Gesamthöhe des Altarraums nochmals um mehr als die Hälfte vergrößert [ABB. 292 - ABB. 293]. Zur Hauptkuppel und zur Rückwand hin wird der Umriss der Laterne dabei von zwei gekrümmten Wandscheiben definiert, die in der Nähe ihrer beiden Enden jeweils mit gekuppelten Pilastern besetzt sind. Letztere erheben sich in diesem Zusammenhang wie üblich auf Sockelquadern, Plinthen und attischen Basen, verfügen über Schäfte mit – hier allerdings nur fünf – in ihrem ersten Viertel mit Pfeifen gefüllten Kanneluren, werden, analog zur Laterne der Hauptkuppel, nach oben hin durch prinzipiell komposite, wenngleich nur mit einem einzelnen Blattkranz versehene Kapitelle abgeschlossen und tragen ihrerseits ein Gebälk aus entlang der Laternenflanken unterbrochenen Architrav- und Friesstücken sowie einem durchlaufenden Kranzgesims, das sich in seiner Profilfolge von der im Rest des Gebäudes gewählten Lösung lediglich dadurch unterscheidet, das

²⁹³ Eine Lage im Mittelpunkt jenes Kreises, wie sie bei einer isolierten Betrachtung der geometrisch vergleichsweise regelmäßigen Teile der Kuppelkalotte zunächst nahegelegen hätte, schied aufgrund des konkav in den Altarraum einschneidenden vorderen Raumabschlusses ohnehin aus.

²⁹⁴ Zur von der Ovalform abweichenden Außenkontur der Altarlaterne siehe Kapitel 2.12.2., S. 240.

die Oberkante des faszierten Architravs nicht nur von einem einzelnen, allenfalls noch durch einen Rundstab eingeleiteten Karnies, sondern zusätzlich auch noch von einer etwa gleich großen Hohlkehle begleitet wird. Für die paarweise Verknüpfung der Pilaster sorgen dabei zum einen die Grundquader, die unter den zu kuppelnden Einzelstützen jeweils einen gemeinsamen Block bilden, sowie zum anderen die oberen Tori der Basen und die Halsringe der Schäfte, die in Form von Rundstäben auch in deren Zwischenräumen weiterlaufen [ABB. 294]. Im Gebälk werden durch die Umdeutung von Architrav und Fries zu lediglich von der Außenkante des einen zur Außenkante des anderen Pilasterpaars reichenden Stürzen jeweils sogar alle vier Pilaster einer Langseite zu einem gemeinsamen, an eine giebellose Variante der Presbyteriumsädikula erinnernden Prospekt zusammengefasst. Und selbst in der aus Karnies, Zahnschnitt und Eierstab bestehenden unteren Hälfte des nun wieder entlang des gesamten Laternenumrisses fortgeführten Kranzgesimses zeichnen sich die seitlichen Begrenzungen jener Komposition nochmals in Form einer leichten Verkröpfung ab, bevor dann der Rest des Gebälks, von der Stirnseite des Geisons aufwärts, tatsächlich ohne weitere Unterbrechungen oder Versprünge dem Ovalumriss folgt [ABB. 296].

Zwischen den Pilasterpaaren ist in die erwähnten Wandscheiben sodann jeweils eine flache, im Grundriss leicht trapezförmige Rundbogennische eingeschnitten, die in der Laternenrückwand bis ungefähr hinunter zur Oberkante der Pilasterbasen und auf der gegenüberliegenden Seite sogar bis hinab zum *opaion* reicht, von der im letztgenannten Fall dann allerdings ein aus dem unteren Torus der Basen abgeleiteter und entlang der Laibungen ansteigender Rundstab nochmals einen in seinen Abmessungen etwa der Niveaudifferenz zwischen den beiden Nischenböden entsprechenden Sockel abtrennt [ABB. 294]. Am oberen Ende berühren beide Nischen dagegen mit ihrem Scheitel fast den Architrav und werden darüber hinaus in der eigentlichen Wandfläche jeweils von kleinen, im Inneren leicht eingetieften, mit ihrer Einfassung jedoch über die Wandebene heraustretenden Zwickelfeldern flankiert.

Auf den Schmalseiten der Laterne bleibt zwischen den beiden einander gegenüberliegenden Wandscheiben zunächst einmal eine Lücke, die sich bedingt durch den zum Ovalumriss rechtwinkligen Verlauf ihrer seitlichen Begrenzungen nach außen jeweils deutlich aufweitet [ABB. 295]. Darin sind jedoch zum einen etwa das Niveau der Basenmitten erreichende, als Sohlbank dienende Blöcke eingestellt, die mit ihrem Fuß exakt die Flucht der Wandscheiben aufnehmen und dort den ovalen Laternenumriss komplettieren, deren Front sich allerdings leicht nach hinten neigt und die daher auf ihrer – nun wieder streng waagrechten – Oberseite nur die äußeren drei Viertel der Wandstärke ausfüllen [EBD.]. Zum anderen werden die Wandscheiben nach oben hin durch zwei von Zwickelfeldern begleitete Rundbögen verbunden, die als Reaktion auf das entlang der Schmalseiten deutlich reduzierte Gebälk sowie auf die divergierenden Laibungen nun innen bis in die Frieszone hineinragen und zur Außenseite hin sogar noch weiter ansteigen [ABB. 296]. Die Öffnungen selbst sind in einer ungefähr mit den Rückwänden der geschlossenen Nischen korrespondierenden Tiefe sodann mit Fenstern aus fünf Reihen zu je sechs hochrechteckigen Scheiben gefüllt, die in ihrem Verlauf die Ovalkontur des Laterneninneren in polygonaler Brechung nachvollziehen, ähnlich wie die Laterne der Hauptkuppel in der Mitte des untersten Registers jeweils zwei Öffnungsflügel enthalten und über eine leicht mattierte, prinzipiell aber farblose Verglasung verfügen. Allerdings bleibt zumindest in diesem letzten Punkt unklar, inwieweit der heutige Zustand tatsächlich noch die ursprüngliche Konzeption widerspiegelt. So ist prinzipiell durchaus denkbar, dass die Fenster wie bei der Hauptlaterne und bei Engelsglorien anderer Gebäude²⁹⁵ zunächst eine goldgelbe Farbe besaßen und erst zu einem späteren Zeitpunkt durch die jetzige Verglasung ersetzt wurden. Ebenso wenig lässt sich jedoch ausschließen, dass die Entscheidung für weißliche Scheiben bereits auf Bernini

²⁹⁵ Erinntet sei hier unter anderem an die Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria, die Cathedra Petri im Petersdom sowie die Apsis von S. Maria in Campitelli. Vgl. darüber hinaus Kapitel 2.6.6., S. 105.

selbst zurückgeht, sei es, um den durch die beengte Lage der Laterne ohnehin bereits recht eingeschränkten Helligkeitseinfall nicht durch eine Ausfilterung wesentlicher Lichtanteile noch weiter zu verringern, sei es, um die Altarlaterne stärker der ansonsten ja ebenfalls farblos verglasten Tambourzone zuzuordnen beziehungsweise die Hauptlaterne stärker als eigenständige räumliche Schicht auszuweisen, oder sei es, um einen unverfälschten Blick auf die noch zu behandelnde Ausstattung der Laternenkuppel zu ermöglichen.

Um auch in der Laterne nochmals an die grundsätzliche räumliche Struktur der Kirche anzuknüpfen, bei der die ovalen Baukörper auf ihrer – kürzeren – Längsachse stets Öffnungen aufweisen, sowie um die Lichtkammer zumindest optisch weiter zu entmaterialisieren, ist die rückwärtige Nische darüber hinaus mit einem aus dunkelgrauen Sprossen und hellgrauen Feldern bestehenden Scheinfenster bemalt [ABB. 293]. Ansonsten sind die Wandscheiben, Nischenlaibungen, Sohlbänke, Pilastersockel, Kapitelle und Gebälkprofile jedoch auch hier fast durchgängig vergoldet. Außer dem genannten Scheinfenster sowie der Rückwand der diesem gegenüberliegenden Nische, die für einen im Altarraum stehenden oder für einen aus den seitlichen *coretto*-Fenstern blickenden Betrachter allerdings ohnehin nicht in Erscheinung tritt, heben sich daher nur die Kanneluren und Pfeifen der Pilasterschäfte auch weiterhin grau vor dem goldfarbenen Hintergrund der restlichen Wand ab – eine Gestaltung, die letztlich nochmals für eine zusätzliche optische Überleitung zwischen den realen beziehungsweise fingierten Fenstern sorgt [EBD.].

Über dem Kranzgesims wird schließlich auch die Altarlaterne durch eine Ovalekuppel überspannt, die im Gegensatz zur Laterne der zentralen Rotunde nun zwar wieder ganz klassisch über einen der kleinen Halbachse entsprechenden Stich verfügt, aber dennoch auch in der kurzen Richtung kein exakt halbkreisförmiges Profil aufweist, sondern bis zum Kranzgesims hinab leicht schräg verläuft. Außerdem ist die Kalotte, anders als sämtliche bisher behandelten Teile des Gebäudes, erstmals mit einem Fresko dekoriert, das in diesem Fall eine von Engeln, Putten und Cherubsköpfen umgebene Darstellung Gottvaters zeigt und mit seinem gelb- bis goldbraunen Hintergrund stellenweise sogar nochmals auf die umgebende Vergoldung reagiert [ABB. 291 | ABB. 296].

Trotz des in der Kuppel vollzogenen Wechsels ins Medium der Malerei, bedient sich jedoch der vornehmlich auf die südöstliche Laternenhälfte konzentrierte Rest der figürlichen Ausstattung auch hier wieder ausschließlich skulpturaler Mittel. So sind beide auf der Längsachse befindlichen Nischen an ihren oberen Enden mit praktisch die gesamte Lünettenzone einnehmenden Muschelschalen gefüllt. Vor allem aber wird beim rückwärtigen Scheinfenster nicht nur die gesamte Oberkante der zwischen *opaoion* und Nische verbleibenden Wandpartie durch eine Folge miteinander verbundener Cherubsköpfe verdeckt, die sich in einer Art vollständig hinterschnittener Brücke frei vom einen zum anderen Pilasterpaar spannen und bei denen Bernini und seine Mitarbeiter – anders als bei den Skulpturen der Hauptkuppel – auf eine Ausarbeitung der von unten nicht sichtbaren Partien oft verzichteten [ABB. 295]. Es werden diese auch durch weitere, teils fast vollplastische, wenn auch auf der Oberseite ebenfalls nicht immer komplett modellierte, teils aber auch nur noch als Flachrelief dargestellte Engelsköpfe ergänzt, die zwischen dem Viertel und der Hälfte der Nischenhöhe sowohl die beiden Laibungskanten als auch die Rückwand besetzen und sich trotz ihrer mindestens einen halben Meter höheren Position für einen im Presbyterium oder in den *coretti* befindlichen Betrachter unmittelbar an die Cherubsbrücke anzuschließen scheinen [ABB. 290 | ABB. 293]. Und schließlich leiten die auf der hinteren Seite der Okuluslaibung angebrachten Köpfe und Putten von der figürlichen Dekoration der Laternenrückseite sogar wieder zu den Figuren und Strahlen des Altarhintergrunds über, sodass sich über das im Zusammenhang mit der Altarkomposition Gesagte hinaus insgesamt eine Engelsglorie ergibt, die – je nach Blickwinkel – entweder in der Laternenkuppel mit dem gemalten Blick in den Himmel oder in der Mitte der rückwärtigen Laternenische mit einigen vereinzelt durch das Scheinfenster einströmenden *putto*-Köpfen beginnt und sich von dort aus in einem kontinuierlichem Strom über die Presbyteriumsrückwand ergießt, um über der Mensa dann im Altarblatt zu kulminieren [ABB. 285 - ABB. 287].

2.7.5. Die Mitwirkung der Novizen am Geschehen im Altarraum

Der beschriebene Altarraum bildet auch bei S. Andrea al Quirinale zunächst einmal den Schauplatz der täglichen Messe und scheint daher in funktionaler Hinsicht keiner weiteren Erläuterung mehr zu bedürfen. Analysiert man die Nutzung des Kirchengebäudes und dessen diverser Raumeinheiten genauer, so stellt sich allerdings heraus, dass das Presbyterium nicht nur, wie üblich, den visuellen und inhaltlichen Bezugspunkt eines erheblichen Teils der in der Kirche stattfindenden Gebets- und Andachtshandlungen der Novizen und externen Gäste bildete.²⁹⁶ Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Jesuiten den Altarraum gerade im hier vorliegenden Kontext eines Noviziats auch von vornherein gezielt als Ort verstanden, an dem die angehenden Ordensmitglieder schrittweise die Mitwirkung an den Zeremonien der Messe erlernten,²⁹⁷ und dass die Novizen daher reihum als Messdiener auch aktiv in das dort stattfindende Geschehen eingebunden waren.

Die durch die Messdiener zu verrichtenden Handlungen orientierten sich dabei zum einen zweifellos an den – in diesem Punkt allerdings vergleichsweise spärlichen – Angaben im *Missale Romanum*,²⁹⁸ zum anderen dürften sich für die genaue Art und Weise, in der die Novizen ihren Dienst am Altar ausführten, jedoch auch gewisse ordensinterne Traditionen herausgebildet haben, die sich zumindest für das Pariser Noviziat im Rahmen der dortigen Noviziatsregeln in Ansätzen überliefert haben.²⁹⁹ Selbst wenn damit durchaus gewisse auch auf S. Andrea al Quirinale übertragbare Hinweise auf die Abläufe im Altarraum zur Verfügung stehen, würde es im Rahmen der vorliegenden Arbeit allerdings zu weit führen, im Detail auf die diversen Etappen der Zelebration sowie auf die einzelnen Bewegungsschritte von Zelebrant und Messdiener einzugehen. Erwähnt sei daher lediglich, dass Ministrant und Priester zu Beginn der Messe wohl, aus der Sakristei kommend, über den biapsidalen Raum des Südquadranten und das im westlichen Teil der Presbyteriumswand enthaltene, von der zentralen Rotunde aus meist unsichtbare Portal in den Altarraum einzogen³⁰⁰ und diesen somit wie aus den Kulissen einer Theaterbühne betraten. Beide bewegten sich dabei zunächst auf dem Grundniveau bis zur Mittelachse von Kirche und Altar weiter, wo der Messdiener dem Zelebranten sein Birett abnahm, bevor beide dann frontal ein erstes Mal zum Altar emporstie-

²⁹⁶ Zum Kirchenbesuch durch die Konventsinsassen und von außen kommende Gläubige im Allgemeinen siehe Kapitel 2.6.11., *passim*.

²⁹⁷ Vgl. InstrNov 2011, S. 26, wo eine solche Rolle der Kirche für das Pariser Noviziat ausdrücklich formuliert wird.

²⁹⁸ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, *passim*).

²⁹⁹ Zur Situation in Paris siehe InstrNov 2011, S. 67 ff., zu einer Einordnung der Pariser Noviziatsregeln und zur Frage, inwieweit sich die dortigen Befunde auch auf S. Andrea al Quirinale übertragen lassen, Kapitel 2.6.11., S. 113 f.

³⁰⁰ „*Sacerdos omnibus paramentis indutus, accipit manu sinistra Calicem vt supra præparatum, quem portat eleuatum ante pectus, bursam manu dextra super Calice tenens, & facta reuerentia Cruci, vel imagini illi quæ in Sacristia erit, capite cooperto accedit ad Altare, ministro cum Missali & aliis ad celebrandum necessariis (nisi antè fuerint præparata) præcedente superpelliceum induto.*“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 2, § 1).

(„Der Priester, nachdem er mit allen Gewändern bekleidet wurde, nimmt mit der linken Hand den auf die obige Weise vorbereiteten Kelch, den er [dann] auf Brusthöhe trägt, wobei er die Bursa mit der rechten Hand über dem Kelch festhält. Und nachdem er dem Kreuz, oder dem in der Sakristei vorhandenen Bild die Ehre erwiesen hat, geht er mit bedecktem Haupt zum Altar, wobei der einen Chorrock tragende Messdiener mit dem Messbuch und den anderen zur Zelebration erforderlichen Gegenständen (sofern sie nicht im Voraus bereitgestellt wurden) vorangeht.“, eigene Übersetzung)

„*Le prêtre étant prêt d'aller à l'autel, le serveur doit prendre le livre entre ses bras, un peu panché vers le bras gauche, à moins qu'il ne soit déjà sur l'autel; puis faire l'inclination profonde au crucifix [der Sakristei] en même temps que le prêtre. et aller à l'autel lentement, deux pas devant lui.*“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“), S. 29, zitiert nach InstrNov 2011, S. 68.

gen, um dort den Kelch aufzustellen beziehungsweise das Messbuch abzulegen.³⁰¹ Während der ersten Phase der Messe, in der der Zelebrant einerseits vor den Altarstufen die Eingangsformeln und das *Confiteor* sprach und andererseits unmittelbar am Altar den dem Abendmahl vorausgehenden Gebets- und Lehrgottesdienst zelebrierte, nahm der Messdiener sodann teils leicht links, teils leicht rechts der Mittelachse eine vor der untersten Stufe stehende beziehungsweise auf der untersten Stufe kniende Haltung ein, aus der heraus er zu den vorgeschriebenen Momenten auf die liturgischen Formeln des Zelebranten antwortete.³⁰² Nach der Lesung der Epistel übernahm er außerdem die Aufgabe, das Messbuch von der Epistel- auf die Evangelienseite zu transportieren, wobei es wohl

³⁰¹ „Cum peruenerit ad Altare, stans ante illius infimum gradum, caput detegit, biretum ministro porrigit, & Altari, seu imagini Crucifixi desuper positæ, profundè inclinatur. Si autem in eo sit tabernaculum sanctissimi Sacramenti, genuflectens debitam facit reverentiã. Tunc ascendit ad medium Altaris: ibi a cornu Euangelii sistit Calicem, extrahit Corporale de bursa, quod extendit in medio Altaris, & super illud Calicem velo coopertum collocat [...]. [...] Collocato Calice in Altari, accedit ad cornu Epistolæ, Missale super cussino aperit, reperit Missam, & signacula suis locis accomodat. Deinde rediens ad medium Altaris, facta primum Cruci reuerentia, vertens se ad cornu Epistolæ, descendit post infimum gradum Altaris, ut ibi faciat Confessionem.“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 2, § 2 ff.).

(„Wenn [der Priester] am Altar angekommen ist, stellt er sich vor dessen unterster Stufe auf, entblößt sein Haupt, reicht das Birett dem Messdiener und verneigt sich tief vor dem Altar, oder vielmehr vor dem darauf aufgestellten Kreuzifix. Wenn auf diesem jedoch das Tabernakel des allerheiligsten Sakraments steht, erweist er diesem durch einen Kniefall die gebührende Ehre. Dann steigt er zur Mitte des Altares hinauf. Dort stellt er auf der Evangelienseite den Kelch ab, entnimmt aus der Bursa das Corporale, das er mitten auf dem Altar ausbreitet, und positioniert darauf den mit dem Velum bedeckten Kelch [...]. Nachdem er den Kelch auf dem Altar aufgestellt hat, geht er zur Epistelseite, öffnet das Missale auf seinem Kissen, macht die [an dem betreffenden Tag zu nutzenden] Mess[texte] ausfindig und passt die Lesezeichen an. Daraufhin kehrt er zur Mitte des Altars zurück, dreht sich, nachdem er dem Kreuz die Ehre erwiesen hat, zur Epistelseite [und] steigt bis jenseits der untersten Stufe hinab, um dort das Schuldbekenntnis zu leisten.“, eigene Übersetzung)

„Étant prêt [lies près (Hinweis der Herausgeberin)] de l'autel, si le lieu d'où l'on vient est du côté de l'Évangélie, le serveur passe devant le milieu de l'autel sans faire ny genuflexion ny inclination, et se va mettre à la droite du prêtre pour recevoir son bonnet. Si le lieu d'où l'on vient est du côté de l'Épître, comme au Noviciat et à Saint-Louis, le serveur se recule de deux pas, étant proche du milieu de l'autel, et laisse passer le prêtre, après quoy il se rapproche et reçoit son bonnet. Le serveur ensuite fait la genuflexion, et monte à l'autel en même temps que le prêtre, mais toujours, par respect, un peu derrière luy. Il pose sul le coussin le missel fermé [mit dem Schnitt (Hinweis der Herausgeberin)] du côté du tabernacle, et va mettre le bonnet à sa place.“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“, S. 29 f., zitiert nach InstrNov 2011, S. 68 ff.).

³⁰² Hinweise auf die Rolle des Ministranten bei der Rezitation der liturgischen Formeln und seiner knienden beziehungsweise stehenden Position gibt das Missale Romanum in Aussagen wie: „Kyrie eleison dicitur nouies post Introitum, alternatim cum ministro [...]“, „Post ultimam Orationem dicitur Epistola: qua finita, à Ministris respondetur, Deo gratias.“ oder „[...] Postquam dixerit, In nomine patris, &c. ut suprâ, iungens iterum manus ante pectus, pronuntiat clara voce Antiphonam, Introibo ad altare Dei, Minister retro post eam ad sinistram genuflectus, et in Missa sollemni Ministri hinc inde stantes prosequuntur, Ad Deum qui lætificat iuuentutem meam. Deinde Sacerdos eodem modo stans incipit, & prosequitur cum ministro, vel ministris alternatim Psalmum: Iudica me Deus, usque ad finem, cum Gloria Patri.“ MissRom 1650, n. pag. („Rubricæ generales Missalis“, Kap. 8, § 2 und Kap. 10, § 1 sowie „Ritus celebrandi Missam“, Kap. 3, § 6).

(„Das Kyrie eleison wird nach dem Introitus erneut rezitiert, [und zwar] abwechselnd mit dem Messdiener“, „Nach dem letzten Gebet wird die Epistel gelesen. An deren Ende antwortet der Messdiener Deo gratias.“ beziehungsweise „Nachdem [der Priester] wie oben [angegeben] In nomine patris etc. gesagt hat, legt er wiederum die Hände vor der Brust zusammen und spricht mit deutlicher Stimme die Antiphon Introibo ad altare Dei. Der dahinter zu dessen Linken kniende Ministrant – beziehungsweise bei der Feierlichen Messe die von diesem Zeitpunkt an bis auf Weiteres stehenden Ministranten – fährt danach fort mit Ad Deum qui lætificat iuuentutem meam. Danach beginnt der gleichfalls stehende Priester den Psalm Iudica me Deus und führt ihn mit dem oder den Messdienern im Wechsel weiter bis zum Ende mit dem Gloria Patri.“, eigene Übersetzung)

Ebenso heißt es in den Pariser Noviziatsregeln etwa: „Le serveur se met ensuite à genoux du côté de l'Évangélie, un peu derrière le prêtre, et à deux ou trois pas de luy, les mains jointes devant la poitrine; [...] et répond à tout d'une voix distincte et au même ton que le prêtre. [...]“ oder „Le prêtre montant à l'autel, le serveur s'agenouille sul le dernier degré, et il demeure là jusqu'à la fin de l'Épître.“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“, S. 30 ff., zitiert nach InstrNov 2011, S. 70).

auch damals bereits üblich gewesen sein dürfte, mit dem Messbuch die frontalen Stufen in V-förmiger Linie hinab- und wieder hinaufzusteigen, um nicht zu nah hinter dem Priester vorbeigehen zu müssen.³⁰³ Während des eigentlichen Messopfers kniete der Messdiener teils ebenfalls auf der untersten, teils aber auch schräg hinter dem Priester auf der obersten Stufe,³⁰⁴ vor allem aber bewegte er sich mit den für das Messopfer benötigten Gegenständen mehrfach zwischen der rechts des Altars befindlichen Kredenz beziehungsweise dem bei weniger feierlichen Messen möglicherweise als Alternative zur Kredenz genutzten Nische in der rechten Seitenwand des hinteren Altarblocks einerseits sowie dem vor der Mitte der Mensa stehenden Zelebranten andererseits hin und her,³⁰⁵ läutete an den vorgeschriebenen Stellen die Altarglöckchen,³⁰⁶ trug zwischen Messopfer und

³⁰³ „*Dictis Orationibus, Celebrans [...] legit Epistolam intelligibili voce, & respondetur à ministro: Deo gratias. & similiter [...] prosequitur Graduale, Alleluia, et Tractum, ac Sequentiam, si dicenda sint. Quibus dictis, Sacerdos, si priuatim celebret, ipsemet, seu minister portat librum Missalis ad alteram partem Altaris in cornu Euangelij, & dum transit ante medium Altaris, caput Cruci inclinatur [...]*“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 6, § 1).

(„Nachdem die Gebete gesprochen sind, liest der Zelebrant mit verständlicher Stimme die Epistel, und der Messdiener antwortet *Deo gratias*. Und auf ähnliche Weise folgen das *Graduale*, das *Halleluja* sowie *Tractus* und *Sequenz*, sofern diese vorzutragen sind. Nachdem diese Teile rezitiert wurden, trägt, wenn er alleine zelebriert, der Priester selbst oder [ansonsten] der Messdiener das Messbuch zur anderen, evangelienseitigen Hälfte des Altars, und während er vor der Mitte des Altars vorbeigeht, neigt er den Kopf vor dem Kreuz [...].“, eigene Übersetzung)

„*À la fin de l'Épître, ayant répondu Deo gratias, le serviteur vient à la droite du prêtre, un peu derrière et plus bas que lui, et attend qu'il faille tourner le livre. [...] Le graduel finy, le serviteur porte le livre du côté de l'Évangélisme et le place sur le coussin, [...]. Le serviteur demeure debout, un peu tourné vers le prêtre, jusqu'à ce qu'il ait commencé l'Évangélisme, [...]; puis il repasse aussitôt en sa place du côté de l'Épître, où il entend l'Évangélisme debout et un peu tourné vers le prêtre.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 32, zitiert nach InstrNov 2011, S. 70.

³⁰⁴ So schreibt das Missale Romanum neben anderen Kniepositionen am unteren Rand des Altarpodests auch vor: „*Interim dum Celebrans eleuat Hostiam, [...] minister manu sinistra eleuat fimbrias posteriores Planetae, ne ipsum Celebrantem impediatur in elevatione brachiorum; quod et facit in elevatione Calicis; [...]*“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 8, § 6).

(„Unterdessen hebt der Messdiener während der Elevation der Hostie durch den Zelebranten mit der linken Hand die hinteren Fransen der Kasel an, damit letztere den Zelebranten selbst nicht beim Heben der Arme behindere; dasselbe macht er auch bei der Elevation des Kelches; [...].)

Ein solches Anheben des Kaselrandes ist indes nur möglich, wenn der Ministrant unmittelbar hinter dem Priester auf der obersten oder zweitobersten Stufe kniet – eine Einschätzung, die durch die Pariser Noviziatsregeln sogar ausdrücklich bestätigt wird, in denen es heißt: „*Lorsque le prêtre, prêt [lies près (Hinweis der Herausgeberin)] de la consécration, étend les deux mains sur le calice, le serviteur vient au milieu de l'autel, fait la genuflexion, puis il se place à genoux sur le second degré, derrière le prêtre, un peu plus vers l'Épître, pour lever la chasuble plus commodément de la main gauche [...]*“ BMaz („*Instructions pour le Noviciat*“), ms. 1793, S. 34 f., zitiert nach InstrNov 2011, S. 72.

³⁰⁵ „*Pendant que le prêtre fait l'oblation de l'hostie, le serviteur va prendre le bassin et les burettes, tenant le bassin d'une main et les burettes de l'autre, de crainte qu'elles ne s'échappent. [...] Le prêtre arrivant à lui, il lui fait l'inclination de tête, approche un peu de soy la burette, comme s'il vouloit la baiser, et la présente au prêtre; il la reprend en faisant un petit geste de la main [...]. En quittant, il fait encore une inclination et va reporter la burette de vin où il l'avoit prise.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 32 f., zitiert nach InstrNov 2011, S. 70 ff.

„*Aussitôt après, il remonte à l'autel, ôte la burette d'eau de dessus le bassin, [...] en attendant que le prêtre vienne laver. Après l'inclination de tête, le serviteur [...] lui verse de l'eau sur les doigtz doucement et sans remuer aucunement la main [...]; et pendant le prêtre s'essuie, il va remettre le bassin et la burette en leur place. De là il monte à l'autel, prend l'essuie-main, retourne à sa place, où il le plie, et attend que la Préface soit dite pour l'aller remettre sur les burettes [...]*“ Ibid., S. 33 f., zitiert nach *ibid.*, S. 72.

„*Pendant que le prêtre, après s'être communiqué, achève de purifier la patenne sur le calice, et non plutôt [lies plus tôt (Hinweis der Herausgeberin)], le serviteur fait la genuflexion en sa place et va chercher les deux burettes, avec lesquelles il monte à l'autel [...]*“ Ibid., S. 36, zitiert nach *ibid.*, S. 72.

Das *Missale Romanum*, das auch hier eher die Perspektive des Zelebranten einnimmt, beschreibt lediglich, wie der Priester mehrfach zur Epistelseite des Altars geht, um dort vom Messdiener die Wein- und Wasserkännchen entgegenzunehmen und sich von ihm die Hände benetzen zu lassen, nicht aber, wie der Ministrant das dafür nötige Messgerät zum Altar trägt. MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 7, § 4 ff.).

Schlussgebet das Messbuch wieder von der Evangelien- auf die Epistelseite und reichte dem Priester zum Abschluss der Opfermesse das Kelchvelum, mit dem dieser den Kelch nach Ende der Kommunion wieder verhüllte.³⁰⁷ Nach den Schlussformeln schließlich hatte der Ministrant dem Zelebranten wieder das Birett zu reichen, das Messbuch an sich zu nehmen und, dem Zelebranten vorausgehend, zusammen mit diesem durch den biapsidalen Raum unter dem südlichen *coretto* aus der Kirche auszuziehen.³⁰⁸

Während der Messdiener in den Phasen des andächtigen Kniens eine gegenüber der Mittelachse des Altars zwar leicht verschobene, aber dennoch im Wesentlichen frontale Position auf der Vorderseite des Stufenpodests einnahm, dürfte er im Zusammenhang mit den jeweils klar einer der beiden Altarhälften zugeordneten Tätigkeiten am Altar jedoch stets die seitlichen Stufen genutzt haben.³⁰⁹ Bei fast allen seinen Bewegungen im Presbyterium musste der Ministrant daher zwischen

³⁰⁶ „Cum dicit, Sanctus, iunctis ante pectus manibus, & inclinatus, voce mediocri prosequitur, ministro interim parvam campanulam pulsante.“; „[...] & manu dextra pulsat campanulam ter ad vnamquamque eleuationem, vel continuatè quousque Sacerdos deponat Hostiam super Corporale; & similiter postmodum ad elevationem Calicis.“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 7, § 8 und Kap. 8 § 6).

(„Wenn [der Priester] in gebeugter Haltung und mit vor der Brust zusammengelegten Händen das *Sanctus* spricht, fährt er mit halblauter Stimme fort, während der Messdiener das kleine Glöckchen läutet.“ beziehungsweise „[...] und mit der Rechten läutet er das Glöckchen entweder dreimal bei jeder Elevation oder durchgängig, bis der Priester die Hostie auf dem Korpore ablegt; und desgleichen bald darauf zur Elevation des Kelches.“, eigene Übersetzung)

„Pendant qu’il lève le Corps et le Sang de Notre Seigneur, on sonne trois fois à la première élévation, l’une avant que le prêtre montre l’hostie, l’autre pendant qu’il la montre, et la troisième aussitôt qu’il a remis l’hostie sur l’autel, pour avertir le novices prosternés de se relever, et trois fois pareillement à la deuxième, la première avant qu’il lève le calice, l’autre pendant qu’il le lève, et la troisième après qu’il l’a remis sur l’autel, pendant qu’il fait la génuflexion.“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“, S. 35, zitiert nach InstrNov 2011, S. 72).

³⁰⁷ „Celebrante purificato, dum Calicem collocat in Altari, liber Missalis defertur per ministrum ad cornu Epistola, & collocatur ut in Introitu. Ipse autem minister genuflectit iuxta cornu Euangelij, ut in principio Missa.“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 11, § 1).

(„Nachdem sich der Zelebrant gereinigt hat und während er den Kelch auf den Altar stellt, wird das Messbuch durch den Messdiener auf die Epistelseite getragen und wie für den Introitus aufgestellt. Der Ministrant selbst kniet dagegen nahe der Evangelienseite wie am Anfang der Messe.“, eigene Übersetzung)

„Ayant remis les burettes en leur place, il va reprendre le livre où il est, pour le porter du côté de l’Épître. Avant que de quitter le côté de l’Évangélie, il ajuste l’In principio sur le coussin placé un peu de côté, comme au premier Évangélie. Il doit tâcher d’être revenu assés tôt du côté de l’Épître, pour donner le voile du calice au prêtre lorsqu’il en a besoin.“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“, S. 36, zitiert nach InstrNov 2011, S. 74).

³⁰⁸ „Quibus omnibus absolutis, extinguntur per ministrum candelæ: interim Sacerdos accipit sinistra Calicem, dexteram ponens super bursam, ne aliquid cadat, descendit ante infimum gradum Altaris; & ibi in medio vertens se ad illud, caput inclinat (vel, si in eo est tabernaculum sanctissimi Sacramenti, genuflectit,) & facta reuerentia, accipit biretum à ministro, caput cooperit, ac præcedente eodem ministro, eo modo quo venerat, redit ad Sacristiam [...].“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 12, § 6).

(„Wenn all dies beendet ist, werden durch den Messdiener die Kerzen gelöscht. In der Zwischenzeit nimmt der Priester mit der Linken den Kelch, legt die Rechte auf die Bursa, damit nichts herunterfällt [und] steigt bis vor die unterste Stufe des Altars hinab. Und dort in der Mitte, während er sich diesem [nochmals] zuwendet, neigt er sein Haupt (oder, falls darauf das Tabernakel des allerheiligsten Sakraments steht, beugt er die Knie), und nachdem er seine Ehrfurcht bezeugt hat, nimmt er vom Messdiener das Birett entgegen, bedeckt sein Haupt und geht, während eben jener Messdiener vorausgeht, auf dieselbe Weise, in der er kam, zur Sakristei zurück.“, eigene Übersetzung)

„Lorsque le Saint Sacrement est remis dans le tabernacle, et non plutôt [lies plus tôt (Hinweis der Herausgeberin)], il va prendre le bonnet du prêtre, et attend au pied de l’autel qu’il en descende. [...] Il donne le bonnet au prêtre quand il présente la main pour le recevoir, fait la génuflexion avec lui e retourne à la sacristie, deux pas devant.“ BMaz, ms. 1793 („Instructions pour le Noviciat“, S. 37 f., zitiert nach InstrNov 2011, S. 74).

³⁰⁹ Diese Vermutung liegt zumindest nahe, wenn man – was angesichts des generellen Traditionsbewusstseins der katholischen Kirche sowie angesichts der seit dem frühen 17. Jahrhundert selbst im Wortlaut praktisch nicht veränderten Angaben zum grundsätzlichen Messablauf allerdings durchaus plausibel erscheint – der Rekonstruktion der

der Front und den seitlichen Flanken des Podests hin- und herwechseln und dieses infolgedessen sowohl vor als auch nach den dort zu verrichtenden Diensten auf dem Grundniveau des Altarraums umrunden.³¹⁰ Angesichts der vergleichsweise beschränkten Raumdimensionen und des daraus resultierenden, ebenso geringen Abstands zwischen Podest und den Altarraum einleitender Ädikula war dieses Umrunden des Podests allerdings nur möglich, wenn die umgebende Zone von Hindernissen vollkommen frei blieb.

Gerade die zuletzt genannte Feststellung macht es dabei erforderlich, auch unter funktionalen Gesichtspunkten nochmals auf das weiter oben bereits aufgeworfene Problem der Altarschranken zurückzukommen.³¹¹ Wie schon im Zusammenhang mit der Analyse des Presbyteriumsprospekts ausgeführt, lässt sich auf der Grundlage des Baubefunds wohl ausschließen, dass man die Öffnung zur zentralen Rotunde jemals mit fest installierten Balustraden versehen hatte, wie sie im späten 16. und im 17. Jahrhundert vor Altären ansonsten allgemein üblich waren und wie sie auch an S. Andrea al Quirinale in den Durchgängen zu den Seitenkapellen auch tatsächlich existieren. Daran, dass man zu einem bisher nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt den Durchgang zwischen Hauptraum und Presbyterium mit einer beweglichen Schranke ausstattete, die sich über ihre gesamte Breite hinweg nach hinten öffnen ließ, kann angesichts der in den Altarboden eingelassenen, metallenen Schienen sowie angesichts des erhaltenen Bildmaterials dagegen kaum ein Zweifel bestehen. Dies spricht einerseits dafür, dass die Öffnbarkeit der Altarschranken bei deren Installation ein durchaus wichtiges Kriterium gewesen sein muss. Da die Schranken, dem Verlauf der Schienen nach zu urteilen, in geöffnetem Zustand fast die unterste Stufe des Altarpodests berührten, zeigen die oben genannten Überlegungen zu den Bewegungsabläufen des Ministranten jedoch zugleich, dass eine vorschriftsmäßige Zelebration eigentlich nur bei geschlossenen Balustraden möglich war. Letztlich stellt sich damit nicht nur die Frage, welche funktionalen Anforderungen die Installation von Altarschranken motivierten, sondern auch, warum man die Möglichkeit, zwischen Altarraum und zentraler Rotunde einen über die gesamte Breite der Presbyteriumsädikula reichenden Durchgang zu schaffen, als derart entscheidend erachtete.

Abgesehen von der hier bereits durch die Ädikula übernommenen Aufgabe, die Grenze zwischen Laienraum und Altarbereich zu markieren und die einfachen Gläubigen damit am Betreten der dem Klerus vorbehaltenen Zone zu hindern, dienten die Altarschranken im Allgemeinen vor allem als unmittelbar vor dem Altarraum gelegene Kniebank, auf der sich die Gläubigen in geordneter Reihe zum Empfang der Eucharistie niederlassen konnten. Zwar scheinen die Mess- und Zeremonienbücher eine solche Balustrade im Zusammenhang mit dem Ablauf der Kommunion nicht ausdrücklich zu erwähnen, geschweige denn zwingend vorzuschreiben.³¹² Sowohl das *Missale* als auch

konkreten Vorgänge im Altarraum die heute noch als „*forma extraordinaria*“ der katholischen Messe gebräuchliche, auf das Jahr 1962 zurückgehende Fassung des tridentinischen Ritus zugrunde legt.

Mit allerletzter Sicherheit lässt sich die Frage, ob sich die Gebräuche des späten 17. Jahrhunderts möglicherweise doch in einigen Punkten von der heutigen Interpretation des tridentinischen Ritus unterscheiden und inwieweit, selbst wenn prinzipiell von den exakt gleichen Vorschriften auszugehen ist, diese auch an S. Andrea al Quirinale tatsächlich in allen Details befolgt wurden, im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht klären.

³¹⁰ Dass er dazu in schräger Richtung über die Ecken des Podest hinwegstieg, darf angesichts des feierlichen und gemessenen Charakters aller im Altarraum stattfindenden Zeremonien in diesem Zusammenhang wohl ausgeschlossen werden.

³¹¹ Zur Frage, inwieweit am vorderen Ende des Altarraums permanente beziehungsweise mobile Altarschranken zu rekonstruieren sind oder ob die Öffnung zur zentralen Rotunde im Inneren der Presbyteriumsädikula vollkommen frei blieb vgl. auch Kapitel 2.6.3., S. 87 f.

³¹² In Carlo Borromeos *Instructiones fabricæ et suppellectilis ecclesiasticæ* heißt es zwar immerhin: „*Vbi uero uis, et copia ferri, quo ad cappellarum instruendarum usum clathra conflentur, haberi minus potest, si ibi lapides solidi marmoraue*

das die Spendung der Sakramente beschreibende *Rituale Romanum* gehen allerdings davon aus, dass vor den Kommunikanden zunächst ein leinenes Tuch ausgebreitet wird,³¹³ was – nimmt man den Begriff des „Ausbreitens“ tatsächlich ernst – am ehesten auf dem Obergurt einer Kommunionbank möglich war. Auf der anderen Seite deuten die dann folgenden Ausführungen insbesondere des *Rituale* jedoch darauf hin, dass der zunächst als Standard präsentierte Kommunionsempfang an den Altarschranken in der vorgestellten Form nur für Laien galt. An Kleriker sollte dagegen die Eucharistie ausdrücklich unabhängig von eventuell vorhandenen Kommunionbänken im Inneren des Altarbereichs ausgeteilt werden.³¹⁴

Während sich im Falle des Pariser Noviziats die Konventsmitglieder zum Hören der Messe wohl allesamt im Chor versammelten³¹⁵ und sie daher auch die Eucharistie ganz selbstverständlich im In-

apparari queant, e marmore, aliove solido lapide, columella opere, quod uocant, balustrio, addicta corenice, fieri poterunt, aliquanto clathris ferreis humiliores, quibus cappellarum pars anterior septa ornetur, atque instruatur.“ BORROMEO 1577, I, fol. 31 v^o f.

(„Wo aber die Mittel und die Menge an Eisen, deren man bedarf, um die Kapellen mit Gittern auszustatten, nicht verfügbar sind, können, wenn sich am betreffenden Ort feste Steine oder Marmor beschaffen lassen, aus Marmor oder einem anderen festen Stein eine Art kleiner, ‚Baluster‘ genannter [und] um ein Gesims ergänzter Säulen gefertigt werden, die ein Stück niedriger sind als eiserne Gitter und mit denen man die Vorderseite der Kapellen durch Schranken schmückt und ausstattet.“, eigene Übersetzung)

Sowohl die konkrete Formulierung als auch der Kontext, in dem die zitierte Passage steht, zeigen dabei allerdings, dass Borromeo die Frage nach der Austeilung der Kommunion dabei eigentlich gar nicht im Sinn hatte und er auch hinsichtlich der reinen Abtrennung des Altarbereichs die in Rom allgemein üblichen halbhohen Altarschranken aus Stein nur als eine Notlösung für diejenigen Fälle betrachtete, in denen es nicht möglich war, die von ihm eigentlich vorgesehenen übermannshohen Metallgitter zu installieren.

Vgl. auch LThK², *ad vocem* „Cancelli“ und „Kommunionbank“.

³¹³ „*Sacerdos igitur sanctissimam Eucharistiam ministraturus, hostijs, seu particulis pro populi multitudine consecratis, vasculog; vno, vel pluribus, decenti, & commodo loco expositis, cum vino, & aqua ad purificationem eorum, qui communionem sumpserint, & ante eos linteum mundo extenso, [...] precedente Clerico, seu alio ministro, procedit ad altare [...]*.“ RitRom 1614, S. 49.

(„Der Priester, der das allerheiligste Abendmahl spenden wird, schreitet daher, nachdem er die Hostien, oder vielmehr deren Bruchstücke, für die Menge des Volks geweiht, sie zusammen mit dem Wein und dem Wasser für die Reinigung derjenigen, die die Kommunion empfangen werden, in einem oder mehreren Gefäßen an einem würdigen und bequem [sichtbaren] Ort ausgestellt und vor [den Kommunikanden] ein sauberes Leintuch ausgebreitet hat, [...] zum Altar, wobei ihm ein Kleriker oder ein anderer Messdiener vorangeht; [...]“, eigene Übersetzung)

„*Si qui sunt communicandi in Missa, Sacerdos post sumptionem Sanguinis, antequam se purificet, [...] ponat particulas consecratis in pyxide, vel, si pauci sint communicandi, super Patenam [...]. Interim minister ante eos extendit linteum, seu velum album, & pro eis facit Confessionem, dicens Confiteor Deo, &c.*“ MissRom 1650, n. pag. („Ritus celebrandi Missam“, Kap. 10, § 6).

(„Wenn es [Gläubige] gibt, denen im Rahmen der Messe die Kommunion gespendet werden muss, legt der Priester, nachdem er das Blut [Christi] zu sich genommen hat und bevor er sich reinigt, [...] die geweihten [Hostien]stücke in die Pyxis, oder, wenn nur wenigen die Kommunion ausgeteilt werden muss, auf die Patene [...]. In der Zwischenzeit breitet der Messdiener vor ihnen ein Leintuch, oder vielmehr einen weißen Überhang aus und nimmt ihnen das Schuldbekenntnis ab, indem er sagt *Confiteor Deo* etc.“, eigene Übersetzung)

Zum Kommunionstuch siehe darüber hinaus erneut LThK², *ad vocem*.

³¹⁴ „*Postea ad communicandum accedit, incipiens ab ijs, qui sunt ad partem Epistolae; sed primò, si Sacerdotibus, vel alijs ex clero danda sit communio, ijs ad gradus altaris genuflexis præbeatur; vel si commode fieri potest, intra sepimentum altaris sint à laicis distincti.*“ RitRom 1614, S. 49.

(„Danach wendet er sich der Austeilung der Kommunion zu, wobei er auf der Epistelseite beginnt. Wenn aber [auch] Priestern oder anderen Mitgliedern des Klerus die Kommunion gespendet werden muss, soll sie zunächst diesen gereicht werden, [und zwar] während sie auf den Stufen des Altars knien; oder wenn sich dies problemlos machen lässt, sollen sie sich [sogar] getrennt von den Laien innerhalb der Altarschranken aufhalten.“, eigene Übersetzung)

³¹⁵ InstrNov 2011, S. 33.

neren des durch die Altarschranken abgetrennten Bereichs empfangen, fehlt an S. Andrea allerdings zum einen der nötige Platz innerhalb des Presbyteriums, um während des Abendmahls nennenswerte Teile der Konventsgemeinschaft aufzunehmen. Zum anderen ist auch fraglich, inwieweit die angehenden Ordensbrüder überhaupt bereits zum Klerus gehörten und ob daher für die Novizen ein Kommunionsempfang im Altarraum überhaupt bereits angemessen gewesen wäre.³¹⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint es zumindest denkbar, dass die Jesuiten auf dem Quirinal zwar auch für die Novizen die der Laienkommunion dienende, das Presbyterium vom Hauptraum abtrennende Stufe als Ort des Eucharistieempfangs beibehielten, dass sie durch eine Eliminierung der Balustraden aber nicht nur der Austeilung der Hostie einen architektonischen Rahmen zu geben suchten, der eine Kommunion abseits der Altarschranken, wie sie die Novizen ja später als vollwertige Kleriker stets praktizieren würden, bereits vorwegnahm, sondern dass sie dadurch zugleich auch gezielt die Grenze zwischen Altarraum und Rotunde von der Hinterkante einer potenziellen Schranke zur Vorderkante der Stufe verschoben und damit eine Situation erzeugten, bei der sich der auf der Stufe kniende Kommunikand nicht vor, sondern zumindest in Teilen bereits im Altarraum befand, ja die dadurch, dass die Füße des Kommunikanden noch im Laienraum blieben, er sich mit seinem Oberkörper aber bereits in den Altarbereich hineinbeugte, den Status der Novizen als auf der Schwelle zum vollständigen Eintritt in den Klerus stehende Knaben sogar unmittelbar räumlich zum Ausdruck brachte.

Sollte diese Interpretation zutreffen, wäre davon auszugehen, dass sich an den Kommunionstagen, zu denen neben sämtlichen Sonntagen auch im 17. Jahrhundert bereits die Hochfeste Christi und Mariens, die Feste der Apostel und der jesuitischen Heiligen, der Gründungstag des Ordens sowie der Dritte Weihnachts-, Oster- und Pfingstfeiertag gehört haben dürften,³¹⁷ die unterschiedlichen Arten von Novizen³¹⁸ nacheinander in Kleingruppen auf der durch die Ädikulasäulen eingefassten Stufe niederließen, dass sie dort vom ohne eine weitere Barriere an sie herantretenden Zelebranten die Hostie auf die Zunge gelegt bekamen³¹⁹ und dass sie nach kurzem Einhalten wieder an ihren Platz in der zentralen Rotunde zurückkehrten.³²⁰ Welche Rolle dabei doch auch im 17. Jahrhundert bereits vorhandene Tücher spielten, inwieweit die einzelnen Novizen während der Kommunion möglicherweise sogar das Kommunionstuch eigenhändig vor sich aufzuspannen hatten und in-

³¹⁶ Die Vermutung, dass zumindest ein Teil der Novizen strenggenommen noch zum Laienstand gehörte, liegt unter anderem deswegen nahe, weil es im Zusammenhang mit einer Prozession, die anlässlich der Heiligsprechung des ehemaligen Jesuitengenerals Francesco Borgia am 4. Oktober 1671 vom Petersdom zu Il Gesù führte, in der Konventschonik von S. Andrea einerseits heißt: „*I Noutij non sono stati alla processione, p.che non hauendo ancora ordine alcuno, ne p.^{ma} tonsura non pareua si proprio che portassero la cotta. Ci sono stati i Sacerdoti con cotte in n.^{ro} 8 – di Rettorici [...] Fra i Sacerdoti ci furono ancora due noutij sacerdoti. Gli altri Noutij furono ai Cori della Chiesa del Gesù, doue uidero la processione, [...]*“, weil aber andererseits die Zugehörigkeit zum Klerus nach allgemeiner Ansicht mit eben jenen ersten Weihen oder eben jener ersten Tonsur begann, auf deren Fehlen hier ausdrücklich hingewiesen wird. ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall anno 1664*“), S. 101; LThK², *ad vocem* „Klerus“ und „Tonsur“.

³¹⁷ Vgl. Kapitel 2.6.11., S. 115 (Anm. 248).

³¹⁸ „[...] *indi si scende in Cappellone col mantello, il P. Rettore dice Messa, e dopo essersi comunicato, comunica prima i novizj scolastici, poi i rettorici coi voti, e i Fratelli coadiutori novizj.*“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 26 v^o.

³¹⁹ Abgesehen davon, dass eine solche Mundkommunion bis zu den Veränderungen des Zweiten Vatikanischen Konzils ohnehin die allgemein übliche Kommuniionsform bildete, sprechen dafür auch die Anweisungen in den Noviziatsregeln, die unter anderem vorschreiben: „*Non aprirai tanto la bocca, sicchè disdica, nè l'aprirai tanto poco che il Sacerdote stenti a comunicarti. / Non svolgerai la lingua fuori delle labbra, nè le ritirerai affatto dentro. / [...] / Non avventarti all'Ostia con pericolo di farla cadere, o farla rompere, o con pericolo d'imbrattare le dita al Sacerdote con le labbra.*“ ARSI, Rom. 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^e e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814*“), S. 22 f. [fol. 12 v^o f.].

³²⁰ Allerdings schärfen die Noviziatsregeln den Kommunikanden ein: „*Non sarai sempre degl'ultimi, nè ti tratterai troppo esserti comunicato, impedendo il luogo agl'altri.*“ *Ibid.*, S. 23 [fol. 13 r^o] – eine Aussage, die darüber hinaus auch nochmals für den Kommunionsempfang in kleinen Gruppen spricht.

wieweit sie damit gegebenenfalls ganz unmittelbar an der Kommunionshandlung mitwirkten, muss angesichts widersprüchlicher Formulierungen in den Dokumenten allerdings ebenso offen bleiben wie die Frage, ob die Kommunion tatsächlich, wie hier vermutet, ohne Kommunionbänke stattfand und, wenn ja, ob die beweglichen Altarschranken zu diesem Zeitpunkt dann bereits existierten und zur Austeilung der Eucharistie nur aufgeklappt wurden oder man sie – was nicht zuletzt aus kompositorischen Gründen eigentlich nahe liegen würde – erst zu einem späteren Zeitpunkt dem Gebäude hinzufügte.³²¹

³²¹ So heißt es in den römischen Noviziatsregeln des 19. Jahrhunderts: „*Avvicinandosi il tempo della Comunione t'accosterai al luogo, dove sta disteso il velo, avvertendo di non sputare dove deve camminare il Sacerdote, e dove devono gl'altri inginocchiarsi.*“ *Ibid.*, S. 22 [fol. 12 v°], was angesichts der Erwähnung eines „*velo*“ einerseits darauf hinzuweisen scheint, dass bei der Kommunion der Novizen doch eine wie auch immer geartete, mit einem Überhang versehene Kommunionbank zum Einsatz kam, was angesichts der auf eben jenes *velum* beschränkten Formulierung andererseits aber auch fast den Eindruck vermittelt, als sei der Ort des Eucharistieempfangs entweder außer durch das Kommunionstuch durch kein weiteres, im Raum stärker präsent Element gekennzeichnet, das Tuch selbst also möglicherweise sogar auf dem Boden ausgebreitet gewesen oder als habe die Position des Tuchs von Kommunionmesse zu Kommunionmesse gewechselt – beides Interpretationen, die nach Lage der Dinge zwar kaum plausibel wirken, die aber zumindest einen ersten Anlass geben, trotz der Erwähnung des *velum* die Existenz von Altarschranken wieder infrage zu stellen. Und auch dass ausdrücklich verboten wird, auf den Weg des Priesters zu spucken, lässt darauf schließen, dass Novizen und Zelebrant nicht durch eine klare Barriere getrennt waren, die ein solches Bespucken der durch den Priester genutzten Fußbodenpartien ganz von alleine verhindert hätte.

Als ähnlich unklar erweist sich bei näherer Betrachtung die Vorschrift „*Procurerai dunque d'accostarti decentemente al Sacerdote, tenendo con le mani la tovaglia.*“ *Ibid.*, S. 23 [fol. 13 r°], in der zum einen der Begriff des „*accostarsi*“, also des „Sich-Annäherns“ beziehungsweise „Heranrückens“ erneut eine gewisse, mit der Präsenz einer Balustrade nur schwer vereinbare Bewegungsfreiheit nahelegt, und bei der zum anderen auch das Verb „*tenendo*“ weniger eine Szene zu beschreiben scheint, in der die Novizen die Hände einfach nur auf einen über die Altarschranken gebreiteten Überhang legen, sondern eher an eine Situation denken lässt, in der der Kommunikand vor sich ein frei in den Raum gehaltenes Tuch aufspannt – eine Interpretation, die dann allerdings ein vergleichsweise kleines, eher serviettenartiges Tuchformat voraussetzen würde, was wiederum dem Begriff der „*tovaglia*“ widerspricht.

Und auch die in den Pariser Noviziatsregeln enthaltene Anweisung „*Après la Messe, si quelqu'un veut communier, il [gemeint ist hier wieder der Messdiener] dit le Confiteor sans se précipiter, et s'agenouille sur le dernier degré de l'autel, le corps tourné de côté, en sorte que, sans remuer, il puisse toujours accompagner des yeux le Très Saint Sacrement. Si quelqu'un communie dans le balustre, il doit lui présenter une nappe de communion, ou l'essuie-main à son défaut.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 37, zitiert nach InstrNov 2011, S. 74, trägt nicht unbedingt zur Erhellung des Sachverhalts bei. Abgesehen von der Tatsache, dass mit der Passage „*dans le balustre*“ wahlweise ein Eucharistieempfang an der Balustrade selbst oder eine Kommunion im Inneren des durch die Balustrade abgetrennten Altarbereichs gemeint gewesen sein kann, scheint auch hier der Begriff der „*nappe*“ eher auf einen tischdeckenartigen Überwurf über die Altarschranken hinzudeuten, während das Wort „*présenter*“, das eine aktive Entgegennahme des Tuchs durch den Kommunikanden impliziert, sowie die Möglichkeit, das eigentliche Kommunionstuch durch das *manutergium* zu ersetzen, wieder eher auf ein während des gesamten Kommunionvorgangs vom Kommunikanden mit beiden Händen gehaltenes Tuch kleinerer denn auf ein wo auch immer abgelegtes Tuch größerer Dimensionen schließen lassen.

Insgesamt ist daher erstens denkbar, dass die Altarschranken doch bereits zur ursprünglichen Bau- und Ausstattungsphase gehören, sie auch während der Kommunion der Novizen als Ort für die Austeilung der Eucharistie dienten und dazu mit dem üblichen Kommunionstuch bedeckt wurden. In diesem Fall wären die Altarschranken nicht nur während der Messen ohne, sondern auch während derjenigen mit allgemeiner Kommunion stets geschlossen geblieben, was einerseits der Notwendigkeit Rechnung getragen hätte, die Bewegungsflächen vor dem Altarpostament komplett freizuhalten, um auf diese Weise den ungehinderten Ablauf der Messe zu gewährleisten, andererseits aber die Frage aufwerfen würde, warum sich die Jesuiten dann überhaupt für bewegliche Balustraden entschieden.

Zweitens ist vorstellbar, dass die Kommunion der Konventsmitglieder aus den im Text genannten Gründen auf der Schwelle des Altarraums, aber ohne zusätzliche Altarschranken stattfand, man für die Austeilung der Eucharistie an eventuelle externe Messbesucher jedoch auf Kommunionbänke nicht verzichten wollte. Dies würde bedeuten, dass die Altarschranken auch zur Zeit der Jesuiten bereits existierten, sie während der Messen ebenfalls im Wesentlichen geschlossen blieben, man sie an den Tagen mit allgemeiner Kommunion aber zeitweise öffnete, um den Novizen die Eucharistie in der für Mitglieder des Klerus vorgesehenen Form spenden zu können. Inwieweit in diesem Fall die Balustraden bereits von Anfang an vorgesehen waren oder ob man den Zwischenraum zwischen den Säulen der

2.8. Die Seitenkapellen und die biapsidalen Nebenräume

2.8.1. Die architektonische Hülle der Seitenkapellen

Hatten das Vestibül (RAUM 1.02) und das Presbyterium (RAUM 1.07) als den Eintritt in die zentrale Rotunde vorbereitender und die Aufmerksamkeit des Besuchers auf die altarseitige Hälfte des Innenraumprospekts fokussierender Vorraum beziehungsweise als primärer Schauplatz des liturgischen Geschehens, Standort des Tabernakels und Ausgangspunkt der in die gesamte Kirche hinein ausstrahlenden Andreasikonographie den Gesamtgrundriss zunächst nur in Richtung der Hauptachse verlängert, wird entlang der Flanken die damit begonnene Erweiterung des architektonischen Gefüges fortentwickelt zu einem die Rotunde komplett einschließenden Ring zusätzlicher Raumzellen, der sich außer aus den bereits genannten Bereichen des Vestibüls und des Altarraums in jeder seiner beiden Hälften aus zwei die Querachse rahmenden Seitenkapellen (RAUM 1.04 - 1.05 | 1.09 - 1.10) und zwei sich zur Längsachse hin an diese anschließenden sekundären Nebenräumen (RAUM 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11) zusammensetzt.

Die eigentlichen Kapellen [ABB. 297 - ABB. 371 | TAF. I | TAF. IX - TAF. X | TAF. XII] sind dabei im Falle der nach Norden und Osten zeigenden Quadranten der Evangelienseite (RAUM 1.04 - 1.05) der Madonna und den Ordensgründern beziehungsweise dem Hl. Stanislaus Kostka sowie im Falle der nach Westen und nach Süden zeigenden Quadranten der Epistelseite (RAUM 1.09 - 1.10) dem Hl. Franz Xaver beziehungsweise der Passion Christi geweiht und besitzen einen prinzipiell rechteckigen Grundriss. Die gegenüber den Laibungen der Zugangsöffnungen nochmals um knapp die eineinhalbfache Breite der Pfeilerrücklagen nach außen versetzten Seitenwände bilden dementsprechend über die gesamte Raumbreite hinweg Parallelen zur auf der Ovalkontur senkrecht stehenden Kapellenachse. Die verbindenden Rückwände dagegen verlaufen zwar in ihrem Zentrum zunächst ein gutes Stück weit senkrecht zur Kapellenachse, knicken zu den Enden hin dann allerdings jeweils leicht nach vorne ab und die Fronten schneiden – bedingt durch die Form der im Zentrum der Gesamtkomposition stehenden Rotunde – sogar durchgängig in einer leichten Krümmung in den Kapellenraum ein.

Blickt man aus dem Kapelleninneren zurück zur Rotunde, so wird die Rückseite der Hauptraumwand zunächst einmal durch die die Kapelle mit dem Rest der Kirche verbindende Rundbogenöffnung geprägt, die bis auf einen vergleichsweise schmalen, rings umlaufenden Streifen auch diesmal wieder fast die gesamte zur Verfügung stehende Fläche einnimmt [ABB. 305] und an ihrem unteren

Presbyteriumsädikula zunächst offen ließ und erst nachträglich feststellte, dass man angesichts der regelmäßigen Präsenz externer Gläubiger doch nicht ohne Altarschranken auskam, muss dabei allerdings bis auf Weiteres unbeantwortet bleiben.

Drittens könnten die Schranken auch erst nach der Enteignung des Konventskomplexes Ende des 19. Jahrhunderts eingebaut worden sein, als die Notwendigkeit, die Kommunion abseits der Kommunionsbänke zu feiern, entfallen war und sich durch den nun eher weltlich geprägten Kreis der Kirchenbesucher doch noch die Notwendigkeit ergeben hatte, die Gemeinde stärker vom Altarraum zu trennen, als sich die Kirche aber auch zunehmend zum Schauplatz vergleichsweise illustrierender Hochzeiten zu entwickeln begann, in deren Rahmen für die Brautleute und ihr Gefolge die Möglichkeit bestehen musste, nebeneinander zum Altar zu treten – eine Kombination von Anforderungen, die sich zusammengenommen ebenfalls wieder nur mit einer beweglichen Struktur erfüllen ließen, die während des normalen Messgeschehens geschlossen blieb und damit erneut die üblichen Bewegungsabläufe im Altarraum nicht störte sowie die für Laien vorgeschriebene Art des Kommunionsempfangs ermöglichte, sich während der Hochzeitsfeierlichkeiten aber zumindest zeitweise für das Brautpaar auch öffnen ließ.

Und schließlich lässt sich auch nicht völlig ausschließen, dass man die durch die Spuren im Fußboden sowie durch die historischen Fotografien belegten schwenkbaren Altarschranken zwar tatsächlich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts installierte, dass diese aber eine frühere, vollständig mobile Lösung ersetzen, bei der die betreffenden Kommunionsbänke ebenfalls lediglich aus Holz bestanden und man diese man bei Bedarf an den geeigneten Stellen aufstellen, je nach Wunsch aber auch verschieben oder komplett beiseite tragen konnte.

Rand jeweils durch eine der im Zusammenhang mit dem Hauptraumprospekt bereits ausführlicher beschriebenen, zwei marmorne Balustradenarme sowie ein zweiflügliges, hölzernes Türchen umfassenden Kapellenschranken verschlossen wird [ABB. 117 - ABB. 118 | ABB. 303].³²² Anders als Richtung Rotunde, wo die die eigentlichen Balustraden tragenden Kniestufen bis zur Vorderkante des Wandsockels reichen und sämtliche Einzelemente darüber hinaus eine mehr oder weniger reichhaltige Profilierung besitzen, weisen zur Kapelle hin jedoch nur noch die eigentlichen Baluster die aus der Frontansicht bekannte Gliederung auf. Die Stufen, die Postamente, die Ober- beziehungsweise Untergurte sowie die ursprünglich wohl im Fußboden und in der oberen Ecke der Postamentquader verankerten Türchen enden dagegen nicht nur bereits in der Mitte der Laibungstiefe und lassen daher die kapellenseitige Hälfte des Durchbruchs bis zum Fußboden hinab komplett frei, sondern sie verfügen dort – abgesehen von einer teils nicht ganz bündigen Montage der Einzelblöcke – auch über eine vollkommen plane, auf Vor- und Rücksprünge gänzlich verzichtende Rückpartie [ABB. 304].

Ansonsten nehmen die jenseits der Öffnung verbleibenden Reste der eigentlichen Wandfläche im Wesentlichen nochmals die Gliederung und Materialität des Rotundenprospekts beziehungsweise der Laibungsflächen auf [ABB. 302 | ABB. 306 - ABB. 307]. Die seitlichen, aufgrund der Überlagerung von Oval- und Rechteckgeometrie zum Kapelleninneren hin einen spitzen Winkel ausbildenden Wandzungen beginnen daher an ihrem unteren Rand abermals mit einem knapp einen halben Meter hohen ersten Sockelblock aus dunkelgrauem *bardiglio* sowie einem etwas niedrigeren, von einem Torus begleiteten zweiten Block aus leicht graubraunem *bianco di Carrara*, nach oben hin werden sie durch das übliche, ebenfalls aus hellem Stein gefertigte Kranzgesims begrenzt, das sich erneut aus einer Art glattem, in einem Halbrundprofil auslaufenden Fries, einer direkt in den Überstand des Geisons mündenden Sima, dem Geison selbst sowie einem abschließenden Karnies zusammensetzt. In der dazwischenliegenden Schaftzone der Wandpfeiler läuft dagegen die *cottanello*-Verkleidung weiter, die auch hier wieder in Apophygen sowie einem oberen Rundstab endet und im Inneren eines ringsum als Rahmen stehengelassenen Streifens der Grundfläche jeweils eine hochrechteckige Eintiefung sowie ein zu dieser überleitendes Karniesprofil enthält.

Oberhalb des Kämpfergesimses wird der Rundbogen sodann von einer ebenfalls aus *cottanello* bestehenden Archivolte begleitet, die zwar wie auf der Vorderseite mit ihrem Fuß die gesamte Breite des darunterliegenden Wandstreifens ausfüllt, sich von ihrem Aufbau her allerdings nicht mehr an einem faszierten Architrav orientiert, sondern nochmals die aus der Bogenlaibung sowie den Wandpfeilern bekannte Gliederung in einen äußeren Rahmen sowie eine gegenüber der Grundebene leicht zurückversetzte, wenn auch in diesem Fall wohl erneut bis zum Kämpfergesims hinabreichende Füllung wiederholt [EBD.]. Der Rundbogen selbst verfügt darüber hinaus nun auch nicht mehr über die zum Hauptraum hin noch vorhandene Stelzung, sondern setzt unmittelbar auf dem Kämpfergesims auf. Damit ergibt sich im Zentrum der Öffnungslaibung nicht nur die bei der Analyse des Rotundenprospekts bereits erwähnte zur Kapelle hin leicht abfallende Scheitellinie [ABB. 828].³²³ Da Rahmen und Paneelfeld entlang ihres gesamten Verlaufs über gleichbleibende Abmessungen verfügen und die Archivolte dementsprechend einen zur Öffnung konzentrischen Umriss besitzt, das den Kapellenraum überspannende Tonnengewölbe aber statt der ungestelzten Kämpferlinie des kapellen- wieder die leicht höher gelegene Kämpferlinie des rotundenseitigen Prospekts aufnimmt, führt dies vielmehr auch dazu, dass oberhalb der eigentlichen Bogeneinfassung ein sich zur Mitte hin aufweitender Zwischenraum verbleibt, der in der Flucht der Paneelrahmung mit einer Putzschicht verschlossen und durch eine entsprechende Marmorierung optisch an die tatsächlich mit Stein verkleideten Partien angeglichen wurde [ABB. 308].

³²² Zur Frontansicht der Kapellenschranken siehe Kapitel 2.6.2., S. 84.

³²³ Zur rotundenseitigen Ansicht des Durchbruchs und zum Gesamtverlauf von dessen Laibung siehe *ibid.*, S. 82.

An den Seiten der Kapellenrückwand beginnt die Marmorverkleidung ebenfalls zunächst einmal mit *cottanello*-Elementen, die hier einerseits die Rolle aufs Äußerste vereinfachter Pilaster übernehmen, sich aufgrund der Tatsache, dass ihre Frontseiten jeweils parallel zum Ovalumriss verlaufen, dass ihre inneren Flanken jeweils die Fluchten der Öffnungslaibungen fortsetzen und dass – von den beiden Sockelblöcken und deren abschließendem Torus über den auf seinem Spiegel mit einem Paneel besetzten Schaft bis hin zum Kämpfergesims – ihre einzelnen Details jeweils exakt dem Vorbild der die Kapellenöffnung rahmenden Wandpartien folgen, andererseits aber auch als ein mit dem größten Teil seiner Tiefe in die Rückwand eingelassenes zweites Paar von Mauerzungen interpretieren lassen [ABB. 321 - ABB. 323 | ABB. 860]. Damit griffen Bernini und seine Mitarbeiter nochmals eine Lösung auf, die bereits an der Kontrafassade der Kirche zur Anwendung gekommen war [ABB. 837]³²⁴ und die daher nicht nur durch die Wiederholung von Architekturgliedern die Rückseite der Kapelle mit deren Front verbindet, sondern durch ein ähnliches Verhältnis von Wandfläche und Stützelementen auch das Vestibül und die Seitenkapellen als Bestandteile einer zusammengehörenden Komposition ausweist. Der Eindruck von in die Wand hineinragenden Pfeilern ist dabei nicht zuletzt der Entscheidung geschuldet, deren Sockel- und Gesimsprofile zwar entlang der freien Flanken nochmals um die Ecke zu führen, diese dann aber stumpf auf die Grundebene stoßen beziehungsweise in dieser verschwinden zu lassen und zugleich die Wand selbst als eine glatte, vom Fußboden bis ungefähr zur Oberkante der Pfeilergesimse ohne weitere horizontale Gliederung durchlaufende Fläche auszubilden, die – gerade angesichts der im Allgemeinen von einer sorgfältigen Durchbildung der einzelnen Bauteile geprägten Formensprache der Kirche – bei näherer Betrachtung eher wie eine den Zwischenraum der Pfeiler verschließende Bespannung denn wie ein vollwertiges tektonisches Element wirkt. Und auch die gegenüber dem Grundrechteck des Kapellenumrisses leicht verdrehten Pfeilerspiegel, die der ansonsten geraden Rückwand überhaupt erst die oben erwähnten abknickenden Enden verleihen, tragen durch ihre Schrägstellung zwar durchaus dazu bei, von den Kapellenseiten zur Rückwand überzuleiten, zugleich kommt es durch die geänderte Ausrichtung zwischen den Vorlagen und der eigentlichen Wandfläche aber auch nochmals zu einem gewissen Bruch, der die seitlichen Partien kompositorisch vom Rest der Rückwand trennt [ABB. 860].

Sowohl am vorderen als auch am hinteren Ende der Kapellen wird der Übergang zu den Seitenwänden zudem durch weitere, die Innenkanten des primären Kapellenumrisses besetzende Eckpfeiler gefasst, die abermals die Profilierung, Materialität und Farbigkeit von Wandsockel und Kämpfergesims aufnehmen und auch im Bereich des Schaftes weiterhin aus *cottanello* bestehen, dort allerdings bis auf die den oberen und unteren Rand begleitenden Apophygen sowie den abschließenden Rundstab vollkommen glatt bleiben [ABB. 302 | ABB. 313 - ABB. 314 | ABB. 323]. Im Gegensatz zu den realen und imaginären Wandzungen nehmen sie darüber hinaus auch nicht mehr nur mit einer, sondern sogar mit beiden freien Seiten die Längs- beziehungsweise Querrichtung der betreffenden Kapellenräume auf und schließen damit zwar noch in einem spitzen beziehungsweise einem stumpfen Winkel an die Kapellenfronten sowie die hinteren Vorlagen an, bilden ansonsten aber erstmals durchgängig rechte Winkel. Die Vorderkanten liegen dabei jeweils auf den die Pilaster des Hauptraums tangierenden Parallelen zu den Kapellenachsen, was dazu führt, dass die sichtbaren Partien der Wandzungen im Kapelleninneren nochmals exakt dieselben Abmessungen erhalten wie in der Rotundenwand, sich die eigentlichen Seitenwände aber gegenüber der besagten Flucht nochmals um ungefähr 15 Zentimeter nach außen verschieben und die Kapellenräume daher in der Breite jeweils um diesen Betrag über die in ihren Prospekten enthaltenen Wandfelder hinausragen [ABB. 861].

³²⁴ Vgl. Kapitel 2.6.4., S. 90.

Auch die Seitenwände selbst beginnen zunächst einmal mit den üblichen, durch einen Torus abgeschlossenen Sockeln, enden mit den bereits mehrfach beschriebenen Kämpfergesimsen und bilden ansonsten durchgehende, wie gewohnt in Apophygen sowie einem halsringartigen Rundstab auslaufende Flächen [ABB. 309 | ABB. 313 - ABB. 315]. Auf diese Weise erweitern sie nicht nur die die Mauerzungen oben und unten einfassenden Blöcke und Profile endgültig zu kontinuierlichen, entlang der gesamten Flanken in einheitlicher Gestalt und Materialität durchlaufenden und damit sämtliche Abschnitte der Wand untereinander verknüpfenden Streifen [EBD. | ABB. 300], sondern sie reagieren in der dazwischenliegenden Schicht zugleich auch nochmals unmittelbar auf die Gestaltung der Pfeiler- beziehungsweise Vorlagenschäfte. Sowohl auf den Seiten als auch entlang der Rückwand tragen die eigentlichen Wandflächen dann jedoch, anders als der Großteil des Hauptraums beziehungsweise die Pfeiler und Vorlagen der Kapellenräume selbst, keine Verkleidung aus *cottanello* mehr, sondern bestehen stattdessen aus *verde antico*, einer Serpentinitlekzie mit graugrünem Matrixgestein und teils dunkleren, teils helleren Einschlüssen [ABB. 313].³²⁵ Insgesamt zeigt sich damit in der Kapellenausstattung ein weiteres Mal das Bestreben, die diversen Nebenräume mit der übergreifenden Gesamtkomposition der Kirche zu verzahnen und dennoch jedem der Raumtypen eine gewisse gestalterische Eigenständigkeit zu verleihen. So entstehen durch die Fortführung der aus dem Rotundenprospekt übernommenen Sockel- und Kämpferprofile sowie durch die Wiederholung der vorderen Wandzungen an der Kapellenrückwand einerseits vielfältige Bezüge zwischen Hauptraum und Seitenkapellen [ABB. 321] und so wird die Kontinuität innerhalb des dekorativen Apparats durch die Ädikulen der Seitenaltäre, die mit ihrem erneut aus *bianco di Carrara* gefertigten Architrav zumindest auf den ersten Blick die im Kämpfergesims verbleibenden Lücken auszufüllen scheinen [ABB. 300 | ABB. 360], sogar noch weiter gesteigert, verwandelt sich das besagte Gesims doch auf diese Weise in ein von den Seiten des Vestibüls über den Prospekt der biapsidalen Räume und das Innere der Seitenkapellen bis ins Presbyterium reichendes, der Wand in all ihren Windungen folgendes Band, das, ähnlich wie innerhalb jeder einzelnen Kapelle, auch über die Grenzen der Raumzellen hinweg die diversen Partien der Marmorverkleidung optisch zusammenfasst [ABB. 297 | ABB. 301]. Andererseits werden durch die Einführung einer beziehungsweise – bezieht man den noch zu behandelnden Rest der Ausstattung mit ein – sogar zweier an S. Andrea al Quirinale ansonsten nicht mehr eingesetzter Marmorsorten die Kapellen jedoch auch wieder bewusst vom Hauptraum, Vestibül und Presbyterium abgegrenzt. Dies gilt umso mehr, als der für die Wandflächen verwendete *verde antico* einen vergleichsweise dunklen Farbton aufweist, der die mit diesem Stein verkleideten Partien gerade gegenüber den deutlich lebhafter gefärbten Elementen aus *cottanello* und *diaspro tenero* visuell fast zum Verschwinden bringt, ja durch den sich vor allem vom Hauptraum aus die eigentliche architektonische Struktur der Wand hinter der Rundbogenöffnung sogar regelrecht aufzulösen scheint [ABB. 298 | ABB. 300 | ABB. 321].

In jede der seitlichen Wandflächen ist sodann ein in Öl auf Leinwand ausgeführtes Gemälde eingelassen, das in der Breite einen Großteil des Wandfelds einnimmt, nach oben hin sogar bis fast an das Kämpfergesims reicht und nur auf der Unterseite bereits ein gutes Stück über dem Sockel endet [ABB. 309].³²⁶ Das Gemälde seinerseits wird von einem Rahmen aus *giallo antico*, einem im Wesentlichen senf- bis ockergelben, diagenetisch umgeformten Kalkstein mit graubraunen bis weinroten Adern,³²⁷ eingefasst, der sich in seinem Inneren zunächst einmal aus drei schmalen Rechteck- beziehungsweise Rundstäben, einem ausladenden, nach außen überkragenden Wulst sowie einer hin-

³²⁵ Zur Identifizierung des Steins, zu Vergleichsmustern und zur petrographischen Einordnung vgl. PULLEN - CROCENZI 2015, S. 64 f. und 157; CorsiColl, #566 und 962.

³²⁶ Zu den in den einzelnen Gemälden dargestellten Szenen siehe S. 153.

³²⁷ Auch hier geschah die Identifizierung des Steins nochmals auf der Grundlage von PULLEN - CROCENZI 2015, S. 51 f., [75], 96 f. und 132; CorsiColl, #25, 28 und 32.

ter diesem hervortretenden Hohlkehle zusammensetzt, bevor dann nach einem über weite Strecken extrem schmalen Streifen der Grundebene ein Karnies und ein weiterer Rechteckstab die Profilverfolge abschließt [ABB. 310]. An den unteren Ecken verfügt der Rahmen darüber hinaus über zwar nur vergleichsweise flache, dafür aber umso breitere hängende Ohren und in der Mitte des unteren Randes weitet sich die Grundfläche der Einfassung ausgehend von einer Art zusätzlichem Ohrenpaar sogar zu einem halbrunden Schild aus, das jeweils ein nun wieder aus *bianco di Carrara* gefertigtes, von Feld zu Feld leicht unterschiedlich gestaltetes Relief einer – außer in der Cappella di S. Francesco Saverio stets Richtung Rotunde blickenden – ölzweigtragenden Taube enthält und damit nochmals auf die Heraldik der Stifterfamilie der Pamphilj verweist [ABB. 311 - ABB. 312].

Jenseits des Kämpfergesimses werden die Gemälde darüber hinaus von einem geschwungenen Sprenggiebel bekrönt [ABB. 315]. Dazu setzt auf den eigentlichen Kämpferprofilen zunächst einmal ein über die gesamte Kapellentiefe durchlaufender, rechteckiger Block auf, der einerseits die Überhöhung der die Seitenkapellen überspannenden Gewölbe ausgleicht und andererseits dafür sorgt, dass die Giebelkomposition auch für einen vor oder in der Kapelle stehenden Betrachter in ausreichendem Maße hinter der Auskragung des Kämpfergesimses sichtbar bleibt [ABB. 316]. Darauf erhebt sich sodann der eigentliche Giebel, dessen konkav beginnende und erst im Zentrum der Seitenwand eine konvexe Form annehmende, in der Mitte geteilte Obergurte sich nach einer aus Rechteck- und Rundstab bestehenden Leiste im Wesentlichen aus einer nach vorne überkragenden Hohlkehle, einem in den Kapellen des Süd- und Westquadranten voll ausgebildeten, ansonsten jedoch auf ein reines Rechteckprofil reduzierten Geison sowie einer durch eine vergleichsweise massive Deckplatte abgeschlossenen Sima zusammensetzen, sich an ihren zum Zwischenraum zeigenden Enden mit ihren oberen Profilpartien jeweils volutenartig einrollen und im Falle der Kapellen der Epistelseite sogar entlang der Tiefe des Volutenrückens noch über eine zusätzliche Gliederung in diverse Keulen und Ringe verfügen [ABB. 317 - ABB. 318]. Die erwähnten Gesimsprofile rahmen dabei ein Giebelfeld, dessen oberer, durch ein leicht nach vorne tretendes Band eingefasster Umriss hinter den primären Voluten mit einem leichten Rückschwung beginnt und in einer weit aufragenden, durch eine weitere Volute abgeschlossenen S-Kurve in die Einfassung eines am oberen Rand erneut gesprengten, mit einer nach unten zeigenden Palmette besetzten *tondo* mündet [ABB. 319]. Die obere Partie von *tondo* und Palmette sowie die inneren Voluten werden zumindest in einigen Fällen dann jedoch wieder partiell verdeckt durch einen teils vor oder über dem Zentrum des Giebels schwebenden, teils auf diesem sitzenden *putto*, der über seinen Schultern beziehungsweise auf seinen nach oben ausgestreckten Händen zudem eine von dort aus locker auf den Giebel fallende Blumengirlande trägt und bereits einen ersten Bezug zum Figureschmuck des eigentlichen Gewölbes herstellt [ABB. 320]. Und auch der Rest des Giebelensembles trägt durch seine Gestaltung entscheidend zu einer Verknüpfung von Wandzone und Gewölbe bei. So bestehen sämtliche oberhalb der Kämpferlinie gelegenen Dekorationselemente statt aus Stein zwar nur noch aus Stuck, einerseits verbinden sich die größtenteils weiß belassenen Obergurte und Grundflächen der Giebelfelder aber optisch dennoch mit dem aus *bianco di Carrara* gefertigten Kämpfergesims, andererseits sind die das Giebelprofil einleitenden Leisten, die die Giebelfelder abschließenden Stege, die Palmetten im Inneren der *tondi* sowie die Blumenfestons mit wenigen Ausnahmen durchgehend vergoldet und nehmen damit bereits die Materialität und Farbigkeit der übrigen Gewölbe- laibung vorweg [EBD.].

Nach oben hin wird jede der Seitenkapellen von einem leicht gestelzten Tonnengewölbe überspannt, das in seiner Breite nochmals fast exakt die Flucht der seitlichen Wandflächen aufnimmt und trotz der geraden Rückwand nicht nur mit der Vorderkante dem Rotundenumriss folgt, sondern in Scheitelnähe auch mit der Hinterkante merklich nach außen ausschwingt [ABB. 359 - ABB. 360]. Die Laibung ist dabei – ähnlich wie die Kappen der zentralen Rotunde – zunächst einmal mit Kassetten in Form leicht verzogener, auf der Spitze stehender Sechsecke besetzt, die sich

prinzipiell in fünfzehn vollständigen sowie zwei von den Rechteckblöcken des Gewölbefußes angeschnittenen Reihen zu je fünf Feldern über das Gewölbe verteilen, an einigen Stellen allerdings hinter anderen Dekorationselementen, wie etwa den bereits beschriebenen Sprenggiebeln und Putten oder den noch zu behandelnden Freskenfeldern, verschwinden [ABB. 367 | ABB. 319]. Die Kassetten selbst sind jeweils mit einem auf die Laibungsfläche aufgesetzten Rahmen aus einer ebenen Grundplatte, einem in einzelne Blätter aufgelösten lesbischen *kymation* sowie einem Halbrundstab eingefasst und in ihrem Zentrum mit einer – wenn auch nur leicht – in das Gewölbe einschneidenden, rosettengefüllten Eintiefung versehen, dann aber nicht mehr, wie noch in der Hauptkuppel, in ein Netz aus zusätzlichen Stegen eingebettet, sondern lediglich durch einen schmalen Streifen der ursprünglichen Laibungsfläche von ihren Nachbarn getrennt [ABB. 368]. Im mittleren Drittel des Gewölbes bildet die Kassettierung darüber hinaus den Hintergrund für einen ausgedehnten Spiegel mit der Krümmung von Vorder- und Rückwand folgenden Lang- sowie nach einem kleinen Rücksprung halbrund abgeschlossenen Schmalseiten, der ringsum durch ein mit einem losen Blumengebilde besetztes und durch einen überkragenden Wulst aus zungenartigen Blättern, Perlenschnüren und jungen Ölzweigen abgeschlossenes Band eingefasst sowie an seinen vier Ecken jeweils durch einen sich trotz seiner in weiten Teilen vollplastischen Ausführung recht eng an die Gewölbeschale anschmiegenden Engel getragen wird und der in seinem vom Niveau her die Laibungsgrundfläche fortsetzenden Inneren jeweils das Fresko eines stellenweise auf aufmodellierten Stuckungen sogar leicht über den Rahmen hinaus ausgreifenden Blicks in den Himmel enthält [ABB. 369 - ABB. 371].

Entlang der Front- und Rückwand wird die gesamte Gewölbeffläche sodann von Rechteckprofilen gesäumt, die von ihrem Querschnitt her die in die Raumecken eingestellten Pfeilerstücke fortführen und am oberen Rand ihrer Stirnseiten jeweils einen im Falle des Südquadranten aus Ovoiden und kleinen Palmetten zusammengesetzten, im Rest der Kapellen aber vollkommen klassisch aufgebauten Eierstab tragen [ABB. 361 - ABB. 362]. Während das Rechteckprofil Richtung Hauptraum jedoch unmittelbar an das oben beschriebene, durch seine Farbigkeit eindeutig als Teil der Wandzone ausgewiesene Bogenhaupt der Zugangsöffnung anschließt, werden auf der Rückseite der Kapelle die oberen Abschnitte der Schildwand durch ihre Gestaltung weiterhin der Gewölbezone zugeordnet [ABB. 359]. So folgt auf das Rechteckprofil des Gewölbes dort zum einen ein in seiner Gesamtbreite den Vorlagen beziehungsweise Wandungen der Rückwand entsprechender Ring, dessen Frontseite zwar nochmals die aus den diversen Prospekten bekannte Gliederung in einen rings umlaufenden Rahmen, ein überleitendes Karniesprofil und ein leicht zurückversetztes Paneel aufweist, bei dem die Füllung nun aber nicht mehr, wie sonst üblich, als glatte Fläche stehenbleibt, sondern lediglich den Hintergrund für ein lockeres Gebinde aus Blüten, Blattwerk und Bändern bildet und der darüber hinaus durch ein von seiner Unterkante bis hinauf zum Rahmen des Freskenfelds reichendes, allerdings eher wie ein besonders bizarres Blatt wirkendes Wappenschild mit Pamphilj-Taube nochmals über sämtliche trennenden Kanten hinweg mit der eigentlichen Laibungsfläche verbunden wird [ABB. 363 - ABB. 364]. Zum anderen wird der Ring auf seiner Unterseite unterfangen durch einen weiteren Bogen, dessen über weite Teile vergleichsweise rau belassene Stirnseite eine nahe des unteren Rands beginnende und nach oben hin in einer mehr oder weniger dichten Abfolge von einzelnen Akanthusblättern und -knospen auslaufende Blattwelle trägt [EBD.], in dessen Laibung zwei durch ein Karnies, eine einfache Rechteckleiste beziehungsweise – in der Cappella della Passione des Südquadranten – einen Eierstab eingeleitete und mit Rankenwerk gefüllte Eintiefungen einen mit einer Rosette beziehungsweise – ebenfalls in der Passionskapelle – mit einer Lilie besetzten *tondo* flankieren [ABB. 365 - ABB. 366] und in dessen Zentrum eine von der Wandoberkante aus schräg nach außen verlaufende, in ihrer Mitte nochmals durch einen etwas massiveren Metallsteg unterteilte farblose Verglasung die verbleibende Lünettenfläche verschließt.

Sowohl die die Standarddekoration des Gewölbes bildenden Kassettenprofile und Rosetten als auch die Rahmen der Deckenspiegel weisen bei alledem jeweils eine durchgehende Vergoldung auf und auch die zuletzt genannten zur Lünette beziehungsweise zur Kapellenöffnung überleitenden Blendbögen und Vorlagen sind bis auf den Hintergrund der in den äußeren Ring eingetieften Füllungen

komplett mit Blattgold belegt. Damit bleiben in den seitlichen Abschnitten des eigentlichen Gewölbes die einzelnen Kassetten zwar noch als eigenständige, durch Reste der weißen bis hellgrauen Laibungsgrundfläche voneinander getrennte Elemente erkennbar, zugleich verbinden sich die vergoldeten Partien gerade für einen etwas weiter entfernt stehenden Betrachter jedoch auch zu einer zusammenhängenden Fläche, vor der sich neben den Putten der Giebelensembles vor allem die vier das zentrale Freskenfeld tragenden Engel deutlich in Weiß abzeichnen [ABB. 359 - ABB. 360 | ABB. 320]. Und auch in Kämpfernähe entsteht durch die zwischen den konkaven Partien des Giebelfelds sichtbar gelassenen Kassetten sowie durch die ebenfalls goldbesetzten Palmettentondi und Blumengirlanden der Eindruck, als laufe die Laibung bis in die Giebelzone weiter, als ragten daher die vorderen Enden der Giebelprofile als weiße Klammern in einen kontinuierlichen vergoldeten Hintergrund hinein und als komme es auf diese Weise zu einer noch weit über die Bezüge in Materialität und Farbigkeit hinausgehenden unmittelbaren Verzahnung von Wand und Gewölbe [ABB. 315].

2.8.2. Die Kapellenaltäre und das ikonographische Programm

Auf ihrem Fußboden verfügen die Kapellen wohl spätestens seit Fertigstellung der Wandverkleidung über einen Marmorbelag, der entlang des größten Teils seiner Ausdehnung eine nicht weiter untergliederte, aus *bardiglio* bestehende Fläche bildet [ABB. 324].³²⁸ Lediglich zum Rand hin wird die dunkelgraue Mittelpartie darüber hinaus auch nochmals durch einen ziemlich exakt einen *palamo* messenden Streifen aus hellerem Stein eingefasst, der unter der Durchgangsöffnung die Rückseite der Kapellenschranken noch in einer zum Rotundenoval parallelen Krümmung begleitet und auch vor den seitlichen Laibungen noch regulär nach hinten abknickt, ansonsten aber nur noch zu den Seiten hin tatsächlich in gleichbleibender Breite dem Umriss des Kapellenraums folgt, während entlang der Ansichtsflächen der Wandzungen dessen Innenkante jeweils senkrecht auf die Seitenwand zu beziehungsweise von dieser wegläuft [ABB. 325] – eine Lösung, die letztlich dazu führt, dass die besagte Fußbodeneinfassung nicht nur die in die Raumecken eingestellten Pfeilerstücke umfängt, ohne den aus ihnen resultierenden Einschnitt durch eine Verkröpfung auszugleichen, sondern sie an jenen Stellen auch eine trapezförmig divergierende Gestalt annimmt.

³²⁸ Zwar lässt sich angesichts einer zeitlich exakt mit einer ersten Phase intensiverer Arbeiten an der Seitenkapelle des Westquadranten korrespondierenden Rechnung über *ammattinati* auch nicht völlig ausschließen, dass die Kapellen hinter dem rückwärtigen Rand der Kapellenschranken zunächst lediglich mit einem Ziegelbelag ausgestattet wurden.

Erstens stellten Marmorfußböden im 17. und frühen 18. Jahrhundert jedoch in Seitenkapellen, sogar mehr noch als in Altarräumen, einen selbstverständlichen Bestandteil des Ausstattungsprogramms dar. Angesichts des in den Kapellen und der zentralen Rotunde von S. Andrea ansonsten betriebenen Aufwands ist daher kaum vorstellbar, dass gerade hier auf ein derartiges Element verzichtet worden sein soll. Zweitens bildet dadurch, dass die *bardiglio*-Fläche hier bis unmittelbar an das Altarpodest heranreicht, nicht mehr nur, wie im Altarraum, eine den Boden gegenüber der unteren Podeststufe abschließende Borte, sondern der Belag als Ganzes mit dem bereits 1676 im Grundriss aus dem Nationalmuseum Stockholm in der heutigen Form wiedergegebenen und damit zweifellos originalen Podest eine kompositorische Einheit. Auch unter diesem Gesichtspunkt dürfte der Belag also zum ursprünglichen Bestand gehören. Und drittens befindet sich die den Ziegelfußboden betreffende Rechnung ohnehin in einem Konvolut, das neben einigen die Seitenkapellen betreffenden Dokumenten auch Quellen zu Arbeiten in anderen Teilen des Gebäudes enthält. Der Hinweis auf die *ammattinati* könnte sich dementsprechend ebenso gut auch etwa auf die biapsidalen Räume, das Vestibül und den Altarraum, das System der Choremporen oder den Umgang des Südquadranten beziehen, wo sich derartige Ziegelbeläge mit deutlich größerer Wahrscheinlichkeit postulieren lassen, durch erhaltene Reste zweifelsfrei nachgewiesen sind oder sich sogar bis heute komplett *in situ* befinden.

Zum Hinweis auf die Rechnung zu den Ziegelfußböden sowie zur Datierung der Kapellenausstattung siehe Kapitel 3.5.1., S. 387.

Im Zentrum des Fußbodens erhebt sich sodann ein Altarpodest aus hellem Marmor, das an seinem Rand auch hier wieder das übliche Profil aus halbrunden Tritt- und in einer Apophyge endenden Setzstufen aufweist, entsprechend der gegenüber dem Hauptaltar geringeren Bedeutung der Kapellenaltäre nun aber statt aus drei nur noch aus zwei Stufen besteht und in der eigentlichen Fußbodenfläche auch keine zusätzliche Einfassung mehr besitzt, sondern übergangslos auf den durchgehenden *bardiglio*-Belag stößt [ABB. 326]. Im Grundriss verfügt die untere Stufe dabei jeweils über leicht zurückversetzte, zu Vierteln ausgerundete Ecken. Die obere Stufe bleibt dagegen streng rechteckig, ist jedoch wie im Presbyterium mit einer leichten Vertiefung versehen, die ursprünglich wohl überall mit mehr oder weniger aufwändigen Intarsien ausgefüllt werden sollte, in den meisten Fällen aber bis heute nur eine Abdeckung aus Holzbohlen trägt. Lediglich in der Kapelle des Ostquadranten wurde das Zentrum der oberen Stufe tatsächlich mit einem Marmorbelag versehen, der, eingebettet in eine graue Grundfläche, in der Mitte ein mit *giallo antico* gerahmtes, beiderseits halbrund endendes Feld aus braunem Alabaster³²⁹ sowie an den Rändern zwei ebenfalls gelb gefassete, zum Mittelfeld hin konkav eingezogene Tafeln aus *rosso di Francia* enthält [ABB. 331].³³⁰

Das Podest seinerseits trägt an seinem hinteren Ende einen fast die gesamte Breite der oberen Stufe einnehmenden und bis an die Kapellenrückwand reichenden quaderförmigen Altarblock, der an seinem unteren Rand mit einem aus Plinthe, fallendem Karnies sowie kleineren Halbrund- und Quadratstäben zusammengesetzten Fuß beginnt, oben mit einer in einen ersten Halbrundstab, eine Viertelkehle, ein weit auskragendes Geison, ein Viertelkreisprofil und einen abschließenden Steg gegliederten Deckplatte endet und dazwischen im Regelfall einen allseits glatt belassenen Block bildet [ABB. 327 | ABB. 335].³³¹ Während Basis und Deckplatte dabei nochmals aus *bianco di Carrara* bestehen und somit in ihrer Materialität an die Profile der Kapellenwände anschließen, kam für den Stipes allerdings nicht mehr, wie noch am Hauptaltar, *cottanello* oder ein anderer aus der umgebenden Raumhülle übernommener Stein zum Einsatz. Vielmehr griff man dort prinzipiell auf den dem Besucher sonst vor allem aus den oberen Füllungen des Rotundenprospekts vertrauten *diaspro tenero* zurück, wählte jedoch eine Varietät, die verglichen mit den Paneelen im Hauptraum eine deutlich lebhaftere Zeichnung aufweist und unterteilte die Verkleidung außerdem so in einzelne Platten, dass das in seiner Mitte überdies mit einem bronzenen Strahlenstern besetzte Antependium jeweils eine waagrechte und drei senkrechte Symmetrieachsen erhält [ABB. 329 - ABB. 330].

Der eigentliche Altar wird beiderseits durch die Postamente einer Ädikula gerahmt, die an ihren maximal vorspringenden Punkten unmittelbar die Mensa berühren, ansonsten über eine leicht nach hinten versetzte Rücklage an diese angeschlossen sind und auf der Außenseite nochmals deutlich über die untere Podeststufe hinausragen [ABB. 327 | ABB. 335]. Dabei nehmen sie nicht nur in ihrer Gesamthöhe exakt die Oberkante der Mensa auf, sondern führen auch in ihren einzelnen Schichten größtenteils die Detailgestaltung und die Materialität des Altarblocks weiter. So setzen sich dort etwa nach einem die Niveaudifferenz zwischen Fußboden und Podest ausgleichenden, normalerweise wohl aus *africano*, einer Brekzie mit schwarzem Matrixgestein und grauen bis rosaro-

³²⁹ Auch wenn es sich unter petrographischen Gesichtspunkten hier in Wirklichkeit nicht um Alabaster im heutigen Sinne, sondern um einen – abgesehen von der deutlich feinkörnigeren Struktur – prinzipiell dem Travertin verwandten Kalksinter handelt, wird der betreffende Stein in der historischen Terminologie derart einheitlich mit dem Begriff „Alabaster“ belegt, dass sinnvoll erschien, diese Bezeichnung auch im Rahmen dieser Arbeit beizubehalten. PULLEN - CROCENZI 2015, S. 60 ff. und 137 ff.; CorsiColl, #294 ff. und 923 ff.

³³⁰ Vgl. PULLEN - CROCENZI 2015, S. 112; CorsiColl, #208.

³³¹ Wenn im Folgenden immer wieder betont wird, dass die getroffenen Aussagen keine universelle Gültigkeit beanspruchen, so ist dies der Tatsache geschuldet, dass das Altarensemble der östlichen Kapelle in einer Reihe von Punkten, auf die an späterer Stelle nochmals genauer eingegangen werden soll, von der Standardlösung abweicht. Vgl. S. 153 ff.

ten Klasten, bestehenden Sockelquader³³² die Plinthe und die Gesimsprofile des Mensenfußes nochmals in Form eines ab dem Karnies zusätzlich zur Rücklage hin zurückverkröpften *bianco-di-Carrara*-Streifens fort, so wiederholen sich in der ebenfalls aus hellem Marmor gefertigten Postamentbekrönung die diversen Rund- und Quadratstäbe, die Hohlkehle sowie das Geison der Altardeckplatte und so bilden die Rücklagen genau wie die Front und die Seiten des Altarblocks jeweils eine glatte, mit *diaspro tenero* besetzte Fläche. Lediglich die die Schaftzone weicht insofern vom mit ihr korrespondierenden Abschnitt der Altarmensa ab, als der eigentliche Postamentkörper erstens auf seiner Vorderseite nun wieder ein in mehreren Schritten in die Grundfläche eingetieftes, von einem lesbischen *kymation*-Profil gerahmtes Panel enthält, er zweitens auch nicht mehr durchgehend über eine Buntmarmorverkleidung verfügt, sondern den *diaspro tenero* des Altarblocks beziehungsweise der Rücklagen allein im Bereich der Füllungen nochmals aufgreift, ansonsten jedoch aus *bianco di Carrara* besteht, er sich, drittens, rechts des Altars jeweils in einer kleinen, knapp unter dem Niveau der Füllungsoberkante angebrachten, ebenfalls marmornen Ablage fortsetzt, die vor und nach dem eigentlichen Abendmahl als Kredenz gedient haben dürfte [ABB. 336], und er, viertens, sogar bereits leicht unterhalb der Deckplatte in einem zusätzlichen Halsring endet, sodass sich zwischen Schaft und Abschlussgesims noch ein zusätzlicher, erneut aus *diaspro tenero* gefertigter Friesstreifen ergibt. Und selbst der Buntmarmor an sich besitzt in den Postamentspiegeln – wie übrigens auch bereits in den Rücklagen – eine im Wesentlichen horizontal ausgerichtete, streifige Zeichnung, die sich ansonsten selbst innerhalb der die Seitenaltäre rahmenden Ädikulen kaum je wiederholt. Obwohl prinzipiell dieselbe Steinsorte Verwendung fand, setzen sich die seitlichen Elemente damit doch auch in diesem Punkt nochmals auf subtile Weise von dem in seiner Oberflächenstruktur eher durch scharfe, unregelmäßige Bruchkanten geprägten Stipes ab [ABB. 327].

Auf den Postamenten liegen im Normalfall zunächst Quader mit schwarz, grau und rosafarben gemusterter *africano*-Verkleidung auf, die jenen schon im Postamentsockel eingesetzten, dem Betrachter dort allerdings kaum ins Auge fallenden Stein nochmals an prominenterer Stelle wiederholen und entlang der Rückseite der Mensa durch einen im Grundriss leicht zurückspringenden, in der Höhe jedoch identischen Block gleicher Materialität verbunden werden [EBD.]. Darüber erhebt sich sodann auf beiden Seiten zum einen je eine frei vor der Wand stehende Vollsäule mit unkanneliertem, in den meisten Fällen erneut aus *diaspro tenero* gefertigtem Schaft, die zwar nochmals die auch in der Fassade und im Hauptraum gewählte korinthische Ordnung aufweist, bei der aber zugleich Plinthe, Basis und Kapitell erstmals nicht über die üblichen hellen Marmoroberflächen verfügen, sondern in vergoldeter Bronze ausgeführt wurden³³³ und bei denen die Tori darüber hinaus auch noch mit einzelnen Akanthusblättern besetzt sind [ABB. 337 - ABB. 339]. Zum anderen werden jene Säulen durch Pilaster hinterfangen, die in *giallo antico* aus der dunkelgrünen Grundfläche heraustreten, damit die für die Kapellenflanken typische Farb- und Materialkombination auch nochmals in den Altarkontext einführen, aus den Säulen zwar den Halsring, den oberen Torus sowie die zugehörigen Apophygen übernehmen, anstatt des Kapitells aber nur einen undekorierten Kalathos sowie anstatt der unteren Basenprofile und der Plinthe lediglich einen nicht weiter unterteilten Quader ausbilden und ihrerseits den Ausgangspunkt für einen ebenfalls aus *giallo antico* bestehenden, Torus beziehungsweise Sockelquader weiterführenden, genau wie der *africano*-Block die beiden Seiten der Ädikula entlang der Rückwand miteinander verbindenden Streifen bilden [EBD. | ABB. 328].

³³² Zur Identifizierung des Steins siehe ein weiteres Mal PULLEN - CROCENZI 2015, S. 60, 82 und 134 ff.; CorsiColl, #101 ff.

³³³ „Il Metallo che a seruito per gettare le doi base et capitelli si pol pagare baiochi uenti la lib.^a et si deue menar bono al fonditore lib.^e otto per cento per il Calo per la fattura di detti doi base et Capitelli [...]“. ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...“), fasc. 6, int. 11, n. pag. [fol. 17 r^o]. Vgl. darüber hinaus FROMMEL 1983, S. 242.

Die gesamte Ädikula wird schließlich überspannt durch einen ungefähr auf der Höhe des Übergangs zwischen Wandfläche und Kämpferzone ansetzenden, in zwei Faszien, eine abschließende Hohlkehle und einige kleinere Rund- und Rechteckprofile gegliederten Architrav, einen glatten Fries sowie einen nicht nur mit seiner Spitze weit in das rückwärtige Lünettenfenster einschneidenden, sondern auch mit der Oberkante seines Fußes bereits leicht über die Kämpferlinie hinausragenden Dreiecksgiebel, dessen Gesimse ähnlich wie im Rest der Kirche mit einem ersten Karnies, einem Zahnschnitt, einem den üblichen Eierstab repräsentierenden, ungegliederten Ovalprofil sowie einer Reihe vermittelnder Stäbe beginnen und mit einem Geison, einem zweiten Karnies sowie – entlang der Schräge – einer abschließenden Sima enden, dazwischen jedoch außerdem über Konsolen sowie über die zugehörigen, die Unterseite des Geison besetzenden Rosetten verfügen und daher, verglichen mit allen übrigen an S. Andrea al Quirinale auftretenden Giebeln und Kranzgesimsen, deutlich weiter auskragen, ja von den Konsolen aufwärts sogar in den Bereich der hinteren Wandzungen hinein vordringen [ABB. 342 - ABB. 343]. Architrav, Fries und Giebelfußgesims sind dabei zwischen den Säulen zur Wand hin deutlich zurückverkröpft – eine Lösung, aufgrund derer sich dann auch das darüber folgende Giebelfeld aus der Flucht der Säulenfronten heraus in die Ebene der von der Ädikula eingefassten Wandfläche verschiebt. Im Ortgesims vollziehen die Einzelprofile im Bereich zwischen dem einleitenden Karnies und den Konsolen zunächst ebenfalls noch die Verkröpfung der unteren Gebälkschichten nach, Geison und oberer Giebelabschluss setzen sich dann allerdings wieder in gerader Linie bis zum First hinauf fort. Auf diese Weise erhält die Altarädikula einerseits einen Umriss, der in seiner Klarheit und Reduktion wohl gezielt eine übermäßig dramatische und daher auch vom Hauptraum aus allzu sehr den Blick auf sich ziehende Gesamtwirkung vermeiden sollte [ABB. 297]. Andererseits ergibt sich dadurch gerade im Zentrum des Giebels ein ungewöhnlich großer Dachüberstand, der nicht nur für einen kurz vor oder sogar in der Kapelle stehenden Betrachter das Lünettenfenster verdeckt und das die Wahrnehmung des Altarblatts störende Gegenlicht ausschaltet [ABB. 298 - ABB. 300], sondern der in seiner Untersicht jeweils auch noch für zwei beiderseits an den First angrenzende Felder Platz bietet, die durch ihre außer mit Akanthusranken auch mit heraldischen Lilien besetzten Füllungen erneut auf die Stifterfamilie der Pamphilj verweisen und das Dekorationsniveau der Ädikula weiter anheben [ABB. 344].

Während sich der Giebel durch seine Formensprache eher von den im Rest von S. Andrea gewählten Gebälklösungen abhebt, stellt die Farbigkeit der einzelnen Schichten jedoch zugleich wieder einen gewissen Bezug zur Wandgliederung der zentralen Rotunde im Allgemeinen und zur den Zugang zum Altarraum rahmenden Ädikula im Besonderen her. Der faszierte Architrav sowie das Fuß- und das Giebelgesims bestehen dementsprechend wie im Hauptraum aus weißem bis leicht graubraunem *bianco di Carrara*. Dagegen tragen Fries und Giebelfeld prinzipiell eine Verkleidung aus je nach Quadrant unregelmäßig gezeichnetem bis – nun allerdings nicht mehr waagrecht, sondern senkrecht – gestreiftem *diaspro tenero*, die von ihrer tatsächlichen Materialität her zwar eher mit dem Rest des Altarensembles selbst korrespondiert, die mit ihren teils rost- bis bordeauxroten, teils weißen bis gräulichen, teils ockerfarbenen Partien in kompositorischer Hinsicht aber, genau wie in den übrigen Flächen, für die dieser Stein Verwendung fand, quasi die Rolle einer besonders lebhaft gemusterten Variante der üblichen *cottanello*-Inkrustation übernahm. Insgesamt spiegelt damit auch die Materialwahl nochmals das bereits in der Einführung der Postamente, vor allem aber in der Vergoldung der ansonsten kaum veränderten Sockel und Kapitelle sowie in der Erweiterung der ansonsten ebenfalls fast identischen Gesimsprofile um eine zusätzliche Konsolenschicht zum Ausdruck kommende Bestreben wider, sich in der Gestaltung der Ädikula zwar prinzipiell am Vorbild des Hauptraums zu orientieren und auf diese Weise die Altäre vergleichsweise nahtlos in das Gesamtensemble der Kirche einzufügen, zugleich aber deren optische Präsenz durch einen größeren Formen- und Kontrastreichtum leicht zu steigern.

In ihrem durch den *giallo-antico*-Sockel, die Pilasterrücklagen und den Architrav begrenzten Inneren enthält jede der Ädikulen schließlich eine *pala*, die durch ein von innen nach außen in einen Rund- und Rechteckstab, eine Viertelkehle, einen nach außen überhängenden Wulst, eine weit ein-

schneidende Kehle sowie einen abschließenden Steg gegliedertes und wie die farbigen Ädikulaelemente beziehungsweise der Rahmen des Hauptaltargemäldes aus *diaspro tenero* gefertigtes Profil eingefasst wird [ABB. 345 - ABB. 346]. Während das Bild in vertikaler Richtung so weit nach oben und unten reicht, dass die Rahmenprofile unmittelbar den Sockel beziehungsweise den Architrav berühren, bleibt zu den Seiten hin allerdings zwischen Pilastern und *pala* jeweils noch ein schmaler Streifen des dunkelgrünen Hintergrunds sichtbar – eine Lösung, die letztlich den Eindruck erzeugt, als beschränke sich die Ädikula darauf, aus einer durchlaufenden Wand die zentrale Partie auszuscheiden, und als sei das Altarblatt in zumindest prinzipiell der Situation am Hauptaltar vergleichbarer Weise frei auf jene Fläche aufgesetzt [EBD. | ABB. 277]. Die auch hier wieder in Öl auf Leinwand ausgeführten Altargemälde selbst verbinden sich dabei thematisch mit den weiter oben bereits erwähnten Bildern der Seitenwände und bilden daher jeweils den Fokus eines dreiteiligen Zyklus mit unterschiedlichen Episoden aus dem Leben des in der Kapelle verehrten Heiligen beziehungsweise aus dem dort wachgerufenen biblischen Geschehen. In der im Westquadranten gelegenen Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 1.10) wird dementsprechend die über dem Altar angebrachte Darstellung des Todes von Franz Xaver links und rechts von Szenen flankiert, in denen der Heilige eine orientalische Königin tauft sowie zu den Völkern des Ostens predigt [ABB. 353 - ABB. 355]. In der Cappella della Passione des Südquadranten (RAUM 1.09) zeigt die Altarpala die Grablegung, das linke Gemälde die Geißelung sowie das rechte Gemälde die Kreuztragung Christi [ABB. 356 - ABB. 358]. Im Ostquadranten enthält die Cappella di S. Stanislao Kostka (RAUM 1.05) am Altar eine Marienvision des Heiligen, auf der linken Seite dessen Verzückung sowie auf der rechten Seite dessen wundersame Kommunion durch einen Engel [ABB. 350 - ABB. 352]. Und bei der Cappella della Madonna e dei SS. Fondatori im nördlichen Viertel des Kapellenkranzes (RAUM 1.04) befinden sich in der Mitte die Anbetung der Mutter Gottes mit Kind durch drei Gründungsfiguren des Jesuitenordens, den Hl. Ignatius von Loyola, den Hl. Franz von Borgia und den Hl. Aloysius Gonzaga,³³⁴ sowie links und rechts eine Anbetung der Könige beziehungsweise eine Anbetung der Hirten [ABB. 347 - ABB. 349].

Unter den hier beschriebenen Nebenräumen nimmt allerdings die Cappella di S. Stanislao Kostka (RAUM 1.05) insofern eine gewisse Sonderstellung ein, als der Altar dort nicht nur mit den üblichen kleinen Reliquienfragmenten bestückt wurde, sondern den tatsächlichen Leichnam des Heiligen beherbergt. Die Kapelle hat daher im Kontext des Noviziatskomplexes auf dem Quirinal zwar primär die Aufgabe, das Spektrum der im Innenraum von S. Andrea angesprochenen religiösen Themen um einen weiteren Baustein zu ergänzen, zugleich stellt sie jedoch auch weit über die konkrete Kirche hinaus den zentralen Ort der Stanislaus-Verehrung dar.

Außer in der bereits erwähnten Marmorinkrustation der oberen Podeststufe [ABB. 331] schlug sich dies bis zu den im 19. oder frühen 20. Jahrhundert vorgenommenen Veränderungen³³⁵ zum einen

³³⁴ Die zunächst willkürlich erscheinende Auswahl erklärt sich dadurch, dass den beiden anderen, eigentlich ebenfalls in diese Gruppe gehörenden Heiligen Franz Xaver und Stanislaus Kostka, wie erwähnt, bereits eigene Kapellen gewidmet waren.

³³⁵ Zu nennen sind in diesem Zusammenhang neben den bei der Beschreibung der Kapellenprospekte bereits erwähnten kandelabertragenden *putti* der Rundbogenöffnung zunächst einmal zwei weitere, ursprünglich petroleumbetriebene, genau wie der Rest der zusätzlichen Elemente vergoldete beziehungsweise bronzierte Leuchter, die jeweils die Mitten der den unteren Rand der seitlichen Gemälde einfassenden Rahmenprofile besetzen, deren Befestigungspunkte dabei jeweils von einem großen Akanthusblatt überdeckt werden und bei denen jeweils vier fast in einer Linie liegende, ebenfalls von Blatthülsen eingefasste Arme in ihrer Mitte ein deutlich gedrungeneres, kelchartiges Licht flankieren.

Zweitens gehören zu den späteren Zutaten zwei weitere, knapp über dem Niveau der Mensaoberkante auf den *cottanello*-Vorlagen der Rückwand angebrachte, ebenfalls vergoldete *putti*, von denen der linke einen Rosen- und der

darin nieder, dass zwar die Verkleidungen des Stipes und der zwischen Altar und Ädikula vermittelnden Rücklagen weiterhin aus *diaspro tenero*, die Postamentsockel weiterhin aus *africano* und die diversen Gesimse weiterhin aus *bianco di Carrara* bestehen, dass aber für die Füllungen der Ädikulapostamente, für die Sockelquader und Schäfte der beiden Säulen, für den Fries und das Feld des Dreiecksgiebels sowie – so ist zumindest anzunehmen – für das Rahmenprofil der *pala* ein rostbraun, altrosa, weiß und ockerfarben gemusterter *alabastro a pecorella* zum Einsatz kam, der unter all den erhältlichen Alabastervarietäten nochmals gezielt unter dem Gesichtspunkt einer dem *cottanello* und dem *diaspro tenero* möglichst ähnlichen Farbigkeit ausgewählt worden zu sein scheint [EBD. | ABB. 340 - ABB. 341]. Zum anderen erfuhr auch der Altarblock selbst nochmals eine deutlich veränderte Behandlung. So wird dessen Front, anstatt wie üblich glatt durchzulaufen, nahe der seitlichen Ränder nun durch zusätzliche Postamentvorlagen gefasst, die sich als – unten das gesamte Profil umfassende und oben immerhin bis unter das Geison der Deckplatte reichende – Vorverkröpfungen bis in die ansonsten die übliche Gliederung aufweisenden Sockel- und Abschlussgesimse hinein fortsetzen, in ihren Schäften je eine augenscheinlich aus feinkörnigem *africano* bestehende, zunächst wohl übergangslos in den Rahmen eingesetzte Füllung enthalten und darüber hinaus je eine massive Volutenkonsole aus *verde antico* tragen [ABB. 332].³³⁶ Vor allem aber enthält der Sti-

rechte einen Lilienzweig trägt.

Drittens wurden, ebenfalls entlang der Rückwand, vor allem aber entlang der diversen Partien des Altarensembles zahlreiche Profile, darunter in den eben genannten *cottanello*-Vorlagen die die Füllungen einleitenden Karniese, an der Altarädikula beziehungsweise am Altarblock ebenfalls die Karniese von Architrav, Fries, Postamenten und Mensasockel, der Rundstab zwischen den beiden Faszien des Architravs, die die Rolle des Eierstabs übernehmenden Ovalprofile, die senkrechten Vorderseiten der diversen Geisa und die den Giebel abschließende Sima sowie rings um das Altargemälde der gesamte marmorne Rahmen, mit getriebenen Blechabdeckungen versehen, die entlang ihres Verlaufs das in den Profilen selbst noch nicht enthaltene Blattwerk beziehungsweise die dort noch fehlende Einteilung in einzelne Ei- und Pfeilmotive aufweisen beziehungsweise sich im Falle der Geisa und des Gemälderahmens in zungenartige Lanzettblätter sowie in leicht konvexe Ovalschilder gliedern.

Oberhalb des Altargemäldes wurde, viertens, auf dem Architrav eine durch Rollwerk gesäumte Kartusche angebracht, die auf das zu einem bisher noch nicht näher geklärten Zeitpunkt vom Nachbaraltar hierher übertragene Ablassprivileg hinweist.

Fünftens stellte man auf der Altarmensa hier nochmals einen in seinem Grundcharakter dem Tempietounerbau des Hauptaltars ähnelnden predellaartigen Tabernakelaufsatz auf, der in seiner Höhe bis unmittelbar unter die Rahmung des Altargemäldes reicht und wie am Hauptaltar aus einer leicht nach vorne tretenden Mittelpartie und zwei seitlichen Flügeln besteht. Jeder der beiden Flügel enthält dabei jeweils drei schmale, hoch- und zwei breite, querrechteckige, allesamt durch Perlstäbe eingefasste Felder, die in ihrem Inneren mit unterschiedlichen Buntmarmorsorten gefüllt und mit vergoldeten Rosetten- und Palmetten- beziehungsweise Cherubs- und Festonreliefs zusätzlich dekoriert sind. Das im Zentrum gelegene eigentliche Tabernakeltürchen zeigt – diesmal auf goldenem Grund – ein weiteres Relief, das mit seinen insgesamt drei um einen gedeckten Tisch gruppierten Gestalten wohl das Emmausmahl darstellt. Nach unten und oben wird der Tabernakelaufsatz darüber hinaus durch einen Fuß aus Sockelplatte, Karnies und auf den ersten Blick wie ein Perlstab wirkendem Spiralband beziehungsweise durch ein Abschlussprofil aus Astragal und Sima eingefasst, deren Dekorationselemente – eine Riffelung und darin eingebettete Akanthusblätter im Falle des unteren Karnieses sowie eine schon fast an heraldische Lilien erinnernde Folge von Akanthusranken auf der oberen Sima – genau wie die klassizistische Stilelemente rezipierenden Palmetten der hochrechteckigen Felder sowie die generelle, auf eine teils maschinelle Herstellung hindeutende Scharfkantigkeit klar für eine Entstehung im 19. oder frühen 20. Jahrhundert sprechen.

Und schließlich dürfte, sechstens, auch die Vergoldung des Rundstabs und des Karnieses in dem die Wandzone abschließenden seitlichen Kämpfergesims, der Konsolen im Giebelfuß- und Giebelgesims sowie des Rankenwerks im Giebelüberstand Teil der nachträglich vorgenommenen Veränderungen gewesen sein.

³³⁶ Heute wird der Übergang zwischen den als Rahmen stehen gelassenen Teilen der Postamentkörper und den darin enthaltenen Füllungen darüber hinaus durch je eine zusätzliche Hohlkehle gefasst, die Volutenkonsolen sind außerdem auf ihren Frontseiten mit Akanthusblättern dekoriert und setzen sich nach unten hin in einem in vier Quasten unterteilten Blattgebilde fort. Alle drei Elemente bestehen dabei erneut aus getriebenen, mit einer Vergoldung versehenen Blech und sind mit Schlitzschrauben auf ihrer Marmorunterlage befestigt, was auch in diesem Fall eine Datierung ins 19. oder frühe 20. Jahrhundert nahelegt.

pes in seinem Zentrum nun einen ausgedehnten Hohlraum, dessen rechteckige, von einer zusätzlichen Viertelkehle gerahmte Öffnung³³⁷ fast die gesamte zwischen den Postamentvorlagen verbleibende Fläche einnimmt.

Der Hohlraum selbst erstreckt sich in diesem Zusammenhang zunächst einmal von etwas unterhalb des Niveaus der Sockeloberkante bis hinauf zur Unterseite der Deckplatte, von ungefähr der inneren Flucht der einen zur inneren Flucht der anderen Postamentvorlage sowie vom vorderen Rand des Altarquaders bis knapp vor die Ebene der Kapellenrückwand. Dahinter schließt sich dann jedoch außerdem eine deutlich schmalere, in ihrer unteren Hälfte noch vergleichsweise flache, im oberen Teil dagegen nicht nur weit in die Wand einschneidende, sondern selbst in der Höhe nochmals ein gutes Stück über die Mensa hinaus ausgreifende Nische an, die möglicherweise noch den Überrest eines bisher nicht näher fassbaren früheren Planungsstandes bildet, möglicherweise aber auch bereits im Vorgriff auf die weitere Ausstattung des Altarblocks angelegt wurde.³³⁸ Die Wände verfügen dabei ebenso wie der Boden über eine Verkleidung aus *verde antico*, werden in den Ecken von vergoldeten Leisten begleitet und bilden entlang ihres unteren Randes sogar nochmals einen ebenfalls vergoldeten, in Plinthe, Rundstab und Hohlkehle gegliederten Sockel aus, der in seiner Höhe exakt die Niveaudifferenz zwischen dem Hohlraumboden und der Oberkante des Stipesfußes ausgleicht und in seinem Zentrum darüber hinaus den Umriss eines über fast die gesamte Breite des Hohlraums hinweg von der Rückseite des Altarinneren aus nach vorne ragenden, ebenfalls mit einem dunklen Marmorbelag versehenen Podests definiert [ABB. 333].

Jene leicht aus dem Boden des Altarinneren heraustretende Plattform trägt schließlich einen auf Löwentatzen ruhenden, die Gebeine des Stanislaus Kostka bergenden Totenschrein aus vergoldeter Bronze [ABB. 334], der für den vor dem Altar stehenden Betrachter auf den ersten Blick aus einem

³³⁷ Inwieweit die Öffnung ursprünglich grob vergittert oder sogar verglast war, lässt sich heute leider nicht mehr beurteilen. Die aktuell installierte Scheibe besteht jedenfalls aus Acrylglas und ist daher definitiv jüngerer Datums.

³³⁸ Da die Breite der Nische ungefähr mit den Maßen des unterhalb der Cappella della Madonna ins Untergeschoss mündenden Fensters übereinstimmt, würde zunächst zwar die Vermutung naheliegen, dass zu Beginn des Planungs- und Realisierungsprozesses auch hier ein vergleichbares Fenster entstehen sollte. Dagegen spricht allerdings die Tatsache, dass die Zone besonders großer Tiefe auf demjenigen Niveau, auf dem im Nordquadranten die Fensteröffnung bereits endet, überhaupt erst beginnt und dass diese durch die darunter gelegene, flachere Nischenpartie darüber hinaus sogar regelrecht vom Untergeschoss abgetrennt wird. Als ebenso unwahrscheinlich erweist sich die Annahme, es handle sich hier um den Rest eines jener Schächte, die bei der Konstruktionstechnik der sogenannten „*volte sopra terra*“ erforderlich waren, um nach dem Abbinden des *opus cementitium* das Untergeschoss freilegen zu können, befindet sich die Nische doch zum einen auf einer Höhe, an der sie den Abtransport des Erdrichs kaum noch zusätzlich erleichterte, und sind doch zum anderen deren Seitenwände deutlich glatter und regelmäßiger gearbeitet, als dies bei für eine spätere Verfüllung vorgesehenen Provisorien wie den Entleerungsschächten zu erwarten wäre.

Und auch die These, die Nische stelle bereits eine Vorbereitung für die Aufstellung des im Folgenden zu beschreibenden Sarkophags dar, wäre angesichts von deren gegenüber der Altarmensa weit nach oben verschobener Lage nur unter der Prämisse plausibel, dass entweder während des Realisierungsprozesses in diesem Punkt ein Fehler geschah oder dass mindestens die Kapelle, wenn nicht sogar die gesamte Kirche ursprünglich ein um einen halben bis einen ganzen *palmo* höheres Fußbodenniveau hätte erhalten sollen. Nachdem nachträgliche Veränderungen am Fußbodenniveau des Hauptraums wohl auszuschließen sein dürften – die Position des Fußbodens bestimmt zugleich die Oberkante des Natursteinsockels der Seitenfassaden, diese definiert dann jedoch ihrerseits auch die unteren Enden der Kellerfenster, deren Stürze während der Errichtung der weiter aufgehenden Wände bereits festlagen und deren lichte Öffnungen sich daher bei einem höher als heute ansetzenden Kirchenfußboden über die Maßen verkleinert hätten –, könnte die Position der Nische daher höchstens ein Indiz dafür darstellen, dass die Stufen der Kapellenschränken zunächst nicht unterbrochen werden und die Kapellen daher, wie im römischen Seicento üblich, ein leicht erhöhtes Grundniveau erhalten sollten.

Zum Fenster des Nordquadranten und seiner Einbindung in das Gliederungssystem der Seitenfassade siehe Kapitel 2.5.2., S. 72 sowie Kapitel 2.10.5., S. 199; zum Vorgehen bei der Konstruktion von *volte sopra terra* Exkurs zu Kapitel 3.3.2., S. 294 ff.

ringsum geschwungen-trapezförmigen Korpus sowie aus einem in sich symmetrischen, walmdachartigen Deckel zu bestehen scheint. Eine genauere Analyse zeigt jedoch, dass die Grundplatte des Korpus in Wirklichkeit bereits nach weniger als zwanzig Zentimetern Tiefe endet, dass dessen Rückwand dann bis zum Beginn des Deckels weitgehend senkrecht durchläuft und dass auch das Dach nach hinten hin keineswegs mehr die auf der Vorderseite gewählte Neigung aufweist, sondern vergleichsweise steil abfällt. Obwohl der Schrein durch seine Formensprache klar das Bild eines freistehenden, vollansichtigen Wannensarkophags vermittelt, wurde also letztlich nur dessen vordere Hälfte konkret ausgebildet. Dass dies zumindest bei flüchtiger Betrachtung nicht auffällt, ist in diesem Zusammenhang erstens der Tatsache geschuldet, dass die *verde-antico*-Verkleidung, mehr noch als im Falle der Kapellenwände, durch ihren dunklen Farbton die Grenzen des Hohlraums optisch fast zum Verschwinden bringt und dass dank der zusätzlichen Nische zumindest zwischen der Mitte der Hohlraumrückwand und dem First des Deckels auch ganz physisch jener Platz bleibt, der für die vollplastische Ausbildung des Sarkophags erforderlich gewesen wäre. Zweitens gibt dessen Aufstellung im Inneren des Altarblocks weder dem unmittelbar vor dem Altar stehenden Zelebranten noch dem vor der Kapelle betenden Gläubigen jemals Gelegenheit, den Totenschrein übereck zu betrachten und auf diese Weise die verkürzten Seiten tatsächlich bewusst wahrzunehmen. Und schließlich trägt auch noch die Dekoration dazu bei, die Unvollständigkeit der Grundform zu kaschieren. So ist die Vorderseite des Deckels mit einem vom Rand etwas abgerückten, Rechteckstab, Rundstab und Hohlkehle umfassenden Rahmen versehen, der durch die perspektivische Verkürzung beziehungsweise gegenseitige Überlagerung der einzelnen Profilelemente die Form und räumliche Lage der betreffenden Fläche derart klar ablesbar macht, dass der Betrachter bereits auf dieser Grundlage zweifelsfrei auf die Gesamttiefe des Sarkophags schließen und auf eine genauere Überprüfung von dessen Kubatur verzichten zu können meint. Der Korpus dagegen verfügte – zwischen einer aus Plinthe, Astragal und Blattwelle zusammengesetzten unteren Sockelplatte sowie einem von einem Perlstab, einer Hohlkehle und einer viertelkreisförmigen Lippe mit Eierstabdekor gefassten oberen Abschluss – auf seiner Vorderseite ursprünglich vor allem über zwei seitliche, lapislazulibesetzte Paneele sowie über einen der Mitte der Wannenvange vorgeblendeten, durch ein weitgehend glattes Vierkantprofil gerahmten, querovalen Schild, der auf seiner ebenfalls aus Lapislazuli bestehenden Grundfläche ein rahmenfüllendes IHS-Monogramm trägt und durch seine gegenüber dem Rest des Schreins nochmals gesteigerte Plastizität sowie durch seine auch damals bereits besonders hohe Ornamentdichte dafür sorgt, den Blick des Betrachters von den Rändern weg- und zum Zentrum des Sarkophags hinzulenken.³³⁹

2.8.3. Die Nutzung der Seitenkapellen

Betrachtet man auch die Seitenkapellen nochmals unter dem Gesichtspunkt der Nutzung, so bleibt zunächst festzuhalten, dass diese im Falle von S. Andrea nicht, wie sonst üblich, einzeln an unterschiedliche Stifter vergeben wurden, sondern die Pamphilj darauf bestanden, sämtliche Nebenräume selbst auszustatten,³⁴⁰ dass die Familie mit S. Agnese in Agone aber zugleich auch über eine re-

³³⁹ Die Edelsteine, die heute den Rand des mittleren Schildes besetzen, befinden sich bei genauerer Betrachtung auf einem separaten, auch hier wieder mit Schlitzschrauben fixierten Ring und sind daher mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht Teil des Ursprungszustands. Ebenfalls um spätere Zutaten dürfte es sich bei den den Schild flankierenden Engelsköpfen sowie bei der auf dessen oberem Rand aufsetzenden Inschrifttafel handeln, von denen erstere sich mit ihren Flügeln noch über den Edelsteinring legen und daher nach Lage der Dinge nicht vor jenem Ring angebracht worden sein können, während letztere mit zwei nach unten aus der Kartusche herausragenden Stiften in recht unschön in die Oberseite des Schilds getriebene Löcher eingelassen wurde – eine Verankerungsmethode, auf die zurückzugreifen bei einer von vornherein vorgesehenen Tafel kein erdenklicher Grund bestanden hätte.

³⁴⁰ So heißt es bereits in der Präambel des – bisher allerdings nur in diversen Abschriften der Jesuiten greifbaren – Stif-

gelrechte Patronatskirche verfügte, die sich aufgrund ihres kirchenrechtlichen Status als Ort für eine dynastische Grablege deutlich besser eignete als die Noviziatskapelle auf dem Quirinal und unter der zumindest Camillo Pamphilj auch nachweislich beigelegt wurde.³⁴¹ Eine der zentralen, von Seitenkapellen gemeinhin erfüllten Funktionen, die Aufgabe nämlich, Raum für die Bestattung des Stifters und seiner Angehörigen bereitzustellen, durch in Wand und Boden eingelassene Epitaphien das fromme Gedenken an die dort beigelegten Toten wachzuhalten und auf diese Weise einen Beitrag zu deren Seelenheil zu leisten, fällt an S. Andrea also von vornherein aus und auch zu einer ansonsten weit verbreiteten liturgischen Bespielung der Seitenkapellen im Rahmen dezidierter Seelenmessen dürfte es, wenn überhaupt, wohl nur vergleichsweise selten gekommen sein.³⁴²

Dennoch deutet die Tatsache, dass bereits in den dem Baubeginn vorausgehenden Memoranden und Briefen ausdrücklich von einer Kirche mit fünf Altären die Rede ist und die Fünffzahl der Altäre dann auch tatsächlich einen der zentralen Ausgangspunkte für Berninis kreativen Prozess bildete,³⁴³ darauf hin, dass die Ordensoberen von vornherein mit einer ganzen Reihe von Situationen rechneten, die eine Messfeier außerhalb des Presbyteriums erforderten. Aus den Quellen ist darüber hinaus bekannt, dass bereits in der unter Giovanni Tristano errichteten alten Kirche zwei Seitenaltäre existierten³⁴⁴ sowie dass gegen Ende der 1660er-Jahre dort allmorgendlich deutlich mehr als

tungsvertrags zwischen Camillo Pamphilj und den Patres des Noviziats vom 9. September 1658: „*Hauendo l'ill.^{mo}, ed Ecc.^{mo} Sig.^r Prencipe D. Camillo Pamfilio deliberato per sua deuotione fabricare una Chiesa in honore, e sotto l'Inuocatione di Sant'Andrea alla Casa di Probatione de Padri Gesuiti à Monte Cauallo [...] fa, e da alli Padri di d.^a Casa di Probatione l'Infrascritto assegnam.^{no} con il quale si debbia principiare à perfettionare d.^a Chiesa tanto dentro, quanto fuori, e tanto per la fabrica della Chiesa, quanto delle Cappelle, e loro ornamenti [...]“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 3, n. pag. [fol. 1 r°], so erinnert sich Giulio Cesare Centofiorini am 12. Februar 1667: „*Il med.^o S.^r Prencipe poi più uolte disse al P.^{re} Costanzo et à me [...] che uoleua tutta la Chiesa, e Cappelle per se, e che ue si ponessero le sue armi. Anzi hauendoli noi detto che la Cappella del B. Stanislao l'hauerebbe uoluta et ornata la nazione Polacca, S. E. replicò che dicesse la d.^a Nazione come la uoleua che ce l'hauerebbe fatta far lui.*“ Ibid., fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v°] und so beginnt vom 4. Dezember 1672 an auch Camillo Pamphiljs Sohn Giovanni Battista damit, nochmals weitere Gelder für „*l'erezzione, fattura e pittura delli quattro Altari Lateral di d.^a Chiesa*“ zur Verfügung zu stellen, um auf diese Weise die gesamte Kirche als Stiftung seines Hauses in Anspruch nehmen zu können. ARSI, F.G. 865, fasc. 18, n. pag. [fol. 10 r°].*

³⁴¹ Konkrete Hinweise auf die bisher nur schwer fassbare Familiengruft der Pamphilj unterhalb von S. Agnese in Agone finden sich in DBI, *ad vocem* „Pamphili, Benedetto“ sowie in EIMER 1970-71, I, S. 95, II, S. 517 (Anm. 279) und II, S. 572, der auch die erhaltenen Quellen zur Bestattung Camillo Pamphiljs wiedergibt.

³⁴² Dass sich bei der Stiftung einer Kapelle die religiös begründete Sorge um das eigene Seelenheil darüber hinaus mit dem weltlichen Bemühen um Sicherung oder Erhöhung des gesellschaftlichen Status verband, hat unter anderem Ralph-Miklas Dobler in seiner Dissertation zu den Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro eingehender aufgearbeitet. DOBLER 2009, *passim*, insbes. S. 16 ff.

Auch dieser Aspekt spielt aber angesichts der Tatsache, dass sich die Stifterrolle der Pamphilj in Portikus, zentraler Rotunde, Altarraum und Kontrafassade bereits in einer durch die zusätzlichen Kapellenausstattungen kaum noch steigerbaren Weise manifestiert hatte, an S. Andrea al Quirinale keine Rolle.

³⁴³ Vgl. Kapitel 3.1.5., S. 263 (Anm. 598) und Kapitel 3.2.2., S. 272.

³⁴⁴ Die scheinbare Diskrepanz zwischen dem nach Übernahme des Casino Bandini angefertigte Konventsplan, der drei Nebenaltäre zu zeigen scheint, und dem Visitationsbericht des Jahres 1663, in dem die Passage „*La Chiesa di Sant' And.^a a Monte Cauallo [...] contiene in se tre altari, due sepolture, una Sacrestia, e campanile piccolo con una campana*“ – zieht man den Hauptaltar ab – nur die Existenz von zwei Nebenaltären nahelegt, erklärt sich, wie Johannes Terhalle herausgearbeitet hat, dadurch, dass das Grabmal des zu jenem Zeitpunkt nur seliggesprochenen Stanislaus Kostka zwar bereits die Form eines weiteren Altars aufwies, dieser ohne die damals noch nicht vorliegende Ausnahmegenehmigung des Papstes aber nicht den kirchenrechtlichen Status eines Altars besaß und daher auch nicht zur Zelebration von Messen genutzt werden durfte. ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, V; ASV, *Miscellanea*, Arm. VII, 27 („*Stato Temporale delle Chiese di Roma Tom. P.^{oa}*“), fol. 56 r° ff.; TERHALLE 2011, S. 114 ff.

Bestätigt wird diese Interpretation nicht zuletzt auch durch den Jahresbericht des Noviziats von 1650, in dem für die Andreaskirche Giovanni Tristanos ausdrücklich von „[...] *tre altari da celebrarvis* [auch hier dürfte der Hauptaltar mitgezählt worden sein, zu dem damit nur noch zwei Seitenaltäre hinzutraten], *et un altro con di sotto il*

nur eine einzelne Messe stattfand, dass zumindest ein Teil jener zusätzlichen Messen von den auf dem Quirinal tätigen Prälaten gelesen wurde und dass die Jesuiten in ihrer Sakristei wohl ausreichend Altargerät vorhielten, um bei Bedarf sogar parallel zelebrieren zu können.³⁴⁵ Für Berninis Neubau liegt daher ebenfalls die Vermutung nahe, dass – abgesehen vielleicht von den dezidiert der Thematik der Kapellen gewidmeten Tagen des liturgischen Kalenders – in den Seitenkapellen zwar wohl nur äußerst selten eine aufwändigere Messe gelesen wurde, dass diese aber, ergänzend zu der speziell zu jenem Zweck bereitgehaltenen Cappella dei Prelati neben der Sakristei,³⁴⁶ durchaus als Ort dienen konnten, an dem externe, aus der Entourage des Papstes stammende oder in den umliegenden kirchlichen Behörden arbeitende Kleriker, vor allem aber die bereits zu Priestern geweihten Konventsangehörigen stille Messen feiern und so ihren Zelebrationsverpflichtungen nachkommen konnten.³⁴⁷

Zugleich dürften die Kapellen für die Novizen vor allem die Aufgabe übernommen haben, durch den über die Dedikation der Kapellen geschaffenen Verweis auf bestimmte Heilige oder biblische Ereignisse beziehungsweise durch deren konkrete Darstellung in Gemälden zusätzliche gedankliche und visuelle Ausgangspunkte für die private Meditation zur Verfügung zu stellen, die auch über die Geistlichen Übungen hinaus in der Spiritualität des Jesuitenordens eine wichtige Rolle spielte, die dementsprechend gerade im Tagesablauf der Novizen gezielt verankert worden war und für die die angehenden Ordensmitglieder wohl zumindest im Sommerhalbjahr sogar unmittelbar die Kirche aufzusuchen hatten.³⁴⁸ Für diese These spricht dabei nicht zuletzt die konkrete Auswahl der in den

corpo del B. Stanislao Kostka stato Novitio della med.^a Casa [...].“ ARSI, F.G. 933, fasc. 5 („*Relazione del principio, progresso e Stato p.^{nte} della Casa di Prob.^{ne}*“), n. pag. [fol. 2 r^o], zitiert nach TERHALLE 2011, S. 114 ff., S. 116 und 288.

³⁴⁵ „*Nella bella Sagrestia contigua dove sono belli apparati per il concorso mattino de' Palazini* [...] *che benespesso mentre la Corte Pontificia si trattiene a monte Cavallo vi vanno* [...] *à celebrare. Sono molti* [...] *apparati, e supelletili sacre si conserva appresa la tavolezza delle reliquie con la memoria della consecrazione dell'Altar' magg.^{re} così.*“ BAV, *Codici Vaticani latini*, 11886 („*Chiese de' Canonici, e de' Regolari, et altre del Clero Romano*“), fol. 533 v^o, zitiert nach *ibid.*, S. 291 f.

Vgl. darüber hinaus *Ibid.*, S. 173 sowie Kapitel 2.6.11., S. 119 dieser Arbeit.

³⁴⁶ Zu einer Rekonstruktion dieses heute nur noch in veränderter Form erhaltenen Raumes siehe Kapitel 2.9.4., S. 181.

³⁴⁷ Für eine ausführlichere Diskussion der Frage nach der Verpflichtung des Priesters zur Zelebration der Messe sei nochmals auf Kapitel 2.6.11., S. 119 (Anm. 270) verwiesen.

³⁴⁸ So schreiben die bereits erwähnten, selbst zwar erst aus dem 19. Jahrhundert stammenden, im Wesentlichen aber wohl frühere Gepflogenheiten tradierenden Noviziatsregeln vor: „*indi si ritorna in appartamento ove si preparano i punti per la mezz'ora d'orazione conforme l'istituto dei novizj [...]. In estate si scende a far l'orazione per mezz'ora in chiesa: in inverno si fa nell'appartamento.*“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 25 v^o. Da im Tagesablauf darüber hinaus mehrfach von der Vorbereitung auf eine „*meditazione*“ die Rede ist, diese selbst dann allerdings nicht mehr auftaucht, ist, wie an früherer Stelle ausgeführt, anzunehmen, dass unter der hier zitierten „*orazione*“ eine primär meditative Andacht zu verstehen ist.

Zur Relevanz jener Quelle für die Abläufe im Noviziat gegen Ende des Seicento sowie zu den ihr zufolge von den Novizen in der Kirche verbrachten Zeitabschnitten siehe Kapitel 2.6.11., S. 113; zur Rolle der Meditation für das Ordensleben und die Spiritualität der Jesuiten darüber hinaus O'MALLEY 1993, *passim*, insbes. S. 37 ff., 48 und 359 f.; zur Nutzung von Bildern als Andachtsgrundlage unter anderem BAILEY 2003, *passim*, insbes. S. 48 ff.; DEKONINCK 2005, *passim*; BEHRMANN 2011, S. 18 und 20 ff.

Dass durch die gegenüber dem Helligkeitsniveau der zentralen Rotunde deutlich schwächere Beleuchtung in den Kapellen außerdem eine der Meditation zuträgliche Atmosphäre der inneren Sammlung entsteht, wie Daniela Gallavotti Cavallero behauptet, ist zwar durchaus richtig. Verglichen mit den Seitenkapellen anderer Kirchen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts ist dieser Effekt aber nicht um so viel stärker, als dass dies für sich genommen als Hinweis auf eine bewusste und ausschließliche Konzeption der Kapellen als Meditationsräume ausreichen würde. Vielmehr tritt der von Gallavotti Cavallero beobachtete Eindruck aus meiner Sicht lediglich zu anderen, stärker aus der Gesamtgestaltung des Innenraums heraus entwickelten Motiven für eine Helligkeitsabstufung, etwa dem Bemühen, die einzelnen Bereiche der Kirche auch mit Mitteln des Lichts nochmals entsprechend ihrer Stellung inner-

Kapellen verehrten Ereignisse und Personen, die entweder die Meditationsthemen der *Exercitia Spiritualia* aufgreifen und es den Novizen damit ermöglichen, Teile der das Noviziat einleitenden Exerzitien nochmals Revue passieren zu lassen,³⁴⁹ oder mehr oder weniger direkt auf die Lebenssituation der angehenden Jesuiten verwiesen. Die in der Kapelle des Südquadranten (RAUM 1.09) behandelte Passion Christi etwa bildet nicht nur in ihrer Gesamtheit einen der zentralen Inhalte der Geistlichen Übungen, die in diesem Zusammenhang wiedergegebenen Szenen „Geißelung“, „Kreuztragung“ und „Grablegung“ [ABB. 356 - ABB. 358] lassen sich zugleich auch als Platzhalter für das Programm je eines konkreten Tages der dritten Exerzitienwoche interpretieren.³⁵⁰ In der Kapelle des Nordquadranten (RAUM 1.04) fehlt dieser unmittelbare Bezug zu konkreten Andachtsetappen innerhalb der Geistlichen Übungen dann zwar wieder, allerdings spielt das dort dargestellte Thema der Geburt Christi [ABB. 347 | ABB. 349] zum einen immerhin noch allgemein auf die Meditationen der zweiten Woche an, zum anderen wird durch die Einbeziehung der Ordensgründer in die Anbetungsszene den Novizen sowohl der Akt der Meditation als solcher bildhaft vor Augen geführt als auch das zunächst weit in der Vergangenheit liegende, vergleichsweise abstrakte Geschehen mit der durch die Zugehörigkeit zur *Societas Iesu* bestimmten Lebenswirklichkeit der Ordenszöglinge verknüpft [ABB. 348]. In den beiden noch verbleibenden Kapellen des Ost- und des Westquadranten schließlich (RAUM 1.05 | 1.10) wurden den Konventsinsassen mit dem Hl. Franz Xaver als prototypischem Jesuitenmissionar [ABB. 353 - ABB. 355] sowie mit dem Hl. Stanislaus Kostka als Patron der Studenten im Allgemeinen und der Jesuitennovizen im Besonderen [ABB. 350 - ABB. 352] noch zwei unmittelbare Rollenvorbilder präsentiert, an denen sich die angehenden Ordensmitglieder auch in ihrem eigenen Leben orientieren konnten.³⁵¹

halb der Raumhierarchie zu differenzieren, oder dem Wunsch, die Einheitlichkeit der zentralen Rotunde beziehungsweise den Fokus auf den Hauptaltar nicht durch zusätzliche Akzente zu stören, noch hinzu. Vgl. GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 106 f.

³⁴⁹ Zur Forderung, alle neu in den Orden eintretenden Personen zunächst die vollständigen Exerzitien absolvieren zu lassen siehe Kapitel 2.6.11., S. 117 (Anm. 256).

³⁵⁰ „Die quarta, meditatio nocturna percurrat historiam de reditu ab Herode [...] usque ad mediam partem mysteriorum quae apud Pilatum secuta sunt: reliquam vero partem circa lucem primam prosequemur. de repetitionibus quoque, & sensibus, pro consuetudine sit agendum.

Die V. sub noctis medium: de progressu ipso passionis contemplabimur, a sententia Pilati usque ad crucifixionem [...]. Sub auroram deinceps, ab elevatione crucis, ad Christi usque expirationem [...]. Repetitiones & sensuum exercitatio, vt supra.

Die sexta noctu, quomodo mortuus Dominus, sublatu de cruce, & ad monumentum delatus est [...]. Primo mane: ex quo sepultus fuit [...] donec B. Virgo in domum aliquam se recepit.“ ExercSp 1606, S. 79 f.

(„Am vierten Tag wird die nächtliche Meditation die [Leidens]geschichte von der Rückkehr von Herodes bis zum mittleren Teil der Mysterien, die sich vor Pilatus zugetragen haben, [also von der Rückkehr von Herodes bis zu Pilatus’ ‚Ecce homo‘ und dem ‚Kreuzige! Kreuzige!‘ der Hohepriester] nachvollziehen; mit den restlichen [Episoden vor Pilatus] werden wir bei Tagesanbruch fortfahren. Hinsichtlich der Wiederholungen und der Sinnesübungen gehe man wie gewohnt vor.

Am fünften Tag um Mitternacht werden wir über den Fortgang der Passion nachdenken, vom Urteil des Pilatus bis zur Kreuzigung [...]; zur Stunde der Morgenröte dann von der Aufrichtung des Kreuzes bis zum Dahinschieden Christi [...]. Wiederholungen und Übung der Sinne wie oben.

Am sechsten Tag nachts, auf welche Weise der Herr nach dem Tode vom Kreuz abgenommen und zu Grabe getragen wurde [...], früh morgens vom Zeitpunkt, zu dem er begraben wurde, bis zum Moment, in dem die Selige Jungfrau sich in ein Haus zurückzog.“, eigene Übersetzung)

³⁵¹ Vgl. GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 107 f.

2.8.4. Die Grundstruktur der biapsidalen Räume

Wie in den Seitenkapellen entwickelt sich auch in den biapsidalen Räumen (RAUM 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11) [ABB. 372 - ABB. 403 | TAF. I | TAF. XI - TAF. XII] die Wandzone zunächst einmal aus dem Durchbruch zum Hauptraum sowie aus der Rückansicht der diesen begrenzenden Elemente. Auch hier nehmen daher die neben der Öffnung verbleibenden Wandzungen zum einen die bereits bekannten, aus einem *bardiglio*- und einem *bianco-di-Carrara*-Block bestehenden und durch einen Torus abgeschlossenen Sockel auf. Zum anderen wird der Rest des Durchbruchs durch eine aus den Laibungen weitergeführte, von einer Apophyge eingeleitete *cottanello*-Verkleidung eingefasst, die zumindest in unmittelbarer Nähe der Durchgangsöffnung auch die Grundfarbigkeit der Rotunde nochmals ins Innere der biapsidalen Nebenräume überträgt [ABB. 374 - ABB. 375]. Anders als bei den vollwertigen Kapellen, bei denen sich die die Öffnungen begleitenden Bauteile sogar noch in ihren Abmessungen an den vom Hauptraum aus sichtbaren Rücklagen orientieren, treten die rückwärtigen Ansichtsflächen der Wandzungen und Stürze nun jedoch nur noch als schmale, in ihrer Breite gerade einmal ungefähr den Paneelrahmungen entsprechende Streifen in Erscheinung. Und auch die Sockel, die in den Kapellen noch in voller Höhe bis zu den seitlichen Enden der Rückwand durchliefen, setzten sich in diesem Fall wohl ursprünglich nicht über die Hinterkante der *cottanello*-Elemente hinaus fort.³⁵² Stattdessen schließen bereits knapp neben den Durchbrüchen die ersten Abschnitte der zunächst vermutlich bis zum Boden hinab verputzten, allenfalls analog zu den *coretti* und Andachtsemporen [ABB. 593 - ABB. 595 | ABB. 603 - ABB. 605 | ABB. 624 - ABB. 625] mit einem aufgemalten Sockelstreifen versehenen und ansonsten einheitlich weiß getünchten Wandfläche des Rauminneren an, die zwischen der Rotundenwand und den halbrund gekrümmten Apsidenumrissen zunächst leicht nach vorne springen und damit nicht nur im Bereich der Öffnung eine Art zweite, den Durchbruch zumindest zu den Seiten hin zusätzlich rahmende Laibung erzeugen, auf die die Sockelprofile stumpf auftrafen beziehungsweise – im oberen Teil der Sockelzone – sogar immer noch -treffen, sondern die die Exedren darüber hinaus auch als seitliche Erweiterungen eines durch die Fluchten jener Laibungen definierten Grundrechtecks ausweisen [ABB. 376 | ABB. 862 a].

Die Apsidenwände selbst sind – oder waren wohl zumindest zeitweise – mit je zwei bis zum Boden hinabreichenden, gut mannshohen Rechtecknischen versehen, von denen die vorderen unmittelbare Überreste des zwischen den einzelnen Räumen des Kapellenkranzes geplanten Verbindungsgangs darstellen dürften [EBD. | ABB. 377 | ABB. 776 | ABB. 748 | ABB. 752].³⁵³ Zu den Apsisrändern hin läuft

³⁵² Heute setzen sich bei allen vier biapsidalen Räumen die *bardiglio*-Quader zwar in einem die gesamte Raumkontur begleitenden dunkelgrauen Marmorstreifen fort. Da dieser aus kompositorischen Gründen kaum vor der Installation des Steinfußbodens angebracht worden sein kann, ist im Falle des Süd- und des Ostquadranten, wo der heutige Belag erst im Laufe des 20. Jahrhunderts entstand und wo zwischen den unteren Blöcken der Wandzungen und der weiterführenden Marmorverkleidung darüber hinaus die Steincharge wechselt, allerdings auch der Sockel mit ziemlicher Sicherheit jüngerer Datums. Nur im Nord- und im Westquadranten könnten die besagten Marmorelemente – je nach Datierung des Fußbodens – unter Umständen auch bereits im Zuge der ersten Ausstattungskampagnen installiert worden sein. Dennoch spricht auch hier der Gesamteindruck eher dafür, den Marmorstreifen als spätere Zutat zu betrachten, zeugt doch die Unterteilung des Sockels in zahlreiche hochformatige Platten mit plan ausgearbeiteter Vorderseite von einer gewissen gestalterischen Achtlosigkeit, die nur schwer mit der sorgfältigen Konzeption und Ausführung der Hauptraums-, Presbyteriums- und Kapellenausstattung vereinbar scheint.

Zur Datierung der diversen Fußbodenbeläge sowie der daraus resultierenden zeitlichen Einordnung der Sockelverkleidungen siehe auch S. 163 f. sowie Kapitel 2.6.10., S. 111 f. (insbes. Anm. 240) und Kapitel 2.7.2., S. 85 (Anm. 283).

³⁵³ Bis heute unmittelbar erhalten haben sich besagte Nischen zwar nur im biapsidalen Raum des Süd- sowie in der Südapsis des biapsidalen Raums des Ostquadranten, ebenfalls im Ostquadranten lässt sich anhand von Rissen darüber hinaus nachweisen, dass auch die hintere Nische der gegenüberliegenden Apsis zunächst angelegt und später wieder zugesetzt worden sein muss. Dafür, dass die Nischen ursprünglich auch in den biapsidalen Räumen des

deren ohnehin bereits vergleichsweise geringe Tiefe dabei jeweils langsam aus. Richtung Apsismitte enden die Einschnitte dagegen abrupt in zum Apsidenumriss senkrechten Laibungen, zwischen denen lediglich ein vergleichsweise schmaler, angesichts der beiderseits anschließenden Vertiefungen fast wie eine Stütze wirkender Wandrest stehenbleibt. Insbesondere in der unteren Hälfte der Wand wiederholt sich damit letztlich im Kleinen nochmals die bereits aus der zentralen Rotunde bekannte Konfiguration, bei der die Querachse eines in Querrichtung verlängerten Rotundenraums an ihren beiden Enden mit Pfeilern besetzt zu sein scheint.

Entlang der Außenseite der biapsidalen Räume wird dagegen der stufenweise Übergang zwischen den seitlichen Konchen und dem Durchgang zum Hauptraum nochmals aufgegriffen [ABB. 384 | ABB. 388]. So knickt die Wand zum einen auch am rückwärtigen Ende der Apsiden wieder ein Stück nach hinten ab, um auf diese Weise ungefähr rechtwinklig auf die mit der Rückseite der Rotundenwand korrespondierende Grundlinie des Raumumrisses zu stoßen. Zum anderen tritt die so erreichte, primäre Wandebene erneut nur in Form zweier in ihrer Breite ungefähr den *cottanello*-Partien der Frontseite entsprechenden Streifen in Erscheinung, während im Rest der Rückwand der Blick auf eine demgegenüber nochmals einige Zentimeter weiter zurückliegende, dritte Wandschicht fällt. Ähnlich den Kapellen erhalten damit auch die biapsidalen Räume eine Gestalt, bei der der Durchbruch zum Hauptraum exakt auf die Rückwand projiziert scheint und bei der daher – zumindest der Idee nach – die gesamte Raumhülle über einen außer zur Längs- auch zur Querachse der betreffenden Zelle symmetrischen Aufbau verfügt [ABB. 862 b]. Lediglich in Bezug auf die Materialität verzichteten Bernini und seine Mitarbeiter nun auf eine unmittelbare Wiederholung der entlang der Front gewählten Lösung und führten stattdessen den bereits an den Rändern der vorderen Öffnung beginnenden, im Wesentlichen weißen Verputz über die gesamte rückwärtige Raumhälfte hinweg kontinuierlich weiter.

Die gesamte Wandzone wird nach oben hin begrenzt durch ein größtenteils hellgrau marmoriertes, an einzelnen Stellen allerdings auch vergoldetes Stuckgesims aus einer einleitenden Perlschnur, einer Art einzelnen, in einer kleinen Hohlkehle endenden Faszie, einer abwechselnd mit Akanthusblättern und -knospen besetzten, in ein Geison mündenden Voute, dem entlang seiner Tropfkante mit einem Rundstab besetzten Geison sowie einem Karnies und einer abschließenden Platte, das entlang der Rückwand nach mehreren die Staffelung der Wandschichten aufgreifenden Verkröpfungen kontinuierlich durchläuft, zur Rotunde hin aber lediglich stumpf auf den oberen Rand der *cottanello*-verkleideten Wandzungen stößt und im Bereich des Sturzes eine über die gesamte Breite der darunterliegenden Öffnung reichende Unterbrechung erfährt [ABB. 393 - ABB. 394]. Damit ergibt sich letztlich eine Lösung, in der, nachdem die Apsiden sowie der vorlagenartige Wandrest zwischen den Nischen bereits für einen ersten Verweis auf die grundsätzliche Disposition des quereovalen, auf der Querachse mit Pilastern besetzten Hauptraums gesorgt hatten, auch der nach vorne

Nord- und des Westquadranten existierten, spricht jedoch zum einen die Tatsache, dass der im Zusammenhang mit dem Altarraumprospekt bereits erwähnte Stockholmer Grundriss, der als einziger die Nischenstruktur der presbyteriumsseitigen Nebenräume halbwegs korrekt wiedergibt, diese auch in den Räumen der Eingangsseite nochmals wiederholt. Zum anderen legt der Umstand, dass die biapsidalen Räume des Nord- und Westquadranten nach übereinstimmender Aussage sämtlicher Entwurfszeichnungen zunächst ebenfalls über eine direkte Anbindung an die benachbarten Kapellen verfügten, die Annahme nahe, dass die Wände dort auch die restlichen, die Durchbrüche symmetrisch wiederholenden Vertiefungen enthielten, was es – sowohl aus Gründen der Arbeitsökonomie als auch im Hinblick auf eine möglichst einheitliche Gestaltung der Quadranten – dann wiederum vergleichsweise wahrscheinlich macht, dass beim Verschließen der Verbindungsgänge diese zunächst in zusätzliche Nischen umgewandelt wurden und man nicht bereits zu diesem Zeitpunkt Durchbrüche wie bestehende Nischen komplett verfüllte. NMSt, *Cronstedt-Samling*, CC 578. Zu den ursprünglich geplanten Verbindungsgängen zwischen den einzelnen Raumzellen des Kapellenkranzes siehe darüber hinaus Kapitel 3.2.4., S. 282 und Kapitel 3.3.4., S. 314.

hin offene, ins Vestibül hinein abknickende Verlauf des dortigen Gebälks nochmals anklingt [ABB. 400 | ABB. 167].

Oberhalb jenes Gesimsprofils schließt sich sodann jeweils ein extrem flaches Gewölbe an, das durch V-förmig in die Grundfläche eingeschnittene Rinnen weiter unterteilt wird [ABB. 399 - ABB. 401]. In den Außenbereichen verlaufen die Kerben dabei, ausgehend von den Ecken zwischen der primären Wandebene und den Apsiden, unter ständiger Verjüngung Richtung Gewölbemitte, in der Nähe des Scheitels sind jene radialen Einschnitte darüber hinaus durch konvex gekrümmte Bögen verbunden, die zusammen genommen eine Art in die Breite gezogenen Vierpass bilden. Insgesamt entsteht auf diese Weise eine Gewölbekomposition aus vier im Wesentlichen trapezförmigen, in sich nochmals leicht gebusten Kappen sowie einem flächenmäßig zwar um einiges kleineren, gegenüber den Kappen aber nicht nur durch seinen bewegteren Umriss nochmals hervorgehobenen, sondern zusätzlich auch noch mit einer vergoldeten Rosette und vier ebenfalls vergoldeten Akanthusblättern besetzten Mittelfeld, das die Rolle eines ornamentalen Schlussstein übernimmt und dem oberen Raumabschluss damit zumindest einen gewissen Fokus verleiht [ABB. 403].

Wie stark jene skulpturalen Elemente während der ersten Jahrzehnte dem Betrachter tatsächlich ins Auge stachen, hängt allerdings nicht zuletzt davon ab, wann die restlichen Gewölbepartien ihre jetzige farbige Fassung erhielten. So verfügen die Kerben inzwischen über eine Ausmalung, die die realen Vertiefungen optisch in auf die Gewölbefläche aufgesetzte und wie in der Hauptkuppel aus zwei Blattwellen sowie einer zentralen Rinne bestehende, vergoldete Rippen verwandelt. Auf der realen Kappenfläche werden jene „Rippen“ sodann von erneut an die Gliederung des Rotundengewölbes erinnernden, allerdings statt mit einem Karnies nur mit einem Rund- und einem Rechteckstab besetzten, ebenfalls gemalten „Rücklagen“ begleitet. Und schließlich ist in den zwischen jenen Rahmungen noch verbleibenden Kappenpartien die weiterhin grau belassene Grundebene mit fingierten Kassetten versehen, die sich in ihrem Aufbau sowie ihrer Profilierung an den Tonnengewölben der Seitenkapellen orientieren und die – von den Apsiden einmal abgesehen – zum Gewölbefuß hin außerdem zunehmend gedrücktere Proportionen erhalten, um auf diese Weise zumindest über dem Grundrechteck des Raumes den Eindruck einer größeren Gewölbehöhe zu erzeugen [ABB. 400 - ABB. 402 | ABB. 378]. Dass sich die beschriebene Fassung ohne zwischenzeitliche Eingriffe vom späten 17. Jahrhundert bis heute erhalten haben soll, ist dabei angesichts der Klarheit der Konturen und der Lebendigkeit der Farben jedoch kaum vorstellbar. Und auch eine jene Bereiche der Kirche betreffende, heutigen Standards folgende Restaurierungsmaßnahme, die die ursprüngliche Oberfläche wieder sichtbar gemacht hätte, wird in den einschlägigen Publikationen bisher nicht erwähnt.³⁵⁴ Insofern ist entweder davon auszugehen, dass in den Gewölben zwar bereits von vornherein eine gemalte Kassettierung existierte, dass diese aber später nochmals erneuert wurde. Ebenso könnte die Bemalung allerdings auch erst im Laufe des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts neu hinzugefügt worden und die Gewölbefläche zuvor analog zur Wand einfach nur weiß getüncht gewesen sein. Die biapsidialen Räume hätten dementsprechend zunächst ein ähnliches Gesamtbild vermittelt wie die darüberliegenden *coretti*, in denen sich prinzipiell weiß belassene und nur in der Mitte mit einem ornamentalen Feld besetzte Gewölbe bis heute erhalten haben [ABB. 621 - ABB. 623 | ABB. 657].

Ähnlich spekulativ wie die originale Dekoration des oberen Raumabschlusses bleibt schließlich auch das ursprüngliche Aussehen des Fußbodens. Zwar darf als gesichert gelten, dass der Marmorbelag des biapsidialen Raums des Ostquadranten [ABB. 398] erst Mitte des 20. Jahrhunderts realisiert wurde³⁵⁵ und zwar sprechen auch im Südquadranten sämtliche Indizien dafür, den Fußboden

³⁵⁴ Vgl. RACHELI 2000, S. 198 f.; CAPITANI - REZZI 2002, S. 28 ff.

³⁵⁵ Dies ergibt sich aus der bereits mehrfach erwähnten, im Umgang der Kirche angebrachten Tafel, deren Text „L' ANNO DEL SIGNORE 1947 / IL GR. UFF. FERRUCCIO CAMUCCI / ROMANO / PAVIMENTÒ IN MARMO / IL VESTIBOLO

ins 20. Jahrhundert zu datieren.³⁵⁶ In der presbyteriumsseitigen Kirchenhälfte ist daher wohl davon auszugehen, dass die betreffenden Räume jenseits des die Wandstärke der Zugangsöffnungen ausfüllenden Rings [ABB. 395 | ABB. 397] zunächst nur über einen jener Bodenbeläge aus fischgratförmig angeordneten, geschliffenen Ziegeln verfügten, wie sie ursprünglich wohl auch große Teile des Vestibüls und des Presbyteriums bedeckten und wie sie in den Choremporen und hochgelegenen Andachtskammern immer noch existieren [ABB. 598 - ABB. 599 | ABB. 610 - ABB. 612 | ABB. 653].³⁵⁷ Auf der Seite des Haupteingangs erscheint es dann jedoch einerseits denkbar, dass die sekundären Nebenräume bereits von Anfang an über den heutigen Marmorbelag verfügten, der sich aus einer hellgrauen Grundfläche, vier darin eingelassenen, trapezförmigen beziehungsweise mit ihrer Basislinie den Apsiskrümmungen folgenden *bardiglio*-Rahmen, einem zentralen, ebenfalls aus *bardiglio* bestehenden Ring sowie deren nun wieder aus hellem Stein gefertigten Füllungen zusammensetzt und damit, ähnlich wie im Boden des Hauptraums, die Gliederung des darüberliegenden Gewölbes unmittelbar wiederholt [ABB. 395 - ABB. 396]. Bei einer separaten Betrachtung der biapsidalen Räume scheint der Bodenbelag daher in der Tat mit der Raumhülle eine untrennbare Einheit zu bilden und dessen Zugehörigkeit zur ursprünglichen Konzeption außer Frage zu stehen. Andererseits gibt eine von der übergreifenden Komposition des Kircheninnenraums ausgehende Analyse aber eher zu der Vermutung Anlass, dass in den eingangsseitigen Nebenräumen zunächst ebenfalls ein Ziegelfußboden existierte und dass der Marmorbelag erst nachträglich entstand. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass der Kapellenkranz auf diese Weise nicht nur bereits von Anfang an einen deutlich symmetrischeren Aufbau erhalten sowie dass eine solche Lösung eine zusätzliche Differenzierung zwischen wichtigeren und weniger wichtigen Raumzellen ermöglicht hätte. Vielmehr hätte die Beschränkung des Marmorbelags allein auf den Hauptraum und die Seitenkapellen auch die in der Grundrissdisposition implizit enthaltene, aus der Diagonalstellung der Seitenkapellen resultierende Andeutung eines Andreaskreuzes nochmals weiter unterstrichen [ABB. 855].³⁵⁸

DELLA CHIESA / GLI AMBIENTI DELL' ALTARE MAGGIORE / LA SALA CARLO EMANUELE IV DI SAVOIA“ in den Worten „*la sala Carlo Emanuele IV di Savoia*“ die fragliche Raumzelle explizit nennt.

Konkret besteht der in diesem Zuge installierte Belag dabei aus einer im Zentrum des Raums in einen helleren Grund eingebetteten, dunkelgrauen Ovalfläche sowie aus vier bruchlos in diese übergehenden, ebenfalls dunkelgrauen, strahlenartigen Keilen.

³⁵⁶ So lässt sich nicht nur, wie im Zusammenhang mit dem Belag des Vestibüls bereits genauer ausgeführt, die der Datierung zugrunde liegende Inschrift zusätzlich zum Nebenraum links möglicherweise auch auf den Nebenraum rechts des Presbyteriums beziehen und so wiederholt sich dort nicht nur ein weiteres Mal die, wie sich noch zeigen wird, von den Kammern der Eingangsseite deutlich abweichende Aufteilung in eine hellgraue Grundfläche, ein zentrales, dunkelgraues Ovalfeld und vier ebenfalls dunkelgraue Strahlen. Vielmehr ist auch nur schwer vorstellbar, dass der Ostquadrant bei früheren Ausstattungskampagnen eine derartige Sonderbehandlung erfahren haben soll, dass der dortige biapsidiale Raum als einziger eine nachträgliche Veränderung des Bodenbelags erforderte.

Vgl. Kapitel 2.6.10., S. 111 f. (insbes. Anm. 240) sowie Kapitel 2.7.2., S. 126 (Anm. 283).

³⁵⁷ Dass der Fußboden vor den Veränderungen des 20. Jahrhundert zunächst nicht aus Marmor, sondern aus einem anderen, weniger prestigeträchtigen Material bestand, wird nicht zuletzt durch die Formulierung der genannten Inschrift nahegelegt, in der ausdrücklich nicht von der Erneuerung sondern von der Installation eines Marmorbelags die Rede ist.

Zu den übrigen Einsatzbereichen derartiger Ziegelbeläge im Kontext von S. Andrea al Quirinale siehe Kapitel 2.6.10., S. 113, Kapitel 2.7.2., S. 126 sowie Kapitel 2.11.1. ff., S. 214, 217 und 220.

³⁵⁸ Da für beide hier infrage kommenden Annahmen durchaus überzeugende Argumente vorliegen, hängt die Rekonstruktion des ursprünglichen Fußbodenbelags letztlich davon ab, ob man der Stimmigkeit der Gesamtkomposition oder den Bezügen innerhalb der Einzelräume die höhere Bedeutung zumisst – eine Bewertung, die notgedrungen immer vergleichsweise subjektiv bleiben muss und sich daher im Rahmen dieser Untersuchung nicht seriös vornehmen lässt. Dies gilt umso mehr, als auch die zeitliche Einordnung der restlichen auf das Innere der beiden biapsidalen Räume bezogenen Befunde zu unsicher bleibt, um diese als zusätzliche Indizien heranziehen zu können. So deutet etwa die Schichtenfolge am Übergang vom Boden zur Wand zwar darauf hin, dass der *bardiglio*-Sockel erst nach dem Fußbodenbelag installiert wurde. Da dessen Datierung ebenfalls nicht mit letzter Sicherheit geklärt ist,

2.8.5. Die Nutzung und Ausstattung der biapsidalen Räume

Während die vollwertigen Kapellen im Wesentlichen zusätzliche Mess- und Andachtsfunktionen übernahmen, bildeten die biapsidalen Räume der altarseitigen Gebäudehälfte jeweils primär eine zwischen dem Hauptraum und den dahinterliegenden Gebäudeteilen vermittelnde beziehungsweise den verdeckten Zugang zum Altarraum gewährleistende Erschließungszone. Die biapsidalen Räume der eingangsseitigen Gebäudehälfte dienten dagegen primär als Ort der Beichte, wobei angesichts der Aussagen der bereits zitierten Noviziatsregeln, nach denen die Novizen zumindest in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblicherweise in der Sakristei beichteten,³⁵⁹ allerdings offen bleiben muss, ob die Beichtgelegenheit in der Kirche auch für die Mitglieder des Konvents oder nur für externe Gäste gedacht war.³⁶⁰ Der biapsidiale Raum des Ostquadranten wurde darüber hinaus dazu genutzt, um verstorbene Konventsmitglieder im Anschluss an das Totenoffizium noch eine gewisse Zeit lang in der Kirche aufzubahren,³⁶¹ während der Karwoche nahm er zumindest in den ersten Jahren zusätzlich auch noch eine Nachbildung des Grabes Christi auf.³⁶²

In den biapsidalen Räumen links und rechts des Vestibüls (RAUM 1.03 | 1.11) folgte dementsprechend zwar die Wandzone exakt der oben beschriebenen Standardkonfiguration,³⁶³ in ihrem Inne-

bleibt jedoch offen, ob nun aus einer – wider Erwarten – frühen Entstehung des Sockels die Zugehörigkeit des Marmorbelags zur Ursprungskonzeption folgt oder ob eine – entsprechend des oben Postulierten – späte Datierung des Sockels nachträgliche Marmorarbeiten belegt und damit die Plausibilität von Veränderungen im Fußboden weiter erhöht. Die Farbfassung des Gewölbes, die angesichts der Existenz der augenscheinlich den grauen „Rücklagen“ entsprechenden *bardiglio*-Rahmen zunächst ebenfalls unmittelbar mit der Gliederung des Fußbodens verknüpft zu sein scheint, würde sogar noch nicht einmal bei zweifelsfrei feststehender Datierung weiteren Aufschluss über die Entstehung des heutigen Belags geben, werden doch einerseits auch im Fußboden des Hauptraums die kassettierten Kappen nicht als einheitliche Flächen, sondern als andersfarbig gefüllte Rahmen wiedergegeben, sodass der Belag der biapsidalen Räume ebenso gut auch als Abbild nur der realen Kappen und Einkerbungen gelesen werden könnte, und erscheint es doch andererseits durchaus zweifelhaft, ob bei einer späteren Entstehung der dortigen Marmorböden das Bewusstsein für die genauen Prinzipien, nach denen die Kuppelgliederung des Hauptraums in eine zweidimensionale Struktur übersetzt worden war, tatsächlich noch vorausgesetzt werden darf.

³⁵⁹ Zur Frage, inwieweit die Noviziatsregeln auch die Situation in den Jahrzehnten unmittelbar nach Fertigstellung von Berninis Kirche widerspiegeln, sei nochmals auf Kapitel 2.6.11., S. 113 verwiesen, zum Beichtgeschehen in der Sakristei siehe Kapitel 2.9.4., S. 181 (Anm. 397).

³⁶⁰ Dass die biapsidalen Räume der Eingangsseite selbst dann von vornherein für die Abnahme der Beichte vorgesehen gewesen sein müssen, wenn die Konventsinsassen an anderen Orten beichteten, ergibt sich unter anderem aus der Konventschronik, in der es über das am 30. November 1670 erstmals in der neuen Kirche begangene Fest des Hl. Andreas heißt: „*La Chiesa si è apparata con Parati del S.^r Principe Panfilio di tele d'oro e uelluti, cioè le 4 cappelle con tutto quel che riman di rosso, e le 4 porte, e confessionali si son parati di damasco cremesino trinato d'oro.*“ und die über die am 3. Februar 1671 vorgenommenen Umbettung der in der alten Kirche bestatteten Toten außerdem berichtet: „*[...] L'altre ossa e ceneri si sono poste tutte insieme in quel uano sotto Chiesa che corrisponde sotto il Confessionario à man sinistra della porta grande.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 88 und 93.

³⁶¹ Zum genauen Ablauf der Bestattungsrituale siehe Kapitel 2.10.7., S. 211.

³⁶² „*In quest'anno 1671 si è fatto un sepolcro nuovo nella nostra Chiesa, il cui disegno l'ha fatto il S.^r Mattia de Rossi Architetto di legno inargentato e dipinto e lumeggiato d'argento con uno splendor dietro di tela, e si è posto nel uano sotto 'l coretto accanto alla Cappella del B. Stanislao, e tutt' il uano si è parato di damaschi rossi trinati d'oro e prestatoci dal S.^r Card. Antonio Barberini.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 95.

„*Nella 7.^{ma} Santa di quest'Anno 1678 – Nella n.^{ra} Chiesa si fece un' sepolcro di nuovo, cioè un' Basam.^{to} con alcuni scalini doue posauano quantità di Candelieri d' Argento; sopra il detto Basam.to ui posaua un' urna entroui un' X.^o trasparente dà un' Velo con doi Angeli grandi al naturale adattati ne doi lati; sopra alla dett' Vrna u' era uno splendore oue era situata la nostra Santa Croce. Il tutto era dipinto di chiaro scuro in cartone, che rendeu a uaga uista. La spesa tra Cartoni, colori, legnami, et altro è stata intorno à sc. [sic] m.^{ta} senza la pittura, quale ha fatta il n.^{ro} fr.^{lo} Sonini etc.*“ Ibid., S. 142.

³⁶³ Heute weichen auch die Wandzonen der Apsiden nicht nur insofern vom oben beschriebenen Zustand ab, als, wie

ren enthielten die betreffenden Räume aber wohl bereits von Anfang an das für das Bußsakrament erforderliche Mobiliar, ja möglicherweise verfügten sie sogar schon damals über die heutigen, frei vor der Rückwand aufgestellten, hölzernen Beichtstühle, die sich ihrerseits jeweils aus einer zentralen, nach vorne hin nur durch ein halbhohes Türchen verschlossenen, von einer segmentbogigen Ädikula gefassten und im Giebelfeld mit Andreaskreuz und IHS-Kartusche besetzten Priesterkabine sowie aus zwei von den Seiten her zugänglichen, durch ein Kniepodest und je zwei Wangen definierten und durch Voluten mit dem Mittelteil verbundenen Beichtplätzen zusammensetzen und die angesichts ihrer stilistischen Parallelen zu zweifelsfrei im späten 16. oder 17. Jahrhundert entstandenen Schreinerarbeiten durchaus bereits zum Originalbestand gehört haben könnten [ABB. 384 - ABB. 386].³⁶⁴ Insgesamt griffen Bernini und seine Auftraggeber damit zwar prinzipiell wieder auf die Tradition von der Raumhülle unabhängiger, in sich abgeschlossener Beichtmöbel zurück, anstatt – wie ab Ende des Cinquecento auch in den Bauten der Jesuiten ansonsten meist üblich – die Beichtgelegenheit unmittelbar in das architektonische Gliederungssystem zu integrieren oder diese sogar in die Wand eingetieften Nischen zu verorten [ABB. 863].³⁶⁵ Dadurch, dass sie das Beichtgeschehen allerdings von der zentralen Rotunde in zwei Nebenräume des Kapellenkranzes verlegten, jene Räume nur noch eine vergleichsweise geringfügige Gliederung aufweisen und die Beichtstühle in ihrer Breite außerdem bewusst nicht bis an die Ränder des zentralen Felds der Rückwand reichen, werden, anders als in den großen Wandpfeilerkirchen, bei denen das Beichtmobiliar oft die Sockelzone der Wand unschön verdeckt [ABB. 864], an S. Andrea aber dennoch weder der Prospekt des Hauptraums noch die Kontur der biapsidalen Räume durch die Beichtstühle gestört.

Beiderseits des Presbyteriums (RAUM 1.06 | 1.08) blieben dagegen die Grundflächen der biapsidalen Räume von zusätzlichen Einbauten oder dauerhaftem Mobiliar vollkommen frei.³⁶⁶ Dafür weicht

an früherer Stelle angedeutet, die ursprünglich wohl vorhandenen Nischen zu einem nicht näher fassbaren Zeitpunkt vermauert wurden. Die so entstandenen, glatten Apsiswände wurden in ihrer Mitte darüber hinaus auch jeweils mit Gemälden besetzt, die zwar ausnahmslos ein ovales Format besitzen, sich aber in ihrer Größe sowie in der Gestaltung ihres Rahmens allesamt unterscheiden und daher für den Gesamteindruck eher störend wirken. Da auch hier sowohl der Stil der eigentlichen Darstellungen als auch die Details des Rahmens darauf hindeuten, dass es sich dabei um Zutat des 19. Jahrhunderts handelt, spielen diese für die ursprüngliche Konzeption der Kirche allerdings erneut keine Rolle.

Vgl. Kapitel 2.8.4., S. 161 f.

³⁶⁴ Als Vergleichsbeispiele kommen in diesem Zusammenhang etwa die Beichtstühle von S. Fedele in Mailand oder die Sakristeischränke von S. Andrea al Quirinale selbst infrage. Zur Sakristeiausstattung von S. Andrea siehe Kapitel 2.9.4., S. 179 f. und Kapitel 3.5.3., S. 402; zu S. Fedele DELLA TORRE - SCHOFIELD 1994, S. 234 ff.

Christoph Luitpold Frommel geht sogar so weit, für den Beichtstuhl „*a destra della porta d'ingresso con festoni di olivo*“ – warum er sich hier nur auf einen der beiden aus meiner Sicht vollkommen identischen Beichtstühle bezieht, bleibt ebenso unklar wie die Frage, welche Seite mit „rechts des Eingangs“ tatsächlich gemeint ist – einen Entwurf aus der Werkstatt Berninis ins Gespräch zu bringen. FROMMEL 1983, S. 216 (Anm. 12).

³⁶⁵ Vgl. dazu Kapitel 4.5.4., S. 502 ff.

³⁶⁶ Dies galt zumindest so lange, bis man in den 1820er-Jahren im biapsidalen Raum der Evangelienseite für Carlo Emanuele IV. von Savoyen, der 1815, dreizehn Jahre nach seiner Abdankung und ein halbes Jahr nach Wiederzulassung des Jesuitenordens, als Novize in die *Societas Iesu* eingetreten und auch nach Abschluss seiner Noviziatszeit im Konvent von S. Andrea al Quirinale wohnen geblieben war, ein Grabmonument errichtete.

Das Monument, das heute die gesamte linke Apsis des betreffenden Raumes ausfüllt, beginnt an seinem unteren Rand zunächst einmal mit zwei *bardiglio*-verkleideten Blöcken, von denen der untere den unteren Sockelblock der Pfeilerrücklagen weiterführt und dabei über die gesamte Breite hinweg gegenüber der Apsisvorderkante leicht in den Raum hineinragt, während der obere in der Höhe bis knapp über den Beginn der angrenzenden *cottanello*-Partien reicht, zu den seitlichen Rändern praktisch exakt an die Flucht der Apsisfront anschließt, mit dem Großteil seines Korpus dann allerdings ebenfalls nochmals geringfügig nach vorne springt und in seiner Mitte darüber hinaus mit dem in weißem Marmor gefertigten Wappen des Hauses Savoyen besetzt ist. Darüber folgt sodann eine weitere, nun mit bräunlichem Marmor verkleidete Plattform, die in ihrer Breite dem vorspringenden Teil des Unterbaus

nun aber die Wandzone in mehrfacher Hinsicht von der Grundkonfiguration ab. So wurde entsprechend der Erschließungsfunktion der betreffenden Raumzellen zum einen das leicht schräg Richtung Altarraum führende letzte Stück des ursprünglich den gesamten Kapellenkranz verbindenden Gangs nicht, wie im Rest der Kirche, zu einer Nische umgestaltet, sondern auf ganzer Höhe und Breite als Durchbruch erhalten und erst weit in der Tiefe der Wand mit der im Kontext des Altarraums bereits beschriebenen, am rotundenabgewandten Rand angeschlagenen sowie im Grundriss leicht gekrümmten Holztür verschlossen, die sich dem Betrachter von dieser Seite als vollkommen schmucklose, ja geradezu grob wirkende Konstruktion aus einfachen Leisten und dazwischenliegenden Füllungen beziehungsweise Öffnungselementen präsentiert, ja an ihrem unterem Rand sogar nochmals deutlicher denn je die Spuren der nachträglichen Verlängerung zeigt [ABB. 378 - ABB. 380].³⁶⁷ Zum anderen verfügt jeder der beiden Nebenräume über einen weiteren, im Zentrum der Rückwand gelegenen Durchbruch, der nicht nur die Mündung des seitlichen Altarzugangs in Höhe und Breite ein gutes Stück übertrifft, sondern jeweils auch von einer aus *cottanello* bestehenden Portalrahmung eingefasst wird und damit zusammen mit dem die Wandzone abschließenden Gesims sowie gegebenenfalls dem Gewölbe den eigentlichen architektonischen Fokus jener Räume bildet [ABB. 387 - ABB. 388]. Die Rahmung selbst enthält in diesem Zusammenhang auf ihrer Ansichtsfläche zunächst einen leicht zurückversetzten, zur Laibung überleitenden Viertelstab, setzt sich ansonsten aus einer einzigen breiten Faszie sowie einem Rechteck- und Rundstab, einem am konvexen Ende zu einem lesbischen *kymation* verlängertem Karnies und einer Hohlkehle zusammen und bildet an ihren beiden Ecken zwei sowohl nach oben als auch zu den Seiten hin über den restlichen Portalumriss hinausragende Ohren aus [ABB. 391].

Zumindest im biapsidalen Raum der Epistelseite (RAUM 1.08), hinter dem sich dann der zur Sakristei und zum Konvent führende Korridor anschließt, erzeugt die Rahmung auf ihrer Rückseite erneut einen Anschlag, gegen den, ähnlich wie beim Haupteingang, zwei einerseits über die gesamte Höhe des Durchbruchs öffnbare, zugleich über den Mittelschluss hinweg jedoch auch nochmals mit Schlupftüren versehene, hölzerne Portalflügel stoßen [ABB. 390]. Oberhalb einer glatten Fußzone sind die in das Gesamtportal eingesetzten kleinen Türblätter dabei abwechselnd in drei extrem querrechteckige und zwei leicht hochrechteckige, durch Rahmenleisten voneinander getrennte und mithilfe weiterer Profilelemente teils auch in sich nochmals strukturierte Felder unterteilt, während auf den großen Flügeln die auf diese Weise etablierte Gliederung mit je einem weiteren hoch- und querrechteckigen Feld nach oben sowie mit einer in der Breite ungefähr halbierten, in der Höhe aber jeweils mit den Paneelen der Grundbahn korrespondierenden Folge von Füllungen zu den Seiten hin fortgeführt wird, sodass sich, wie entlang der Schauseite des Hauptportals, insgesamt in vertikaler Richtung eine Aufteilung in vier Reihen flacher und drei Reihen hoher sowie in horizontaler Richtung eine Aufteilung in eine Spalte schmalere, zwei Spalten breitere und eine weitere Spalte

entspricht und dessen seitliche Kanten in gerader Linie bis zur Apsisrückseite weiterlaufen. Und darauf schließlich erhebt sich zum einen eine postamentartige, mit der Aufschrift „KAROLVS · EMMANVEL / R · VICT · AMED · F · R · KAR · EMM · N · / R · VICT · AM · PRON · SABAVDVS · REX / SARDINIAE · CYP · HIER · N · AVG · TAVR · / VIII · K · IVN · A · MDCCCLI · REGNUM / ADEPTVS · TEMP · INIQVIS · SANCTE / GESSIT · AN · SEX · CLOTILDE · F · VEN · / VIDVATVS · ABDICAVIT · A · MDCCCII · / PRIVATVS · VITAM · VIXIT · OMNIBVS / VIRTUTIB · REFERTAM · VTI · VERO · SE / VNI · DEO · MANCIPIRET · PACATVM / SECESSVM · APVD · SOD · IGNAT · SIBI / DELEGIT · DEMVM · PLVRIMO · MORBO / TACTVS · ANIMO · INVICTVS · VITA / CESSIT · PR · NON · OCT · MDCCCXVIII · H · S · E · VESTITV · AMICTVS · VT · IPSE / IVSSIT · RELIGIOSO · POMPA · REGII / FVNERIS · T · VETITA · QVO · ETIAM / ΙΩΙΩ · SCVT · N · HOSPITI · SOD · LEG · / REX · CAROLVS · FELIX / FRATRI · OPT · B · M · PIETATIS · CAVSSA“ versehene Stele, die auf ihrer Oberseite ihrerseits eine Büste des Verstorbenen trägt. Zum anderen wird die Stele flankiert durch einen jungen, mit Tunika mit IHS-Monogramm bekleideten und zur Büste aufblickenden Engel auf der linken sowie einer weiblichen, auf die Stele gestützten und eine bronzene Dornenkrone in der Hand haltende Trauerfigur auf der rechten Seite.

³⁶⁷ Zur altarseitigen Ansicht der Durchgangsöffnungen und der sie verschließenden Türblätter siehe Kapitel 2.7.1., S. 124.

schmalen Felder ergibt. Entsprechend der Tatsache, dass der genannte Durchbruch zugleich die Grenze zwischen dem ungeweihten Bereich der Konventsgebäude und dem geweihten Raum der Kirche markiert, wird das Portal auf seiner für den mit dem Rücken zur Rotunde stehenden Betrachter linken Seite schließlich noch durch eine mittig zwischen dem Beginn der Apsisrundung und der hinteren Nische positionierte, aus dunkelgrauem Marmor gefertigte Weihwasserschale flankiert, die wie im Vestibül weit über die Wandebene hinausragt, sich auf ihrer Unterseite in mehrere geschwungene, leicht bauchige Streifen gliedert, entlang ihrer Kante vorne wie hinten in angedeuteten Voluten ausläuft und an ihrem rückwärtigen Ende von einer in die Wand eingelassenen, ebenfalls marmornen Muschelschale bekrönt ist [Abb. 389]. Und auf der gegenüberliegenden Seite der Tür befindet sich knapp über Kopfhöhe eine Marmortafel mit der Inschrift „D O M / TEMPLVM HOC QVOD / INNOCENTIVS XI PONT MAX ADHVC CARD / IACTO PRIMO LAPIDE / MOX BENEDICTIONE RITE IMPERTITA INITIAVERAT / ALDERANVS TIT S LAVR IN LVC PRÆSB CARD CYBO / A IO PAVLO OLIVA PRÆP GEN SOC IESV / ROGATVS DEDICAVIT / ANNO SAL MDCLXXVIII DOM XVII POST PENT / ANNIVERSARIAM VERO DEDICATIONIS DIEM / STATVIT XXX AVGVTI“, die an die Weihe der Kirche im September 1678 erinnert [Abb. 392].³⁶⁸

Auf der Evangelienseite (RAUM 1.06) muss die genaue Gestaltung des rückwärtigen Durchbruchs dagegen Spekulation bleiben. Zwar deuten zwei auf dessen Rückseite nachweisbare, wenn auch aktuell fast vollständig überputzte Kloben darauf hin, dass die Öffnung dort ebenfalls mit zwei von hinten gegen die marmornen Rahmenelemente schlagenden Flügeln verschlossen werden sollte, die wohl auch in ihrer Detailgestaltung im Wesentlichen dem Portal zum Konvent entsprochen hätten [Abb. 405 - Abb. 406]. Inwieweit die betreffenden Türblätter dann auch tatsächlich realisiert wurden, lässt sich allerdings nicht mit ausreichender Sicherheit beurteilen, geht die Portaleinfassung doch inzwischen in einen die Laibung bündig fortsetzenden, durch eine aufgemalte Marmorierung an die Oberflächenstruktur der *cottanello*-Elemente angeglichenen Holzrahmen über, der, einem entlang seiner Hinterkante eingeschnittenen Falz nach zu urteilen, wiederum zur Verankerung einer Tür gedacht gewesen sein muss und daher wohl kaum in Angriff genommen worden wäre, wenn bereits zu diesem Zeitpunkt vollwertige Portalflügel existiert hätten.³⁶⁹

Erschwerend kommt außerdem hinzu, dass auch das ursprüngliche Aussehen der an den Durchbruch anschließenden Zone vergleichsweise unklar bleibt. Heutzutage beherbergt der zwischen der Rückwand des biapsidalen Raums und der Front des Casino Bandini verbleibende Zwickel jedenfalls eine Raumzelle, die im Gegensatz zu den auf der Epistelseite anschließenden Bereichen keinerlei Verbindung zum Konvent mehr aufweist und stattdessen ausschließlich für eine funktionale und optische Erweiterung des Kircheninneren sorgt – ein Umstand, der eine die Öffnung verschließende Tür zumindest als unnötig, wenn nicht sogar als geradezu störend erscheinen lässt.

2.8.6. Die Kruzifixkapelle

Der in den Zwickel eingefügte Raum selbst (RAUM 1.14) beruht im Grundriss auf einem leicht verzogenen, links und rechts geringfügig über das Basisrechteck des biapsidalen Raumes hinausragenden Halbboval mit konkav gekrümmter, die Außenkontur des eigentlichen Kapellenkranzes aufgrei-

³⁶⁸ („Dem gnädigsten und erhabensten Gott. Diesen Tempel, den Papst Innozenz XI. eröffnete, indem er den Grundstein legte und bald darauf nach dem üblichen Ritus den Segen erteilte, hat Alderano Cybo, Kardinal von S. Lorenzo in Lucina, auf Bitten des Generaloberen Giovanni Paolo Oliva im Jahre des Heils 1678 am 17. Sonntag nach Pfingsten geweiht. Als Jahrestag der Weihe hat er allerdings den 30. August festgelegt.“, eigene Übersetzung). Zum konkreten Weihedatum siehe Kapitel 3.5.3., S. 400.

³⁶⁹ Auf die Datierung der neu hinzugefügten Elemente wird im Folgenden nochmals zurückzukommen sein. Vgl. Kapitel 2.8.6., S. 168.

fender Vorderkante. Er wird dabei, genau wie die biapsidialen Beicht- und Durchgangskammern, zunächst einmal von prinzipiell weiß verputzten Wänden umgeben, die, abgesehen vom schräg ins Mauerwerk eingeschnittenen Gewände der Zugangsöffnung, wohl kontinuierlich durchlaufen und als einziges zusätzliches Element ein Stuckgesims aus zwei Faszien, einem Karnies, einem ungegliederten Zahnschnittprofil, einem Viertelstab sowie – anstelle der Sima – einer Hohlkehle aufweisen. Außerdem fällt gerade im unmittelbaren Vergleich zu den biapsidialen Räumen auf, dass die Wandzone mit ihrer Oberkante nun nur noch wenig mehr als das Niveau des das Portal abschließenden Sturzes erreicht, sodass letztlich auch die Gesamthöhe hier nochmals deutlich geringer ausfällt als im Rest des Kapellenkranzes.

Oberhalb des Abschlussgesimses wird die Zwickelkammer sodann von einer flachen Halbkalotte überspannt, die entlang der Rückseite auf dem Abschlussgesims aufliegt, die über der Durchgangsöffnung in einem Korbbogen auf die Außenwand des Kapellenkranzes stößt und deren Laibungsfläche darüber hinaus durch eine wie im Falle der biapsidialen Räume in unterschiedlichen Grau- und Ockertönen gehaltenen, nun allerdings wohl tatsächlich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandenen Bemalung in ein den Scheitel besetzendes, halbkreisförmiges Okulusfeld, einen ebenfalls halbierten, profilierten Druckring, vier mit Lorbeergirlanden versehene Rippen sowie drei volle und zwei halbe, mit Akanthusranken besetzte Kappen unterteilt zu werden scheint [ABB. 409]. In ihrem Inneren schließlich enthält die Kammer zum einen ein zentral vor der Mitte der Rückwand aufgestelltes, überlebensgroßes Kruzifix aus farbig gefasstem Pappmaché, das heute bereits vom Hauptraum aus den eigentlichen Fokus jener Raumzone bildet [ABB. 407]. Zum anderen beherbergt sie links und rechts zwei Vitrinenschränke, die praktisch die gesamten seitlich über den vorderen Wanddurchbruch hinausragenden Raumpartien ausfüllen, mit ihren in drei gleich breite Abschnitte geteilten, polygonal gebrochenen Fronten nochmals den gekrümmten Verlauf der dahinterliegenden Wand aufgreifen, im Prospekt ansonsten in jedem der drei Abschnitte über zwei unterschiedlich hohe, jeweils mit vergoldeten *rocaille*-Elementen eingefasste und von hinten mit weinrotem Stoff verhängte Verglasungen verfügen und zu den Seiten hin durch Palmwedel sowie nach oben hin zusätzlich durch ein lorbeerumkränztetes Christusmonogramm abgeschlossen werden [ABB. 408].

Dafür, dass zumindest die architektonische Hülle jenes Raumes bereits aus dem 17. Jahrhundert stammt, scheint auf den ersten Blick insbesondere die Tatsache zu sprechen, dass von außen gesehen dessen Seitenwand exakt die Kontur des Obergeschosses fortsetzt und dass, wie eine schräg in die Rückwand des östlichen *coretto* eingeschnittene, in ihrer Ausrichtung offensichtlich auf die Behandlung des oberen Zwickelraumes abgestimmte Fensterische belegt, letzteres zugleich von vornherein in seiner heutigen Form realisiert worden sein muss.³⁷⁰ Andererseits zeigen sowohl der Zweite Chirograph als auch die Erdgeschossgrundrisse der anlässlich der Enteignung Ende des 19. Jahrhunderts erstellten Plansätze übereinstimmend eine deutlich weiter außen liegende Wand mit darin eingeschnittener Öffnung, während die Stelle, an der sich heute die zweigeschossige Front der Zwickelräume befindet, selbst in denjenigen Darstellungen des Erdgeschosses vollkommen frei bleibt, bei denen der zugehörige Obergeschossgrundriss mehr oder weniger korrekt die aktuelle Position der Obergeschosswand wiedergibt [ABB. 748 | ABB. 770 a-b | ABB. 771 a-b].³⁷¹ Entweder könnte daher auch im Hauptgeschoss die gesamte Außenwand sowie die heutige, als halbovale Erweiterung

³⁷⁰ Zur Außenansicht der betreffenden Zone siehe Kapitel 2.5.3., S. 73 f.; zum ehemals geplanten Fenster im östlichen *coretto* Kapitel 2.11.3., S. 223.

³⁷¹ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II; *ibid.*, coll. II, cart. 137, b. 32, I f.; ACS, *Min. LL. PP. - Roma Capitale*, b. 104, ser. T1, fasc. 1, fol. 348 f.

Der Grundriss ASR, *Disegni e mappe*, coll. II, cart. 137, b. 32, II kombiniert den Schnitt durch die an der heutigen Position befindliche Obergeschosswand sogar mit einer Aufsicht auf eine nach außen versetzte Erdgeschosswand.

des Kapellenkranzes wirkende Kammer zum ursprünglichen Bauprogramm gehört haben. Letztere wäre in diesem Fall bereits von Anfang an als Aufstellungsort für ein wie auch immer geartetes, skulpturales Element vorgesehen gewesen,³⁷² die abweichende Position der Wand ließe sich im Zweiten Chirographen mit einem bereits während der Rohbauphase wieder verworfenen Planungsstand erklären und wäre in den Enteignungsdokumenten nur unhinterfragt übernommen worden. Ebenso ist jedoch denkbar, dass im Erdgeschoss zunächst tatsächlich ein etwas größerer Zwickelraum existierte, der dann wohl als zusätzlicher, gartenseitiger Nebeneingang dienen und als solcher möglicherweise von in einem separaten Appartement untergebrachten Exerzitanten oder sonstigen auswärtigen Gästen genutzt werden sollte.³⁷³ Die Außenwand der im Obergeschoss an den östlichen *coretto* anschließenden Kammer wäre somit – ähnlich wie auf der gegenüberliegenden Seite die Front des dem Casino Bandini vorgelagerten Verbindungsraums zwischen den Andachtsemporen und der Haupteinschließung des Konvents³⁷⁴ – zunächst mittig auf das wohl als eine Art trichterförmige Tonne zu rekonstruierende Gewölbe aufgesetzt gewesen und erst im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert nach unten verlängert worden. Ebenfalls erst am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert hätte man dann die halbovalen, den inneren Umriss des ebenerdigen Raums definierenden Wände sowie das abschließende Gewölbe in die bestehende, ungefähr trapezförmige Raumzelle eingefügt sowie für den Einbau des Kruzifixes und der Vitrinenschränke gesorgt. Da insbesondere das Kruzifix dann deutlich vor dem dieses beherbergenden Raum entstanden wäre, ist letztlich sogar denkbar, dass die Ausstattung der Zwickelkammer ursprünglich zu einem im Inneren des Noviziatskomplexes gelegenen, nach der Enteignung des Konvents möglicherweise sogar abgerissenen Andachtsraum gehörte und von dort aus lediglich an den heutigen Ort übertragen wurde oder dass die Umgestaltung des Zwickelraumes sogar eine unmittelbare Folge der Enteignung darstellte und gezielt dem Zweck diene, für aus den enteigneten Teilen des Konvents translozierbare und zudem im Gesamtprogramm der Kirche noch fehlende Elemente einen neuen, öffentlichen Aufstellungsort zu schaffen.

³⁷² Die Frage, womit die Jesuiten den Zwickelraum, sollte dieser doch bereits in seiner heutigen Form Teil der ursprünglichen Konzeption gewesen sein, bespielen, stellt sich nicht zuletzt deswegen, weil das inzwischen dort aufgestellte Kruzifix wohl erst aus der Zeit um 1800 stammt.

Zur – höchstwahrscheinlich nur auf kennerschaftlichen Methoden beruhenden – Datierung des Kruzifixes siehe <http://www.bildindex.de/document/obj08045763> [Stand 05.11.2016].

³⁷³ In den Schriftquellen ist ein solches Exerzitantenappartement bisher zwar weder für die Zeit vor noch für die Jahre unmittelbar nach Errichtung der neuen Kirche fassbar. Als Unterkunft für ordensfremde Bewohner zweifelsfrei belegt ist lediglich ein an die östliche Ecke des Konventskomplexes angebauter Alterssitz Kardinal Antonio Barberinis d. J., mit dessen Errichtung jedoch erst 1670 begonnen wurde. Daneben könnte als Ort für die Unterbringung der Exerzitanten oder anderer externer Gäste gegebenenfalls ein freistehendes Gebäude infrage kommen, das Giovanni Battista Falda auf seiner 1676 erschienenen *Nuova pianta et alzata della città di Roma* im Noviziatsgarten links der Kirche anzudeuten scheint. Auch dieser Bau findet in den Dokumenten allerdings sonst keinerlei Erwähnung, so dass es sich bei Faldas Darstellung wohl eher um die fehlerhafte Wiedergabe des Casino Barberini handeln dürfte. Dennoch liegt es angesichts der Tatsache, dass die Jesuiten gerade während der 1650er-Jahre auf dem Quirinal mit großer Regelmäßigkeit Exerzitien erteilten, durchaus nahe zu vermuten, dass man anlässlich des Neubaus von S. Andrea beziehungsweise anlässlich der bereits nach dem Ankauf des Casino Bandini begonnenen Neustrukturierung des Konventskomplexes auch über die Einrichtung einiger den Exerzitanten vorbehaltener Räume nachdachte und die daraus resultierenden funktionalen Erfordernisse bei der Konzeption der Kirche berücksichtigte. Selbst wenn während der Planungs- und Rohbauphase von S. Andrea al Quirinale noch kein dezidiertes Exerzitantenappartement existiert haben sollte, muss dies also nicht unbedingt gegen die hier vorgeschlagene Rekonstruktion des Zwickelraumes sprechen.

Zu den durch Antonio Barberini angebauten Gebäudeteilen, zu einem eventuellen, freistehenden Gartenpavillon sowie zum Exerzitienbetrieb der 1650er-Jahre vgl. FALDA 1676; TERHALLE 2011, S. 43 (Anm. 144) und 169 f.

³⁷⁴ Zur Anbindung der Obergeschossräume an den Rest des Noviziatskomplexes siehe Kapitel 2.11.4. f., *passim*, insbes. Kapitel 2.11.5., S. 231.

2.9. Die angrenzenden Räume des Hauptgeschosses und die vertikale Erschließung

2.9.1. Der Umgang um den Südquadranten

Der rückwärtige Teil des Hauptgeschosses wird auf der Epistelseite zusätzlich durch einen Umgang (RAUM 1.15) begleitet, der den eigentlichen Sakralraum mit den neben und hinter der Kirche gelegenen Gebäudetrakten verbindet und in dessen Verlauf sich prinzipiell zwei separate Parteien unterscheiden lassen [ABB. 410 - ABB. 430 | TAF. I | TAF. XI]. Verlässt man die Kirche durch das in der Rückwand des südlichen *coretto*-Segments (RAUM 1.08) enthaltene Portal, so gelangt man zunächst in einen eher unregelmäßig geformten Raumabschnitt (RAUM 1.15 a), der im Norden von der gekrümmten Außenkontur des Kapellenkranzes, im Südosten von der bestehenden, sowohl gegenüber Berninis Neubau als auch gegenüber dem Rest des Konvents um einige Grad verdrehten Front des ehemaligen Casino Bandini sowie im Nordosten und Südwesten von zwei ungefähr parallel zur Längsachse der Kirche verlaufenden und daher in einem leicht stumpfen beziehungsweise leicht spitzen Winkel auf die Casinofront treffenden Seitenwänden definiert wird. Während die vom Betrachter aus gesehen linke Wand den – hier noch vergleichsweise geringen – Zwischenraum zwischen Casino Bandini und Kapellenkranz komplett ausfüllt [ABB. 410], ragt deren rechtes Äquivalent allerdings von der Casinowand aus nur knapp drei Meter nach vorne und knickt dann schräg nach außen ab [ABB. 412]. Für einen aus der Kirche kommenden und nach Süden oder Osten blickenden Besucher scheint die rückwärtige Partie des Umgangs somit einerseits eine im Wesentlichen rechteckige Fassung zu erhalten. Zugleich bleibt jene erste Raumeinheit jedoch zwischen dem Umriss der Kirche und dem Ende der rechten Seitenwand ohne klare Begrenzung. Wendet man sich innerhalb des hinteren Umgangsabschnitts zur Straße hin um, wandert der Blick daher entlang der nun rechter Hand liegenden, kontinuierlich weiterlaufenden Kapellenaußenwand hinüber in eine zweite, eher korridorartige Zone (RAUM 1.15 b), die, abgesehen von dem bereits erwähnten Knick in der südwestlichen Seitenwand, in ihrer unteren Hälfte vollkommen bruchlos an die vorige Umgangspartie anschließt, sich in der Folge ringförmig um die gesamte restliche Kontur des Südquadranten legt und zuletzt am Scheitelpunkt des Grundovals in einer im Zusammenhang mit der Außenansicht der Kirche bereits erwähnten, den vorderen Hof (AUSSENRAUM A.3) abschließenden Querwand endet [ABB. 413].³⁷⁵

Nach oben hin wird der korridorartige Teil des Umgangs (RAUM 1.15 b) von einer vergleichsweise niedrig ansetzenden und am Übergang von der Wandfläche leicht in den Raum hinein vorspringenden, weiß verputzten Ringtonne mit extrem gedrücktem, korbbogigem Querschnitt überspannt, die im Nordwesten stumpf auf die dortige Querwand stößt und damit zum einen eine bruchlos in den Rest der Stirnseite übergehende Lünettenzone erzeugt, an ihrem Scheitel aber zugleich auch noch einen zum Rauminneren hin abfallenden und sich in der Breite aufweitenden, von innen gaubenartigen, in der Dachfläche aber nicht weiter in Erscheinung tretenden Aufsatz trägt [EBD. | ABB. 422 | ABB. 65 | ABB. 67]. Im Osten bricht das Korridorgewölbe dagegen entlang einer kurz vor dem Beginn des hinteren Umgangsabschnitts auf die kirchenabgewandte Wand treffenden Linie unvermittelt ab und lässt so die den Südquadranten umgebende Zone überhaupt erst derart deutlich in zwei Bereiche zerfallen [ABB. 412]. Auf dem zum hinteren Teil des Umgangs zeigenden Ende der Tonne setzt darüber hinaus ein niedriger Wandstreifen auf, der nach außen hin als im Zusammenhang mit den seitlichen Flanken der Kirche bereits erwähnter, leicht hervorkra-

³⁷⁵ Für eine genauere Beschreibung der Außenseite jener Querwand sowie des Hofes als Ganzes siehe Kapitel 2.5.3., S. 74 verwiesen.

gender unterer Fassadenabschnitt des dem Casino Bandini vorgelagerten Raums in Erscheinung tritt³⁷⁶ [ABB. 68] und in dem daher auch von innen die mittig in die ansonsten glatte Wandfläche eingeschnittene, möglicherweise zunächst über ihre gesamte Tiefe querrechteckig durchlaufende sowie bis zum Rand verglaste, möglicherweise aber auch, wie heute, nur rechteckig beginnende und auf ihrer Stirnseite dann gegenüber der Laibung merklich eingerückte, trapezförmige Fensteröffnung den primären Blickfang bildet [ABB. 424].

Jenseits des durch den Wandstreifen überbrückten Höhenversprungs folgt über der hinteren Partie des Umgangs (RAUM 1.15 a) sodann ein weiteres, ebenso flaches, in diesem Fall allerdings erst deutlich oberhalb des Korridorscheitels beginnendes und dementsprechend in seinem Zentrum nun bis auf ein ungefähr den biapsidialen Räumen vergleichbares Niveau hinaufreichendes Gewölbe, das zwar prinzipiell ebenfalls über eine tonnenförmige Struktur verfügt, das an seinem nordöstlichen Ende allerdings einen muldenartigen Abschluss aufweist und dessen grundsätzlicher Aufbau darüber hinaus durch verschiedene mehr oder weniger ausgedehnte Einschnitte überlagert wird. Konkret läuft die Wölbung entlang der ehemaligen Front des Casino Bandini, entlang der diese mit der Kapellenkontur verbindenden Nordostwand sowie entlang des hochgelegenen Wandstreifens in gegenüber der Wandfläche wiederum leicht eingerückten Wangen aus [EBD. | ABB. 425]. Im Südwesten entsteht dagegen in Verlängerung der Wandzone eine – an der den Anschluss des Korridors markierenden Knickstelle überdies ein Stück weit um die Ecke geführte – Lünette [ABB. 426] und eine zweite, sogar noch ausladendere Lünette ergibt sich rings über dem Ausgang des biapsidialen Raumes als Stirnseite einer vom Anschluss des durchfensterten Wandstreifens bis zum Beginn der nordöstlichen Seitenwand den gesamten hinteren Teil der Kapellenkranzkontur überspannenden, ungefähr auf der Mittellinie des Grundgewölbes endenden und durch spitz aufeinander zulaufende Grate begrenzten Kappe [ABB. 427]. In die Hauptflanken des Gewölbes sind darüber hinaus zwei lukarnenartige, oberhalb senkrechter Seitenpartien mit flachen Tonnensegmenten abgeschlossene Vertiefungen eingebrochen, von denen die eine ungefähr im rechten Winkel auf den hochgelegenen Wandstreifen stößt und dort gut die obere Hälfte des darin enthaltenen Fensters hinterfängt, während die andere die Mittelachse ihres korridorseitigen Pendants aufgreift, daher schräg auf die ehemalige Casinofront trifft und nur lose mit einer – außerdem bereits deutlich unter dem Gewölbeansatz endenden – Portalöffnung korrespondiert [ABB. 411 | ABB. 424 - ABB. 425].

Unabhängig davon, dass die Wangen mit einem kleinen Versprung an die Wand anschließen, während die Lünetten sowie die Stirnseiten der lukarnenartigen Einschnitte auch hier wieder unmittelbar in die Wandfläche übergehen, scheint, den bis heute erhaltenen Freskenresten nach zu urteilen, die gesamte Gewölbezone zunächst durch eine gemalte, im Wesentlichen ockerfarbene Borte eingefasst gewesen zu sein [ABB. 428]. Darüber schloss sich sodann vor allem im gegenüber dem Ausgang aus dem biapsidialen Raum gelegenen Gewölbeabschnitt eine illusionistische Scheinarchitektur an, die in ihrer Mitte ihrerseits einen erneut ockerfarbenen, mit Blatt- und Blumengebinden besetzten, punktuell sogar quer durch die lukarnenartigen Einschnitte verlaufenden Rahmen trägt [EBD.]. Und schließlich öffnete sich im so definierten Bildfeld ein illusionistischer Blick auf die Himmelfahrt eines mit dem Kopf nach Nordosten zeigenden, also beim Verlassen der Kirche in korrekter Ausrichtung sichtbaren Heiligen, bei dem es sich angesichts des schwarzen Ordensmantels, des jugendlichen Alters sowie der mit den Gemälden der östlichen Seitenkapelle korrespondierenden Physiognomie wohl nochmals um den Hl. Stanislaus Kostka handelte [ABB. 429]. Zwar weist die Ausmalung inzwischen zu viele Fehlstellen auf, um die Scheinarchitektur sowie die von ihr eingefasste figürliche Szene in all ihren Teilen rekonstruieren zu können. Bis heute ist jedoch immerhin erkennbar, dass die mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Antlitz gen Himmel fahrende Figur des jungen Jesuiten novizen von Engeln oder weiteren Heiligen begleitet wurde sowie dass insbesondere

³⁷⁶ Vgl. *ibid.*, S. 76.

am südwestlichen Ende die die verschiedenen Gestalten umspielenden Wolken deutlich über den gemalten Rahmen hinausquollen beziehungsweise, wie auch sonst in Darstellungen der in den Realraum eindringenden göttlichen Sphäre üblich,³⁷⁷ auf eigens anmodellierten Stuckzungen in die lukarnenartigen Gewölbeeinschnitte hineinragten [ABB. 430].

Auf seinem Fußboden verfügte der gesamte Umgang wohl, wie die biapsidalen Durchgangsräume der Altarseite, die Beichtstuhlnischen, das Vestibül, das Presbyterium und die Räume des Emporengeschosses, über einen Belag aus im Fischgratverband verlegten, geschliffenen Ziegeln, von denen sich im hofseitigen Türausschnitt ein winziger Rest sogar bis heute erhalten hat.³⁷⁸ Und zwischen Boden und Wölbung erstreckt sich schließlich, ebenfalls wie in den biapsidalen Räumen, eine ringsum weiß verputzte, auch in diesem Fall höchstens mit einem aufgemalten Sockelstreifen versehene Wandzone,³⁷⁹ die, zumal ohne die heutigen Möbel, Bilder und Informationstafeln, entlang ihres gesamten Verlaufs prinzipiell vollkommen glatt blieb [ABB. 410 | ABB. 413 - ABB. 414], ja in der selbst die die Südostseite des hinteren Raumabschnitts definierende Front des Casino Bandini keinerlei Reste einer früher eventuell vorhandenen Fassadengliederung mehr enthält und somit insbesondere für den unkundigen Betrachter in keiner Weise als ehemalige Außenwand erkennbar ist [ABB. 411]. Als einzige im weitesten Sinne dekorative Elemente dienen dementsprechend vier travertingerahmte Portale [ABB. 412 | ABB. 415 - ABB. 418], von denen das erste ungefähr mittig auf der zur südöstlichen Begrenzung der rückwärtigen Umgangspartie umgedeuteten Casinofront liegt, dabei wohl sogar noch auf eine bereits vor der Noviziatserweiterung des Jahres 1649 existierende Öffnung zurückgeht,³⁸⁰ und, wie erwähnt, mit einem der beiden lukarnenartigen Gewölbeeinschnitte korrespondiert, während ein zweites die südwestliche Seitenwand jenes hinteren Rechtecks besetzt, dort mit dem linken Teil seiner Rahmung beinahe die Raumecke erreicht und sich in der Breite über knapp drei Viertel der zur Verfügung stehenden Wandfläche erstreckt. Ein drittes Portal, das angesichts der dort diagonal zum Raster des Gesamtkomplexes verlaufenden Richtung der Umgangswand nur auf der linken Seite über die übliche, ungefähr senkrecht auf den Umriss des Gangs stoßende Laibung verfügt, rechts dagegen einen vergleichsweise spitzen Winkel ausbildet, befindet sich ungefähr im Zentrum der Süd- beziehungsweise Südwestseite des ringartigen Korridors. Und schließlich endet die Reihe der Travertinrahmungen am auf der Außenseite bereits die Flucht des nordöstlichen Konventstrakts aufgreifenden und daher bereits zur Längsachse der Kirche parallelen hofseitigen Ende des Umgangs mit einem vierten Portal, das auf seiner rechten Seite wiederum fast die Raumecke berührt.

³⁷⁷ Zur Tradition, himmlische Szenen mithilfe einer oder mehrerer die realen Architekturelemente überlagernder Stuckzungen in den Realraum hinein auszudehnen sowie zur Anwendung dieses gestalterischen Kniffs im Rest von S. Andrea al Quirinale siehe Kapitel 4.4.1., S. 455 beziehungsweise Kapitel 2.8.1., S. 148.

³⁷⁸ Heute trägt der Boden einen aus abwechselnd hell- und dunkelgrauen Platten zusammengesetzten, schachbrettartigen Marmorbelag, der wohl am ehesten zusammen mit dem neuen Fußboden der altarseitigen biapsidalen Räume entstanden und dementsprechend erneut auf die 1940er-Jahre zu datieren sein dürfte. Vgl. Kapitel 2.8.4., S. 163 (Anm. 355).

³⁷⁹ Anstatt durch einen aufgemalten Sockelstreifen wird die Wand inzwischen zwar durch ein schmales Band aus dunkelgrauen Marmorplatten nach unten abgeschlossen. Angesichts der Tatsache, dass in den biapsidalen Räumen der Marmorsockel der Wand wohl ebenfalls erst eine spätere Zutat darstellt und dass sich im Emporengeschoss bis zum Boden hinab verputzte Wandflächen sogar unmittelbar erhalten haben, dürfte aber davon auszugehen, dass die marmorne Fußleiste auch hier nicht zur ursprünglichen Konzeption des Baus gehörte. Vgl. *ibid.*, S. 160 (Anm. 352) sowie Kapitel 2.11.1. ff., S. 214, 217 und 219.

³⁸⁰ Jedenfalls zeigt auch der unmittelbar nach Übernahme des Casino Bandini angefertigte Konventsplan an der fraglichen Stelle bereits eine Tür- oder Fensteröffnung. ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, V.

In ihren Prospekten wiederholen die vier Portaleinfassungen dabei nochmals die bereits bei den rückwärtigen Öffnungen der biapsidialen Räume gewählte Profilfolge aus je einem leicht zurückversetzten, zur Laibung überleitenden Viertelstab, einer einzelnen, breiten Faszie, einem Rechteck- und Rundstab, einem am konvexen Ende weit zurückgebogenen Karnies sowie einer umlaufenden Viertelkehle [ABB. 419] – ein Umstand, der trotz der abweichenden Materialität und trotz der hier nur noch zu den Seiten hin über der prinzipiellen Umriß der Rahmung hinausragenden Ohren zwischen Kirche und umgebendem Umgang eine gewisse gestalterische Kontinuität erzeugt. In ihrem Inneren werden beziehungsweise wurden sämtliche Durchbrüche sodann erneut durch je zwei hölzerne, ohne einen zusätzlichen Blendrahmen in die Öffnungen eingesetzte und von hinten unmittelbar gegen die steinerne Portaleinfassung schlagende Türflügel verschlossen [ABB. 416], die im Vergleich zu den bisher behandelten Portalen nun allerdings erstens in deutlich weniger Einzelfelder gegliedert sind oder waren, zweitens auf die sonst üblichen Schlupftüren verzichten und drittens auch in der weiteren Detaillierung ihrer Paneele untereinander variieren. So fand die Grundversion jener Flügel, bei der die hohen Paneele zwar durch aufgesetzte Profilleisten nochmals weiter unterteilt sind, die betreffenden Flächen durch die Füllungen aber weiterhin komplett verschlossen werden und die flachen Felder in ihrem Inneren sogar komplett ungegliedert bleiben, nur auf der ehemaligen Casinofront Verwendung, während beim Portal im Zentrum der südlichen Korridorwand die durch den zusätzlichen Rahmen eingefasste mittlere Partie des oberen Hauptpaneels durch ein Metallgitter aus mehreren Reihen gegeneinander verschobener Halbkreisbögen ersetzt wurde [ABB. 417] und beim Portal am westlichen Ende jener Wand auch die niedrigen Paneele nochmals über zusätzliche, die Mitte der Füllung hervorhebende Rahmenprofile verfügen [ABB. 418].³⁸¹ Eine genauere Betrachtung zeigt schließlich, dass sich die Portale als Ganzes außerdem auch in ihren Abmessungen unterscheiden [ABB. 415], ja dass sich auf diese Weise letztlich sogar zwei klar voneinander abgegrenzte Varianten herausbilden, von denen die eine – etwas größere und repräsentativere – im korridorartigen Umgangsabschnitt bis unmittelbar unter den Gewölbeansatz reicht und den auch funktional deutlich wichtigeren Durchgängen an den beiden äußeren Enden des südwestlichen Raumabschlusses vorbehalten blieb und von denen die andere – etwas bescheidenere – in der Mitte der Rück- beziehungsweise in der Mitte der Korridorseitenwand zum Einsatz kam.

Die bisher erwähnten, der Kirche gegenüberliegenden Portale, die trotz aller Abweichungen im Detail im Wesentlichen einem einheitlichen Schema folgen und mit ihren travertinenen Rahmungen sogar jeweils über eine voll ausgearbeitete architektonische Fassung verfügen, werden entlang der Außenkontur des Kapellenkranzes sowie in den unmittelbar an diese angrenzenden Wänden darüber hinaus durch vier weitere, ohne jegliche Rahmung in die Wand eingeschnittene sowie von Fall zu Fall unterschiedlich dimensionierte und verschlossene Öffnungen ergänzt. Der prominenteste unter jenen zusätzlichen Durchbrüchen ist zweifellos der in den nordöstlichen Teil des rückwärtigen Umgangsabschnitts einmündende Ausgang aus dem südlichen biapsidialen Raum (RAUM 1.08), der in seiner Breite und Höhe ungefähr die Abmessungen der größeren Travertinportale erreicht und über sich ringsum aufweitende, dabei allerdings als Ganzes leicht nach links verkippte Laibungen verfügt [ABB. 420]. In ihrem Inneren wird jene Öffnung durch die zwei im Hinblick auf den zur Kirche zeigenden Prospekt bereits im vorigen Kapitel behandelten, wie üblich mithilfe von

³⁸¹ Das genaue Aussehen des zum Konvent führenden Portals muss insofern offen bleiben, als dessen heutige Türflügel – den gleichmäßigeren, kleinteiligeren und scharfkantigeren Profilen, dem Dekor der in die mittleren Paneele eingesetzten Verglasung sowie der Befestigung an einem zusätzlichen Blendrahmen nach zu urteilen – wohl erst Ende des 19. oder in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Wenn überhaupt, dürfte sich die Gestalt der ursprünglichen Türblätter wohl am ehesten am Vorbild des zuletzt genannten Portals am Westende des Korridors orientiert haben, auch eine Lösung, bei der mehr oder weniger ornamentale Metallgitter einen Teil der Füllungen ersetzen, ist jedoch durchaus denkbar.

Kloben direkt in der Wand befestigten und sich zum Umgang hin öffnenden Türblätter verschlossen, die auf ihrer Rückseite mit einer zusätzlichen Bohlenlage verstärkt sind und sich dem Betrachter im geschlossenen Zustand daher als einfache, nur durch die Fugen des Mittelschlusses sowie der Schlupftüren unterbrochene, ja aufgrund der diversen, keinerlei formalen Kriterien folgenden Beschläge sogar regelrecht ungestaltet wirkende Flächen präsentieren [ABB. 421] – ein Befund, der letztlich zu der Vermutung Anlass gibt, dass zu jenen Zeiten, zu denen mit einem Kirchenbesuch durch die Konventsangehörigen zu rechnen war, zumindest die Schlupftüren offen standen, sodass für den Eintretenden am Ende doch wieder nur deren Schauseiten in Erscheinung traten.³⁸²

Ebenfalls zum Umgang hin mit einem divergierenden Gewände versehen und erst in der Tiefe der Wand tatsächlich mit einer Tür verschlossen ist der Durchbruch, der in der Mitte der nordwestlichen Querwand den vorderen Korridor mit dem bereits erwähnten, westlich der Kirche gelegenen Hof (AUSSENRAUM A.3) verbindet und bei dem das eigentliche Portal um ein im Zusammenhang mit der Außenansicht des Korridorprospekts ebenfalls bereits beschriebenes, zunächst nur durch den Sturz der hofseitigen Rahmung von diesem getrenntes³⁸³ Fenster nach oben erweitert wurde [ABB. 422]. Der Türausschnitt, der bereits in der Breite einen großen Teil der fraglichen Wand einnimmt, setzt sich daher, anders als beim Rest der Öffnungen, in vertikaler Richtung über das eigentliche Portal hinaus fort und geht an seinem oberen Ende unmittelbar in die Seitenwände der in das vordere Ende des Korridorgewölbes einschneidenden, die obere Hälfte des Oberlichts hinterfangenden Gaube über. Der eigentliche Durchgang dagegen enthielt wohl auch in diesem Fall zwei komplett geschlossene, direkt gegen die äußere Portalrahmung schlagende und daher Richtung Innenraum weitgehend glatte, lediglich durch aufgesetzte Beschläge in ihrer Einheitlichkeit gestörte Türblätter, die sich – trotz aller zwischenzeitlichen Eingriffe – möglicherweise im Kern sogar bis heute erhalten haben.³⁸⁴

Und in den unmittelbar angrenzenden Abschnitt des Kapellenumrisses sowie in die den hinteren Teil des Umgangs nach Nordosten abschließende Seitenwand sind schließlich auch noch zwei kleinere, jeweils gerade einmal etwa mannshohe Rechtecköffnungen eingeschnitten, die zwar ebenfalls keine Rahmung mehr aufweisen, deren Türen jedoch zumindest anfänglich, wie schon bei den der Kirche gegenüberliegenden vollwertigen Portalen, wieder in die dahinterliegenden Räume hinein aufschlugen. Damit präsentierte sich wohl nicht nur der Durchbruch am vorderen Ende des Korridors, der sich bis heute weitestgehend in seiner originalen Gestalt erhalten hat [ABB. 423], sondern

³⁸² Die Öffnung wird heute außerdem von einem bis zur nordöstlichen Seitenwand reichenden, am Rand durch eine zusätzliche Blende eingefassten, hölzernen Bord überspannt, das auf seiner Unterseite eine wohl als Aufhängung für einen Vorhang gedachte Stange trägt und damit wohl auch zwischen Kirche und Umgang nochmals für einen gewissen Windschutz sorgen sollte, das aber, nicht zuletzt angesichts der zu seiner Befestigung verwendeten Muttern und Gewindeschrauben, auch in diesem Fall eine spätere Zutat darstellen dürfte.

³⁸³ Auch in diesem Fall ist oberhalb der Tür nochmals ein waagrechtes, ursprünglich mit einer Vorhangstange versehenes Vordach angebracht, das nun zwar nicht mehr an die Oberkante des Wanddurchbruchs, sondern an den Tür- und Oberlicht voneinander trennenden, steinernen Sturz anschließt und daher in der Tiefe sogar bis in die Türnische hineinreicht, das, der Art der Befestigung nach zu urteilen, aber ebenfalls erst aus dem 19. oder frühen 20. Jahrhundert stammt.

³⁸⁴ Zu den nachträglich vorgenommenen Änderungen gehört vor allem die neue Aufhängung der Türen an einem um die Laibung der seitlichen Faschen gelegten, hölzernen Blendrahmen, die damit einhergehende Entfernung der überstehenden Teile der rückwärtigen Aufdoppelung sowie die Entfernung der im ursprünglichen Zustand vorauszusetzenden Wandkloben. Mit großer Wahrscheinlichkeit erst später eingefügt wurden darüber hinaus die beiden flachrechteckigen Verglasungen, die die zuvor auf ihrer Rückseite wohl vollkommen ungegliederten Türflächen heute ungefähr auf Brusthöhe unterbrechen.

Den Gedanken, dass es sich bei den aktuell *in situ* befindlichen Türen trotz alledem prinzipiell noch um originale Substanz handeln könnte, legen in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die auf beiden Flügeln erkennbaren Spuren früherer Bänder nahe.

auch sein später verändertes Pendant nahe des Zugangs zum eigentlichen Sakralraum dem Betrachter mit einer gegenüber den hinteren Teilen des Wandausschnitts leicht eingezogenen und auf diese Weise einen umlaufenden Anschlag bildenden, wie der Rest der Wandfläche glatt verputzten Laibung vergleichsweise geringer Tiefe sowie mit einem einzelnen – im Falle des vorderen Durchbruchs rechts angeschlagenen – Türflügel, der sich oberhalb der üblichen Fußzone zwar noch in zwei vertikale Reihen zu je zwei hochrechteckigen und einem flachrechteckigen, jeweils mit leicht profilierten Rahmen eingefassten Paneelen gliederte, bei dem die einzelnen Füllungen dann jedoch ausnahmslos vollkommen undekoriert blieben.

2.9.2. Der epistelseitige Zwickelraum

Hinter der ungerahmten Tür am nordöstlichen Ende des hinteren Umgangsabschnitts schließt sich sodann eine kleine, ungefähr dreieckige Zwickelkammer (RAUM 1.16) an [ABB. 449], entlang deren Flanken sich die Außenmauer des Kapellenkranzes sowie die Front des Casino Bandini weiter fortsetzen, die sich in der Tiefe bis hinter die seitlichen Partien des Presbyteriums erstreckt und die zusätzlich zur sich wie üblich in Aufschlagrichtung, also in diesem Fall zum Rauminneren hin, aufweitenden Zugangsöffnung sowie zum darüberliegenden, quadratischen Lüftungsloch in seiner rechten Wand auch noch über eine vom Boden bis etwa auf Brusthöhe reichende, fast über die gesamte Wandstärke hinweg in das Mauerwerk einschneidende Nische mit auf der Vorderkante ausgerundetem Sturz verfügt. Betrachtet man jene Wand genauer, so zeigt sich außerdem, dass diese nur an ihrem Fuß tatsächlich die südöstliche Begrenzung des Umgangs weiterführt, sich bis zur Oberkante der Nische jedoch um fast 15 Zentimeter nach außen neigt, was darauf schließen lässt, dass die Casinofront in ihrer Sockelzone zunächst leicht eskarpiert gewesen und außerhalb jener Kammer dann erst während der Arbeiten an der neuen Kirche mit einer dicken Putzschicht in eine exakt senkrechte Fläche verwandelt worden sein könnte.

Etwas mehr als die unteren zwei Drittel des Zwickelraumes sind dabei wie der Umgang sowie die sekundären Nebenräume der Kirche mit einem vergleichsweise glatten Feinputz verkleidet und weiß getüncht. Der Rest der Wandzone trägt dagegen nur den deutlich gröberen, grau belassenen Unterputz. Auf der an das Presbyterium angrenzenden Schmalseite bleibt im oberen Teil der Wand sogar fast durchgängig das vergleichsweise unregelmäßige Mauerwerk des Rohbaus sichtbar, das sich hier, wie wohl auch im Rest des Gebäudes, aus unterschiedlich großen, entlang ihrer Kanten oft mehr oder weniger gerundeten und mancherorts mit Lagerfugen von fast einer halben Steinstärke versetzten Ziegeln besteht [ABB. 450]. Auf einer ziemlich genau dem oberen Abschluss des hinteren Umgangsabschnitts entsprechenden Höhe wird der Raum schließlich überspannt durch ein ebenfalls im Rohbauzustand belassenes Gussgewölbe [ABB. 451]. Dieses besteht dabei im Wesentlichen aus in die Grundmatrix eingebetteten, allerdings augenscheinlich nicht sauber nebeneinander angeordneten sondern lediglich zusammen mit dem Mörtel in die Schalung eingefüllten Ziegelsteinen und enthält in der Nähe seines Zentrums außerdem drei kleine, kreisrunde Öffnungen [ABB. 452], von denen sich zwar die mittlere relativ sicher als mit einer Tonröhre gefasster Kanal für die bis ins Erdgeschoss hinunterführenden Seilzüge eines über der Frontwand des Casino Bandini untergebrachten Geläuts identifizieren lässt, deren Zweck ansonsten aber ebenso unklar bleibt wie deren genaue Datierung.

2.9.3. Die Treppenhäuser an den Enden der Querachse

Am hofseitigen Rand der Kapellenkontur führt die ungerahmte Tür auf das Zwischenpodest einer im Pfeiler zwischen der Cappella di S. Francesco Saverio und der Cappella della Passione enthaltenen Wendeltreppe (RAUM T.2), die im Grundriss ein in Längsrichtung der Kirche orientiertes Oval bildet und in einer beim Aufstieg entgegen dem Uhrzeigersinn drehenden Windung ursprünglich

alle drei Ebenen der Kirche miteinander verband [ABB. 453 - ABB. 466 | TAF. I - TAF. III | TAF. VII | TAF. XII].³⁸⁵

Die Treppe selbst besteht in diesem Zusammenhang aus insgesamt 54 an ihrem äußeren Ende in die Wand eingelassenen, wie bei Nutztreppen üblich, aus *peperino*, einem durch den Einschluss zahlreicher Basalkörnchen besonders abriebfesten Tuff, gefertigten Stufen, die entlang ihrer Vorderkanten auch in diesem Fall wieder in einer Apophyge und einem leicht überkragenden Wulst enden [ABB. 461] sowie auf ihrer Rückseite zu einer kontinuierlichen, im absteigenden Lauf lediglich grob behauenen, Richtung Obergeschoss dagegen zumindest heute durch eine Putzschicht zusätzlich vereinheitlichten Schraubenfläche abgearbeitet sind [ABB. 455 | ABB. 462].³⁸⁶ An ihrem inneren Rand verfügen die einzelnen Blöcke darüber hinaus über nach vorne hin aus der eigentlichen Stufe hinausragende, im Profil dreieckige und im Grundriss mehr oder weniger gebogene Fortsätze, die sich untereinander zu einer Art das – ebenfalls ovale – Treppenauge umschließenden, über den gesamten Treppenverlauf hinweg sowohl auf ihrer Schräge als auch an ihren Flanken steinsichtig belassenen Wange verbinden [ABB. 463]. Mit ihrem unteren Ende ruht die Treppe zunächst auf einer gegossenen Plattform, die – vom Kellereingang bis ungefähr unter die Mitte der vierten Stufe – die West- und Südseite des Treppenhauses einnimmt, im Zentrum ihrer freien Kante über eine die Kontur des Treppenauges aufgreifende, halbrunde Ausbuchtung verfügt und im Nordosten eine das gesamte restliche Drittel des Treppenhausquerschnitts einnehmende, augenscheinlich nur locker mit Erdreich verfüllte Fläche freilässt [ABB. 456]. Unmittelbar vor beziehungsweise unter dem eigentlichen Antritt ist in die Plattform darüber hinaus ein im Grundriss leicht keilförmiger, sowohl nach hinten als auch zur Seite hin ein Stück weit über die erste Stufe hinausragender Steinblock eingelassen, der das eigentliche Auflager der Treppe bildet [ABB. 457]. Von der Ebene des Kellergeschosses aus führt der untere Lauf, der in der hofseitigen Hälfte des Treppenhauses auf der Querachse der Kirche startet und auf seiner Rückseite über eine zur Plattformkante bündige Abmauerung verfügt [ABB. 458], in 17 Steigungen sowie in etwas mehr als einer kompletten Wendung hinauf zum Kirchenraum und zum südlichen Umgang, wo sich der betreffende Auftritt zu dem bereits erwähnten, etwa eine halbe Stufentiefe jenseits der Kirchenachse beginnenden, an seiner Spitze etwa 60° messenden und weiterhin ovalsegmentförmigen, wenn auch mit seinem äußeren Umriss leicht in den Türausschnitt ausgreifenden Podest erweitert [ABB. 453 | ABB. 460]. Von dort aus wiederum gelangt man über einen weiteren Lauf, der im Hauptgeschoss kurz vor dem südöstlichen Scheitel des Treppenhauses ansetzt, dort mit seiner ersten Stufe erneut ein Stück in die Zugangsöffnung hineinragt und nach 37 weiteren Steigungen beziehungsweise gut zweieinviertel zusätzlichen Windungen in ein auch hier wieder bis in den dortigen Türausschnitt vordringen-

³⁸⁵ Die Treppe hat sich zwar prinzipiell komplett erhalten, zum einen wird sie inzwischen jedoch durch eine kurz vor Erreichen des Erdgeschossniveaus ungefähr rechtwinklig auf die Außenwand des Treppenhauses stoßende, zum Zentrum des Treppenschachts hin zunächst leicht im Uhrzeigersinn gekrümmte und dann in die Treppenwange übergehende, weiß verputzte Trennwand in zwei Teile geteilt, zum anderen wurde auch das auf Höhe des Erdgeschosses gelegene Treppenpodests durch Verfüllung des Zwischenraums zwischen dessen bisheriger Vorderkante und der neu eingezogenen Trennwand nochmals leicht erweitert. Damit erschließt die Treppe heute nur noch das System der Emporen und hochgelegenen Andachtsräume, bietet aber keine Möglichkeit mehr, wie früher vom Umgang aus direkt ins Untergeschoss zu gelangen, ohne dazu das Gebäude verlassen zu müssen.

Zum weiteren Kontext jener Veränderungen und zum heutigen Kellerzugang aus dem dem Westquadranten vorgelegten Hof siehe Kapitel 2.5.2., S. 72 (Anm. 169) sowie Kapitel 2.10.5., S. 199 (Anm. 425).

³⁸⁶ Die Vermutung, dass zunächst auch die Stufen des oberen Laufs auf ihrer Unterseite unverputzt blieben, liegt nicht nur deswegen nahe, weil der heutige Zustand zu einem etwas unmotivierten Materialwechsel zwischen der Treppenunterseite und der steinsichtig belassenen Seitenfläche des Treppenauges führt. Vielmehr wurden durch die genannte Neuorganisation der Kellererschließung und durch die damit einhergehende Errichtung einer am oberen Rand des unteren Laufs angeordneten Trennwand ohnehin zusätzliche Putzarbeiten erforderlich, in deren Zuge dann auch die Schraubenfläche der Treppenunterseite ihr heutiges Aussehen erhalten haben könnte.

des sowie entlang seiner freien Kante durch ein metallenes Geländer gesichertes Austrittspodest mündet [ABB. 465], auf das Niveau der über den Kapellengewölben gelegenen Andachtsemporen.

Die gesamte Treppe wird von einem Treppenschacht eingefasst, der nach oben hin in einer flachen Ovalekalotte endet und dessen Wände und Gewölbe ursprünglich zumindest einen leicht gräulich-braunen, wenn auch bereits vergleichsweise glatten Grundputz trugen und ab etwa der Vorderkante der siebten Stufe heute sogar zusätzlich weiß getüncht sind [ABB. 461 - ABB. 462]. Ob jener zuletzt genannte Anstrich bereits Teil der originalen Konzeption war beziehungsweise, wenn ja, wie weit dieser ursprünglich nach unten reichte, muss in diesem Zusammenhang allerdings – genau wie in den Räumen des Emporengeschosses³⁸⁷ – bis auf Weiteres offen bleiben. Die ansonsten vollkommen glatte Wandfläche enthält dabei zum einen im Südwesten, also ziemlich genau eine beziehungsweise zwei Windungen oberhalb des die beiden Läufe voneinander trennenden Zwischenpodests, zwei kleine, sich zum Treppeninneren sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung aufweitende hochrechteckige Fensteröffnungen [ABB. 464], die nach außen hin erneut in rings umlaufenden Anschlägen enden, dort mit verglasten Öffnungsflügeln verschlossen werden und schließlich in der Fuge zwischen Süd- und Westquadrant in den seitlichen Prospekt einschneiden [ABB. 57]. Zum anderen ist die Umfassungsmauer des Treppenschachts mit insgesamt 3 Zugangsöffnungen versehen. So verfügt das Treppenhaus, erstens, im unteren Geschoss über einen von dessen nordwestlichem Ende ausgehenden, gegenüber dem Verlauf des Grundovals allenfalls geringfügig im Uhrzeigersinn verdrehten, angesichts seiner Länge schon fast gangartigen und auf seiner Außenseite durch eine Tür verschließbaren Durchbruch mit geraden, zueinander fast parallelen Seitenwänden, einer leicht gewölbten Decke sowie einem bruchlos sowohl in die untere Plattform der Treppe als auch in den Belag der vorgelagerten Kammer übergehenden Gussfußboden [ABB. 454]. Auf dem Niveau des Erdgeschosses folgt sodann, zweitens, die im Kontext des Korridors bereits erwähnte, die Treppe mit dem äußeren Umgang verbindende Türöffnung, die von den noch senkrecht zum Ovalumriss ausgerichteten, gemauerten Anschlägen in gegenüber den Hauptachsen der Kirche nun gegen den Uhrzeigersinn verkippter Richtung auf die südliche Partie des Treppenschachtes zuläuft, erneut über annähernd parallele Laibungen, zugleich aber auch über einen zur Treppe hin deutlich ansteigenden Sturz verfügt, zwischen der seitlichen Kante des Werksteinpodests sowie der äußeren Schwelle einen Bodenbelag aus geschliffenen Ziegeln enthält und in der Tiefe der Wand mit dem von außen ebenfalls bereits behandelten, auf seiner linken Seite an Wandkloben befestigten sowie mit Bohlen verstärkten und darüber hinaus am unteren und oberen Ende mit Querstreben versehenen Türblatt verschlossen wird [ABB. 459]. Und schließlich öffnet sich das Treppenhaus, drittens, an seinem oberen Ende mit einem in dessen nördliche Flanke eingeschnittenen, wohl auch in der ursprünglichen Konzeption nicht verschließbaren, in der Tiefe gerade einmal gut 16 Zentimeter messenden, zur Treppe hin konvergierenden Durchbruch zu einem auf jener oberen Ebene zwischen Treppe und Rotunde entlanglaufenden Gang [ABB. 466], auf den im Zusammenhang mit der Beschreibung des Emporengeschosses nochmals zurückzukommen sein wird.

Eine zweite Wendeltreppe verbirgt sich darüber hinaus im Pfeiler am nordöstlichen Ende der großen Ovalachse. Soweit sich dies anhand der heute noch verfügbaren Befunde beurteilen lässt,³⁸⁸ war

³⁸⁷ Vgl. Kapitel 2.11.1. ff., S. 214, 217 und 219.

³⁸⁸ Als Anhaltspunkt für eine Rekonstruktion steht neben den Positionen der in die Fuge zwischen den Außenwänden von Nord- und Ostquadrant einmündenden Treppenhausfenstern sowie neben dem die Position und Größe der Austrittsöffnung markierenden Riss im die nördliche und die östliche Andachtskammer verbindenden Gang insbesondere ein kleiner Durchbruch in der die Treppen vom Untergeschoss trennenden Abmauerung zur Verfügung, der immerhin einen flüchtigen Blick auf einige Stufen des aufgehenden Laufes erlaubt. Vgl. Kapitel 2.5.2., S. 70

der eigentliche Treppenlauf dabei wie auf der Epistelseite nach links gewendet und auch sonst wies die Treppe wohl im Wesentlichen eine ihrem südwestlichen Pendant vergleichbare Gestaltung auf. Die genaue Disposition der Stufen muss in diesem Zusammenhang allerdings leicht abgeändert worden sein, da der Nutzer das Treppenhaus zwar auch in diesem Fall im Kellergeschoss tangential zum Ovalumriss betreten und im Obergeschoss in Richtung der zentralen Rotunde verlassen sollte, das Zwischenpodest auf dem Niveau des Hauptgeschosses nun aber nicht mehr zur Außenkontur des Kapellenkranzes zeigt, sondern die Treppe dort in den im Zusammenhang mit den Apsiden der sekundären Nebenräume bereits kurz erwähnten, ursprünglich sämtliche Abschnitte des Kapellenkranzes untereinander verbindenden Gang mündete.³⁸⁹ Im Vergleich zur südwestlichen Treppe benötigte man daher zwischen Haupt- und Obergeschoss entweder eine halbe Wendelung weniger oder – wofür man sich am Ende entschieden zu haben scheint – eine halbe Wendelung mehr, die man am Ende wohl dadurch erzeugte, dass man sämtliche Auftritte jeweils um etwa ein Fünftel tiefer ausbildete als auf der gegenüberliegenden Seite. Angesichts der Tatsache, dass die Zugänglichkeit des Treppenhauses zumindest im Hauptgeschoss von der Existenz des zwischen Stanislaus- und Madonnenkapelle gelegenen Abschnitts des Verbindungsgangs abhing, dass die Marmorverkleidung der Kapellenwände sowie die darin eingelassenen Leinwände dessen Mündungen allerdings heute komplett überdecken und dass der Treppe damit heute jegliche Verbindung zum Kirchenraum fehlt, tritt diese für den Besucher allerdings in keinsten Weise mehr in Erscheinung. Und auch im Unter- und Emporengeschoss sind deren An- und Austrittsöffnungen inzwischen komplett vermauert. Die Treppe bildet dementsprechend in jenen Geschossen lediglich einen vergleichsweise hermetisch abgeschlossenen Block, spielt aber für deren Gestalt und Funktion ansonsten keine weitere Rolle mehr.³⁹⁰ Ja angesichts der Tatsache, dass die Außerbetriebnahme der Treppe im Grunde eine zwingende Folge des letztlich realisierten, in seinen wesentlichen Eckpunkten wohl noch auf Bernini selbst zurückgehenden Kapellenentwurfs darstellt, ist jene zweite Vertikalerschließung so gesehen, sogar noch nicht einmal mehr Teil von Berninis endgültiger Konzeption der Kirche.

2.9.4. Der Sakristeiflügel

Auf der der Außenkontur des Kapellenkranzes gegenüberliegenden südwestlichen Seite schließt sich an den Umgang sodann der von außen bereits beschriebene Sakristeitrakt (RAUM 1.27 a - 1.29) an, der mit seiner zur Kirche zeigenden Flanke die Flucht des die zwei hinteren Noviziatsflügel zusammenschließenden, zunächst ungefähr auf Höhe des Casino Bandini endenden Verbindungsbaus [ABB. 795, #6b] aufgriff und diesen zumindest in den unteren Geschossen über die Einmündung des die beiden Konventshöfe voneinander trennenden Mitteltrakts [ABB. 795, #5-6a] hinaus nach vorne verlängerte. Insgesamt ergab sich auf diese Weise ein von der Straße aus mehr oder weniger senkrecht in die Tiefe des Grundstücks vorstoßender Riegel [ABB. 65 | ABB. 781], der innerhalb des Gesamtensembles zwar eher den die Kanten des Kirchengrundstücks definierenden Abschluss des Konvents bildet und somit in kompositorischer Hinsicht bereits außerhalb des eigentlichen Kirchenprojekts liegt, der aber dennoch zumindest in Teilen zusammen mit S. Andrea al Quirinale nach einem Entwurf Gian Lorenzo Berninis errichtet wurde und dessen Erdgeschoss auch funktional in enger Verbindung zur Kirche steht. Auch wenn eine detailliertere Analyse den Rahmen die-

und Kapitel 2.10.5., S. 200.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.8.4., S. 161; Kapitel 3.2.4., S. 282 und Kapitel 3.3.4., S. 314.

³⁹⁰ Zur Schließung des Verbindungsgangs und zur Vermauerung der Treppenaustritte siehe Kapitel 3.5.1., S. 392 und Kapitel 3.5.3., S. 404; zur heutigen Gestalt der Treppenmündungen in Unter- und Emporengeschoss Kapitel 2.10.5., S. 200 und 202 sowie Kapitel 2.11.1., S. 214.

ser Arbeit sprengen würde, sei auf dessen Innenräume daher an dieser Stelle zumindest kurz eingegangen.

Durch das travertingerahmte, fast bis zur Raumecke reichende Portal am hofseitigen Ende des korridorartigen Umgangsabschnitts [ABB. 418] gelangt man in jenem Riegel zunächst einmal in die eigentliche Sakristei (RAUM 1.28) [ABB. 431 - ABB. 443], die an ihrem in die Tiefe des Grundstücks zeigenden Ende nur knapp über die Mündung der genannten Zugangstür hinausragt, nach Nordwesten aber fast bis zur Straße reicht, in ihrer Breite ungefähr die Abmessungen des oben genannten, bei Errichtung der Kirche und ihrer Nebenräume bereits bestehenden Verbindungstrakts aufgreift und in vertikaler Richtung die gesamte Höhe des ursprünglichen, zunächst nur eineinhalbgeschossigen Baukörpers ausfüllt.³⁹¹

Im Bereich der Wandzone wird der so entstehende Rechteckraum dabei ringsum durch hölzernes Sakristeimobiliar eingefasst, das entlang der Längsseiten aus einem deutlich tieferen, mit einer ausladenden Ablagefläche abgeschlossenen Unterbau sowie der eigentlichen, mit einem Postamentstreifen beginnenden, darüber durch gekuppelte Pilaster in rhythmische Travéen gegliederten und nach oben hin von einer zusätzlichen Balustrade beziehungsweise von flammenden Urnen bekrönten Schrankzone besteht [ABB. 431]. Während die hölzernen Einbauten auf der kirchenabgewandten Seite damit eine in sich geschlossene Fläche bilden, wurden in den breiteren Travéen der Hofseite die Schranktüren durch nach hinten schwenkbare Läden ersetzt, die im Bereich zwischen der Postamentzone und dem die Pilastergliederung abschließenden Gebälk den Blick auf insgesamt drei, jeweils ungefähr auf Augenhöhe ansetzende, hochrechteckige Fenster freigeben [ABB. 432]. Am in die Tiefe des Grundstücks zeigenden Ende des Raumes ist in die letzte Achse der Holzverkleidung darüber hinaus jeweils eine Portalrahmung integriert, die in der Nordostwand ein weiteres Mal den oben bereits ausführlicher beschriebenen Durchbruch zum die Kirche begleitenden Umgang (RAUM 1.15 b) einfasst, sich in weitgehend identischer Form aber auch auf der Südwestseite nochmals wiederholt [ABB. 433 - ABB. 434]. Dies könnte darauf hindeuten, dass die Sakristei ursprünglich auch vom jenseits der Wand gelegenen Konventskorridor (RAUM 1.24 c) aus erreichbar war – eine Annahme, die durch die Entwurfszeichnung des Zweiten Chirographen [ABB. 748], die an jener Stelle tatsächlich einen Durchbruch vorsieht, zunächst bestätigt zu werden scheint. Da man, wie sich noch zeigen wird, im Rest der Sakristei aber durchaus versuchte, mit fingierten Öffnungen ein einheitlicheres Gesamtbild zu erzeugen, man darüber hinaus im Nachbarraum die andere zunächst geplante Verbindung zwischen Sakristeiflügel und Konventskorridor wohl ebenfalls wieder eliminierte und sich heute hinter der Öffnung definitiv nur noch ein Wandschrank befindet,³⁹² könnte es sich jedoch ebenso gut auch von vornherein nur um eine Scheintür gehandelt haben.

Auf der an die beiden Eingänge angrenzenden Schmalseite [ABB. 435] verfügt der hölzerne Einbau in den beiden äußeren Achsen über zwei gut mannshohe, sowohl im Grundriss als auch in der Ansicht rechteckige und im Prospekt mit einem Segmentgiebel bekrönte Eintiefungen, die Augusto Roca de Amicis ohne weitere Erläuterung als Andachtsbereiche apostrophiert.³⁹³ In der mittleren

³⁹¹ Für eine ausführlichere Analyse der Sakristei siehe ROCA DE AMICIS 2016, *passim*.

³⁹² Dies zeigt sich bereits im Prospekt unter anderem daran, dass die Öffnungsflügel nicht die gesamte, durch den Rahmen definierte Fläche ausfüllen, dass diese – anders als bei solcherart gerahmten Durchbrüchen üblich – nicht vom Betrachter weg, sondern zum Betrachter hin aufschlagen und dass unterhalb der Flügel darüber hinaus noch eine hölzerne Schwelle existiert, die ein tatsächliches Durchschreiten des Durchbruchs deutlich erschweren würde. Ob der heutige Zustand noch die ursprüngliche Situation widerspiegelt oder der Verschluss der Öffnung nach der Auftrennung des Konvents neu in den Rahmen eingesetzt wurde, muss allerdings offen bleiben.

³⁹³ *Ibid.*, S. 116.

Travée befindet sich darüber hinaus eine dritte, nun mit einer Halbtonne abgeschlossene Nische, die durch eine halbhohe Trennwand sowie durch je eine fest eingebaute Sitz- und Kniebank eindeutig als Beichtkammer ausgewiesen wird. Auf der Richtung Straße zeigenden Seite ist das Zentrum der Querwand dagegen mit einem ebenfalls komplett in Holz gearbeiteten Altar besetzt, dessen Mensa in Höhe und Frontgliederung nochmals dem Unterbau der seitlichen Schränke entspricht, dessen Ädikularetabel sich mit seinen Postament- und Säulendimensionen nochmals an der ebenfalls aus den seitlichen Schränken bekannten Pilastergliederung orientiert sowie mit seinem Giebelfußgesims unmittelbar in das Gebälk des restlichen Mobiliars eingebunden ist und der als Altarblatt ein Gemälde der Madonna Immaculata enthält [ABB. 437]. Der Altar wird darüber hinaus von zwei weiteren Portalen flankiert, die mit ihren Rahmungen die Prospekte der am anderen Raumende gelegenen Nischen aufgreifen [ABB. 436] und von denen das rechte in einen kleinen, wohl im Wesentlichen das Lavabo aufnehmenden Anraum (RAUM 1.29) führte,³⁹⁴ während das linke – sofern es sich dort nicht nur, wie die Entwürfe zur Neufassung des Straßenflügels nahelegen [ABB. 763 - ABB. 766],³⁹⁵ um eine die Symmetrie sicherstellende Scheintür handelte – die Sakristei möglicherweise auch noch an die entlang der Strada Pia gelegenen Gebäudetrakte (RAUM 1.30 a-c) anschloss. Da die unmittelbar an die Straße angrenzenden Bereiche im 19. Jahrhundert komplett ersetzt wurden, muss sowohl das ursprüngliche Aussehen der hinter den Durchgängen gelegenen Bereiche als auch die Frage nach einer möglichen Verbindung zwischen der Sakristei und der straßenbegleitenden Bebauung im Rahmen dieser Arbeit allerdings letztlich offen bleiben.

Oberhalb der hölzernen Einbauten, eines über diese hinausragenden, mit goldhinterlegten Grisaillepaneelen bemalten Wandstreifens sowie eines ebenfalls teilvergoldeten, palmettenbesetzten Kranzgesimses [ABB. 438] wird der Sakristeiraum sodann von einer Art durchbrochenem Spiegelgewölbe überspannt [ABB. 439 - ABB. 440], in dessen vier Ecken jeweils ungefähr parabelförmige Öffnungen den Blick auf die Grate und Lünettenenden eines dahinterliegenden, sich fiktiv über den gesamten Raum erstreckenden, sechsteiligen Kreuzgewölbes freigeben [ABB. 441] und entlang von dessen Längsseiten beide Wangen je zwei weitere, wie im Umgang lukarnenartige, oberhalb senkrechter Seitenpartien mit flachen Tonnensegmenten abgeschlossene Einschnitte enthalten. Zumindest Richtung Hof, zunächst aber vielleicht auch Richtung Konvent nehmen oder nahmen die Stirnwände jener Einschnitte sowie die auf den Längsseiten gelegenen Lünetten der straßenseitigen Raumecken jeweils ein Oberlicht auf, die übrigen Lünetten und Lukarnen verfügen beziehungsweise verfügten zumindest über aufgemalte oder über zwar verglaste, dahinter jedoch abgemauerte Blindfenster [EBD.]. Da die Oberlichter in diesem Zusammenhang jeweils exakt mit den Fenstern der Schrankzone korrespondieren sollten und die verbleibenden Reste der Wangen dementsprechend jeweils die schmaleren Travéen nach oben fortsetzen mussten, man letztere zwischen dem südöstlichsten Fenster und der Zugangsachse aus Platzmangel aber nicht ausbilden konnte, erhält das Gewölbe in Längsrichtung dabei eine gewisse Asymmetrie [ABB. 440]. Als Reaktion darauf wurden daher in allen vier Parabelöffnungen Stuckzungen mit aufgemalten Vorhängen angebracht, die am straßenabgewandten Ende der Sakristei deutlich weiter in den Durchbruch hineinragen und auf diese Weise die geringe Breite des letzten Wangensegments äußerst effektiv kaschieren [ABB. 442]. Dies gilt umso mehr, als die genannten Draperien in eine das gesamte Gewölbe bedeckende Ausmalung eingebunden sind, die sich in den äußeren Bereichen unter anderem aus fingierten Architekturprofilen, Bronzetondi, Engeln, *putti*, Blumengirlanden und illusionistischen Ausblicken zusammensetzt, in ihrem Zentrum ein von vergoldeten Stuckprofilen eingefasstes Fresko der Himmelfahrt des Hl. Andreas enthält [ABB. 443] und durch ihre Reichhaltigkeit nicht nur die Aufmerk-

³⁹⁴ Vgl. *ibid.*, S. 118.

³⁹⁵ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, I ff.

samkeit von den Gewölbeecken ablenkt, sondern zugleich auch ein wirkungsvolles Gegenstück zu den kunstvollen Schnitzereien des Mobiliars bildet.

Vor dem Hintergrund sowohl der Vielfalt der beschriebenen Mobiliarelemente als auch der Großzügigkeit und gestalterischen Qualität von Architektur und Ausstattung ist schließlich davon auszugehen, dass die Sakristei hier eine ganze Bandbreite unterschiedlicher Aufgaben übernahm. So diente sie zum einen, wie üblich, der Vorbereitung der Messe sowie der Aufbewahrung des Messgeräts und des im Falle von S. Andrea al Quirinale ganz besonders reichhaltigen Reliquienbestands.³⁹⁶ Zum anderen bot sie jedoch, wie der auf der nordwestlichen Querwand gelegene Altar belegt, auch eine zu den diversen Räumen des eigentlichen Kirchengebäudes hinzutretende Zelebrationsmöglichkeit. Mit der Nische in der Südostwand bildete sie darüber hinaus den ganz unmittelbar architektonisch gefassten Ort, an dem die Novizen zumindest seit dem 18. Jahrhundert ihre regelmäßige Beichte ablegten.³⁹⁷ Und schließlich deuten die Quellen darauf hin, dass die Sakristei ab den 1730er-Jahren auch zunehmend zur Aufbahrung der verstorbenen Konventsmitglieder genutzt wurde.³⁹⁸

Nach Südosten schließt sich innerhalb des Sakristeiflügels ein weiterer, nun querrrechteckiger Raum (RAUM 1.27 a) an, der in der Breite nochmals exakt die seitlichen Fluchten der eigentlichen Sakristei fortsetzt und bei dem es sich wohl um die in den Bauchroniken und Rechnungsbüchern oft gemeinsam mit der Sakristei genannte Cappella dei Prelati handelte.³⁹⁹ Wie die historischen Pläne nahelegen, könnte der fragliche Raum dabei bis zum Einbau der hölzernen Sakristeischränke Anfang der 1680er-Jahre zum einen über eine im Bereich der heutigen Beichtnische gelegene Verbin-

³⁹⁶ So umfasst das im Zentralarchiv der Jesuiten erhaltene Reliquienregister nicht weniger als 183 – wenn auch in der Regel nicht voll beschriebene – Seiten und nennt dabei zwischen 800 und 900 einzelne Einträge. ARSI, Rom. 166 („*Inventario delle SS. Reliquie che sono nel Noviziato di S. Andrea*“), *passim*.

³⁹⁷ So heißt es in der Niederschrift der Noviziatsregeln: „*Anderai a confessarti secondo l'ordine de' Tavolini. / Entrando con le mani giunte in Sagrestia, ed avvicinandoti al ginocchiatojo, dirai: Benedic me, Pater. T'inginocchierai sopra l'Inginocchiatojo e ti farai il segno della S.^a Croce. Indi voltandoti verso l'immagine dirai: Confiteor Deo, Beatae Mariae, omnibus Sanctis, et tibi, Pater, quia peccavi nimis, mea culpa. Dipoi con una voce intelligibile, e senza generalità confesserai i peccati tuoi. Nel fine dirai: M'accuso ancora delle bugie, impazienze, e di tutti peccati della vita passata; Ideo precor te, Pater, ut absolvas me: E fatta la riverenza all'Immagine, ed al Confessore, andrai subito in sala a fare la penitenza.*“ ARSI, Rom. 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^e e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814*“), S. 21 [fol. 12 r^o].

Inwieweit die Novizen auch bereits zu Berninis Zeit in der Sakristei beichteten, ob die Beichte erst nach Fertigstellung des Sakristeimobiliars Anfang der 1680er-Jahre in die Sakristei verlegt wurde oder ob – was angesichts der Tatsache, dass die zur Bauzeit von S. Andrea ungefähr 50 Novizen alle am selben Tag die Beichte ablegten, durchaus plausibel erscheint – die Beichtgelegenheit in der Sakristei ohnehin nur zu anderen Beichtorten wie den biapsidalen Räumen der eigentlichen Kirche hinzutrat, um auf diese Weise eine noch größere Zahl von Beichten parallel abnehmen zu können, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht endgültig klären. Angesichts der unter anderem durch die bereits erwähnten Parallelen zwischen den genannten römischen Regeln der Jahre um 1760 und den Pariser Regeln der Jahre um 1685 bezeugten Dauerhaftigkeit derartiger Gebräuche, erscheint es jedoch durchaus plausibel zu vermuten, dass sich die Sakristei auch bereits Ende des 17. Jahrhunderts zumindest als einer von mehreren infrage kommenden Beichtorten etabliert hatte.

Vgl. Kapitel 2.6.11., S. 113 und Kapitel 2.8.5., S. 164.

Zur Personenzahl im Noviziat siehe TERHALLE 2011, S. 173 ff.

³⁹⁸ Zum Ablauf der Bestattungszeremonien siehe Kapitel 2.10.7., S. 211.

³⁹⁹ „*La fabrica della sagristia e Cappella de Prelati fu cominciata nel anno 1669. e terminata nel 1670 [...]*“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche - ...*“), int. 9-10, n. pag. [fol. 10 v^o].

„*La Sacrestia la Cappella de' Prelati, e il corridore contiguo che dalla Porteria porta in Chiesa si sono fabricate nell'anno 1669 dal principio di esso e si sono finite nel 1670 nell'estate.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 8 r^o].

dung zur Sakristei verfügt haben,⁴⁰⁰ vor allem aber war beziehungsweise ist er über das in der Mitte des korridorartigen Umgangsabschnitts gelegene Portal auch direkt von der Seite der Kirche aus erreichbar.

Der Kapellenraum selbst scheint, soweit sich dies angesichts der – in diesem Fall erheblichen – Eingriffe des 19. und 20. Jahrhunderts noch beurteilen lässt, zunächst einmal über eine prinzipiell glatte, entweder einfach nur weiß verputzte oder allenfalls mit einer inzwischen wieder übertünchten Ausmalung versehene, wohl aber nicht zusätzlich verkleidete Wandzone verfügt zu haben, in die auch die Türöffnungen ohne weitere Rahmung eingeschnitten gewesen sein dürften. Auf einer ungefähr dem hinteren, rechteckigen Abschnitt des Umgangs vergleichbaren und damit leicht über den Korridorscheitel hinausragenden Höhe wurde beziehungsweise wird diese dann durch ein flaches Muldengewölbe abgeschlossen, unter dem zumindest auf der dem Umgang zugewandten Seite ein erheblichen Teil der Raumbreite einnehmendes, von einer Stichkappe überspanntes Lünettenfenster für die nötige Belichtung sorgte. Vor der südwestlichen Querwand dürfte darüber hinaus ein im zweiten Chirographen noch auf der südöstlichen Längsseite wiedergegebener Altar aufgestellt gewesen sein,⁴⁰¹ dessen Gestaltung sich heute zwar nicht mehr genauer fassen lässt, dessen grundsätzliche Existenz aber zusammen mit der Bezeichnung „Cappella dei Prelati“ darauf hindeutet, dass jener Raum ausdrücklich mit dem Ziel angelegt wurde, für die Priester aus dem Gefolge des Papstes, die bereits den Vorgängerbau von Berninis Kirche traditionell dazu genutzt hatten, ihren Zelebrationsverpflichtungen nachzukommen, einen zusätzlichen Ort zur Feier der Messe zur Verfügung zu stellen und die Altäre des eigentlichen Kirchenraums auf diese Weise ein Stück weit zu entlasten.⁴⁰² Daneben spielte der besagte Raum jedoch auch eine wichtige Rolle im Ablauf der Exequien und stellte, weit stärker noch als die Sakristei, eine der zwei festen Stationen bei der Aufbahrung der im Konvent verstorbenen Patres, Novizen und Laienbrüder dar.⁴⁰³

Angesichts der Tatsache, dass die gekrümmte Wand des kirchenbegleitenden Umgangs im Bereich jenes Raumes bereits deutlich von der Flucht des Sakristeiflügels abweicht, ergibt sich vor der Cappella dei Prelati darüber hinaus eine zusätzliche Zwickelzone (RAUM 1.27 b-c), die durch den Zugang zur eigentlichen Kapelle in zwei ungefähr trapezförmige Bereiche unterteilt wird. Während auf der für den vom Umgang kommenden Nutzer rechten Seite der spitze Teil des Zwickels zumindest heute vollkommen offen bleibt und sich dort auch keine Spuren eines früheren Verschlusses nachweisen lassen, geben bei der links verbleibenden, größeren Kammer die Pläne des 19. Jahrhunderts nach Nordwesten, also Richtung des Durchgangs zur Cappella dei Prelati, eine geschlossene Wand und nach Südosten, also Richtung des noch zu behandelnden Verbindungsraums zwischen Kirche

⁴⁰⁰ Augusto Roca de Amicis weist in diesem Zusammenhang außerdem darauf hin, dass die Beichtnische eine etwas größere Tiefe besitzt als die beiden seitlichen „Andachtsbereiche“, und vermutet daher, dass erstere leicht in die in der Wand vorhandene Aussparung hineinragen könnte. Sollte diese Annahme zutreffen, würde dies belegen, dass der Durchgang zwischen Sakristei und Cappella dei Prelati zunächst tatsächlich realisiert wurde. ROCA DE AMICIS 2016, S. 116.

Letztlich stellt sich aber auch hier die Frage, in welchen Punkten der Entwurf des Zweiten Chirographen vor der Realisierung nochmals verändert wurde.

⁴⁰¹ Die Vermutung, dass der Altar an die dem Umgang gegenüberliegende Querwand verschoben wurde und man dementsprechend wohl auch auf den zusätzlichen konventsseitigen Zugang sowie auf die auf dem zweiten Chirographen in Form zweier freistehender Pfeiler wiedergegebene, wohl als Serliana zu rekonstruierende Abtrennung verzichtete, rührt daher, dass man dem Aufmaß zufolge, anders als zunächst geplant, zumindest vom Umgang her ungefähr mittig in die Kapelle gelangte und daher zwischen einem die Durchbrüche Richtung Kirchenumgang und Konventskorridor verbindenden Erschließungstreifen und der den Raum nach Südosten begrenzenden Wand für die Aufstellung eines Altars nicht mehr ausreichend Platz geblieben wäre.

⁴⁰² Vgl. Kapitel 2.6.11., S. 119.

⁴⁰³ Auch hier sei zu den der eigentlichen Bestattung vorangehenden Messfeiern, Andachten und Aufbahrungsphasen nochmals auf Kapitel 2.10.7., S. 211 verwiesen.

und Konvent, einen Durchbruch wieder [ABB. 770 | ABB. 771]. Auch wenn eine derartige Situation damit für die 1870er-Jahre als durchaus gesichert gelten darf, muss jedoch offen bleiben, ob dies auch den Zustand der vorherigen Jahrhunderte widerspiegelt. Es ist daher letztlich weder auszuschließen, dass die linke Kammer zum Durchgang zur Cappella dei Prelati hin ursprünglich komplett offen blieb und nur durch eine schottenartige Querwand von dem dahinter folgenden Rechteckraum abgetrennt war, noch – was wohl wahrscheinlicher sein dürfte – dass man die rechte Zwickelspitze doch mit einer später vergleichsweise leicht entfernbaren Konstruktion verschlossen hatte, um die beiden Seiten einander anzugleichen, oder sich die Öffnungen dem Betrachter sogar auf beiden Seiten mit einer beziehungsweise zwei Schranktüren präsentierten. Als sicher darf in diesem Zusammenhang lediglich gelten, dass sich die Fluchten des Durchgangs hinter der travertinenen Portalrahmung trichterförmig aufweiteten, wohl nicht zuletzt, um die durch die Schrägstellung der äußeren Wandöffnung bedingte Verkürzung der Durchgangsbreite auszugleichen.

2.9.5. Die Verbindung zum Konvent und das Erdgeschoss des Bandini-Flügels

Mit ihrer südöstlichen Seitenwand stößt die Cappella dei Prelati sodann prinzipiell bereits an den die zwei rückwärtigen Noviziatsflügel zusammenschließenden Verbindungsbau, der sich weiter hinten in eine die südwestlichen zwei Drittel der Gesamtbreite einnehmende Folge rechteckiger Räume (RAUM 1.25 a-c) sowie in einen nun auf der Nordostseite gelegenen und in die Grundfläche des Riegels integrierten Korridor (RAUM 1.24 a) unterteilt. Um den dem eigentlichen Sakristeitrakt vorgelagerten, vorderen Gang (RAUM 1.24 c) an jenen rückwärtigen Teil des Konventsflurs anschließen zu können und um letzteren darüber hinaus auch unmittelbar mit dem Korridor des mittleren straßenparallelen Flügels zu verknüpfen, fügte man daher, als man zusammen mit dem Bau der Kirche auch jene Zone des Konvents neu strukturierte, zwischen den Raumzellen des Verbindungstraktes und der Cappella dei Prelati auch nochmals ein zusätzliches, ebenfalls in Querrichtung verlaufendes Korridorstück (RAUM 1.24 b) in den Sakristeiriegel ein, das den Flur des Verbindungsbaus rechtwinklig um die Ecke führte und auf diese Weise den zentralen, gerade noch innerhalb der seitlichen Flucht des Sakristeiriiegels gelegenen Knotenpunkt der Konventserschließung bildete.

Das travertingerahmte Portal in der Südwestwand des hinteren, ungefähr rechteckigen Umgangsabschnitts [ABB. 412] führt dementsprechend in eine jener Korridorecke vorgelagerte Raumzelle (RAUM 1.23), die die durch den zur Außenkontur der Kirche parallelen Verlauf der südlichen Umgangswand entstehende Zwischenzone ausfüllt und dabei die Aufgabe übernimmt, den Übertritt zwischen Konvents- und Kirchenbereich nochmals zusätzlich architektonisch zu fassen. Aufgrund einer zum Umgang hin ungewöhnlich großen, ungefähr 1,30 Meter messenden Wandstärke, die vermutlich dadurch entstand, dass man die zunächst schräg verlaufende Trennwand zwischen dem Noviziat und dem Bandini-Komplex an dieser Stelle nicht abriß, sondern beiderseits so weit aufdoppelte, bis deren Kontur parallel zum System der Kirchen- und Konventsachsen verlief [ABB. 865],⁴⁰⁴ mündet das zur Kirche zeigende Portal dabei allerdings, bevor der Nutzer den eigentlichen zum Konvent überleitenden Raum betritt, zunächst in einen im Schnitt rechteckigen Durchgangsbereich mit parallelen, allerdings leicht nach links verdrehten Wänden – eine Situation, die es ermöglichte, den genannten Durchbruch auch auf der vom Konvent aus sichtbaren Seite nochmals mit einer travertinenen, in diesem Fall sogar noch etwas reichhaltiger profilierten Einfassung zu versehen [ABB. 445].

⁴⁰⁴ Dass sich in der Front jenes Verbindungsraums die ursprüngliche Außenwand des Noviziatskomplexes erhalten hat, wird nicht zuletzt durch die Situation im Obergeschoss nahegelegt, wo sich in dem dem Casino Bandini vorgelagerten Raum die ursprüngliche Trennlinie zwischen den beiden Grundstücken tatsächlich bis heute abzeichnet. Vgl. Kapitel 2.11.4., S. 226.

Im Raum selbst wird auf der Richtung Umgang zeigenden nordöstlichen Seite das mit dem Portal besetzte und gegenüber der Mittelachse des Raumes deutlich nach rechts verschobene zentrale Wandfeld durch breite, über dem Durchbruch als Rundbogen weitergeführte und auf Höhe des Kämpfers durch horizontale Bänder zusätzlich gegliederte Wandvorlagen gerahmt, die nochmals das auch in den Innenhöfen und – so ist zumindest zu vermuten – den Korridoren des Konvents genutzte Gliederungssystem wiederholen [ABB. 444 | ABB. 448]. In der Südwestwand, durch die man ursprünglich weiter in den Konvent gelangte, sind jene Vorlagen sogar zu deutlich aus der Wand heraustretenden Pfeilern vergrößert und ebenfalls im Südwesten ist in die Wandfläche selbst außerdem nochmals ein weiterer, schmalerer Rundbogen eingeschnitten [ABB. 447], wobei jedoch unklar bleibt, ob ursprünglich nur jener innere Bogen als Durchbruch diente, dieser also prinzipiell bereits existierte und später lediglich zugesetzt wurde oder ob sich die durch die Pfeiler und den äußeren Bogen definierte Fläche zunächst komplett zum Noviziatskorridor öffnete und der heutige innere Einschnitt erst zusammen mit der Vermauerung des gesamten Durchgangs als dezidierte Rundboggennische entstand.

Nach oben hin wird der Raum sodann durch ein Tonnengewölbe überspannt, das auf der nordwestlichen Seite mit einem kleinen Vorsprung an die Seitenwand anschließt und im Südosten sogar unmittelbar in diese übergeht [ABB. 448]. An seinem konventsseitigen Ende verfügt das Gewölbe darüber hinaus auf beiden Seiten nochmals über einen lukarnenartigen Einschnitt, der heute auf der für den Richtung Konvent blickenden Betrachter rechten Seite mit einem bis in die Wandzone hinabreichenden Fenster versehen und auf der linken Seite wandbündig verschlossen ist, der ursprünglich aber auch beiderseits ein ungefähr im Bereich der Kämpferlinie endendes Oberlicht enthalten haben könnte. Unterhalb der beiden Gewölbedurchbrüche verfügten schließlich auch die Seitenwände eventuell nochmals über zwei Türöffnungen, von denen, so sie denn existierten, die linke in einen zum Hauptkorridor des Konvents parallelen, ansonsten allerdings bisher noch nicht näher fassbaren Gang (RAUM 1.22) führte, während die rechte den Zugang in den bereits erwähnten, noch der Cappella dei Prelati vorgelagerten Zwickelraum (RAUM 1.27 c) gewährte, die beide aber im heutigen Bestand nicht mehr konkret nachweisbar sind und die, wenn überhaupt, wohl auch lediglich ohne weitere Rahmung in die Grundfläche eingeschnitten waren.

Trotz der prinzipiell vergleichsweise schlichten Oberflächenbehandlung – auch jene Raumzelle scheint sowohl in der Wand- als auch in der Gewölbezzone lediglich über einen glatten, einheitlich weiß getünchten Verputz verfügt zu haben – entsteht durch die diversen Gliederungselemente hier allerdings durchaus bereits ein vergleichsweise repräsentativer Gesamteindruck. Gerade für den vom Konvent kommenden und sich der Kirche nähernden Nutzer dürfte dazu nicht zuletzt die an den Umgang der Kirche angrenzende Stirnseite beigetragen haben, auf der nicht nur die Pfeiler- und Bogenvorlagen durch ihre vergleichsweise wenig aus der Wand heraustretende Tiefe einen offensichtlich dekorativen Charakter erhalten und auf der nicht nur der auch nach innen hin travertingefasste Durchbruch nochmals ein höherwertiges Material in die Wandkomposition einführt, sondern wo die über der Portalrahmung verbleibende Lünette mit einem in Stuck auf die Wand aufmodellierten, von Palmwedeln begleiteten und von einer Glorie mit IHS-Monogramm bekrönten Andreaskreuz auch ein erstes figürliches Element enthält [ABB. 445 - ABB. 446].

Das in der Südostwand des Umgangs enthaltene Portal schließlich mündet in einen vergleichsweise niedrigen, trapezförmigen Raum (RAUM 1.20), der bereits zum Baubestand des ehemaligen Bandini-Komplexes gehört [ABB. 733]. Zwar scheint man nach Ankauf des Bandini-Areals durchaus versucht zu haben, diesen über mehrere, der baulichen Situation des Bestands geschuldete Zwischenzonen (RAUM 1.21 a-c), die im Rahmen dieser Arbeit nicht näher untersucht werden konnten und daher in ihrer genauen Gestalt spekulativ bleiben müssen, notdürftig an den Konvent anzubinden. Da sich die Jesuiten prinzipiell entschlossen hatten, im Erdgeschoss des Casino Bandini zusätzliche Wirtschaftsbereiche unterzubringen, würde allerdings die Vermutung naheliegen, dass auch der hier

diskutierte Raum eher der Versorgung des Noviziats diene. Warum Bernini dann allerdings zum Umgang der Kirche hin nicht nur einen unmittelbaren Durchbruch schuf oder beibehielt, sondern die dortige Türöffnung sogar nochmals durch eine travertinene Einfassung inszenierte, ob letzteres nur aus dem Wunsch heraus geschah, in der gesamten der Kirche gegenüberliegenden Raumkante für eine gewisse gestalterische Einheitlichkeit zu sorgen oder ob der Raum doch nochmals eine zusätzliche, eher auf das Geschehen in der Kirche bezogene Funktion übernehmen sollte, die sich in der Sakristei, der Cappella dei Prelati und den eigentlichen Sakralräumen nicht sinnvoll hatte verorten lassen, sowie worin diese Funktion gegebenenfalls bestand,⁴⁰⁵ ist jedoch bisher vollkommen unklar.

In nordöstlicher Richtung folgte auf den genannten Trapezraum darüber hinaus ein langgestreckter Saal (RAUM 1.19), der bis zum gegenüberliegenden Ende des ehemaligen Casino Bandini reichte, den Dokumenten zufolge als Küche genutzt wurde⁴⁰⁶ und dementsprechend wohl primär vom rückwärtigen Hof oder von der links des gesamten Noviziatskomplexes entlanglaufenden Zufahrt aus zugänglich war, der je nach der restlichen Wegführung innerhalb des Konvents aber möglicherweise auch nicht ohne Verbindung zum Trapezraum auskam und damit – auch wenn der Zweck einer solchen Maßnahme unverständlich bleibt – letztlich sogar ebenfalls wieder auf vergleichsweise kurzem Weg an den die Kirche umgebenden Umgang angeschlossen gewesen sein könnte. Unabhängig von eventuellen Erschließungsszenarien wurde der Raum dabei allerdings auch insofern nochmals ganz unmittelbar von der Nachbarschaft zu Berninis Kirche geprägt, als die Rundung des Presbyteriums jeweils leicht in die dahinterliegende Raumschicht eindrang und in der südwestlichen Hälfte der Frontwand daher, wie im *piano nobile*, wohl eine gewisse Ausbuchtung vorausgesetzt werden darf, mit der sich der Sakralraum in der Kontur des Saales abzeichnete.

2.10. Die Grablege im Untergeschoss

2.10.1. Die Grundstruktur und die Außenwand des Hauptraums

Wie im Zusammenhang mit der architektonischen Grundstruktur bereits erwähnt, gelangt man vom unteren Austritt der im vorigen Kapitel vorgestellten Wendeltreppe in ein ausgedehntes Untergeschoss [TAF. II | TAF. VII - TAF. XII | ABB. 469 - ABB. 592], das nicht nur von seiner Gesamtausdehnung her nochmals ziemlich genau die Kontur der oberirdischen Gebäudeteile ausfüllt, sondern sich auch in seiner Binnengliederung im Wesentlichen am Hauptgeschoss orientiert. Auch das Untergeschoss setzt sich dementsprechend zunächst aus einem mit der zentralen Rotunde korrespondierenden, prinzipiell querovalen, wenn auch vor allem im Bereich des Westquadranten erheblich von der Ideallinie abweichenden Hauptraum (RAUM 0.01) sowie zehn rings umlaufenden, jeweils ei-

⁴⁰⁵ Denkbar wäre etwa, dass jener Raum für über die Beichte hinausgehende seelsorgerliche Gespräche genutzt wurde oder er als Zelle für Exerzitienteilnehmer diene – beides allerdings Vermutungen, die bis auf Weiteres rein spekulativ bleiben müssen.

⁴⁰⁶ So schlägt ein nach dem Kauf des Bandini-Areals verfasstes Memorandum zum weiteren Umgang mit dem Casino vor: „L'altro Appartamento con i stanzini da basso accomodarlo pro interim per l'Infermaria, come si era disegnato, ò uero assegnarlo per habitatione de' Nouitij, e de Stanzioni detti seruirsì per uso della Cucina ò d'altro che sarà necessario.“ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom.*“, Vol. III.“), fol. 197 v° f.

Dass die Küchennutzung auch tatsächlich realisiert wurde ergibt sich zum einen aus den Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, die in dem betreffenden Saal allesamt unter anderem einen Backofen zu zeigen scheinen, sowie zum anderen die Legende zu dem im Archivio Centrale dello Stato aufbewahrten Plansatz, der jenen Raum tatsächlich als „*cucina*“ betitelt.

ASR, *Disegni e mappe*, coll. II, cart. 137, b. 32, I; ACS, *Min. LL. PP. - Roma Capitale*, b. 104, ser. T1, fasc. 1, fol. 284 und 193 v°.

ner Kapelle, einem biapsidalen Raum, dem Presbyterium beziehungsweise dem Vestibül entsprechenden Kammern (RAUM 0.02 - 0.11) zusammen [ABB. 470 | ABB. 510 | ABB. 519 bzw. ABB. 559 | ABB. 567]. Im Vergleich zum Rest des Gebäudes wählte man dabei allerdings nicht nur eine etwas größere Wandstärke, durch die sich die lichten Maße der Einzelräume bereits im Grundriss leicht verringerten [ABB. 866], sondern es wurden, wie bei Untergeschossen generell üblich, auch die Raumhöhen extrem reduziert, sodass letztlich selbst das das Zentrum des Geschosses überspannende Gewölbe nur noch eine Scheitelhöhe von knapp drei Metern erreicht. Darüber hinaus stehen die meisten der umliegenden Kammern mit dem Ovalraum auch nicht mehr in unmittelbarer Blickbeziehung, sondern sind stattdessen auf ihrer Vorderseite fast vollständig verschlossen [ABB. 489]. Und schließlich fügte man im mittleren Drittel des Hauptraums auch noch eine zusätzliche, entlang der Querachse ausgerichtete Stützwand ein, um auf diese Weise die Spannweite des Gewölbes zu halbieren [ABB. 547 - ABB. 548]. Statt als einheitliche, überkuppelte Rotunde präsentiert sich das Zentrum des Untergeschosses dem Betrachter daher als – mit einer Breite von durchschnittlich etwa sechs bis sechseinhalb Metern allerdings durchaus großzügiger – tonnengewölbter Ring, der sich in typologischer Hinsicht als eine Art in die Länge gezogener Einstützenraum interpretieren lässt [ABB. 469].⁴⁰⁷

Auf seiner Außenseite ist der Zentralraum (RAUM 0.01) von einer insgesamt etwa 1,70 Meter dicken Mauer umgeben, die auf klassische Gliederungselemente vollkommen verzichtet, ja über weite Strecken sogar lediglich den Rohbauzustand zeigt [ABB. 493 | ABB. 504]. Der Prospekt wird daher fürs Erste vor allem durch die Mündungen der Nebenräume strukturiert, die außer unter dem Vestibül als je nach Segment gut zwei bis knapp drei Meter breite, zumindest im Nord-, im West- und in Teilen des Südquadranten bis auf den Fußboden hinabreichende Rundbogenöffnungen in die tragende Konstruktion einschneiden [ABB. 475 | ABB. 517]. Während unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) und unter der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) die Durchbrüche auch tatsächlich als solche in Erscheinung treten [ABB. 480 | ABB. 509], wurden diese in den anderen sieben Segmenten jedoch bereits kurz nach Vollendung der tragenden Konstruktion wieder vermauert [ABB. 476 | ABB. 489 | ABB. 517]. Dies hat zum einen zur Folge, dass sich die Struktur des Untergeschosses in jenen Bereichen der Zentralraumwand fast nur noch in Form eines charakteristischen Materialwechsels abzeichnet, auf den weiter unten nochmals zurückzukommen sein wird. Zum anderen bedeutet dies aber auch, dass als Zugang zu den dahinterliegenden Kammern lediglich eine Reihe von in den Abmauerungen ausgesparten, zwischen 55 x 70 und 60 x 85 Zentimeter großen Kriechöffnungen zur Verfügung stehen, die im Regelfall ungefähr 30 bis 40 Zentimeter über dem Fußboden beginnen, unter dem östlichen *coretto* (RAUM 0.06) und dem Presbyterium (RAUM 0.07) ungefähr mittig, unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05) und den übrigen biapsidalen Räumen (RAUM 0.03 | 0.08 | 0.11) am rechten sowie unter der Cappella della Passione (RAUM 0.09) am linken Rand der jeweiligen Trennwände liegen und ursprünglich wohl allesamt durch von außen stumpf gegen die Abmauerung schlagende, mit je zwei eisernen Bändern in der Wand verankerte und auf der gegenüberliegenden Seite durch ebenfalls eiserne Riegel in Position gehaltene, heute allerdings in den meisten Fällen entweder durch Ziegelplatten ersetzte oder fest in der Öffnung vermörtelte Marmortürchen verschlossen waren [ABB. 486 | ABB. 511 - ABB. 512 | ABB. 518 | ABB. 522 - ABB. 523].

Unterhalb des Vestibüls (RAUM 0.02) bildet dagegen bereits die statisch wirksame Konstruktion eine einheitlich durchlaufende Fläche [ABB. 471]. Zwar enthält auch dieser Teil der Raumkontur in der

⁴⁰⁷ Die auf den Fotografien erkennbare Arkadenstellung gehört nicht zum Originalbestand und spielt daher für die ursprüngliche architektonische Konzeption des Gebäudes keine weitere Rolle. Vgl. Kapitel 3.5.3., S. 405.

Mitte ihres unteren Randes nochmals eine – nun direkt in die tragende Struktur eingeschnittene, auf der Seite des Hauptraums etwa 75 Zentimeter breite und einen Meter hohe, an ihrem oberen Ende durch einen Segmentbogen überspannte – Kriechöffnung, die im Gegensatz zu den Zugängen der übrigen Kammern wohl noch nicht einmal mehr einen zusätzlichen Verschluss besaß [ABB. 472 - ABB. 473]. Dennoch fällt der Durchbruch in diesem Fall kaum auf, sodass der prinzipielle Eindruck einer kontinuierlichen Wand dort letztlich sogar eher gewahrt bleibt als in den nachträglich verschlossenen Segmenten unter den *coretti* und Seitenkapellen mit ihren bündigen Abmauerungen und Marmortürchen.

In ihrer Materialität ist die Wandebene dabei durch einen vergleichsweise systematischen Wechsel zwischen verputzten und unverputzten Bereichen gekennzeichnet. Sieht man vom nachträglich bis in die Tragstruktur hinein mit einer Putzschicht versehenen Prospekt der Kammer unter der Cappella di S. Stanislao Kostka (ZONE 0.05) einmal ab [ABB. 486], präsentieren sich die Pfeiler, das diese über das nordwestliche Ende der Längsachse hinweg verbindende Wandfeld, die Häupter der Rundbogenöffnungen sowie die senkrechten Teile der unverschlossenen Laibungen bis heute prinzipiell im Rohbauzustand, wobei allerdings die konkrete Oberflächenstruktur je nach Menge und Konsistenz des verwendeten Mörtels erheblich variiert. So zeichnet sich etwa auf den Pfeilern zwischen dem Kapellen- und dem *coretto*-Segment des Ost- und des Südquadranten (ZONE 0.05/0.06 | 0.08/0.09) sowie in den Laibungen links unter der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) beziehungsweise rechts unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) – Abschnitten, in denen jeweils ein vergleichsweise zähflüssiger Mörtel zum Einsatz gekommen zu sein scheint, der dementsprechend nicht bis zur Oberfläche der Wand vorquoll – ganz unmittelbar das der gesamten aufgehenden Konstruktion des Untergeschosses zugrunde liegende, aus Tuffbrocken von durchschnittlich etwa 12 bis 15 Zentimetern Durchmesser bestehende Bruchsteinmauerwerk ab, das hier eine klare, horizontale Schichtung aufweist und auf diese Weise trotz des geringen Bearbeitungsgrads der einzelnen Steine die vergleichsweise sorgfältige Ausführung des Untergeschosses betont [ABB. 482 | ABB. 490 | ABB. 492 | ABB. 514 | ABB. 516]. Eine im Prospekt des Hauptraums klar ablesbare Mauerwerksstruktur findet sich darüber hinaus auch über den Rundbögen der Durchbrüche zu den Kammern unter der Cappella della Passione (ZONE 0.09) sowie unter den *coretti* des Ost- und des Südquadranten (ZONE 0.06 | 0.08). Da die Tuffbrocken in diesen Fällen allerdings nicht mehr in horizontaler Richtung angeordnet sind, sondern sich stattdessen, wie von der konstruktiven Logik gefordert, radial um die Bogenöffnungen legen, fällt die eigentlich durchaus regelmäßige Ausrichtung der Steine dort allerdings kaum ins Auge [ABB. 494 | ABB. 497 | ABB. 511 | ABB. 513]. In anderen Teilen der Wand, darunter insbesondere auf den Pfeilerprospekten beiderseits des Durchgangs zur Kammer unter der Cappella di S. Francesco Saverio (ZONE 0.10), dürfte zu den Rändern hin sogar derart wenig Mörtel verwendet worden sein, dass man sich entschloss, die Fugen nachträglich nochmals mit einer entlang der Wandoberfläche glattgezogenen Mörtelschicht zu verfüllen [ABB. 506 | ABB. 508].⁴⁰⁸ Damit geht die Ablesbarkeit des kontinuierlichen Mauerwerksgefüges dort zwar größtenteils verloren. Da in den Lücken zwischen den diversen Mörtelnestern weiterhin einzelne Steine sichtbar bleiben, stellt der zusätzliche Mörtelauftrag den generellen Rohbaucharakter der betreffenden Partien aber dennoch nicht weiter infrage.

⁴⁰⁸ Dass es sich an den genannten Stellen um eine nachträglich aufgebraute Schicht handelt, ergibt sich zum einen aus deren vom Mörtelbett der Lagerfugen leicht abweichenden Farbe, zum anderen setzt eine derart glatte und sowohl von Schalungsabdrücken als auch von Erdresten freie Fläche voraus, dass man im Moment des Mörtelauftrags die Seiten der betreffenden Wandpartien auch tatsächlich von außen erreichen konnte – eine Bedingung, die bei der im Untergeschoss nachweislich gewählten Konstruktionsmethode der *volte sopra terra* erst erfüllt war, als man nach dem Abbinden der Wände und des darüberliegenden Gewölbes das als Schalung dienende Erdreich entfernt hatte. Vgl. Exkurs zu Kapitel 3.3.2., S. 292 ff.

Eine optisch ganz ähnliche, ebenfalls durch weitgehend kontinuierliche Mörtelflächen geprägte Struktur scheint zumindest auf den ersten Blick auch die Stirnseite des jene zwei Pfeiler verbindenden Bogens aufzuweisen [ABB. 507]. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich dann allerdings, dass es sich bei der die Tuffbrocken überdeckenden Mörtelmasse nun nicht mehr um eine separate, erst in einem zweiten Schritt hinzugefügte Schicht handelt, sondern dass die fraglichen Steine hier in den Mauermörtel selbst eingebettet sind, der somit – anders als in den zuvor behandelten Wandabschnitten – während der Realisierung in größerem Umfang aus den Fugen des Mauerwerks ausgetreten sein und die zur Errichtung der Wand genutzte Schalung weitgehend ausgefüllt haben muss. Und schließlich werden in Bereichen wie etwa der Wandfläche und dem rechten Pfeiler des Vestibölsegments (ZONE 0.02) beziehungsweise dem Prospekt der mit der Cappella della Madonna korrespondierenden offenen Kammer des Nordquadranten (ZONE 0.04) die Tuffbrocken sogar nicht nur mehr oder weniger vollständig vom Mauermörtel umhüllt, sondern dieser drang darüber hinaus auch noch in die Lücken der genannten Schalung ein. Entlang jener Wandpartien zeichnen sich daher die Abdrücke 20 bis 30 Zentimeter breiter, mit Zwischenräumen von bis zu zehn Zentimetern nebeneinander angeordneter, senkrechter Bohlen ab [ABB. 479 | ABB. 502], die nach oben hin bis hinter die angrenzenden Gewölbeabschnitte reichen und im Bereich der Durchbrüche durch die Rundbogenöffnungen schräg angeschnitten werden [ABB. 480 - ABB. 482], im Bereich der Pfeiler allerdings entweder etwa 70 bis 80 Zentimeter über Fußbodenniveau einen zusätzlichen Stoß aufweisen oder auf dieser Höhe überhaupt erst ansetzen [ABB. 478].

Den bei allen Unterschieden in der konkreten Oberflächenstruktur dennoch durchgängig als rohes Tuffmauerwerk identifizierbaren tragenden Bauteilen wurden sodann zum einen die erst in einem späteren Arbeitsschritt hinzugefügten Abmauerungen gegenübergestellt. Diese sind auf ihrer zum Hauptraum zeigenden Seite jeweils mit einem vergleichsweise groben, graubraunen Grundputz versehen, der im Regelfall sogar leicht in die aus Tuffbrocken realisierten Wandpartien hinein ausgreift und damit auch die Fuge zwischen den primären Durchbrüchen und den sie verschließenden Trennwänden vollständig mitüberdeckt [ABB. 476 | ABB. 517 | ABB. 522]. Lediglich vor der Kammer unter dem östlichen *coretto* (ZONE 0.06) endet der Verputz auf der rechten Seite bereits so weit vor dem Rand der Abmauerung, dass dort auch noch ein Blick auf die eigentliche Konstruktion jener Verschlüsse möglich wird.⁴⁰⁹ Dabei zeigt sich, dass die Trennwände – ähnlich wie die im südwestlichen Zwickelraum des Hauptgeschosses (RAUM 1.16) und in der Dachkammer über dem südlichen *coretto* (RAUM 3.08) im Rohbauzustand erhaltene Außenschale der oberirdischen Bauteile [ABB. 449 | ABB. 450 | ABB. 684]⁴¹⁰ – aus erneut in ein vergleichsweise zähflüssiges Mörtelbett von gut einer halben, mancherorts sogar fast einer ganzen Steinstärke Dicke eingebetteten Ziegeln bestehen [ABB. 496]. Die Struktur des von außen in ihrer Konstruktion sichtbaren Teils der Ziegelpломbe deutet außerdem darauf hin, dass die einzelnen Steine dort einen vergleichsweise regelmäßigen Läuferverband bilden – eine Annahme, die durch die im Zugang zur Kammer unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05) ablesbare, nach Abzug der Putzschichten ungefähr dem acht *once* breiten Kopf des *mattone ordinario*⁴¹¹ entsprechende Wandstärke eine zusätzliche Bestätigung erfährt. Die Putz-

⁴⁰⁹ Die ebenfalls unverputzte Brüstung unter der Kriechöffnung des nördlichen *coretto*-Segments dürfte erst entstanden sein, als man die Marmortürchen fest in ihren Durchbrüchen vermörtelte, dabei – der nicht mit den Abdrücken der Bänder korrespondierenden Position der Kloben nach zu urteilen – in die fragliche Öffnung eine ursprünglich für ein anderes Segment angefertigte, etwas niedrigere Platte einsetzte und daher die verbleibende Lücke anderweitig ausfüllen musste. Die unterhalb der Marmorplatte sichtbare Ziegelkonstruktion besitzt für die Frage nach der Materialität der Trennwände somit keine unmittelbare Aussagekraft.

⁴¹⁰ Siehe dazu Kapitel 2.9.2., S. 175 und Kapitel 2.12.1., S. 238.

⁴¹¹ Zu den im Rom des 17. Jahrhunderts offiziell vorgeschriebenen Ziegelformaten siehe SCAVIZZI 1983, S. 33 und 106; für einen Überblick über die in der damaligen Zeit real verwendeten Ziegelgrößen BERTOLDI et al. 1983, S. 106 (Anm. 7 ff.); zu den an S. Andrea konkret nachweisbaren Formaten Kapitel 3.3.3., S. 309.

flächen selbst bleiben dabei, analog zum Rest des Untergeschosses, prinzipiell ungegliedert, verfügen oberhalb der einzelnen Kriechöffnungen beziehungsweise der sie verschließenden Marmortürchen in der Regel aber immerhin noch über je ein in den Putz eingeritztes Kreuz aus zwei langgestreckten, sich überlagernden Rechtecken, das in der südwestlichen Kirchenhälfte (ZONE 0.08 - 0.09 | 0.11) sowie vor der Kammer unter dem Altarraum (ZONE 0.07) durch eine Schraffur sogar zusätzlich hervorgehoben wird und nur im *coretto*-Segment des Nordquadranten (ZONE 0.03) vollständig fehlt [ABB. 495 | ABB. 518].

Zum anderen sind der durch ihre Materialität bereits in unterschiedliche Abschnitte gegliederten Wandebene einige weitere Elemente vorgeblendet, die teils auf spezifische Gegebenheiten reagieren oder bestimmte Partien des Untergeschosses gezielt betonen, teils aber auch eher einen willkürlichen und unsystematischen Eindruck vermitteln. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang erstens zwei etwa 2,40 beziehungsweise 2,65 Meter breite, gut 40 Zentimeter tiefe und vom Boden bis zum Gewölbe reichende rechteckige Blöcke, die vor den Pfeilern links und rechts des Altarraumsegments (ZONE 0.07) die Last der im Hauptgeschoss um eine halbe Säulenbreite aus dem Grund-oval herausgerückten Presbyteriumsädikula abfangen und mit ihren Stirnseiten zugleich als Rücklagen für zwei gemauerte Sarkophage dienen [ABB. 519 | ABB. 521]. Während der erneut primär aus Tuffmauerwerk errichtete, zur besseren Definition der Kanten und Oberflächen allerdings bereits punktuell um Ziegelsteine ergänzte Rohbau entlang des Großteils der seitlichen Flanken sowie – zumindest beim rechten Block, bei dem sich kurz vor dem Übergang zum Gewölbe nochmals Schalungsbohlen abzeichnen – entlang seines oberen Rands prinzipiell unverkleidet bleibt [ABB. 498 | ABB. 519 - ABB. 521], sind die restlichen Teile der Fronten daher auch hier nochmals mit einem groben, graubraunen Grundputz versehen [ABB. 499 | ABB. 520], der sich im Falle des linken Blocks ausnahmsweise sogar auf dessen rechter Seitenfläche weiter fortsetzt [ABB. 501].

Zweitens verfügt der Zentralraumprospekt zwischen dem nordöstlichen Endpunkt der großen Ovalachse (ZONE 0.04/0.05) und der Mitte des südlichen *coretto*-Segments (ZONE 0.08) über einen ungefähr 80 Zentimeter hohen und durchschnittlich 25 bis 30 Zentimeter weit aus der Wandfläche heraustretenden Sockelstreifen [ABB. 483 - ABB. 484 | ABB. 489 | ABB. 493], der nun augenscheinlich sogar wieder allein aus – wenn auch ein weiteres Mal mit einer größeren Menge vergleichsweise flüssigen Mörtels vermauerten und daher auf der Ansichtsfläche von diesem weitestgehend überdeckten – Tuffbrocken besteht und dabei nicht nur beiderseits der Längsachse hinter den die Pfeiler verstärkenden Blöcken durchzulaufen scheint [ABB. 521 | ABB. 524], sondern sich darüber hinaus auch entlang der eigentlich den Durchbrüchen vorbehaltenen Wandpartien fortsetzt [ABB. 486 | ABB. 522]. Dies machte es erforderlich, unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05), unter dem daran anschließenden biapsidalen Raum (RAUM 0.06) sowie unter dem Presbyterium (RAUM 0.07) die Kriechöffnungen jeweils so weit nach oben zu verschieben, dass sogar deren unterer Rand knapp über die Sockeloberkante rückt. Obwohl die eigentlichen Öffnungen damit nicht mehr in den Sockelstreifen einschneiden, weist dieser unterhalb der Türchen aber dennoch je eine etwa ein Drittel seiner Gesamthöhe einnehmende Aussparung auf, deren Sohle nach vorne hin darüber hinaus in die obere Auftrittsfläche eines aus Ziegeln konstruierten und dementsprechend auch mit einem Ziegelbelag versehenen, zweistufigen Treppenblocks übergeht [ABB. 487]. Da jene Aussparung nicht von vornherein vorgesehen gewesen zu sein scheint, sondern – wie sich insbesondere an den unter der Öffnung des östlichen Kapellensegments (ZONE 0.05) wie angeschnitten wirkenden Tuffbrocken und Mörtelpartien zeigt [ABB. 488] – wohl das Resultat einer späteren Abarbeitung darstellt und der Sockelstreifen darüber hinaus auch nur einen Teil der Raumkontur begleitet, liegt bei alledem allerdings die Vermutung nahe, dass die heutige Lösung nicht die ursprüngliche Intention des Architekten widerspiegelt. Vielmehr ist wohl davon auszugehen, dass der Sockel entweder außer vor den beiden heute komplett offen gelassenen Durchbrüchen entlang des gesamten Hauptraumumrisses kontinuierlich durchlaufen und vor dem Rest der primären Rundbogenöffnungen die Tröge einer

Art weit in die Tiefe des Kapellenkranzes hineinreichender Arkosolgräber definieren sollte, oder dass es sich bei der heute wie ein Sockel wirkenden Wandpartie in Wirklichkeit um Teile eines wie üblich gegenüber den Untergeschosswänden nochmals verbreiterten, im Verhältnis zum letztlich gewählten Fußbodenniveau allerdings versehentlich zu hoch aufgemauerten Fundamentstreifens handelt.⁴¹²

Und drittens sollten sich – im Bereich der allein auf die Grundebene beschränkten Wandpartien ebenso wie im Bereich der Blöcke und Sockelstreifen – vor sämtlichen Pfeilern aus Ziegelsteinen aufgemauerte Sarkophage anschließen [ABB. 479 | ABB. 521], von denen am Ende aber nur in gut der Hälfte der Fälle überhaupt jemals nennenswerte Teile realisiert worden zu sein scheinen und von denen heute sogar nur noch der Sarg links vor der mit dem Presbyterium korrespondierenden Kammer (ZONE 0.07) sämtliche infrage kommenden Details aufweist. Vor dem linken Pfeiler des betreffenden Segments wird dementsprechend ein etwa 2,20 Meter breiter, 90 Zentimeter tiefer und 50 Zentimeter hoher, quaderförmiger Sarkophagkasten zunächst einmal durch eine gegenüber diesem leicht zurückspringende, konkav geschwungene Haube verschlossen, die an ihrem oberen Ende sodann ihrerseits von einem aus der Rücklage herausmodellierten Kleeblattkreuz bekrönt ist [ABB. 499]. Sämtliche sichtbare Partien sind dabei mit einer zwar noch leicht graubraunen, verglichen mit dem Rest der Putzoberflächen aber bereits vergleichsweise feinen Stuckschicht versehen, die Vorderseite des eigentlichen Sarkophagkastens verfügt darüber hinaus über eine mit dunkelgrauer Farbe aufgetragene Inschrift, die ursprünglich wohl „IO · PAVLV · OLIVA · S · I · PRAEPOSITVS · GENERALIS · XI / HVIC · PROBATIONIS · DOMVI · IN · PERPETVAM ME. [zu lesen als ‚in perpetuam memoriam‘] VIRTVTVM · EXEMPLIS / PER · XLVIII · ANNOS · CVMVLATAE · SVOS · ETIAM · CINERES · RELIQVIT / A · MDCLXXXI · VI · CAL · DECEM · AETAT · SVAE · LXXXII“ gelautet haben dürfte [ABB. 500].⁴¹³

⁴¹² Für die zunächst genannte Interpretation würde sprechen, dass im Bereich der Durchbrüche eigentlich keine in den Boden einzuleitenden Lasten anfallen und dass daher zumindest kein absolut zwingender Grund bestand, die Fundamente auch in jenen Partien des Ovalumrisses weiterzuführen. Dies gilt umso mehr, da die für die Fundamentstreifen erforderliche Ausschachtung es unmöglich machte, für die die Öffnungen überspannenden Bögen die Konstruktionsmethode der *volte sopra terra* zu nutzen. Andererseits ist es jedoch eher unwahrscheinlich, dass man bereits während der Arbeit an der Fundamentierung nochmals intensiver über den Verschluss der Kammern nachdachte. Und dass man allein wegen einer Entscheidung, die Öffnungen doch noch zu vermauern, eine Eliminierung der Sockel als derart entscheidend erachtete, dass man lieber einen uneinheitlichen Prospekt in Kauf nahm als die einmal gewählte Lösung auch auf die noch nicht fertiggestellten Quadranten zu übertragen, lässt sich sogar praktisch ausschließen.

Letztlich ist daher wohl doch eher davon auszugehen, dass man sich von einem kontinuierlichen Fundamentring einen – in der Tat nicht völlig von der Hand zu weisenden – Stabilitätsgewinn versprach und dass entweder die Handwerker das Fundament im Ost- und beginnenden Südquadranten fälschlicherweise bis zum Ansatz der die Öffnung überspannenden Bögen statt nur bis zur eigentlich geplanten, wohl knapp unterhalb des Fußbodenniveaus anzusetzenden Höhe aufführten oder das Fußbodenniveau zu einem Zeitpunkt, zu dem die Fundamentierung bereits im Gange war, nochmals eine Absenkung erfuhr. Da letzteres voraussetzen würde, dass die Realisierung des Untergeschosses im Ostquadranten begann, andere, weiter unten noch zu behandelnde Indizien aber eher auf einen in genau umgekehrter Richtung fortschreitenden Bauablauf hindeuten, kommt zumindest eine nachträgliche Absenkung des Fußbodenniveaus allerdings nur in Betracht, falls man die Hypothese einer Realisierung von Südwest nach Nordost als nicht stichhaltig erachtet.

Zur Technik der *volte sopra terra* siehe nochmals Exkurs zu Kapitel 3.3.2., S. 294 ff., zu den Hinweisen auf eine umgekehrte Reihenfolge der einzelnen Realisierungsetappen sowie zur Datierung möglicher Planänderungen darüber hinaus Kapitel 2.10.5., S. 198.

⁴¹³ („Giovanni Paolo Oliva, 11. Generaloberer der *Societas Iesu*, hat diesem Noviziat, nachdem er es 48 Jahre lang mit Beispielen seiner Tugend überhäuft hatte, zum ewigen Angedenken auch seine Asche hinterlassen. Im Jahre 1681, 6 Tage vor den Kalenden des Dezember im Alter von 83 [Jahren].“, eigene Übersetzung).

Heute präsentiert sich der Text zwar in der Form „IO · PAVLV · OLIVA · S · I · PRAEPOSITVS · GENERALIS · XI / HVIC · PROBATIONIS · DOMVI · IN · PERPETVME. VIRTVTVM · EXEMPLIS / PER · XLVIII · ANNOS · CVMVHTIS · SVOS · ETIAM ·

Vor den Pfeilern zwischen den Kammern unterhalb von Altarraum und südlichem *coretto* (ZONE 0.07/0.08) beziehungsweise von nördlichem *coretto* und Cappella della Madonna (ZONE 0.03/0.04) ist angesichts der Befunde am Gebäude dagegen davon auszugehen, dass sich die Sarkophage allein auf den gemauerten Korpus beschränkten und man zumindest auf die Ausführung der Hauben von vornherein verzichtete [ABB. 477 | ABB. 520].⁴¹⁴ Stattdessen sollten die genannten Sarkophagkästen angesichts der die Innenkanten der oberen Ränder begleitenden Ausklinkungen [EBD.] wohl zunächst mit den Korpuswänden bündige Deckplatten erhalten, wobei allerdings nicht nur offen bleiben muss, ob diese als endgültiger Abschluss gedacht waren oder lediglich als Vorbereitung für die Realisierung eigentlich doch noch geplanter Hauben dienen sollten,⁴¹⁵ sondern auch, ob die Platten am Ende tatsächlich installiert wurden oder man die fraglichen Sarkophagkästen – sofern diese überhaupt belegt wurden – nicht einfach nur, wie in der genannten Grabstelle des Nordquadranten (ZONE 0.03/0.04), mit Erde verfüllte [ABB. 478]. Beim Sarg zwischen dem *coretto*- und dem Kapellensegment des Südquadranten (ZONE 0.08/0.09) [ABB. 514 - ABB. 515] stellt sich darüber hinaus die Frage, ob dessen vordere Partien zunächst vollständig aufgemauert und später wieder niedergelegt oder die Arbeiten dort einfach bereits nach den heute noch sichtbaren ein bis zwei unteren Ziegelschichten eingestellt wurden. In sogar noch rudimentärerem Zustand präsentieren sich die an den Sockelstreifen anschließenden Sarkophage links und rechts des Kapellensegments des Ostquadranten (ZONE 0.05), wo man wohl nur die Rückwände der Sarkophagkästen unmittelbar realisierte, während man die Anschlüsse der Seitenwände durch die an einigen Stellen angelegte Verzahnung lediglich vorbereitet zu haben scheint [ABB. 483 - ABB. 485 | ABB. 491].⁴¹⁶ Und beiderseits des Raums unter der Cappella di S. Francesco Saverio (ZONE 0.10) fehlen schließlich sogar jegliche Ansätze von Sarkophagen [ABB. 505].

Nur vor der Kammer unterhalb des Vestibüls (ZONE 0.02) lassen sich dann nochmals zwei größere, zur Längsachse hin nun sogar über die Pfeilerzonen hinaus bis in den Bereich der eigentlichen Wandfläche vordringende Sarkophage nachweisen [ABB. 470]. Der südwestliche der beiden gemauerten Särge (ZONE 0.11/0.02) besteht dabei erneut nur aus dem Korpus, erreicht, verglichen mit den übrigen Beispielen, aber eine annähernd doppelt so große Breite und verfügt daher, anders als der Rest der Sarkophagkästen, nicht mehr ausschließlich über gerade Konturen, sondern folgt mit seiner Vorder- und Rückseite stattdessen dem gebogenen Raumumriss [ABB. 502 | ABB. 504]. Außerdem wird der Sarkophag nun durch eine Querwand in zwei Hälften geteilt, von denen die rechte wiederum bis oben hin eine Erdschüttung enthält, während die linke nun erstmals ganz unmittelbar die auch bei den anderen Sarkophagen vorauszusetzende flache Abdeckung aufweist, die in diesem Fall zusätzlich mit einem wohl mit einer weiteren Platte verschließbaren Durchbruch versehen ist [ABB. 503]. Unterhalb der Abdeckung zeigt jener Teil des Sarkophags dann allerdings keine Spu-

CINERES · RELIQVIT / A · MDCLXXXI · VI · CAL · DECEM · AETAT · SVAE · LXXXII“. Da die Textstellen „*in perpetuu...*“ sowie „*cumu...is*“ – ersteres wohl ein sonst eher in Verträgen übliches, mit „*etc.*“ abgekürztes „*in perpetuum et aeternum*“, letzteres eine Abbeviatur der Wortform „*cumulatis*“ – aus etwas verbreiterten Buchstaben bestehen und sie den verfügbaren Platz darüber hinaus auch nicht mehr organisch ausfüllen, liegt allerdings die Vermutung nahe, dass man bei einer späteren, partiellen Auffrischung der Inschrift jene Partien nochmals leicht veränderte.

⁴¹⁴ Für diese Annahme spricht, dass an den betreffenden Pfeilern nicht nur die Hauben selbst fehlen, sondern die Wandflächen auch noch nicht einmal Abarbeitungsspuren aufweisen, die auf eine frühere Existenz solcher Elemente hindeuten könnten.

⁴¹⁵ Wie sich weiter unten noch zeigen wird, erscheint es aus kompositorischen Gründen völlig naheliegend, nicht bei allen Sarkophagen tatsächlich eine Haube vorauszusetzen. Umgekehrt muss angesichts der Tatsache, dass es auch für die Aufmauerung der Haube zunächst einmal erforderlich war, den Hohlraum des Sarkophags zu überbrücken, die Existenz der Aussparungen aber durchaus nicht bedeuten, dass man tatsächlich in allen diesen Fällen von vornherein die Realisierung einer Haube ausschloss.

⁴¹⁶ Darauf deutet zumindest die Tatsache hin, dass sich – anders als etwa vor der zentralen Stützwand – in diesen Fällen auch auf dem Fußboden keine Abdrücke des restlichen Sarkophagumrisses mehr finden.

ren einer zusätzlichen Verfüllung mehr, was darauf hindeuten könnte, dass das Einbringen der Erde die Installation der eigentlich geplanten Abdeckplatte auch anderswo nicht vorbereitete, sondern ersetzte und dass man zumindest im Rest der erdgefüllten Sarkophage derartige Platten daher in der Tat nie installierte.

Im Falle des heute nur noch anhand von Spuren auf der Wand und auf dem Fußboden nachweisbaren, in der Breite lediglich knapp das Eineinhalbfache des Standardsarkophags messenden Sargs nordöstlich der besagten Kammer (ZONE 0.02/0.03), scheint der sich entlang der Wand abzeichnende Umriss zunächst sogar wieder die Existenz einer Haube und eines diese bekrönenden Kleeblattkreuzes zu belegen [ABB. 474]. Bei genauerer Betrachtung deuten allerdings sowohl die im Vergleich zum Rest der Sarkophage deutlich aufwändigere Gestaltung jener zusätzlichen Elemente als auch deren den Maßstab der zugehörigen Wandpartie sprengende Dimensionen sowie der reichlich unmotivierte Umriss des die gesamte Komposition hinterfangenden Putzhintergrunds eher darauf hin, dass die Haube hier eine spätere, der ursprünglichen gestalterischen Konzeption zuwiderlaufende Zutat darstellte, dass also auch diese Grabstelle zunächst mit der Oberkante des Korpus enden und eventuelle Aufsätze damit allein den das Südostende der kurzen Ovalachse (ZONE 0.07) flankierenden Sarkophagen vorbehalten bleiben sollten – eine Annahme, die auch im Hinblick auf die Gesamtdisposition des Untergeschosses durchaus naheliegen würde, hätten jene Sarkophage auf diese Weise doch den Zugang zur Kammer unterhalb des Altarraums symmetrisch gefasst und damit die Kammer selbst nochmals zusätzlich ausgezeichnet.

2.10.2. Die zentrale Stützwand und die Gesamtdisposition der Sarkophage

Auf der der ovalen Außenkontur gegenüberliegenden Seite wird der mittlere Teil des ringförmigen Hauptraums durch eine der Querachse folgende, durchschnittlich gut einen Meter dicke Stützwand definiert, die im Grundriss über halbkreisförmig ausgerundete Enden verfügt, sich nach oben hin um etwa 30 Zentimeter verjüngt und erneut aus aus Tuffbrocken konstruiertem Bruchsteinmauerwerk besteht, anders als entlang der Außenkontur nun allerdings bis hinauf zum Gewölbeansatz eine kontinuierliche, gegenüber dem Großteil der vergleichbaren Flächen sogar etwas heller wirkende, wenn auch weiterhin vergleichsweise grobe Putzschicht trägt [ABB. 547 - ABB. 548]. Der eigentlichen Wand war dabei sowohl in der Mitte der südöstlichen als auch in der Mitte der nordwestlichen Schauseite ursprünglich je ein Sarkophag vorgelagert, der oberhalb des üblichen Korpus erneut mit einer Haube abgeschlossen und von einem aus der Wandfläche herausmodellierten, nun jedoch ohne die Kleeblattenden auskommenden Kreuz bekrönt wurde [ABB. 549], sich – von jenem zuletzt genannten Kreuz einmal abgesehen – inzwischen allerdings wie bei der Grabstelle rechts des Vestibüls nur noch anhand von Abdrücken im Fußboden beziehungsweise anhand einer Lücke im Putz nachweisen lässt [ABB. 550]. Die beiden die Wandmitten besetzenden Sarkophage wurden sodann auf den Längsseiten der Stützwand durch weitere, mit Ausnahme der abschließenden Kreuze ebenfalls nicht mehr erhaltene Särge flankiert, bei deren Abriss dann allerdings nicht mehr die Tuffkonstruktion zutage trat, sondern nur noch Einritzungen in oder kleine Stuckreste auf der ansonsten kontinuierlich durchlaufenden Putzfläche übrigblieben [ABB. 552 | ABB. 556]. Dies deutet darauf hin, dass der Rohbau der mittleren Sarkophage schon vor Beginn der an der Stützwand vorgenommenen Putzarbeiten abgeschlossen war und die Grabstellen selbst damit bereits in der Planung des Untergeschosses mitberücksichtigt wurden, während es sich bei den seitlichen Särgen wohl um spätere Ergänzungen handelte, die für das ursprüngliche Erscheinungsbild der Kirche keine Rolle spielen. Darüber hinaus schloss beziehungsweise schließt sich auch an die nordöstliche Schmalseite der Stützmauer nochmals ein Sarkophag an, der dort mit seinen beiden seitlichen Flanken exakt die Fluchten der Wandstärke fortsetzt und daher, gerade verglichen mit den übrigen Grabstellen, eine deutlich geringere Breite aufweist [ABB. 548 | ABB. 553]. Der in diesem Fall wieder größtenteils erhaltene Korpus verfügt dabei nochmals über den auch für die übrigen Sarkophage typischen vergleichsweise feinen Verputz und trägt am oberen Rand seiner Vorderseite zudem die

mit dunkelgrauer Farbe aufgetragene Inschrift „FRANCISCVS SILLA ET EIVS VXOR“⁴¹⁷ [ABB. 554]. Oberhalb des Korpus wurde der Sarg sodann zum einen mit einer heute nicht mehr erhaltenen Haube abgeschlossen, die bei ihrer Entfernung erneut eine Lücke im Putz hinterließ; die Haube ihrerseits war beziehungsweise ist erneut von einem leicht plastisch aus dem Untergrund heraustretenden Kreuz bekrönt, das in seiner Gestaltung nochmals exakt dem auch im Zentrum der Längsseiten gewählten Vorbild folgt [ABB. 551 | ABB. 555] – Befunde, die zweifelsfrei darauf hindeuten, dass auch dieser Sarkophag bereits im Zuge der ersten Ausstattungskampagne entstand.

Insgesamt lässt sich damit für das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale eine gestalterische Konzeption rekonstruieren, der zufolge zunächst einmal jeder der umliegenden Pfeiler mit einem standardmäßig flach abgeschlossenen, verputzten Sarkophagkorpus besetzt werden sollte. Indem man die Särge vor den Kammern unter Vestibül und Presbyterium paarweise in ihrer Breite streckte beziehungsweise durch Hauben, Stuckkreuze und zwischengeschaltete Wandvorlagen erweiterte, versuchte man jedoch bereits entlang der Außenkontur die die funktionale Organisation des eigentlichen Kirchenraums prägende Längsachse nochmals ablesbar zu machen sowie den Raum unter dem Presbyterium als die dem Kultzentrum der Kirche am nächsten liegende und daher prestigeträchtigste Kammer zusätzlich hervorzuheben. Den zunächst geplanten, letztlich aber doch nicht vollständig realisierten Kranz von äußeren Sarkophagen ergänzte man im Zentrum der Kirche sodann von vornherein um drei weitere, ebenfalls durch Hauben ausgezeichnete Grabstellen,⁴¹⁸ von denen die zwei größeren vor und hinter der Stützmauer nochmals die Längsrichtung unterstrichen und damit – ähnlich wie im Hauptgeschoss, wo die offenen Enden der Längs- die größeren Dimensionen der Querachse ausgleichen – ein Gegengewicht zur durch den Verlauf der Stützwand bedingten Betonung der Querrichtung bildeten, während die dritte mit ihrer seitlichen, der Schmalseite der Wand zugeordneten Position eine gewisse Asymmetrie in das Kellergeschoss einführte, die der Gesamtkomposition möglicherweise eine zusätzliche Spannung verleihen sollte.

2.10.3. Das Hauptraumgewölbe und der Fußboden

An ihrem oberen Ende bildet die Stützmauer das zentrale Auflager für die ebenfalls bereits erwähnte Ringtonne, die etwa 2,10 bis 2,20 Meter über dem Niveau des Fußbodens ohne weitere Vor- oder Rücksprünge aus der Wand heraustritt [ABB. 547], dann relativ schnell den endgültigen, verglichen mit der zu überbrückenden Breite allerdings extrem geringen Stich von etwa 70 Zentimetern erreicht, entlang der mittleren zwei bis drei Meter sogar fast waagrecht verläuft [ABB. 469] und auf der gegenüberliegenden Seite auf einer Höhe von teils ebenfalls gut zwei, teils aber auch nur etwa eineinhalb Metern in die die Außenkontur definierende Tuffkonstruktion einmündet [ABB. 475 | ABB. 510 | ABB. 519].⁴¹⁹ Während das Gewölbe über der Stützmauer eine kontinuierlich durchlaufende, doppelt gekrümmte Wange ausbildet, wird die nach außen zeigende Laibung darü-

⁴¹⁷ („Francesco Silla und dessen Gattin“, eigene Übersetzung).

⁴¹⁸ Dass die Sarkophage in der Mitte der Längs- und auf der nordöstlichen Schmalseite tatsächlich bereits während der ersten Ausstattungsphase entstanden, wird noch zusätzlich bestätigt durch die Identität der in ihnen bestatteten Toten, die, wie sich weiter unten noch zeigen wird, allesamt zunächst in der alten Kirche beigesetzt und von den Jesuiten nach Fertigstellung des Untergeschosses lediglich in Berninis Bau überführt worden waren, für die also bereits in den 1670er-Jahren entsprechende Grabstellen benötigt wurden. Vgl. Kapitel 2.10.7., S. 210.

⁴¹⁹ Heute wird die gesamte Ringtonne entlang ihrer Scheitellinie überdies durch einen unregelmäßigen Kranz aus insgesamt neun mit Rundbögen untereinander verbundenen Pfeilern unterstützt, der den ohnehin bereits ringförmigen Hauptraum weiter unterteilt und im Zentrum des Untergeschosses auf diese Weise letztlich zwei zueinander konzentrische Raumabschnitte entstehen lässt [ABB. 545 - ABB. 546]. Die Pfeilerstellung ist dabei jedoch nicht Teil der ursprünglichen Konzeption, sondern stellt lediglich eine nachträgliche Sicherungsmaßnahme dar, zu der man sich entschloss, als sich im Gewölbe bedenkliche Risse zu zeigen begannen. Siehe dazu Kapitel 3.5.3., S. 405.

ber hinaus oberhalb der einzelnen Wandsegmente durch bis zur Scheitelzone der Rundtonne reichende Stichkappen unterbrochen, die die in die tragende Struktur eingeschnittenen Durchbrüche nochmals konzentrisch umfassen und auf diese Weise die in der Wand bereits vorgezeichnete Gliederung nochmals zusätzlich unterstreichen [ABB. 476 | ABB. 489 | ABB. 494]. Auf Höhe der Kämpfer zerfällt das Gewölbe daher zur Außenseite hin in einzelne Pendentifs, die an ihrem unteren Rand mit einer Breite von etwa zwei, beiderseits der Kammer unter dem Vestibül sogar mit einer Breite von etwa drei Metern beginnen und sich nach oben hin entsprechend aufweiten [ABB. 477 | ABB. 490 | ABB. 514].

Wie die statisch wirksamen Teile der Wand bleibt auch das Gewölbe vollkommen unverputzt und macht daher das konstruktive Gefüge des Rohbaus für den Betrachter unmittelbar ablesbar. Dabei wird deutlich, dass sich sowohl auf der Seite der Außenkontur als auch auf der Seite der zentralen Stützmauer am unteren Ende der Gewölbelaibungen zunächst nochmals die bereits bekannte Konstruktion aus horizontal geschichteten Tuffbrocken fortsetzt – wenn auch im Vergleich zur Wand mit etwas kleineren Steinformaten, einer ersten Beimischung von Ziegelbruchstücken sowie einer eher unregelmäßigen Anordnung der einzelnen Steinpartikel [ABB. 529 | ABB. 531 | ABB. 540, **rechte Hälfte**]. Außerdem kam in der Mehrzahl der Fälle ein ansonsten nur über dem Durchbruch des westlichen Kapellensegments und im Sockelstreifen genutzter, eher flüssiger Mörtel zum Einsatz, der die Tuff- und Ziegelemente weitestgehend einhüllt. Lediglich über den Pfeilern zwischen dem Kapellen- und dem *coretto*-Segment des Ost- beziehungsweise des Südquadranten (ZONE 0.05/0.06 | 0.08/0.09), beiderseits des Altarraums (ZONE 0.07) sowie am südwestlichen Endpunkt der Querachse (ZONE 0.09/0.10) lassen sich dann zumindest stellenweise nochmals deutlich aus der Mörtelmasse heraustretende Einzelsteine nachweisen [ABB. 538, **linke Hälfte** | ABB. 539 | ABB. 540, **linke Hälfte**]. Umgekehrt wurden insbesondere beiderseits der mit dem westlichen *coretto* korrespondierenden Kammer (ZONE 0.11), in geringerem Maße aber auch zum Beispiel am linken Rand des Blocks links des Altarraumsegments (ZONE 0.06/0.07) die Anfänger mehr oder weniger stark abgearbeitet, sodass in diesen Fällen die Tuffbrocken mit ihren Schnittflächen zwar ebenfalls in voller Größe in Erscheinung treten, diese aber dennoch vollständig von der in derselben Ebene endenden Mörtelmatrix umgeben werden [ABB. 535 | ABB. 537]. Ebenfalls in den Gewölbewangen beiderseits der Kammer unter dem westlichen *coretto* (ZONE 0.11), in ähnlicher Weise aber auch rechts des Presbyteriumssegments (ZONE 0.07/0.08), fällt auf einem an anderen Pfeilern ungefähr der Kämpferhöhe entsprechendem Niveau von etwa 2,10 Meter darüber hinaus eine ungefähr waagrecht verlaufende, dunkelbraune Ader auf [EBD. | ABB. 540]. Die rechte der beiden Wangen wird leicht rechts ihrer Mitte zusätzlich auch noch in vertikaler Richtung unterteilt, wobei die eine Hälfte bis auf etwa 1,60 Meter hinabreicht und daher auch nochmals die genannte Ader wiederholt, während der andere Teil bereits knapp oberhalb von deren Niveau ausläuft [ABB. 536].

Die über der Tuffkonstruktion anschließende eigentliche Gewölbeschale besteht dagegen aus einem die antike Technik des *opus cæmentitium* rezipierenden Gussbeton aus puzzolangebundenem Kalkmörtel und Zuschlägen aus Ziegelbruch und Kalksteinschutt. Das Gewölbe verfügt dementsprechend in jener Zone über eine zwar weiterhin raue, dabei aber dennoch relativ homogene Unterseite, in der Ziegel und Kalksteine in der Regel nur noch mit einzelnen Ecken oder Kanten nach außen treten, die auch sonst in ihrer Struktur und Farbigkeit eher an gewachsenes Erdreich erinnert und von der sich bei Berührung tatsächlich ein feiner Erdstaub ablöst [ABB. 534 | ABB. 541 | ABB. 558]. Zusätzlich verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass sich an verschiedenen Stellen, so etwa auf der Gewölbewange zwischen *coretto*- und Kapellensegment des Nordquadranten (ZONE 0.03/0.04), auf der rechten Hälfte des Anfängers links und auf der Wange rechts der Kammer unter der Cappella di S. Stanislao (ZONE 0.05) sowie über der dieser gegenüberliegenden Rundung der Stützwand (ZONE 0.01^{no}/0.01^{so}), immer wieder zwischen gut fünf und knapp zwanzig Zentimeter lange, im Wesentlichen vertikal verlaufende Kerben finden, die sich angesichts ihrer Form und Größe kaum anders denn als Spuren von Pickelhieben interpretieren lassen und deren meist rostroter Grund darauf hindeutet, dass in der für die Konstruktion des Gewölbeblocks verwendeten

Gussmörtelmischung entweder ein extrem hoher Anteil an Ziegelzuschlägen oder eine besonders kräftig gefärbte, rote Puzzolanvarietät zum Einsatz kam [ABB. 530 | ABB. 532 - ABB. 533 | ABB. 557]. Vor dem Kapellensegment des Süd-, dem *coretto*-Segment des Nord- sowie möglicherweise dem *coretto*-Segment des West- und dem Kapellensegment des Ostquadranten⁴²⁰ (ZONE 0.09 | 0.03 | 0.11 | 0.05) existieren in der Nähe des Gewölbescheitels darüber hinaus mindestens zwei, eventuell auch drei oder vier annähernd quadratische, vermutlich in allen Fällen mit Holzlatten und senkrechten Ziegeln zugesetzte Durchbrüche, von denen der südliche die Ziegel und Latten des Verschlusses bis heute nach außen zeigt [ABB. 543 - ABB. 544], während der nördliche auf seiner Oberfläche nur eine kontinuierliche Mörtelschicht aufweist [ABB. 542].

Schließlich verfügte der gesamte Hauptraum – soweit sich dies angesichts der kontinuierlich vom Gewölbe herabrieselnden und im Laufe der Zeit eine mehr oder weniger kompakte Schicht formenden Erdpartikel heute noch beurteilen lässt – über einen wohl ebenfalls aus einer Art *opus caementitium* gegossenen Fußboden, der ursprünglich über dessen gesamte freie Grundfläche mehr oder weniger lückenlos durchlief und sogar im Inneren der gemauerten Sarkophage nochmals wiederholt wurde [ABB. 525]. Allerdings scheint die Oberfläche des Gussmörtels dabei nicht ausreichend glatt gestrichen worden zu sein, sodass sich im Boden des Hauptraums zusätzlich zu den durch den Abriss eines Teils der Sarkophagkästen entstandenen, weiterhin die ehemalige Position von deren Front- und Seitenwänden widerspiegelnden Vertiefungen und Ausbuchtungen sowie zusätzlich zu einer in manchen Partien durchaus erheblichen Anzahl von Rissen auch heute noch zahlreiche Unebenheiten oder sogar regelrechte, wenn auch nur wenige Millimeter messende Stufen nachweisen lassen [EBD. | ABB. 526]. Unter der Vorderkante des bis heute offenen Durchgangs zum Raum unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) fällt darüber hinaus eine über die gesamte Öffnungsbreite reichende Fuge auf, die darauf hindeutet, dass die in ihrer Materialität und Struktur ansonsten vollkommen identischen Beläge von Kammer und zentralem Ring in unterschiedlichen Momenten realisiert worden sein müssen [ABB. 527]. Und vor der Kammer unter der Cappella di S. Stanislao Kostka (ZONE 0.05) scheint außerdem der Untergrund nicht die erwartete Festigkeit besessen zu haben, was letztlich dazu führte, dass auch der Gussfußboden in diesem Bereich auf einer Fläche von etwa eineinhalb mal eineinhalb Metern leicht einbrach und daher bis heute eine knapp zehn Zentimeter tiefe Kuhle aufweist [ABB. 528].

2.10.4. Die Grabkammern

Bildet der zentrale Ring trotz der mittleren Trennwand sowie trotz der Vielfalt an Oberflächenbehandlungen und vorgelagerten Elementen noch eine vergleichsweise einheitliche Gesamtkomposition, folgen die Nebenräume – ähnlich wie die Kapellen und biapsidalen Räume des Hauptschosses – mindestens drei, möglicherweise sogar fünf unterschiedlichen Typologien.

Als zumindest ihrem grundsätzlichen Charakter nach einheitliche Raumgruppe zu nennen sind dabei zunächst einmal die insgesamt sieben entlang ihrer primären Durchbrüche mit einer dünnen Ziegelschicht verschlossenen, ursprünglich über Kriechöffnungen erreichbaren Kammern, die gemeinsam den Bereich unter der südöstlichen Kirchenhälfte (RAUM 0.05 - 0.09) beziehungsweise unter den *coretti* des Nord- und des Westquadranten (RAUM 0.03 | 0.11) besetzen [ABB. 524]. Da deren Marmortürchen als Reaktion auf erhebliche Rostschäden an den Kloben und Bändern inzwischen

⁴²⁰ Die Unsicherheit hinsichtlich der Anzahl der Öffnungen ergibt sich daraus, dass von der westlichen Plombe inzwischen nur noch ein kleiner, kaum als solcher erkennbarer Rest über die nachträglich hinzugefügte, den Gewölbescheitel abfangende Arkadenreihe hinausragt. Für den Durchbruch im Ostquadranten fehlt am Gebäude sogar jeglicher konkrete Beleg. Aus Gründen der Symmetrie ist allerdings durchaus denkbar, dass eine solche vierte Öffnung zwar eigentlich existierte, dass deren Umriss aber heute komplett hinter der Stützarkade verschwindet.

größtenteils mit Mörtel fest in ihren Öffnungen verankert oder durch ebenfalls fest eingemauerte Ziegelplatten ersetzt wurden [ABB. 495 | ABB. 512], sind bis auf den Raum unterhalb der Cappella di S. Stanislao Kostka (RAUM 0.05) jene Kammern allerdings nicht mehr ohne Weiteres zugänglich. Damit fehlt nicht nur eine definitive Bestätigung für die hier getroffene Annahme, nach der sich die den Gesamteindruck jenes Raums prägende Aufrisslösung und Oberflächenbehandlung in den übrigen Kammern nochmals wiederholt. Vielmehr lässt sich auch nicht endgültig klären, ob man dessen aus den Seitenkapellen abgeleitete Grundrisskontur mehr oder weniger unverändert auf die übrigen Segmente übertrug, ob sämtlichen fraglichen Räumen also ein einziges, gleichbleibendes Schema zugrunde liegt [ABB. 867 a], oder ob die Grundrisse der Kammern – wovon zumindest im östlichen Teil der Kirche (RAUM 0.05 - 0.07) eigentlich auszugehen sein dürfte – auch in den *coretto*- und Altarraumsegmenten nochmals auf die Form der darüberliegenden Bereiche des Hauptgeschosses reagieren und die Kammern daher trotz aller Ähnlichkeiten nochmals drei separate Varianten bilden, von denen die erste in den Räumen unterhalb der beiden Kapellen des Ost- und des Südquadranten (RAUM 0.05 | 0.09), die zweite in den Räumen unterhalb der vier *coretti* (RAUM 0.03 | 0.06 | 0.08 | 0.11) und die dritte im Raum unterhalb des Presbyteriums (RAUM 0.07) zum Einsatz kam [ABB. 867 b]. Angesichts der an späterer Stelle nochmals näher zu behandelnden Differenzen zwischen den Grundrissen der beiden offenen Anräume (RAUM 0.04 | 0.10) ist sogar nicht einmal völlig auszuschließen, dass sich in den Kammern zusätzlich auch der Planwechsel vom Ersten zum Zweiten Chirographen widerspiegelt und dass daher – selbst vorausgesetzt, dass man sich bei der Gestaltung des Untergeschosses prinzipiell an den Raumkonturen des eigentlichen Kapellenkranzes zu orientieren suchte – die Grundrisse eigentlich vergleichbarer Segmente dennoch mehr oder weniger deutlich voneinander abweichen [ABB. 867 c].⁴²¹ Und auch das Niveau des Fußbodens muss im Grunde spekulativ bleiben, wenngleich die Aufteilung der jeweiligen Prospekte am Ende fast nur den Schluss zulässt, dass dieses unter dem östlichen *coretto* (RAUM 0.06) und unter dem Presbyterium (RAUM 0.07) nochmals, genau wie unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05), etwa 80 Zentimeter über der Ebene des Hauptraumbodens beziehungsweise knapp unter der Oberkante des dem betreffenden Segment vorgelagerten Sockelstreifens ansetzt [ABB. 869 a | ABB. 565] und in den übrigen Kammern (RAUM 0.03 | 0.08 - 0.09 | 0.11) entweder knapp unterhalb der von außen ungefähr 30 bis 40 Zentimeter hohen Schwelle der Kriechöffnungen verläuft oder sogar exakt die Höhe des Hauptraumbodens aufgreift [ABB. 869 b].

Unabhängig davon, welche Grund- und Aufrisskonfiguration die übrigen Nebenräume letztlich aufweisen, ist jedoch in jedem Fall davon auszugehen, dass alle zum zentralen Ring hin abgemauerten Kammern zunächst einmal aus zwei Teilen bestehen, von denen der hintere der eigentlichen, mit dem zugehörigen Abschnitt des Kapellenkranzes korrespondierenden Raumzelle entspricht [ABB. 868, #1], während der vordere strenggenommen bereits zum in die tragende Konstruktion eingeschnittenen Durchbruch gehört und nur aufgrund der erheblichen Stärke der den Hauptraum umgebenden Wand wie eine zusätzliche räumliche Zone wirkt [ABB. 868, #2]. Zumindest in jenen Segmenten, in denen sich das Untergeschoss bereits am Zweiten Chirographen orientiert und die seitlichen Laibungen dementsprechend nicht mehr, wie noch in der ersten Planungsphase in Richtung des Kirchenäußeren divergieren, weist die vordere Partie dabei einen im Wesentlichen rechteckigen, auf der Vorder- und Rückseite allerdings entsprechend der Ovalkontur leicht gekrümmten Grundriss auf. Bei den Nebenräumen des Ostquadranten und des Altarraumsegments (RAUM 0.05 - 0.07) mit ihrem vergleichsweise hoch liegenden Fußbodenniveau wird die betreffende Raumzelle sodann mit dem als Tonnengewölbe wirkenden, hier bereits unmittelbar auf dem Boden beginnenden Rundbogen des Durchbruchs überspannt [ABB. 565], in den restlichen Kammern (RAUM 0.03 | 0.08 - 0.09 | 0.11) dürfte zwischen Fußboden und Gewölbeansatz darüber hinaus auch noch ein Stück

⁴²¹ Vgl. Kapitel 2.10.5., S. 198.

der geraden Seitenwände in Erscheinung treten. Auf der dem zentralen Ring zugewandten Seite endet der vordere Raumteil mit einer der Rückseite der Abmauerung entsprechenden, durch einen breiten Rundbogen abgeschlossenen beziehungsweise – im Osten der Kirche – allein auf die Lünetenzone beschränkten Fläche, die auch hier ungegliedert bleibt und nur durch die glatt eingeschnittene, rechteckige Kriechöffnung nochmals unterbrochen wird.

Sofern sich die in der Kammer unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05) erhobenen Befunde auch auf den Rest der Nebenräume übertragen lassen, schließt sich zumindest im Falle der beiden verschlossenen Kapellensegmente (RAUM 0.05 | 0.09) an den vorderen Durchbruch ein weiterer, ebenfalls ungefähr rechteckiger Raumabschnitt an [ABB. 559 | ABB. 564], dessen Front- und Rückseiten zu den Rändern hin jeweils, wie im darüberliegenden Kapellenraum, mit einem leichten Knick auf die Ovalform der Kirche reagieren und der nach oben hin durch eine Art nun allerdings zumindest an den Seiten erst deutlich höher ansetzendes und in der Scheitelzone darüber hinaus auch nicht ganz klar ausgebildetes Muldengewölbe abgeschlossen wird, in das dann wiederum der Bogen des Durchbruchs wie eine Stichtonne einschneidet. Den Rückwänden ist in ihrem Zentrum darüber hinaus ein bis zum Gewölbe reichender, gut 2,60 Meter breiter und etwa 30 Zentimeter aus der Grundebene heraustretender Block vorgelagert, der zumindest auf den ersten Blick wie ein zusätzliches Fundament für die Altarädikulen der Seitenkapellen wirkt [ABB. 560]. Bei genauerer Betrachtung wird dann jedoch nicht nur deutlich, dass dieser in der Tiefe lediglich die Vorderkanten der Säulenschäfte tangiert und zu den Seiten hin sogar bereits knapp jenseits der Säulenmitten endet und damit nicht einmal ansatzweise die Grundfläche der zugehörigen Postamente ausfüllt [ABB. 868], sowie dass jenes Element in den beiden offenen Kammern des West- und des Nordquadranten (RAUM 0.04 | 0.10) keine Entsprechung mehr findet, obwohl auch dort Ädikulen auf dem Gewölbe aufsetzen [ABB. 571 | ABB. 585]. Vielmehr zeigt sich an zwei zu einem späteren Zeitpunkt eingebrochenen Löchern auch, dass die dem Betrachter als Block erscheinende Vorlage in Wirklichkeit nicht etwa eine in voller Stärke durchlaufende, rückwärtige Grundkonstruktion aufdoppelt, sondern stattdessen nur eine knapp 30 Zentimeter starke Ziegelwand bildet, hinter der sich über praktisch die gesamte Breite hinweg ein etwa 25 Zentimeter tiefer Hohlraum anschließt [ABB. 868 | ABB. 869 a | ABB. 562]. Letztlich ist daher durchaus denkbar, dass die Blöcke von vornherein gar nicht als statisch wirksame Elemente gedacht waren, sondern sie in den Kammern lediglich nochmals für einen rein symbolischen Verweis auf die darüberliegenden Altäre sorgen und damit an das bereits in frühchristlicher Zeit entwickelte Konzept der Bestattung *ad sanctos* erinnern sollten.

Sämtliche Wand- und Gewölbepartien sind dabei zumindest bei der mit der Cappella di S. Stanislao korrespondierenden Kammer (RAUM 0.05) mit einer Putzschicht verkleidet, die über eine im Vergleich zu den verputzten Partien des Hauptgeschosses zwar immer noch deutlich rauere, gegenüber den Außenseiten der Abmauerungen aber bereits um einiges sorgfältiger ausgeführte und dementsprechend auch bereits um einiges einheitlicher wirkende Oberfläche verfügt sowie zunächst sogar noch mit einer verschmutzungsbedingt heute nicht mehr überall eindeutig identifizierbaren hellen Schlämme versehen gewesen sein muss.⁴²² Lediglich im Zentrum des der Rückseite vorgelagerten Blocks scheint in der Schlämme ganz bewusst eine kreisförmige Lücke gelassen worden zu sein, in der sich die ursprüngliche graubraune Farbe des Putzes abzeichnet und die damit einen *tondo*-artigen Hintergrund für die Balken eines in Weiß aufgemalten Kreuzes bildet [ABB. 561]. Der in diesem Fall annähernd bündig mit der Schwelle der Kriechöffnung abschließende Boden verzichtet dagegen auf einen zusätzlichen Belag, sondern besteht stattdessen aus rohem Erdreich, das

⁴²² Dass die trotz aller Verschmutzungen bis heute vergleichsweise helle Oberfläche erst durch einen zusätzlichen Überzug entstand und nicht einfach nur die Farbigkeit des Putzmörtels widerspiegelt, zeigt sich unter anderem am oberen Rand des im Folgenden erwähnten, zentralen Wandfelds, wo die Schlämme an einigen Stellen leicht in die generell roh belassene Fläche hineinfließt.

hier noch nicht einmal vollständig verdichtet worden zu sein scheint und damit eher eine den Sarkophagen des Hauptraums vergleichbare Verfüllung als eine regelrechte Trittfläche darstellt [ABB. 564].

2.10.5. Die offenen Anräume unter der nördlichen und der westlichen Seitenkapelle

Lässt man das abweichende Fußbodenniveau außer Acht, wiederholt sich auch in den zwei mit den eingangsseitigen Kapellen korrespondierenden, unverschlossenen Anräumen (RAUM 0.04 | 0.10) zunächst einmal im Wesentlichen die unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05) gewählte räumliche Disposition. Beide genannte Kammern gliedern sich dementsprechend erneut in einen im Grundriss etwas breiteren und nach einer verglichen mit dem Rest des Untergeschosses verhältnismäßig hohen Wandzone von einem Klostergewölbe überspannten hinteren Abschnitt, der unmittelbar unterhalb der Kapellen die eigentliche Raumzelle bildet [ABB. 567 - ABB. 568], sowie in einen diesem vorgelagerten Zugangsbereich, der mit seiner bereits erwähnten, deutlich tiefer ansetzenden, dafür aber umso breiteren Rundbogenöffnung die Verbindung zum Hauptraum herstellt, aufgrund der fehlenden Abmauerung nun allerdings statt wie ein zusätzlicher Raumabschnitt wieder primär wie ein normaler Durchbruch wirkt [ABB. 566]. Unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) verfügen dabei sowohl der vordere als auch der hintere Teil des Anraums über zur Mittelachse parallele Flanken, sodass sich, selbst wenn die Vorder- und Rückseiten dort nicht mehr nur zu den Rändern hin abknicken, sondern entlang ihres gesamten Verlaufs eine regelrechte, der Ovalkontur folgende Krümmung aufweisen, wie im Kapellensegment des Ostquadranten eine Komposition aus grob rechteckigen Raumzonen ergibt. Im Gegensatz dazu zeichnen sich unter der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) beide Abschnitte durch nach außen hin divergierende Seitenwände aus und bilden daher im Grundriss zwei ungefähr trapezförmige Ringsegmente [ABB. 870]. Während in der eigentlichen Kammer die Maßdifferenzen noch vergleichsweise gering bleiben, die Schrägstellung der Wände erst im Aufmaß klar in Erscheinung tritt und sich die Abweichung von der Rechteckgeometrie daher auch als schlichte Bauungenauigkeit erklären lässt, weitet sich der Durchgang über die etwa 1,30 bis 1,40 Meter tiefe Laibung hinweg um nicht weniger als fast 60 Zentimeter auf. Damit ist in diesem Fall die Erhöhung der lichten Breite nicht nur bereits für einen im Gebäude stehenden Betrachter deutlich wahrnehmbar, es ist auch davon auszugehen, dass zumindest die ausführenden Handwerker die trapezförmige Grundrissgestalt hier ausdrücklich anstrebten, ja, wie weiter oben bereits angedeutet, könnte die beschriebene Raumkontur sogar ein Indiz dafür sein, dass der Realisierung jenes Anraums noch der Planungsstand des Ersten Chirographen zugrunde lag, der – anders als der endgültige Entwurf – für die Nebenräume des Hauptgeschosses eben jene trapezförmigen Grundrisse vorsah [ABB. 745 | ABB. 748].⁴²³

Sofern die Annahme zutrifft, dass sich die übrigen unter der Cappella della Madonna bis heute nachweisbaren Lösungen ursprünglich auch unter der Cappella di S. Francesco Saverio nochmals wiederholten, enthielten beide Kammern sodann zum einen in ihrer Rückwand eine steil nach oben ansteigende Lüftungsöffnung [ABB. 571 - ABB. 572], die wohl in beiden Fällen ungefähr auf Brusthöhe des Betrachters mit einer um etwa 40° geneigten Sohlbank begann, darüber in einen etwa 60 Zentimeter weit in die rückwärtige Wandfläche eingetieften, auf seiner Rückseite senkrechten Schacht übergang und an seinem oberen Ende in einen der bei der Beschreibung der Seitenfasaden bereits erwähnten, auf dem Natursteinsockel der vorderen Kirchenhälfte aufsetzenden und

⁴²³ Zum im Ersten Chirographen wiedergegebenen Planungsstand sowie zu den zwischen der Entstehungszeit des Ersten und der Entstehungszeit des Zweiten Chirographen vorgenommenen Planänderungen siehe Kapitel 3.3.4., S. 314 f., zu den Zeichnungen selbst Kapitel 1.4., S. 33 ff.; Kapitel 3.2.4., S. 281 f. und Kapitel 3.3.5., S. 317.

im Prospekt mit drei Travertinblöcken gefassten Durchbrüche mündete [EBD. | **ABB. 46**],⁴²⁴ im Nordquadranten allerdings nach rechts hin deutlich über die Flucht des von außen sichtbaren Kellerfensters hinausragte [**ABB. 576**]. Zum Anraum hin waren die Schächte darüber hinaus jeweils durch einen ungefähr auf Höhe des äußeren Sockelstreifens angeordneten Bogen überspannt [**ABB. 575** | **ABB. 577**], durch den sich der Schachtquerschnitt auf kaum mehr als die Hälfte des ursprünglichen Maßes reduzierte und der seinerseits sowohl als Auflager für den von dort aus schräg auf den Sturz des äußeren Durchbruchs zulaufenden Abschluss der das Kellerfenster hinterfangenden, oberen als auch als Ausgangspunkt für die fast bis zu dessen Scheitel in das Gewölbe hinein ausgreifende, sich nicht nur auf der Oberseite, sondern auch entlang der seitlichen Laibungen trichterartig aufweitende untere Schachtpartie diente.⁴²⁵

Zum anderen verfügten die Anräume auf der der Querachse des Grundovals zugewandten Seite jeweils über einen weiteren, vom Boden bis knapp über Kopfhöhe reichenden, nach oben hin mit einem leichten Segmentbogen abgeschlossenen und je nach Höhe der Wandzone nochmals mehr oder weniger stark in die Gewölbewange der Raumzelle einschneidenden Durchbruch [**ABB. 583** | **ABB. 584**], der im Falle der mit der Cappella di S. Francesco Saverio korrespondierenden Kammer (RAUM 0.10) in das bereits beschriebene, im Pfeiler zwischen Süd- und Westquadranten enthaltene Treppenhaus (RAUM T.2) führt⁴²⁶ [**ABB. 454 - ABB. 455**] und – einem sich entlang der Laibungsvorderkante abzeichnenden Anschlag sowie einem nahe des oberen rechten Rands der Öffnung erhaltenen Kloben nach zu urteilen – ursprünglich durch eine aus einfachen Bohlen zusammengesetzte, zum Anraum hin aufschlagende, rechteckige Holztür verschlossen gewesen sein dürfte. Im nördlichen Anraum (RAUM 0.04) wurde jener zweite Durchbruch dagegen – wohl im Zuge der Arbeiten an der Marmorverkleidung der darüberliegenden Seitenkapellen – mit einer etwa 60 Zentimeter starken, ungefähr bündig in die Wandebene eingesetzten, teils aus Ziegeln, teils aber auch nochmals aus Tuff bestehenden Plombe vermauert, trat nach deren Fertigstellung also außer durch einen Wechsel in der Oberflächenbeschaffenheit nur noch durch eine hier vergleichsweise beachtliche Unterbrechung des Gewölbes in Erscheinung [**ABB. 579**]. Wohl erst zu einem späteren Zeitpunkt wurde dann auch in jene Abmauerung nochmals ein Loch eingebrochen, das heute einen Blick auf die untersten Stufen einer zweiten, die Erschließungselemente der südwestlichen Kirchenhälfte im

⁴²⁴ Zum Aufbau der seitlichen Prospekte siehe Kapitel 2.5.2., S. 72.

⁴²⁵ Im späten 19. Jahrhundert wurde parallel zur Absenkung des Geländeneiveaus sowie zur Auftrennung der südwestlichen Wendeltreppe dann allerdings, wie bereits angedeutet, im westlichen Anraum ein neuer Zugang geschaffen, der es heute erlaubt, das Untergeschoss direkt vom zwischen Kirche und Sakristeiflügel gelegenen Hof aus zu erreichen. Unterhalb der Cappella di S. Francesco Saverio dürfte sich daher zwar der Einschnitt der ehemaligen Lüftungsöffnung in das Muldengewölbe der eigentlichen Kammer zumindest weiter Richtung Innenraum noch im Originalzustand erhalten haben. Die Öffnung selbst wurde allerdings nicht nur nach unten zu einer regelrechten Tür aufgeweitet, vielmehr schließen sich unmittelbar hinter dem Durchbruch, mithin also noch innerhalb der Wandstärke der Außenwand auch bereits die ersten Stufen einer geradläufigen Treppe an, die an ihrem oberen Ende mit einem auf die Türschwelle folgenden, etwa 35 Zentimeter hohen Absatz beginnt, sich in insgesamt acht klassisch profilierten Werksteinstufen fortsetzt, an ihrem unteren Ende mit einem nach vorne ausschwingenden Antrittsblock abschließt, an den Seiten durch halbhohe, auf ihrer Oberseite mit einem halbrunden Wulst versehene Brüstungswände eingefasst wird und, von der Außenwand ausgehend, bis etwa in die Mitte des Anraums vorstößt. Und auch der obere Abschluss des Durchbruchs wurde insofern nochmals leicht verändert, als man – sofern dieser auch im Westquadranten zunächst existierte – den das Gewölbe unterteilenden Bogen entfernte und den äußeren Teil des Wandeinschnitts damit bruchlos an dessen innere Partien anschloss.

Für eine detailliertere Analyse der übrigen in jenem Zusammenhang vorgenommenen Änderungen sei auf Kapitel 2.5.2., S. 72 (Anm. 169) sowie Kapitel 2.9.3., S. 176 (Anm. 385) verwiesen.

⁴²⁶ Zum Durchgang und zum Treppenhaus selbst siehe Kapitel 2.9.3., S. 175.

Nordosten nochmals ungefähr symmetrisch wiederholenden Wendeltreppe (RAUM T.1) erlaubt [ABB. 467 - ABB. 468].⁴²⁷

Und schließlich sind unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) die über die vorderen Rundbogenöffnungen hinausragenden seitlichen Partien der eigentlichen Raumzelle auch noch jeweils durch halbhohe, einen Kopf starke Ziegelbrüstungen abgetrennt, die mit ihrer Frontseite exakt die Fluchten der Öffnungslaibungen fortsetzen [ABB. 567 - ABB. 569 | ABB. 579 - ABB. 580]. Gemeinsam mit den die Kammern überspannenden Gewölben entsteht auf diese Weise entlang der beiden Raumflanken eine Art von Arkosolien, deren Tröge, analog zu einigen der Sarkophage des Hauptraums, bis heute über eine fast bis zu ihrem oberem Rand reichende Erdverfüllung verfügen. Bei alledem muss allerdings offen bleiben, wann jene Arkosolkästen genau installiert wurden. So ist angesichts der Tatsache, dass das vom Hauptraum aus gesehen rechte *arcosolium* den in der Seitenwand enthaltenen Durchbruch verstellt, zwar klar, dass dessen Korpus erst errichtet worden sein kann, als man die nordöstliche Wendeltreppe bereits außer Betrieb genommen hatte, und so lässt sich auf der Grundlage der Schriftquellen noch nicht einmal völlig ausschließen, dass die Arkosolien erst um 1760 fertiggestellt wurden.⁴²⁸ Zugleich ist angesichts der im Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale vorhandenen Bezüge zu den frühchristlichen Katakomben⁴²⁹ jedoch auch durchaus denkbar, dass zumindest der linke Sarkophag bereits zum ursprünglichen Baubestand gehört. Ob diese Annahme tatsächlich zutrifft, lässt sich auf Basis der bisher verfügbaren Informationen allerdings ebenso wenig mit Sicherheit beantworten wie die Frage, ob beide Arkosolien von vornherein als Paar realisiert wurden oder ob man dem zuvor schon existierenden linken Sarkophagkasten erst während der Vermauerung des Treppenzugangs nachträglich ein symmetrisches Pendant zur Seite stellte.

Nicht völlig klar ist überdies, inwieweit sich jene zuletzt genannten Befunde auch auf den Raum unterhalb der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) übertragen lassen, der auf der dem Ausgang des Treppenhauses gegenüberliegenden Seite spätestens seit Beginn des 18. Jahrhunderts ebenfalls mit einer Grabstelle versehen war.⁴³⁰ So bleibt zwar eigentlich davon auszugehen, dass man dort erneut einen gemauerten Trog realisiert hatte, der in Höhe und Materialität dem in der Kammer des Nordquadranten gewählten Schema entsprach, dass dieser, bedingt durch die geringere Ausladung der neben der Rundbogenöffnung verbleibenden Wandreste, allerdings mit seiner Vorderkante ein Stück weit in den Durchbruch hineinragte [ABB. 870] – eine Lösung, die trotz des Verzichts auf einen bündigen Übergang zwischen Brüstung und angrenzender Laibung ein weiteres

⁴²⁷ Vgl. Kapitel 2.9.3., S. 177 und Kapitel 3.5.3., S. 404.

⁴²⁸ Der definitive *terminus ante quem* ergibt sich erst aus einem weiter unten nochmals näher behandelten Totenbuch, in dem die mithilfe der Grabinschrift beziehungsweise der im Text gewählten Formulierung den beiden Seiten zuordenbaren Einträge „*Adi 14 di Nouëbre 1758 / Mori il F.^o Francesco M.^a Salucci Fiorëtino [...] Fuportato alla Cappella de prelati alle hore 21 fu cantato lu Ficio in Chiesa alla matina delle 15 Fusepolto soto alladare della Madonna dëtro ancasona di matoni*“, „*@ di 25 Feb.^o 1762 / Alle ore 17 1/2 passò à miglior uita in questa Casa il P.re Liuio Bend.^o Urbani [...] il giorno seguente, fù sepolto nella Cap.^a della Mad.^a*“ sowie „*A di 3 settembre 1763 / Mori il P. Andrea Budrioli in età di 84 anni [...] ed il giorno doppo fù sepolto sotto l' altare della Madonna dalla parte delle epistola*“ belegen, dass der vom Hauptraum aus gesehen linke Sarkophag spätestens 1758 und der vom Hauptraum aus gesehen rechte Sarkophag spätestens 1762 für Bestattungen zur Verfügung gestanden haben müssen. ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de'Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 14 v^o ff.].

⁴²⁹ Zur Deutung des Untergeschosses als fingierte Katakombe siehe Kapitel 4.6.4., *passim* und Kapitel 6.6., *passim*.

⁴³⁰ Heute beherbergt die betreffende Nische eine Wasseraufbereitungsanlage, bei deren Einbau nicht nur der Sarkophagkorpus selbst abgerissen wurde, sondern auch sämtliche einen Rückschluss auf dessen Gestalt erlaubende Spuren verloren gingen. Die grundsätzliche Existenz der Grabstelle lässt sich – außer aus der kompositorischen und ikonographischen Logik des Gesamtgeschosses – daher nur noch aus dem genannten Totenbuch ableiten, das bereits für 1704 ein Begräbnis „*sotto all'Altare di S. Saueri [sic] nel ingresso a destra*“ erwähnt. ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de'Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 2 r^o (08.02.1704)].

Mal die Assoziation an ein Arkosolgrab wachgerufen und damit die erwähnte Katakombenikonographie unterstrichen hätte, in Ermangelung gegenteiliger Indizien also durchaus nahe liegt. Dies gilt umso mehr, da es sich bei jenem seitlichen Wandprospekt um denjenigen Abschnitt handelte, der einem Besucher beim Verlassen des Treppenhauses als erstes ins Auge fiel, und da der fragliche Sarkophagkasten somit nicht nur einen in kompositorischer Hinsicht äußerst prominenten Punkt besetzte, der dementsprechend auch eine besonders bewusste Gestaltung erfahren haben dürfte, sondern zugleich auch über das Potential verfügte, nach Art eines Frontispizes oder Titelpupfers die Lesart für den Rest des Untergeschosses vorzugeben. Dennoch lässt sich zumindest für den Fall, dass der Anraum des Nordquadranten (RAUM 0.04) doch erst Mitte des Settecento mit den heutigen Arkosolien ausgestattet worden sein sollte, nicht völlig ausschließen, dass der Sarkophagkasten der mit der Cappella di S. Francesco Saverio korrespondierenden Kammer (RAUM 0.10) angesichts der dann mehrere Jahrzehnte auseinanderliegenden Entstehungszeitpunkte auch eine von dessen nördlichen Pendants abweichende Gestaltung aufgewiesen haben könnte.⁴³¹

Ähnlich wie im zentralen Ring, mit dem jene Kammern, bedingt durch die Größe des Durchbruchs, bereits räumlich eine gewisse Einheit bilden, bleiben die Oberflächen der beiden Anräume dabei größtenteils unverputzt. Auch hier erhebt sich daher über einem aus dem Hauptraum fortgeführten, im Nordquadranten (RAUM 0.04) nur durch eine dünne Fuge vom zentralen Teil des Untergeschosses abgetrennten und im Westquadranten (RAUM 0.10) sogar kontinuierlich in diesen übergehenden Gussfußboden eine Wandzone aus mehr oder weniger sorgfältig geschichteten, in der Regel deutlich aus ihrem Mörtelbett herausragenden Tuffbrocken [ABB. 568 | ABB. 572] und auch hier wird die Wandzone ihrerseits daher sowohl im Bereich der Rundbogenöffnung als auch in der eigentlichen Raumzelle durch ein am unteren Rand teilweise noch die Tuffkonstruktion fortsetzendes, ansonsten aber komplett aus *opus cementitium* bestehendes Gussgewölbe überspannt [ABB. 581], dessen Laibung insbesondere in der Südostecke der nördlichen Kammer (RAUM 0.04) nochmals eine größere Anzahl der aus dem Hauptraum bereits bekannten Hiebsspuren aufweist [ABB. 582]. Im Bereich der in der Mitte der Außenwand gelegenen Lüftungsöffnung läuft zumindest unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) das Tuffmauerwerk außerdem auch entlang der seitlichen Wangen, entlang des über das Kellerfenster hinausragenden rechten Drittels der Schachtrückseite sowie entlang der unteren Partie des Sturzes weiter [ABB. 572].⁴³² Während dabei vor allem die linke Laibung und der hintere Teil des Schachtes nach Fertigstellung des Rohbaus keine weitere Veränderung mehr erfuhren, wurden, den bündig zur Mörtelmatrix angeschnittenen Tuffelementen nach zu urteilen, der obere und der vordere rechte Rand der Öffnung allerdings zu einem späteren Zeitpunkt nochmals abgearbeitet [ABB. 575 | ABB. 578]. Es ist daher davon auszugehen, dass deren Mündung zunächst nicht nur deutlich weniger weit in das Gewölbe ausgriff, sondern ursprünglich auch über ungefähr parallele Flanken verfügte, man sich also erst nachträglich entschloss, diese trichterförmig zu erweitern. Bei genauerer Betrachtung fallen in beziehungsweise unterhalb der Lüftungsöffnung darüber hinaus zwei von den Seiten des Kellerfensters bis zum Boden reichende, senkrechte Baufugen auf, von denen die eine exakt mit der linken Kante des in die Wand eingeschnittenen Schachtes zusammenfällt und die andere aufgrund der gegenüber dem Kellerfenster er-

⁴³¹ Lediglich eine Variante, bei der sich die Grabstelle zunächst am Vorbild der der Außenwand des Hauptraums vorgelagerten, deutlich niedrigeren Sarkophage orientierte, ist insofern unwahrscheinlich, als in jenem Anraum bereits aus dem Jahr 1706 eine weitere Bestattung belegt ist und die Einfassung daher schon zu jenem Zeitpunkt über Abmessungen verfügt haben muss, die es erlaubten, das Arkosolium mit zwei Leichnamen zu belegen. Vgl. *ibid.*, n. pag. [fol. 2 v^o (09.03.1706)].

⁴³² Da im Zuge der gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Neuorganisation der Untergeschosserschließung die nach dem Umbau verbliebenen Oberflächen der westlichen Lüftungsöffnung nachträglich verputzt wurden, lassen sich in der mit der Cappella di S. Francesco Saverio korrespondierenden Kammer über die genauere Konstruktion jener Zone keine Aussagen mehr treffen.

höhten Schachtbreite durch das rechte Drittel der Eintiefung verläuft [ABB. 573]. Dies lässt den Schluss zu, dass bei der Errichtung des Untergeschosses an dieser Stelle zunächst eine Lücke verblieb, die man dann im unteren Teil der Wand erneut mit Tuffbrocken und – soweit hinter dem über die einzelnen Steine hinaustretenden Mörtel noch erkennbar – auf der Rückseite des Schachtes mit Ziegeln verschloss. Oberhalb jener Ziegelpombe zeichnet sich sodann einer der zum Sockel der Seitenfassade gehörenden Travertinblöcke ab, der in der Tiefe zumindest in diesem Fall die gesamte hinter dem Schacht verbleibende Wandstärke ausfüllt und damit zugleich wie eine die Fensteröffnung einleitende Schwelle beziehungsweise wie ein die anfängliche Lücke überspannender Sturz wirkt [ABB. 572]. Von den unmittelbar das Kellerfenster hinterfangenden Elementen schließlich zeigen sowohl die Unterseite des den Schacht unterteilenden Bogens als auch die von dort aus zum oberen Rand des Kellerfensters führende Schräge jeweils eine durch Abdrücke von Schalungsböhlen gekennzeichnete Mörteloberfläche [ABB. 576 | ABB. 577]. Am oberen Ende der seitlichen Flanken zeichnet sich dagegen nicht nur erneut die konkrete Struktur des Mauerwerks ab, sondern es bleibt auf der vom Untergeschoss aus gesehen linken Seite auch ablesbar, dass zumindest in diesem Fall die die Wandzone des Untergeschosses prägenden Tuffschichten etwa auf halber Höhe des erwähnten Sockelblocks enden und dass darüber die die oberirdischen Gebäudeteile prägende Ziegelkonstruktion beginnt [ABB. 574].⁴³³

Den im Rohbauzustand belassenen Partien sind sodann zum einen die zu den Treppenhäusern führenden Durchgänge gegenübergestellt, die nicht nur in ihrem eigentlichen Inneren auf sämtlichen Wand- und Gewölbeflächen einen vergleichsweise groben, heute von zahlreichen Rissen durchzogenen Verputz tragen, sondern bei denen sich der Putz auch jeweils ein Stück weit in die Seitenwand des Anraums hinein fortsetzt [ABB. 454 | ABB. 583]. Unter der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) reicht die Mörtelschicht dabei immerhin so weit über die Mündung des Durchbruchs hinaus, dass es auf diese Weise möglich wird, die Kante der Öffnung klarer zu definieren und ringsum die erwähnte Vertiefung für das Türblatt auszubilden [ABB. 584]. Unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) verputzte man nach der Vermauerung des Treppenzugangs sogar das gesamte an seinem oberen Ende durch den Einschnitt ins Gewölbe definierte Rechteckfeld [ABB. 579].⁴³⁴

Zum anderen weisen in jenem nördlichen Anraum (RAUM 0.04) auch die beiden Arkosolien nochmals eine Mörtelschicht auf, die auf den Brüstungen jeweils vom Anschluss an die Rückwand bis zu ihrem Übergang in die Laibungen der vorderen Rundbogenöffnung reicht [EBD. | ABB. 568] und – einigen entlang der eigentlichen Wände verbliebenen Mörtelresten nach zu urteilen – zwischenzeitlich auch die gesamten Oberseiten der Arkosolkästen bedeckt haben könnte [ABB. 570]. Im Falle des rechten Sarkophags wurde der die Front bedeckende Putz dabei einfach nur glattgestrichen [ABB. 580], auf dem linken Arkosolium sind in die Mörtelschicht dagegen zusätzlich zwei Inschriften eingeritzt, die über die Identität der dort bestatteten Toten Auskunft geben [ABB. 569]. So enthält die obere Brüstungshälfte in ihrer Mitte zunächst einmal ein – wie über den Türchen der abgemauerten Kammern – aus zwei langgestreckten Rechtecken zusammengesetztes, an seinen Enden jedoch zudem nochmals in einer Art Kleeblätter auslaufendes Kreuz, um das sich dann in zwei Zeilen der heute nur noch ansatzweise identifizierbare Text „*Fratel* [+] *Fra...cus* / *Monachi* [+] ...“ gruppiert. In der unteren Hälfte des Sarkophags wird das Zentrum dagegen von den ebenfalls nur noch in Teilen entzifferbaren Worten „*Fratel Francesco Salucci* / *Fiorentino* ...“ ausgefüllt, während die Kreuze diese seitlich flankieren. Da zum Einritzen der betreffenden Inschriften der Mörtel noch

⁴³³ Zum Ablauf des Realisierungsprozesses und den bei der Errichtung der Kirche genutzten Konstruktionen, die sich aus diesen Befunden ableiten lassen, siehe Exkurs zu Kapitel 3.3.2., S. 294 ff.

⁴³⁴ Die Motivation für den zusätzlichen, horizontalen Putzstreifen links über der Türöffnung des westlichen Anraums lässt sich heute leider nicht mehr rekonstruieren, es ist aber wohl davon auszugehen, dass dieser nicht Teil der ursprünglichen Konzeption war, sondern eher das Resultat späterer Ausbesserungsarbeiten darstellt.

feucht sein musste, ist allerdings nicht nur klar, dass zumindest eine Deckschicht des Putzes erst aufgetragen worden sein kann, nachdem die Bestattung abgeschlossen und der anzugebende Name bekannt war. Vielmehr zeigt sich bei genauerer Betrachtung auch, dass sowohl auf dem linken als auch auf dem rechten Sarkophagkorpus die Oberfläche jeweils aus zwei voneinander unabhängigen, horizontalen Streifen besteht – ein Befund, der angesichts der in vergleichsweise kurzen Abständen aufeinanderfolgenden Begräbnisse darauf hindeutet, dass die einzelnen Partien der von außen sichtbaren Mörtelschicht jeweils im unmittelbaren Zusammenhang mit der Beisetzung eines Toten realisiert wurden und daher wohl zwischen November 1758 und September 1763 entstanden.⁴³⁵ Je nachdem, auf welchen Zeitpunkt man den Rohbau der Brüstungen datiert, wirft diese Feststellung dann allerdings die Frage auf, ob man die Arkosolien möglicherweise bereits unmittelbar nach deren Errichtung mit einem Grobputz versehen und nur das Anbringen einer äußeren Schicht auf einen späteren Zeitpunkt verschoben hatte oder ob die Brüstungen doch zunächst für längere Zeit ziegelsichtig geblieben waren.⁴³⁶

2.10.6. Die Revisionskammer unter der Eingangszone

Unter dem Vestibül wird der Kranz der den Hauptraum umgebenden Kammern schließlich komplettiert durch einen in voller Breite den Fundamenten der Frontfassade vorgelagerten, prinzipiell rechteckigen, sich aufgrund einer gewissen Verdrehung der vorderen Wandflucht allerdings nach Nordosten hin leicht aufweitenden Revisionsraum (RAUM 0.02) [ABB. 590 | ABB. 591 | ABB. 871]. Vom Rest des Untergeschosses erreicht man jene Kammer über eine direkt in die Hauptraumwand eingeschnittene Kriechöffnung mit zueinander parallelen Seitenwänden und waagrecht in die Tiefe laufendem, segmentbogigem Abschluss, die bereits auf ihrer Außenseite lediglich über eine Höhe von gut einem Meter verfügt [ABB. 472], sich bedingt durch ein allmählich ansteigendes Bodenniveau dann zunehmend verengt und sich zum Revisionsraum hin schließlich nur noch als etwa 75 Zentimeter breiter sowie an den Rändern knapp 60 beziehungsweise am Scheitel knapp 70 Zentimeter hoher Durchbruch präsentiert [ABB. 586].

Im Inneren der Kammer mündet jene Zugangsöffnung in eine Wandzone, die – ebenso wie die Laibungen der Öffnung selbst – nochmals fast durchgängig aus dem für die tragenden Teile des Untergeschosses typischen unverputzten Bruchsteinmauerwerk besteht [ABB. 588]. Die in diesem Zusammenhang sonst üblichen, in waagrechten Schichten angeordneten und in eine vergleichsweise zähflüssige Mörtelmatrix eingebetteten Tuffbrocken werden dabei allerdings, erstens, oberhalb des Durchbruchs durch einige vergleichsweise flache, senkrecht zur Öffnungskontur stehende Steine ergänzt, die dort, deutlicher noch als über den Zugängen zu den übrigen Kammern, einen auch statisch wirksamen Bogen ausbilden [ABB. 587]. Zweitens lässt sich auf der südwestlichen Schmalseite ein auf den obersten 20 bis 30 Zentimetern sogar wieder bis an die Oberfläche tretender Ziegelverband nachweisen⁴³⁷ [ABB. 589] – ein Umstand, der zusammen mit der in dieser Richtung um

⁴³⁵ Zu den Todesdaten der in der betreffenden Kammer bestatteten Ordensangehörigen siehe ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de Morti che si sepoliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 14 v^o ff.]. Vgl. auch S. 200, (Anm. 428) dieser Arbeit.

⁴³⁶ Da sich am oberen Rand der Brüstungen Partien nachweisen lassen, in denen sich in den Bruchkanten des heute stellenweise leicht beschädigten Mörtelüberzugs zwei eindeutig identifizierbare Schichten abzeichnen, zugleich aber auch Abschnitte existieren, in denen der Mörtel eine einzige, homogene Masse zu bilden scheint, lassen auch die Befunde am Gebäude diesbezüglich keine eindeutige Aussage zu.

⁴³⁷ Inwieweit der von einer durchgehenden Mörtelmatrix bedeckte untere Teil der Wand ebenfalls aus Ziegelstein besteht, muss bis auf Weiteres offen bleiben. Die auch auf den Bildern sichtbaren dunkleren Flecken jedenfalls stellen lediglich oberflächliche Ausblühungen dar und geben daher keine Auskunft über die Materialität des dahinterliegenden Mauerwerks.

knapp einen halben Meter geringeren Ausdehnung der Kammer möglicherweise darauf hindeuten könnte, dass der Raum dort aus heute nicht mehr genauer fassbaren Gründen nachträglich verkürzt wurde.⁴³⁸ Und drittens weicht auch der Richtung Straße gelegene, vermutlich bereits zum Fassadenfundament gehörende Raumabschluss insofern vom Rest der Konstruktion ab, als man die einzelnen Steinbrocken dort deutlich weniger sorgfältig ausgewählt und angeordnet zu haben scheint und als das betreffende Mauerwerk teils mit so viel Mörtel errichtet wurde, dass entlang von dessen Oberfläche nochmals eine zusammenhängende, durch eine Folge senkrechter Bohlenabdrücke geprägte Fläche entsteht, teils aber auch eine vergleichsweise unebene Struktur aufweist, bei der die Mörtelmatrix weit hinter der äußeren Flucht der Steine zurückbleibt und bei der nur die Frontseiten der Tuffstücke nochmals einen dünnen, möglicherweise aber auch nur auf Ausblühungen zurückgehenden Überzug tragen [ABB. 590].

Die gesamte Kammer wird auch in diesem Fall von einem Muldengewölbe überspannt, das nun allerdings nicht mehr, wie im übrigen Untergeschoss, einen von Erdresten bedeckten, vergleichsweise unstrukturierten Block bildet, sondern auf seiner Unterseite stattdessen eine Mörtelschicht aufweist, die vor allem in Scheitelnähe das eigentliche konstruktive Gefüge fast komplett verdeckt und in der sich darüber hinaus nochmals Abdrücke von maximal gut zweieinhalb Meter langen, in horizontaler Richtung verlaufenden Bohlen abzeichnen [ABB. 592]. Anders als im Hauptraum und in den beiden offenen Anräumen deutet die Oberflächenstruktur somit klar darauf hin, dass bei der Realisierung des Gewölbes eine hölzerne Schalung zum Einsatz kam – eine Vermutung, die noch zusätzlich gestützt wird durch insgesamt zwölf relativ gleichmäßig über den oberen Rand der Wandzone verteilte Aussparungen von durchschnittlich etwa 20 Zentimetern Kantenlänge [ABB. 586 | ABB. 588], die nach Lage der Dinge eigentlich nur als Verankerung für die Balken eines Lehrgerüsts gedient haben können.

Der Boden schließlich ist heute im gesamten Revisionsraum von einer dicken Schicht lockeren, teils mit Schutt vermischten Erdreichs bedeckt, durch die die Kammer bereits in ihrer Mitte eine etwa 50 Zentimeter über der Grundebene des Hauptraums verlaufende Sohle erhält [ABB. 586] und die im Bereich der Zugangsöffnung darüber hinaus auch die bereits erwähnte, letztlich sogar leicht in den zentralen Ring hineinragende Schräge erzeugt [ABB. 473]. Vor dem Fassadenfundament steigt die Oberkante des Erdreichs dann sogar nochmals um weitere 25 Zentimeter an, zu den Seiten hin erhöht sich das Bodenniveau sogar um weitere 40 beziehungsweise 80 Zentimeter [ABB. 591]. Es ist in diesem Zusammenhang jedoch vollkommen unklar, ob die Erdverfüllung erst zu einem späteren Zeitpunkt eingebracht wurde und, wenn ja, worin in diesem Fall die Motivation für einen solchen zusätzlichen Materialeintrag bestand, ob man nach Fertigstellung des Rohbaus die Kammer schlicht nicht vollkommen freilegte, sondern sie stattdessen im aktuellen, noch halb verfüllten Zustand beließ oder ob die heutige Situation sogar den ursprünglichen Intentionen entspricht. Und auch die Fragen, wie tief unter dem lockeren Erdreich ein festerer Untergrund beginnt, ob auf jener Höhe dann nochmals ein regelrechter Bodenbelag vorausgesetzt werden darf und woher die in der Kammer aufgetürmten Ziegel- und Tuffreste stammen, müssen bis auf Weiteres unbeantwortet bleiben. Aus der Logik möglicher Arbeitsabläufe heraus erscheint es zwar am plausibelsten, dass sich die einem zeitgenössischen Bericht zufolge etwa neun Meter in die Tiefe reichenden Fassadenfundamente nach unten hin stärker als üblich verbreiterten,⁴³⁹ dass die Bau-

⁴³⁸ Selbst wenn diese Annahme tatsächlich zutreffen sollte, zeigen allerdings die im Folgenden noch zu behandelnden Schalungslöcher sowie das auch auf dieser Seite vollkommen organisch in die Wand übergehende Gewölbeprofil, dass eine eventuelle Verkürzung des Raumes definitiv bereits vor Errichtung des Gewölbes stattgefunden haben muss.

⁴³⁹ „Nell'anno 1670 si risollette il S.^r Principe D. Gio: Batt.^a Panfilij di far la facciata della Chiesa di trauertini e'l S.^r Cavalier Bernini ne fece il disegno con un poco di portico dauanti, et al principio di maggio di d.^e anno si cominciò à lauorare, e si fecero i fondamenti molto profondi più di 40 p.^{mi}.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabri-

grube daher deutlich über die heute sichtbare äußere Wandflucht der Revisionskammer hinausreichte, dass man dessen nicht durch das Bruchsteinmauerwerk eingenommene Partien nachträglich wieder mit Erde verfüllte und dass man in der Erwartung, diese werde sich im Laufe der Zeit durch ihr Eigengewicht komprimieren, deren Menge vergleichsweise großzügig bemaß, dass die Setzungsprozesse am Ende aber weniger stark ausfielen als gedacht und man daher die vorhandene Erde so in der Kammer verteilte, dass zumindest der Zugang weiterhin nutzbar blieb. Konkretere Indizien, die eine solche Hypothese bestätigen oder widerlegen könnten, fehlen dann jedoch sowohl am Gebäude selbst als auch in den schriftlichen Quellen.

Ebenfalls nicht bis ins Letzte klären lässt sich die Frage, welchen Zweck der fragliche Raum überhaupt erfüllen sollte. In ihrem aktuellen Zustand ist die Kammer angesichts ihrer engen Zugangsöffnung, ihrer daraus resultierenden schlechten Erreichbarkeit und ihrer vergleichsweise geringen Höhe und Tiefe nicht mehr als vollwertiger Nebenraum nutzbar und eignet sich daher in der Tat nur noch als eine die Außenwand des zentralen Rings und den Unterbau der Fassade voneinander trennende Revisionszone. Die aus den erhaltenen Dokumenten rekonstruierbare Planungsgeschichte lässt allerdings darauf schließen, dass die Entscheidung, die Kirche mit einer Travertinfassade zu versehen, erst im Jahre 1670 fiel und dass die in der obigen Quelle erwähnten, mehrere Meter tiefen Fundamente die an jener Stelle bestehenden Grundmauern daher entweder zusätzlich verstärkten oder durch eine im Vergleich zur ursprünglichen Lösung deutlich massivere und ausladendere Konstruktion ersetzt.⁴⁴⁰ Auch die heutigen, vor allem in Richtung der Gebäudelängsachse vergleichsweise begrenzten Abmessungen jener Kammer sind dementsprechend wohl erst das Ergebnis der damaligen Planänderungen und waren in dieser Form somit anfänglich nicht intendiert. Andererseits zeigen jedoch die sauber in den Gesamtverband integrierten, radial angeordneten Tuffbrocken der die Öffnung überspannenden Segmenttonne nicht nur, dass der Durchbruch und damit die grundsätzliche Errichtung des hinter ihm gelegenen Raums bereits während der Realisierung der ersten unterirdischen Rohbaupartien vorgesehen gewesen sein muss, sondern auch dass der Zugang von vornherein nur die heutige Größe besaß, die Kammer, selbst wenn sie zunächst möglicherweise etwas großzügiger konzipiert worden sein sollte, also auch früher nicht bequemer erschlossen war und daher eigentlich ebenfalls nur als Revisionsschicht gedacht gewesen sein kann. Auch unter dieser Prämisse bleibt dann jedoch noch vollkommen offen, warum man an dieser Stelle eine derartige Kontrollmöglichkeit überhaupt für erforderlich hielt.

2.10.7. Die Nutzung als Grablege

Bereits die an zahlreichen Stellen aus dem Putz herausmodellierten oder in ihn eingeritzten Kreuze sowie die gemauerten und mit Inschriften versehenen Sarkophage und Arkosolien deuten vergleichsweise klar darauf hin, dass das Untergeschoss als offizielle Grablege des Noviziats gedacht war. Bestätigt wird diese Annahme zum einen durch einige in der Kammer unterhalb der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05) und im Sarkophag links des Vestibülsegments (ZONE 0.11/0.02) nachweisbare Skelettreste [ABB. 563]. Vor allem aber sprechen dafür eine Reihe von Dokumenten aus dem Generalarchiv des Jesuitenordens, die nicht nur die letzten Zweifel daran ausräumen, dass die den zentralen Ring umgebenden Räume tatsächlich von vornherein primär der Leichenbestattung dienen sollten, sondern es zum Teil auch erlauben, Aussagen zur Identität der einzelnen Toten sowie zum Ort und Zeitpunkt von deren Beisetzung zu treffen und auf diese Weise einen detaillierteren Blick auf die Funktionsweise des Untergeschosses zu werfen.

ca^{ca}), n. pag. [fol. 6 v^o].

⁴⁴⁰ MARDER 1990, *passim*, insbes. 122 f. Zu den die Fassade betreffenden Planungswechseln siehe darüber hinaus auch Kapitel 3.3.4, S. 314 und Kapitel 3.4.4., S. 366 f.

Auf der Grundlage eines in der Forschung bislang noch unbekannten, mit „*Libro de' Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“ betitelten Totenbuchs lässt sich zunächst einmal nachweisen, dass die Grablege zwischen 1692 und der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 kontinuierlich in Gebrauch war und dass während jener Zeit insgesamt mindestens 78 Personen im Untergeschoss der Kirche begraben wurden, die meisten von ihnen in einer der sieben abgemauerten und mit marmornen Türchen verschlossenen Kammern unterhalb der Kapellen und biapsidalen Räume (RAUM 0.03 | 0.05 - 0.09 | 0.11).⁴⁴¹ Auch bevor das Totenregister in den 1690er-Jahren eingesetzt wurde, das Untergeschoss jedoch nachweislich bereits als Grablege genutzt: Obwohl die Weihe von S. Andrea offiziell erst 1678 stattfand, scheint man nicht nur die Zelebration der täglichen Messen bereits ab Ende 1670 komplett in die neue Kirche verlegt zu haben.⁴⁴² Vielmehr erwähnt ein in einer umfassenderen Konventschronik enthaltener *Racconto dell'apertura della nuova chiesa nel novembre 1670 e di alcuni eventi successivi*⁴⁴³ für den 13. Dezember 1670 beziehungsweise für den 12. Januar des Folgejahres dort auch bereits die ersten Begräbnisse.⁴⁴⁴ Am 3. Februar 1671 wurden sogar die sterblichen Überreste der in der alten Kirche bestatteten Toten in Berninis Bau überführt und gemeinsam in der Kammer unter dem nördlichen *coretto* neu beigesetzt.⁴⁴⁵ Auch wenn sich bis zum Beginn der Eintragungen ins Totenbuch ansonsten nur noch diejenigen Bestattungen zweifelsfrei fassen lassen, die dem Chronisten als besonders erwähnenswert erschienen, ist spätestens ab diesem Moment also wohl davon auszugehen, dass auch die Bestattungen nur noch in der neuen Kirche stattfanden.

Analysiert man die einzelnen Einträge des Totenbuchs sowie die Berichte der Konventschronik genauer, so zeigt sich zum einen, dass es sich – ganz im Einklang mit den Ordensregeln, die es den Jesuiten grundsätzlich untersagten, nicht zur *Societas Iesu* gehörende Tote in die Grablegen ihrer Kirchen aufzunehmen⁴⁴⁶ – bei den auf dem Quirinal bestatteten Personen fast durchgängig um Patres,

⁴⁴¹ ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de' Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), *passim*.

⁴⁴² Zur genauen Chronologie von Bau und Inbetriebnahme der Kirche siehe Kapitel 3.3. ff., insbes. Kapitel 3.4.4., S. 371 ff.; Kapitel 3.4.5., S. 376 ff. und Kapitel 3.5.3., S. 400.

⁴⁴³ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 83 ff.

⁴⁴⁴ „*Adi 13 Dicembre 1670 è morto il f. Antonio Ottolini nouitio entrato ai 30 luglio del p.^{ma} anno, d'anni 17 1/2 appunto. [...] Si è sepolto nella nuoua Chiesa sotto la Cappella del B. Stanislao, sepoltura disegnata per li Nouitij. Perche hauea la p.^{ma} tonsura si è uestito il Cadauero con la cotta e berretta, e così si è sepolto.*“, „*Adi 12 Gennaro 1671 è morto il F. Giacinto Pierij Fermano nouitio entrato ai 26 marzo 1670. [...] Nello stesso giorno 12 genn.^o se li disse in Chiesa l'ufficio de' morti [...]. Si è poi sepolto in debito tempo in un uano uicino alla Cappella del B. Stanislao.*“ *Ibid.*, S. 89 ff.

⁴⁴⁵ „*Adi 3 Febraro 1671 si sono trasportate dalla Chiesa uecchia alla nuoua Chiesa tutte l'ossa e ceneri de nostri morti, e quelle del Conte Anton Maria Ubaldini ch' erano in una cassetta piccola si sono riposte in un'altra cassetta maggiore colla sua inscrizione. L' altre ossa e ceneri si sono poste tutte insieme in quel uano sotto Chiesa che corrisponde sotto il Confessionario à man sinistra della porta grande.*“ *Ibid.*, S. 93.

⁴⁴⁶ So schärfen etwa die die eigentlichen Ordenskonstitutionen konkretisierenden *Regulae Societatis Iesu* sowohl den Leitern der Professhäuser als auch den Rektoren der Kollegien ausdrücklich ein: „*Depositum pecuniae nullum prorsus admittat; aliarum vero rerum non nisi cautissime, dummodo sint eorum, quibus multum debeamus, aut alioqui id officij, sine magna offensione, denegari non possit.*“ RegSI 1580, S. 77 (§ 69) und 93 (§ 63).

(„Gegen Geld soll [der Rektor beziehungsweise der *praepositus* des Ordenshauses] überhaupt kein Begräbnis zulassen; und gegen eine andere Gegenleistung nur mit äußerster Zurückhaltung [und nur] sofern es sich um Personen handelt, denen wir viel verdanken oder denen man dies aufgrund eines anderen [uns geleisteten] Dienstes nicht verweigern kann, ohne großen Anstoß zu erregen.“, eigene Übersetzung)

Für diejenigen Fälle, in denen sich die Jesuiten dennoch gezwungen sahen, der Bestattung ordensfremder Toter zuzustimmen, heißt es, gerichtet an die Leiter der einzelnen Ordensprovinzen, darüber hinaus: „*Principum virorum sepuchra, aut titulos, & insignia in Ecclesijs nostris extare non expedit. Quare si quis tale aliquid petierit, ad Praepositum Generalem referatur, vt decernat quid permitti conueniat.*“ OrdPG 1616, S. 10 (§ 3).

(„Es ist nicht wünschenswert, dass unsere Kirchen Grabstätten oder [auch nur] Grabinschriften und Wappen hochgestellter Männer enthalten. Wenn jemand um dergleichen nachsucht, möge man ihn daher an den Generaloberen

Laienbrüder und Novizen handelte, die vor ihrem Tod unmittelbar im Konvent von S. Andrea gelebt hatten.⁴⁴⁷ Zum anderen machen sowohl die Gegenüberstellung zwischen der Identität der Toten und der Position ihrer jeweiligen Grabstellen als auch Formulierungen wie „*Si è sepolto [...] sotto la Cappella del B. Stanislao, sepoltura disegnata per li Nouitij*“⁴⁴⁸, „*si e messo [...] nella sepoltura de nouitij che sta nella Parte del euangelio del altar maggiore accanto alla cappella del B.*“⁴⁴⁹, „*e stato sepolto nella sepoltura de Sacerdoti sotto all Altar Maggiore*“⁴⁵⁰ oder – gerade so als sei bereits selbstverständlich, um welche Kammer es sich handelte – „*l' abbiamo sepolto nella sepoltura de sacerdoti*“⁴⁵¹ beziehungsweise „*si e portato asepellire [sic] nella sepoltura de nouizi*“⁴⁵² deutlich, dass sich die Verteilung der Verstorbenen auf die einzelnen Bereiche des Untergeschosses zumindest bis in die 1720er-Jahre, wenn nicht sogar bis kurz vor Aufhebung des Ordens,⁴⁵³ streng nach ihrer Stellung innerhalb der Klosterhierarchie richtete [ABB. 872].

verweisen, damit dieser entscheiden kann, was man sinnvollerweise erlauben sollte.“, eigene Übersetzung)

⁴⁴⁷ Sieht man von einigen zunächst in der alten Kirche bestatteten und 1671 lediglich umgebetteten Toten sowie von den im Hauptraum mit Fußbodenepitaphien gewürdigten Kardinälen einmal ab, deren Beisetzungen, wenn überhaupt, nur in der Konventschronik einen schriftlichen Niederschlag finden, beziehen sich unter den 78 Einträgen des eigentlichen Totenregisters gerade einmal vier oder fünf auf Nichtjesuiten, darunter 1736 ein als „*Signor Abbate*“ titulierter, möglicherweise an der Kurie tätiger, zumindest aber wohl nicht mehr in seiner ursprünglichen Ordensgemeinschaft lebender Kleriker, 1737 zwei Angehörige der römischen Adelsfamilien Rospigliosi und Giustigniani, 1753 ein nur durch seinen Namen bezeichneter, wenn auch aufgrund der Beteiligung von Seminaristen des Seminario Romano an den Exequien vermutlich ebenfalls als Seminarist zu identifizierender, knapp sechzehnjähriger Jüngling sowie 1763 ein *garzone di sartoria*, bei dem unklar ist, ob es sich dabei um einen ein Leben als Laienbruder beginnenden Novizen oder – was wahrscheinlicher sein dürfte – um einen außerhalb der Klostersgemeinschaft lebenden Gehilfen weltlichen Stands handelte. Hinzu kam bereits im Jahre 1723 ein als „*Assistente di Spagna*“ charakterisierter Pater, der zwar immerhin zweifelsfrei dem Jesuitenorden angehörte, dessen Beziehung zum Noviziat angesichts der Tatsache, dass die Assistenten Teil der Ordenskurie waren und daher eigentlich zusammen mit dem Generaloberen in der Casa Professa von Il Gesù lebten, aber im Dunkeln bleibt. ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de'Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 5 v°] und n. pag. [fol. 8 r° ff.].

Gerade bei den ersten drei ordensfremden Toten zeigt sich darüber hinaus, wie sehr sich die Jesuiten für deren Aufnahme in die Grablege rechtfertigen zu müssen glaubten, indem sie bei jeder der genannten Personen die genauen Gründe angaben, die eine Bestattung unter S. Andrea al Quirinale als zulässig erscheinen ließen. So heißt es in Bezug auf den auswärtigen Abt: „*Adi 28 Giugno 1736. Mori Il Sig.^{re} Ab.^e Carlo Saraceni Piemontese [...] si messe in sepoltura [...], auendo frequentato p. 40 anni à dire la messa in questa nostra Chiesa.*“ und zu den beiden Adligen wird berichtet „*Adi 9 Feb.^o 1737 Mori la [Ec]Cel[en]t.^{ma} Sig.^{ra} Donna M.^a Candida Rospigliosi Zitella di Anni Benefratia di questa Casa [...] Questa signora à dato lo stenziorio con li diamanti due Piside con la Coppa di oro, e Altra Robba questa Sig.^{ra} era Diuotissima di questa chiesa, e aueua il Dono delle Lagrime quando si comunicaua, aueua fatto uoto di uerginita, molta limosinera li anime retto, e sodo nel suo operare, mori poco dopo di auere fatta una limosina à un conuento de Religiosi che non aueuano pane p. la sera [...]*“ beziehungsweise „*11 : ... bre 1737 l' Fù portato Il Sig.^{re} Raffaele Giustigniani alle 2 ore essendosi lassato in questa Nostra Chiesa, e Auendo fatti li uoti della Comp.^a p. ordine di N. R. P.re fù portato uistito con labito della Comp.^a, [...] fù messo nella Cassa con lab.^o della Comp.^a, e tutti li Nouizi la matina uennero in Chiesa a fargli la Cumunione*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 8 r° f.].

⁴⁴⁸ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 89.

⁴⁴⁹ ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de'Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 1 r° (09.12.1694)].

⁴⁵⁰ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5 r° (05.11.1720)].

⁴⁵¹ *Ibid.*, n. pag. [fol. 4 v° (07.04.1715)].

⁴⁵² *Ibid.*, n. pag. [fol. 1 v° (03.02.1699)].

⁴⁵³ Da es ab 1725 immer wieder zu Phasen kommt, in denen die Eintragungen im Totenbuch keine Informationen zum genauen Ort der Beisetzung mehr enthalten, lässt sich heute zwar nicht mehr mit letzter Sicherheit beurteilen, ob die Verteilung tatsächlich auch in späterer Zeit derart strikt durchgehalten wurde. In denjenigen Fällen, in denen die für die Bestattung gewählte Kammer vermerkt wurde, decken sich die Angaben – von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen – jedoch weiterhin mit dem in den Jahren zuvor gültigen und im Folgenden näher behandelten Schema.

So waren die Kammern unter der Cappella di S. Stanislao (RAUM 0.05) und unter dem an diese angrenzenden biapsidalen Nebenraum des Ostquadranten (RAUM 0.06) den Novizen vorbehalten – eine Zuordnung, die sich angesichts der Rolle des Hl. Stanislaus Kostka als Vorbild und Schutzpatron der Jesuitennovizen geradezu aufgedrängt haben muss. Die mit der Cappella della Passione und dem Durchgang zum Konvent korrespondierenden Räume (RAUM 0.08 - 0.09) nahmen die Leichname der Laienbrüder auf. Als Grablege für die vollwertigen Patres nennt das Totenregister hingegen nur die Kammer unmittelbar unter dem Hauptaltar (RAUM 0.07), die daher wohl recht weitläufig gewesen sein muss. Von den noch verbleibenden Kammern wurde diejenige unter dem biapsidalen Raum des Nordquadranten (RAUM 0.03) dazu verwendet, die aus der alten Kirche überführten Toten neu zu begraben, während deren westliches Äquivalent (RAUM 0.11) wohl die entgegen der Regeln doch in S. Andrea bestatteten Laien aufnehmen sollte, auch wenn sich am Ende dort nur zwei Beisetzungen zweifelsfrei nachweisen lassen.⁴⁵⁴ Unterhalb der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) scheint man zwischen 1704 und 1733 das dem Ausgang aus dem Treppenhaus gegenüberliegende Arkosolgrab mit insgesamt drei Laienbrüdern belegt zu haben,⁴⁵⁵ im ebenfalls offenen Anraum unter der Cappella della Madonna (RAUM 0.04) wurden in den Jahren ab 1758 auf der – vom zentralen Ring aus gesehen linken – Westseite zwei weitere Laienbrüder sowie auf der gegenüberliegenden Ostseite zwei Patres beigesetzt.⁴⁵⁶ Nicht für Bestattungen verwendet wurde lediglich die Kammer unterhalb des Vestibüls (RAUM 0.02), die, wie erwähnt, durch die 1670 vorgenommene Neufundamentierung der Fassade einen erheblichen Teil ihrer ursprünglichen Grundfläche verloren haben dürfte und aufgrund ihrer schlechten Zugänglichkeit auch zuvor fast nur als Revisionsraum konzipiert gewesen sein kann.

Insgesamt ergibt sich im mit dem Kapellenkranz korrespondierenden Teil des Untergeschosses also ein System halbanonymer Gemeinschaftsgräber, bei denen die Grabstellen selbst in der Regel zwar über keinerlei Inschriften mehr verfügen, bei denen das Totenregister aber dennoch die Erinnerung an die Namen beziehungsweise die letzten Ruhestätten der Verstorbenen wachhielt und es damit in den meisten Fällen auch weiterhin erlaubte, die Identität der in einer bestimmten Kammer bestatteten Toten zu rekonstruieren. Der Verzicht auf eine konkrete Namensnennung in unmittelbarer

⁴⁵⁴ „[...] li 4 Giug.^o 1682 · fu similm.^{te} seppellito in Chiesa sotto il Coretto tra la parte [zu lesen vermutlich als ‚porta‘] d.^a Chiesa, e Cappella di S. Fran.^{co} il S. Gio: Angelo Mazzarosi defonto pure in Seminario Romano il quale doueua entrare Nouitio in questa Casa; ma p.che non era stato totalm.^{te} accettato fu solam.^{te} esposto con l'abito d.^a Compag.^a in Chiesa senz' altra solenità di ufficio e di messe.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 154.

„Adi 23 Luglio 1753 / Fu portato in q.ta n.^{ra} Chiesa il Sig.^r Pietro Maroni d' anni 15 in 16 alle hore 23 e tre quarti [...], e [...] terminate le solite funzioni li fu data sepoltura sotto il confessionario a mano destra nel entrar in Chiesa“ ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („Libro de'Morti che si sepoliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea“), n. pag. [fol. 9 r^o].

Sollte die Annahme stimmen, dass jene Kammer für die Bestattung externer Toter dienen sollte, wäre allerdings denkbar, dass dort außerdem auch zwei weitere der in die Grablege aufgenommenen Nichtjesuiten, Raffaele Giustiniani sowie der weiter oben bereits erwähnte Schneidereigehilfe beigesetzt wurden, bei denen das Totenbuch diesbezüglich keine ausdrücklichen Angaben macht. Vgl. S. 207 (Anm. 447).

Wie sorgfältig man insbesondere in den Jahren unmittelbar nach Einrichtung der Grablege die Frage nach dem Status bestimmter Verstorbener und dem daraus resultierenden, für sie angemessenen Bestattungsort abwog, zeigt dabei nicht zuletzt ein Vergleich des ersten hier zitierten Eintrags mit der in der Konventschronik unmittelbar vorangehenden Passage, in der es heißt: „Li 20 Maggio 1682 · fu data sepoltura in Chiesa n.^{ra} sotto il coretto tra l' altare maggiore e la Cappella del B. Stanis.^o al S.^r Andrea Bernardi Nobile Venetiano defonto in Seminario Romano, il quale hauendo desiderato di entrar nella Comp.^a fu del P. Vica.^o Carlo de Noyelle p. gratia spetiale accettato formalm.^{te} Nouitio nella Comp.^a negli ultimi giorni della sua malattia; che p.ò come Nouitio gli furono fatti i suffragi da tutta la Prouincia [...]“. ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 154.

⁴⁵⁵ ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („Libro de'Morti che si sepoliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea“), n. pag. [fol. 2 r^o (08.02.1704)], n. pag. [fol. 2 v^o (09.03.1706)] und n. pag. [fol. 7 r^o (07.04.1733)].

⁴⁵⁶ *Ibid.*, n. pag. [fol. 14 v^o (14.11.1758 / 24.06.1760)], n. pag. [fol. 15 r^o (25.02.1762)] und n. pag. [fol. 15 v^o (03.09.1763)].

Nähe des Grabes dürfte dabei nicht zuletzt dem im Kontext einer Konventsanlage besonders naheliegenden Wunsch geschuldet gewesen sein, die Individualität der einzelnen Toten ein Stück weit in den Hintergrund treten zu lassen und die Verstorbenen stattdessen auch im Tod eher als Teil der übergreifenden Ordensgemeinschaft zu inszenieren. Indem man die Ordensmitglieder entsprechend ihres Status innerhalb der Ordenshierarchie auf die unterschiedlichen Grabkammern verteilte – ein Umstand, der zweifellos auch unabhängig von einer Konsultation des Totenbuchs im kollektiven Bewusstsein der Jesuiten präsent blieb –, wurden allerdings zugleich klar definierte Bereiche geschaffen, in denen sich vor allem die auf dem Quirinal lebenden Novizen in besonderem Maße mit den dort bestatteten Toten identifizieren und auf die sie daher ihr eigenes Totengedenken in besonderem Maße fokussieren konnten.

Sieht man vom Arkosolium der Kammer unter der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) einmal ab, dessen Aussehen sich heute nicht mehr im Detail fassen und bei dem sich eine Inschrift daher nicht völlig ausschließen, aber auch nicht zweifelsfrei belegen lässt, weicht in den mit dem Kapellenkranz korrespondierenden Teilen der Grablege allein der linke Sarkophag des nördlichen Anraums (RAUM 0.04) mit seinen in den noch feuchten Putz eingeritzten Namen [ABB. 569] vom Grundprinzip der halbanonymen Bestattung ab.

Eine größere Dichte an Inschriften dürfte sich daher lediglich im zentralen Ring (RAUM 0.01) ergeben haben, in dem die den diversen Wänden vorgelagerten Grabstätten jeweils einen einzelnen, besonders prominenten Toten aufnahmen [ABB. 873]. Zu nennen ist hier zunächst einmal der im Jahr 1681 verstorbene, langjährige *vice-rettore* des Noviziats und spätere Jesuitengeneral Giovanni Paolo Oliva, der seine letzte Ruhestätte im ebenfalls bereits ausführlicher vorgestellten, bis heute weitestgehend im Originalzustand erhaltenen Sarkophag vor dem Pfeiler links des Presbyteriumssegments (ZONE 0.06/0.07) fand⁴⁵⁷ [ABB. 499 - ABB. 500] und dessen Tod und Begräbnis auch in der genannten Konventschronik als eines der wenigen die Nutzung des Untergeschosses betreffenden Ereignisse einen breiten Raum einnimmt.⁴⁵⁸ In Bezug auf den nur bis zur Oberkante des Korpus fertiggestellten Sarkophag auf der anderen Seite der Längsachse (ZONE 0.07/0.08) ist aus Gründen der kompositorischen Logik davon auszugehen, dass die Jesuiten vorhatten, diesen zu passender Gelegenheit mit einem ebenso prominenten ordenseigenen Toten zu belegen, dass sich dieser Wunsch in den knapp einhundert zwischen dem Bau von S. Andrea al Quirinale und der Aufhebung des Jesuitenordens liegenden Jahren allerdings nicht realisieren ließ.

Die sterblichen Überreste der beiden Kardinäle Camillo Melzi und Sforza Pallavicino, zweier der insgesamt vier in den Fußbodenepitaphien des eigentlichen Kirchenraums genannten Würdenträger,⁴⁵⁹ die mit zu den zunächst in der alten Kirche beigesetzten und Anfang 1671 in Berninis Bau überführten Toten gehörten, erhielten laut der Konventschronik ihre neue Heimstatt „*di qua e di la al muro di mezzo che regge la volta della Chiesa sotto i loro Depositi*“⁴⁶⁰, womit nach Lage der Dinge

⁴⁵⁷ Vgl. Kapitel 2.10.1., S. 190.

⁴⁵⁸ Nach einer ausführlichen Würdigung von Giovanni Paolo Olivas Persönlichkeit und Verdiensten geht die Textpassage allerdings primär auf die diversen Phasen der Aufbahrung, das Totenoffizium und die hier ausnahmsweise doch einmal erwähnte Totenmesse ein. Zur eigentlichen Beisetzung findet sich dagegen nur die Aussage „*Il Cadauero si e seppellito di suo ordine nella n.ra Chiesa, doue gli si è fatto un deposito sotto l' altare maggiore al lato dell'euangelio con questa iscrizione ,Io: Paulus Oliua Societatis Iesu Praepositus / Generalis XI. Huic Probationis Domui / Beneficijs, amore, Virtutum exemplis / p. 48 annos cumulata suos etiam cineres / Reliquit MDCLXXXI · VI · Kal Decem · etatis suae 82' "*“, die die Vermutung, dass es sich bei dem fraglichen Sarkophag um das Grab Olivas handelt, nochmals bestätigt und darüber hinaus darauf hindeuten könnte, dass die Inschrift zunächst einen etwas anderen Wortlaut erhalten sollte. ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 149 ff.

⁴⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.6.10., S. 110 f.

⁴⁶⁰ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 93.

wohl nur die heute nicht mehr erhaltenen Sarkophage vor der Mitte der Südost- beziehungsweise Nordwestseite der Stützmauer (ZONE 0.01^{so} | 0.01^{nw}) gemeint gewesen sein können [ABB. 873].

Ebenfalls zur Umbettung von zuvor in der alten Kirche beigesetzten Gebeinen diente wohl der kleine Sarkophag an der Schmalseite der Stützwand (ZONE 0.01^{no}) [ABB. 553 - ABB. 555], der sich dank der Inschrift zwar dem Ehepaar Francesco Silla zuordnen lässt, der in den bisher bekannten Dokumenten aber keine ausdrückliche Erwähnung findet. Dafür, dass jener Sarkophag dennoch in den Kontext der speziell für die Überführung der bisherigen Toten gedachten Grabstellen gehört, sprechen allerdings einerseits die geringen Dimensionen von dessen Korpus, die bereits von Anfang an nur die Beisetzung einzelner, untereinander unverbundener Knochen zuließen. Dafür spricht andererseits aber auch die Identität des Toten, eines der Überlieferung nach ursprünglich aus den Marken stammenden Adligen, der sich sein Recht auf eine Bestattung im Jesuitennoviziat durch einen Legat erworben zu haben scheint, aus dessen Erträgen vor S. Vitale jeden Freitag die weiter oben bereits erwähnte kostenlose Armenspeisung veranstaltet wurde.⁴⁶¹ Da jene Armenspeisung unter anderem im Vordergrund eines in Louis Richeômes *Peinture Spirituelle* enthaltenen Stichs [ABB. 874] prominent auftaucht, muss diese spätestens in den 1610er-Jahren bereits fest etabliert gewesen sein.⁴⁶² Selbst für den Fall, dass die Speisungen noch zu Lebzeiten des Stifters begannen, ist daher davon auszugehen, dass Francesco Silla bei Inbetriebnahme der neuen Grablege Anfang der 1670er-Jahre bereits seit längerem tot war.

Dem *Libro dei Morti* ist darüber hinaus zu entnehmen, dass eine der beiden später hinzugefügten Grabstellen auf der Nordwestseite der Stützwand (ZONE 0.01^{nw}) den Leichnam von Maria Candida Rospigliosi aufnahm, der neben der Ehefrau Francesco Sillas einzigen unter S. Andrea nachweisbaren Verstorbenen weiblichen Geschlechts,⁴⁶³ und dass ein weiterer ordensfremder Toter, Carlo Saraceni, in einer „*cassa verso S. Stanislao*“⁴⁶⁴ bestattet wurde, worunter zwar prinzipiell auch einer der unmittelbar den Pfeilern des Ostquadranten (ZONE 0.05) vorgelagerten Sarkophagkästen zu verstehen sein könnten, womit angesichts der Tatsache, dass diese den Befunden gemäß nie in Gänze realisiert worden zu sein scheinen, aber wohl eher der die östliche Partie der zentralen Stützwand (ZONE 0.01^{so}/0.01^{no}) besetzende Sarkophag gemeint gewesen sein dürfte. Nicht genauer lokalisieren lassen sich dagegen die Grabstätten des im Totenregister erwähnten Raffaele Giustiniani⁴⁶⁵ sowie der beiden im mittleren der drei Bodenepitaphien genannten Kardinäle Giulio und Giovanni Battista Spinola, zu denen sich lediglich in der Konventschronik die Information findet, der Sarg Giulios sei bis zur Entscheidung über den endgültigen Bestattungsort zunächst in der Kammer unterhalb der Cappella di S. Francesco Saverio (RAUM 0.10) zwischengelagert worden.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ DERSE, *ad vocem* „Chiese di Roma. S. Vitale“ (XIII, S. 71). Vgl. darüber hinaus auch Kapitel 2.2.1., S. 50.

⁴⁶² RICHEÔME 1611, S. 682.

Dass die Armenspeisung tatsächlich bereits mindestens auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückgeht, wird darüber hinaus durch den Jahresbericht des Noviziats aus dem Jahr 1650 belegt, in dem es heißt: „*Nella med.^a Chiesa ogni venerdì, ò essendo tal giorno impedito in altro giorno della settimana si cala dalle Novitii ad insegnar la dottrina Christiana alli Poveri che d'ogni sesso, et età in gran numero vi concorrono, si recitano le lodi [...] et al fine si souviene per ... à poveri con dispensarsi una quantità di pane [...]*.“ ARSI, F. G. 933, fasc. 15, n. pag., zitiert nach TERHALLE 2011, S. 294.

⁴⁶³ „*Adi 9 Feb.^o 1737 Mori la [Ec]Cel[en]t.^{ma} Sig.^{ra} Donna M.^a Candida Rospigliosi [...] fu messa nella Cassa di Cipresso, e piombo, e legno è gli fu fatto il tumbolo, che sta accanto al Card.^e Pallauicino [...]*“ ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de'Morti che si sepoliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 8 r^o].

⁴⁶⁴ *Ibid.*, n. pag. [fol. 8 r^o (28.06.1736)].

⁴⁶⁵ *Ibid.*, n. pag. [fol. 8 v^o (11. 1737)].

⁴⁶⁶ „*Adi 2 marzo [1691] fu portato alla n.^{ra} Chiesa alle 2 e mezza di notte il Cadauere dell' Em.^{mo} S.^r Card.^{le} Giulio Spinola morto la notte antecedente con hauer eletta nel Testam.^{to} la Sepoltura nella n.^{ra} Chiesa, doue con la licenza solita di N. P. Gen.^{le} fu collocato dentro trè Casse, una di piombo, l'altra di Cipresso, e la 3.^a di Castagna, lasciato come in deposito sotto*

Unklar bleibt darüber hinaus auch, wie sowohl die Bestattungen in den Grabkammern als auch diejenigen in den Einzelsarkophagen genau abliefen. Gewisse Formulierungen im Totenbuch lassen zwar den Schluss zu, dass man in den auf die Inbetriebnahme der neuen Kirche folgenden Jahrzehnten die Verstorbenen nach ihrem Tod zunächst in die Kirche transportierte, dass man dort in Gegenwart des Leichnams das Totenoffizium feierte, dass man die Toten dann zumindest für einige Stunden, meist sogar über Nacht, in dem im Rahmen des Kapellenkranzes bereits ausführlicher vorgestellten biapsidalen Raum links des Presbyteriums (RAUM 1.06) oder in der die Sakristei begleitenden, ebenfalls bereits behandelten Cappella dei Prelati (RAUM 1.27 a) aufbahrte und dass man schließlich, ohne dass zuvor nochmals eine regelrechte Totenmesse gefeiert worden wäre, die Beisetzung vorgenommen zu haben scheint.⁴⁶⁷ Ebenso wird deutlich, dass man ab 1725 in einer Reihe von Fällen Aufbahrung und Totenoffizium in ihrer Reihenfolge vertauschte,⁴⁶⁸ dass es gegen Ende jenes Jahrzehnts sogar üblich wurde, eine Aufbahrungsphase unter dem genannten *coretto* und eine weitere Aufbahrungsphase in der Cappella dei Prelati miteinander zu kombinieren⁴⁶⁹ und dass in den 1730er- und 1740er-Jahren auch die Sakristei selbst (RAUM 1.28) immer wieder die Rolle des Aufbahrungs- oder Zelebrationsorts für das Totenoffiziums zu übernehmen begann.⁴⁷⁰ Der eigentliche Bestattungsvorgang wird dann allerdings in den bisher bekannten Quellen nicht näher beschrieben und lässt sich daher auch nur aus indirekten Indizien rekonstruieren.

Angesichts der Enge der zur Grablege führenden Wendeltreppe lässt sich zunächst einmal vermuten, dass man sowohl für die Aufbahrung als auch für die Beisetzung selbst auf einen Sarg verzichtete und die bereits für den ersten Teil der Exequien mit dem Ordenshabit bekleideten Toten vor dem Transport ins Untergeschoss stattdessen allenfalls in ein zusätzliches Leichentuch einschlug. Auf diese Weise dürften die Verstorbenen dann jeweils von zwei Konventsinsassen die Treppe hinabgetragen und – vor der gewünschten Grabkammer angekommen – durch die mit dem beschriebenen Marmortürchen verschließbare Öffnung einem oder zwei weiteren, in der Kammer wartenden Helfern angereicht worden sein. Formulierungen wie *„si e portato asepellire [sic] nella sepoltura de nouizi nel primo luogo a mano sinistra quando sientra [sic]“*, *„l'abbiamo sepolto sotto alla*

la Cappella di S. Fran.^{co} Sauerio [...]. E quiui starà finche l' herede stabilisca il luogo da formargli tumolo stabile corrispondente alla lapida, che hà intentione di far' mettere nella superficie superiore del pauim.^{to} della Chiesa con ottenere il preuio Consenso dal S.^r Pri.^{re} Pamfilio Fondatore.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 177 f.

⁴⁶⁷ Beispielhaft seien hier die Einträge *„Adi 16 Febraro 1694 mori il P. Raffaele Prodanelli à hore 19 1/2 e listesso Giorno sé detò lofitio alle 22 hore, la notte si tenuto soto licori con dui candeale [...] Fu sepolto la sera doppo lauemaria sotò laltar maggiore [...]“*, *„Adi 3 Febraro 1699 mori il Fratel. Girolamo Troglioni alle 10 hore e il Giorno alle 21 hore li Fu cantato lofizio [...] la notte si e tenuto in chiesa sotto al coro achanto al altar maggiore con 2 lumi di olio e la matina alla leuatura si e portato asepellire [sic]“* sowie *„Adi 11 Febraro 1702 mori il Padre Sauerio Guerrieri à ore 18 · listessa sera à mezza ora di notte si e detto l'ofizio in sala p. che in Chiesa ui era esposto il Sacramento p. le 40 · ore, la notte si e tenuto nella cappella de Prelati, é ui é stato p. tutto il giorno, la sera labbiamo sepolto nella sepoltura de sacerdoti [...]“*. genannt. ARSI, F.G. 852, fasc. 6 („Libro de'Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea“), n. pag. [fol. 1 r^o f.].

⁴⁶⁸ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5 v^o (07.01.1725)].

⁴⁶⁹ Darauf deuten unter anderem Passagen wie *„Adi 11 Settembre 1728. Mori il Frat. Giuseppe Ruota alle 16 hore et il giorno si è cantato l' offizi : finito il quale si è messo sotto al coretto accanto al · Altar Maggiore con due candeale, e la sera si e tenuto cioè tutta la notte nella cappella de Prelati con 2 lumi d' olio.“* oder *„A' di 2.^e Nouembre 1735. Mori Il F. Giuseppe Urbani alle ore 5 ·, fù portato in Capp.^a de Prelati doppo la messa Cumune, e alle Sedici gli fu cantato loffizio, e doppo fù messo sotto il Coro tra S. Stanilo e laltare maggiore, con 2.^e lumi alle 24 fù portato in sepoltura, e alle 5 fù murato.“* hin, von denen letztere auch insofern nochmals besondere Erwähnung verdient, da der für die Aufbahrung genutzte biapsidiale Raum hier erstmals genauer spezifiziert wird. *Ibid.*, n. pag. [fol. 6 v^o] und n. pag. [fol. 7 v^o].

⁴⁷⁰ So heißt es etwa am 19. April 1733: *„Mori Il P. Cristoforo Storani, alle 18 1/2 · ore, e fù portato in sagrestia, e alle 22 · ore gli fù cantato loffizio, e la Notte, e la mattina stiede esposto sotto il coretto uerso laltare Maggiore, e alle 20 fù seppellito nella Sepoltura de Sacerdoti [...]“* und am 29. März 1738 *„Mori Il Frell.^o Dome.^o Euangelista alle ore 20 è ³/₄, e ui fù portato alle 21 e mez.^a in Sagrestia ui fù cantato loffizio alle 22 · la Notte stiede in Capp.^a de prelati la Mati [sic], è il doppo Pranzo alle 21, e 1/2 fù messo in sepoltura sotto alla Passione.“* *Ibid.*, n. pag. [fol. 7 r^o] und n. pag. [fol. 10 v^o].

Cappella della Passione subito, che si entra alla destra“ oder *„si è messo nella seppoltura sotto all’ Altar Maggiore, in cima à mano sinistra*“⁴⁷¹ lassen darüber hinaus darauf schließen, dass man die Leichen sodann jeweils parallel zur Front- und Rückwand anordnete.

Desweiteren ist wohl davon auszugehen, dass man die Toten nicht im eigentlichen Sinne im Boden der Kammern begrub, sondern sie nur auf dem aus vergleichsweise lockerem Erdreich bestehenden Untergrund ablegte. Für eine solche Annahme spricht zum einen die Tatsache, dass man bei einer der Bestattungen des Jahres 1694 den Leichnam bereits vergleichsweise schnell in die Grabkammer überführte, dann aber das Türchen noch eine gewisse Zeit lang offen stehen ließ, um der zwar nicht ausdrücklich vorgeschriebenen, aber wohl doch allgemein üblichen vierundzwanzigstündigen Aufbahrungsfrist zu genügen⁴⁷² – eine Entscheidung, die kaum Sinn ergeben hätte, wenn in der Erdverfüllung der Kammern zunächst ein regelrechtes Grab ausgehoben worden wäre. Zum anderen wird im Totenbuch über die nur wenige Tage später vorgenommene Beisetzung des bis heute als bedeutender Prediger bekannten Jesuitenpaters Paolo Segneri berichtet, man habe aufgrund des kurzen Abstands der Todesfälle den Leichnam vorübergehend auf einem Brett in der eigentlich für die Novizen vorgesehenen Kammer unterhalb des östlichen *coretto* (RAUM 0.06) deponieren müssen,⁴⁷³ was ebenfalls nur mit der Hypothese frei auf dem Boden der Kammer liegender Toter vereinbar scheint.⁴⁷⁴

Und schließlich deuten die Dokumente darauf hin, dass man die Marmortürchen zwar auch in anderen Fällen, in denen man den Leichnam der Geruchsbelästigung wegen schon vergleichsweise kurz nach dem Tod zu Grabe getragen hatte, noch für einige Stunden offen ließ, dass man ansonsten die Kammern aber bereits unmittelbar nach dem Ablegen der Verstorbenen wieder verschloss – ein Akt, der im Totenbuch mit der nicht unbedingt naheliegenden Wendung *„fu murato*“ umschrieben worden zu sein scheint⁴⁷⁵ – und man diese dann auch bis zur nächsten Bestattung nicht mehr berührte. Ein Vergleich zwischen den Begräbnisorten und -daten zeigt allerdings, dass man sich insbesondere ab den 1730er-Jahren nicht scheute, eine Kammer auch bereits im Abstand weniger Monaten ein weiteres Mal zu Begräbnissen zu nutzen.⁴⁷⁶ Zumindest für jene spätere Periode

⁴⁷¹ *Ibid.*, n. pag. [fol. 1 v° (03.02.1699)], n. pag. [fol. 4 r° (15.01.1709)] und n. pag. [fol. 4 v° (22.02.1716)].

⁴⁷² „[...] *mori il P. Niccolo Dionisij à hore 7 di notte e li scianto il Giorno doppo Pranzo lofficio e listesa sera si e messo dentro la sepolitura e si e lassata aperta deta sepolitura p. non essere ancora uentiquattrora che era morto e si e lassato un lume di olio sopra la pora* [gemeint ist wohl *porta*] *della sepolitura*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 1 r° (04.12.1694)].

Zur Aufbahrungsfrist heißt es im *Rituale Romanum*, dem für den Ablauf der Exequien maßgeblichen liturgischen Buch, lediglich: „*Nullum corpus sepeliatur, praesertim si mors repentina fuerit, nisi post debitum temporis interuallum, vt nullus omnino de morte relinquitur dubitandi locus.*“ *RitRom* 1614, S. 101.

(„Eine Leiche soll, vor allem wenn der Tod plötzlich eingetreten sein sollte, erst nach [Ablauf des] gebührenden Zeitraums bestattet werden, damit für einen Zweifel am Tod keinerlei Raum bleibt.“, eigene Übersetzung)

⁴⁷³ „[...] *si e messo dentro una tauola nella sepolitura de nouitij che sta nalla Parte del e uangelio del .altar maggiore accanto alla cappella del B.º e doppo qualche tempo si leuera e si Porterà nella sepolitura de sacerdoti; nò si e messo adesò p. eser stato messo un altro Padre che, e Pocchi giorni* [sic]“ *ARSI*, F.G. 852, fasc. 6 („*Libro de’Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea*“), n. pag. [fol. 1 r° (09.12.1694)]

⁴⁷⁴ Dass in denjenigen Fällen, in denen das Totenregister auch den Bestattungsort innerhalb der entsprechenden Kammer näher spezifiziert, oft als erstes von einer Beisetzung nahe des Kammereingangs die Rede ist, was auf den ersten Blick darauf hindeuten könnte, dass die Kammern jeweils von vorne nach hinten befüllt wurden, dürfte in Wirklichkeit der Tatsache geschuldet sein, dass die hinteren Plätze bereits in den nicht vom Totenbuch abgedeckten Jahren zwischen 1670 und 1692 genutzt wurden. Damit erweist sich auch der zunächst naheliegende Einwand, dass sich ohne ein Eingraben der vorderen Leichen der hintere Teil der Kammern kaum noch erreichen ließ, letztlich als gegenstandslos. Vgl. *Ibid.*, n. pag. [fol. 1 v° ff.], insbes. n. pag. [fol. 4 r° f. (22.12.1709 / 22.02.1716)].

⁴⁷⁵ *Ibid.*, n. pag. [fol. 6 v° (06.08.1731)] und pag. [fol. 11 v° ff.].

⁴⁷⁶ So blieb 1694 zwischen zwei unterhalb des Altarraums vorgenommenen Bestattungen ein Abstand von 291 Tagen oder knapp zehn Monaten, 1733/34 und 1738 wurde bereits nach 106 beziehungsweise 87 Tagen, also nach gerade

liegt daher die Vermutung nahe, dass man die Leichen vor dem Verschließen der Kammern zudem mit gebranntem Kalk bestreute, um auf diese Weise die Verwesung zu beschleunigen beziehungsweise die dabei entstehenden Gerüche zu binden.

2.11. Das System der Choremporen

2.11.1. Die Grundstruktur und die Verbindungsgänge an den Enden der großen Ovalachse

Ähnlich wie der den Zentralraum des Untergeschosses umgebende Ring aus Grabkammern und offenen Anräumen wiederholt auch das System der oberhalb der Seitenkapellen und biapsidalen Räume gelegenen Choremporen und Andachtsräume prinzipiell ein weiteres Mal die Struktur des Kapellenkranzes. Analog zum Hauptgeschoss wird die nun als Luftraum nach oben ragende zentrale Rotunde damit auch hier auf jeder der beiden Seiten von vier paarweise gleich gestalteten Raumzellen umgeben, die nun allerdings – wie der Rotundenprospekt bereits vermuten ließ – zugleich auch auf unterschiedlichen Höhen liegen [Taf. III | Taf. XII].

Tritt man vom oberen Podest der im Inneren des südwestlichen Pfeilers enthaltenen Wendeltreppe⁴⁷⁷ (RAUM T.2) in die Emporenräume, so gelangt man zunächst in einen kurzen, knapp über den Scheiteln der Seitenkapellen gelegenen, unmittelbar an der Rotundenwand entlanglaufenden Gang (RAUM 2.13), der die beiden mit den eigentlichen Kapellen korrespondierenden Kammern (RAUM 2.09 | 2.10) über das südwestliche Ende der großen Ovalachse hinweg verbindet und der sich vor der ehemaligen Mündung der bereits früh außer Betrieb genommenen Treppe des Nordostpfeilers (RAUM T.1) symmetrisch wiederholt (RAUM 2.12) [Abb. 593 - Abb. 600 | Taf. III | Taf. VII | Taf. XII].⁴⁷⁸ Zum Kircheninneren hin werden die beiden Gänge dabei jeweils von geschlossenen, konvex gebogenen Wänden begrenzt, die in ihrem Verlauf nochmals exakt die Krümmung des Grundovals aufnehmen und ursprünglich sowohl auf der Evangelien- als auch auf der Epistelseite an beiden Enden bruchlos in die Frontwand der oberhalb der Kapellen gelegenen Kammern übergangen – eine Situation, die sich zumindest im Gang zwischen dem Nord- und dem Ostquadranten (RAUM 2.12) sogar bis heute erhalten hat [Abb. 593].⁴⁷⁹

Auf der zum Kirchenäußeren zeigenden Seite folgt die Raumkontur dagegen prinzipiell einer leichten S-Kurve, die an ihrem altarzugewandten Ende zunächst mit einer zum Grundoval ungefähr parallelen, konkaven Rundung beginnt und sich in ihrem mittleren Abschnitt dem konvexen Umriss der Wendeltreppe anschmiegt, die angesichts der Tatsache, dass der konvexe Wandverlauf Richtung Nordwesten ohnehin bereits zu einer zunehmenden Aufweitung des Gangs führt und zwischen dem Rand des Treppenhauses (RAUM T.1 | T.2) und den Flanken der über der Cappella di S. Francesco Saverio beziehungsweise der Cappella della Madonna gelegenen Kammern (RAUM 2.04 | 2.10) darüber hinaus ein beträchtlicher Abstand zu überbrücken bleibt, dann allerdings Richtung Vestibül nochmals auf einer Länge von etwa einem halben Meter zum Rauminneren hin abknickt

einmal etwa drei Monaten, in derselben Kammer eine weitere Bestattung vorgenommen und 1737 und 1743 wurde mit 12 beziehungsweise 26 Tagen sogar die Monatsfrist unterschritten. *Ibid.*, n. pag. [fol. 1 r^o (16.02.1694 / 04.12.1694)], n. pag. [fol. 7 r^o f. (06.12.1733 / 22.03.1734)], n. pag. [fol. 10 r^o f. (01.01.1738 / 29.03.1738)], n. pag. [fol. 10 r^o (02.03.1737 / 14.03.1737)] und pag. [fol. 12 r^o f. (04.02.1743 / 02.03.1743)].

⁴⁷⁷ Zur Gestalt der Wendeltreppe im Allgemeinen und ihres oberen Abschlusses im Besonderen siehe Kapitel 2.9.3., S. 175 f., insbes. S. 176.

⁴⁷⁸ Vgl. Kapitel 2.9.3., S. 177 sowie Kapitel 3.5.3., S. 404.

⁴⁷⁹ Die zwischen dem südwestlichen Treppenaustritt und den angrenzenden Räumen eingefügten Türen und Trennwände stammen ihrer Konstruktion nach auf der Seite der Kammer über der Cappella di S. Francesco Saverio frühestens aus dem späten 19., auf der Seite der Kammer über der Cappella della Passione sogar erst aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und spielen daher für die vorliegende Analyse keine Rolle.

[ABB. 594 - ABB. 595]. Und schließlich bildet beziehungsweise bildete die Wand als Ganzes auch nicht mehr, wie noch auf der an die Rotunde angrenzenden Seite eine über die gesamte Höhe geschlossen durchlaufende Fläche. Gerade die konvexe Wandpartie wird beziehungsweise wurde vielmehr größtenteils vom Zugang zum dahinterliegenden Treppenhaus eingenommen. Auf der Epistelseite (RAUM 2.13) bildet die Treppenmündung dabei bis heute eine ungerahmte, augenscheinlich auch nie mit einer zusätzlichen Tür verschlossene Rechtecköffnung und schneidet mit jeweils rechtwinklig zur Wandfläche verlaufenden, sich zum Emporensystem hin also deutlich aufweitenden Laibungen in das an dieser Stelle wohl wie bei den Abmauerungen des Untergeschosses acht *once* starke, aus *mattoni ordinari* bestehende Mauerwerk ein [ABB. 596]. Und selbst auf der Evangelien- seite (RAUM 2.12), wo der Durchgang als solches bei Außerbetriebnahme der Treppe wandbündig vermauert wurde, zeichnet sich die ursprüngliche Öffnungskontur in Form tiefer, teils nur notdürftig zugestrichener Risse noch immer eindeutig ab [ABB. 597].

Nach oben hin werden beide Gänge durch eine ebenfalls der Ovalkontur folgende, im Querschnitt segmentbogige Ringtonne überspannt, die sich, genau wie die rotundenseitige Wand in die mit den Kapellen korrespondierenden Kammern (RAUM 2.04 | 2.05 | 2.09 | 2.10) hinein fortsetzt und sich dort über die gesamte Tiefe des Kapellen- beziehungsweise Emporenkranzes hinweg bis zur Außenkontur des Gebäudes erstreckt [ABB. 600]. Insgesamt entsteht auf diese Weise der Eindruck eines von der vestibülseitigen Flanke des westlichen beziehungsweise nördlichen bis zum altarseitigen Ende des südlichen beziehungsweise östlichen Kapellensegments kontinuierlich durchlaufenden Raums, in den das Treppenhaus als – trotz der geschwungenen Vorderseite – im Wesentlichen trapezförmiger Block eingestellt wurde [ABB. 603].

Wie der obere Teil des Treppenhauses (RAUM T.2), der den Südquadranten des Hauptgeschosses begleitende Umgang (RAUM 1.15), die biapsidialen Räume der Kirche (RAUM 1.03 | 1.06 | 1.08 | 1.11) und – wie sich noch zeigen wird – der Rest der Emporenräume (RAUM 2.03 - 2.04 | 2.05 - 2.06 | 2.08 - 2.09 | 2.10 - 2.11) tragen auch die beiden Gänge entlang ihrer gesamten Wand- und Gewölbezone jeweils einen glatten, fast durchgehend hell getünchten Verputz, der lediglich an seinem unteren Rand einen mit graubrauner Farbe aufgemalten Sockelstreifen trug [ABB. 595]. Und auch für den Fußboden wurde mit dem Belag aus geschliffenen Ziegeln hier nochmals exakt jene Lösung gewählt, die bereits für zahlreiche Teile des Hauptgeschosses vorausgesetzt werden darf⁴⁸⁰ und sich ebenso auch in den übrigen Abschnitten des Emporensystems wiederholen wird, darüber hinaus aber auch ganz allgemein den während des römischen Seicento üblichen, selbst in repräsentativen Kontexten wie Kirchen- und Palastbauten regelmäßig eingesetzten Bodenbelag darstellt [ABB. 875]. Eine genauere Betrachtung zeigt dabei, dass die einzelnen Platten prinzipiell ein Fischgratmuster bilden, dass also an jede Ziegelflanke zum einen die Läuferseite eines um die Hälfte seiner Länge verschobenen sowie zum anderen das Kopfende eines um 90 Grad verdrehten Steins anschließt und dass jenes Grundmuster unmittelbar vor den Wänden darüber hinaus durch eine einzelne, rings umlaufende Reihe aus parallel zur Raumkante verlegten Ziegeln ergänzt wurde, die dem Fußboden nochmals eine zusätzliche Rahmung verleihen [ABB. 598].

Im Falle der beiden seitlichen Gänge fällt in diesem Zusammenhang darüber hinaus auf, dass die Einfassungen zwar, wie erwartet, die zum Grundoval konzentrischen Rotunden- und Treppenhauswände begleiten, dass in Richtung der angrenzenden Räume die Fischgratstruktur allerdings bis zu den Fluchten des Treppenblocks reicht. Jenseits der betreffenden Flucht wird die Rahmung entlang des Treppenblocks aber dennoch nicht um die Ecke geführt. Stattdessen setzen sich die vor dessen seitlichen Flanken beginnenden Fußbodeneinfassungen der Kammern auf der gangabge-

⁴⁸⁰ Zu den Ziegelfußböden im Hauptgeschoss siehe Kapitel 2.6.10., S. 113; Kapitel 2.7.2., S. 126; Kapitel 2.8.4., S. 163 und Kapitel 2.9.1., S. 172.

wandten Seite jeweils durchaus in gerader Linie bis zur gegenüberliegenden Wand fort, ja sie ragen dort sogar in die den Rotundenumriss begleitende Ziegelreihe hinein [ABB. 599]. Während die zum Kirchenzentrum zeigende Wand sowie das Gewölbe jeweils klar die Kontinuität zwischen Gang und angrenzenden Kammern betonen, weist der Fußboden die Gänge damit nicht nur als von den Räumen der Kapellensegmente unabhängige Bereiche aus. Vielmehr treten diese durch die Entscheidung, den Bodenbelag zu den beiden Seiten hin ohne eigene Einfassung bis zum Rand der ringsum gerahmten Kammern durchlaufen zu lassen, gegenüber den angrenzenden Räumen in der Raumhierarchie auch auf subtile Weise ein Stück weit zurück.

2.11.2. Die Andachtskammern über den Seitenkapellen

Die beiden genannten Gänge münden an ihren Enden jeweils in mit den Seitenkapellen korrespondierende Kammern (RAUM 2.04 | 2.05 | 2.09 | 2.10) [ABB. 601 - ABB. 620 | TAF. III | TAF. IX - TAF. X | TAF. XII], die nun allerdings nicht mehr die im Hauptgeschoss gewählten Raumumrisse wiederholen, sondern – wie die sie verbindenden Gänge – mit ihrer Richtung der zentralen Rotunde beziehungsweise Richtung des Kirchenäußeren zeigenden Wänden jeweils unmittelbar der Krümmung des Grundovals beziehungsweise der zu diesem parallelen Außenkontur folgen, zu den *coretto*-Segmenten hin in ungefähr im rechten Winkel auf die Ovallinien treffenden, bereits den Verlauf der Strebevoluten vorwegnehmenden Seitenwänden enden [ABB. 876] und entlang ihrer der Querachse zugewandten Flanken durch den eingestellten Treppenblock definiert werden, im Grundriss also insgesamt ein leicht trapezförmiges Ringsegment bilden [ABB. 601 - ABB. 602].

Abgesehen von einer knapp 1,50 Meter breiten, etwa 50 Zentimeter tiefen und vom Boden aus bis ungefähr auf Kopfhöhe reichenden trapezförmigen Nische am südöstlichen Ende der Kammer über der Cappella della Passione (RAUM 2.09), die möglicherweise den Überrest eines dort ursprünglich geplanten, in seiner genauen Funktion heute allerdings nicht mehr fassbaren Durchbruchs darstellt, präsentieren sich dabei sowohl die Außenmauern der betreffenden Räume als auch deren durch den Treppenblock gebildeten gangseitigen Flanken zumindest im Bereich der eigentlichen Wandzone als glatte, von Vor- und Rücksprünge sowie regelrechten Öffnungen vollkommen freie Flächen [ABB. 601 | ABB. 603]. In die gegenüberliegenden, der Längsachse der Kirche zugewandten Seitenwände [ABB. 605] ist dagegen bei jeder der vier Kammern ein ungefähr in der Mitte der Wandbreite ansetzender, von dort aus etwa zwei Drittel des Abstands zur rotundenseitigen Raumkante einnehmender und gegenüber der Wandflucht um ungefähr 15° in Richtung des Kirchenäußeren verdrehter Durchbruch in den dahinter folgenden *coretto* eingeschnitten, dessen obere Laibung angesichts des verglichen mit den Kammern der Kapellensegmente deutlich geringeren *coretto*-Niveaus etwa 1,40 Meter über Kammerfußboden beginnt, in die Tiefe der Wand hinein steil abfällt und ungefähr 60 Zentimeter weit im Wandinneren in den ungefähr auf Höhe jenes Fußbodens gelegenen Sturz der eigentlichen Öffnung übergeht [ABB. 606].

Vor allem aber verfügen die rotundenseitigen Wände in ihrem Zentrum jeweils über eine weitere bis zum Boden reichende Nische, die auf ihrer Rückseite zwar nur unwesentlich größere Dimensionen besitzt als die genannte Aussparung in der Außenwand der südlichen Kammer, nun aber immerhin eine minimale Tiefe von 70 Zentimetern erreicht und sich darüber hinaus zur Kammer hin nochmals merklich aufweitet [ABB. 602 | ABB. 607]. In ihrem Inneren befindet sich oberhalb einer leicht nach außen geneigten, etwa 1,20 Meter hohen Brüstung, deren Wandstärke, dem Aufmaß nach zu urteilen, praktisch nur aus der im Prospekt der zentralen Rotunde die Kapitellzone bedeckenden Marmorverkleidung zu bestehen scheint [ABB. 877] und die von einer von Laibung zu Laibung durchlaufenden, im Grundriss erneut die Krümmung der Ovalkontur aufgreifenden Holzplanke abgeschlossen wird, jeweils ein praktisch die gesamte Breite der Rückwand einnehmender querrchteckiger Durchbruch, der sich im Rotundenprospekt jeweils in Form einer der weiter oben bereits beschriebenen, den Fries des Hauptgebälks unterbrechenden Öffnungen abzeichnet

[ABB. 140 - ABB. 141] und nahe seiner Außenseite mit einem zweigeteilten, in jeder der beiden Hälften separat nach oben aufklappbaren, hölzernen Gitter aus zum Hauptraum hin golden sowie zum Emporenraum hin ockerfarben gefassten, überkreuzten Halbrundstäben verschlossen ist [ABB. 609].⁴⁸¹ In jede der Nischen war darüber hinaus ein ebenfalls über die gesamte Breite reichendes und mit seiner Vorderkante minimal über die Wandflucht hinausragendes, hölzernes Podest aus zwei entlang ihrer Fronten mit einer Blende abgeschlossenen und auf ihrer Oberseite leicht profilierten Stufen eingestellt, das sich im Westquadranten (RAUM 2.10) sogar bis heute *in situ* befindet [ABB. 608] und das den Abstand zwischen Boden und vergittertem Durchbruch so weit verringert, dass es für einen aufrecht auf der oberen Stufe knienden Nutzer möglich wird, vergleichsweise bequem durch die Öffnung in die Kirche zu blicken und dabei die zum Gebet gefalteten Hände auf der Fensterbank abzulegen.

Nach oben hin werden auch die mit den Seitenkapellen korrespondierenden Kammern von einem einhüftigen Ringtonnensegment überspannt, das zur zentralen Rotunde hin jeweils auf etwa 2,40 Meter Höhe in einem leicht stumpfen Winkel an die Wand anschließt, nach ungefähr einem Viertel bis einem Fünftel der Raumtiefe seine maximale Höhe erreicht, sich von dort aus in einem ausladenden Bogen bis zur Außenwand hinabwölbt und ungefähr 1,20 bis 1,40 Meter über dem Niveau des Fußbodens bruchlos in die Wandzone übergeht [ABB. 619]. Im Falle der Kammern des West-, Nord- und Ostquadranten vor deren Mitte beziehungsweise im Falle des Südquadranten vor deren äußerstem rechten Rand ist in das Gewölbe darüber hinaus je eine gut einen Meter breite Gaubenöffnung mit zueinander parallelen Seitenwänden eingeschnitten [EBD.], die mit ihrer Stirnseite die Außenwand fortsetzt, nach oben hin durch eine im Profil beinahe einen Viertelkreis beschreibende, ungefähr in der Mitte zwischen Wandkontur und Scheitellinie in die Gewölbelaibung einmündende Dachfläche abgeschlossen wird und im Baubestand des römischen Seicento prinzipiell ein eher ungewöhnliches Element darstellt,⁴⁸² die sich in diesem Fall allerdings insofern als erforderlich erweist, als man – anders als etwa in Il Gesù, wo die Prospekte des Emporengeschosses zwischen Kapellenscheitel und Architrav des abschließenden Gebälks in die Wandzone des Hauptraums einmünden und die Emporen daher gegenüber dem Niveau des Gewölbeansatzes ein ganzes Stück tiefer liegen [ABB. 1110 - ABB. 1111], anders als in S. Caterina a Magnanapoli, wo die in das Tonnengewölbe einschneidenden Fenster erst oberhalb des Gewölbesockels beginnen und das Pultdach über den Seitenkapellen daher verglichen mit dem Niveau des Gewölbeansatzes ein ganzes Stück höher ansetzen konnte [ABB. 1095], sowie anders als bei SS. Domenico e Sisto, wo die Kapellen und das darüberliegende Emporensystem eine derart geringe Tiefe aufweisen, dass ein eigenes Pultdach dort noch nicht einmal mehr erforderlich war [ABB. 1091]⁴⁸³ – die betreffenden Kammern bei S. Andrea al Quirinale nicht mehr über die Wandzone belichten konnte. Bereits zur Zeit Berninis verfügte jede dieser Gauben wohl über ein auf einem Niveau knapp unterhalb des Gewölbescheitels beginnendes, ungefähr quadratisches Fenster [ABB. 620], das sich, den Rahmen und Beschlägen nach zu urteilen, heute zwar an keiner Stelle mehr im Original erhalten zu haben scheint, das aber von seiner grundsätzlichen Positionierung und Größe her kaum wesentlich vom heutigen Zustand abgewichen haben kann.⁴⁸⁴

Wie im Rest des Obergeschosses sind beziehungsweise waren auch in den über den Seitenkapellen gelegenen Kammern sämtliche Wand- und Gewölbeflächen einschließlich der Durchbrüche, der

⁴⁸¹ Zur Einbindung der Öffnungen in den Rotundenprospekt siehe Kapitel 2.6.1., S. 81.

⁴⁸² TABARRINI 2016, S. 66.

⁴⁸³ Für eine umfassendere, den Aspekt der Höhenbezüge aber – wenn überhaupt – nur am Rande streifende Analyse der genannten Vergleichsbeispiele sei darüber hinaus auf Kapitel 4.5.3., S. 490 sowie auf Kapitel 4.5.4., S. 499 ff. verwiesen.

⁴⁸⁴ Zur Außenansicht der Gauben und deren Einbindung in die Dachlandschaft siehe Kapitel 2.12.2., S. 241.

Brüstungen und Laibungen der Nischen sowie der Seiten und der oberen Abschlüsse der Gauben mit einer hellen Putzschicht sowie – in den unmittelbar auf den Boden stoßenden Partien – mit einem darauf aufgemalten, dunkelgrauen Sockelstreifen versehen [ABB. 601 - ABB. 603 | ABB. 605]. Ob in den Kammern des Ost- und des Nordquadranten (RAUM 2.04 | 2.05), in denen sich augenscheinlich bis heute die originalen Oberflächen erhalten haben, der leicht graubraune Farbton der oberhalb des Sockels anschließenden Partien [ABB. 604] dabei ausschließlich den im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Schmutzablagerungen geschuldet ist oder ob die Wand- und Gewölbezone nach dem Abbinden des Putzes noch einen zusätzlichen, leicht getönten Überzug erhielt, muss mangels einer Möglichkeit zu eingehenderen restauratorischen Untersuchungen zwar letztlich offen bleiben, dass die leichte Grautönung der Wand dem ursprünglichen Zustand entspricht, ist – wie sich noch zeigen wird – aber durchaus plausibel.⁴⁸⁵

Ebenfalls vergleichbar mit der Situation in den übrigen Teilen des Emporensystems ist der Fußbodenbelag, der auch hier wieder im Wesentlichen aus geschliffenen Ziegeln besteht und bei dem erneut eine mit einem Fischgratmuster belegte Grundfläche ringsum durch parallel zu den Wänden angeordnete Platten eingefasst wird [ABB. 610]. Dass das rahmende Band dabei auf den an die Querachse der Kirche angrenzenden Seiten vom tatsächlichen Verlauf der Wand abweicht und die Fluchten des Treppenblocks in gerader Linie weiterführt [ABB. 611], wurde weiter oben bereits ausführlicher analysiert und braucht daher an dieser Stelle nicht nochmals eigens betont zu werden. In ähnlicher Weise knickt die Einfassung dann allerdings auch im Bereich der rotundenseitigen Nischen nicht nach hinten ab, sondern folgt weiterhin der oberhalb des Sturzes noch ablesbaren Krümmung des Grundovals [ABB. 612]. In der Nische selbst setzt sich der Ziegelbelag dann zwar prinzipiell fort. Allerdings weist dieser zum einen nun nicht mehr die übliche Fischgratstruktur auf, sondern besteht stattdessen aus abwechselnd parallel und senkrecht zur Raumkontur angeordneten Plattenpaaren, zum anderen sind die Ziegel dort in der Regel auch deutlich weniger sorgfältig verlegt, was, ebenso wie der Verlauf der Rahmung selbst, nochmals die oben geäußerte Vermutung bestätigt, dass die Nischen ursprünglich in sämtlichen Kammern mit den beschriebenen Holzpodesten versehen waren [ABB. 608] und die Nischenböden dem Betrachter daher überall verborgen blieben.

In die Böden aller vier Kammern ist schließlich außerdem je ein vergleichsweise steiler Treppenschacht eingeschnitten, der ziemlich genau vor dem Ende der rotundenseitigen Nische beginnt, von dort aus in zur Achse der darunterliegenden Kapelle senkrechter Richtung auf den Durchbruch zum *coretto* zuläuft [ABB. 878] und entlang seiner beiden Seitenflächen wie in der Wandzone einen hellen Verputz sowie einen aufgemalten, in einer kontinuierlichen Schräge nach unten laufenden Sockelstreifen trägt [ABB. 613 - ABB. 614]. In seinem Inneren enthält dieser jeweils die ersten elf von insgesamt vierzehn wie bei den Wendeltreppen aus *peperino* gefertigten, entlang ihrer Vorderkante auch in diesem Fall in einer Hohlkehle und einem Wulst auslaufenden Stufen, deren oberste jen-

⁴⁸⁵ In den beiden Kammern über den Seitenkapellen des West- und des Südquadranten verfügen die Wände und Gewölbe heute, ebenso wie im Gang vor der Mündung der südwestlichen Wendeltreppe über eine rein weiße statt leicht graubraune Grundfläche sowie einen dunkelbraunen statt grauen Sockelstreifen. Beides dürfte allerdings wohl das Ergebnis einer der letzten Restaurierungskampagnen darstellen.

Dafür, dass in den übrigen Teilen des Emporensystems die Tönung der Wand- und Gewölbeflächen durch den Auftrag einer zusätzlichen Farbschicht gezielt erzeugt wurde, könnte die in Grisaille-Technik realisierte, gemalte Architekturgliederung in den Laibungen der nördlichen *coretto*-Öffnung sprechen, deren ebenfalls graubrauner Grund entlang der angrenzenden *coretto*-Wände weitergeführt worden zu sein scheint und auf die an späterer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird. Dass sich die Farbigkeit der betreffenden Flächen lediglich durch den Einsatz eines nicht vollkommen weißen Putzmörtels ergab, lässt sich angesichts der an mehreren Stellen nachweisbaren, jeweils ein helleres Material freilegenden Kratzer demgegenüber wohl ausschließen.

Zu einer ausführlicheren Analyse der Frage nach der originalen Farbigkeit siehe Kapitel 2.11.3., S. 221.

seits des eigentlichen Schachtbeginns mit ihrem Auftritt bereits ein Stück weit in den Fußbodenbelag hinein ausgreift und auf der zum Gang beziehungsweise zur Außenkontur der Kirche zeigenden Seite darüber hinaus nochmals durch Ansätze eines rahmenden Ziegelbands gefasst wird [ABB. 615]. Entlang des eigentlichen Treppenschachts setzt sich auf der der Rotunde zugewandten Seite prinzipiell der ansonsten die Wandflächen begleitende, sich nun aber vom tatsächlichen Wandverlauf lösende Ziegelstreifen fort [ABB. 616],⁴⁸⁶ ebenfalls auf jener Seite sind beziehungsweise waren in der Wand und in der Seite des Treppenschachts darüber hinaus zwei runde Hülsen befestigt, die – sofern sie zum Originalbestand gehören – wohl als Verankerung für ein als Handlauf dienendes Tau gedacht gewesen sein dürften [ABB. 617]. Und schließlich wird der Treppeneinschnitt auf der dem Zentrum der Kirche gegenüberliegenden Seite jeweils durch einen langgestreckten, in seiner Materialität den einzelnen Stufen vergleichbaren Steinblock gerahmt, der den sonst üblichen Ziegelstreifen an dieser Stelle ersetzt und in den jeweils die vier senkrechten Stäbe eines die gesamte Außenseite des Schachts begleitenden, eisernen Geländers eingelassen sind [ABB. 618].

2.11.3. Die *coretti*

Von der bisher beschriebenen, zumindest auf der Südwestseite über die Wendeltreppe auch vom Erdgeschoss aus direkt erreichbaren oberen Emporenebene (RAUM 2.04 - 2.05 | 2.09 - 2.10), die sich auf einem knapp oberhalb der Gewölbescheitel der Seitenkapellen verlaufenden Niveau beiderseits der Treppenaustritte bis zu den der Querachse abgewandten Enden der Kapellensegmente erstreckt, steigt man sowohl Richtung Vestibül als auch Richtung Altarraum hinab zu den mit den biapsidalen Räumen korrespondierenden *coretti* (RAUM 2.03 | 2.06 | 2.08 | 2.11).

Die *coretti* selbst [ABB. 621 - ABB. 661 | TAF. III | TAF. XI - TAF. XII] besitzen dabei, analog zu den darunterliegenden Räumen, einen biapsidalen Grundriss, bei dem allerdings – anders als im Hauptgeschoss – am Ansatz der Rundung nun keine zusätzlichen, den Raum in ein mittleres Rechteck und seitliche Ergänzungen unterteilende Vor- beziehungsweise Rücksprünge auftreten, sondern bei dem die Apsiden stattdessen bruchlos in die geraden Wandpartien übergehen [ABB. 621 - ABB. 623]. Die gesamte Wandzone trägt beziehungsweise trug⁴⁸⁷ dabei auch hier wieder einen glatten, in die-

⁴⁸⁶ In einigen Fällen, so etwa im Ostquadranten, handelt es sich dabei tatsächlich unmittelbar um die Verlängerung des zum Verbindungsgang hin die Wand entlanglaufenden Streifens, teils wird im Bereich der der Treppe benachbarten Nische aber auch zunächst noch ein weiteres, zur eigentlichen Borte paralleles Band eingeführt, das dann die Treppenöffnung begleitet, während die ursprüngliche Wandeinfassung stumpf gegen die oberste Werksteinstufe läuft.

⁴⁸⁷ Die vier *coretti* präsentieren sich heute in recht unterschiedlichen Erhaltungszuständen. Der *coretto* des Ostquadranten verfügt bis heute über zahlreiche originale Elemente, bleibt über praktisch seine gesamte Grundfläche hinweg von späterem Mobiliar frei und vermittelt damit von allen vier Emporenbereichen zweifellos den besten Eindruck der ursprünglichen Raumwirkung, er scheint jedoch im Zuge einer der letzten Restaurierungskampagnen ebenfalls mit einem neuen, rein weißen Grundanstrich sowie einem statt dunkelbraunen nun allerdings grauen Sockelstreifen versehen worden zu sein. Umgekehrt verschwindet im Nordquadranten zwar die Raumkontur weitestgehend hinter einer Folge von Regalen, auf den verbleibenden Wand- und Gewölbepartien haben sich dafür jedoch, wie sich zeigen wird, höchstwahrscheinlich noch die originalen Oberflächen erhalten.

Noch weiter vom Ursprungszustand entfernt hat sich der *coretto* des Westquadranten, der heute eine fest installierte Orgel beherbergt. In diesem Fall wird daher die gesamte zur Außenwand der Kirche zeigende Hälfte des Emporenraums durch den geschlossenen, etwa brusthohen Unterbau sowie die auf dessen Oberseite aufgestellten, als eine Art Prospekt dienenden Holzpfeifen eines Orgelgehäuses ausgefüllt, nach vorne hin schließt sich an jenen Korpus darüber hinaus ein bis zur Balustrade der primären *coretto*-Öffnung reichendes, auch in der Breite die Dimensionen der genannten Öffnung aufgreifendes Podest an, das seinerseits einen blockhaften, nochmals etwa ein weiteres Drittel der Raumtiefe einnehmenden Spieltisch trägt.

Der südliche *coretto* erfuhr schließlich sogar in seiner unmittelbaren architektonischen Struktur eine Reihe von Veränderungen, auf die bei der weiteren Beschreibung der Choremporen nochmals im Einzelnen zurückzukommen

sem Fall wohl tatsächlich zunächst mehr oder weniger deutlich graubraun getünchten und mit einem dunkleren Sockelstreifen versehenen Verputz [ABB. 624 - ABB. 625]. Nach oben hin wird sie außerdem, wie im darunterliegenden biapsidalen Raum, mit einem fast komplett umlaufenden Stuckgesims abgeschlossen, dessen ebenfalls leicht graubraune Farbe in diesem Fall sogar fast sicher das Ergebnis einer bewussten, einen hellen Naturstein imitierenden Fassung darstellt⁴⁸⁸ und das sich in diesem Fall nacheinander aus einem Perlstab, einem in einzelne Blätter aufgelösten Karnies, einer mit Lanzettblättern dekorierten, voutenartigen Hohlkehle sowie einem auf etwa einem Drittel seiner Höhe nochmals durch eine Kerbe unterteilten, abschließenden Steg zusammensetzt [ABB. 651 - ABB. 652].

Jenseits des Gesimses werden die *coretti* sodann durch im Profil leicht ovale Segmenttonnen überspannt, die oberhalb der Apsiden in flachen Halbkalotten enden [ABB. 657 - ABB. 658]. In der Flucht der gegenüber der tatsächlichen Mittelachse je nach Quadrant mehr oder weniger stark Richtung Vestibül beziehungsweise Altarraum verschobenen, im Folgenden noch zu behandelnden Wandöffnungen enthalten die Gewölbe dabei jeweils ein leicht eingetieftes Rechteckfeld [ABB. 659], das nach außen hin durch eine erneut in Stuck aufmodellerte Rahmung aus zwei Rechteckstäben, einem schmalen Spiegel, einer beiderseits von Viertelkehlen begleiteten Folge zum eigentlichen Gewölbefeld überkragender, möglicherweise erneut als stilisierte Lanzettblätter zu interpretierender Ringe sowie einem die Profilfolge nach innen abschließenden Perlstab eingefasst wird [ABB. 660]. Das Feld selbst verfügt darüber hinaus jeweils über eine für den aus den Kapellensegmenten kommenden Betrachter seitenrichtig sichtbare Grisaillebemalung, in der weitere, in den Ecken durch Kartuschen und Cherubsköpfe überlagerte Rahmenelemente ein ebenfalls von Kartuschen und Engelsköpfen hinterfangenes Andreaskreuz sowie einen dessen Zentrum bedeckenden Schild mit IHS-Monogramm und Kreuzesnägeln umgeben [ABB. 661].⁴⁸⁹

Und schließlich verfügen auch die *coretti* wieder über einen Fußbodenbelag aus im Fischgratverband verlegten, geschliffenen Ziegeln, der ringsum durch einen zusätzlichen, prinzipiell die Wandfläche begleitenden, ebenfalls aus Ziegeln bestehenden Streifen abgeschlossen wird [ABB. 653]. Die Detailbetrachtung zeigt dabei auch in diesem Fall, dass jenes äußere Band, ähnlich wie bereits in den mit den Seitenkapellen korrespondierenden Kammern, in der Regel nicht den einzelnen Vor- und Rücksprüngen folgt, sondern jeweils bewusst die primäre, biapsidiale Raumkontur nachzeichnet und dass die außerhalb jener Linie gelegenen Bereiche teils mit weiteren, unverzahnt nebeneinanderliegenden Reihen aus einheitlich parallel oder rechtwinklig zum primären Raumumriss verlegten, teils aber auch mit Blöcken aus je zwei abwechselnd längs und quer ausgerichteten Platten ausgefüllt sind [ABB. 654 - ABB. 655]. Lediglich vor den von den Kammern der Kapellensegmente zu den *coretti* hinabführenden Treppen werden die rahmenden Streifen nochmals um die leicht in die *coretto*-Umrisse hineinragenden untersten Stufen herumgeführt [ABB. 656], was nicht zuletzt dem Umstand geschuldet gewesen sein dürfte, dass der Boden an dieser Stelle ja nicht mehr

sein wird. Außerdem wurde oberhalb eines auch hier lediglich aufgemalten, nun wieder dunkelbraunen Sockelstreifen die gesamte Wand mit einer floral gemusterten, teils lachsfarbenen, teils weinroten Tapete versehen, die dem gesamten Raum eher den Charakter eines Wohnraums verleiht.

⁴⁸⁸ Ob sich darauf auch ein in einer Kostenaufstellung vom 12. Februar 1671 enthaltener Punkt bezieht, in dem es heißt: „*In indorar tutte le gelosie de' coretti, e fingere in essi i marmi – sc. 50*“, muss allerdings bis auf Weiteres offen bleiben. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 6, n. pag. [fol. 2 r°].

⁴⁸⁹ Im *coretto* des Südquadranten wird der größte Teil des Gewölbefelds heute allerdings von einer einheitlich hellblauen, nach außen hin mit einer ockerfarbenen Borte versehenen Tünche bedeckt, die lediglich in ihrem Zentrum eine ebenfalls ockerfarben gerahmte, kreisrunde Lücke aufweist und in der daher von der ursprünglichen Grisaillemalerei nur eine Art *tondo* mit der zentralen, das IHS-Monogramm tragenden Kartusche sichtbar bleibt.

erweitert, sondern überdeckt wird und sich die primäre Raumkontur dort somit ohnehin nicht mehr sichtbar machen ließ.⁴⁹⁰

In der Wandfläche selbst enthalten alle vier *coretti* darüber hinaus eine Reihe von mehr oder weniger großen, rechteckigen Nischen und Durchbrüchen. Dazu gehört zunächst in allen vier Fällen eine in die rotundenseitige Wand eingeschnittene Öffnung zum Hauptraum der Kirche [ABB. 626], deren Mündung von außen gesehen jeweils den gesamten oberen Teil der die Presbyteriums- beziehungsweise die Eingangsachse flankierenden Nebentravée einnimmt [ABB. 104 | ABB. 136].⁴⁹¹ Entlang der *coretto*-Wand erstrecken sich jene Durchbrüche dabei vom Fußbodenniveau aufwärts bis unmittelbar unter das die Wandzone abschließende Gesims und auch in der Breite sind diese zwar gegenüber den tatsächlichen Raummitten jeweils ein Stück weit zum Vestibül beziehungsweise zum Altarraum hin verschoben, nehmen dann aber fast die gesamten zwischen den beiden Apsisansätzen verbleibenden, geraden Frontpartien ein.

Entlang ihrer Vorderkante werden die Öffnungen jeweils auf etwas weniger als der Hälfte ihrer Höhe mit den von außen bereits ausführlicher beschriebenen Balustraden verschlossen, deren *cottanello*-Baluster zwar auch auf ihrer Rückseite weiterhin vollständig ausgearbeitet sind, deren *bianco-di-Carrara*-Rahmen sich zu den *coretti* hin aber nur noch als im Grundriss leicht gekrümmte, dabei aber komplett unprofilerte Rechtecke präsentieren [ABB. 630 - ABB. 631]. Auf jeder der Balustraden ist sodann ein erneut in einer leichten Krümmung dem Umriss des Grundovals folgendes und auf seiner Rückseite wiederum eher ockerfarben gefasstes denn regelrecht vergoldetes Sichtschutzgitter aus einem nach hinten hin glatten Rahmen und darin eingelassenen, sich überkreuzenden Holzstäben aufgestellt, das ein weiteres knappes Viertel der Öffnungshöhe ausfüllt, mit seiner Vorderkante gegen die leicht in die Öffnung hineinragende *cottanello*-Verkleidung des Rotundenprospekts stößt und nach hinten hin mit Haken zusätzlich fixiert wird [ABB. 634 - ABB. 635].⁴⁹²

⁴⁹⁰ Auch der genannte Ziegelbelag hat sich im Nord-, Ost- und Westquadranten bis heute *in situ* erhalten, wurde im südlichen *coretto* jedoch durch einen Parkettfußboden ersetzt, dessen Oberkante sogar etwas unter dem Fußbodenniveau der übrigen Emporenräume liegt und der daher nur nach vorheriger Entfernung der ursprünglichen Ziegel installiert werden konnte.

⁴⁹¹ Zu den *coretto*-Prospekten im Hauptraum siehe Kapitel 2.6.2., S. 85.

⁴⁹² In den *coretti* links und rechts des Altarraums sind die oberhalb der Balustraden verbleibenden Bereiche heute außerdem jeweils mit einer knapp hinter den Sichtschutzgittern gelegenen, von dunkelbraunen Rahmen eingefassten Verglasung versehen, die sich in der Höhe in zwei ungefähr gleich hohe Streifen gliedert. Die untere, von der zentralen Rotunde her durch die Sichtschutzgitter verdeckte Hälfte besteht dabei aus vier nebeneinanderliegenden Öffnungsflügeln, von denen die beiden äußeren jeweils unmittelbar an den seitlichen Blend- und die beiden inneren jeweils an den angrenzenden Flügelrahmen angeschlagen sind, sodass sich die Verglasung dort wahlweise über die gesamte Breite hinweg oder allein entlang der beiden mittleren Viertel öffnen lässt. Der obere Teil bildet dagegen eine Festverglasung, die zwar ebenfalls aus vier separaten Scheiben besteht, bei der letztere aber untereinander nur mit Bleistegen verbunden sind und ansonsten eine durchlaufende, in einen gemeinsamen Blendrahmen eingesetzte Fläche bilden.

Zumindest im Südquadranten ist angesichts der Tatsache, dass auch die Balustraden noch nicht zu einer klaren, physischen Trennung zwischen Haupt- und Emporenraum führen, darüber hinaus auch die untere Partie der *coretto*-Öffnung mit einem zusätzlichen Verschluss versehen. Unmittelbar hinter der Brüstung schließt sich daher im südlichen *coretto* inzwischen eine vom Fußboden bis zur Oberkante der Balustrade reichende, in gekrümmtem Zustand zwischen die Laibungen des Wanddurchbruchs eingespannte Platte an, die auf ihrer zur Rotunde zeigenden Seite über einen schwarzen Anstrich verfügt und zum Emporeninneren, genau wie die restlichen Teile der Wandzone, oberhalb eines braunen Sockelstreifens ein weiteres Mal die bereits beschriebene, rötliche Tapete trägt. Inwiefern zwischenzeitlich auch die Balustrade des Ostquadranten einen derartigen rückwärtigen Abschluss erhielt, muss zwar letztlich offen bleiben. Da eine Verglasung der über der Balustrade gelegenen Zone eigentlich nur dann Sinn macht, wenn auch eine geschlossene Brüstung existiert, würde der Einbau eines die Zwischenräume der Baluster verdeckenden Bretts aber durchaus naheliegen.

Hinter der Balustrade, dem Sichtschutzgitter und dem *cottanello*-Anschlag schließt sich dagegen eine ringsum verputzte Laibung an, deren zwei untereinander parallele Seitenflächen jeweils rechtwinklig zur Raumkontur in die Wand einschneiden, deren Sturz jedoch zum *coretto*-Inneren hin leicht ansteigt [ABB. 627]. Letzterer ist darüber hinaus in allen vier Quadranten mit einem in Grisailletechnik ausgeführten, fingierten Rahmen und einem darin scheinbar leicht eingetieften, über die gesamte Breite der Öffnung reichenden und an den Enden leicht ausgerundeten Feld bemalt, das in seinem Inneren zwei Akanthusgebinde und eine zentrale Rosette enthält [ABB. 629] und damit letztlich die Untersicht des den Zugang zum Altarraum überspannenden Ädikulaarchitravs wiederholt [ABB. 150]. In den beiden vestibülseitigen *coretti* (RAUM 2.03 | 2.11) setzen sich die Grisaille-Malereien darüber hinaus auch im oberen Teil der seitlichen Laibungsflächen fort, wo diese je ein zusammen mit seinem zugehörigen Rahmen exakt vom Sturz bis zur Oberkante der Balustrade reichendes und in seinem Zentrum nochmals aufgedoppeltes Paneel fingieren [ABB. 628].

Der deutlich graubraune, im Vergleich zu den möglicherweise im Originalzustand erhaltenen Wand- und Gewölbeflächen der Andachtskammern über der nördlichen und östlichen Seitenkapelle (RAUM 2.04 - 2.05) sogar noch etwas dunklere Hintergrund der Grisailles wird zumindest in jenen beiden Fällen darüber hinaus aber auch im unteren Teil der Laibungen weitergeführt [ABB. 627], ja er dehnt sich von dort aus schließlich sogar über den gesamten Rest der Wand- und Gewölbezone aus [ABB. 624]. Sofern die Grisaillemalereien und die deren Grundton fortführende Tünche der Wandfläche den ursprünglichen Zustand widerspiegeln, was sich zwar nicht zweifelsfrei belegen lässt, was gerade im *coretto* des Nordquadranten (RAUM 2.03) angesichts der die Ausmalung der Laibung teilweise verdeckenden, durch den nachträglichen Einbau eines Flaschenzugs bedingten Ausbesserung der Putzschicht [ABB. 628] und angesichts der mit den Kammern der nordöstlichen Kapellensegmente korrespondierenden Farbigkeit des Sockelstreifens [ABB. 604 | ABB. 625] aber durchaus plausibel erscheint, ist daher davon auszugehen, dass zum einen die Wandzone der eigentlichen *coretti* in der Tat in einem vergleichsweise kräftigen Grau gehalten war und dass man zum anderen die Oberflächen der mit den Seitenkapellen korrespondierenden Kammern wohl doch mithilfe einer graubraunen Tünche an die Farbigkeit der *coretti* anglich, um den – durch die unterschiedliche Belichtung ohnehin bereits ein Stück weit kaschierten – Kontrast zwischen den Räumen noch weiter zu reduzieren.

In den Wandeinschnitt der Rotundenseite war beziehungsweise ist darüber hinaus erneut ein hölzernes Podest eingestellt, das sich allerdings nur noch im östlichen Quadranten (RAUM 2.06) auch tatsächlich bis heute erhalten hat [ABB. 632]. Legt man die dort gewonnenen Befunde zugrunde, ist wohl zum einen davon auszugehen, dass die Podeste der *coretti* – im Gegensatz zu denjenigen der Kapellensegmente – generell nur noch aus einer einzelnen Stufe bestanden und die Oberkanten ihrer Trittflächen exakt bündig zu den unteren Rahmenblöcken der Balustraden verliefen. Zum anderen dürften die Podeste wohl nicht nur mit ihren Rückseiten unmittelbar an die gekrümmten Balustraden angeschlossen, sondern auch zum *coretto*-Inneren hin nochmals die Rundung des Grundovals wiederholt haben. Vor allem zu den Laibungen hin blieben deren Vorderkanten daher zunächst jeweils ein ganzes Stück hinter der Wandflucht zurück, um dann erst zur Mitte hin allmählich Richtung *coretto*-Zentrum auszuschwingen [EBD. | ABB. 633].

Der Einschnitt in die rotundenseitige Wand wird sodann – ebenfalls in allen vier Quadranten – mit einem gewissen Abstand durch einen weiteren, nun deutlich schmaleren Durchbruch flankiert, der jeweils das von der Rotundenwand aus zweite Viertel der kapellenseitigen Apsiden einnimmt, dort den Weg zu den die *coretti* mit den Kammern der Kapellensegmente verbindenden Treppen freigibt, dementsprechend mit seinen Laibungen die vergleichsweise deutlich zur Außenwand hin verdrehten Fluchten der Treppenschächte fortsetzt und somit auch seinerseits in schräger Richtung in die Apsiskontur einmündet [ABB. 636 | ABB. 878]. Dabei zeichnen sich die nach oben führenden Stufen nicht nur im Inneren der Öffnung ab, sondern diese greifen beziehungsweise griffen an ih-

rem vorderen Ende vielmehr auch nochmals ein Stück weit in die *coretti* hinein aus. Der Gesamtprospekt des Durchbruchs beginnt daher in der Regel bis heute an seinem unteren Rand selbst bei geschlossener Tür mit insgesamt drei, wie im Rest der Treppe steinernen und entlang ihrer Oberkante ausgerundeten Aufritten [ABB. 637].⁴⁹³ In Richtung der zentralen Rotunde ragen die beiden unteren Stufen jeweils gemeinsam um einen knapp ihrer Tiefe entsprechenden Betrag über die Breite der Öffnung hinaus und bilden dann eine einzige, glatt durchlaufende Seitenwange. Die dritte tritt nach vorne hin zwar ebenfalls nochmals in ihrer gesamten Tiefe über die Apsiswand hinaus, endet mit ihrer wiederum senkrecht abgeschnittenen Seitenfläche allerdings bereits ungefähr vor der rotundenzugewandten Laibungsflucht. In Richtung der *coretto*-Rückwand wurden dagegen alle drei Stufen bis zur Krümmung der Wandkontur weitergeführt, wobei auch diesmal der oberste Auftritt mit seiner Vorderkante bereits vergleichsweise knapp neben dem Ende des Durchbruchs die Wandfläche erreicht oder – im Falle des Ostquadranten – sogar unmittelbar auf die Laibung auftrifft [ABB. 638].

Die oberhalb der dritten Stufe ansetzenden eigentlichen Durchbrüche bilden in diesem Zusammenhang jeweils hochrechteckige Einschnitte, die nach oben hin nicht nur das die Wandzone abschließende Gesims durchstoßen, sondern letztlich sogar ein kleines Stück in das Gewölbe hineinragen [ABB. 637]. Zum *coretto* hin sind beziehungsweise waren diese außerdem mit einem einfachen Holzrahmen eingefasst, der – der Situation im Ostquadranten (RAUM 2.06) nach zu urteilen, wo Rahmen und Türblatt angesichts der Beschaffenheit der Holzoberflächen sowie angesichts des Aussehens der Beschläge und Verankerungsmittel [ABB. 640 - ABB. 641] noch aus der Bauzeit stammen dürften – auf der zur Außenwand zeigenden Seite in, auf der zur Kirchenmitte zeigenden Seite dagegen vor der Öffnung verlief [ABB. 638 | ABB. 643] und jeweils eine an ihrem rotundenabgewandten Rand angeschlagene, in zwei übereinanderliegende Felder geteilte, graugrün gestrichene und dank leicht aus der Wandebene herausragender unterer Angeln selbstschließende Tür enthielt [ABB. 639 | ABB. 642].

Ebenfalls im Ostquadranten (RAUM 2.06) ist darüber hinaus auch die zur Außenseite der Kirche zeigende Hälfte der Apsis mit einem – nun allerdings nur noch nischenartigen – Einschnitt versehen, der ungefähr auf Höhe der dritten Stufe mit einer deutlich ansteigenden Sohlbank beginnt und im Prospekt wiederum bis unmittelbar unter das die Wand abschließende Gesims zu reichen scheint, in Wirklichkeit dort aber lediglich einen vergleichsweise schmalen Sturz bildet und dahinter mit seinem oberen Abschluss nochmals deutlich nach oben verspringt [ABB. 644]. Die beiden zueinander in etwa parallelen, in Bezug auf ihre Richtungen im Wesentlichen die Vorderkanten der Treppenstufen aufgreifenden Seitenflächen werden in der Tiefe des Mauerwerks schließlich durch eine demgegenüber um mehr als 20° verdrehte Rückwand abgeschlossen, durch die die Nische, trotz einer prinzipiell sogar vorhandenen Ausrichtung auf den Mittelpunkt der Apsisrundung, letztlich ebenfalls schräg zur Grundkontur des *coretto* zu verlaufen scheint [ABB. 878]. Auch wenn der Einschnitt für den im Gebäude stehenden Betrachter heute in der Tat nur noch als reine Nische wirkt, zeigt das Aufmaß jedoch, dass es sich dabei in Wirklichkeit um die Reste einer ursprünglich wohl vorhandenen und später wieder zugesetzten Fensteröffnung handeln muss [EBD.]. Dafür spricht neben der schrägen Rückwand, die sich bei genauerer Betrachtung als wiederum acht *once*, also exakt einen *mattone ordinario* starke, dem äußeren Umriss des Kapellenkranzes folgende Ziegelschicht erweist, nicht zuletzt auch die Position und Richtung der Nische, die offensichtlich so gewählt

⁴⁹³ Einzige Ausnahme ist auch in diesem Zusammenhang wieder der *coretto* des Südquadranten, bei dem man im 19. oder frühen 20. Jahrhundert die den Zugang zum Treppenschacht verschließenden Türflügel nach unten verlängerte, bei dem man daher die gesamten über die Wandebene hinaus tretenden Stufen entfernte und dessen Zugangstreppe daher heute in einer Art zweistufigem, mobilem Schemel endet.

wurde, dass deren Mündung knapp neben der Seitenwand der hinter dem *coretto* anschließenden Zwickelzone endet.

Auf der Richtung Presbyterium zeigenden Schmalseite enthalten die *coretti* des Ost- und des Südquadranten (RAUM 2.06 | 2.08) als – zumindest hinsichtlich seiner Position exakt spiegelsymmetrisches – Gegenstück zu den Mündungen der Treppenschächte darüber hinaus je einen weiteren Einschnitt, der auch in diesem Fall wieder bis zum Boden reicht, der nach oben aber bereits gut 30 Zentimeter vor dem Gesims endet und bei dem erstmals auch die seitlichen Laibungen zur Tiefe der Wand hin konvergieren [ABB. 645]. In ihrer unteren Hälfte endet die betreffende Aussparung dabei in einer etwa 75 Zentimeter hohen Brüstung, vor der auch in diesem Fall wieder ein einstufiges, hölzernes Kniepodest aufgestellt war und die wohl ursprünglich, wie in den rotundenseitigen Wänden der Kammern über den Seitenkapellen, durch ein hölzernes Bord abgeschlossen wurde. Inwieweit letzteres frei über die Brüstung hinausragte oder, wie im heutigen, in Bezug auf die hölzernen Einbauten wohl nicht mehr originalen Bestand, durch eine nahe dessen Vorderkante angeordnete Vertäfelung mit dem darunterliegenden Podest verbunden war [ABB. 646],⁴⁹⁴ bleibt dabei allerdings unklar. Im oberen Teil der Nische wird die Rückwand von einer ungefähr quadratischen Öffnung durchbrochen, die in Form der in einem früheren Kapitel bereits analysierten, mit einer faszierten *cottanello*-Rahmung umgebenen Fenster in die Seiten des Altarraums einmündet [ABB. 250 | ABB. 262],⁴⁹⁵ in der sich daher auch vom *coretto* aus die äußere Buntmarmoreinfassung ringsum als dünner, anschlagartiger Streifen abzeichnete und die – wiederum auf etwa der Hälfte ihrer Höhe – durch ein nun allerdings nicht mehr gegen den Anschlag stoßendes, sondern bereits in die steinerne Rahmung eingestelltes, nach hinten glatt endendes und mit einer Vergoldung versehenes Holzgitter verschlossen wird.⁴⁹⁶

Die *coretti* der nordwestlichen Kirchenhälfte (RAUM 2.03 | 2.11) zeichnen sich zum Vestibül hin zwar nicht nochmals nach außen ab, an einer zumindest im Grundriss zu den Fenstern Richtung Hauptaltar analogen Position lassen sich dort aber ebenfalls zwei weit in die Wandtiefe hineinragende Nischen nachweisen, die darauf hindeuten, dass Bernini auch in diesen Fällen zwischenzeitlich durchaus die Schaffung weiterer Durchbrüche ins Auge gefasst haben könnte [ABB. 647]. Da die heute sichtbaren Nischen, anders als neben dem Altarraum, nicht bis zum Boden reichen, sondern erst auf einer Höhe von etwa 45 Zentimetern beginnen, sie zum Ausgleich dann aber wieder bis zum wandabschließenden Gesims weiterlaufen und sie, verglichen mit den Fensternischen der beiden südöstlichen *coretti* (RAUM 2.06 | 2.08) darüber hinaus auch etwas schmaler bleiben, ist jedoch davon auszugehen, dass sich eventuell vorgesehene Öffnungen nicht unmittelbar an der beiderseits des Presbyteriums gewählten Lösung orientiert hätten. Die Frage, wie die Durchbrüche genau hätten gestaltet werden sollen, lässt sich daher heute genauso wenig beantworten wie diejenige, welchem Zweck eventuelle Öffnungen dort überhaupt hätten dienen sollen. Als reine Nischen wirken die Aussparungen an jener Stelle allerdings ebenfalls vergleichsweise unmotiviert. Trotz aller Einwände behält die Annahme, dass hier zunächst tatsächlich regelrechte Öffnungen geplant waren, also durchaus noch eine gewisse Plausibilität.

⁴⁹⁴ Im Ostquadranten setzt sich der Prospekt der verbindenden Vertäfelung heute aus zwei von vergleichsweise schmalen Rahmen eingefassten Paneelen zusammen. Im Südquadranten, wo Kniestufe und Fensterbank der zum Altarraum zeigenden Andachtsöffnung darüber hinaus jeweils über eine mit Stoff überzogene Polsterung verfügen, bleibt die Brüstung dagegen glatt und ist wieder mit der in jenem *coretto* üblichen Tapete verkleidet.

⁴⁹⁵ Zum altarseitigen Prospekt jener Öffnungen siehe Kapitel 2.7.1., S. 125.

⁴⁹⁶ Auch hier wurden die Öffnungen bei beiden *coretti* im 19. oder frühen 20. Jahrhundert mit einer Verglasung versehen, die sich im Falle des Ostquadranten aus einem den Verschlüssen nach wohl als Ganzes abnehmbaren, ein knappes Drittel der Gesamthöhe einnehmenden unteren sowie einem in zwei Öffnungsflügel geteilten oberen Register zusammensetzt und die im Falle des Südquadranten komplett aus den beiden Öffnungsflügeln besteht.

Nochmals unmittelbar der Erschließung des Emporensystems dienen schließlich die beiden letzten an dieser Stelle zu behandelnden Einschnitte, die in den *coretti* des Ost- und des Südquadranten (RAUM 2.06 | 2.08) die – wie sich bereits an den Durchbrüchen zum zentralen Kirchenraum sowie an den Gewölbefeldern zeigte – mehr oder weniger stark Richtung Altarraum verschobene Hauptachse der *coretto*-Rückwand besetzen und von denen sich zumindest derjenige des östlichen *coretto* (RAUM 2.06) wiederum bis unmittelbar unter das Gesims erstreckt, mithin also erneut zu einer den gesamten flächigen Teil der Wandzone betreffenden Zäsur führt [ABB. 648]. Während die zuvor behandelten Öffnungen in gewisser Weise noch jeweils gezielt auf die spezielle Situation abgestimmte Sonderlösungen darstellen, die unmittelbar auf die konkreten, aus der Kombination unterschiedlicher Emporenebenen beziehungsweise aus dem Bezug zwischen *coretto*-Innerem und Hauptraumprospekt resultierenden Rahmenbedingungen reagieren, präsentieren sich die Durchbrüche der Rückwand dem Betrachter allerdings zunächst nur als vergleichsweise klassische Türausschnitte. In beiden *coretti* beginnen die Öffnungen daher zum Innenraum hin mit schräg eingeschnittenen, sich in die Tiefe der Wand hinein leicht verjüngenden Laibungen und enden auf ihrer Rückseite in einem anschlagartigen, ebenfalls rings umlaufenden Mauervorsprung [ABB. 649]. Anders als zunächst zu erwarten wäre, scheinen die Durchbrüche allerdings sowohl im noch weitgehend originalen Ost- als auch im inzwischen deutlich veränderten Südquadranten zunächst keine vom *coretto*-Inneren her gegen den Vorsprung schlagenden Türflügel enthalten zu haben. Stattdessen ist die betreffende Öffnung zumindest im Falle des östlichen *coretto* (RAUM 2.06) mit einem von außen auf die dortige Wandfläche aufgesetzten, durch ein hölzernes Türblatt verschlossenen Rahmen versehen [ABB. 664 - ABB. 665]. Im stark überformten *coretto* des Südquadranten (RAUM 2.08) könnte sich dagegen zunächst entweder jene Lösung in exakt gleicher Weise nochmals wiederholt haben. Wie sich noch zeigen wird, ist jedoch ebenso denkbar, dass die betreffende Öffnung dort ursprünglich komplett unverschlossen blieb und gegebenenfalls nur von außen durch die auch heute noch vorhandene, aufgrund einer späteren Übermalung aber kaum seriös datierbare Natursteinrahmung eingefasst war, die dann auch bereits von vornherein die heutige, etwas niedrigere Höhe des Durchbruchs bedingt hätte [ABB. 671]. Dass man somit – unabhängig vom letztlichen Aussehen der südlichen Öffnung – doch auch in diesem Punkt nochmals eine eher ungewöhnliche Lösung wählte, war dabei wohl vor allem der Tatsache geschuldet, dass man bereits während der Bauzeit in die für den von hinten eintretenden Nutzer linken Laibungen beider Durchgänge je ein mit einer muschelförmigen Vertiefung versehenes und durch eine halbkreisförmige Nische überfangenes, marmornes Weihwasserbecken eingebaut hatte, das den Übergang zum sakralen Bereich unmittelbar markiert [ABB. 650].⁴⁹⁷

2.11.4. Die Zwickelräume

Die zuletzt genannten Durchbrüche führen sodann ihrerseits in die den Zwischenraum zwischen Kirche und ehemaligem Casino Bandini ausfüllenden Zwickelzonen (RAUM 2.14 | 2.16). Hinter dem östlichen *coretto* (RAUM 2.06) ergibt sich in diesem Zusammenhang ein keilförmiger, zum Altarraum hin spitz zulaufender Raum (RAUM 2.14), der im Westen, also zum *coretto* hin, von der Außenkontur der eigentlichen Kirche sowie im Südosten von der Front des Bandini-Flügels begrenzt wird und der Richtung Norden beziehungsweise Nordosten in nochmals ungefähr dessen Distanz zur Keilspitze wiederholendem Abstand vom *coretto*-Durchgang in einer an Kirche und Casino gleichermaßen spitzwinklig anschließenden Querwand endet [ABB. 662 - ABB. 663].

⁴⁹⁷ Das originale Weihwasserbecken hat sich zwar erneut nur im Ostquadranten tatsächlich erhalten, ein einfacher Klopfest zeigt jedoch, dass sich ungefähr auf gleicher Höhe auch in der betreffenden Laibung des südlichen *coretto* ursprünglich ein Hohlraum befunden haben muss, bei dem es sich nach Lage der Dinge nur um die die eigentliche Beckenschale rahmende Nische gehandelt haben kann.

Das Zentrum der *coretto*-seitigen Wand wird dabei durch die zu den Emporen führende Tür eingenommen, bei der der eigentliche Mauerwerksdurchbruch auf der zum Zwickelraum zeigenden Seite mit einem einfachen, hölzernen Blendrahmen besetzt ist, der seinerseits ein zunächst wohl – analog zum Türblatt vor der vom östlichen *coretto* zur Kammer über der östlichen Seitenkapelle führenden Treppe – graugrün gestrichenes, in zwei Felder geteiltes und an unterschiedlich weit vorstehenden Angeln befestigtes, in seinem oberen Teil vielleicht sogar bereits von vornherein teilweise verglastes Türblatt enthält [ABB. 664 - ABB. 665]. Genau gegenüber ist in die ehemalige Front des Casino Bandini sodann ein weiterer, in Ermangelung jeglicher Hinweise auf Anschläge oder in die Wand eingelassener Kloben wohl seit jeher unverschlossener Durchgang eingeschnitten, der in der Höhe ziemlich exakt seinem zum *coretto* führenden Äquivalent entspricht, dabei allerdings eine etwas größere Breite erreicht, und dessen Laibungen darüber hinaus auf beiden Seiten über die gesamte, an dieser Stelle gut 70 Zentimeter messende Wandstärke hinweg ungefähr rechtwinklig zur Wandebene verlaufen [ABB. 666]. Die Querwand schließlich verfügt in ihrer Mitte über eine etwa auf Hüfthöhe ansetzende, an ihrem unteren Rand durch eine Sohlbank aus geschliffenen Ziegeln begrenzte, hochrechteckige Fensteröffnung mit zum Innenraum hin divergierenden Laibungen [ABB. 667], die nach außen in Form des mit einer Fiasche gerahmten Durchbruchs durch den zum Casino Bandini abknickenden hinteren Teil der nordöstlichen Seitenwand in Erscheinung tritt⁴⁹⁸ [ABB. 59 - ABB. 60] und nach oben hin nochmals weit über die Ebene der Türstürze sowie – damit zusammenhängend – des die *coretto*-Wand abschließenden Gesimses hinausragt, was, geht man davon aus, dass eventuelle benachbarte Fenster die auf diese Weise vorgegebenen horizontalen Fluchten nochmals aufnehmen sollten, nicht zuletzt auch erklären würde, warum in der neben dem Treppenaufgang in die kapellenseitige Apsis des östlichen *coretto* eingeschnittenen Nische der Sturz hinter der Wandebene derart deutlich nach oben verspringt.

Auf der Südseite (RAUM 2.16), wo die an den *coretto* angrenzende Zone aufgrund der verglichen mit den Hauptachsen von Kirche und Konvent leicht verdrehten Casinofront nicht nur bereits unmittelbar hinter der Durchgangsöffnung eine deutlich größere Tiefe aufweist, sondern den Umriss der Kirche auch deutlich weiter hinterschneidet, und wo der eigentliche Zwickelbereich (RAUM 2.16 b) darüber hinaus den Ausgangspunkt für eine regelrechte, dem Casino Bandini vorgelagerte Raumschicht (RAUM 2.16 a) bildet,⁴⁹⁹ knickt die Richtung Straße zeigende Wand dagegen unmittelbar links des *coretto*-Zugangs leicht ab und beschreibt dann ungefähr eine in gerader Linie auf den Sakristeiflügel zulaufende Parallele zur Casinofront [ABB. 669 - ABB. 670]. Der noch in der gekrümmten Wandpartie gelegene Durchbruch selbst bildete dabei entweder, wie im östlichen Zwickelraum (RAUM 2.14), nochmals einen vergleichsweise schmucklosen, nur mit einem hölzernen Blendrahmen besetzten und mit einem Türblatt verschlossenen, rechteckigen Einschnitt. Er könnte ebenso gut aber auch bereits mit der heutigen, aus zwei Faszien bestehenden, mit zwei Rechteckstäben abgeschlossenen und an ihren beiden oberen Ecken nach Art eines Schulterbogens konkav ausgeschnittenen Natursteinrahmung eingefasst gewesen sein [ABB. 671]. Im südwestlichen, geraden Teil verfügt die Frontwand darüber hinaus über zwei wiederum mit sich aufweitenden Laibungen versehene, in diesem Fall auf die Dachlandschaft des darunterliegenden Umgangs (DACHABSCHNITT D.15) blickende, hochrechteckige Fenster, die nach oben hin leicht in den Ansatz des Deckengewölbes einschneiden [ABB. 670]. Die ziemlich exakt über der Front des zwischen Umgang und Konventskorridor vermittelnden Durchgangsraums des Erdgeschosses (RAUM 1.23) gelegene, im Vergleich zum restlichen Raumumriss nochmals um knapp 10° gegen den Uhrzeigersinn verdrehte südwestliche Seitenwand, die zum Zwickelraum hin wohl noch auf bestehendes Mauerwerk zurückgreift und in ihrem Verlauf daher noch die ursprüngliche Grundstücksgrenze zwischen dem

⁴⁹⁸ Zur Außenansicht jener Zone siehe Kapitel 2.5.3., S. 73.

⁴⁹⁹ Vgl. *ibid.*, S. 76.

Noviziat und dem Bandini-Areal widerspiegelt, auf der kirchenabgewandten Seite dann allerdings doch noch den neuen Fluchten angeglichen wurde und daher nicht nur eine erhebliche Wandstärke erreicht, sondern sich zum Casino Bandini hin auch zusätzlich aufweitete [ABB. 879], enthält – gegenüber der Mitte leicht nach rechts verschoben – einen weiteren, auch in diesem Fall mit schrägen Laibungen in die Wand eingeschnittenen, in seiner Gesamtrichtung bereits dem System der Kirchen- und Konventsachsen folgenden Türdurchbruch, der in der Tiefe der Wand nun ganz klassisch in einem rings umlaufenden Mauervorsprung endet und mit einem in Kloben eingehängten Holzportal verschlossen wird. Und schließlich existiert an einer gegenüber dem Durchgang zum *coretto* nochmals deutlich Richtung Altarraum verschobenen Position am bereits klar in der eigentlichen Zwickelzone gelegenen südöstlichen Ende der Rückwand ein weiterer Durchbruch, der den erhaltenen Kloben zufolge zunächst ebenfalls mit einem unmittelbar gegen das Mauerwerk schlagenden Türblatt verschlossen war, bei dem nun jedoch nicht das schräge Gewände, sondern der umlaufende Anschlag zu der dem Casino vorgelagerten Raumschicht zeigt und bei dem sich daher auch die Tür in Richtung der dahinterliegenden Räume öffnete [ABB. 673].

Entlang des Fußbodens dürfte sich in beiden Zwickelräumen erneut der übliche Belag aus geschliffenen Ziegeln wiederholt haben, der in der eigentlichen Zwickelpartie des südlichen Raums (RAUM 2.16 b) zwar nochmals eine bündig in den Rest des Bodens eingelassene, in der Mitte mit einem Loch versehene, wohl als Kanal für das Glockenseil gedachte Steinplatte enthielt [ABB. 674], der – dem Befund auf der Ostseite (RAUM 2.14) nach zu urteilen [ABB. 668] – ansonsten jedoch sowohl in die *coretti* als auch in die hinter dem nordöstlichen Zwickelraum angrenzenden Bereiche (RAUM 2.17 - 2.20) hinein stufenlos weiterlief und in dem die einzelnen Raumzonen daher wohl nur dank eines der bereits mehrfach beschriebenen Wechsel in der Ausrichtung der Ziegel ablesbar blieben.⁵⁰⁰ Lediglich in den Türöffnungen des dem ehemaligen Casino Bandini vorgelagerten Raums der Südseite (RAUM 2.16) scheint man auch damals bereits die Kontinuität des Ziegelbelags durch travertinene Schwellen unterbrochen zu haben, die in ihrer Breite jeweils die Tiefe der gemauerten Anschläge aufgreifen und sich auch heute noch unmittelbar *in situ* befinden [ABB. 673].

Nach oben hin werden die Räume dabei jeweils durch ein Tonnengewölbe überspannt, das – wie im unteren Umgang – jeweils mit einem leichten, auf gleichbleibender Höhe verlaufenden Vorsprung an die Wandzone anschließt, auch mit seinem Scheitel in jeder seiner Partien im Wesentlichen eine waagrechte Linie zu beschreiben scheint und dementsprechend nur mit einem sich verändernden, Richtung Altarraum parabelförmigen, Richtung Außenwand hingegen korbbofigen Profil auf die allmähliche Aufweitung beziehungsweise Verengung des Grundrisses reagiert [ABB. 662 - ABB. 663 | ABB. 667]. Auf der östlichen Seite (RAUM 2.14) verläuft das Gewölbe dabei auf einem zwischen den Decken der *coretti* und der oberen Kammern gelegenen Niveau und bleibt in sich vollkommen ungegliedert. In dem dem Casino Bandini vorgelagerten Raum der Südseite (RAUM 2.16) setzt das Gewölbe dagegen ziemlich genau auf der durch die Gesimse der *coretto*-Wände definierten Höhe an und erreicht zumindest in der zum Sakristeiflügel zeigenden Partie (RAUM 2.16 a) auch am Scheitel ungefähr ein mit den *coretti* vergleichbares Niveau. Außerdem schneidet dort – zusätzlich zu den beiden bereits erwähnten, zum Dach des Umgangs zeigenden Fenstern – auch noch eine mit dem Durchgang zu den Emporenräumen korrespondierende, nach hinten spitz

⁵⁰⁰ Da – abgesehen vom inzwischen mit einem Teppichboden ausgekleideten südwestlichen Abschnitt der dem Casino Bandini vorgelagerten Raumschicht – sämtliche hinter der Kirche gelegenen und weiterhin mit dem System der Choremporen verbundenen Bereiche heute über einen Belag aus hellbeigen Terrazzoplatten verfügen, lässt sich die Annahme, dass sich der Ziegelbelag ursprünglich auch in die übrigen Räume hinein fortsetzte, zwar letztlich nicht mit absoluter Sicherheit belegen, ein solcher *ammattionato*-Boden war allerdings, wie bereits beschrieben, im Rom des 17. Jahrhunderts derart allgemein verbreitet, dass andere Lösungen praktisch nicht infrage kommen.

Vgl. Kapitel 2.11.1., S. 214.

zulaufende Stichkappe in die Wölbung ein, die entlang der Wand eine jene Türöffnung zusätzlich betonende, halbrunde Lünette erzeugt [ABB. 675]. Und schließlich setzt unmittelbar an deren Kämpferpunkt ein zweites, zwar auf exakt derselben Höhe beginnendes, aber im Profil etwas gedrückteres Tonnengewölbe an, das mit der den südwestlichen Raumabschnitt überspannenden Gewölbepartie über eine sichelförmige, verglichen mit der an den Sakristeiflügel angrenzenden Flucht in genau umgekehrter Richtung verdrehten Stirnwand verbunden war.

Ähnlich wie im unmittelbar darunterliegenden Umgang um den Südquadranten des Hauptgeschosses (RAUM 1.15) [ABB. 412 - ABB. 413] wird damit auch hier der eigentlich kontinuierlich durchlaufende Raum durch einen Versprung in der Gewölbezone in zwei separate Teile geteilt, von denen der nordöstliche (RAUM 2.16 b) den eigentlichen Zwickel einnimmt, während südwestlich davon prinzipiell ein vergleichsweise regelmäßig geformter Rechteckraum (RAUM 2.16 a) entsteht – eine Situation, die heute durch eine wohl nicht originale, der Kante des Gewölbeversprungs folgende Wand sogar unmittelbar ausformuliert wird [ABB. 672].⁵⁰¹ Inwieweit die zum südwestlichen Raumabschluss ungefähr symmetrische Schrägstellung der genannten Gewölbestirnwand dabei als Versuch zu verstehen ist, den Hauptbereich jenes Gesamtraumes weiter zu vereinheitlichen, oder ob diese eher, analog zur Ostseite, in der Zwickelpartie zwei ungefähr gleich lange Schenkel erzeugen und zugleich in einem etwas weniger spitzen Winkel auf den Kirchengrundriss treffen sollte, muss in diesem Zusammenhang zwar offen bleiben. Angesichts der Tatsache, dass der Gewölbeversprung so positioniert wurde, dass die weiter in die Tiefe des Grundstücks führende Türöffnung bereits in der Zwickelzone, der *coretto*-seitige Durchgang jedoch noch im Hauptbereich des Raumes liegt, ist jedoch davon auszugehen, dass der Bruch im Gewölbe in jedem Fall dazu dienen sollte, den aus Richtung des Sakristeiflügels kommenden Nutzer nach links in den südwestlichen Arm des Emporensystems hineinzulenken – eine Beobachtung, vor deren Hintergrund die Annahme, dass der *coretto*-Zugang auf dieser Seite unverschlossen geblieben und möglicherweise sogar mit einer zusätzlichen steinernen Einfassung gerahmt gewesen sein könnte, weiter an Plausibilität gewinnt [ABB. 881, #2].

2.11.5. Die angrenzenden Konventsräume und die Zugänglichkeit des Emporensystems

Über die in der Schmalseite des südlichen Raumes (RAUM 2.16 a) enthaltene Türöffnung gelangt man in einen weiteren, wie die dem Casino vorgelagerte Raumschicht im Wesentlichen in Richtung der Kirchenquerachse verlaufenden Rechteckraum (RAUM 2.23), der über der Front des dem Knotenpunkt der Konventserschließung vorgelagerten Verbindungsraums des Erdgeschosses (RAUM 1.23) beginnt und heute bis ungefähr in die Mitte des ehemaligen Sakristeiflügels reicht, dessen ursprüngliche Konfiguration sich auf Grundlage der verfügbaren Quellen und Befunde allerdings nicht eindeutig beurteilen lässt. So dürften, erstens, zumindest Teile jenes Gebäudeabschnitts bereits von den nach der italienischen Reichseinigung am Konvent vorgenommenen Um- und Neubauarbeiten betroffen gewesen sein, sodass der heutige Zustand ebenso gut auch das Resultat späterer Veränderungen darstellen kann. Zweitens belegen Elemente wie die in den Raum der ursprünglichen Cappella dei Prelati eingebaute Treppe nicht nur, dass die im Zuge der Enteignung des Konvents angefertigten Pläne⁵⁰² gerade in der hier relevanten Zone ebenfalls eine gegenüber dem Ursprungsbestand bereits merklich veränderte Situation zeigen. Es wird auch deutlich, dass sie den

⁵⁰¹ Dass die Wand nicht zum Originalbestand gehört, ergibt sich auch in diesem Fall aus einem Klopfest, der gemeinsam mit der äußerst geringen Wandstärke darauf hindeutet, dass es sich bei dieser nicht um eine Massiv- sondern lediglich um eine beidseitig beplankte Ständerkonstruktion handelt.

⁵⁰² ASR, *Disegni e mappe*, coll. II, cart. 137, b. 32, II; ACS, *Min. LL. PP. - Roma Capitale*, b. 104, ser. T1, fasc. 1, fol. 349.

fraglichen Bereich generell nur sehr schematisch wiedergeben und damit im Detail ohnehin nicht sonderlich belastbar sind [ABB. 770 b | ABB. 771 b]. Und bauzeitliche Pläne, die an dieser Stelle eindeutig das Obergeschoss wiedergeben würden, fehlen sogar völlig.⁵⁰³ Dennoch scheinen die Zeichnungen des 19. Jahrhunderts übereinstimmend nahezulegen, dass sich über dem der Nordostflanke des hinteren Verbindungsflügels entlanglaufenden Hauptkorridor des Erdgeschosses (RAUM 1.24 a) auch im Obergeschoss nochmals ein Flur befand (RAUM 2.24 a), der bis an den Raum über der Cappella dei Prelati (RAUM 2.27) heranreichte, und dass dieser vom uns interessierenden Raum oberhalb des Konventserschließung und Kirchenumgang aneinander anschließenden Durchgangs (RAUM 2.23) durch eine Wand abgetrennt war. Andererseits verfügt der fragliche Raum jedoch entlang der gesamten Raumtiefe über eine einheitliche, bauzeitlich wirkende Holzbalkendecke, was darauf hindeuten würde, dass der heutige Raumumriss doch noch den originalen Zustand widerspiegelt.

Denkbar ist daher einerseits, dass der betreffende Raum in der Tat auch zu Berninis Zeit von der ehemaligen Grenze des Bandini-Grundstücks bis zur rückwärtigen Flucht des Konventskorridors durchlief, jenen aus der Tiefe des Grundstücks kommenden Flur damit vor Kopf abschloss und einen eigenständigen, gegenüber dem dann in die Seitenwand einmündenden Korridor mit einer Tür verschlossenen Raum bildete, an den sich auf der Richtung Straße weisenden Seite dann der bereits erwähnte, oberhalb der Cappella dei Prelati gelegene Raum (RAUM 2.27) anlagerte [ABB. 880 a]. Denkbar ist aber ebenso, dass man nach Verlängerung des die hinteren Konventsriegel verbindenden Flügels den Korridor sowie dessen in die Flucht des Sakristeitrakts übergehende Nordostwand bis zu dem mit der Cappella dei Prelati korrespondierenden, den Plänen zufolge seinerseits zum Flur des mittleren straßenparallelen Trakts (RAUM 2.24 b) geöffneten Raum weiterführte und dass man vor der dem Casino Bandini vorgelagerten Raumschicht eine separate Verbindungszonen schuf, die man vom Korridor aus nur durch eine – nun allerdings zum Raum vor dem Casino Bandini axial gelegene – Türöffnung erreichte [ABB. 880 b]. Am wahrscheinlichsten dürfte allerdings sein, dass der Raum zwar bereits in seiner heutigen Form und Größe existierte, zum von Südosten kommenden Korridor sowie zum Richtung Mitteltrakt führenden Raum über der Cappella dei Prelati allerdings über große Durchbrüche verfügte und dass der über die Flucht des Sakristeiflügels hinausragende Raumabschnitt damit letztlich nur eine zur eigentlichen Erschließungsachse hin vollkommen offene, auch hier wieder an einem vergleichsweise zentralen Knotenpunkt gelegene Aufweitung eines, bedingt durch das Zusammentreffen unterschiedlicher Bauphasen, in mehrere Abschnitte gegliederten Korridorsystems darstellte [ABB. 880 c].

Durch die beiden sowohl im Ost- als auch im Südquadranten in den Rückwänden der eigentlichen Zwickelräume (RAUM 2.14 | 2.16 b) enthaltenen Durchbrüche erreichte man dagegen eine das gesamte *piano nobile* des ehemaligen Casino Bandini einnehmende Enfilade aus insgesamt vier ungefähr quadratischen, entlang der garten- beziehungsweise hofseitigen Außenwand verbundenen⁵⁰⁴ und

⁵⁰³ Der nach Übernahme des Bandini-Komplexes angefertigte Konventsplan zeigt, der Raumaufteilung nach zu urteilen, im Bereich des ehemaligen Casino zwar das *piano nobile*, die in der Zeichnung sichtbaren Verbindungsgänge zwischen vorderem und hinterem Hof sowie zwischen hinterem Hof und Garten deuten jedoch darauf hin, dass im Bereich der vor Ankauf der Vigna Bandini errichteten Konventsflügel das Erdgeschoss dargestellt wurde. ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, V.

⁵⁰⁴ Der Konventsgrundriss des Jahres 1649 zeigt die verbindenden Portale zwar auf der Seite der Straßenfront, da sowohl die Pläne des 19. Jahrhunderts als auch Ottaviano Mascherinos in den 1580er-Jahren entstandene und von Johannes Terhalle genauer untersuchte Entwürfe zur Erweiterung des Casinos die Türöffnungen nahe der Rückwand darstellen, ist allerdings davon auszugehen, dass es sich dabei um einen Zeichenfehler handelt. Dafür spricht auch, dass man den weiter unten nochmals näher zu behandelnden, den Südwest- und den Nordostarm des Emporensystems miteinander verbindenden Gang wohl nicht unmittelbar hinter der Kirche angeordnet und dabei die Anschlüsse der die Enfiladenräume trennenden Wände komplett abgearbeitet, sondern stattdessen die an dieser Stelle

größtenteils mit hohen Spiegelgewölben überspannten Sälen (RAUM 2.17 - 2.20), die die Krankenstation des Noviziats aufnahmen⁵⁰⁵ und von denen der – von Südwesten aus gezählt – erste (RAUM 2.20) in seiner Südecke außerdem über einen zweigeteilten Flur (RAUM 2.21 a-b) direkt an den primären Konventskorridor (RAUM 2.24 a) angeschlossen war. In jenem ersten Raum schlug sich die Nähe zur Kirche beziehungsweise zum diese umgebenden Emporensystem dabei lediglich in Form des an deren rechtem Ende in die Frontwand eingeschnittenen, sich zum Enfiladenraum leicht aufweitenden und mit einem hölzernen Türblatt verschlossenen Durchgangs zum südwestlichen Zwickelraum (RAUM 2.16 b) nieder [ABB. 735]. Im – ebenfalls von Südwesten gerechnet – dritten der genannten Säle (RAUM 2.18) nimmt die mit geraden Laibungen versehene, augenscheinlich unverschlossene Öffnung zur östlichen Zwickelzone (RAUM 2.14) [ABB. 739] ebenfalls den rechten Rand der zur Kirche zeigenden Wand ein, darüber hinaus setzt in deren linkem Drittel aber auch bereits der Beginn einer vermutlich die gesamte Raumhöhe einnehmenden, konvexen Krümmung an, mit der der Altarraum leicht in die dahinterliegenden Gebäudeteile einschneidet, die sich aufgrund des im Vergleich zur Kirche leicht schrägen Verlaufs der Casinofront dabei allerdings gegenüber der Altarachse ein Stück nach Nordosten verschiebt [ABB. 736 | ABB. 738]. Im zweiten jener Räume (RAUM 2.19), der genau wie der vierte (RAUM 2.17) dann nicht mehr direkt mit dem Emporensystem kommuniziert, prägt jene Ausbuchtung zum einen nun sogar fast die gesamte Breite der Wand, zum anderen war beziehungsweise ist, um auch trotz fehlender Durchgänge zu den *coretti* dennoch den Bezug zur

bestehenden Öffnungen weitergenutzt hätte, wenn diese damals tatsächlich bereits vorhanden gewesen wären.

TERHALLE 2011, S. 149 ff. und 394 ff. (Abb. 65 f. und 69). Zum Verbindungsgang zwischen den Emporenarmen siehe darüber hinaus S. 230 (Anm. 506) dieser Arbeit.

- ⁵⁰⁵ Auch wenn man unmittelbar nach Abschluss der Verhandlungen über den Kauf der Vigna Bandini zunächst noch geplant hatte, auf dem neu erworbenen Areal einen vollkommen neuerrichteten Krankentrakt zu realisieren, und die Krankenstation nur übergangsweise ins *piano nobile* des ehemaligen Casinos zu verlegen, deuten sowohl spätere Beschreibungen als auch die nach der Konventserweiterung der Jahre ab 1649 erreichte Gesamtdisposition des Konvents sowie die im Folgenden nochmals näher zu analysierenden Berichte, nach denen es bis ins 18. Jahrhundert hinein für die Kranken üblich war, der Messe von den *coretti* aus beizuwohnen, darauf hin, dass die Krankenstation letztlich dauerhaft in den betreffenden Räumen verblieb – wohl nicht zuletzt, um diese weiterhin den bereits unmittelbar nach dem Ankauf der Vigna vorhergesehenen Begehrlichkeiten hochgestellter Persönlichkeiten zu entziehen, die im Laufe der Jahre immer wieder versucht hatten, sich das Noviziat auf dem Quirinal als Alterssitz zu erwählen.

So heißt es in einem nach dem Kauf verfassten Memorandum: „*Si riduce il tutto al prouedere, che il Casino non sia occasione di continui alloggi. Qui deuo prima suggerire, che à tempi più opportuni si dourà fabricare la Chiesa, e l'Infermaria: l'una e l'altra delle quali [...] si può mostrare su'l fatto medesimo, à giuditio anche de Periti, non essere espediente in conto alcuno, che si fabbrichi nel sito, in cui ciascuna di esse al presente si troua [...]. [...] Intanto pare sia più espediente buttar giù quanto prima le scale principali di detto Casino: nell'Appartamento di sopra trasportarui la nostra Libreria [...]. L'altro Appartamento con i stanzini da basso accomodarlo pro interim per l'Infermaria, come si era disegnato, ò uero assegnarlo per habitatione de' Nouitij, e de Stanzioni detti seruirsì per uso della Cucina ò d'altro che sarà necessario.*“ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom., Vol. III.*“), fol. 197 v^o f.

In einem der Einleitung des Dokuments nach auf das Jahr 1705 datierbaren Abriss über die Konventsgeschichte, die Besitztitel und die dem Noviziat verliehenen Privilegien ist darüber hinaus die Rede von „[...] *altre piante, cioè detta Porteria antica, e detta Casa Senza l'aggiunta fattaci doppo comprato il Giardino de Caponio, cioè Infermeria noua con un altro piano di Sopra* [...]“, was angesichts der Tatsache, dass der Autor die eigentlich als Erweiterung viel umfangreichere, den Plänen zufolge für weitere Noviziatszellen genutzte und überdies vierstöckige Verlängerung des hinteren Konventsflügels hier nicht erwähnt, darauf hindeuten könnte, dass er mit seiner „*aggiunta*“ das Casino Bandini meint und darin auch zu seiner Zeit noch den Krankentrakt verortet. ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche - ...*“), int. 9-10, n. pag. [fol. 13 r^o f.].

Dass als Standort des Krankentrakts das *piano nobile* des Casino Bandini anzunehmen ist, ergibt sich schließlich daraus, dass in der ersten der oben zitierten Passagen das für die Krankenstation gedachte Geschoss als „*Appartamento* [...] *da basso*“ bezeichnet und einerseits einem „*Appartamento di sopra*“, also einem darüberliegenden Geschoss, sowie andererseits den „*Stanzioni*“ der Küche, bei denen es sich nach Lage der Dinge nur um die tonnengewölbten Räume des Erdgeschosses handeln kann, gegenübergestellt wird.

Zum Messbesuch durch die Kranken vgl. darüber hinaus Kapitel 2.11.6., S. 234.

Kirche herzustellen und um zugleich auch vom gegenüber der Mittelachse der Kirche leicht verschobenen Raum die Aufmerksamkeit der Nutzer exakt auf das jenseits der Wand aufbewahrte Allerheiligste zu lenken, genau in der Achse des Altarraums auf die Wand ein Ovaltondo aufgemalt, der, soweit sich dies angesichts des schlechten Erhaltungszustands heute noch beurteilen lässt, in seinem Zentrum ursprünglich einen von Rankenwerk gerahmten Kelch und eine diesen überfangende, von einem Strahlenkranz und einer Glorie aus Cherubsköpfen umgebene Hostie zeigt [ABB. 736 - ABB. 737].⁵⁰⁶

Betrachtet man die genannten Räume nochmals im Zusammenhang, so wird nicht zuletzt deutlich, dass das Emporensystem über mehrere einander gegenseitig ergänzende Erschließungswege verfügte. Zum einen existiert in der Tat der zu Anfang des Kapitels beschriebene Zugang über die südwestliche Wendeltreppe (RAUM T.2), bei dem man zunächst das knapp über den Seitenkapellen ansetzende Niveau der oberen Kammern (RAUM 2.09 - 2.10) betritt, um dann beiderseits in die eigentlichen *coretti* (RAUM 2.08 | 2.11) hinabzusteigen – eine Situation, die sich im Nordosten (RAUM T.1 | 2.03 - 2.06) zumindest einige Jahre lang wiederholte. Durch die Position der Wendeltreppen erhielten die Emporen dabei auf der Südwestseite potentiell eine vergleichsweise direkte Anbindung an die Sakristei (RAUM 1.28) und die Cappella dei Prelati (RAUM 1.27), zugleich war es auf diesem Wege auch für Externe möglich, den südwestlichen Teil der Emporenzone über das am Ende der rechten Kulissenwand gelegene Tor, das dem Westquadranten vorgelagerte Höfchen (AUSSENRAUM A.3) und den von dort aus in den Umgang (RAUM 1.15) führenden Nebeneingang zu erreichen, ohne dazu je den Hauptraum der Kirche oder die Räumlichkeiten des Konvents betreten zu müssen, während analog dazu die nordöstlichen Emporen bis zur Außerbetriebnahme der dortigen Treppe auch unmittelbar aus dem Kirchenraum (RAUM 1.01) zugänglich waren [ABB. 881, #1 | ABB. 882, #1].

Zum anderen schlossen die zuletzt beschriebenen Zwischenbereiche das Emporensystem jedoch auch direkt an das erste Obergeschoss des Konvents an. Ein noviziatsinterner Nutzer dürfte sich den Emporen daher primär, von den Zellen beziehungsweise den Gemeinschaftsräumen kommend, über den im Verbindungsflügel der beiden hinteren Quertrakte enthaltenen, in die Tiefe des Grundstücks führenden Korridor (RAUM 2.24 a) genähert haben und durch den – sollte die oben geäußerte Vermutung zutreffen – in den Korridor hineinragenden, mit einer Holzbalkendecke überspannten Saal (RAUM 2.23) zur Kirche hin abgelenkt worden sein, die er nach dem Passieren der dem Casino Bandini vorgelagerten Raumschicht (RAUM 2.16 a), nach einer weiteren, durch den Gewölbeversprung geführten Linksdrehung und nach dem Durchschreiten der wohl unverschlossenen, möglicherweise zusätzlich mit einer Natursteinrahmung eingefassten Türöffnung dann im *coretto* des Südquadranten (RAUM 2.08) erstmals erreichte. Von dort aus konnte er sich entweder von der Nische in der presbyteriumsseitigen Apsis aus direkt dem Hauptaltar zuwenden oder über die auf

⁵⁰⁶ Spätestens als man nach der Übernahme des Konventskomplexes durch das italienische Königshaus auch das *piano nobile* des ehemaligen Casino Bandini dem für den Mitarbeiterstab des Königs vorgesehenen Bereich zuschlug, gegebenenfalls aber auch schon zu einem früheren Zeitpunkt, als man möglicherweise die Krankenstation stärker zu isolieren versuchte, und man dazu die hinter der Kirche gelegenen Räume vom Erschließungssystem der Choremporen abtrennte, brach man unmittelbar neben der Kirchenrückseite in die Casinowände jedoch zusätzliche Öffnungen ein, die man dann mit einer entlang des Rands der Casinoräume eingestellten Folge von gut mannshohen, von Wand zu Wand reichenden Boxen untereinander verband. Heute schließt sich für den aus dem Emporensystem der Kirche kommenden Nutzer hinter den rückwärtigen Durchgängen der beiden Zwickelräume daher ein gegenüber dem ehemaligen Casino komplett abgeschlossener, unbelichteter Gang an, der im Südwesten mit einer teilweise sogar noch in die Laibung der dortigen Türöffnung hineinragenden Querwand beginnt, der im Nordosten an der Grenze zum vierten Enfiladenraum endet und der – angesichts der Tatsache, dass entlang der Kirchenrückseite jegliche Spuren der auch hier zunächst bis an die Kirche heranreichenden Casinowände komplett entfernt wurden – auf beiden Längsseiten bis auf eine später eingefügte Glastür vollkommen bruchlos durchläuft.

der gegenüberliegenden Schmalseite beginnende Treppe in den Rest der südwestlichen Emporenräume (RAUM 2.09 - 2.11) emporsteigen [ABB. 881, #2]. Von den hinter der Kirche gelegenen Räumen des ehemaligen Bandini-Flügels (RAUM 2.17 - 2.20) erreichte man das Emporensystem dagegen entweder über den südwestlichen, wohl durch ein vergleichsweise schweres Türblatt verschlossenen Durchgang durch die Casinofront und über das zwickelartige Ende der dem ehemaligen Casino vorgelagerten Raumschicht (RAUM 2.16 b) ebenfalls im südlichen (RAUM 2.08) oder über den unverschlossenen, nordöstlichen Durchgang durch die ehemalige Casinoaußenwand, den nordöstlichen Zwickelraum (RAUM 2.14) sowie die nun erst an der Grenze zum eigentlichen Kirchenbereich mit dem erforderlichen Türflügel versehene Öffnung im östlichen *coretto* (RAUM 2.06), von wo aus sich dann selbstverständlich auch in diesem Fall wieder der Weg zu den über dem Südwest- beziehungsweise dem Nordostarm des Kapellenkranzes gelegenen Emporenräumen (RAUM 2.08 - 2.11 | 2.05 - 2.03) öffnete [ABB. 881, #3 | ABB. 882, #2].

Bei den direkt vom *piano nobile* des Noviziats ausgehenden Zuwegungsvarianten fällt darüber hinaus einerseits auf, dass es die in den Laibungen der rückwärtigen *coretto*-Öffnungen enthaltenen Weihwasserbecken [ABB. 650] den Nutzern in sämtlichen Fällen ermöglichten, den Übertritt von den noch der profanen Sphäre angehörenden Zwickelzonen in den sakralen Bereich der Kirche durch den Akt des Sich-Bekreuzigens bewusst rituell zu vollziehen. Nachdem eine solche Möglichkeit beim Aufstieg über die Wendeltreppen jeweils fehlte, ist daher anzunehmen, dass die Zugänge vom Konvent in der Intention Berninis beziehungsweise der Jesuiten eigentlich sogar die primäre, die Treppenaufgänge in ihrer Wichtigkeit für die tagtäglichen Abläufe innerhalb des Noviziats nochmals deutlich übertreffende Erschließung des Emporensystems bildeten – eine Feststellung, die allerdings zugleich impliziert, dass die Emporen zumindest für die vom Konvent kommenden Nutzergruppen eine Funktion übernommen haben müssen, die die Präsenz von Weihwasser auch tatsächlich erforderlich machte.

Andererseits wird deutlich, dass seit Außerbetriebnahme der nordöstlichen Treppe der gesamte Nordostarm des Emporensystems allein von der hinter der Kirche gelegenen Enfilade des Bandini-Trakts (RAUM 2.18 - 2.20) aus erschlossen war. Auch ein aus dem Rest des Konvents kommender Nutzer musste daher entweder über die Zwickelzone des der Casinofront vorgelagerten Rechteckraums (RAUM 2.16) oder über den rückwärtigen zweigeteilten Flur zunächst jene Raumflucht des Casino Bandini erreichen und die gesamte dort vermutlich untergebrachte Krankenstation durchqueren, bevor er auf die oben beschriebene Weise dann in den nordöstlichen Zwickelraum (RAUM 2.14) und die daran anschließenden Emporenbereiche (RAUM 2.06 etc.) gelangte [ABB. 882, #3]. Von der noch verbliebenen südwestlichen Wendeltreppe (RAUM T.2) aus stieg man sogar zunächst in den südlichen *coretto* (RAUM 2.08) hinab, trat dann aus dem Emporensystem in die dem ehemaligen Casino vorgelagerte Raumschicht (RAUM 2.16) hinaus und folgte dann der erwähnten Route durch die Krankenstation [ABB. 882, #4]. Letztlich ist vor diesem Hintergrund davon auszugehen, dass nach Vermauerung des zweiten Treppenzugangs jener nordöstliche Emporenarm (RAUM 2.03 - 2.06) – außer möglicherweise von den in der Krankenstation selbst behandelten Konventsmitgliedern – nur noch dann genutzt wurde, wenn aus Gründen etwa der akustischen Symmetrie zwingend beide Kirchenhälften besetzt werden mussten oder man auf den Emporen derart viel Platz benötigte, dass der Südwestarm (RAUM 2.08 - 2.11) alleine dafür nicht mehr ausreichte.

2.11.6. Die Nutzung als Andachtsbereiche und Musikeremporen

Sowohl die Existenz parallel genutzter Erschließungswege als auch das Nebeneinander von Emporenbereichen unterschiedlichen Typs sowie die insbesondere bei den *coretti* des Süd- und des Ostquadranten (RAUM 2.06 | 2.08) auffallende Kombination verschiedener Emporentypologien in ein und derselben Raumzelle deuten in diesem Zusammenhang letztlich darauf hin, dass das Emporengeschoss mehrere unterschiedliche Nutzungen in sich vereinte, die sich teils ausdrücklich in den

Archivquellen niederschlagen, sich teils aber auch nur indirekt anhand einiger der auf den vorangegangenen Seiten vorgestellten Indizien am Gebäude oder durch die Konfrontation mit den in einem späteren Kapitel dieser Arbeit erstmals systematisch aufgearbeiteten zeitgenössischen Vergleichsbeispielen erschließen lassen.⁵⁰⁷

Noch vergleichsweise gut dokumentiert ist dabei die musikalische Nutzung der Emporen, die zum einen in dem den Jahren 1670 und 1671 gewidmeten Teil der Konventschronik mehrfach erwähnt wird⁵⁰⁸ und zu der sich zum anderen für die Zeit zwischen 1676 und 1692 auch eine Liste mit Notizen über Zahlungen erhalten hat.⁵⁰⁹ Dabei zeigt sich zunächst einmal, dass, sofern nicht zu den übrigen Zeiten Mitglieder des Konvents selbst für eine entsprechende Untermalung der liturgischen Feiern sorgten, der Einsatz von Musik prinzipiell nur zum Fest des Hl. Stanislaus Kostka am 13. sowie zum Fest des Hl. Andreas am 30. November vorgesehen gewesen zu sein scheint. Lediglich 1678 nennt die genannte Auflistung als weiteren Anlass für ein Engagement externer Musiker auch noch die Weihe der Kirche im September jenes Jahres.⁵¹⁰ In allen diesen Fällen muss jedoch selbst nach Auswertung der Quellen bis auf Weiteres offen bleiben, welche Liturgien dabei genau einen musikalischen Rahmen erhielten. Aussagen wie „[...] *si cantarono i primi Vespri del Beato con solenne musica a tutti quattro i Cori* [...]“⁵¹¹ oder „*Si son cantati i p.^{mi} e 2.ⁱ uespri, e la messa in musica à 2 cori raddoppiati di uoci*“⁵¹² lassen zwar darauf schließen, dass man zumindest 1670 und 1671 durchaus nicht nur die Hauptmesse am Morgen des eigentlichen Festtags durch Musik begleitete, sondern auch bereits die am Vorabend zelebrierten Vespers musikalisch gestaltete. Da in anderen Fällen anlässlich der betreffenden Feste nur sehr allgemein von Musik die Rede ist, fehlen jedoch genauere Informationen darüber, ob jene vor allem auf die Zeit zwischen 1670 bis 1671 bezogenen Aussagen auch für spätere Jahre weiterhin gelten, ja letztlich lässt sich angesichts der Tatsache, dass „cantare“ hier auch lediglich das italienische Äquivalent zum deutschen „[die Messe] lesen“ darstellen kann, noch nicht einmal mit letzter Sicherheit klären, ob sich die „*musica a 2 cori*“ des letztgenannten Zitats tatsächlich auch auf die beiden Vespers oder doch nur auf die Messe selbst bezog.

Den genannten Zahlungsnotizen nach zu urteilen, waren an der musikalischen Gestaltung der Liturgie einschließlich eines *maestro di cappella* jeweils etwa 20 bis 25 Personen beteiligt, zu denen – außer anlässlich der Weihe, bei der die Messe allein durch Choristen begleitet worden zu sein scheint – jeweils sowohl Sänger als auch Instrumentalisten gehörten. Der Chor war in diesem Zusammenhang meist zweigeteilt in einen „*Primo Choro*“ und einen „*Secondo Choro*“, das Instrumentalensemble bestand üblicherweise aus zwei Violinen, einem Violone, einer Laute sowie zwei Orgeln. Während zumindest die übrigen Instrumentalisten dabei jeweils nur metonymisch mit den Namen der von ihnen gespielten Instrumente aufgeführt sind, werden die Organisten entweder

⁵⁰⁷ Zu den Emporensystemen in römischen Kirchen des 16. und 17. Jahrhunderts, zur besonderen Tradition der Emporen in der Architektur der Jesuiten und zur Stellung von S. Andrea al Quirinale im Kontext der diversen Entwicklungsstränge siehe Kapitel 4.5., *passim*, insbes. S. 507.

⁵⁰⁸ „*Nel di seguente cioè ai 12 di nouembre 1670 fu aperta questa nuoua Chiesa, già apparata, e si cantarono i primi Vespri del Beato con solenne musica a tutti quattro i Cori, e nel giorno di poi cioè ai 13 si celebrò la solenne festa del Beato p. la prima uolta*.“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 84.

„*1670 l'Adi 30 nouembre si è celebrata la Festa di S. Andrea nella nuoua Chiesa con musica in tutti quattro i Cori* [...]“ *Ibid.*, S. 88.

⁵⁰⁹ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom., Vol. III.*“), fol. 234 ff.

⁵¹⁰ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche - ...*“), int. 9-10, n. pag. [fol. 8 r^o]; ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 142.

Zur Weihe der Kirche siehe darüber hinaus auch Kapitel 3.5.3., S. 400.

⁵¹¹ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 84.

⁵¹² *Ibid.*, S. 104.

ausdrücklich mit Namen genannt oder zumindest als *organista* bezeichnet. Dies ist insofern bemerkenswert, als bis 1692 in der Liste der Ausgaben zusätzlich stets auch noch der Posten „2. Org.“⁵¹³ auftaucht. Dies legt den Verdacht nahe, dass es damals noch keine fest eingebaute Orgel gab, sondern man bei Bedarf jeweils zwei kleine, gut transportable Positive mietete.

Wie sich die Sänger und Instrumentalisten konkret auf die Emporen verteilten, bleibt allerdings wieder ein Stück weit unklar. Zunächst einmal ist angesichts der Notwendigkeit für eine ungestörte akustische Verbindung zum Hauptraum der Kirche davon auszugehen, dass sich die Musiker außer für eventuelle Echoeffekte, bei denen ein gedämpfterer, leiserer Klang ja gerade gewünscht war, allein in den *coretti* aufstellten – eine Vermutung, die sich sowohl bei einem Vergleich mit anderen Kirchen der damaligen Zeit bestätigt, bei denen die Sänger- und Orgelemporen um eines besseren Schallaustritts willen oft sogar balkonartig vor die Wandebene treten,⁵¹³ als auch durch die in den Dokumenten wiederkehrende Formulierung „*a tutti quattro i Cori*“⁵¹⁴ nochmals zusätzlich gestützt wird. Dieselben Passagen deuten darüber hinaus auch darauf hin, dass zumindest im Jahre 1670 tatsächlich alle vier *coretti* musikalisch genutzt wurden. Andererseits ist in der Ausgabenliste ausdrücklich von einer Verdoppelung des Chores die Rede, die eher dafür sprechen würde, dass die Musiker während des von jener zweiten Quelle abgedeckten Zeitraums nur noch in zwei der vier *coretti* Aufstellung nahmen.

Dies gilt umso mehr, als auch die Instrumente damals prinzipiell paarweise zum Einsatz kamen, diese somit musikalisch wohl jeweils einem der Chöre zugeordnet waren und man diese infolgedessen wohl auch jeweils in unmittelbarer Chornähe zu positionieren suchte. Zieht man darüber hinaus in Betracht, dass es zwar durchaus möglich gewesen sein dürfte, die beiden Orgelpositive über eines der zweifellos vergleichsweise großzügigen Haupttreppenhäuser des Konvents ins Obergeschoss zu transportieren und von dort aus über die oben beschriebenen Routen in die *coretti* beiderseits des Altars zu bringen, dass man aber wohl kaum versucht haben wird, diese über die in den Fußboden der Kammern der Kapellensegmente eingeschnittenen Treppenläufe weiter in die eingangsseitigen *coretti* zu tragen, ist damit insgesamt zu vermuten, dass zumindest ab der zweiten Hälfte der 1670er-Jahre auch zu den mit Musik untermalten Festen der westliche und der nördliche *coretto* (RAUM 2.03 | 2.11) prinzipiell leer blieben, während der südliche und östliche *coretto* (RAUM 2.06 | 2.08) jeweils mit den Sängern eines der Chöre, einer der Violinen, einer der Orgeln sowie entweder dem Lautenisten oder dem Spieler der Bassgambe besetzt war, wobei der Einsatz unterschiedlicher Continuo-Instrumente den beiden Chören möglicherweise eine zusätzliche klangliche Individualität verleihen sollte. In Bezug auf die Erschließung liegt darüber hinaus die Annahme nahe, dass man bestrebt war, die – ja augenscheinlich von außen kommenden – Musiker nicht durch den Konvent zu führen, sondern sie ihren Standort primär über die damals noch zwei an den Endpunkten der großen Ovalachse in Betrieb befindlichen Wendeltreppen (RAUM T.1 | T.2) sowie über die oberhalb der Seitenkapellen gelegenen Kammern (RAUM 2.05 | 2.09) erreichen zu lassen, auch wenn im Falle des Gambisten sowie gegebenenfalls des Lautenisten erneut offen ist, inwieweit dies angesichts ihrer doch recht sperrigen Instrumente tatsächlich praktikabel war.

Neben der musikalischen Nutzung deuten die Dokumente, zweitens, darauf hin, dass die *coretti* zumindest in Einzelfällen auch Adligen oder Kirchenfürsten dazu dienten, um von einem privilegierten Ort dem Geschehen in der Kirche beizuwohnen. So berichtet die Konventschronik etwa davon, dass anlässlich des im Zusammenhang mit der musikalischen Nutzung bereits zitierten, am 13. November 1670 erstmals in der neuen Kirche gefeierten Fests des Hl. Stanislaus Kostka die

⁵¹³ Vgl. Kapitel 4.5.1., S. 474 ff.

⁵¹⁴ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 84 und 88.

Kardinäle Marcello Santacroce und Antonio Barberini d. J. aus den Emporen heraus – nach Lage der Dinge kann es sich eigentlich nur um einen der Räume des Westquadranten (RAUM 2.10 | 2.11) gehandelt haben, die nicht nur über die vom Umgang abgehende Wendeltreppe ohne Umweg durch den Konvent direkt erreichbar waren, sondern auch den weitaus besten Blick auf die Stanislauskapelle (RAUM 1.05) erlaubten – der Lobrede auf den Heiligen folgten.⁵¹⁵ Und auch in den folgenden Jahren scheint eine solche Zusatznutzung der Emporen immer wieder einmal vorgekommen zu sein, so etwa 1682 und 1683, als Wolfgang Georg Friedrich, Karl Philipp und Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg für etwas mehr als ein Jahr im Gästeflügel des Noviziats logierten, oder 1720, als der englische Thronprätendent James Francis Edward Stuart in S. Andrea die Messe hörte.⁵¹⁶ Dass hochgestellte Persönlichkeiten von den Emporen aus die Messe hörten oder an musikalischen Aufführungen teilnahmen, war im Rom des 16. und 17. Jahrhundert allerdings auch sonst durchaus üblich⁵¹⁷ und kommt daher auch für diejenigen Jahre, in denen für S. Andrea kein diesbezüglicher Quellenbeleg existiert, ohne Weiteres in Betracht.

Sofern sich die Noviziatsregeln, was durchaus plausibel erscheint, in den etwa einhundert Jahren zwischen Errichtung von Berninis Kirche und Aufhebung des Jesuitenordens nicht grundlegend änderten, war, drittens, vorgesehen, dass die im Krankentrakt behandelten Konventsmitglieder entweder von beiden oder, nachdem in der Quelle nur von einem „*coro*“ in der Einzahl die Rede ist, von einem, wohl eher dem östlichen, der zwei altarseitigen *coretti* (RAUM 2.06 | 2.08) aus die allmorgendliche Messe hörten, die die Novizen ansonsten in der Kirche selbst verfolgten. Darüber hinaus suchten sie denselben *coretto* zumindest in späterer Zeit auch nochmals am frühen Abend auf, um dort in Gedanken eine von ihren Mitnovizen ebenfalls in der Kirche gehaltene Kreuzwegandacht nachzuvollziehen, die möglicherweise bereits in den Jahren unmittelbar nach Inbesitznahme der Kirche, vielleicht aber auch erst im Laufe des 18. Jahrhunderts die in anderen Noviziaten an jener Stelle des Tagesablaufs übliche, im Jahreskreis täglich wechselnde Meditationsphase ersetzte.⁵¹⁸ Wohl nicht in den *coretti* anwesend waren die Kranken dagegen während der übrigen in der Kirche stattfindenden Aktivitäten, darunter etwa der vormittäglichen Gewissensprüfung, den Litanen am frühen und einem weiteren meditativen Gebet in der Mitte des Nachmittags.

Als vierte, nun nur noch anhand von Indizien am Gebäude sowie anhand eines Vergleichs mit dem zeitgenössischen Baubestand identifizier- und in ihren Details rekonstruierbare Funktion des Emporensystems tritt zu den bisher genannten Nutzungen sodann diejenige der privaten Andacht hinzu, die bei zweien der im Emporengeschoss nachweisbaren Typen von Öffnungen bereits deren Position bestimmt. So lassen sich die von den presbyteriumsseitigen *coretti* (RAUM 2.06 | 2.08) aus Richtung Altarraum zeigenden Fenster letztlich nur mit dem Wunsch erklären, sich von dieser Stel-

⁵¹⁵ „*La mattina dopo cantata la messa fece il Panegirico al Beato il P. Gio: Batt.^a Gricelli con molto plauso, à cui interuennero ai Cori i SS.^{ti} Card.^{li} Antonio* [aus den vorhergehenden Ausführungen wird klar, dass es sich um Antonio Barberini handelt] *e Santacroce, uoleua esserci il S.^r Card. Orsino, mà si [as]sentò p. l'ora troppo tarda.*“ *Ibid.*, S. 86 f.

⁵¹⁶ Im letztgenannten Fall ist sogar in den Quellen ganz ausdrücklich vom „[...] *coretto ult.^o verso S. Saverio preparato con cuscini, e sedia* [...]“ die Rede. *Ibid.*, S. 235, zitiert nach TERHALLE 2011, S. 172 (Anm. 647).

Zum Besuch der Prinzen von Pfalz-Neuburg siehe darüber hinaus *Ibid.*, S. 170.

⁵¹⁷ Vgl. Kapitel 4.5.1., S. 481 (insbes. Anm. 1405).

⁵¹⁸ „*Al Coro si vada solamente la mattina per udire la S.^a Messa, ed il giorno per prendere le Stazioni* [...]“ ARSI, Rom. 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^e e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814*“), S. 54 [fol. 28 v^o].

Für eine Diskussion des Quellenwerts jener Angaben in Bezug auf die Abläufe des 17. Jahrhunderts, für eine Einschätzung, inwieweit die Kreuzwegandacht bereits zur Zeit Berninis zum Tagesprogramm der Jesuiten gehört haben kann, sowie für eine detailliertere Beschreibung der sich in der Kirche vollziehenden Aktivitäten sei auch hier nochmals auf Kapitel 2.6.11., S. 113 ff. verwiesen.

le aus im Gebet dem Allerheiligsten zuzuwenden, und die in den Fries des Hauptraumprospekts mündenden Durchbrüche durch die rotundenseitige Wand der Kammern beiderseits der großen Ovalachse (RAUM 2.04 | 2.05 | 2.09 | 2.10) können eigentlich nur eingerichtet worden sein, um aus den Emporen heraus den Blick in den allgemeinen Kirchenraum sowie auf die Altäre der jeweils gegenüberliegenden Seitenkapellen zu erlauben.

Bei beiden Öffnungstypen deutet daneben jedoch auch die konkrete Gestaltung und Ausstattung eindeutig auf eine Andachtsnutzung hin, schaffen das zweifellos als Kniebank gedachte Podest sowie das den eigentlichen Durchbruch nach unten abschließende simsartige Bord doch gezielt die Voraussetzungen, um dort vergleichsweise bequem die klassische kniende Gebets- beziehungsweise Andachthaltung mit gefalteten, ungefähr auf Brusthöhe gehaltenen beziehungsweise abgelegten Händen einnehmen zu können. Und selbst bei den großen, zum Hauptraum orientierten Rechtecköffnungen der Nebentravéen ist angesichts der in den Wanddurchbruch eingestellten, ebenfalls an eine Kniebank erinnernden Holzstufe davon auszugehen, dass man auch von dort aus eine Andacht möglich machen wollte. Wann und wie die betreffenden Andachtsöffnungen genau genutzt wurden, muss bei alledem jedoch wieder ein Stück weit spekulativ bleiben. Im Falle der presbyteriumsseitigen *coretti* ist zwar durchaus davon auszugehen, dass die von dort aus den liturgischen Funktionen folgenden Kranken zumindest die Messe nicht durch die großen Rechtecköffnungen in der Rotundenwand, sondern über die seitlichen, zum Altar zeigenden Öffnungen verfolgten, um auf diese Weise die Wandlung und die anschließende Feier der Eucharistie auch unmittelbar visuell miterleben zu können. Ansonsten dienten die genannten Fenster sowohl in den *coretti* als auch in den mit den Seitenkapellen korrespondierenden Andachtskammern aber wohl tatsächlich eher zum rein privaten Gebet außerhalb der Messzeiten als zu einem unbemerkten Messbesuch.

An einer derartigen Stelle innerhalb des Kirchengebäudes angeordnete Räumlichkeiten zur stillen Andacht zu nutzen, stellt dabei prinzipiell eine bei den Jesuiten vergleichsweise verbreitete Reaktion auf die spezifische Spiritualität und Zielsetzung des Ordens dar. Wie bereits verschiedentlich deutlich wurde und wie an späterer Stelle auch nochmals ausführlicher zu erläutern sein wird,⁵¹⁹ gründete Ignatius von Loyola zum einen das spirituelle Leben der *Societas Iesu* anstatt auf dem gemeinschaftlichen Gebet eher auf der individuellen Meditation und Gewissensforschung – ein Ansatz, der in den *Exercitia Spiritualia* schließlich ihren besonders prägnanten Ausdruck fand. Zum anderen lässt sich bei den Jesuiten von Anfang an das Bestreben beobachten, den oft außerhalb der Konventsmauern tätigen Patres eine möglichst effiziente Ausübung ihres Diensts an den Gläubigen zu ermöglichen und dazu die gemeinsamen Aktivitäten der gesamten Konventsgemeinschaft so weit wie möglich zu reduzieren. Die Jesuiten verzichteten daher erstmals auf das traditionelle Stundengebet im Mönchschor und ersetzten dieses stattdessen durch Phasen der individuellen Andacht, für die bereits in den ersten speziell für den Orden errichteten und auf deren Bedürfnisse zugeschnittenen Baukomplexen den eigentlichen Kirchenräumen zusätzliche Andachtsbereiche an die Seite gestellt wurden. Auch wenn sich bei der intensiveren Analyse der Vergleichsbauten noch zeigen wird, dass die Emporensysteme in den Jesuitenbauten des 17. Jahrhunderts durchaus nicht mehr in allen Fällen eine derart prominente Rolle spielten, wie dies die Aussagen in der Literatur bisher oft vermuten lassen,⁵²⁰ ist daher doch davon auszugehen, dass die diversen Kammern als Ort für die das Stundengebet ersetzenden Andachten dienten und dass dabei möglicherweise sogar je nach Meditationsthema gezielt derjenige Teil des Emporen rings ausgewählt wurde, von dem aus der Blick auf einen zum Inhalt der Andacht passenden Teil des Kirchenraums fiel.

⁵¹⁹ Zur Bedeutung der *coretti* als typische Elemente der jesuitischen Architekturtradition sowie zu den genauen Gründen für deren Präsenz in den Ordensbauten siehe Kapitel 4.5.4., S. 494 ff.

⁵²⁰ Vgl. *ibid.*, S. 501 und 504.

Vergleichsweise klar ist darüber hinaus, dass die Nutzung der Emporenräume zum stillen Gebet wohl allein auf die Patres sowie allenfalls die dauerhaft im Konvent tätigen Laienbrüder beschränkt blieb, für die wohl, ganz im Einklang mit den Ordensprinzipien, außer der morgendlichen Messe keine weiteren mit einer Anwesenheitspflicht in der Kirche verbundenen liturgischen Feiern mehr stattfanden und die, auch wenn in diesem Fall genauere Informationen komplett fehlen, ihre Gebetszeiten wohl vergleichsweise frei über den Tag verteilen konnten.⁵²¹ Für die Novizen waren derartige Andachten dagegen offensichtlich nicht vorgesehen. Dafür spricht zum einen eine weiter oben bereits auszugsweise zitierte Passage aus den Verhaltensregeln für den Aufenthalt im Krankentrakt, die darauf hindeuten könnte, dass die Novizen die Emporen standardmäßig noch nicht einmal betreten durften.⁵²² Dafür spricht zum anderen aber auch die Tatsache, dass – selbst wenn sich das genannte Verbot nur auf die Kranken bezog und vor allem dem Wunsch geschuldet war, im Krankentrakt jegliche Unruhe zu vermeiden – der Tagesablauf der angehenden Jesuiten den erhaltenen Quellen zufolge derart streng reglementiert war, dass für zusätzliche, nicht sämtliche Novizen vereinende Andachtsphasen ohnehin keinerlei Zeit mehr blieb.⁵²³ Und nicht zuletzt würde die Annahme, dass das Verbot für alle Novizen gleichermaßen galt, auch insofern ins Bild passen, als die Jesuiten generell danach strebten, die in ihrem Verhalten noch nicht gefestigten Neumitglieder nicht alleine oder zu zweit unbeaufsichtigt zu lassen, was bei einem privaten Gebet in den Andachtskammern schlechterdings nicht zu vermeiden gewesen wäre.

Und schließlich dürften gerade vor dem Hintergrund der Bestrebungen, die Novizen nicht unbeobachtet zu lassen, die Emporen zumindest in einem gewissen Umfang auch der Disziplinierung der angehenden Ordensmitglieder gedient haben. Zwar ist durchaus offen, ob die Patres die *coretti* und Andachtskammern auch allein deswegen aufsuchten, um die in der Kirche befindlichen Novizen zu überwachen. Dennoch dürfte es für die Jesuiten ein willkommener Nebeneffekt gewesen sein, dass die Ordenszöglinge aufgrund der unregelmäßigen Andachtszeiten der Patres sowie der durch die Holzgitter schlechten Einsehbarkeit der Emporenräume stets damit rechnen mussten von oben gesehen zu werden und sie daher ihr Verhalten dementsprechend anpassten.

2.12. Die Dachzone und die Laternen

2.12.1. Der Dachraum über dem südlichen *coretto* und sein Zugang vom Emporensystem

Anders als bei den übrigen Andachtsbereichen der Kapellensegmente führt von der Kammer oberhalb der Cappella della Passione (RAUM 2.09) nicht nur ein vergleichsweise frei in den Fußboden eingeschnittener Treppenlauf nach unten in den angrenzenden *coretto* des Südquadranten (RAUM 2.08). Vielmehr existiert dort auch noch eine deutlich kürzere, auf den Trittstufen mit einem Ziegelbelag versehene aufsteigende Treppenflucht, die in ihrem Verlauf unmittelbar der Wand zum Hauptraum folgt und an ihrem Beginn bis etwa zur Hälfte in die ihr gegenüber leicht nach rechts verdrehte *coretto*-Erschließung einschneidet [ABB. 676]. Antritt und unterste Stufe sind dabei mit einem massiven, vermutlich aus Ziegelstein aufgemauerten Block unterfüttert [ABB. 677 - ABB. 678]. Der Rest der Treppe bildet dagegen einen frei aus der Seitenwand herausragenden Lauf, dessen tra-

⁵²¹ Dies gilt umso mehr, als zumindest wochentags die Kirche den Novizen außerhalb der einen morgendlichen Messe primär als Ort für Meditationsübungen diente, bei denen jeweils nur das für die Ausbildung der Novizen zuständige Personal präsent gewesen sein dürfte. Vgl. Kapitel 2.6.11., S. 116.

⁵²² „Al Coro si vada solamente la mattina per udire la S.^a Messa, ed il giorno per prendere le Stazioni, nè vi si può andare in altro tempo senza licenza del P. Rettore.“ ARSI, Rom. 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^o e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814^{va}*“), S. 54 [fol. 28 v^o].

⁵²³ ARSI, Rom. 177 (*Ordine del Giorno nel Noviziato*), n. pag. [fol. 1 r^o ff.]; ARSI, Rom. 178 b, fol. 25 r^o ff.; BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 9 ff., zitiert nach InstrNov 2011, S. 50 ff.

gende Struktur, auch wenn die Fugen heute komplett hinter einer Putzschicht verschwinden, wohl aus einzelnen, in die Wand eingelassenen und jeweils auf dem vorigen Segment ruhenden Werksteinelementen besteht. Der oberste Auftritt, der mit seiner Vorderkante die Flucht der die Andachtskammer abschließenden Wand aufgreift, geht sodann in den Boden eines leicht ansteigenden, angesichts der durchmessenen Wandstärke schon beinahe gangartigen Wanddurchbruchs über [ABB. 679], der auf seiner linken Seite weiterhin unmittelbar von der Außenkontur des Kuppelsockels beziehungsweise des beginnenden *tiburio* begrenzt wird, nach oben hin noch über das Gewölbe der Andachtskammer emporragt und an seinem gegenüberliegenden Ende eine – heute wohl nicht mehr originale⁵²⁴ – Holztür besitzt, die den Zugang in einen oberhalb des *coretto* gelegenen Dachraum freigibt.

Der genannte Dachraum (RAUM 3.08) [ABB. 680 - ABB. 692 | TAF. IV a | TAF. XI - TAF. XII] verfügt seinerseits über einen ungefähr trapezförmigen Grundriss, bei dem die radial zum Gebäude verlaufenden, nach außen hin divergierenden Schmalseiten jeweils die Fluchten der darüberliegenden Strebevoluten aufnehmen, während die gekrümmten Langseiten im einen Fall erneut von der rückwärtigen Fläche des inneren Prospekts beziehungsweise des Kuppelsockels definiert werden und im anderen Fall die – in ihrer Stärke jedoch deutlich reduzierte – Fortsetzung der Kapellenaußenwand bilden [ABB. 883]. Anders als in den darunterliegenden Geschossen, wo die *coretti*, die biapsidalen Nebenräume und die Seitenkapellen die ihnen zugewiesenen Kapellenkranzsegmente jeweils nur als groben Rahmen nutzen und innerhalb dieser Grenzen eigene Formen entwickeln [ABB. 884], folgt der Umriss hier also direkt den durch die tragende Struktur des Gebäudes vorgegebenen Linien. Allerdings erreicht die Wandzone dabei nur in der Nähe des *tiburio* tatsächlich eine Höhe, die es erlaubt, sich aufrecht in der Dachkammer zu bewegen. Entlang der Außenkontur des Kapellenkranzes verbleibt zwischen Boden und Dachansatz dagegen nur ein knapp einen Meter messender Kniestock [ABB. 681 - ABB. 682].

Auch in der Behandlung der Oberflächen unterscheidet sich der Dachraum grundlegend vom Rest des Obergeschosses. Wie im vorigen Kapitel deutlich wurde, sind die Wände und Deckengewölbe der *coretti* und Andachtsräume ausnahmslos zumindest mit einem leicht graubraunen Feinputz verkleidet, wenn nicht sogar mit Stuckprofilen oder Grisaillemalereien dekoriert [ABB. 593 - ABB. 595 | ABB. 601 | ABB. 603 - ABB. 605 | ABB. 624 - ABB. 625 | ABB. 627 - ABB. 629]. Die Dachkammer dagegen besitzt auf der zum Hauptraum hin orientierten Seite sowie auf den beiden Radialwänden lediglich einen groben Mörtelbewurf, hinter dem vor allem an den Rändern und in den Ecken vereinzelt noch der Rohbau durchscheint [ABB. 680 - ABB. 683]. Der Kniestock wurde sogar komplett unverputzt belassen und zeigt stattdessen eine Mauerwerksstruktur aus vergleichsweise unregelmäßigen, beim Brennvorgang oft noch zusätzlich verzogenen und dementsprechend mit Lagerfugen von teils mehr als einer halben Steinstärke versetzten Ziegeln, wie sie auch im Rest des Gebäudes hinter den jeweiligen Marmor- beziehungsweise Putzverkleidungen als tragende Konstruktion vorausgesetzt werden darf [ABB. 680 - ABB. 681 | ABB. 684].⁵²⁵ Nahe des rechten Rands enthält der Drempe

⁵²⁴ Für die Annahme, dass die eigentliche Tür zu einem späteren Zeitpunkt verändert wurde, sprechen insbesondere die Beschläge in Form zweiteiliger, im Spalt zwischen Rahmen und Türblatt befestigter Bänder – einer Scharniervariante, die sich, der bisher verfügbaren Literatur nach zu urteilen, erst im 18. Jahrhundert allmählich verbreitet zu haben scheint und die auch sonst an S. Andrea al Quirinale nur an Türen vorkommt, deren restliche Detaillierung eher auf eine spätere Entstehungszeit hindeutet. Vgl. LIETZ 1982, *passim*, insbes. S. 108.

⁵²⁵ Ein vergleichbarer Aufbau der tragenden Konstruktion findet sich auch im Bereich der Kontrafassade, wo der hinter der Marmorverkleidung befindliche Rohbau im Rahmen einer 2008 unternommenen Restaurierungskampagne kurzzeitig frei lag [ABB. 886], sowie im Zwickelraum zwischen Umgang, Presbyterium und Frontseite des ehemaligen Casino Bandini, wo zumindest in einigen Partien von vornherein auf eine weitere Verkleidung verzichtet wurde und der Ziegelverband daher bis heute zugänglich geblieben ist. Vgl. Kapitel 2.9.2., S. 175.

ber hinaus die im Zusammenhang mit der Beschreibung der Seitenansichten bereits kurz erwähnte, in etwa quadratische Fensteröffnung, die nach unten bis auf den Boden und nach oben bis fast an den Dachansatz reicht [ABB. 685].⁵²⁶ Zum Außenraum hin verfügen die Laibungen dabei über einen Anschlag, der links und rechts wie üblich aus leicht in den Wanddurchbruch hineinragenden Ziegeln besteht, oben jedoch durch einen quer über die Öffnung laufenden, den gesamten Sturz wohl überhaupt erst tragenden Holzbalken gebildet wird [ABB. 686 - ABB. 687]. Soweit sich dies heute noch rekonstruieren lässt, liegen in diesem Zusammenhang auf dem leicht nach außen gekippten Balken insgesamt fünf, zwischen den Sparren sogar sieben Ziegelschichten auf, von denen die drei untersten sukzessive nach innen auskragen, bis in der vierten Schicht schließlich wieder die vollständige Wandstärke erreicht wird [ABB. 885]. Um die Auskragung auch während des Bauprozesses zu stabilisieren, wurden auf der Innenseite vorübergehend weitere waagrechte Hölzer eingezogen, deren ursprüngliche Position sich durch Abdrücke im darüber befindlichen Mörtelbett sowie durch als Auflager dienende Aussparungen im Mauerwerk bis heute in der Wand abzeichnet. Auch wenn die Existenz des umlaufenden Anschlags klar darauf hindeutet, dass die Öffnung eigentlich durch ein Fenster verschlossen werden sollte, gibt es – abgesehen von dem wohl zusammen mit dem Verputz des Außenbaus angebrachten, groben Mörtelbewurf – in der Laibung jedoch keinerlei Spuren von über den Rohbau hinausgehenden Arbeiten. Es ist daher davon auszugehen, dass es letztlich doch nie zur Realisierung des Fensters kam und die heutige Situation daher noch genau dem bei Fertigstellung des Gebäudes erreichten Zustand entspricht.

Ähnlich wie den Wänden fehlt auch dem Fußboden und der Dachuntersicht jegliche Verkleidung. Zwar wurde selbst in der Dachkammer die Krümmung des darunterliegenden Gewölbes noch so weit ausgeglichen, dass eine horizontale Lauebene entsteht, als Trittfläche dient dabei jedoch weiterhin der Estrich mit allen seinen Unebenheiten und Rissen [ABB. 689]. Beim oberen Raumabschluss tritt die Konstruktion sogar ganz unmittelbar in Erscheinung: Angesichts der grundsätzlichen Anlage des Kapellenkranzes als mit einem Pultdach überspannter Ring bildet das Dach auch von innen gesehen prinzipiell eine weitgehend plane, vom *tiburio* bis zum Kniestock abfallende Fläche. Die Dachhaut wird dabei getragen durch eine Folge von im Querschnitt etwa 10 x 7 bis 12 x 8 Zentimeter messenden und jeweils knapp 40 Zentimeter voneinander entfernten Sparren, die ihrerseits nicht nur mit ihren Enden auf der Kuppelbefassung sowie auf der Außenwand aufliegen, sondern dazwischen auch noch durch zwei von Radialwand zu Radialwand verlaufende, ungefähr doppelt so starke Querbalken gestützt werden [ABB. 681 - ABB. 682 | ABB. 690]. Über den Sparren befindet sich sodann, wie bei römischen Kirchendächern allgemein üblich,⁵²⁷ eine Lage gut drei Zentimeter dicker, querechteckiger Tonplatten, sogenannter *pianelle*, die in etwa 14 bis 15 Zentimeter breiten Streifen den Zwischenraum zwischen den Hölzern überspannen und ihrerseits die Unterlage für die in eine Mörtelschicht eingebettete eigentliche Dachdeckung aus *tegulae* und *imbrices* oder – in der Terminologie des 17. Jahrhunderts – *tevole* und *canali* bilden.⁵²⁸ Da die *pianelle* dabei mit ihren Kanten jeweils unmittelbar aneinanderstoßen, entsteht als Untersicht somit eine vollkommen geschlossene, nur durch die Mörtelfugen zwischen den einzelnen Platten gegliederte Fläche, die – anders als bei den auf horizontalen Latten montierten Dachdeckungen der Gebiete

⁵²⁶ Vgl. Kapitel 2.5.3., S. 76.

⁵²⁷ VALERIANI 2006, S. 154 f.

Die Einschätzung der Autorin hinsichtlich der universellen Verbreitung jener Dachkonstruktion in den römischen Kirchenbauten wird nicht zuletzt durch die zahlreichen in ihrer Studie abgebildeten Dachuntersichten bestätigt, die praktisch alle die hier beschriebene Struktur aufweisen. *Ibid.*, *passim*.

⁵²⁸ Beispiele für die zeitgenössische Terminologie der einzelnen Ziegelformen finden sich unter anderem in ASR, *Ospedale di S. Spirito*, b. 48, fol. 27 v^o („Sommario delli prezzi Correnti al presente dell'anno 1666. [sic] delle fabriche di Roma a Tutta robba dell'Capomastro et á sola manifattura“) sowie fol. 59 v^o („Misura e stima delli lauori di muro fatti per seruitio dell'Venerabile Archiospidale di S. Spirito in Sassia“).

nördlich der Alpen – von innen keinerlei Blick auf die eigentlichen Dachziegel mehr erlaubt [EBD. | ABB. 691].

Angeichts der zum Rand des Gebäudes hin stark abfallenden Deckenhöhe, der fehlenden Verkleidung von Boden, Dach und Wänden sowie der direkten, nicht durch Fenster oder Türen unterbrochenen Verbindung zum Außenraum ist anzunehmen, dass die Kammer keine dauerhafte Nutzung besaß. Vielmehr wurde der Dachraum in diesem Fall wohl nur deswegen zugänglich gehalten, um ohne größeren Aufwand die Dachfläche sowie die dort befindlichen Aufbauten erreichen zu können. Dazu besitzt der Raum in seiner Nordostecke einen an den *tiburio* sowie an die hinterste Strebevolute anschließenden Dachaufsatz, dessen zwei freie Wände als verputzte Ziegelkonstruktion auf dem Ende des oberen Querbalkens beziehungsweise des viertletzten Sparrens stehen [ABB. 692]. Die daraus resultierende zusätzliche Raumhöhe ermöglicht es sodann, in jener Ecke eine weitere, teils als gemauerter Block in den Raum hineinragende, teils in die östliche Radialwand eingeschnittene Treppe zu realisieren [ABB. 688], die von der Dachkammer aus weiter auf die Oberseite des Daches führt und dabei den in allen anderen Fällen für die Verbindung zwischen den Dachsegmenten zuständigen, rechteckigen Durchbruch durch die Strebevolute⁵²⁹ als – wohl ebenfalls seit jeher unverschlossene – Austrittsöffnung nutzt [ABB. 693].

2.12.2. Die Außenansicht der Altarlaterne und die Dachhaut des Kapellenkranzes

Auf diese Weise gelangt man zunächst einmal auf einen schmalen Dachabschnitt am Rande des für den Altarraum reservierten Kapellenkranzsegments (DACHABSCHNITT D.07 c), der fast vollständig von übermannshohen, wandartigen Strukturen umgeben ist. So wird die Dachfläche dort im Rücken des ins Freie tretenden Besuchers durch die hinterste Strebevolute sowie auf dessen Seiten durch den *tiburio* beziehungsweise die wohl im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Kirche nochmals aufgestockte und an ihrem oberen Ende mit einem Dachreiter für zwei Glocken besetzte Nordwestfassade des ehemaligen Casino Bandini räumlich gefasst [EBD. | ABB. 694 | ABB. 696 - ABB. 697]. Den eigentlichen Fokus jener Dachzone bildet jedoch die dem Treppenausgang gegenüberliegende Altarlaterne (RAUM 3.07), die mit ihrem Prospekt den Zwischenraum zwischen *tiburio* und Casino Bandini praktisch komplett ausfüllt [ABB. 698 - ABB. 704 | TAF. IV a-b | TAF. VIII | TAF. XII].

Von außen gesehen ähnelt der Belichtungsaufsatz dabei einem in die Breite gezogenen, sechseckigen Prisma, das – optisch abgesetzt durch ausgedehnte und tief eingeschnittene Schattenfugen – mit seinen beiden Langseiten den *tiburio* und das Casino berührt und dessen Wandoberfläche, genau wie sämtliche anderen aufgehenden Bauteile in jenem Teil der Anlage, einen einheitlichen, ungegliederten Verputz aufweist [ABB. 698]. Im unteren Bereich verfügt die Laterne darüber hinaus über eine Art durch eine Schieferplatte abgeschlossenen Sockel, der entsprechend des eben beschriebenen äußeren Umrisses zu den vorgelagerten Dachflächen hin leicht spitz zuläuft [ABB. 699]. Jenseits des Sockels beherbergen die seitlichen Flanken der Lichtkammer sodann die beiden bei der Beschreibung des Altarraums bereits erwähnten großen Rundbogenfenster, deren Laibungen nach außen hin nochmals deutlich divergieren. Insgesamt nehmen die erweiterten Fensteransichten daher in der Breite jeweils fast die gesamte zwischen den Schattenfugen verbleibende Fläche ein und auch in der Höhe reichen die Öffnungen von den zugleich als Fensterbank dienenden steinernen Sockelabdeckungen bis fast an den oberen Rand des Laternenblocks. Die abschließenden Bögen der eigentlichen Wanddurchbrüche werden dabei allerdings mithilfe hyperbolisch gekrümmter Verbindungsflächen in giebelförmige Laibungsumrisse überführt [ABB. 700]. Während die eigentlichen Fensteröffnungen nicht nur in ihrer Ansicht, sondern auch in ihrer prinzipiell der querovalen

⁵²⁹ Vgl. Kapitel 2.5.4., S. 77 sowie Kapitel 2.12.2., S. 242.

Struktur des Laterneninneren folgenden Verglasung eher durch runde Formen geprägt sind, werden im oberen Teil der Flanken somit nochmals die ja auch im Gesamtgrundriss der Laterne bereits präsenten Spitzen betont. Zum Abschluss sind die mittleren Teile der seitlichen Prospekte dann jeweils von einer über eine Hohlkehle mit der eigentlichen Wandzone verbundenen Verdachung bekrönt, die in Wirklichkeit zwar über ihre gesamte Breite hinweg streng horizontal verläuft, aufgrund ihres abknickenden Grundrisses für den auf der Dachfläche stehenden Betrachter in der Untersicht aber ebenfalls einen leichten Giebel zu bilden scheint und so den Eindruck einer in einem Dreieck endenden Komposition sogar noch zusätzlich verstärkt [ABB. 701 - ABB. 702].

Hinter der beschriebenen Verdachung ist in den Laternenblock auf jeder der beiden Seiten ein faszierter Architrav eingeschoben, der – mit zusätzlichen Auflagepunkten an den Ecken des eigentlichen Prospekts und einer halbrunden, zur Aufnahme der ovalen Lichtkammer nötigen Ausbuchtung in seiner Mitte – zumindest ideell vom *tiburio* bis zur Fassade des Casino Bandini durchläuft und insbesondere auch die Schattenfugen an den Rändern des Belichtungsaufsatzes mit überspannt [ABB. 700 | ABB. 703]. Auch hier folgt oberhalb der Faszienzone und einer abschließenden Sima nochmals eine ausladende Hohlkehle, bevor das Gesamtprofil dann in einem senkrechten, in seinem Verlauf auch die konvexe Ausbuchtung nochmals aufnehmenden Ansichtsstreifen endet.

Schließlich trägt die gesamte Lichtkammer ein einfaches, weit über den Laternenumriss überstehendes Satteldach mit einer gegenüber der Dachfläche leicht erhöhten, von querliegenden Ziegeln bedeckten Firstwand, mit einer auch hier wieder aus einer Schicht *pianelle* sowie einer Schicht *tegulae* und *imbrices* bestehenden Dachhaut sowie mit einer Traufe, die ursprünglich nicht nur auf der Nordost- sondern auch auf der Südwestseite zwischen der Kuppelbefassung und dem Casino Bandini in gerader Linie durchlief [ABB. 704 - ABB. 705].⁵³⁰ Die die eigentlichen Ziegel tragenden Tonplatten liegen dabei erneut auf vergleichsweise schlanken Sparren auf, die aufgrund des Dachüberstandes hier allerdings weit aus dem oberen Teil der senkrechten Putzfläche herausragen und in konsolenartig zugeschnittenen Balkenköpfen auslaufen.

Analog zur Lichtkammer besitzen oder besaßen auch die meisten anderen Teile der Dachlandschaft prinzipiell eine Eindeckung aus *tegulae* und *imbrices* beziehungsweise *tevole* und *canali*, also aus an den Rändern mit Aufkantungen versehenen, trapezförmigen Flach- und deren Zwischenräume verschließenden, im Querschnitt halbrunden Deckziegeln [ABB. 70 | ABB. 85]. Von der hier beschriebenen Standardkonfiguration weicht die tatsächlich realisierte Lösung dabei höchstens insofern ab, als man dort, wo sich das Dach in Querrichtung leicht auffächert, die *canali* vereinzelt durch weitere, dann allerdings mit den Aufkantungen nach unten verbaute *tevole* ersetzte, die aufgrund ihrer größeren Breite eine etwas flexiblere Anordnung der Ziegelreihen erlaubten.

Auch der der Laterne vorgelagerte Dachabschnitt (DACHABSCHNITT D.07 c), den der Nutzer nach Verlassen der von der Dachkammer kommenden Treppe als erstes betritt, präsentierte sich dementsprechend wohl ursprünglich als ziegelgedeckte, in regelmäßigen Abständen durch *canali* oder umgekehrte *tevole* gegliederte Fläche. Während die mit den eigentlichen Seitenkapellen sowie mit den biapsidalen Räumen korrespondierenden Segmente des Kapellenkranzes (DACHABSCHNITT D.03 - D.06 | D.08 - D.11) jedoch ein vergleichsweise einheitliches Pultdach besitzen, bei dem die Falllinie des Daches stets radial nach außen weist und bei dem daher auch die Deckziegel jeweils mehr oder

⁵³⁰ Da in der westlichen Ecke der Laterne das Dach gegen Ende des 19. Jahrhunderts verkürzt wurde, um an dieser Stelle eine auf den *tiburio* hinaufführende, gusseiserne Wendeltreppe aufstellen zu können, ist der hier beschriebene Überstand zwar nicht mehr entlang des gesamten Prospekts unmittelbar evident. Selbst dort, wo Teile des originalen Daches heute fehlen, zeichnen sich jedoch zumindest die Reste der Sparren noch so weit in der Wand ab, dass sich eine bis zum *tiburio* reichende, gerade Trauflinie zweifelsfrei belegen lässt.

weniger rechtwinklig zum *tiburio* und zu den Kapellenaußenwänden verlaufen, spiegelt über dem Altarraum (DACHABSCHNITT D.07 a | D.07 c) die Kontur der Außenschale jedoch noch ganz unmittelbar die Form der das Presbyterium überspannenden Flachkuppel wider. Entsprechend des primär zu den Seiten hin abfallenden Kuppelprofils scheint daher, soweit sich dies anhand der wenigen am Laternenfuß noch in situ befindlichen Ziegel beurteilen lässt [ABB. 699], in diesem Fall auch die Dachdeckung mit zur *tiburio*-Wand parallelen *tevole* und *canali* realisiert worden zu sein.

Über dem Rest der Nebenräume verfügen die Pultdächer dann zwar über die reguläre Ausrichtung, dafür wird die Dachfläche dort jedoch an mehreren Stellen durch die von innen bereits beschriebenen Aufbauten unterbrochen, deren senkrechte Flanken jeweils erneut einen vergleichsweise glatten, ungegliederten Verputz tragen und auf deren Oberseite sich ein weiteres Mal eine *tegula*- und *imbrex*-Deckung wiederholt. Dazu gehören vor allem die im Zusammenhang mit den Andachtskammern bereits von innen behandelten Gauben, die sich an einer in der Regel gegenüber den jeweiligen Mittelachsen leicht zur Fassade beziehungsweise zum Altarraum hin verschobenen und nur im Südquadranten bereits nahe der Strebevolute der Querachse gelegenen Stelle aus dem Dach der Kapellensegmente (DACHABSCHNITT D.04 - D.05 | D.09 - D.10) erheben, dabei jeweils ein Richtung *tiburio* rund abfallendes Profil besitzen und sich auf der der Außenkontur der Kirche zugewandten Seite in einem wohl bereits von Anfang an die gesamte Front ausfüllenden Fenster öffnen [ABB. 81 - ABB. 82].⁵³¹ Zu nennen ist in diesem Zusammenhang aber auch nochmals der Aufsatz über dem Ende des letzten, auf das Dach führenden Treppenabschnitts, der sich im Segment westlich des Altarraums (DACHABSCHNITT D.08) unmittelbar an die hinterste Strebevolute anschließt, dort komplett den am Übergang zum *tiburio* existierenden Durchbruch abdeckt, dann – in gerader Linie abfallend – das letzte Drittel der *tiburio*-Flanke begleitet und mit seinem niedrigeren, geschlossenen Ende schließlich sogar leicht in die Öffnung des Kuppelfensters hineinragt [ABB. 84].

Damit steht jedoch die Öffnung in der letzten Volute nicht mehr wie sonst als Verbindungsgang zum folgenden Dachsegment zur Verfügung.⁵³² Von der als einzige unmittelbar an das System der *coretti* angebundenen Zone am Rande der Altarlaterne (DACHABSCHNITT D.07 c) erreicht man die restliche Dachfläche des Kapellenkranzes daher lediglich über das Pultdach des Raumes vor dem Bandini-Flügel (DACHABSCHNITT D.16), das sich an dieser Stelle mit dem Dach des südlichen *coretto*-Segments (DACHABSCHNITT D.08) vereinigt und es somit erlaubt, die hinterste Volute außen zu umrunden [ABB. 70]. Erst danach machen es dann die in den Strebeelementen vorhandenen Durchgänge [ABB. 79 | ABB. 85] möglich, sich entlang des *tiburio* von Segment zu Segment zu bewegen und auf diese Weise schließlich bis zu den Flanken der im Bereich des Eingangs blockhaft aus dem Kapellenkranz herausragenden Fassade vorzudringen [ABB. 73 - ABB. 75].

2.12.3. Das Innere des Fassadenblocks und die Erschließung der Kuppel

Der nach dem Umrunden des *tiburio* erreichte Fassadenblock [EBD. | ABB. 706 - ABB. 716 | TAF. V | TAF. VIII | TAF. XII] enthält auf Höhe der Dachfläche und der Kuppelfenster zunächst einmal das

⁵³¹ Genauere Aussagen zur ursprünglichen Gestaltung der Gaubenfronten sind leider heute nicht mehr möglich, da – der Verarbeitung der Rahmen nach zu urteilen – die Fenster aller vier Quadranten im Laufe des 20. Jahrhunderts ersetzt wurden und da selbst die historischen Fotografien wohl bereits einen veränderten Zustand zeigen.

Zur Innenansicht der Gauben siehe Kapitel 2.11.2., S. 216.

Dass anders als bei der Beschreibung der Andachtskammern hier von einer außermittigen Lage der Dachaufsätze die Rede ist, hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Strebevolute der Querachse bei weitem nicht die Breite des unter ihr gelegenen Treppenblocks erreicht und sich daher die Mittelachsen des betreffenden Segments in der Dachzone und im System der Choremporen gegeneinander verschieben.

⁵³² Vgl. Kapitel 2.5.4., S. 77 sowie Kapitel 2.12.1., S. 239.

im Zusammenhang mit der Beschreibung des Hauptraums bereits vorgestellte, stark gestelzte und daher vergleichsweise weit nach oben ragende Tonnengewölbe des Vestibüls (RAUM 1.02) [ABB. 89 | ABB. 217 | ABB. 235].⁵³³ Darüber befindet sich dann jedoch noch eine weitere, bis hinter den Dreiecksgiebel der Straßenfront reichende Kammer (RAUM 4.02), die von einem gegenüber dem Giebelumriss um etwa 60 Zentimeter nach unten versetzten Satteldach überspannt und ansonsten im Wesentlichen von den Flankenwänden des Fassadenblocks, einer Ziegelrücklage der Travertinfassade sowie der auch in diesem Abschnitt konvex weiterlaufenden Außenseite des *tiburio* begrenzt wird [ABB. 708 - ABB. 709 | ABB. 715]. Lediglich in der obersten Zone, die sich bereits auf der Höhe des Dreiecksgiebels befindet und damit sowohl über der Trauflinie der Flankenwände als auch über dem Abschlussgesims des *tiburio* liegt, sorgt nicht mehr die Kuppelbefassung selbst, sondern eine weitere, in gerader Linie verlaufende Ziegelwand für den südöstlichen Raumabschluss [ABB. 706]. Entlang der Grenze zwischen dem gekrümmten *tiburio*-Umriss und der darüberliegenden Aufmauerung ergibt sich damit ein nach außen stetig schmaler werdender, in der Mitte jedoch vergleichsweise weit ausladender Vorsprung, der einen ungefähr niveaugleichen Übertritt vom Inneren der Kammer zum *tiburio*-Dach erlaubt [ABB. 713].

Bis auf die untere Hälfte der zuletzt erwähnten geraden Aufmauerung, deren Dicke gerade einmal dem Kopf eines *mattone ordinario* entspricht und die daher unter den Auflagepunkten der Pfetten sogar noch zusätzlich durch senkrechte Vorlagen verstärkt werden musste [ABB. 714], weisen alle Wandflächen des Kammerinneren dabei eine Vielzahl kleiner, 30 bis 40 Zentimeter tiefer Nischen auf. Im oberen Teil der Kammer werden diese vorwiegend durch dachartig gegeneinander gelehnte Ziegel erzeugt und besitzen daher jeweils einen dreieckigen Querschnitt [ABB. 710]. Weiter unten überwiegen dagegen Nischen mit rechteckiger Vorderansicht, deren Grundflächen zwar nochmals merklich schmaler bleiben als bei ihren dreieckigen Pendants, zumindest vorübergehend jedoch durch flach in die Öffnung eingelegte Ziegel um einige Zentimeter nach vorne verlängert wurden [ABB. 711]. Nachdem die Errichtung einer Travertinfassade erst zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt innerhalb des Planungs- und Bauprozess beschlossen wurde und deren Realisierung in Werkstein gegenüber der zunächst geplanten Ausführung in verputztem Ziegel eine deutlich größere Belastung der Fundamente bedeutete,⁵³⁴ könnte der Zweck jener Aussparungen zum einen darin bestanden haben, das Gewicht der Fassade zu reduzieren.

Zugleich stellen gerade die rechteckigen Nischen mit den an ihrem unteren Rand aus der Wandebene herausragenden Ziegeln jedoch auch ein Element dar, das ansonsten nur bei steinernen Taubenhäusern auftritt, so etwa am westlichen Eckturm des wie S. Andrea im 17. Jahrhundert errichteten Palazzo Panicali al Peschio in Alvito im östlichen Latium [ABB. 887].⁵³⁵ Auch wenn der Gedanke, im Baukörper einer Kirche Tiere unterzubringen, aus heutiger Sicht zunächst überraschend wirken mag und auch wenn aus dem Rom der frühen Neuzeit meines Wissens bisher keine weiteren Fälle bekannt sind, in denen Fassaden oder andere zum engsten Kontext eines Sakralbaus gehörende Räumlichkeiten eine derartige Zusatzfunktion erhielten, erlauben jene Rechtecknischen daher eigentlich nur die Schlussfolgerung, dass der betreffende Raum tatsächlich von Anfang an auch als Taubenschlag dienen sollte.⁵³⁶ Zusätzlich bestätigt wird diese Vermutung zum einen durch die

⁵³³ Zur Innenansicht des Gewölbes siehe Kapitel 2.6.6., S. 101 und Kapitel 2.6.9., S. 107.

⁵³⁴ Vgl. Kapitel 3.4.4., S. 364 ff., insbes. S. 366.

⁵³⁵ Während der Palazzo Panicali gerade durch sein Taubenhaus im Internet eine gewisse Prominenz erreicht hat, scheint der Bau ansonsten nur in einem einzigen Überblicksartikel zu den historischen Bauten Alvitos einmal eine kurze Erwähnung gefunden zu haben. PASQUA RECCHIA 1983, S. 91.

⁵³⁶ Auch sonst wurden Nistplätze für Tauben nur äußerst selten in Sakralbauten integriert. Aus anderen Epochen beziehungsweise an anderen Orten existieren jedoch immerhin einige wenige Kirchen oder Kapellen, an deren Außenbau sich mit S. Andrea vergleichbare Taubennischen nachweisen lassen. So enthält zum Beispiel die Südwand des Vorchorjochs der im 12. Jahrhundert entstandenen Prioratskirche St-Nicolas de Civray im südlichen Poitou einen

Beobachtung, dass die Travertinverkleidung der Frontfassade sowohl am unteren Rand der Frieszone als auch am unteren Rand des Giebelfelds einige vom Straßenniveau aus durch die Auskragungen der darunterliegenden Gesimse verdeckte, quadratische bis rechteckige Löcher enthält [ABB. 38], von denen zumindest ein Teil mit besonders großzügigen Nischen im Innenraum des Fassadenblocks korrespondiert und die daher ursprünglich wohl als Einfluglöcher gedient haben dürften. Zum anderen sprechen für eine solche Interpretation der Fassadenkammer aber auch die Darstellungen in Giovanni Giacomo de Rossis und Giovanni Battista Faldas Stichwerk *Il nuovo teatro delle fabriche*, in dem – abgesehen vom Petersdom – S. Andrea al Quirinale die einzige unter gut fünfzig Kirchen und Kapellen bleibt, in deren Nähe die Stecher einige Vögel andeuteten [ABB. 772], gerade so als hätten sie die Präsenz dieser Tiere als besonderes Charakteristikum von S. Andrea herausstellen wollen.⁵³⁷

Von wem die Initiative, in der Fassade von S. Andrea al Quirinale einen Taubenschwarm anzusiedeln, genau ausging, was die betreffenden Akteure zu diesem Schritt veranlasste und ob die Vögel dort eher als Nutztiere betrachtet wurden, die Fleisch sowie einen sehr begehrten Dünger lieferten, oder ob sie der Kirche eher eine weitere Bedeutungsebene hinzufügen sollten, muss zwar letztlich Spekulation bleiben. Abgesehen von den allgemeinen christlichen Konnotationen der Taube, etwa als Symbol des Heiligen Geistes im Allgemeinen und der Taufe sowie des Pfingstwunders im Besonderen, die zumindest dazu beigetragen haben dürften, eventuelle Vorbehalte gegenüber der Einbeziehung eines im weitesten Sinne ja immer noch stallartigen Funktionsbereichs in einen Sakralbau zu entkräften, liegt jedoch insbesondere die Vermutung nahe, dass die Präsenz dieser Vögel als zusätzlicher Verweis auf die Stifterfamilie der Pamphilj gedacht war, die nicht nur die Taube in ihrem Familienwappen führte und speziell mit diesem Element auch den Innenraum von S. Andrea in ihrem Sinne gentilizisch kodierte [ABB. 111 - ABB. 112 | ABB. 222 | ABB. 311 - ABB. 312], sondern die sich gerade auf dem Quirinal auch ganz gezielt als Angehörige eines „Friedenspapstes“ zu präsentieren suchten.⁵³⁸

Unklar ist darüber hinaus auch, von wo aus man die betreffende Kammer überhaupt betrat. Die aktuell bestehende Erschließung des Taubenschlags setzt zunächst einmal einen vom Fassadenblock unabhängigen Zugang zum *tiburio*-Dach voraus, wie er heute zwar durch eine in der Ecke zwischen *tiburio*-Wand und Presbyteriumslaterne (DACHABSCHNITT D.07 c) gelegene gusseiserne Wendeltreppe sichergestellt wird [ABB. 693 - ABB. 695],⁵³⁹ wie er sich zur Bauzeit des Gebäudes allerdings nur unter großen Schwierigkeiten realisieren ließ. Ursprünglich führte das Aufeinandertreffen der diversen

Taubenschlag in Form dreier durch leicht auskragende Simse voneinander getrennter Reihen eng aufeinanderfolgender, etwa rüstlochgroßer Aussparungen. Bei dem vermutlich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts errichteten Monte Sion-Komplex des Sacro Monte von San Vivaldo südwestlich von Florenz existiert sogar ein ikonographischer Bezug zwischen dem hier aus insgesamt 14 Nischen bestehenden Taubenschlag auf der Südseite des westlichen, turmartigen Gebäudeteils und der dahinter behandelten Episode der Heilsgeschichte, enthält der Bau in jener Zone doch unter anderem die Kapelle mit der Darstellung des Pfingstwunders. THIRION 1951, S. 331 und 355; PACCIANI - VANNINI 1998, S. 22 ff. und 42 ff.; PACCIANI 2004, S. 132 f. Für den Hinweis auf den Komplex von San Vivaldo sowie auf die dort vorhandenen ikonographischen Bezüge zwischen dem Taubenschlag und dem Innenraum der Kapelle danke ich Anke Naujokat.

⁵³⁷ DE ROSSI - FALDA 1665-99, *passim*, insbes. III, Taf. 13.

Allerdings könnte die Präsenz der Vögel unter Umständen auch der Tatsache geschuldet sein, dass die Vedute zu S. Andrea al Quirinale als eines der wenigen Blätter innerhalb des Stichwerks wohl nicht von Falda persönlich stammt, sondern von einem anonymen Stecher angefertigt wurde, der die Vögel möglicherweise nur als versatzstückartige Staffageelemente einsetzte. Vgl. Kapitel 1.4., S. 36.

⁵³⁸ Vgl. GIJSBERS 1996, S. 297 ff. und 319 ff. sowie Kapitel 6.3. S. 607 dieser Arbeit.

⁵³⁹ Vgl. Kapitel 2.12.2., S. 240 (Anm. 530).

Dachüberstände und Auskragungen nämlich dazu, dass entlang des mit dem Altarraum korrespondierenden *tiburio*-Abschnitts jeglicher Platz für eine permanente vertikale Erschließung fehlte, ja dass man dort an die Kuppelneinfassung noch nicht einmal mehr eine Leiter anlegen konnte. Die einzig denkbaren Möglichkeiten, um auf der Rückseite des Gebäudes das *tiburio*-Dach zu erreichen, hätten daher darin bestanden, entweder nahe der Wand zum Casino Bandini eine Leiter gegen das Laternendach zu lehnen und nach dem eigentlichen Aufstieg dessen First entlangzukriechen oder eine Leiter im Segment des südlichen *coretto* zu platzieren, wo auf der nach außen hin abschüssigen Dachfläche des Kapellenkranzes für deren Fuß dann aber kein Widerlager mehr existierte. Außer den Schwierigkeiten bei der Positionierung hätte eine eventuelle Leiter darüber hinaus vom Dach des Kapellenkranzes bis zur Traufe der Altarlaterne gut 6, bis zur Oberkante des *tiburio* sogar gut 8,50 Meter Höhenunterschied überbrücken und aufgrund des aus den Dachüberständen und Gesimsvorsprüngen resultierenden Abstands zur Wand an beiden infrage kommenden Aufstellungsorten im Wesentlichen frei durch den Raum verlaufen müssen. Selbst wenn in den 1743 erschienenen *Castelli e ponti* Nicola Zabaglias deutlich längere Anlegeleitern bezeugt sind,⁵⁴⁰ Leitern der auf dem Quirinal erforderlichen Abmessungen mit den Materialien der damaligen Zeit also durchaus realisierbar gewesen sein müssen und sich eine derartige Erschließung des *tiburio*-Dachs daher nicht von vornherein ausschließen lässt, dürften Leitern ab einer bestimmten Länge jedoch nur noch von speziell trainierten Arbeitern, wie etwa den *festaioli* der Fabbrica di San Pietro, benutzt worden sein, auf die sich auch die Berichte Zabaglias beziehen.⁵⁴¹ Es erscheint daher durchaus zweifelhaft, ob sich die Jesuiten unter den gegebenen Umständen einen solchen Aufstieg über eine Leiter tatsächlich zugemutet hätten, zumal gerade der Taubenschlag eine recht engmaschige Kontrolle erforderte und die Ordensmitglieder den Weg zur Fassadenkammer daher vergleichsweise häufig zurückzulegen hatten.

Viel wahrscheinlicher als eine Erschließung von oben über das Dach des *tiburio* ist daher eine Lösung, bei der der Zugang zur Kammer des Fassadenblocks direkt vom Dach des Kapellenkranzes her geschieht und die Kammer damit nicht am Ende, sondern am Anfang des weiteren Aufstiegs Richtung Kuppelscheitel steht. Zwar zeigt das Gebäude in seinem momentanen Zustand keinerlei Spuren mehr, die unmittelbar auf eine solche Erschließungsvariante hindeuten würden. So fehlen heute nicht nur die in diesem Zusammenhang zwingend erforderlichen Treppenschächte und Wanddurchbrüche an den Flanken des Fassadenblocks. Auch eventuelle Fugen, die auf eine Verfüllung jener Bereiche hindeuten könnten, werden durch den erst um die Jahrtausendwende erneuerten, zumindest aus einiger Entfernung noch vollkommen homogen wirkenden Putz der Außenwand sowie durch eine im Laufe der Jahrzehnte gewachsene Schicht Taubenkots im Inneren der Fassadenkammer vollkommen verdeckt.⁵⁴² Ebenso wenig enthält das Gebäude jedoch Indizien, die

⁵⁴⁰ So erwähnt Zabaglia etwa, dass Anlegeleitern durch das mehrmalige Ansetzen zusätzlicher Verlängerungsstücke bis auf eine Länge von 70 *palmi*, also etwa 15 m, erweitert werden konnten, bevor zusätzliche Sicherungs- oder Verstärkungsmaßnahmen ergriffen werden mussten. ZABAGLIA 1743, fol. 5 r^o und Taf. IX.

⁵⁴¹ *Ibid.*, fol. 5 r^o.

⁵⁴² Auch wenn eine Erschließung der Fassadenkammer über das Dach des Kapellenkranzes zur Bauzeit von S. Andrea al Quirinale zweifellos deutlich sicherer war als ein Aufstieg zum Kuppelscheitel über eine auf dem Kapellenkranz aufgesetzte Leiter, ist – nicht zuletzt angesichts der inzwischen an zahlreichen Stellen nur noch locker aufliegenden Dachziegel – eine Umrundung des *tiburio* nach heutigen Maßstäben nicht mehr gefahrlos möglich. Ebenso steht im Inneren der Fassadenkammer zwar noch heute eine hölzerne Leiter, die es theoretisch erlauben würde, vom Dach des *tiburio* auf das Niveau des Kammerbodens hinabzusteigen. Es ist jedoch weder klar, ob diese vorhandene Leiter tatsächlich noch über ausreichend Stabilität verfügt, um einen erwachsenen Menschen zu tragen, noch ist es ohne Weiteres möglich, eine eigene Leiter auf das Kirchendach zu transportieren und zusätzlich in der Fassadenkammer aufzustellen.

Damit sind die Seitenwände des Fassadenblocks momentan weder von innen noch von außen ohne Weiteres erreichbar. Eine Kontrolle des äußeren Verputzes auf Unebenheiten und erste, aus größerer Distanz noch nicht er-

explizit gegen eine ursprünglich vorhandene Verbindung zwischen der Dachfläche des Kapellenkranzes und der Kammer im Inneren des Fassadenblocks sprechen würden. Die mangelnde Nachweisbarkeit der Durchbrüche lässt die hier vorgeschlagene Erschließungsvariante daher zumindest nicht an Plausibilität verlieren.

Die weiteren Analysen deuten dann sogar ausdrücklich auf einen seitlichen Zugang zum Taubenschlag hin. Erstens stellt diese Form der Erschließung neben der oben ja bereits weitgehend ausgeschlossenen Aufstellung einer außen an den *tiburio* angelehnten Leiter den einzigen überhaupt noch realistischen Weg dar, die Fassadenkammer und die Oberseite des Kuppeldachs zu erreichen. Zweitens ließe sich damit, wie sich im Folgenden noch zeigen wird, auch der Zugang zu den nordöstlichen Kapellendächern sicherstellen, die aktuell keine sinnvolle Erschließung besitzen. Drittens hätte sich auf Höhe des Kuppelfußes dann ein weiteres Mal die auch aus dem System der *coretti* bereits bekannte Wegführung ergeben, gemäß derer man in der die zentrale Rotunde der Kirche umgebenden Raumschicht jeweils auf den Laibungen der Tonnengewölbe nach oben und gegebenenfalls wieder nach unten steigt. Und schließlich scheint, viertens, ein wohl im Zuge der diversen Restaurierungsarbeiten der 1960er-Jahre angefertigtes Foto der südwestlichen Flanke des Fassadenblocks⁵⁴³ an genau der bei einer solchen Lösung zu erwartenden Stelle eine klar umrissene, dunklere Fläche zu zeigen [Abb. 786]. Obwohl die Spuren der postulierten Durchbrüche in der Zwischenzeit zumindest soweit getilgt wurden, dass sie von den heute zugänglichen Punkten aus nicht mehr in Erscheinung treten, existiert damit doch ein erstes aus der unmittelbaren Bausubstanz des Gebäudes abgeleitetes Indiz, das die hier vorgeschlagene Erschließung bestätigt.

Sollte die Vermutung, dass der Zugang zur Fassadenkammer ursprünglich direkt von der Dachfläche des Kapellenkranzes aus geschah, tatsächlich zutreffen, dürfte sich die Südwestseite des Fassadenblocks dem Nutzer daher außer mit den weiter vorne bereits beschriebenen Elementen, wie den um die Ecke geführten Endpilastern des travertinenen Straßenprospekts, den die Übergänge zwischen den einzelnen Gebäudepartien fassenden Wandvorlagen oder dem von der Kirchenfront bis zum *tiburio* weitgehend unverändert durchlaufenden Gebälk [Abb. 74 - Abb. 75 | Abb. 86],⁵⁴⁴ auch mit einer vermutlich knapp mannshohen, rechteckigen Öffnung präsentiert haben, die in horizontaler Richtung ungefähr in der Mitte der Wandfläche begann und von dort aus bis an den Rand der rechten Wandvorlage reichte. Direkt dahinter schloss sich sodann – eingeschnitten in die Hinterfüllung des im Fassadenblock enthaltenen Tonnengewölbes – ein mit den Verbindungen zwischen den *coretti* und den Andachtsbereichen über den Seitenkapellen vergleichbarer, nach oben hin offener Treppenschacht an, der im Grundriss zwar wohl prinzipiell einen weitgehend geraden Verlauf besaß, der in seiner Ausrichtung aber wohl nicht der Falllinie des darunterliegenden Gewölbes, sondern, ähnlich wie die Treppen Richtung Altarlaterne, dem Umriss des inneren Ovals folgte und dessen rechte Flanke wohl sogar direkt durch den im Inneren der Fassadenkammer gelegenen Teil des *tiburio* gebildet wurde.

Da zwischen der Wandebene des Fassadenblocks und dem Rücken des Gewölbes nur vergleichsweise wenig Platz blieb, war es dabei jedoch zum einen nicht mehr möglich, auf der Innenseite der Öffnung eine Tür anzubringen. Sofern der Durchbruch nicht sogar völlig unverschlossen blieb – eine Annahme, die angesichts der Tatsache, dass auch der Dachkammer oberhalb des südlichen *co-*

kennbare Risse entlang der Kanten des ursprünglichen Mauerwerks sowie eine Untersuchung des unter dem Taubenkot verborgenen Kammerbodens – beides Maßnahmen, die Belege für die Existenz von Wanddurchbrüchen hätten liefern können – mussten im Rahmen dieser Arbeit daher leider unterbleiben.

⁵⁴³ BORSI 1967, Taf. 9.

Zur Restaurierungsgeschichte von S. Andrea al Quirinale siehe RACHELI 2000, S. 198 f.

⁵⁴⁴ Vgl. Kapitel 2.5.4., S. 77.

retto eine klare Abgrenzung gegenüber dem Außenraum fehlte,⁵⁴⁵ eigentlich naheliegt, die zugleich aber die Frage aufwirft, warum dann in der Frontfassade noch zusätzliche Einfluglöcher erforderlich waren –, könnte daher auf der Seite des Fassadenblocks höchstens ein von außen angeschlagenes, wenn auch möglicherweise in eine Aussparung eingelassenes Türblatt existiert haben. Zum anderen machte der geringe Abstand zwischen aufgehender Wand und Gewölberücken auch einen äußerst steilen Verlauf des Treppenschachts erforderlich [ABB. 888]. Es ist daher nicht nur davon auszugehen, dass der Sturz des Wanddurchbruchs zum Innenraum hin erheblich anstieg. Vielmehr dürfte – im Gegensatz zum Rest des Gebäudes, in dem die Treppen ausnahmslos aus Ziegeln aufgemauert sind oder sich aus steinernen Stufen zusammensetzen – der eigentliche Aufstieg diesmal auch lediglich mithilfe einer in den Hohlraum des Treppenschachts eingestellten, hölzernen Wangentreppe geschehen sein, die dank einer deutlichen Unterschneidung der Stufen selbst bei der hier geforderten Neigung weiterhin eine ausreichende Tiefe der Trittsflächen gewährleistete.

Zur gegenüberliegenden Flanke des Fassadenblocks hin wurden die hier beschriebenen Erschließungselemente vermutlich noch ein weiteres Mal spiegelbildlich wiederholt. Ein Nutzer, der, aus der Kammer über dem südlichen *coretto* (RAUM 3.08 | DACHABSCHNITT D.07 c) kommend, die südwestliche Hälfte des *tiburio* (DACHABSCHNITT D.08 - D.11) passiert hatte und über die erwähnte Leitertreppe auf den Boden der Fassadenkammer (RAUM 4.02) gelangt war, konnte somit nicht nur auf einer wohl dauerhaft in der Kammer präsenten und je nach Bedarf an unterschiedlichen Stellen angelegten Holzleiter die einzelnen Nistnischen kontrollieren. Ebenso konnte er im Inneren des Taubenschlags auch das die Kontinuität der Kapellendächer durchbrechende Vestibülgewölbe überqueren, auf der anderen Seite wieder auf das ursprüngliche Niveau hinabsteigen und so die Dachzone der Evangelienseite (DACHABSCHNITT D.03 - D.07 a) erreichen, wo die Strebevoluten zwar ebenfalls die zur Umrundung des *tiburio* erforderlichen Durchlässe aufweisen – ein Indiz dafür, dass auch dieser Teil des Daches ursprünglich begehbar gedacht war –, wo aber, anders als auf der Epistelseite, keine direkte Verbindung zu den darunterliegenden Choremporen besteht. Und schließlich ließ sich durch eine Aufstellung der besagten Holzleiter vor dem innerhalb der Fassadenkammer gelegenen *tiburio*-Abschnitt sogar eine vergleichsweise unproblematische Erschließung des *tiburio*-Daches und der Hauptlaterne gewährleisten, war es auf diese Weise doch möglich, von dem ja ohnehin schon auf halber Höhe zwischen Kapellendach und Kuppelabschluss gelegenen Fußbodenniveau des Taubenschlags zunächst auf den bereits erwähnten Vorsprung am Übergang zwischen *tiburio* und rückwärtigem Giebelabschluss zu gelangen⁵⁴⁶ und von dort aus durch eine etwa 20 Zentimeter über dem Niveau der Dachdeckung ansetzende, analog zu den Durchbrüchen an den Flanken des Fassadenblocks möglicherweise schon mit einer hölzernen Tür versehene, möglicherweise aber auch noch unverschlossene, mannshohe Öffnung in der Giebelrückwand auf das Kuppeldach hinauszutreten [ABB. 712 - ABB. 714].

2.12.4. Das Kuppeldach und das Äußere der Hauptlaterne

Die Dachfläche des *tiburio* (DACHABSCHNITT D.01) [ABB. 717 - ABB. 719 | TAF. V - TAF. XI] setzte sich wohl bereits in ihrer ursprünglichen Konfiguration aus einer inneren und einer äußeren Zone zusammen, die sich auch in der Art der Dachhaut unterschieden. So waren die äußeren Bereiche des Kuppeldaches, soweit sich dies heute noch rekonstruieren lässt, mit den bereits auf dem Kapellenkranz und der Altarlaterne genutzten *tegulae* und *imbrices* versehen.⁵⁴⁷ Eindeutig erkennbar ist eine

⁵⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.12.1., S. 238.

⁵⁴⁶ Vgl. S. 242.

⁵⁴⁷ Aktuell verfügt der äußere Ring der Dachfläche dagegen über einen rotbraunen Fliesenbelag, der im Zuge einer der letzten Restaurierungskampagnen wohl unmittelbar auf eine die ursprüngliche Verfüllung der Kuppelzwischenräu-

solche Ziegeldeckung zwar nur in einem Stich Giuseppe Vasis [ABB. 775], der das Gebäude in einer ganzen Reihe von Details falsch wiedergibt und daher nicht als absolut verlässlicher Beleg für die Beschaffenheit der Dachfläche taugt.⁵⁴⁸ Zum einen wird das Kuppeldach jedoch auch in anderen, allerdings eher summarischen Darstellungen der Kirche, etwa auf Giovanni Battista Faldas Stadtplan des Jahres 1676 [ABB. 773] sowie auf der in Giovanni Giacomo de Rossis *Il nuovo teatro delle fabriche* enthaltenen, wohl ebenfalls kurz nach 1676 entstandenen Vedute der Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane [ABB. 889], mit einer leicht strukturierten Oberfläche abgebildet, die sich am ehesten als Ziegeldeckung interpretieren lässt.⁵⁴⁹ Zum anderen sind in der Dachpartie von S. Andrea sogar Elemente wie die gemauerten Firstbekrönungen von Fassadenblock und Altarlaterne [ABB. 705 | ABB. 707] oder die Stufen des Laternenfußes [ABB. 722 - ABB. 723], auf denen man eher Blechabdeckungen erwarten würde, mit Ziegeln besetzt – gerade im letztgenannten Fall ein Umstand, der sich eigentlich nur damit erklären lässt, dass *tegulae* und *imbrices* auch zumindest in Teilen des restlichen *tiburio*-Daches zum Einsatz kamen und der Laternensockel gezielt an die Materialität der Dachfläche angepasst wurde.

Über die grundsätzliche Beschaffenheit des Daches hinaus deuten der Stadtplan Faldas und die beiden genannten Veduten außerdem darauf hin, dass der ziegelgedeckte äußere Ring nicht homogen durchlief, sondern in Fortsetzung der Strebevoluten durch eine Art aus der eigentlichen Dachfläche herausragender, wohl ebenfalls mit *tegulae* und *imbrices* gedeckter Rippen unterbrochen wurde. Vermutlich handelte es sich dabei um die damaligen oberen Enden von inzwischen zwar nicht mehr unmittelbar sichtbaren aber zweifellos noch vorhandenen Wandscheiben, die im unteren Teil des durch den *tiburio* umschlossenen Schirmgewölbes für eine kraftschlüssige Verbindung zwischen den Gewölbegraten und den zugehörigen Voluten sorgen und gleichzeitig eine zusätzliche, die Stabilität der Kuppel erhöhende Auflast bilden. Ausgehend von dieser Interpretation stellt sich dann allerdings heraus, dass die Rippen von nicht bis ins Letzte mit der *tiburio*-Gliederung korrespondierenden Punkten aus radial auf den Mittelpunkt des *opaion* zulaufen mussten und nicht mehr, wie die übrigen Elemente des Außenbaus strikt den Normalen des Kuppelumrisses folgen konnten. Außer auf der Querachse der Kirche ragten ihre wohl bis in den Bereich der Strebevoluten hinein weitergeführten Ziegeldeckungen daher nicht nur asymmetrisch über die eigentliche Dachkante hinaus, sie trafen auch außermittig auf die Deckplatten der Voluten [TAF. V.2 - TAF. VI.2]. Gerade auf der Oberseite der Volutenköpfe blieb somit zunächst ein erheblicher Teil der Fläche frei und musste daher – genau wie möglicherweise auch der vordere Rand des restlichen Kranzgesimses – nun doch noch mit Bleiblech verkleidet werden.⁵⁵⁰

Im Gegensatz zu den Außenbereichen des *tiburio* mit ihrer in gerader Linie abfallenden Ziegeldeckung wurde die mittlere Partie des Daches vermutlich von Anfang an von den oberen Abschnitten der Hauptkuppel gebildet, die dort als flache Kalotte nach außen trat und, ähnlich den komplett freistehenden Kuppeln jener Zeit, wohl ebenfalls eher über eine bleierne Dachhaut verfügt haben

me bedeckende Estrichschicht aufgeklebt worden sein dürfte. Nach außen hin wird das Dach mindestens seit den 1960er-Jahren darüber hinaus durch eine ungefähr über der Vorderkante von Architrav und Fries des *tiburio*-Gebälks angeordnete, im Bereich der Strebevoluten leicht trapezförmig vor- und wieder zurückspringende Aufkantung eingefasst, vor der die durch eine zusätzliche Mörtelaufgabe aufgedickte Oberseite des Kranzgesimses sodann zum einen mit einer Blechabdeckung sowie zum anderen mit einer Folge von darauf aufgelegten, entlang ihrer Stoßfugen durch weitere Streifen miteinander verbundenen Kalksteinplatten verkleidet ist.

⁵⁴⁸ VASI 1747-61, VII, [Taf. 135a].

⁵⁴⁹ DE ROSSI - FALDA 1665-99, III, Taf. 12; FALDA 1676.

⁵⁵⁰ Die im Stich Giuseppe Vasis dargestellte Variante, bei der sich die Ziegel über die gesamten Oberseiten der Strebevoluten erstrecken, scheidet nicht nur deswegen aus, weil die resultierenden Rippen in diesem Fall eine viel zu große Breite erhalten und dementsprechend einen viel zu großen Teil der Dachfläche eingenommen hätten, sie hätten sich in diesem Fall auch nicht mehr an den darunterliegenden Gewölbegraten ausrichten lassen.

dürfte. Zwar setzen sich sowohl in den bisher diskutierten Stichen Faldas und Vasis als auch in einer weiteren Darstellung der Kirche auf Lievin Cruyls 1665 gezeichnetem Blick durch die Via del Quirinale [ABB. 890]⁵⁵¹ die grobe Oberflächenstruktur sowie die aufgesetzten Rippen ausnahmslos bis unmittelbar an den Rand der Hauptlaterne fort, was auf den ersten Blick eigentlich dezidiert gegen die hier postulierte unterschiedliche Behandlung der diversen Dachzonen zu sprechen scheint.

Erstens zeigt das Gebäude heute jedoch tatsächlich eine Dachlandschaft, bei der sich im Zentrum einer ansonsten nur leicht geneigten Dachfläche die Kuppelschale abzeichnet [ABB. 717 - ABB. 718]. Zumindest ein einheitliches, bis zur Laterne reichendes Kegeldach wäre daher lediglich unter der Voraussetzung vorstellbar, dass entweder der *tiburio* auf seiner Oberseite eine später wieder abgearbeitete Aufschüttung besaß, auf der die Dachdeckung direkt auflag, oder dass die Knickstelle zunächst noch durch radial verlaufende Holzbalken überspannt war – beides eher unwahrscheinliche Lösungen, da sowohl das großflächige Entfernen der Aufschüttung als auch die Installation einer zusätzlichen, entlang der gesamten Tiefe des Daches frei tragenden Balkenlage mit einem erheblichen Aufwand verbunden gewesen wäre, den zu betreiben weder während der ursprünglichen Erbauung der Kirche noch während der Erneuerung der Dachdeckung Anlass bestanden hätte. Zweitens existiert mit dem Querschnitt des Zweiten Chirographen, in dem ebenfalls der zentrale Abschnitt des gekrümmten Kuppelrückens über die geraden Seitenpartien herausragt, ein eindeutiger zeichnerischer Beleg dafür, dass Architekt und Bauherrschaft jene Durchdringung von Kegeldach und Kuppelkalotte von vornherein ins Auge gefasst hatten [ABB. 751].⁵⁵² Und drittens finden sich selbst in einigen der oben genannten Veduten und Vogelschauen gewisse Indizien für ein aus mehreren Abschnitten zusammengesetztes Dachprofil. So hängt die Dachfläche nämlich nicht nur auf der Zeichnung Cruyls [ABB. 890] sowie auf dem Stadtplan Faldas [ABB. 773] konkav durch, was sich nach Lage der Dinge nur als Andeutung einer zwischen den Außenbereichen und der Kuppelkalotte entstehenden Knickstelle interpretieren lässt. Vielmehr scheint auf der Darstellung der Kirche im Hintergrund der von De Rossi verlegten Vedute zu S. Carlo alle Quattro Fontane das Dach sogar einen leicht S-förmig geschwungenen Umriss zu besitzen [ABB. 889], der, sofern es sich dabei tatsächlich um ein bewusst eingefügtes Detail und nicht nur um eine zufällige Zeichenungenauigkeit handelt, auch noch den konvexen Verlauf der zentralen Kalotte widerspiegeln würde. Die grundsätzliche, aus der Kombination von äußerem Ring und mittig sichtbarer Kuppelschale resultierende Kubatur des Daches darf daher wohl als vergleichsweise gesichert gelten.

Inwieweit der aus dem *tiburio* heraustretende Teil der Kuppel dann auch die hier angenommene Bleideckung erhielt, lässt sich dagegen nicht mit letzter Sicherheit klären. Zwar verfügen die betreffenden Partien von Berninis Jesuitenkirche heute in der Tat auch über eine solche Metallverkleidung [ABB. 719], zwar kamen Abdeckungen aus Blei im späten 16. und 17. Jahrhundert ansonsten bei praktisch allen freistehenden Kuppeln zum Einsatz [ABB. 891 - ABB. 892] und zwar scheint auch Lievin Cruyl bei S. Andrea eher eine durchlaufende Blei- als eine durchlaufende Ziegeldeckung anzudeuten [ABB. 890].⁵⁵³ Dennoch erscheint es angesichts der übrigen bildlichen Darstellungen auch

⁵⁵¹ CIMA, *Dudley P. Allen Fund*, 1943.273.

⁵⁵² Für einen Überblick über die aus der Planungsphase von S. Andrea al Quirinale erhaltenen Zeichnungen im Allgemeinen siehe Kapitel 1.4., S. 33 ff., zur Rolle und zur Datierung des Zweiten Chirographen im Speziellen Kapitel 3.3.5., S. 317 ff.

⁵⁵³ Dass die Bleideckungen, die das Bild der römischen Kuppeln heute prägen, nicht erst im Zuge von Restaurierungsarbeiten hinzugefügt wurden, sondern bereits zur ursprünglichen Konzeption des Gebäudes gehörten, ergibt sich zum einen aus historischen Darstellungen, von den 1665 entstandenen Zeichnungen Cruyls, die in den Kuppelschalen zusätzlich zu den Außenrippen zumindest auch die Falze zwischen den Bleischaren, wenn nicht sogar die Umrisse der einzelnen Platten wiedergeben, bis zu den diversen Versionen von Giovanni Paolo Panninis Gemälde *Vedute di Roma moderna* aus den 1750er-Jahren, in denen sich die Kuppeln durch eine mattgraue Farbigkeit von

nicht völlig ausgeschlossen, dass der Ziegelbelag des äußeren Rings doch bis in den Bereich der Kallotte hinein weitergeführt wurde.⁵⁵⁴

Und selbst wenn die Vermutung, wonach die beiden Teile des Daches bereits in der ursprünglichen Konzeption des Gebäudes unterschiedliche Oberflächen besaßen, tatsächlich zutrifft, muss zumindest die Antwort auf die Frage, an welcher Stelle der Wechsel vom Ziegeldach zur Bleideckung genau stattfand, ein Stück weit spekulativ bleiben. Betrachtet man das Profil des *tiburio* genauer, zeigt sich nämlich, dass die Außenbereiche der Dachfläche heute eine derart geringe Neigung aufweisen, dass sich mit einer Ziegeldeckung allein ein ordnungsgemäßer Abfluss des Regenwassers nur schwer hätte gewährleisten lassen. Die vorgeschlagene Rekonstruktion geht daher davon aus, dass die ziegelgedeckten Partien ursprünglich etwas steiler verliefen, dass zu diesem Zweck der äußere Ring etwas höher auf der Kuppelkalotte ansetzte und dass sich damit auch die Kante zwischen den beiden Zonen gegenüber der heutigen Konfiguration des Daches ein Stück weit Richtung Kuppelzentrum verschob – ein Zustand, der unter anderem dadurch erzeugt worden sein könnte, dass die Aufschüttung der Gewölbekappen zum *tiburio*-Rand hin bis auf ein Niveau unterhalb des Kranzgesimses abfiel, darauf tangential verlaufende, möglicherweise sogar noch durch Abstandsziegel von der massiven Hinterfüllung abgehobene Holzlatten auflagen und diese schließlich als Unterlage für die übliche zweischichtige Dachhaut aus *pianelle* sowie *tegole* und *canali* dienten.⁵⁵⁵ Ebenso ist jedoch auch denkbar, dass man sich für die Abdichtung des *tiburio*-Daches primär auf einen die Aufschüttung abschließenden, gegebenenfalls zusätzlich noch mit Pech imprägnierten *cocciopesto*-Belag verließ,⁵⁵⁶ diesen unmittelbar als Unterlage für die Dachziegel nutzte und eventuell durch die Fugen der Ziegeldeckung dringendes Wasser einfach in Kauf nahm. Damit könnte die Oberseite der Kuppelbefassung durchaus auch im 17. Jahrhundert bereits das heutige,

den ockerfarbenen bis braunen Travertin-, Ziegel- oder Putzoberflächen der aufgehenden Bauteile und Satteldächer abheben. CIMA, *Dudley P. Allen Fund*, 1943.259, 1943.266 f. und 1943.271; MFAB, 1975.805.

Zum anderen sind für einige Bauten, darunter etwa für den Petersdom oder die Cappella Paolina von S. Maria Maggiore, auch bereits Archivdokumente bekannt, die die Bezahlung von größeren Mengen Bleiblechen ausdrücklich belegen. Vgl. MARCONI 2004, S. 76 (Anm. 200); BELLINI 2011a, I, S. 400 f. und II, S. 389 ff.

⁵⁵⁴ Die Rechnungsbücher von S. Andrea al Quirinale geben leider keine definitive Auskunft über die Art der Dachdeckung, da darin weder Dachziegel in der für das *tiburio*-Dach erforderlichen Menge auftauchen, noch die in ihnen fassbaren Einträge zu Blei Angaben über den genauen Umfang der Lieferungen enthalten. Vgl. Kapitel 3.3.4., S. 316 und Kapitel 3.4.5., S. 380 f. (Anm. 1080).

⁵⁵⁵ In diesem Fall müsste bei der Erneuerung der Dachhaut der hinter dem oberen Teil des *tiburio* noch verbliebene Hohlraum lediglich weiter verfüllt worden sein, um die wasserführende Schicht selbst ohne zusätzlich aufliegende Hölzer bis zum Rand des *tiburio* auf einem über der Oberkante des Kranzgesimses gelegenen Niveau zu halten – eine Maßnahme, die im Gegensatz zu der weiter oben praktisch ausgeschlossen späteren Abarbeitung der Aufschüttung durchaus realistisch erscheint.

Zur den die eigentliche Dachdeckung tragenden Bahnen aus *pianelle* siehe auch Kapitel 2.12.1., S. 239.

⁵⁵⁶ Eine meines Wissens in der Literatur sonst noch nicht beschriebene Verwendung von Pech oder Bitumen zur Abdichtung von Gebäuden im Italien der frühen Neuzeit bringt Hermann Schlimme ins Gespräch. SCHLIMME et al. 2014, S. 248 / #358.

Zur Herstellung und Verwendung von *cocciopesto*, eines speziellen, oft mehrschichtigen Kalkestrichs, der durch die Zugabe von zerstoßenen oder gemahlten Ziegeln hydraulische Eigenschaften erhielt und dessen Dichtigkeit durch sorgfältiges Stampfen noch weiter erhöht wurde, siehe dagegen *Glossario, ad vocem* „coccio pisto“; FIORANI 2001, *passim*, insbes. S. 41 und 43 f. sowie – mit einem konkreten Beispiel für dessen Einsatz auf einer Kuppelschale – MARCONI 2004, S. 76. Die in einem der *capitoli e patti* zu S. Andrea della Valle enthaltene Formulierung „16. Li Astrichi de acqua con [coccie] piste ben fatte et ben battute di mezzo palmo di grossezza in cima per prezzo di [...]“ scheint in diesem Zusammenhang nahezulegen, dass die *cocciopesto*-Schichten zusammengenommen in der Regel eine Gesamtstärke von etwa 10 cm erreichten. ASR, *Congregazioni Religiose Maschili*, b. 2119, fol. 39 ff., zitiert nach BERTOLDI et al. 1983, S. 120.

durch eine extrem flache Außenpartie und eine etwas größere Kalottenzone charakterisierte Profil besessen haben.

Im Zentrum des *tiburio*-Daches erhebt sich auf der Kuppelkalotte schließlich die bei der Beschreibung des Innenraums ebenfalls bereits erwähnte Laterne (RAUM 4.01) [ABB. 720 - ABB. 729 | TAF. V - TAF. VIII | TAF. XIII], die auch auf der Außenseite über einen querovalen Grundriss verfügt und sich darüber hinaus wie der Hauptraum durch eine durch Pfeiler gefasste Quer- sowie eine offene Längsachse auszeichnet. Obwohl sich also auch in diesem Teil des Gebäudes durchaus noch die prinzipielle Disposition der Kirche widerspiegelt, enthält die Laterne zusätzlich zu den Durchbrüchen auf der kurzen Achse jedoch nicht mehr je zwei, sondern nur noch je ein weiteres Fenster pro Quadrant [ABB. 720 - ABB. 721].⁵⁵⁷

Die Öffnungen besitzen dabei jeweils einen rechteckigen Umriss und nehmen in der Höhe jeweils den gesamten Bereich zwischen Kuppelsockel und abschließendem Gebälk ein [ABB. 724]. Statt wie Einschnitte in eine kontinuierliche Wandfläche wirken sie somit eher wie verglaste Zwischenräume einer – wie übrigens die gesamte Laterne aus Ziegelstein konstruierten und travertinfarben verputzten – Stützenstellung. Dieser Eindruck wird durch den Querschnitt und die architektonische Ausgestaltung der aufgehenden Bauteile noch verstärkt, bestehen die massiven Partien des Laternenumrisses außer aus einem der Krümmung des Ovals folgenden, an seinen Enden mit einer Art vereinfachter Kompositkapitelle besetzten Wandstück doch jeweils aus einem durch Ecklisenen mit der Wand verbundenen, im Grundriss leicht trapezförmigen Pfeiler sowie aus einem dessen freie Vorderkanten fassenden Paar gekuppelter, ebenfalls kompositer Dreiviertelsäulen mit unkannelierten Schäften und Kapitellen, die, wie im Inneren, auch hier nur über einen einzelnen Kranz von Akanthusblättern verfügen [EBD. | ABB. 726]. Dementsprechend treten die Wandscheiben nicht nur aus Gründen der Sichtbarkeit gegenüber den zuletzt genannten Stützelementen deutlich in den Hintergrund. Vielmehr werden sie durch die Einführung zusätzlicher Kapitelle sogar selbst zu Pfeilern umgedeutet, die die vorhandenen Stützenbündel um weitere Komponenten zu ergänzen scheinen.

Die gesamte hier beschriebene Struktur ruht auf einem Sockel, der im Bereich der Öffnungen zugleich auch als Fensterbank dient und unterhalb der Säulen jeweils einen aus dem Grundoval der Laterne ragenden, nahtlos in die Plinthen übergehenden Block bildet [ABB. 723 | ABB. 725]. Der Sockel wird seinerseits getragen durch den im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Materialität des *tiburio*-Daches bereits kurz erwähnten dreistufigen Unterbau, der in seiner Grundstruktur an die Krepis eines antiken Tempels erinnert und damit – ebenso wie die in Stützen aufgelöste Wandzone – die Laterne typologisch in die Nähe eines Tholos rückt, durch die auf den untersten beiden Ringen wiederholte *tegula*- und *imbrex*-Deckung jedoch gleichzeitig auch für die ebenfalls bereits angesprochene Überleitung zur eigentlichen Dachfläche sorgt [EBD. | ABB. 722].

Nach oben hin wird die Wandzone dagegen erneut durch ein verkröpftes Gebälk abgeschlossen, das – genau wie am *tiburio*, an den Strebevoluten und auf der Fassade – aus einem zweiteiligen, fasziierten Architrav, aus einem undekorierten Fries sowie aus einem an der Profilfolge von Vignolas ionischer Ordnung orientierten, wenn auch unterhalb des Geisons nicht mehr in einzelne Zähne beziehungsweise Eierstabsegmente unterteilten Kranzgesims besteht [ABB. 727]. Darüber folgt dann zunächst eine niedrige Attika, in der sich die in der Wandzone enthaltenen Vor- und Rücksprünge nur noch in Form flacher, weitgehend ungegliederter Vorlagen fortsetzen und in der sich die mit den Laternenfenstern korrespondierenden Abschnitte jeweils in einen äußeren Rahmen und eine demgegenüber leicht zurückversetzte Füllung gliedern [EBD.]. Darauf setzt eine nun wieder aus-

⁵⁵⁷ Zum Aussehen der Laterneninnenseite siehe Kapitel 2.6.8., S. 105 ff.

schließlich bleiverkleidete Kuppel auf, auf deren Oberfläche sich über jedem der Säulenpaare zwei außenliegende Rippen und über jeder der Öffnungen ein weiteres eingetieftes Feld abzeichnen [ABB. 728]. Auf ihrem Scheitel trägt die Laterne schließlich einen Aufsatz aus einem sich am unteren Ende verbreiternden Fuß, einem gedrungenen, balusterartigen Schaft, einer reliquiengefüllten, den Archivquellen zufolge ursprünglich vergoldeten Kugel⁵⁵⁸ sowie einem die gesamte Komposition bekrönenden Kreuz [ABB. 729].

⁵⁵⁸ „[...] *sulla cima del cupolino si è posta una palla indorata et una Croce sopra; e dentro si sono poste uarie reliquie e deuotioni, cioè un pezzo della Croce di N.^{ro} Sig.^{re}, Reliquie di S. Pietro e di S. Andrea Apostoli, di S. Vitale martire, e di S. Maria Madalena et altri, un Agnus Dei Reliquie di S. Ignatio, di S. Franc.^o Sauerio, e del B. Stanislao Kostka: Due Croci di carauacca* [gemeint sind wohl zwei der als Pilgerandenken damals weit verbreiteten Nachbildungen der Kreuzesreliquie aus dem spanischen Caravaca de la Cruz] *Un Imagine del SS.^{mo} Crocifisso, et un Euangelio di S. Gio.:“* ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 3 v^o].

Anhand des Eintrags „[...] *deue d. Adi 28 Giug.^o sc. sei b. 50 m.^{ta} pag.^{ti} p. l · indorat.^{ra} d.^{la} Palla Croce del Cuppolino*“ wird die Vergoldung darüber hinaus auch im Rechnungsbuch fassbar. ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie*“), fol. 59 a [fol. 61 v^o (28.06.1661)].

3. Der Ablauf von Planung und Realisierung

3.1. Die Vorgeschichte und der Neubaubeschluss

3.1.1. Die Gründung und der allmähliche Ausbau des Noviziats

Auch wenn sich bei den Jesuiten von vornherein die Tendenz beobachten lässt, die Standorte ihrer Niederlassungen besonders sorgfältig auszuwählen, um auf diese Weise für ihre seelsorgerlichen Anliegen die maximale Resonanz zu erzeugen,⁵⁵⁹ hing die Entscheidung, wo genau die *Societas Iesu* ihre Konvente einrichtete, doch stets auch entscheidend davon ab, welche Grundstücke ihnen potenzielle Stifter als Schenkung anboten und welche eventuell bereits existierenden Kirchengebäude ihnen die zuständigen Autoritäten zur Nutzung überließen. Auch auf dem Quirinalshügel, der sich aufgrund seiner Lage im Stadtgefüge, seiner klimatischen Verhältnisse und seiner Bewohnerstruktur den Jesuiten als Umfeld für die Anlage eines Ordenshauses geradezu aufgedrängt haben muss,⁵⁶⁰ sind daher sowohl die generelle Entwicklung des Konventskomplexes als auch die Initiativen für den Neubau der Noviziatskirche aufs Engste mit der Zusage beziehungsweise dem Rückzug von Stiftungen verbunden.

So begann die Geschichte des auf dem Quirinal gelegenen Jesuitenkonvents zunächst einmal damit, dass die römischen Patres in den 1560er-Jahren nach geeigneten Baulichkeiten für eine als Genesungsstation für kranke Ordensmitglieder gedachte Dependence der *casa professa* suchten, dass der damalige Bischof von Tivoli, Giovanni Andrea Croce, der *Societas Iesu* zu diesem Zweck am 20. Mai 1565 die an der Strada Pia gelegene mittelalterliche Pfarrkirche S. Andrea a Montecavallo, einige in seinem Besitz befindliche, an die Kirche anschließende Häuser sowie einen dazugehörigen Garten überschrieb und dass Giovanna d'Aragona, Herzogin von Tagliacozzo, die Eigentümerin der in südwestlicher sowie in südöstlicher Richtung angrenzenden Grundstücke, den Jesuiten am 18. November 1566 das hinter dem ehemaligen Croce-Besitz gelegene Land schenkte, ihnen gleichzeitig einen ersten Kapitalstock in Höhe von etwa 6000 *scudi* stiftete sowie ihnen für die Zukunft weitere Zuwendungen in Aussicht stellte, um ihnen auf diese Weise anstelle der zunächst geplanten *casa di ricovero* die Gründung eines Noviziats zu ermöglichen.⁵⁶¹ Nachdem Papst Pius IV. am 3. August 1565 die Pfarrechte und Einkünfte der Kirche S. Andrea a Montecavallo auf SS. Vincenzo ed Anastasio beziehungsweise S. Salvatore delle Coronelle übertragen sowie sein Nachfolger Pius V. am 29. November 1566 den ehemaligen Croce-Besitz von der *casa professa* losgelöst und damit den Weg für die Einrichtung eines weiteren, eigenständigen Ordenshauses geebnet hatte, begannen die Jesuiten 1567 damit, die an der Straße gelegenen Gebäude der Croce-Stiftung [ABB. 795, #1] notdürftig an die Erfordernisse des Noviziats anzupassen sowie zwischen der bisherigen, mittelalterlichen Kirche [ABB. 795, #2] und dem jenseits der Grundstücksgrenze anschließenden Casino Giovanna d'Aragonas nach Plänen des Ordensarchitekten Giovanni Tristano einen neuen, größeren Kirchenbau zu errichten [ABB. 795, #3], der dann am 2. Februar 1568 seine Weihe erhielt. Einige Monate bevor die Novizen am 7. Juni 1569 endgültig auf den Quirinal übersiedelten, legten die Jesuiten hinter der neu errichteten Kirche darüber hinaus den Grundstein für einen ersten, in diesem Fall der seitlichen Grundstücksgrenze folgenden Konventstrakt [ABB. 795, #4a-b], für dessen zwei praktisch unmittelbar nacheinander entstandene Bauabschnitte entsprechend der

⁵⁵⁹ Zu den Ansiedlungsstrategien der Jesuiten siehe LUCAS 1990, *passim* sowie, speziell auf die römische Situation bezogen, Kapitel 2.1.1., S. 43 (Anm. 117) dieser Arbeit.

⁵⁶⁰ Vgl. *Ibid.*, S. 43 f.

⁵⁶¹ BÖSEL 1985, S. 212; LANZETTA 1996, S. 18; TERHALLE 2011, S. 18 f.

Initiatoren beziehungsweise der ordensinternen Geldgeber von der Forschung die Bezeichnungen Della Torre- und Borgia-Flügel vorgeschlagen wurden.⁵⁶²

Da Giovanna d'Aragona als Dank für die Schenkungen nachträglich um die Erlaubnis bat, zwischen ihrem Casino und dem Sakralbau ein Andachtsfenster einbrechen zu dürfen, der damalige Jesuitengeneral, Francesco Borgia, ihr dies – wohl aus Sorge, damit die Privatheit der Konventsgemeinschaft zu beeinträchtigen – aber abschlug, kam es allerdings noch während der Arbeiten an der Kirche zwischen den Jesuiten und der Stifterin zu einer deutlichen Verstimmung, die dazu führte, dass die Herzogin von Tagliacozzo von den zunächst in Aussicht gestellten zusätzlichen Zuwendungen doch wieder absah.⁵⁶³ Die Jesuiten mussten daher nach Fertigstellung der Kirche nicht nur die Anzahl der im Noviziat aufgenommenen Novizen zunächst stark beschränken. Vielmehr sahen sie sich auch dazu gezwungen, eventuelle weitere Bauarbeiten im Wesentlichen in Eigenregie zu finanzieren und diese somit von Fall zu Fall von der Verfügbarkeit anderweitiger Spenden abhängig zu machen. Nicht zuletzt aus diesem Grund ging der Ausbau des Konvents in der Folge auch nur vergleichsweise schleppend voran. So dauerte es bis 1581, bis man mit dem aus der Mitgift des Novizen Marcello Pallavicino finanzierten sogenannten Pallavicino-Flügel [ABB. 795, #5] den südwestlichen Teil des mittleren straßenparallelen Baukörpers errichten, und bis 1589, bis man erste, noch eher vorsichtige Maßnahmen zur Vereinheitlichung der Straßenfassade in Angriff nehmen konnte. Der die Ostecke des späteren Gesamtkomplexes einnehmende, zunächst noch nicht mit dem Rest der Konventsgebäude verbundene Della Fonte-Bau [ABB. 795, #7a], mit dem man auch den hinteren der drei parallel zur Strada Pia verlaufenden Trakte begann, entstand sogar erst ab 1592. Und auch die in den Berichten über die Konventsgeschichte stets aufs Höchste gewürdigte Zustiftung, die Isabella della Rovere, Fürstin von Bisignano, dem Noviziat im Jahre 1598 zukommen ließ und mit der diese sich den Titel einer zweiten Gründerin erwarb, dürfte – wie Johannes Terhalle durchaus überzeugend argumentiert – die finanzielle Situation trotz der auf dem Papier beachtlichen Stiftungssumme von umgerechnet etwa 50 000 *scudi* zunächst nicht entscheidend verbessert haben.⁵⁶⁴

⁵⁶² *Ibid.*, S. 43 ff.

Die hier zitierte Dissertation Johannes Terhalles bildet bisher die einzige Publikation, die die Entwicklung des Konventskomplexes detailliert aufarbeitet und dabei die erhaltenen Schrift- und Bildquellen auch tatsächlich korrekt interpretiert. Lanzetta und Bösel gehen dagegen nach einer etwas ausführlicheren Beschreibung der beiden Gründungstiftungen Giovanni Andrea Croces und Giovanna d'Aragona jeweils nur cursorisch auf die Bauetappen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein, Bösel ordnet außerdem eine ganze Reihe der Trakte falsch zu. Insofern beruhen auch die folgenden Ausführungen, sofern nicht anders angegeben, auf den Analysen Terhalles.

⁵⁶³ *Ibid.*, S. 41 ff.

Terhalle stützt seine Analyse dabei auf zwei 1612 beziehungsweise kurz nach 1670 entstandenen Schriftquellen, in denen es heißt:

„Percio che non havendo voluto il N. P. Gen.^{le} condescendere ad una di lei troppa gelosa, e poco discreta pretentione, et era di fare un corridore dalla stanze sue alla Chiesa che poi si fece, et in q.^a un palco con gelosie, dove hoggi è per li Novitij, d'onde potesse con le sue donne, e famiglia sentir la messa, e godersi la chiesa à suo beneplacito; dopo la sua morte donò ogni cosa alla Confraternità del S.^{mo} Crocifisso di Roma, acciò si ci fabricasse un Monast.^o per le Monache Capp.^e et uno per le di S. M. Mad.^{na} [...]“ ARSI, Rom. 162 („*Historia Dom. Probat. Rom.*, Vol. I.“), fol. 7 v^o, zitiert nach *ibid.*, S. 43 (Anm. 144).

„[Giovanna d'Aragona] voleva fabbricare la Chiesa, mà con aprirvi nel muro una gelosia, dalla quale potesse udir la messa da una stanza del suo Casino di Villa, che allora haveua in Monte Cauallo. Il Santo [gemeint ist der später heiliggesprochene damalige Ordensgeneral Francesco Borgia], con tutta l'obbligazione, che haueua alla Fondatrice, non consentì in modo alcuno, benche ella per ciò si disgustasse, e recedesse dal disegno che haueua di fabbricare la Chiesa, e la Casa per i Novitij. Il Santo era in estremo bisogno per la gran povertà, in cui si trovava, e pure stimò meglio il rinunciare al rimanente della Fondatione, ch' il recedere dalla ritiratezza, e religiosità del nostro Noviziato.“ ARSI, F.G. 866, fasc. 7 („*Alcune Considerationi sopra il Casino del Noviziato di S. Andrea*“), n. pag.

⁵⁶⁴ TERHALLE 2011, S. 84 ff.

Zumindest seit den 1580er-Jahren ist dann allerdings ein vergleichsweise konstanter Strom nicht ganz so spektakulärer, in ihrer Summe aber doch recht erheblicher Zuwendungen durch andere, teils auch aus dem Noviziat selbst stammende oder zumindest zur *Societas Iesu* gehörende Gönner belegt,⁵⁶⁵ der es den Jesuiten möglich machte, 1605 den Della Fonte- und den Pallavicino-Flügel durch einen teils den letztgenannten Trakt nach Nordosten verlängernden, teils in die Tiefe des Grundstücks reichenden und dabei den unregelmäßigen Verlauf der Grenze zum Nachbargrundstück kaschierenden L-förmigen Bau [ABB. 795, #6a-c] zu verbinden,⁵⁶⁶ 1607 den Borgia-Trakt [ABB. 795, #4b] um ein zusätzliches Geschoss aufzustocken sowie zwischen 1622 und 1624 den Della Fonte-Flügel um den Risi-Pensa-Trakt [ABB. 795, #7b] zu ergänzen und ihn auf diese Weise bis an die Grenze des zunächst im Besitz Giovanna d'Aragonas verbliebenen, nach deren Tod für die Errichtung eines Kapuzinerinnenklosters genutzten Areals weiterzuführen. Zum einen gelang es dem Noviziat damit im Laufe der Jahre, einen Baukomplex zu errichten, der trotz der Vielzahl der Bauetappen einem einheitlichen Gesamtkonzept folgte und vor allem im hinteren Bereich der Anlage durch seine regelmäßige Gestaltung sowie seine räumliche Großzügigkeit einen durchaus repräsentativen Charakter besaß.⁵⁶⁷ Zum anderen erlaubten es die Erträge der ergänzenden Schenkungen jedoch auch, auf dem Quirinal eine zunehmende Zahl von Ordensmitgliedern zu versorgen und damit das Angebot an Noviziatsplätzen sukzessive zu erhöhen.

Die zeitweise auf knapp einhundert Personen gestiegene Bewohnerzahl⁵⁶⁸ sowie der vergleichsweise imposante Charakter der hinteren Gebäudetrakte führte dann allerdings nicht nur dazu, dass die unmittelbar nach Gründung des Noviziats von Giovanni Tristano errichtete zweite Andreaskirche bald zu klein wurde, um sämtliche Bewohner des gewachsenen Noviziats aufnehmen zu können. Vielmehr kamen die Patres auch zunehmend zu dem Ergebnis, dass diese in ihrer Einfachheit dem durch andere Jesuitenniederlassungen selbstverständlich gewordenen und im hinteren Teil der Konventsanlage auch tatsächlich eingelösten architektonischen Anspruch des Ordens nicht mehr

⁵⁶⁵ Eine mit „*Benefattori della n.ª Casa di Probatione di S. Andrea*“ betitelte Aufstellung der durch das Noviziat erhaltenen Zuwendungen, die Johannes Terhalle bei seinen Archivrecherchen noch entgangen zu sein scheint, erwähnt neben der Stiftung Isabella della Roveres, der dem Noviziat von Papst Clemens VIII. zur Nutzung zur Verfügung gestellten Kirche S. Vitale sowie einer den Jesuiten überschriebenen Vigna in Parioli zwischen 1582 und 1626 insgesamt 22 weitere Schenkungen, die zusammengekommen gut 145 000 *scudi* umfassten und zu denen bis zur Errichtung von Berninis Kirche nochmals weitere etwa 30 000 *scudi* hinzukamen. Eine besondere Erwähnung verdienen unter den Stiftern dabei die beiden Jesuitenpatres Andrea und Fabio Ambrogio Spinola, aus deren Besitz nicht nur die genannten Vigna stammte, sondern die auch immerhin 53 330 *scudi* zu der oben genannten Summe an Geldzuwendungen beitrugen und damit möglicherweise die Grundlage dafür schufen, dass sich die aus ihrer Familie stammenden Kardinäle Giulio und Giovanni Battista Spinola im späten 17. beziehungsweise frühen 18. Jahrhundert in S. Andrea bestatten lassen konnten.

ARSI, Rom. 163 („*Historia Dom. Probat. Rom. ad S. Andr.ª Cum Epist. Annuis Ab a.º 1601 ad an. 1619, Vol. II.*“), n. pag. [fol. 277 rº ff.]; zur Bestattung der beiden Spinola-Kardinäle sowie zu deren Epitaphen im Hauptraum des heutigen Baus siehe Kapitel 2.6.10., S. 110 sowie Kapitel 2.10.7., S. 211.

⁵⁶⁶ Da dem Noviziat aufgrund der diversen Abzüge von den Erträgen der Della-Rovere-Stiftung kaum noch etwas verblieb, sich für jene Jahre aber zugleich eine Reihe von alternativen Geldquellen nachweisen lassen, dürfte Terhalles Einschätzung, der Bau sei „mit den ab 1598 von der Principessa di Bisignano erhaltenen Geldern finanziert worden“, sowie sein daraus resultierender Vorschlag, den betreffenden Bau als „Bisignano-Trakt“ zu bezeichnen, kaum haltbar sein. Stattdessen kommen den Quellen zufolge wohl eher Alessandro Passeri, Francesco Maria Ciampi oder sogar Philipp II. von Spanien als Geldgeber infrage. TERHALLE 2011, S. 51 f. (Anm. 173); ARSI, Rom. 163 („*Historia Dom. Probat. Rom. ad S. Andr.ª Cum Epist. Annuis Ab a.º 1601 ad an. 1619, Vol. II.*“), n. pag. [fol. 277 rº ff.].

⁵⁶⁷ TERHALLE 2011, S. 51 ff.; zur Frage nach der Existenz eines Gesamtplans und nach der Identität von dessen Autor *ibid.*, S. 46 ff. und 51.

⁵⁶⁸ Zur – allerdings nur für die unmittelbare Bauzeit der heutigen Kirche, also die 1650er- und 1660er-Jahre genauer untersuchten – Größe der Konventsgemeinschaft siehe *ibid.*, S. 173.

recht genügte.⁵⁶⁹ Bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts begannen die Patres des Noviziats daher, den Bau einer größeren und repräsentativeren Kirche in Erwägung zu ziehen.

3.1.2. Die ersten Stiftungsangebote für eine neue Kirche

Greifbarere Formen nahmen die Pläne zum Bau einer neuen Noviziatskirche erstmals im zweiten Drittel der 1620er-Jahre an,⁵⁷⁰ als Ludovico Ludovisi den Jesuiten anbot, die Finanzierung zu übernehmen. Einen entsprechenden Entwurf konnte die Forschung zwar bisher nicht identifizieren, ja letztlich muss sogar offen bleiben, ob zu dem Projekt überhaupt je mehr als eine erste Idee existierte. Angesichts der in Aussicht gestellten Summe von 100 000 *scudi* sollte die Kirche aber zweifellos eine erhebliche Pracht und Größe erreichen. Die tatsächliche Realisierung jener Pläne scheiterte dann jedoch nicht zuletzt am Einspruch des Papstes, vermutlich Urbans VIII., der in der unmittelbaren Nachbarschaft des Quirinalspalasts keine weiteren repräsentativen Gebäude akzeptieren wollte.⁵⁷¹ Im Jahre 1649 unternahmen die Jesuiten daher einen zweiten Versuch zum Bau der Kirche, diesmal auf Basis einer Stiftung Kardinal Francesco Adriano Cevas.⁵⁷² Auch hier haben

⁵⁶⁹ So heißt es etwa in einem Bericht über die Entstehung der heutigen Kirche: „*Questa Chiesa [also der Neubau] è stata sempre desiderata da Tutti, e massimamente da' Nostri: p.òche l'antica era piccola, oscura, e umida, e disdiceuole al rimanente dell'abitatione, la quale è assai comoda e onoreuole.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 1 r°].

Im Bestreben, die Ordensoberen von einem Ankauf der Vigna Bandini zu überzeugen, taten die Patres des Noviziats den Tristano-Bau in den 1620er- oder 1630er-Jahren sogar mit den Worten ab „*Manca al n.º Nou.º la Chiesa, hauendo quella, che sin' hoggi si offitia [...] più tosto d.a Cantina, che d.a Chiesa.*“ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom., Vol. III.*“), fol. 200 r°; zur Datierung der Quelle siehe TERHALLE 2011, S. 317 (Anm. 29).

⁵⁷⁰ Da die bisher bekannten Hinweise auf das Projekt allesamt aus Dokumenten stammen, die nicht unmittelbar im Zusammenhang mit der Ludovisi-Stiftung für den Quirinal entstanden, sondern entweder rückblickend die Vorgeschichte der Ignatiuskirche am Collegium Romanum schildern oder zu einem späteren Zeitpunkt den adäquaten Kaufpreis der Vigna Bandini diskutieren, lässt sich für die Datierung des Projekts nur 1622 als durch die Heiligsprechung Ignatius' von Loyola definierter *terminus post* und 1626 als durch den Stiftungsvertrag für die heutige Kirche S. Ignazio vorgegebener *terminus ante quem* angeben.

Johannes Terhalle weist zwar zurecht darauf hin, dass sich aus der Passage „[...] *quando fatta dell' anno 1622 la canonizatione del Nostro Santo Padre dalla Memoria di Gregorio XV, e promossa la medesima, come Possente, dal Signor Cardinal Ludovico Ludovisij suo nipote, venne in pensiero à questo di fabbricare un magnifico tempio in honore di S. Ignatio, et il primo pensiero si crede che fusse di fabricarsi nel nostro Novizitao, raccogliendosi tutto cio dalla patente che Nostro Padre Generale Muzio Vitelleschi fece al P. Giacomo Minutolo, nella quale gli dava facoltà di fabbricare la Chiesa nel nostro Noviziato* [...]“ nicht, wie Bösel meint, zwingend eine Datierung auf 1622 ableiten lässt. Die Gründe, aus denen er selbst von einer Datierung am Ende jenes Zeitraums ausgeht, insbesondere seine Aussage, es sei „zu bezweifeln, daß Kardinal Ludovisi eine mit Il Gesù und S. Andrea della Valle konkurrierende Kirche von Anfang an außerhalb des städtischen Zentrums auf dem Quirinal errichten wollte“, sowie seine daraus resultierende Einschätzung, dass die Anfänge des vergleichsweise gut datierbaren Projekts Ludovisis für die Barnabitenkirche S. Paolo alla Colonna daher vor seinen Plänen zur Stiftung der Noviziatskirche lagen, beruhen jedoch letztlich auf ebenso unhinterfragten Annahmen. ARSI, F.G. 1238, fasc. 1 („*Notizie della Chiesa di S. Ignazio di Roma*“), fol. n. n., zitiert nach BÖSEL 1985, S. 220; TERHALLE 2011, S. 125 ff., insbes. S. 126.

⁵⁷¹ „*Venne poi il tempo, nel quale il S.º Card. Lodouisio si dichiarò di uolere fabricar' una Chiesa à S. Ignatio, nel sito spettante à d.º Giardino [...] Occorse intanto, che la Santità di N. S. si fece intendere, che non haueua per bene, che tanto uicino alle sue habitationi, e Giardini, si facesse fabrica della grandezza che pretendeua di fare il d.º S.º Card.le.*“ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom., Vol. III.*“), fol. 202 r°.

Auch diese Quelle liefert damit keine zusätzlichen Indizien für die Datierung und die geplante Gestalt des Ludovisi-Projekts, ja letztlich geht aus der genannten Passage noch nicht einmal zweifelsfrei hervor, dass der Einspruch tatsächlich von Urban VIII. und nicht sogar noch von Gregor XV. kam.

⁵⁷² „[...] *mà non riuscendo nemeno questa seconda Chiesa [gemeint ist der Tristano-Bau] in riguardo all' humido che ui era atta al nostro seruizio, si pensò à fabricarne un altra Terza di maggior grandezza e bellezza che si offerì di farla secondo il disegno del Borromini il Sig.º Cardinal Ceua, con anima di spenderui molta somma secondo si raccoglie da una minuta che u' è di un Instrom.º da farsi trà detto Sig.º Cardinale e la n.ª Casa nel Protocollo A · 9 · all' Inuolto q. pag. 2. e dal*

sich zum Aussehen der geplanten Kirche zwar keine detaillierteren Informationen erhalten. Aus den Dokumenten geht in diesem Fall allerdings immerhin hervor, dass als Architekt Francesco Borromini vorgesehen war und dass die Planungen diesmal immerhin das Stadium eines genehmigungsreifen Projekts erreichten.⁵⁷³ Außerdem ist bekannt, dass man für die Kirche wiederum eine äußerst aufwändige, unter anderem eine umfangreiche Marmorausstattung umfassende Gestaltung plante⁵⁷⁴ sowie dass der Neubau nicht nur das Andreaspätrözinium der alten Kirche übernehmen, sondern zusätzlich auch noch dem Hl. Franz Xaver geweiht werden sollte, den Ceva offenbar besonders verehrte.⁵⁷⁵

Letztlich verhinderte aber auch diesmal das Veto des Papstes – in diesem Fall Innozenz' X. – die Umsetzung der Pläne.⁵⁷⁶ Allerdings bleibt dabei, mehr noch als bei der vorangegangenen Neubauinitiative, unklar, worauf sich die päpstlichen Vorbehalte genau bezogen. Die in der Forschung zwischenzeitlich vorgeschlagene und selbst von Johannes Terhalle nochmals ins Spiel gebrachte Interpretation, nach der der Papst befürchtet habe, die neue Kirche werde ihm die Aussicht auf die Al-

Disegno d'essa esistente in d.º protocollo et inuolto.“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, fol. 5 vº f.

FROMMEL 1983, S. 211 f.; TERHALLE 2011, S. 139 ff.

⁵⁷³ Dies ergibt sich nicht zuletzt aus dem Entwurf des Stiftungsvertrags, in dem mehrfach von einem durch Borromini bereits erstellten „exemplar“ beziehungsweise „modellum“ die Rede ist und in dem mit den Worten „[...] quod [...] Ecclesia in dicto Cortile fiat et fieri debeat sub directione et superintendencia suprascripti Domini Borromini Architecti ab ipso Em.º D. Cardinali electo quo ad exemplar seu modellum iam ab eo factum et consignatum nec à dicto modello seu exemplari in substantialibus recedatur aut ex quacumque causa de alio Architecto provideatur nisi cum participatione et consensu eiusdem Em.º D. Cardinalis.“ sogar festgelegt wurde, dass das Projekt ohne Genehmigung Kardinal Cevas in seinen wesentlichen Punkten nicht mehr verändert werden durfte. ARSI, F.G. 864 (?) fasc. 9, int. 5, fol. n. n., zitiert nach FROMMEL 1983, S. 212 (Anm. 2).

(„[...] dass [...] die Kirche im genannten Hof unter der Leitung und Oberaufsicht des oben genannten, von eben jenem hochwürdigsten Herrn Kardinal ausgewählten Herrn Architekten Borromini gemäß des von ihm angefertigten und übergebenen Vorbilds beziehungsweise Modells errichtet werden soll und muss und dass von dem genannten Vorbild beziehungsweise Modell nicht wesentlich abgerückt oder aus irgendeinem Grund durch einen anderen Architekten eine [andere] Vorkehrung getroffen werden soll, es sei denn unter Beteiligung und mit Zustimmung eben jenes hochwürdigsten Herrn Kardinals.“, eigene Übersetzung)

⁵⁷⁴ Zumindest nennt der Vertragsentwurf im Zusammenhang mit den Pflichten der Jesuiten ausdrücklich auch die Beschaffung von Marmor: „[...] quod respectu provisionam quem fieri contingent de fabris murariis, et operariis, ac de omnibus materiis necessariis ad praesentem fabricam totius corporis Ecclesiae tam in marmoribus lapidibus, et lignis, quam in quibusvis aliis rebus, tota cura et sollicitudo sit, et esse debeat penes Rectorem pro tempore seu Procuratorem eiusdem Domus seu alios ab ipso Patre Rectore vel superioribus dictae Societatis depudandos [...]“. *Ibid.*, fol. n. n., zitiert nach *ibid.*, S. 212 (Anm. 2).

(„[...] dass in Bezug auf die nötige Beschaffung der Maurer und Hilfsarbeiter sowie allen für die Errichtung des gesamten Kirchenbaus an Marmorsteinen und Hölzern ebenso wie an allen anderen Dingen erforderlichem Materials, die gesamte Verantwortung und Sorge dafür beim jeweils amtierenden Rektor oder Prokurator jenes Noviziats oder bei anderen von eben jenem Pater Rektor oder von den Oberen jenes Ordens zu bestimmenden Personen liegt und liegen muss [...]“, eigene Übersetzung)

⁵⁷⁵ So heißt es – ebenfalls im Entwurf des Stiftungsvertrags – nicht nur ausdrücklich „[...] Ecclesia sub directione dicti Architecti erigatur sub invocatione et titulo coniunctim Sancti Andreae Apostoli et Sancti Francisci Zaverii [...]“, dieselbe Quelle erwähnt auch die besondere Verehrung des Stifters für den Hl. Franz Xaver. *Ibid.*, fol. n. n., zitiert nach *ibid.*, S. 212 (Anm. 2).

⁵⁷⁶ „Mà douendosi detta Chiesa fabricare auanti il Palazzo Apostolico, e per conseg.ª richiedendosi il Consenso del Papa, questo per allora non si potè ottenere, come poi si hebbe dalla Santità di Alesandro VII [...]“. ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, fol. 6 rº.

„Volle fabricarne una grande e sontuosa il S.º Card. Ceva, mà non lo permise la S. mem. d' Innocentio X.º, non uolendo che auanti al palazzo si alzasse una fabrica sì grande.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“, n. pag. [fol. 1 rº]).

baner Berge verstellen,⁵⁷⁷ erscheint kaum überzeugend.⁵⁷⁸ Stattdessen dürfte es auch Innozenz wohl eher darum gegangen sein, zu vermeiden, dass eine allzu prächtige Noviziatskirche zu sehr die Aufmerksamkeit auf sich zog und damit den päpstlichen Palast als städtebauliche Dominante jener Zone ablöste. Möglicherweise wollten die Päpste auch ganz generell vermeiden, dass ein wichtiger kirchlicher Würdenträger die Gelegenheit erhielt, sich an einem derart prominenten Ort als Mäzen zu inszenieren.⁵⁷⁹ Im Falle des Ceva-Projekts lässt sich sogar noch nicht einmal völlig ausschließen, dass der Papst mit seiner Ablehnung gezielt dafür sorgen wollte, dass die Errichtung der neuen Kirche von Angehörigen seiner eigenen Familie übernommen werden konnte, die, wie sich noch zeigen wird, den Quirinal als mythischen Stammsitz in Anspruch nahmen und daher an einer ideellen Inbesitznahme des Quirinalshügels ein besonderes Interesse haben mussten.⁵⁸⁰ Für diese Vermutung könnte sprechen, dass sich Innozenz' Neffe Camillo Pamphilj, der am Ende tatsächlich für die Finanzierung der neuen Kirche sorgen sollte, dem Noviziat bereits in den darauffolgenden Jahren mehrfach als Stifter anbot.⁵⁸¹ Wenn der Familie ein Engagement auf dem Quirinal derart wichtig war, stellt sich andererseits jedoch die Frage, warum Camillo Pamphilj dann zunächst nur einen vergleichsweise geringen, schwer einzutreibenden und daher von den Jesuiten auch prompt als ungenügend zurückgewiesenen Betrag in Aussicht stellte, warum er diesen dann auch nach der Ablehnung der Jesuiten nicht nochmals aufstockte, warum der Papst dann nicht intensiver in die Situation eingriff und warum die Pamphilj die für ein solches Vorhaben einmalig günstige Konstellation, in der die Jesuiten gezielt nach einem geeigneten Stifter Ausschau hielten und Entscheidungsbefugnis über die Bauerlaubnis bei einem unmittelbaren Verwandten lag, dann zunächst ungenutzt verstreichen ließen.

3.1.3. Der Ankauf der Vigna Bandini

Giovanna d'Aragona hatte nach ihrem Rückzug von einer weiteren Förderung des Noviziats den Rest ihrer Besitzungen für die Gründung eines Kapuzinerinnenklosters zur Verfügung gestellt. Damit war nicht nur das jenseits von Giovanni Tristanos Andreaskirche gelegene Terrain auf Dau-

⁵⁷⁷ BAUER 1974, S. 87; BÖSEL 1985, S. 214; TERHALLE 2011, S. 141.

⁵⁷⁸ Gegen jene Deutung spricht erstens, dass vom durch den Papst bewohnten Kernbau des Quirinalspalasts aus gesehen, die Albaner Berge im Südosten, die für den Neubau von S. Andrea genutzten Grundstückspartien dagegen ziemlich exakt im Osten liegen, zweitens, dass der dem Konvent gegenüberliegende Teil der *manica lunga* bis weit in die 1650er-Jahre hinein eingeschossig blieb, über keine nennenswerten Öffnungen verfügte, lediglich die Kaserne für die Schweizergarde beherbergte und sich daher die Frage nach der Aussicht bereits in diesem Teil des Palasts gar nicht mehr stellte, sowie drittens, dass die Nordwestseite der Strada Pia im für den Kirchenneubau infrage kommenden Bereich sogar nur von einer übermannshohen Gartenmauer eingefasst wurde.

Zweifel, ob Innozenz X. den Bau tatsächlich primär aus Sorge um die Aussicht aus dem Quirinalspalast untersagte, wurden zwar bereits durch Tod Marder, Pieter-Matthijs Gijsbers und Arne Karsten angemeldet, keiner der Autoren thematisiert aber die Frage, inwieweit eine solche Störung der Aussicht tatsächlich zu erwarten war. Gijsbers missinterpretiert außerdem die von der früheren Forschung als Hypothese ins Gespräch gebrachte Sorge um die Aussicht als „[the] Pope's official explanation [...]“, wovon angesichts der oben zitierten Quellen – meines Wissens die einzigen Zeugnisse der damaligen Vorgänge – keinesfalls die Rede sein kann. Dennoch veranlasst dies dann wiederum Karsten dazu, die Wiedergabe jener vermeintlich offiziellen Begründung mit den Worten zusammenzufassen: „Offensichtlich empfand es Innozenz als nicht einmal der Mühe wert, sich einen plausiblen Grund für seine Ablehnung zu suchen, [...]“. MARDER 1990, S. 131 f.; GIJSBERS 1996, S. 304; KARSTEN 2003, S. 172.

⁵⁷⁹ MARDER 1998a, S. 195.

⁵⁸⁰ Zur Bedeutung des Quirinals in der Selbstdarstellung der Pamphilj siehe Kapitel 6.3., S. 606.

⁵⁸¹ „*Hauea ancora il S.^r Principe D. Camillo Panfilij nepote del med.^{mo} Papa Innocentio dato alle uolte qualche cenno di uolerci impiegare qualcheduna delle sue pensioni, che facessero nel decorso di più anni la somma di quindici mila scudi: mà p.che non assegnaua altre pensioni se non alcune in regno [im Königreich Neapel] malamente esigibili, p.ciò non si potè accettar la sua offerta.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 1 r°]

er jeglichem Zugriff der Jesuiten entzogen, als Angehörige eines Frauenordens genossen die Kapuzinerinnen auch besondere Privilegien, die letztlich auf ein Vetorecht gegenüber sämtlichen den südwestlichen Teil des Jesuitengrundstücks betreffenden Baumaßnahmen hinausliefen.⁵⁸² Es war daher von vornherein klar, dass für eine neu zu errichtende Noviziatskirche, wenn überhaupt, nur ein Standort am nordöstlichen Ende des Konventskomplexes infrage kommen konnte, der dementsprechend auch in den Dokumenten zu den beiden Stiftungsangeboten der 1620er- und späten 1640er-Jahre jeweils ausdrücklich als Bauplatz genannt wird.⁵⁸³ Auch im Nordosten reichten die bisherigen Gebäude des Noviziats allerdings bereits bis an die Grundstücksgrenze heran, ja das ursprünglich dem Bankier Pier Antonio Bandini beziehungsweise dessen Sohn, Kardinal Ottavio Bandini, gehörende Nachbargrundstück ragte mit seiner westlichen Ecke sogar ein Stück weit in das Areal der Jesuiten hinein – ein Umstand, der schon die Errichtung eines dem Status des Noviziats entsprechenden Pfortenflügels verhindert hatte und daher die Vorstellung, man könne auf dem bisherigen Konventsareal auch noch eine regelrechte Kirche errichten, vollends utopisch erscheinen lassen musste.

Voraussetzung sowohl für eine Systematisierung und zukünftige Erweiterung der Konventstrakte als auch für einen Kirchenneubau war daher der Erwerb jener weiterhin weltlich genutzten und daher durch die bisherigen Besitzer frei veräußerbaren Vigna Bandini. Und in der Tat scheint Kardinal Bandini einem Verkauf prinzipiell durchaus nicht abgeneigt gewesen zu sein. Zumindest berichten die Quellen, dass dieser über seine Agenten spätestens in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mehrfach mit Verkaufsangeboten an die Jesuiten herantrat. Da der Orden aber weder den anfänglich genannten Kaufpreis von ungefähr 15 000 *scudi* aufbringen konnte oder wollte, noch bereit war, mehr als 22 000 *scudi* zu bieten, als im Zuge von Ludovico Ludovisis Stiftungsangebot die Forderungen der Bandini auf 26 000 *scudi* angestiegen waren, und sich die Patres, als Bandini und seine Agenten das Gebot von 22 000 *scudi* schließlich doch akzeptierten, auf den Standpunkt stellten, mit der Verweigerung der Baugenehmigung durch den Papst sei auch der höhere Preis wieder hinfällig, kam der geplante Erwerb allerdings zunächst nicht zustande.⁵⁸⁴ Und

⁵⁸² Vgl. Kapitel 2.1.3., S. 45 f.

⁵⁸³ So heißt es im Stiftungsvertrag mit Francesco Adriano Ceva, dieser werde die nötige Summe bereitstellen „[...] *pro decenti Ecclesia à fundamentis construenda in situ cortilis Palatii et viridarii nuper per ipsam Domum Probationis empti ab Illustrissimo D. Marchione Scipione Cappono* [...]“ ARSI, F.G. 864 (?), fasc. 9, int. 5, fol. n. n., zitiert nach FROMMEL 1983, S. 212 (Anm. 2).

(„[...] für eine angemessene Kirche, die auf dem Grundstück des kürzlich durch eben jenes Noviziat vom erlauchten Herrn Marchese Scipione Capponi erworbenen Palasthofs und Gartens von Grund auf errichtet werden soll [...]“, eigene Übersetzung)

Zum Standort des Ludovisi-Projekts siehe die folgende Anmerkung.

⁵⁸⁴ „Dal' Sig.^r Cardinal' Bandino bo: me: [lies *bonae memoriae*] e dalli suoi Ministri è stato più uolte mosso trattato di uendere al' Nouitiato della Comp.a di Gesù il Giardino, e Case di Monte Cauallo. Le domande del' prezzo sono state uarie, e diuerse: ma l'offerte per d.^o Nou.^{to} per un' pezzo ò non ariuorno, ò non passorno la somma di m./15 scudi di m.^{ta} Romana.

Venne poi il tempo, nel quale il S.^r Card. Lodouisio si dichiarò di uolere fabricar' una Chiesa à S. Ignatio, nel sito spettante à d.^o Giardino: e come quest' occasione resaputa dal' Padrone del Giardino, fece alzare la pretensione, e domandarne m/26 <e più> (che mai n' haueua domandato tanto per l'adietro) così indusse li Padri (desiderosi dell'honore, ch' era per resultare dalla detta fabrica al' loro S.^{to} Fondatore) d'acrescere l'offerta fin' alla somma di m/22, quali offerse il P. Oliuiero Pensa, all' hora Rettore del d.^o Nouit.^{to}, à Mons.^r Renuccini, che trattaua per parte del' Padrone <e metteua conto al nou.^{to} dare alcune migliara di più per hauer nella fabrica d.^{ta} chiesa più di cento mila scudi>. E non sodisfacendo tal' offerta restò dall' hora il trattato imperfetto <e si prese poi altro sito p. la chiesa nel Coll.^o Romano>.

Occorse intanto, che la Santità di N. S. si fece intendere, che non haueua per bene, che tanto uicino alle sue habitationi, e Giardini, si facesse fabbrica della grandezza che pretendeua di fare il d.^o S.^r Card.^{te}. Mà esorto che s'elegea a tal' effetto qual ch'altro sito, come s'ellesse quello del Collegio Romano doue al' presente si fabbrica la Chiesa, che si disegnaua di fare nel Giardino sud.^o del' quale Giardino cessò il bisogno, et insieme il pensiero di pagarlo à quel' prezzo rigoroso, al' quale si saliua solam.^{te} in riguardo della d.^a fabbrica.

auch als die Vigna nach dem Tod Ottavio Bandinis im Jahre 1629 an die Kurie fiel, kamen die Jesuiten nicht zum Zuge, da Papst Urban VIII. ohne auf die Bedürfnisse des Noviziats Rücksicht zu nehmen, den ehemaligen Bandini-Besitz kurzerhand Kardinal Luigi Capponi zusprach und damit alle Hoffnungen der Patres, das für den weiteren Ausbau des Konvents benötigte Areal in absehbarer Zeit erwerben zu können, erst einmal zunichtemachte. Wohl nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Erfahrung entschlossen sich die Jesuiten in den späten 1640er-Jahren, als auch Kardinal Capponi erstmals die Bereitschaft zum Verkauf erkennen ließ, dann doch, einem Preis zuzustimmen, der fast an das zu Ludovico Ludovisis Zeiten wieder zurückgezogene Angebot heranreichte, und die Vigna Bandini am 29. Januar 1649 für eine Summe von 21 500 *scudi* zu erwerben.⁵⁸⁵

Da man befürchtete, dass der Papst oder eine andere einflussreiche Persönlichkeit, deren Wohlwollen man nicht verlieren wollte, die Jesuiten anderenfalls um eine mehr oder weniger dauerhafte Überlassung des zum ehemaligen Bandini-Besitz gehörenden, von seiner städtebaulichen Position her als Wohnsitz hochgradig attraktiven Casinos bitten würde, begann man dann praktisch unmittelbar nach Abschluss des Kaufs damit, die auf dem neuen Grundstück befindlichen Gebäude durch den Einbruch von Türen an den bisherigen Konvent anzuschließen und in der vorderen Raumschicht des Casinos die Krankenstation, die Bibliothek und die Küche einzurichten. Zudem ging man zwischen Anfang Juli 1649 und mindestens 1653 auch daran, die rückwärtige Raumschicht des Casinos abzureißen und stattdessen den Della Fonte-Flügel bis in den hinter dem Casino gelegenen Bereich hinein zu verlängern.⁵⁸⁶ Die bis zur Strada Pia reichenden, in das Grundstück

Quando penetrorno li Venditori, che mancaua l'occasione di uendere, si crede che uolessero stringer' il partito, col' prezzo offertogli delli m/22 scudi; Cert' è ch'il Sig.^r Lodouico Ridolfi promise al' P. Jacomo Minutoli di fare seguire la uendita per d.^o prezzo: mà il P.^{re} non uolse, quantunq.^e richiesto, pigliar l'assunto di trattare della Compra, con gl'altri P.^{ri}.
ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom.*“, Vol. III.^o), fol. 202 r^o.

Zu einer ausführlicheren Analyse der diversen Etappen in der Ankaufsgeschichte der Vigna Bandini siehe TERHALLE 2011, S. 129 ff.

⁵⁸⁵ „Il Giardino già de SS.^{ri} Bandini, hora del Sig.^r Card.^e Capponi, contiguo, et in parte più tosto inuiscerato alla Casa di S. And.^a, è stato sempre desiderato da' Sup.^{ri}; più uolte si è uenuto à stretto trattato di comprarlo; et à gli anni pass.^{ti} fù sentito molto l'hauere da disperare d' ottenerlo mai più, uedendolo caduto in mano del d.^o S.^r Card.^e, che con un breue speciale, senza riguardo alcuno alle n.^{re} pretensioni, n' entrò in possesso. Hora, sapendosi esserui qualche intentione di uendita, si rauuiua la n.^{ra} speranza; uiene però q.^{ta} accompagnata da sodo fondam.^{to} di timore di non hauersi à trouar q.^{to} Nou.^{to} in molto peggior conditione nell'auenire, se à sorte si trascura d'attendere seriam.^{te} all'occas.^e del partito, che di presente pare se gl' offerischi. [...]

Hora il pericolo è, che, lasciando noi d'attendere a q.^o partito, non ui subentri qualche Luogo Pio, come altre uolte si è trattato; ò uero qualche altro Personaggio: e da qual si sia potiamo temere, che le suggestioni, ò in un genere, ò in un altro, creschino intolerabilm.^{te} e senza speranza di rimedio, come prouiamo dall'altra uicinanza d.^e Monache Cappuccine.
ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom.*“, Vol. III.^o), fol. 200 r^o f.

Die von Terhalle vorgeschlagene Datierung der Quelle auf die 1630er-Jahre ist aus meiner Sicht unzutreffend, da sich die von ihm offensichtlich zur Datierung herangezogene Formulierung „sempre aperta“ in der in ihr enthaltenen, „[...] Essendo hora un palmo discosta da una stalla, sempre aperta, e fetente, e p. se stessa tanto miserabile, che non è bastante ad impedire l'ingresso in casa a' ladri [...]“ lautenden Beschreibung der damaligen Konventspforte nicht auf die Pforte selbst, sondern auf den benachbarten Stall bezieht. Vgl. TERHALLE 2011, S. 317 (Anm. 29).

Zum letztendlich gezahlten Kaufpreis sowie zum Datum des Kaufvertrags siehe *Ibid.*, S. 135.

⁵⁸⁶ „Si riduce il tutto al prouedere, che il Casino non sia occasione di continui alloggi. [...]

Intanto pare sia più expediente buttar giù quanto prima le scale principali di detto Casino: nell'Appartamento di sopra trasportarui la nostra Libreria, che hora è impraticabile d'ogni tempo: e dell'altre stanze di esso seruirsi per uso della Guardarobba, per uso della quale si tiene al presente occupato un mezzo corridore della Casa. L'altro Appartamento con i stanzini da basso accomodarlo pro interim per l'Infermaria, come si era disegnato, ò uero assegnarlo per habitatione de' Nouitij, e de Stanzioni detti seruirsi per uso della Cucina ò d'altro che sarà necessario.“ ARSI, Rom. 164 („*Historia Dom. Probat. Rom.*“, Vol. III.^o), fol. 197 v^o f.

Für eine detailliertere Beschreibung der an den Baulichkeiten des Casino Bandini vorgenommenen Veränderungen sei auf Kapitel 2.2.3., S. 53 verwiesen, zur Datierung siehe auch TERHALLE 2011, S. 165.

der Jesuiten hinein ausgreifenden Wirtschaftstrakte des Bandini-Komplexes ließen die Jesuiten – wohl aus dem Wunsch heraus, einer umfassenderen Neuordnung jener Zone im Zuge eines Kirchenneubaus nicht vorzugreifen – dagegen zunächst unverändert stehen.

3.1.4. Die Baugenehmigung des Papstes

Nachdem die Jesuiten mit dem Erwerb der Vigna Bandini die erste entscheidende Hürde für einen Kirchenneubau überwunden hatten, intensivierten sie in den folgenden Jahren zum einen ihre Suche nach infrage kommenden Mäzenen – ein Vorgehen, das mit der weiter oben bereits behandelten Stiftungsofferte Kardinal Cevas bereits wenige Monate nach Abschluss des Kaufvertrags zu ersten Ergebnissen führte. Zum anderen begannen sie sich nach dem Scheitern jener Initiativen verstärkt darum zu bemühen, den Papst zur Aufgabe seines Widerstands gegen die Errichtung der neuen Kirche zu bewegen, sowie über alternative Finanzierungsmöglichkeiten nachzudenken. Eine zusätzliche Dynamik erhielten diese Entwicklungen, als nach dem Tod Innozenz' X. mit Alexander VII. ein Papst den Stuhl Petri bestieg, der nicht nur ein besonderes Interesse an der städtebaulichen Neuordnung Roms im Allgemeinen und am Ausbau des Quirinals im Besonderen mitbrachte, sondern der im Gegensatz zu früheren Päpsten auch nicht grundlegend mit dem Machtzirkel seines Vorgängers brach und dementsprechend zu dem als Kirchenstifter bereits damals in ganz besonderem Maße infrage kommenden Neffen Innozenz', Camillo Pamphilj, weiterhin ein ungewöhnlich gutes Verhältnis pflegte.⁵⁸⁷ Vor allem aber lassen sich im Umkreis Alexanders eine Reihe von Persönlichkeiten nachweisen, die in unmittelbarer Beziehung zum römischen Jesuitennoviziat standen und daher das Anliegen eines Neubaus ohne weitere Mittelsmänner beim Papst vortragen konnten. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang zum einen der frühere Rektor des Noviziats und spätere Jesuitengeneral Giovanni Paolo Oliva, der spätestens seit 1655 die Rolle des päpstlichen Predigers übernahm und während der fraglichen Jahre – offensichtlich ohne weitere ordensinterne Ämter – im Konvent von S. Andrea lebte.⁵⁸⁸ Zum anderen gehörte dazu der langjährige Freund, Berater und Biograph Alexanders VII., der von ihm im Jahre 1657 *in pectore* zum Kardinal ernannte Jesuitengelehrte Sforza Pallavicino, der zu einem nicht näher fassbaren Zeitpunkt zwischen 1655 und 1658 ebenfalls in die Ordensniederlassung auf dem Quirinal umgezogen war.⁵⁸⁹ Darüber hinaus war zumindest im Jahre 1656 sogar der neue Papstnepot, Flavio Chigi, für einige Zeit im Jesuitennoviziat

⁵⁸⁷ KARSTEN 2003, S. 175.

Ob das gute Verhältnis zwischen Alexander und Camillo Pamphilj nun eine Voraussetzung oder – wie Arne Karsten vermutet – ein Ergebnis von Pamphiljs Engagement als Stifter von S. Andrea bildete, sei hier dahingestellt. *Ibid.*, S. 175 (Anm. 420).

⁵⁸⁸ Zur Biographie Giovanni Paolo Olivas siehe DBI, *ad vocem*.

Die Rolle Olivas als päpstlicher Prediger ergibt sich unter anderem aus der in den *Catalogi triennales* des Jahres 1655 enthaltenen Kurzbiographie „*Grammat. 3 / Soc. M. r. Nouit. / Rector, et M. r. Nouit. 9, et / Coll. Germ. 3 / Con. r. Pontificis*“. ARSI, Rom. 60 („*Cat. trienn. 1655-1658*“), „*Primus Catalogus Anni 1655*“, S. 25 [fol. 22 r°].

Ob Oliva noch von Innozenz X. oder erst von Alexander VII. auf dieses Amt berufen wurde, muss allerdings offen bleiben. So erwähnen einerseits die *Catalogi triennales* von 1661 lediglich eine fünfjährige Tätigkeit Olivas als Prediger, was – sofern es sich nicht um einen Schreibfehler handelt – voraussetzen würde, dass Oliva sein Amt erst gegen Ende 1655 antrat und der Katalog 1655 vergleichsweise spät, 1661 dagegen vergleichsweise früh innerhalb des betreffenden Jahres zusammengestellt wurde. Andererseits spricht der Titel der 1665 erschienenen Druckfassung der Predigten ausdrücklich von „*Conciones, habita in Palatio Apostolico Ad Innocentium X. Et Alexandrum VII. Pontifices maximos*“. ARSI, Rom. 61 („*Cat. trienn. 1661-1665*“), „*Primus Catalogus Anni 1661*“, S. 25 [fol. 29 r°]; OLIVA - BUSSIÈRES 1665-68, I, Frontispiz.

⁵⁸⁹ DBI, *ad vocem*; ARSI, Rom. 60 („*Cat. trienn. 1655-1658*“), „*Primus Catalogus Anni 1655*“, S. 7 [fol. 12 r°] und „*Primus Catalogus Anni 1658*“, S. 29 [fol. 156 r°], wo Pallavicino für das Jahr 1655 noch als Bewohner des Collegium Romanum geführt wird.

präsent gewesen, um sich dort vor seiner Aufnahme ins Kardinalskollegium auf die Priesterweihe vorzubereiten.⁵⁹⁰ Und schließlich bestand auch zwischen dem Papst und dem damaligen Generaloberen des Ordens, Goswin Nickel, ein auf mehrere frühere Begegnungen zurückgehendes Verhältnis gegenseitiger Wertschätzung.⁵⁹¹

Als die Patres des Noviziats sowie die Provinziale der römischen Ordensprovinz, Giovanni Rhò beziehungsweise Ludovico Bompiani, Ende 1657 und Anfang 1658 mit ihrem Wunsch, den Neubau der Kirche endlich in Angriff nehmen zu können, auch verstärkt an Nickel herantraten, dürften sie sich daher nicht nur erhofft haben, dass dieser sich im Hinblick auf die Finanzierung des Baus kooperativ zeigen, sondern auch, dass dieser ihrem Anliegen gegenüber dem Papst nochmals zusätzlichen Nachdruck verleihen würde. Wohl nicht zuletzt aufgrund der ungeklärten Finanzierungssituation reagierte der Generalobere, der gemäß der Verfassung des Ordens jegliche Bauvorhaben und sonstigen Investitionen der einzelnen Ordenshäuser genehmigen musste, auf die genannten Eingaben allerdings eher zurückhaltend.⁵⁹² Dennoch müssen dem Papst die sich ordensintern konkretisierenden Diskussionen um die neue Kirche in den folgenden Monaten über einen der anderen genannten Kanäle zu Ohren gekommen sein. Wohl nicht zuletzt durch das Zusammentreffen zwischen den Neubauplänen der Jesuiten und der in eben jenen Jahren von Alexander VII. selbst in Angriff genommenen Neustrukturierung beziehungsweise Erweiterung des Quirinalspalastes⁵⁹³

⁵⁹⁰ TERHALLE 2011, S. 270.

Der von Terhalle angegebene Zeitraum Mai 1656 bis April 1657 geht davon aus, dass der Aufenthalt von Flavio Chigi im Noviziat bis unmittelbar zu seiner Ernennung zum Kardinal dauerte und nicht – was durch den Wortlaut der von Terhalle als Quelle genannten *Geschichte der Päpste* Ludwig von Pastors durchaus gedeckt wäre – bereits mit der am 3. Juni 1656 erfolgten Priesterweihe endete. Vgl. PASTOR 1886-1933, XIV.1, S. 318; DBI, *ad vocem*.

⁵⁹¹ Der spätere Papst und der spätere Jesuitengeneral hatten sich erstmals in Köln kennengelernt, wo ersterer seit 1639 außerordentlicher Nuntius und letzterer zunächst Rektor des Kölner Kollegs und dann Provinzial der niederrheinischen Ordensprovinz gewesen war. Nickel hatte Alexander in den Jahren unmittelbar vor dessen Papstwahl außerdem dabei unterstützt, die Konversion Christinas von Schweden zum Katholizismus einzufädeln. DBI, *ad vocem* „Alessandro VII, papa“; NDB, *ad vocem* „Nickel, Goswin“. Vgl. MARDER 1990, S. 110 (Anm. 6); LANZETTA 1996, S. 34.

⁵⁹² So antwortet Nickel am 8. Dezember 1657 auf die Anfrage Giovanni Rhòs: „[...] Circa la fabrica della Chiesa di S. Andrea si considererà quid expediat e bisogna pensare à quello che col tempo può succedere [...]“ ARSI, Rom. 32/I („*Epistola Generalis 1657-1665*“), fol. 46 v^o, zitiert nach BÖSEL 1985, S. 221, und so schreibt er am 16. Februar 1658 – möglicherweise um den Vorwurf auszuräumen, er sei eigentlich gegen einen Neubau – an den *consulatore* der römischen Ordensprovinz, Martin de Esparza: „Ho avuto la lettera, di V. R. delli 8. del corrente nella quale come Cons.^e della Provincia propone la necessità di fabricar la Chiesa del Noviziato, dal che non sono alieno, mà le circostanze de tempi, e la gravità del negotio, m'obligano à considerare molto bene prima di cominciare, per sfuggire il rimprovero, hic cepit edificare, et non potuit consumare [...]“. *Ibid.*, fol. 70 v^o, zitiert nach TERHALLE 2011, S. 264 (Anm. 974).

Eine deutlich positivere Lesart der Antwortschreiben Nickels schlagen insbesondere Tod Marder und Letizia Lanzetta vor, die das Dokument vom 8. Dezember 1657 als Beleg dafür ansehen, dass Nickel die konkrete Absicht gehabt habe, beim Papst um eine Baugenehmigung nachzusuchen. MARDER 1990, S. 110 (Anm. 6); LANZETTA 1996, S. 34.

⁵⁹³ Aus dem Wunsch heraus, bei Aufenthalten auf dem Quirinale die päpstliche *famiglia* in unmittelbarer Nähe der päpstlichen Gemächer unterzubringen, ließ Alexander VII. ab 1656 zunächst im unmittelbar an das primäre Palastgeviert angrenzenden, bereits seit der Zeit Urbans VIII. dreigeschossigen Teil der *manica lunga* kleinere Renovierungsarbeiten ausführen, die die bestehenden Räumlichkeiten auf den Einzug der ersten Mitglieder des engeren Hofstaats vorbereiten sollten. Im Mai 1657 schuf er mit der Bereitstellung der entsprechenden Gelder außerdem die Voraussetzungen für die ab August jenes Jahres dann auch tatsächlich in Angriff genommenen umfangreicheren Umbauarbeiten im Rest des Flügels, in deren Zuge die bisher nur zweigeschossige nordöstliche Gebäudepartie um ein weiteres Geschoss aufgestockt sowie der gesamte Trakt zum Garten hin mit einer vorgeblendeten Loggia und zur Straße hin mit einer neuen Fassade versehen wurde. Von einem heute nicht mehr mit letzter Sicherheit zu bestimmenden Zeitpunkt zwischen Ende Juni und Ende August 1658 an wurde schließlich sogar eine Verlängerung des zunächst nur etwa die Hälfte der heutigen Ausdehnung aufweisenden Baukörpers bis zum ehemaligen Casino Cantalmaggio ins Auge gefasst, von dem letztlich dann aber nur der S. Andrea al Quirinale annähernd gegenüber-

wuchs bei diesem daraufhin die Überzeugung, dass auch die Nutzer des Palastes von einem Neubau von S. Andrea al Quirinale nur profitieren konnten.⁵⁹⁴ Der Papst signalisierte daher nicht nur in den ersten Julitagen des Jahres 1658 gegenüber Sforza Pallavicino erstmals seine Bereitschaft, der Errichtung der neuen Kirche zuzustimmen,⁵⁹⁵ sondern er scheint im Verlauf desselben Monats auf einen baldigen Baubeginn sogar regelrecht gedrängt zu haben.⁵⁹⁶

3.1.5. Die Klärung der Finanzierungsmodalitäten

Um zum einen die Gelegenheit zur Inangriffnahme der Bauarbeiten, die sich durch die Erlaubnis Alexanders VII. ergeben hatte, nicht ungenutzt vorüber gehen zu lassen und um zum anderen dem Wunsch des Papstes nach einer möglichst zügigen Errichtung der neuen Kirche nachzukommen, schlugen der langjährige *procurator* des Noviziats, Giulio Cesare Centofiorini, und sein erst kurz zuvor in den Jesuitenorden eingetretener Bruder Costanzo dem Ordensgeneral am 27. Juli 1658 vor, einen *censo vitalizio*, also einen in Form einer Leibrente verzinsten Kredit,⁵⁹⁷ über 10 000 oder

liegende, bis zur Mitte des Jahres 1659 fertiggestellte Torbau realisiert wurde.

TERHALLE 2011, S. 211 ff.; zum Aussehen der *manica lunga* bei und kurz nach Errichtung der neuen Jesuitenkirche siehe darüber hinaus auch Kapitel 2.1.2., S. 45.

Ob sich die Noviziatskirche und der exakt parallel mit Berninis ersten Überlegungen zu S. Andrea entstandene Torbau in der Vorstellung Berninis und des Papstes tatsächlich auch gestalterisch derart stark gegenseitig bedingten, wie dies Johannes Terhalle annimmt, muss dabei bis auf Weiteres spekulativ bleiben. Die Frage spielt angesichts der Tatsache, dass die Kirche, wie noch auszuführen sein wird, schnell hinter einer mannshohen Mauer verschwinden sollte und die geplante Fassade des gegenüberliegenden Palastflügels, selbst wenn jene Beziehung bewusst reflektiert wurde, in ihrer Gleichförmigkeit allenfalls die Funktion einer neutralen Folie für den durch einen Kirchenbau schon fast zwangsläufig entstehenden städtebaulichen Akzent übernehmen konnte, für das Verständnis von S. Andrea al Quirinale aus meiner Sicht aber auch nur eine untergeordnete Rolle. Vgl. TERHALLE 2011, S. 236 und 268 f.

⁵⁹⁴ So ist in einer an den Jesuitengeneral adressierten Bittschrift Costanzo Centofiorinis vom 27. Juli 1658 ausdrücklich davon die Rede, der Papst wolle die Kirche „*pro bono tam novitatus, quam ipsius palatij* [...]“ realisiert sehen. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 17, n. pag. [fol. 1 r^o ff.], zitiert nach TERHALLE 1994, S. 36 (Anm. 20).

Zur Nutzung von S. Andrea al Quirinale durch externe Kirchenbesucher und Zelebranten siehe darüber hinaus ausführlicher Kapitel 2.6.11., S. 118 ff., insbes. S. 119 sowie Kapitel 2.9.4., S. 181 f..

⁵⁹⁵ FROMMEL 1983, S. 211 ff.; MARDER 1990, S. 110; TERHALLE 1994, S. 25 f.; ID. 2011, S. 264 f.; LANZETTA 1996, S. 33 f.

„*Il primo moto dunque efficace fu prouenne dalla S. m. di Papa Alessandro <VII.>, il qual nel principio di luglio nel 1658 discorrendo col P. Sforza Pallauicino all'ora uiuente fra noi in questa Casa, e poi Card.^{le} ... diede qualche cenno che haurebbe data la licenza per fabricar la Chiesa già negata dall'Antecessor suo.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 1 r^o].

⁵⁹⁶ FROMMEL 1983, S. 212 f., mit Verweis auf ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 17, n. pag. [fol. 1 f.].

⁵⁹⁷ Zur Finanzierung von Bauvorhaben und Landkäufen standen kirchlichen Institutionen im Rom der frühen Neuzeit neben einer Konstruktion, bei der die anfallenden Kosten direkt durch einen Stifter beglichen wurden, und einer Lösung, bei der dieser der betreffenden Institution entweder eine einzelne, größere Geldsumme spendete oder für eine gewisse Zeit die Rechte an seinen Einkünften aus bestimmten Ländereien, Renten oder Pfründen abtrat, im Wesentlichen zwei Typen von Krediten zur Verfügung, für die in der damaligen Terminologie die Bezeichnungen „*censo perpetuo*“ und „*censo vitalizio*“ üblich waren.

Ein *censo perpetuo* wurde vergleichsweise niedrig verzinst, typischerweise mit 4 % des durch den Schuldner aufgenommenen Kapitals, war vom Schuldner allerdings so lange zu bedienen, bis er sich entschloss, das Darlehen durch Rückzahlung des Kapitals abzulösen. Da der Schuldner zu einer solchen Aufhebung des Kreditverhältnisses dabei zwar jederzeit berechtigt, aber nicht verpflichtet war und der Gläubiger auch sonst keine Möglichkeit besaß, das Grundkapital gegen den Willen des Schuldners zurückzufordern, besaß der *censo perpetuo* somit, wie der Name bereits andeutet, eine potentiell unendliche Laufzeit und konnte daher vom Gläubiger auch ohne Weiteres veräußert oder vererbt werden.

12 000 *scudi* aufzunehmen – einen Betrag, von dem sie erwarteten, dass er für eine zwar weiterhin vergleichsweise bescheidene, aber doch den Erfordernissen des Noviziats entsprechende Kirche ausreichen würde. Die dafür fälligen Zinszahlungen planten sie dabei aus den jährlich knapp tausend *scudi* zu finanzieren, die Costanzo Centofiorini noch als Ertrag aus seinen vor Eintritt in den Jesuitenorden erworbenen Pfründen zustanden.⁵⁹⁸ Mit Verweis auf den aus seiner Sicht ungenügenden Spielraum für Kostensteigerungen, vor allem aber aus Sorge, ein Nachfolger Alexanders VII. könne im Verlauf des mehrjährigen Bauprozesses die Genehmigung widerrufen oder ein allzu baldiger Tod des mit 65 Jahren für damalige Verhältnisse bereits vergleichsweise alten Paters Centofiorini könne die geplante Gegenfinanzierung des Kredits in Gefahr bringen und die in den Jahren kurz vor Baubeginn von S. Andrea al Quirinale ohnehin vergleichsweise angespannte Finanzlage des Noviziats noch weiter belasten, wies der Generaloberer allerdings auch dieses Angebot als unzureichend zurück und knüpfte seine Zustimmung an die Bedingung, dass der Papst nicht nur die Bauerlaubnis in Form eines offiziellen Chirographen schriftlich niederlegen, sondern er dem Noviziat auch eine zehnjährige *sopravvivenza* auf die Benefizien Centofiorinis gewähren, er den Jesuiten also unabhängig von einem eventuellen Tod Centofiorinis zehn Jahre lang die Fortzahlung der aus seinen Pfründen resultierenden Einkünfte garantieren würde.⁵⁹⁹ Zumindest letzteres lehnte Alexander VII. am 6. August gegenüber Giovanni Paolo Oliva allerdings kategorisch ab.⁶⁰⁰

Im Gegensatz dazu waren für einen *censo vitalizio* in der Regel mindestens 7, meist sogar 10 % Zinsen zu zahlen, dafür endete das Kreditverhältnis automatisch mit dem Tod des Gläubigers und das Grundkapital fiel an den Schuldner. Letztlich vergab der Gläubiger daher weniger ein Darlehen, sondern erkaufte sich mit dem eingesetzten Geldbetrag stattdessen eine jährliche Leibrente.

Zum Darlehenswesen im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts im Allgemeinen siehe AGO 1998, *passim*; zu den bei den beiden *censi* üblicherweise geltenden Vertragsbedingungen PACINI 1789, V, *passim*, insbes. S. 24 f., 29 ff. und 139 ff.; zur Verwendung jener Finanzierungsmethoden an S. Andrea al Quirinale und zu konkreten Belegen für die dabei jeweils geltenden Bedingungen Kapitel 3.3.1., S. 286 und Kapitel 3.3.6., S. 326.

⁵⁹⁸ „Riferì il P. Pallaucino ai P.^{ri} di casa il discorso tenuto col Papa, et i P.^{ri} Costanzo e Giulio Cesare Centofiorini proposero di presidere à censo uitalitio una somma di dieci, o dodici mila scudi, supponendola sufficiente per fabricare una Chiesa non grande, mà comoda con cinque altari. E si offerirono à pagarne i frutti annui con quel che si ritraeva annoualmente da' Beneficij che hauea ritenuti il P. Constanzo, i quali all'ora dissero che poteuano arriuare à scudi nouecento, e mille l'anno.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 1 v^o].

Anders als sein Bruder Giulio Cesare, der bereits 1644 in den Jesuitenorden eingetreten war und 1655 sein viertes Gelübde abgelegt hatte, hatte Costanzo Centofiorini zunächst eine Karriere im Umfeld der Kurie eingeschlagen und war in deren Verlauf durch Papst Innozenz X. unter anderem zum *prefetto dell'archivio*, zum *maestro di camera* sowie zum *segretario dei memoriali* ernannt worden. Als sich Centofiorini am 14. August 1656 im Alter von 62 Jahren dann ebenfalls dem Jesuitenorden anschloss, verfügte er daher über eine ganze Reihe von Benefizien, die er beim Eintritt in den Konvent zwar wohl zunächst ruhen ließ, die er aber, wie bei den Jesuiten üblich, erst nach Abschluss seiner zweijährigen Noviziatszeit endgültig niederzulegen plante und die er somit zur Finanzierung der neuen Kirche wieder reaktivieren konnte. ARSI, Rom. 61 („Cat. trienn. 1661-1665“), „Primus Catalogus Anni 1661“, S. 25 [fol. 29 r^o] und „Primus Catalogus Anni 1665“, S. 21 [fol. 166 r^o]; PATRIGNANI 1730, I, S. 243 f.; zu den Regeln, wie angehende Jesuiten beim Eintritt in den Orden mit ihrem bisherigen Besitz zu verfahren hatten, siehe darüber hinaus ConstSI 1583, S. 18 ff. (Exam. gen., Kap. 4, § 1 ff. / [§ 53 ff.]), insbes. S. 21 (Exam. gen., Kap. 4, § 5 / [§ 59]).

⁵⁹⁹ So fährt der Autor des bereits mehrfach zitierten Bericht über die Entstehung der heutigen Kirche nach der in der vorangegangenen Anmerkung zitierten Passage fort: „Fù supplicato p. la licenza il P. Goswino Nichel n.^{ro} Gen.^{le}, il qual non approvò questo partito, benchè desiderasse molto la Chiesa; p. ché non uoleua che la Casa, all'ora scarsissima di rendite p. la mancanza de' raccolti di Puglia, restasse aggrauata, ò uero in p.icolo d'esser assai presto aggrauata de' frutti del censo, come poteua seguir p. la morte del P. Constanzo già uecchio di 65 anni. [...] Si contentaua il P. Gen.^{le} di dar la licenza, se da S. S.^{ia} si fosse ottenuta una soprauuienza di dieci anni al P. Centofiorini, in modo che la Casa fosse sicura di riscuotere i frutti de' suoi beneficij per 10 anni, ancor ch'egli morisse p.^{ma}.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 1 v^o].

In einem auf den 29. Juli 1658 datierten Antwortschreiben an Giovanni Paolo Oliva, der auch ohne offizielles Amt der primäre Ansprechpartner des Ordensgenerals innerhalb des Noviziats gewesen zu sein scheint, führt Goswin Ni-

Erst als in den darauffolgenden Tagen entweder – wie die Überlieferung des Jesuitenordens annahm – der dort als *maestro di camera* dienende dritte Centofiorini-Bruder oder – was sich zumindest nicht ausschließen lässt – der Papst oder einer von dessen Emissären gegenüber Camillo Pamphilj die Probleme bei der Finanzierung der neuen Noviziatskirche ansprach und dieser daraufhin nicht nur sein früheres Stiftungsangebot über 15 000 *scudi* erneuerte, sondern er für die Zukunft auch weitere Zahlungen in Aussicht stellte,⁶⁰¹ als Costanzo Centofiorini nochmals seinen Willen bekräftigte, die Einkünfte seiner Pfründen für den Bau einzusetzen, als sich somit abzeichnete, dass für die Finanzierung der Kirche fast das Doppelte des ursprünglich erwarteten Betrags zur Verfügung stehen würde, und als zugleich mehr und mehr deutlich wurde, dass eine günstigere Konstellation für die Neuerrichtung der Kirche so schnell nicht zu erwarten war, entschied sich Goswin Nickel schließlich doch, die lang erhoffte Zustimmung zum Bau zu erteilen.⁶⁰² Nach einer ersten schriftlichen Vorvereinbarung am 21. August⁶⁰³ konnten Camillo Pamphilj und die Patres des Noviziats daher am 9. September 1658 vor Francesco Lucarelli, Notar der Apostolischen Kammer, den offiziellen Stiftungsvertrag abschließen, der am 25. September dann auch von Seiten des Jesuiten-

ckel sogar ausdrücklich aus: „*Intorno alla fabrica della Chiesa di codesto Nov.^{to} dico, che ne uno più di me hà desiderio, e desidera, che si faccia, purché non si facciano nuovi debiti, perché il Nov.^{to} stà pur troppo aggravato, et il prender à censo per fabricare non si giudica spediante: L'assegnamento del P. Costanzo Centofiorini non è sufficiente et è incerto senza la Confermat.^{ne} del Papa e concessione di sopravvivenza bastante, et inoltre sicurezza, che un'nuovo Pontefice non impedisca il cominciato; Poiché la fabrica non si può fare in un momento, e bisogna avvertire, che le fabbriche per ordinario portano molto maggior spesa di quella, che si suppone al principio, e dodecimila, che si pensa di prendere à censo non basteranno: Quando saranno aggiustati questi punti col Papa et io sarò sicuro, che il Nov.^{to} non avrà da far novi debiti, subito darò licenza, che si fabbrichi, e giacerà, che il denaro si prenda a censo di mano in mano, e non tutto in una volta, secondo s'anderà à impegnando.*“ ARSI, Rom. 32/I („*Epistola Generalis 1657-1665*“), fol. 100 v^o, zitiert nach TERHALLE 1994, S. 36 (Anm. 22).

Auf die im Bericht über den Kirchenbau bereits angedeuteten finanziellen Schwierigkeiten des Noviziats, die im Wesentlichen dem Ausbleiben der Einkünfte aus den noch auf die Della-Rovere-Stiftung zurückgehenden apulischen Besitzungen geschuldet waren, hat zuletzt ebenfalls Terhalle hingewiesen. TERHALLE 1994, S. 25 f. und 36 f. (Anm. 25); ID. 2011, S. 138 f. und 274 f.

⁶⁰⁰ „*Mà il P. Sforza non uolle domandare à S. S.^{ta} questa gratia, p.che diceua d'esser certissimo della negatiua, come da poi si hebbe, quando la domandò il P. Gio: Paolo Oliua all'ora suo Predicatore.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 1 v^o].

Das Datum der Unterredung ergibt sich aus dem jenen Tag betreffenden Eintrag in Alexanders Tagebuch, in dem es unter anderem heißt: „6. Ag.^{to} Martedì, [...]. Il P. Oliva ci parla de' benef. del Centofiori per far la Chiesa del Novit.^{to}“ BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [fol. 97 r^o], zitiert nach TERHALLE 1994, S. 26.

⁶⁰¹ „*Intese questi trattati il S.^r Principe D. Camillo Panfilij dal S.^r Carlo Centofiorini fr.^{ello} de' P.^{ri} Const.^o e Giulio Cesare, e suo M.^{to} di camera: e subito di nuouo s'offerì à fabbricarla a' sue spese con l'assegnamento di due pensioni di regno per 10 anni di sc. 1500- l'anno. Le quali l'haurebbe assegnate p. instr.^o publico irreuocabilmente; e poi soggiunse, che i P.^{ri} si fidassero di lui, p.che haurebbe date dell'altre somme, mà che per queste non si uoleua obligare.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 1 v^o f.].

Dass Alexander VII. selbst Camillo Pamphilj auf die Möglichkeit eines Engagements als Stifter hingewiesen oder er ein solches möglicherweise sogar faktisch angeordnet haben könnte, deutet bereits Johannes Terhalle an. TERHALLE 1994, S. 28 f.; zu den Gründen, die Camillo Pamphilj zu einer Finanzierung des Kirchenneubaus veranlasst haben könnten, sei darüber hinaus auch nochmals auf Kapitel 6.3., S. 606 verwiesen.

⁶⁰² „*Si compiacque dunque il P. Gen.^{le} di dar la licenza d'accettar quest'offerta dal S.^r Principe, la quale benché fosse di poca somma, e tanto incerta, e difficile ad eseguirsi. Il motiuo che l'indusse, fù p.che conobbe che p. fabricar la Chiesa si richiedeu la facoltà del Papa, la qual ora si hauea benignissimamente, et in altri tempi non era tanto sperabile. Et del denaro <che bisognaua> ora ue n'era qualche cosa, p.che il P. Centofiorini non si ritiraua dall'offerta fatta de' frutti de suoi Beneficij, e più se ne speraua dalle promesse del S.^r Principe. E non pareua sperabile che in altri tempi si fosse p. hauerne tanta facilità di far questa fabrica, quanta se n'hauea all'ora.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 2 r^o].

⁶⁰³ ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 5 („*Diverse minute di offerte fatte dal P.^{re} D. Camillo Pamphilj Seniore a favore dei PP. Gesuiti per la nuova Fabrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo*“), fol. 1 r^o ff.

generals nochmals seine offizielle Approbation erhielt.⁶⁰⁴ Darin stellte Pamphilj den Jesuiten für einen Zeitraum von zehn Jahren die Einkünfte zweier Pensionen auf die Bistümer Troia und San Severo in Höhe von zusammen jährlich 1 500 *scudi* zur Verfügung und trat ihnen außerdem seine Ansprüche auf die in früheren Jahren noch offen gebliebenen Rückstände ab.⁶⁰⁵ Dies verband er allerdings mit der Klausel, dass die Patres die betreffenden Gelder selbst einzutreiben hatten und er im Falle, dass sie dazu nicht in der Lage sein würden, nicht dazu verpflichtet war, die entgangenen Beträge zu ersetzen. Im Gegenzug sagten die Patres zu, die Gelder tatsächlich zum Bau der Kirche zu verwenden, Pamphilj als Stifter anzuerkennen sowie „an den üblichen Stellen“ dessen Wappen und Stifterinschrift anzubringen.⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ „Intanto si celebrò l'Instr.^o col S.^r Principe Panfilio ai 9. di Settembre 1658 p. gli atti del Lucarelli not.^o di Camera secondo la minuta che hauea fatta stendere à suo gusto.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabbrica“), n. pag. [fol. 2 v^o].

Das datierte Approbationsschreiben findet sich in ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 1, int. 3 a, n. pag.

⁶⁰⁵ Unter einer Pension ist in diesem Zusammenhang eine nicht an die Erfüllung von konkreten Amtspflichten gekoppelte, jährliche Unterhaltszahlung zu verstehen, die der offizielle Inhaber einer Pfründe auf Geheiß des Pfründgebers aus den mit dieser verbundenen Einkünften an einen Dritten abzuführen hatte. Waren Pensionen im kirchlichen Kontext zunächst vor allem dazu gedacht gewesen, einen früheren Amtsinhaber nach dessen Ausscheiden aus dem aktiven Dienst weiterzuversorgen oder einen erfolglosen Bewerber zu entschädigen, hatten sich diese bis zum 17. Jahrhundert zunehmend zu einem Mittel entwickelt, mit denen die Päpste auch nach dem Verbot der Pfründenakkumulation Kardinälen zusätzliche Einnahmen verschaffen beziehungsweise Laien, denen angesichts der mit Pfründen stets verbundenen geistlichen Aufgaben die regulären Benefizien nicht offen standen, mit einer kirchlichen Apanage ausstatten konnten. ROSA 1979, *passim*.

⁶⁰⁶ „In esso [also in dem in Anmerkung 604 erwähnten *strumento notarile*] egli cede le 2 pensioni, una sopra 'l Vescouato di Troia di sc. 700- m.^{ta} rom.^a l'anno, l'altra sopra 'l Vescouato di S. Seuero di sc. 800- simili l'anno con tutti i decorsi da lui non riscossi, e non si obligò à mantenerle esigibili, ma le cedè tali quali erano, di modo che quando si riscotesse di loro solo una parte ò anco nulla, S. E. non sarebbe obligata à dar altra somma. La Casa poi si obligaua di fabricar la Chiesa, d'accettarne S. Ecc.^a q. Fondatore, di porui la sua arme, e l'insrittione, p. l'osserruanza delle quali cose s'obligarono i beni di tutta la Compagnia con Patente speciale del n.^{ro} P.^{re} Generale. Stipulò quest'instr.^o il P. Carlo de Luca all'ora Vice Rett.^e in assenza del P. Dom.^{co} Vanni Rett.^e“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabbrica“), n. pag. [fol. 2 v^o].

Der Stiftungsvertrag selbst, der in der bisherigen Literatur stets nur ausschnittsweise zitiert wird, hat dabei den Wortlaut:

„Die 9 7mbris 1658. Ind.^{ne} XI.

Pont.^{us} Sanct.^{mi} D. N. D. Alexandri Diuina prouid.^a PP. 7. anno 4.^o

Hauendo l'Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} S.^r P.^{re} D. Camillo Pamphilio deliberato p. sua deuotione fabricare una Chiesa in honore, e sotto l'Inuocatione si S. Andrea alla Casa di Probatione de PP. Gesuiti à Monte Cauallo, doue hoggi è il loro nouitiato, in esecuzione di d.^a opera pia fà, e dà alli Padri di d.^a Casa di Probatione l'infrascritto assegnamento, con il quale si debba principare, e perfettionare d.^a Chiesa tanto dentro, quanto fuori, e tanto p. la fabrica della Chiesa, quanto delle Cappelle, e loro ornamenti con l'infr.^{te} conditioni, e modi, e non altrimenti etc.

Primieramente S. E. al detto effetto dà, et assegna à dd. RR. PP. assenti, e per essi al R. P. Carlo Francesco de Luca Vice Rettore della d.^a Casa di Probatione presente, et accettante, et de rato in forma promettendo, come si dirà etc. li termini di due pensioni altre uolte auct.^e aplic.^a riseruate à fauore di S. E., cioè una di sc.^{di} 800 m.^{ta} sopra li frutti etc, della Chiesa di San Seuero, e l'altra di sc. 700 m.^{ta} sopra li frutti etc, della Chiesa di Troia in Regno da decorrere p. dieci anni prossimi da incominciarsi dalla festiuità del Sant.^{mo} Natale di N.^{ro} Sig.^{re} Giesù Christo pross.^{mo}, e come segue da finire, costituendo li detti termini da decorrere in detto decennio la somma di sc. 1500. m.^{ta}, et à quest'effetto S. E. fà, e costituisce suoi Pro.^{ri} irreuocabili li Padri pro tempore di d.^a Casa di Probatione, et il R. P. Giulio Cesare Centofiorini al presente Pro.^{re} della med.^a Casa di Probatione, et altri Pro.^{ri} pro tempore della med.^a Casa in solidum, ad hauere, recuperare, esigere, e riceuere li detti termini di d.^e Pensioni p. detto decennio, tanto da i Mons.^{ri} Vescoui p.^{nti} di dette Chiese, quanto da chi sarà di bisogno, e da qualsiuoglia persona etiam p. mezzo di qualsiuoglia Banco, e degl'esatti farne quietanza etc. e cederne le ragioni tali, quali sono, di maniera, che contro S. E., e suoi non si possino mai ritorcere, ne meno siano tenuti alla restitutione del denaro, che si esigerà, nè à cos'alcuna à fauore di chi farà di bisogno con le clausule necessarie, et opportune, e chi ricuserà di pagare, poterlo conuenire auanti qualsiuoglia Giudice e far qualsiuoglia atto giuditario con la clausula ad lites àplissima da stendersi secondo lo stile de luoghi, doue accaderà esibire il presente Instrumento, e con le

3.2. Der Beginn der Planung

3.2.1. Die Wahl Berninis als Architekt

Während die Jesuiten noch um eine akzeptable Finanzierung rangen, schlug Alexander VII. dem Orden wohl bereits Ende Juli 1658 vor, Gian Lorenzo Bernini mit dem Entwurf der neu zu errichtenden Kirche zu betrauen.⁶⁰⁷ Am 9. August, zu einem Zeitpunkt also, zu dem Camillo Pamphilj höchstwahrscheinlich noch nicht einmal sein Stiftungsangebot erneuert hatte, sprach Alexander mit Bernini sogar bereits zum ersten Mal die Grundlinien des Projekts durch und gab ihm den Auftrag,

facoltà di sostituire etc. uno, ò più Procuratori, e generalmente far quel tanto, che sarà sopra di ciò necessario, et opportuno, e che potesse fare S. E. medesima.

Che detto assegnamento sia, e s'intenda concesso solo p. detti dieci anni, e non più, sicché passato detto decennio cessi, e spiri il detto mandato di procura, e la facoltà di esigere dette pensioni p. li termini, che decorreranno etc.

Che in caso, che i d.ⁱ Padri non potessero esigere li detti termini, e Pensioni in tutto, ò in parte p. qualsiuoglia accidente, etiam che le dette Pensioni ò ciascheduna di esse si rendessero inesigibili de Iure, uel de facto; S. E. non sia obbligata à pagarli altro denaro, Volendo S. E. p. detta fabrica assegnare solamente li detti termini di dette pensioni tali, quali sono, e non altrimenti, mà sia mero arbitrio, et elettione di S. E., e p. mera sua liberalità di supplire ala portione inesatta, et inesigibile quando così gli piaccia, e non altrimenti senza che à ciò possa esser sforzato etc.

Che detti Padri siano tenuti di mano in mano, che esigeranno detti termini far fare detta fabrica, aliàs non erogando la portione, che esigeranno, in detta fabrica, sia in arbitrio di S. E. reuocare il d.^o mandato, e facoltà di esigere data come sopra senza che S. E. sia tenuta à cos' alcuna.

Che detti Padri siano tenuti, come d.^o P. Carlo Fran.^{co} promette porre l'arme nome, ed Inscrittioni di S. E. in d.^a fabrica nelli Luoghi soliti, e consueti, e doue più parerà à S. E., e non ponendoli, possa S. E. farle porre di propria autorità senz' altro consenso, e licenza de Padri pro tempore di d.^a Casa di Probatione.

In oltre S. E. benche sappia non esser tenuto ad altro in uigore della p.^{nre} assegna, contuttociò acciò più facilmente, e nobilmente possa seguire la fabrica di detta Chiesa coll' Altare mag.^{re} ed'altre sue Cappelle, di sua spontanea uolontà, e liberalità assegna alli med.ⁱ Padri li termini di dette pensioni decorsi, e non esatti sino al p.^{nre} giorno, dandoli à quest' effetto le med.^e facoltà necessarie, et opportune, come sopra ferme però remanenti le cose espresse di sopra e non altrimenti etc.

Che d.^o R. P. Carlo Fran.^{co} sia tenuto far ratificare il p.^{nre} Instrumento frà due mesi prossimi dal P.^{re} R.^{mo} G.^{nle} di d.^a Compagnia in foma ualida, e non seguendo d.^a ratificatione in d.^o tempo, la p.^{nre} assegna s'habbia p. non fatta, quia sic etc.

Quæ omnia etc. aliàs etc. etiam ad omnia damna etc. de quibus etc. quod etc. Pro quibus etc. d.ⁱ Ill.^{mus}, et Exc.^{mus} D. Pri.^{ps} se ipsum, eiusque heredes etc. bona etc. iuraque etc. d.ⁱ uerò R. P. Carolus Franciscus uti Vice Rector p.^{bns} se ipsum, ac d. Domus Probationis, ac totius d. Societatis bona etc. iuraque etc, in ampliore forma Camere Ap.^{ce} cum clausulis etc. citrà etc. obligarunt etc. renunciarunt etc. consenserunt etc. unica etc. et sic tanto pectore, et litteris respectiue more etc. iurarunt etc. sup. quibus etc. Actum Romæ in Palatio d. Exc.^{mi} Pri.^{pis} sibi in uia Cursus p.^{ntibus} etc. Per Ill.^o, et R.^{mo} D. Abbate Cesare Maluicino Viterbien.ⁱ, et D. Angelo de Grandis Camerinen.ⁱ Testibus etc.

Franciscus Lucarelli R. Camere Ap.^{lice} not.^{us} rogatus etc.

ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 8 („Copie semplici d'Istro.^{no} di assegnamento fatto dal P.^{re} D. Camillo Pamphilj Seniore a favore dei RR. PP. Gesuiti per la Fabrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo, rogato dal Lucarelli not.^o della R. C. A.“), fol. 1 r^o ff. Eine weitere Abschrift hat sich als ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 1, int. 3 im Archiv der Jesuiten erhalten.

Eine im Vertragsentwurf vom 21. August zumindest zeitweise angedachte Bestimmung, in der Pamphilj für den Fall, dass er selbst oder Costanzo Centofiorini vor Ablauf der genannten zehn Jahre sterben und damit die Pfründen Centofiorinis oder – so ist angesichts der Klausel zumindest anzunehmen – die Pensionen früher als gedacht versiegen sollten, die sofortige Zahlung von 6 000 bis 7 000 *scudi* zusagte, wurde damit zunächst zwar fallengelassen. Dennoch scheint Camillo Pamphilj, wie sich weiter unten noch zeigen wird, in seinem Testament dann wieder auf diese Idee zurückgekommen zu sein. ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 5 („Diverse minute di offerte fatte dal P.^{re} D. Camillo Pamphilj Seniore a favore dei PP. Gesuiti per la nuova Fabrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo“), fol. 1 r^o; zum Testament Pamphiljs siehe Kapitel 3.4.1., S. 347.

⁶⁰⁷ So heißt es im bereits mehrfach zitierten Bericht über den Kirchenbau nach der Ablehnung des Finanzierungsangebots Costanzo Centofiorinis durch den Generaloberen, aber noch vor dessen Zusage, er werde bei Vorliegen einer ausreichenden *sopravvenienza* seine Haltung nochmals revidieren: „Intanto seguitaua <il Papa> à parlarne col P. Sforza Pallauicino, e li suggeriuua esser conueniente prender p. Architetto il S.^r Causal. Gio: Lorenzo Bernini.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 1 v^o].

auf dieser Grundlage den Patres des Noviziats einen Entwurfsvorschlag zu unterbreiten, dabei aber jene vorab geführte Unterredung nicht weiter zur Sprache zu bringen, sondern stattdessen den Eindruck zu erwecken, als stelle Bernini nur seine ureigenen, spontanen Ideen vor.⁶⁰⁸ Während den Jesuiten damit wohl in der Tat verborgen geblieben war, wie stark der Papst bereits vor der definitiven Stiftungszusage, wenn nicht sogar bereits vor der erneuten Kontaktaufnahme des Ordens mit Camillo Pamphilj die ersten Maßnahmen ergriffen hatte, um dem Projekt eine konkretere Form zu geben,⁶⁰⁹ dürfte der grundsätzliche Wunsch Alexanders VII., den Entwurfsprozess in seinem Sinne zu steuern, allerdings auch für die Zeitgenossen ohne Weiteres offensichtlich gewesen sein.

Dass der Papst von vornherein sicherzustellen suchte, dass die entstehende Kirche bei allem Einfluss der Jesuiten und des eigentlichen Stifters in Form und Charakter doch primär seine eigenen Vorstellungen von der Umgestaltung Roms widerspiegelte, zeigt sich dabei auch und gerade an der hier behandelten Verpflichtung Berninis, der während des Pontifikats Innozenz' X. bei den großen päpstlichen Neubauprojekten als Architekt nicht mehr recht zum Zuge gekommen war und daher, abgesehen von durchaus spektakulären Brunnenprojekten sowie abgesehen von den fortlaufenden Arbeiten an der Marmordekoration des Langhauses von Sankt Peter in jenen Jahren primär für private Auftraggeber gearbeitet hatte, der praktisch vom Moment des Amtsantritts Alexanders VII. an aber wieder zum primären künstlerischen Ansprechpartner des Papstes geworden war. Ob Alexander VII. Bernini tatsächlich noch am Tag der Papstwahl zu einer Audienz empfing, wie dies Berninis Biographen in bester panegyrischer Manier behaupten,⁶¹⁰ darf zwar getrost bezweifelt werden.⁶¹¹ Unbestritten ist jedoch, dass sich der Papst spätestens ab Mitte 1656 mehrmals im Monat mit Bernini zu ausgiebigen Beratungen über seine architektonischen und städtebaulichen Initiativen zu treffen pflegte⁶¹² und dass Bernini zusammen mit einer Reihe von Dichtern und Gelehrten außerdem zum festen Kreis von Alexanders Tischgästen gehörte, der Papst mit ihm also auch unabhängig von den Diskussionen über den Fortgang der diversen Bauprojekte in ständigem Austausch stand.⁶¹³ Es war vor diesem Hintergrund nur naheliegend, dass der Papst Bernini für zahlreiche sei-

⁶⁰⁸ Der betreffende Eintrag in Alexanders Tagebuch lautet: „*Al cav. Bernino che circa che farà la Chiesa a S. Andrea del Noviziato parli conforme à nostri sentimenti mà come da per se à Padri.*“ BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [Sp. 190 r^o (09.08.1658)], zitiert nach KRAUTHEIMER - JONES 1975, #226.

Die Interpretation, dass Bernini und der Papst an jenem Tag erstmals Alexanders Vision für den Neubau der Kirche diskutierten, schlägt explizit zum ersten Mal TERHALLE 1994, S. 27 vor.

⁶⁰⁹ Zum einen beschreibt der Bericht über den Kirchenbau die konkrete Verpflichtung Berninis durch den Papst erst in der auf das Finanzierungsangebot Camillo Pamphiljs folgenden Passage, zum anderen ist darin zunächst auch nur davon die Rede, dass der Papst Bernini ganz allgemein mit der Anfertigung des Entwurfs beauftragte, nicht jedoch davon, dass er in diesem Moment bereits in die Entwurfskonzeption eingriff: „*Fù riferito il tutto al Papa dal P. Sforza, e S. S.^{ta} ordinò da p. se al S.^r Cavalier Bernini, che facesse la pianta <e 'l disegno> della chiesa.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 2 r^o].

Ohnehin scheinen die Patres – zumindest in der Frühphase wohl fälschlicherweise, aber, wie sich im Folgenden zeigen wird durchaus nicht völlig grundlos – davon ausgegangen zu sein, dass Bernini weniger in Erfüllung einer päpstlichen Order, sondern eher aus Verbundenheit mit dem Jesuitenorden für das Noviziat tätig wurde.

⁶¹⁰ So etwa Berninis Sohn Domenico, wenn er schreibt: „*Non era ancor ei tramontato il Sole di quel fausto giorno, in cui successe la creazione del nuovo Pontefice, che fù chiamato dal Papa il Cavaliere, e con dimostrazioni trattato, confacevoli alla sua nuova Grandezza, & all'antica corrispondenza:* [...]“ BERNINI 1713, S. 95.

⁶¹¹ BERNINI - MORMANDO 2011, S. 356 f. (Anm. 1).

⁶¹² MARDER 1998a, S. 123.

⁶¹³ „*E fu questo vn principio di nuoua, e maggior confidenza, che per tutto quel Pontificato non ebbe mai fine, atteso, che egli [der Papst] lo volesse poi ogni giorno a se, mescolandolo fra buon numero d'vomini eruditi, che doppo il desinare, voleua, che facessero corona alla sua tauola, solito a dire di rimanere stupito, come il Bernino in sola forza d'ingegno potesse ne' discorsi giugnere, la doue altri con lungo studio appena erano peruenuti.*“ BALDINUCCI 1682, S. 37.

Zum Verhältnis Berninis zu Alexander VII. siehe darüber hinaus KRAUTHEIMER 1985, S. 37; MAGNUSON 1982-86, II, S. 162 f.; MORELLO 1992, *passim*.

ner architektonischen und städtebaulichen Vorhaben auch als Architekt heranzog⁶¹⁴ und ihm dazu zusätzlich zum Amt des *Architetto della Fabbrica di S. Pietro*, das Bernini bereits seit der Zeit Urbans VIII. bekleidet hatte, auch den Titel des *Architetto della Camera* sowie die Rolle des *Architetto personale* übertrug.⁶¹⁵ Zwar lassen sich aus den Jahren zwischen 1655 und 1667 durchaus auch einige unter direkter Beteiligung des Papstes entstandene Gebäude nachweisen, bei denen andere Architekten zum Zuge kamen, so etwa Pietro da Cortona bei der Umgestaltung von S. Maria della Pace und bei der Portikus von S. Maria in Via Lata, Carlo Rainaldi beim Neubau von S. Maria in Campitelli, bei der Fertigstellung der Fassade von S. Andrea della Valle und bei der Errichtung der Zwillingskirchen an der Piazza del Popolo oder Felice della Greca beim Weiterbau des Palazzo Chigi am Corso. Es fällt in diesem Zusammenhang jedoch nicht nur auf, dass sich in den meisten der zuletzt genannten Fällen die Wahl eines abweichenden Baumeisters unmittelbar auf die jeweils vorliegende Konstellation von Akteuren oder die Geschichte des betreffenden Projekts zurückführen lässt.⁶¹⁶ Vielmehr zeigt die Gesamtschau auf das Baugeschehen im Rom des Chigi-Pontifikats

⁶¹⁴ „[...] con espressioni d'affetto tenerissimo, animollo a cose grandi intraprendere per assecondare l'alte idee, che in abbellimento maggiore del Tempio di Dio, Gloria della Pontificia dignità, e decoro di Roma, aueua concepito la sua mente; [...]“ BALDINUCCI 1682, S. 37.

„Onde Alessandro vedendosi fornito di un così raro ingegno, dal bel principio del suo Pontificato gli comunicò quelle grandi Idee, che nutriva nell'animo, per abbellimento, e gloria del Tempio di S. Pietro, di Roma, e dello Stato.“ BERNINI 1713, S. 99.

⁶¹⁵ „Il dichiarò suo proprio Architetto, e della Camera, cosa, che non gli era occorsa per auanti negli altri Pontificati, perchè ogni Pontefice, auendo proprio Architetto di Casa sua, a lui voleua tal carica conferire; [...]“ BALDINUCCI 1682, S. 37.

Allerdings wird von verschiedenen Autoren darauf hingewiesen, dass sich die Stellung und die Aufgaben des *Architetto della Camera* bisher noch nicht recht fassen lassen beziehungsweise dass sich das, was bisher über das Amt des *Architetto Camerale* bekannt ist, kaum mit dem verträgt, was als Rolle für Gian Lorenzo Bernini vorausgesetzt werden darf. QUINTERIO 1983, S. 364; BERNINI - MORMANDO 2011, S. 357 (Anm. 2).

⁶¹⁶ So ging bei S. Maria della Pace der Auftrag wohl nicht zuletzt deswegen an Pietro da Cortona, da dort anstatt größerer architektonischer Eingriffe zunächst vor allem eine umfangreiche Neufreskierung geplant war, für die der durch seine Arbeit an den Deckengemälden des Palazzo Barberini, der Galleria Pamphilj, des Palazzo Pitti in Florenz oder der Kirche S. Maria in Vallicella als herausragender Freskant ausgewiesene Pietro da Cortona naheliegenderweise eher infrage kam als der außer als Architekt primär als Bildhauer tätige Bernini – einmal ganz abgesehen davon, dass S. Maria della Pace den erhaltenen Quellen zufolge zwar zu den meistfrequentierten Kirchen Roms gehörte, aber dennoch vergleichsweise versteckt am Ende einer ansonsten nur noch über zwei schmale Gässchen erreichbaren Stichstraße lag und daher bei Weitem nicht dieselbe Prominenz erreichte wie andere, die Erschließungsachsen der Stadt flankierende Bauten Alexanders. OST 1971, S. 236; MERZ 2008, S. 165 f.

Im Fall von S. Maria in Via Lata beteiligte sich Alexander ab 1661 lediglich an einer Baustelle, die Atanasio Ridolfi, einer der Kanoniker der Kirche, bereits 1658 begonnen hatte, die zu diesem Zeitpunkt bis fast zum Gebäck des unteren Registers gediehen war und für die dementsprechend auch Ridolfi und nicht Alexander den Architekten ausgewählt hatte. Ähnlich lag die Situation beim Neubau von S. Maria in Campitelli, für den der Papst zwar mehrfach größere Geldsummen bereitstellte, der eigentlich aber auf ein Gelübde der Konservatoren und des Senators zurückgeht und für den daher auch ganz folgerichtig Carlo Rainaldi in seiner Funktion als *Architetto del Popolo Romano* den Auftrag erhielt. *Ibid.*, S. 194 f.; PEDROLI BERTONI 1987, S. 18 ff. und 26; GÜTHLEIN 1990, S. 188 f.

Bei S. Maria dei Miracoli und S. Maria in Montesanto war es zwar nachweislich Alexander, der den Anstoß dazu gab, die beiden Kirchen als zueinander symmetrische Kopfbauten der betreffenden Baublöcke zu errichten und auf diese Weise nochmals eine zusätzliche, den Eintritt in die Stadt fassende Kulissensituation zu schaffen, und der Rainaldi mit der Ausarbeitung entsprechender Pläne beauftragte. Da der Papst dort weder als Finanzier in Erscheinung trat, noch das Ensemble durch irgendeine Art von heraldischer Symbolik oder Inschrift mit seiner Person in Verbindung brachte, war er dort jedoch freier, im Sinne einer generellen Förderung der Künste und Wissenschaften auch einen anderen Architekten in seine Patronage einzuschließen, zumal er sich, wie Hellmut Hager vermutet, im Falle Rainaldis in der Pflicht gefühlt haben könnte, diesen „für [das Scheitern seiner Bewerbung zur] Regulierung des Petersplatzes, die ihm vorenthalten wurde, zu entschädigen.“ HAGER 1968, S. 202 (Anm. 35) und 201 ff.

Lediglich bei der Fassade von S. Andrea della Valle und beim Palazzo Chigi al Corso lässt sich bisher außer der Tatsache, dass Alexander beziehungsweise die Chigi den betreffenden Projekten anscheinend nicht die allerhöchste Priorität zumaßen, dass sie auch in diesen Fällen in ihre Aufträge ein Stück weit zu verteilen suchten, und dass Bernini

auch, dass gerade die besonders prominenten beziehungsweise für die Selbstdarstellung des Papsttums oder seiner eigenen Dynastie besonders zentralen Baumaßnahmen Alexanders VII. doch praktisch ausnahmslos in der Hand Berninis lagen⁶¹⁷ und dass dieser, sieht man von seinem Intermezzo am Hof Ludwigs XIV. einmal ab, in jener Zeit zugleich praktisch nicht mehr für andere Auftraggeber arbeitete. Letztlich ergab sich damit von Mitte der 1650er-Jahre an zunehmend eine Situation, in der sich das künstlerische Schaffen Berninis und die Patronage Alexanders VII. derart untrennbar miteinander verbanden, dass bereits der Umstand, dass ein Gebäude von Bernini stammte, dieses faktisch als päpstliches Projekt auswies.

Für Alexander VII. bot die Entscheidung, seinen persönlichen Architekten für den Neubau von S. Andrea al Quirinale zur Verfügung zu stellen, daher zumindest potentiell auch die Chance, seinen Maßnahmen zur Umgestaltung Roms ohne zusätzliche Kosten einen weiteren, höchst prestigeträchtigen Baustein hinzuzufügen,⁶¹⁸ auch wenn in der Rückschau letztlich unklar bleibt, ob und zu welchem Zeitpunkt er von dieser Möglichkeit tatsächlich Gebrauch machen wollte. So deutet seine Anweisung, die Kirche mit einer Mauer von der Straße abzutrennen, einerseits darauf hin, dass er die vom Gebäude am Ende erreichte und für einen Bestandteil seines Programms zur Neucodierung des römischen Stadtraums eigentlich nur vorteilhafte städtebauliche Präsenz zumindest in den letzten Monaten des Jahres 1658 gar nicht mehr wünschte. Andererseits bildet aber – sieht man von dem möglicherweise mitschwingenden Wunsch, an einem derart sensiblen Ort in unmittelbarer Nachbarschaft zum eigenen Palast eine besonders enge Kontrolle über den Fortgang des Bauprojekts zu behalten, sowie von der zwar recht unwahrscheinlichen, aber ebenfalls nicht völlig ausgeschlossenen Erklärung, dass Alexander VII. auf diese Weise seine Verbundenheit mit dem Jesuitenorden demonstrieren wollte, einmal ab – das Bestreben, das Gebäude dem Kern seiner architektonischen und städtebaulichen Initiativen zuzuschlagen oder bei diesem zumindest für eine den originär päpstlichen Bauprojekten entsprechende künstlerische Qualität zu sorgen, nicht nur praktisch die einzige denkbare Erklärung für die Verpflichtung Berninis. Dass die vom Papst letztlich verlangte straßenbegleitende Mauer in den ersten Unterredungen mit Bernini offensichtlich noch kein Thema war,⁶¹⁹ lässt vielmehr auch darauf schließen, dass sich die Vorstellungen Alexanders VII. hinsichtlich des Öffentlichkeitsgrads und der Sichtbarkeit der Kirche im Verlauf des Augusts 1658 nochmals geändert haben müssen. Insgesamt ist daher wohl am ehesten davon auszugehen, dass der Papst zunächst durchaus einen bis an die Straße reichenden, mit einem gewissen gestalteri-

mit den übrigen Baumaßnahmen ohnehin schon ausreichend beschäftigt gewesen sein dürfte, kein triftiger Grund angeben.

⁶¹⁷ Zu nennen sind hier insbesondere die Kolonnaden des Petersplatzes als aufgrund seiner Größe sowie seiner Verbindung mit dem Petersdom wichtigster urbanistischer Eingriff Alexanders VII. und neues Wahrzeichen für die Hauptstadt des Christentums, die *Cathedra Petri* als zwar nicht genuin architektonische, durch ihren Ort und ihre Dimensionen aber dennoch die Raumwirkung entscheidend prägende Fassung für den als materielles Unterpfand des päpstlichen Machtanspruchs interpretierten Bischofsstuhl des Hl. Petrus, die *Scala Regia* als Inszenierung des zeremoniellen Aufstiegs zu den päpstlichen Staatsappartements in dessen traditionellem Palast im Vatikan, die *manica lunga* als Erweiterung des von den Residenzen des römischen Adels umgebenen und an einer der zentralen Zugangsachsen der Stadt gelegenen alternativen Papstpalasts auf dem Quirinal, S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo als neue Hauptkirche am Ort der päpstlichen *villeggiatura*, der Palazzo Chigi, heute Chigi-Odescalchi, zwischen Via del Corso und Piazza SS. Apostoli als primärer Nepotenpalast, S. Maria del Popolo als Alexanders ehemalige Titelerkirche und – durch die von Raffael an das nördliche Seitenschiff angebaute Kapelle – Erinnerungsort an die erste römische Blütezeit der Familie unter dem päpstlichen Bankier Agostino Chigi sowie das Ensemble aus S. Maria Assunta und Palazzo Chigi in Ariccia als symbolische Stadtgründung im Zentrum der den Aufstieg der Chigi in den Herzogs- beziehungsweise Fürstenstand garantierenden Ländereien.

⁶¹⁸ Zur Interpretation von Berninis Noviziatskirche als von Camillo Pamphilj finanziertes „teatro“ Alexanders VII. siehe insbesondere KRAUTHEIMER 1985, S. 59, 63 und 76 f.

⁶¹⁹ Dafür spricht zumindest die Tatsache, dass der Papst Bernini am 2. September ausdrücklich dazu auffordern musste, die Kirche von der Straße abzurücken. Vgl. Kapitel 3.2.3., S. 275.

schen Anspruch verbundenen Bau im Sinn hatte, dass er Bernini zunächst durchaus mit dem Ziel engagierte, mit S. Andrea al Quirinale ein weiteres seinem eigenen urbanistischen Programm eingliederbares Gebäude zu schaffen, und dass er sich erst in einem zweiten Schritt dazu entschloss, die Kirche doch aus dem unmittelbaren Kontext des Straßenraums und damit aus seiner eigenen städtebaulichen Gesamtkonzeption herauszulösen.

Dass auch Camillo Pamphilj und die Jesuiten das Angebot des Papstes, für S. Andrea al Quirinale seinen persönlichen Architekten zur Verfügung zu stellen, derart bereitwillig annahmen, ist vor dem Hintergrund der Machtverhältnisse im Rom des 17. Jahrhunderts, bei denen bereits die Missachtung eines bloßen päpstlichen Wunsches die Gefahr mit sich bringen konnte, dauerhaft die Gunst des Pontifex zu verlieren und bei diesem daher mit zukünftigen Anliegen auf taube Ohren zu stoßen, eigentlich nicht weiter überraschend. Dies gilt umso mehr, als im Falle der Jesuiten den Patres des Noviziats zweifellos noch die am Einspruch von Alexanders Vorgängern gescheiterten früheren Neubauinitiativen vor Augen standen und sie daher in den Monaten bis zur Grundsteinlegung wohl alles vermieden haben dürften, was den Papst zu einer Rücknahme der Baugenehmigung veranlassen konnte, und als auch Camillo Pamphilj gegenüber dem Papst in einer gewissen Pflicht stand, sich für die erfolgreiche Vermittlung im erst kurz zuvor gelösten Konflikt mit seiner Mutter und seiner Ehefrau⁶²⁰ erkenntlich zu zeigen. Zugleich bot der Vorschlag Alexanders VII., Gian Lorenzo Bernini mit der Errichtung der neuen Noviziatskirche zu betrauen, Camillo Pamphilj jedoch auch die Gelegenheit, den von ihm finanzierten Bau durch einen Architekten ausführen zu lassen, der durch sein bisheriges Werk in besonderem Maße gezeigt hatte, dass er einem Gebäude den von Pamphilj zweifellos von Anfang an gewünschten repräsentativen Charakter verleihen konnte, der – abgesehen vielleicht von Francesco Borromini, mit dem sich Pamphilj allerdings Ende 1656 wegen der Baustelle von S. Agnese al Agone endgültig überworfen hatte⁶²¹ und der für eine nochmalige Zusammenarbeit daher nicht mehr infrage kam – von allen seinen Zeitgenossen zweifellos den von der städtebaulichen Geste bis hinab zum Ausstattungsdetail spektakulärsten Entwurf erwarten ließ, der dem Stifter damit die maximale Sichtbarkeit und Anerkennung garantierte und dessen Verpflichtung daher auch Pamphilj durchaus zustattenkommen musste, dessen Dienste in Anspruch zu nehmen, diesem unter anderen Umständen aber wohl verwehrt geblieben wäre.

Und schließlich musste ein Engagement Berninis in diesem Fall auch insofern besonders naheliegen, als dieser damals schon seit längerer Zeit eine vergleichsweise enge persönliche Beziehung zum Jesuitenorden unterhielt. So berichten die Quellen nicht nur, dass Bernini Mitglied der unter der spirituellen Leitung der Jesuiten von Il Gesù stehenden *Confraternita della Buona Morte* war und dementsprechend jeden Freitag die an der Mutterkirche des Ordens stattfindenden Bruderschafts-andachten besuchte.⁶²² Vielmehr ist auch bekannt, dass er den bereits erwähnten, bis mindestens 1658 in der Ordensniederlassung auf dem Quirinal lebenden Jesuitenpater und Gelehrten Sforza Pallavicino, den er spätestens in den ersten Jahren des Chigi-Pontifikats während der gemeinsamen Stunden an der Tafel Alexanders VII., möglicherweise aber auch bereits in den späten 1620er- oder frühen 1630er-Jahren im Umkreis Urbans VIII. kennen und schätzen gelernt hatte, zu seinen wenigen persönlichen Freunden zählte.⁶²³ Im Zuge der Arbeit an S. Andrea al Quirinale intensivierte

⁶²⁰ TERHALLE 1994, S. 28 f.

⁶²¹ EIMER 1970-71, S. 427 ff. und S. 443 ff., insbes. S. 448.

⁶²² „Per lo spazio di quarant’anni frequentò ogni Venerdì la divozione della buona morte nella Chiesa del Gesù, in cui bene spesso riceveva la Santissima Communione almeno una volta la settimana.“ BERNINI 1713, S. 171.

⁶²³ So bezeichnet Domenico Bernini in der Biographie seines Vaters Sforza Pallavicino als „[...] suo intrinseco, & amorevole [...]“ und berichtet zu den Tischgesellschaften Alexanders: „Erano soliti di assistere, e far corona al Principe in quell’hora i maggiori Virtuosi di Roma [...]. Frà essi sempre vi erano il Cardinal Sforza Pallavicino, e’l nostro Cavalier

sich das Verhältnis Berninis zu den Jesuiten im Allgemeinen und zu deren Noviziat auf dem Quirinal dann sogar noch weiter. So entwickelte sich spätestens in jenen Jahren der spätere Ordensgeneral Giovanni Paolo Oliva zu Berninis geistlichem Ratgeber,⁶²⁴ so zog sich Bernini nach dem Tod seiner Frau, Caterina Tezio, im Jahre 1673 mehrere Tage lang in den Konvent von S. Andrea zurück⁶²⁵ und so dürfte Bernini schließlich auch entscheidenden Anteil am Entschluss seines Sohnes und späteren Biographen Domenico gehabt haben, als Novize in den Jesuitenorden einzutreten.⁶²⁶ Auch wenn die in jenen Episoden zum Ausdruck kommenden zusätzlichen Berührungspunkte zwischen Bernini und den Jesuiten wohl tatsächlich erst die Resultate seines Engagements bei der Neuerrichtung der Noviziatskirche bildeten, muss Bernini doch auch schon zuvor eine gewisse Affinität zur Spiritualität jenes Ordens verspürt⁶²⁷ und dem Orden ein besonderes Wohlwollen entgegengebracht haben – eine Verbundenheit, die sich am Ende übrigens nicht zuletzt auch darin äußern sollte, dass er dem Noviziat von einem gewissen Zeitpunkt an seine weiteren Dienste unentgeltlich zur Verfügung stellte und, ebenso wie nach ihm sein Schüler und Nachfolger als Architekt des Noviziats, Mattia de' Rossi, darauf bestand, seine Arbeit an S. Andrea als seine persönliche Art eines frommen Werkes allein *ad maiorem Dei gloriam* zu verrichten.⁶²⁸ Es verwundert nicht, dass sich bei

Bernino.“ *Ibid.*, S. 40 und 96.

Zum Verhältnis von Bernini und Pallavicino sowie zur Frage, wann deren Freundschaft ihren Anfang nahm, vgl. MONTANARI 1997, *passim*, insbes. S. 43 und S. 55 f.; BERNINI - MORMANDO 2011, S. 310 (Anm. 15).

- ⁶²⁴ Auch Giovanni Paolo Oliva charakterisieren Berninis Biographen als „*suo amicissimo*“. Die Bandbreite der Themen, für die Oliva Bernini als Ansprechpartner diente, konnte dabei allerdings durchaus weit über rein theologische Diskussionen hinausreichen und auch Ratschläge zu Berninis sonstigen Lebensentscheidungen umfassen, darunter – für die Kunst- und Architekturgeschichte von ganz besonderer Bedeutung – die Frage, inwieweit Bernini die Einladung Ludwigs XIV. annehmen sollte, im Zusammenhang mit dem Louvre-Projekt nach Paris zu kommen. BALDINUCCI 1682, S. 43 f.; BERNINI 1713, S. 122 und 171; BERNINI - MORMANDO 2011, S. 370 (Anm. 35).

Auch wenn die Betonung von Berninis Kontakten zu Mitgliedern der höchsten gesellschaftlichen Schichten nicht zuletzt dazu diente, das Sozialprestige des Künstlers zu erhöhen, und seine Biographen daher in den betreffenden Schilderungen die Wahrheit zweifellos etwas dehnten, fällt es angesichts des gerade in diesem Fall vorhandenen Bezugs zu einer vergleichswisen konkreten Episode schwer, die Berichte über die Freundschaft Berninis und Olivas, wie Rudolf Kuhn dies andeutet, als ein reines *name dropping* abzutun. KUHN 1969, S. 229 f.

- ⁶²⁵ *Ibid.*, S. 32

Selbst wenn Berninis Aufenthalt im Noviziat in einem Register mit dem Titel „*Nomina Exercitantium*“ verzeichnet ist, sind angesichts der Formulierung „*Caval. Bernino, per morte di sua moglie seguita à di 12 di q. [also am 12.07.1673] si ritirò con noi da quel giorno fino à 15 con un suo servitore.*“ ARSI, F.G. 1024 („*Nomina Exercitantium in Domo Probationis Romana ab an. 1650 usq. ad 1693*“), #68, zitiert nach *ibid.* S. 257 (Anm. 78) sowie angesichts der Kürze des Aufenthalts gewisse Zweifel angebracht, ob Bernini dort tatsächlich an Exerzitien teilnahm.

- ⁶²⁶ *Ibid.*, S. 4 ff.

- ⁶²⁷ Zu einem möglichen Einfluss der jesuitischen Ideen auf das Schaffen Berninis siehe KUHN 1970, *passim*.

- ⁶²⁸ „*Il nouiziato di S. Andrea della Comp.^a di Giesù à m.^{te} Cauallo non hà mai assegnata prouisione stabile à Sig.^{ri} Architetti, [...] e siccome il S.^r Bernini non hà uoluto mai accettare prouisione di danaro, così ne meno si è preteso dal S.^r Mattia p. l'aiuto prestatogli. Al Sig. Cau.^{re} Bernini si sono mandati p. atto di gratitudine più regali di quadri di Battaglie del n.^{ro} fre.^{lo} Borgognone, d'oglio, di pane, e simili, mà parendogli, che auessero specie di pagam^{ro}, presto si dichiarò di non uoler accettar altro dal Nouiziato, se non il Pane per La Sua bocca, che gli fù dato sino all'ultimo de suoi giorni. Similm.^{te} il Sig.^r Mattia ad esempio del Sig.^r Cau.^{re} Bernino non hà mai preteso, nè accettato recognizione alcuna di danaro, e si è contentato di uarij regali d'oglio, di Vino, ed'altro, che si sono commisurati à Disegni, e Lauori, che andaua facendo [...]*.“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 19, n. pag. [fol. 47 r°].

In der 1672 entstandenen Chronik der Bauarbeiten findet sich andererseits aber auch der Hinweis: „*Si sono ancora spesi sc. 500 incirca in mercedi a gli Architetti, e in qualche regalo fatto sul principio al S.^r Cauall. Bernini però che dipoi non hà più uoluto accettar cosa nessuna. A cui si sono ancor donati due quadri del n.^{ro} f. Giac.^o Cortesi, e due piccoli simili si son donati al S.^r Mattia de Rossi, il cui ualore non è compreso nella d.^a somma.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 7 v°]. Dies deutet darauf hin, dass die Jesuiten zumindest während des ersten Bau- und Planungsabschnitts trotz alledem erhebliche Summen für die Entlohnung Berninis und seiner Mitarbeiter aufwandten und macht angesichts der Verwendung des Plurals „*architetti*“ zugleich deutlich, dass zumindest Mattia

den Jesuiten daher bald sogar die Lesart herausbildete, Bernini habe sich dem Projekt einer neuen Noviziatskirche primär ihrem Orden zuliebe angenommen.⁶²⁹

3.2.2. Das Fünfeckprojekt aus dem Archivio Doria-Pamphilj

Bevor Bernini die heute bekannte querovale Kirche entwickelte, reagierte er auf die Aufforderung, einen konkreteren Vorschlag für die Gestaltung von S. Andrea al Quirinale auszuarbeiten, zunächst mit einem auf einer Fünfeckgeometrie beruhenden Entwurf,⁶³⁰ bei dem allerdings bisher noch unklar bleibt, von wem in diesem Zusammenhang die Initiative zu einer derart unerwarteten Planfigur ausging und wodurch diese genau motiviert war.

So könnte, wie auch die bisherige Forschung annimmt, die konkrete Grundrissdisposition einerseits eine erste, spontane Reaktion Berninis auf die bereits in Costanzo Centofiorinis erstem Stiftungsangebot zum Ausdruck kommende Forderung der Jesuiten nach einer Kirche mit insgesamt fünf Altären gewesen sein.⁶³¹ Andererseits mag sich Bernini von einer solchen gerade für eine Kirche äußerst ungewöhnlichen Gesamtform aber eventuell auch versprochen haben, auf diese Weise – analog etwa zur benachbarten Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane – selbst mit vergleichsweise beschränkten finanziellen Mitteln ein aufsehenerregendes Ergebnis erzielen und damit dem Rang der *Societas Iesu* architektonischen Ausdruck verleihen zu können. Hinzu kam, dass das Fünfeckprojekt als Zentralbau eine gute Ausnutzung des durch ungefähr gleiche Breiten- und Tiefenabmessungen charakterisierten Bauplatzes erlaubte und sich darüber hinaus auch noch nahtlos in Berninis nach dem Bau der ersten Re Magi-Kapelle des Palazzo di Propaganda Fide in den 1630er-Jahren zunächst unterbrochene, wenige Monate vor Beginn der Planungen für S. Andrea dann aber an S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo wieder aufgenommene und im Folgenden an S. Maria

de' Rossi den Jesuiten bereits damals mit als vollwertiger Architekt galt.

Konkrete Ausgaben für Geschenke an Bernini sind im Rechnungsbuch der Baustelle für den 7. Dezember 1658, für den 27. Mai 1660, für den 21. März 1662 sowie den 14. Januar 1664 überliefert, für den 9. Oktober und den 26. November 1658 sowie den 30. Oktober 1660 erwähnen die Dokumente sogar mehr oder weniger umfangreiche Barzahlungen: „*Spese diuerse p. la fabrica, dare Adi 9 di 8.^{bre} a Cassa sc. sei b. 30 pagati al Architetto p. disegnare in Terra etc. [...] / [...] / Adi 26 Nou.^{re} -// sc. sei b. 30 pag.^{ti} all. Architetto [...] / Adi 7 Dec.^{re} -// Al Monte di Pietà sc. cinquanta cinque b. 50 m.^{ta} per un baccile d'Argento donato al Bernino di li. 4 onc. 10 [...]*“; „*Adi 27 detto -// A [cassa] sc. venti m.^{ta} pag.^{ti} a Balduino p. un bacciletto d'Argento donato al Bernino [...] / [...] / Adi 30 Ottobre -// A detta sc. 30 al S.^r Caualiere Bernino d'ordine del ... Rett.^{re} [...]*“; „*Spese diu.^e deuono dare Adi 21 Marzo sc. cinquanta m.^{ta} pag.^{ti} a m.^{ro} Balduino Blauer p. due sottocoppe d'Argento donate al sig.^r Caualiere Bernino [...]*“; „*Spese diu.^e deuono dare Adi 14 Gen.^o b. 60 m.^{ta} per legname per la Cornice del quadro del Bernino [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione eclesie*“), fol. 10 a [fol. 12 v^o (09.10.1658 / 26.11.1658 / 07.12.1658)], fol. 39 a [fol. 41 v^o (27.05.1660 / 30.10.1660)], fol. 68 a [fol. 70 v^o (21.03.1662)] und fol. 77 a [fol. 79 v^o (14.01.1664)].

⁶²⁹ „*Questi dopo hauer ueduto diligentemente tutt' il sito della Casa, e del giardino, si applicò con tutto l'animo all'opera non tanto p. eseguir gli ordini del Papa, quanto p. fauorire la nostra Compagnia, à cui hà mostrata sempre singolar beneuolenza.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 2 r^o].

⁶³⁰ „*Fece la pianta prima di figura pentagona; mà dipoi non sodisfacendosene la fece di figura ellittica detta ouata [...]*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 2 r^o].

Zur Datierung von Fünfeckentwurf und zur Frage, wann der Wechsel zum Oval stattfand, siehe die Ausführungen im hinteren Teil des Kapitels.

⁶³¹ FROMMEL 1983, S. 213; BÖSEL 1985, S. 215; MARDER 1990, S. 112 (Anm. 11); GIJSBERS 1996, S. 314 ff.; JÜNG 1998, S. 95.

Zu Centofiorinis Stiftungsangebot siehe auch Kapitel 3.1.5., S. 262. Johannes Terhalle merkt in diesem Zusammenhang allerdings an, dass die Erwähnung der fünf Altäre dort keineswegs zwingend auf ein vorab festgelegtes, auf eine bestimmte Zahl von Altären zu verteilendes ikonographisches Programm verweisen muss, sondern dass es sich dabei auch einfach nur um eine Angabe gehandelt haben kann, in der die Anzahl der Altäre, *pars pro toto*, für die ungefähren Dimensionen des zu errichtenden Kirchengebäudes steht. TERHALLE 1994, S. 26.

Assunta in Ariccia weitergeführte Auseinandersetzung mit Zentralbautypologien einfügte.⁶³² Es sprechen damit durchaus gute Gründe für die Annahme, dass Bernini, wie dies übrigens auch die Baustellenchronik nahelegen scheint, die Idee einer Fünfeckkirche von sich aus entwickelte und den übrigen Baubeteiligten als ersten eigenen Vorschlag präsentierte.

Ebenso gut ließe sich das Fünfeckprojekt aber auch aus der Tradition der bei Kirchen- und Konventsneubauten der Jesuiten gerade durch ehrgeizige Patres der mittleren Hierarchieebenen immer wieder ins Gespräch gebrachten architektonischen *stravaganze* ableiten, die – mochten sie durch die Generaloberen am Ende auch noch so sehr wieder in traditionellere Bahnen gelenkt worden sein – allmählich doch in den architektonischen Erfahrungsschatz der *Societas Iesu* Eingang fanden, wo sie sich dann außerdem mit einem insbesondere gegen Ende des 16. Jahrhunderts innerhalb der gelehrten Diskussionen des Ordens präsentieren, sich aber auch Mitte des 17. Jahrhunderts etwa in der Person Athanasius Kirchers nochmals manifestierenden Hang zum Hermetischen verbanden.⁶³³ Statt davon auszugehen, dass der Fünfeckentwurf auf eine Initiative Berninis zurückging, erscheint es daher durchaus vorstellbar, dass die Bitte, eine solche Grundrissvariante doch einmal durchzuspielen, zunächst von den Jesuiten an Bernini herangetragen oder die Idee zum Pentagonalkomplex zumindest während der ersten Diskussionen zwischen Bernini und den Patres des Noviziats im gemeinsamen Gespräch entwickelt worden sein könnte. Dies gilt umso mehr, als aus den Jahren 1595 bis 1596 für das Jesuitenkolleg in Cosenza tatsächlich konkrete, durch den Ordensarchitekten Giuseppe Valeriano vorgelegte Planungen für einen fünfeckigen Sakralbau belegt sind, von denen man zwischen 1599 und 1604 sogar erste Teile auszuführen begonnen hatte und die einigen Ordensmitgliedern möglicherweise sogar noch präsent geblieben waren.⁶³⁴

Der von Bernini letztlich entwickelte Entwurf, von dem sich im Familienarchiv der Pamphilj ein mit Bleistift vorgerissener, freihändig ausgezogener und im Bereich der geschnittenen Bauteile mit Tusche lavierter Grundriss erhalten hat [ABB. 741],⁶³⁵ orientiert sich in seinem Gesamtcharakter dabei klar am Idealentwurf einer Fünfeckkirche, den Sebastiano Serlio im *Quinto Libro* seines Architekturtraktats vorstellt [ABB. 893], sowie an dem von Serlios Entwurf abhängigen vorgeblichen „*sepolchro fatto dalli antichi à Palestrina*“, das Giovanni Battista Montano im spätestens 1638 unter dem Titel *Raccolta de Tempij, et Sepolcri disegnati dall'Antico* erstmals erschienenen dritten Band seiner Sammlung antiker Tempel wiedergibt [ABB. 894].⁶³⁶

Wie bei Serlio und Montano sollte daher auch bei Berninis erstem Projekt für S. Andrea eine zehneckig gebrochene zentrale Rotunde in einem gewissen Abstand von einer fünfeckigen Außenkontur umschrieben und der so entstehende Zwischenraum im Wechsel durch fünf die Fünfeckspitzen besetzende, größere und fünf hinter den Mitten der Fünfeckseiten gelegene, kleinere Nebenräume ausgefüllt werden. Dabei sollten erstere, je nachdem welche der auf der Zeichnung sichtbaren Varianten man zugrunde legt, nach einer gegenüber der eigentlichen Kapelle leicht eingezogenen, mit parallelen Laibungen in die Zentralraumwand eingeschnittenen Durchgangsöffnung einen halbrunden, einen gut halbovalen oder einen nierenförmigen Grundriss aufweisen und jeweils einen Altar enthalten. Letztere wären dem im Gebäude stehenden Betrachter dagegen wohl lediglich als in

⁶³² Zu Berninis Zentralbaukirchen und den zwischen ihnen bestehenden Abhängigkeiten siehe MARDER 2009, *passim*.

⁶³³ Vgl. BEVILACQUA 1999, S. 214 ff.; zu den hermetischen Tendenzen in der Architektur der Jesuiten siehe darüber hinaus TAYLOR 1972, *passim*.

⁶³⁴ Zum Fünfeckentwurf für Cosenza siehe CECARELLI 1979, *passim*, insbes. S. 37 ff.; BÖSEL 1985, S. 369 ff.; BALESTRERI et al. 2009, S. 95.

⁶³⁵ ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 2.

⁶³⁶ SERLIO 1584, V, fol. 205 v^o; MONTANO - SORIA 1691, III, Taf. 23.

der Breite zwar vergleichbare, dafür aber deutlich flachere Rechtecknischen erschienen. Die Wandzone des Hauptraumprospekts sollte in jeder ihrer zehn Ecken sodann durch je einen entsprechend der Raumkontur in seiner Mitte abknickenden Pilaster gegliedert werden. Und außer auf der Richtung Frontfassade zeigenden Seite plante Bernini darüber hinaus, in die Öffnungen der Rechtecknischen je zwei freistehende Vollsäulen einzustellen, die an dieser Stelle wohl als Pantheonizität gedacht waren, die Serlio allerdings in vergleichbarer Weise auch bei dem der Fünfeckkirche in seinem Traktat unmittelbar vorausgehenden Idealentwurf einer ovalen Kirche anwendet und die selbst im endgültigen Bau in Form der Altarraumadikula noch nachwirken. Während unter den mit den Fünfeckseiten korrespondierenden sekundären Nebenräumen das Vestibül durch einen Verzicht auf die Säulen noch als eigenständiger Raumtyp ausgewiesen wird, ist bei den Raumzellen in den Spitzen des Fünfecks zwar durchaus davon auszugehen, dass die Altäre eine unterschiedlich aufwändige Gestaltung erhalten sollten, in rein architektonischer Hinsicht wurden die Bereiche des Haupt- und der Nebenaltäre hier aber nicht weiter differenziert. Das Presbyterium mit dem Hauptaltar erfährt damit innerhalb der räumlichen Struktur des Baus allein durch seine dem Eingang axial gegenübergestellte Position eine gewisse Betonung.

Von außen ist die der Straße zugewandte Fünfeckseite mit zwei, wie bei Berninis Bauten üblich, gegenüber den eigentlichen Gebäudeecken leicht nach innen verschobenen Pilasterpaaren besetzt,⁶³⁷ die zusammen mit einem abschließenden Frontispiz eine die gesamte Front bedeckende Fassade gebildet und zwischen sich eine wohl ebenfalls mit einem Dreiecksgiebel abgeschlossene Portalrahmung eingefasst hätten. An die rechte Seite der Kirche schließt sich auf dem betreffenden Blatt sodann ein ungefähr quadratischer Anbau an, von dem ganz am Ende noch ein korridorartiger, komplett ohne Öffnungen dargestellter Raumstreifen abgetrennt ist und dessen leicht rechteckiger Rest wohl als Sakristei dienen sollte. Der sich in Richtung der Gebäudefront keilförmig öffnende Zwischenraum zwischen Anbau und Kirchenumriss sollte in seiner vorderen Hälfte darüber hinaus eine Wendeltreppe aufnehmen, was darauf hindeutet, dass zumindest über einem der Typen von Nebenräumen bereits in diesem Planungsstadium eine Art von Chor- oder Andachts-emporen vorgesehen war. Die genaue Position der Kirche bleibt – ebenso wie deren Anschluss an den Konvent und deren konkrete Abmessungen – auf der Zeichnung allerdings offen.

Prinzipiell ist aus den Quellen bekannt, dass Bernini das genannte Fünfeckprojekt am 2. September erstmals mit dem Papst besprach⁶³⁸ sowie dass dieser den Architekten daraufhin anwies, den Bau so weit wie möglich von der Straßenflucht abzurücken und bis zur folgenden Unterredung „*due mostre*“ auszuarbeiten,⁶³⁹ wobei allerdings unklar bleibt, was insbesondere mit letzterer Formulierung genau gemeint war. So könnte die Bitte um die besagten „*due mostre*“ zum einen auf den

⁶³⁷ Eine Lösung mit von den Gebäudeecken abgerückter Pilastergliederung fand beziehungsweise findet sich sowohl bei Berninis ursprünglicher Re Magi-Kapelle des Palazzo di Propaganda Fide als auch bei S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo und bei S. Maria Assunta in Ariccia. Und selbst die seitlichen Pilaster der letztlich realisierten Fassade von S. Andrea sowie die zusätzlichen, torartigen Säulen- und Architravstellungen an den Enden der Kolonnadenarme des Petersplatzes beziehungsweise die Tempelfronten an den deren Köpfen lassen sich auf diese Weise interpretieren. Vgl. CONNORS 1982, S. 28 f.

⁶³⁸ Der Zeitpunkt des Gesprächs mit dem Papst, der zugleich den *terminus ante quem* für die Entstehung des Fünfeckprojekts markiert, ergibt sich aus einem Eintrag in Alexanders Tagebuch, in dem es unter dem fraglichen Datum heißt „[...] è da noi il Cav. Bernino con la pianta del novitiato di S. Andrea [...]“ BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [Sp. 193 v° (02.09.1658)], zitiert nach KRAUTHEIMER - JONES 1975, #235.

Zur Zuordnung des Fünfeckprojekts zu Alexanders Eintrag vom 2. September siehe TERHALLE 1994, S. 29 f.

⁶³⁹ So fährt Alexander selbst in seinem Tagebucheintrag mit den Worten „[...] *gli riduciamo la Chiesa più in dentro, e che ce ne porti due mostre*.“ fort. BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [Sp. 193 v° (02.09.1658)], zitiert nach KRAUTHEIMER - JONES 1975, #235.

Wunsch des Papstes hindeuten, von Bernini zusätzlich zum Fünfeckprojekt noch eine zweite Entwurfsvariante vorgelegt zu bekommen.⁶⁴⁰ Ebenso gut lässt sich der Eintrag aber auch als Aufforderung an Bernini lesen, nach der Einarbeitung der Anmerkungen Alexanders VII. nicht nur eine Zeichnung des Grund- sondern auch eine Zeichnung des Aufrisses oder Schnitts zu erstellen beziehungsweise, sollte der Papst nicht mit einer Neuanfertigung des Grundrisses gerechnet haben, zu einer zukünftigen Audienz neben dem existierenden Grund- auch zwei Vorschläge für den Aufriss mitzubringen.⁶⁴¹ Und schließlich könnte die fragliche Passage, drittens, sogar auf die Auflage verweisen, vor der Kirche jene nur nahe ihrer Enden mit zwei Portalen versehene Mauer zu errichten, die Bernini auf den Zeichnungen zum Ovalprojekt dann auch tatsächlich vorsah und die von den Jesuiten im Rückblick auch ausdrücklich als Ergebnis einer päpstlichen Intervention beschrieben wurde.⁶⁴²

Trotz der Aufforderung, die Kirche weiter nach hinten zu verschieben, scheint das fünfeckige Grundrisschema durch den Papst allerdings prinzipiell durchaus gebilligt worden zu sein. Es ist daher zum einen davon auszugehen, dass Bernini jenen Entwurf auch danach noch eine gewisse Zeit lang weiterverfolgte. Zum anderen dürfte Bernini das vom Papst zumindest mündlich approbierte Fünfeckprojekt in den ersten Septembertagen dann auch den Jesuiten und Camillo Pamphilj offiziell vorgestellt haben.⁶⁴³ Unklar ist dabei jedoch nicht nur, ob Bernini den Entwurf zwischen

⁶⁴⁰ CONNORS 1982, S. 17.

⁶⁴¹ In diesem Sinne ist wohl Frommels Vermutung zu verstehen, es habe sich um zwei „*modelli*“ handeln sollen, worunter im damaligen Sprachgebrauch nicht zwingend Modelle im heutigen Sinne zu verstehen waren, sondern womit letztlich jegliche präsentationsfähigen Darstellungen eines Entwurfs, also auch entsprechend ausgearbeitete Zeichnungen, gemeint sein konnten. FROMMEL 1983, S. 216; zum in der Bedeutung einer zweidimensionalen Vorlage wohl aus dem Kontext der Malerei stammenden und von dort aus in die damalige Architekturterminologie übernommenen Begriff des „*modello*“ siehe CONTARDI 1991, S. 10 f.; KIEVEN 1993, S. 12; GDLI, *ad vocem*.

⁶⁴² MARDER 1990, S. 112 ff. (Anm. 13).

Dass Bernini sowohl mit der gegenüber der Straße zurückgesetzten Position der Kirche als auch mit der straßenseitigen Mauer in erster Linie einem Wunsch des Papstes entsprach, kommt nicht zuletzt in der von den Jesuiten verfassten Baustellenchronik nochmals zum Ausdruck, die – wohl fälschlicherweise bereits in Bezug auf den Ovalentwurf – berichtet, der Papst „[...] *non uolle che si facesse sulla strada mà in dentro, quanto più si poteua, e ordinò che poi si alzasse un muro sulla strada alto con due porte di qua e di là dalla Chiesa, e non in faccia* [...]“. ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 2^o f.].

⁶⁴³ Auf die Tatsache, dass Bernini angesichts von Alexanders Bestreben, das Projekt unter einer gewissen Kontrolle zu behalten, – erinnert sei in diesem Zusammenhang insbesondere an die Formulierung „[...] *parli conforme à nostri sentimenti mà come da per se à Padri*.“, mit der Alexander in seinem Tagebuch seine Initiative zur Verpflichtung Berninis beschreibt – zumindest die mit zentralen Weichenstellungen verbundenen Entwurfsvorschläge den übrigen Projektbeteiligten kaum unterbreitet haben wird, ohne dem Papst zunächst die Möglichkeit zur Stellungnahme zu geben, und dass der 2. September damit zugleich dem *terminus post quem* entspricht, ab dem Bernini den Fünfeckentwurf auch Camillo Pamphilj und den Jesuiten vorgestellt haben kann, hat erstmals Johannes Terhalle hingewiesen. Die Aussage Christoph Luitpold Frommels, Pamphilj habe bereits spätestens seit dem 21. August Kenntnis von konkreten Entwürfen gehabt, entbehrt angesichts des Umstands, dass die Dokumente, auf die sich Frommel wohl bezieht, die Gestalt des zu errichtenden Gebäudes mit keinem Wort erwähnen, jeglicher Grundlage. FROMMEL 1983, S. 216; TERHALLE 1994, S. 30; zum als Beleg angeführten Tagebucheintrag vgl. Kapitel 3.2.1., S. 267 (Anm. 608), die Frommels Fehleinschätzung zugrunde liegende Quelle befindet sich in ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 5 („*Diverse minute di offerte fatte dal P.pe D. Camillo Pamphilj Seniore a favore dei PP. Gesuiti per la nuova Fabrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo*“), n. pag. [fol. 1^o f.].

Wie ebenfalls Terhalle bereits herausgearbeitet hat, bedeutet dies jedoch, dass für Bernini bei einer Ablehnung des Fünfeckprojekts durch den Papst und einem direkt nach dem 2. September vollzogenen Planwechsel jeglicher Grund entfallen wäre, den Fünfeckentwurf den Jesuiten und Camillo Pamphilj überhaupt zu präsentieren. Sollte die oben geäußerte Annahme, nach der Bernini die wesentlichen Entwurfsvorschläge zunächst mit dem Papst absprach, bevor er sie den übrigen an der Entstehung der neuen Kirche beteiligten Parteien vorstellte, tatsächlich zutreffen, deutet der Umstand, dass Pamphilj und die Patres des Noviziats von Berninis Fünfeckprojekt Kenntnis erlangten, damit darauf hin, dass Bernini das Fünfeckschema nicht bereits unmittelbar nach der Unterredung mit

dem Gespräch mit dem Papst und dem Treffen mit Pamphilj beziehungsweise den Patres nochmals überarbeitete, ob es sich bei dem im Archiv der Pamphilj erhaltenen Grundriss also noch um exakt dasselbe, wohl Ende August angefertigte Blatt handelt, das er zuvor auch dem Papst vorgelegt hatte, oder ob die Zeichnung bereits eine in den ersten Septembertagen entstandene Reaktion auf die päpstlichen Auflagen darstellt. Vielmehr bleibt angesichts der auf dem Blatt fehlenden Aussagen zum Maßstab und zur Lage der Kirche auf dem Grundstück auch offen, ob die Ergebnisse der Unterredung eine solche Überarbeitung überhaupt nochmals erforderlich gemacht hatten. So ist zum einen denkbar, dass der neu zu errichtende Sakralbau zunächst die gesamte zwischen der Straßenflucht und der Front des Bandini-Flügels zur Verfügung stehende Tiefe einnehmen sollte und daher nach dem Gespräch mit dem Papst nochmals mehr oder weniger stark verkleinert werden musste. Ebenso könnte zwischen der Rückseite der Kirche und dem ehemaligen Casino Bandini jedoch zunächst auch noch ein gewisser, möglicherweise durch eine Art Zwickelbebauung ausgefüllter Zwischenraum vorgesehen gewesen sein, der es Bernini erlaubt hätte, den zunächst als straßenbegleitende Architektur konzipierten Baukörper für die endgültigen Baupläne einfach mit der mit dem Hauptaltar korrespondierenden Fünfeckspitze bis an die Casinofront heranzuschieben.

Unklar ist schließlich außerdem auch die Antwort auf die Frage, was den Papst dazu veranlasste, die zurückversetzte Position des Gebäudes sowie die Errichtung der der Straßenflucht folgenden Mauer überhaupt anzuordnen. Die Tatsache, dass Bernini bei seinem ersten Vorschlag offensichtlich noch von einem unmittelbar an die Straße angrenzenden Baukörper ausging und zu der genannten Verschiebung der Kirche erst ausdrücklich aufgefordert werden musste, deutet zunächst einmal darauf hin, dass bei den auf die Verpflichtung Berninis folgenden Gesprächen über den Grundcharakter der Kirche noch keineswegs von einem derart versteckten Bau die Rede gewesen war und Alexander VII. anfänglich wohl auch tatsächlich eine deutlich prominenter in Erscheinung tretende Kirche im Sinn gehabt hatte. Dass der Papst bis zum 2. September in diesem Punkt dann doch seine Haltung änderte, wurde in der bisherigen Forschung teils erneut mit dem Wunsch des Papstes erklärt, die Aussicht aus dem Palast nicht zu verlieren oder zumindest eine allzu starke Verschattung der geplanten Erweiterung der *manica lunga* zu verhindern. Teils wurde aber auch vermutet, Alexander VII. habe auf diese Weise den privaten Charakter der Kirche erhalten wollen, um damit einerseits dem Bedürfnis des Noviziats nach einer gewissen Abgeschlossenheit Rechnung zu tragen und andererseits die Kirche als Ausweichkapelle für den päpstlichen Palast verfügbar zu halten. Und teils nehmen die Autoren sogar an, die Mauer sei eine Reaktion auf die Befürchtung, durch den anderenfalls entstehenden Vorplatz könne es im unmittelbaren Umfeld des Palastes zu unnötigen Menschenansammlungen und unnötigem Lärm kommen.⁶⁴⁴ Alle diese Interpretationsansätze können allerdings schon insofern nur bedingt überzeugen, als keiner der genannten Gründe erst nach den ersten Unterredungen zwischen Bernini und dem Papst neu auftrat und daher auch keine jener Motivationen den plötzlichen Sinneswandel des Papstes zu erklären vermag. Und auch die Annahme, dass er die Verschiebung der Kirche sowie die Errichtung der Mauer anordnete, weil er nach dem unerwarteten Auftreten Camillo Pamphiljs als Stifter befürchtete, der Bau könne einen allzu dominanten Charakter erhalten,⁶⁴⁵ erscheint angesichts seiner in anderen Fällen dokumentierten Bereitschaft, auch in unmittelbarer Nachbarschaft wichtiger Chigi-Bauten große Bauvorhaben zuzulassen beziehungsweise diese zum Teil sogar geradezu anzumahnen,⁶⁴⁶ nicht recht

dem Papst aufgegeben haben kann. TERHALLE 1994, S. 30.

⁶⁴⁴ GIACHI - MATTHIAE 1969, S. 30; MARDER 1990, S. 112; TERHALLE 1994, S. 31; LANZETTA 1996, S. 39.

⁶⁴⁵ MARDER 1990, S. 112.

⁶⁴⁶ Ein besonders gutes Beispiel sind in diesem Zusammenhang Alexanders Überlegungen zur Umgestaltung der Piazza Colonna, wo er nach dem Scheitern von Cortonas Vorschlag für eine neue, ein Palastgebäude und die *mostra* der Acqua Vergine kombinierende Westfront zwischen dem stattdessen errichteten Gebäude einerseits sowie den Fronten des Palazzo Chigi und des Palazzo Ludovisi, des heutigen Palazzo Montecitorio, andererseits einen Durchblick

plausibel. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass S. Andrea al Quirinale im Laufe der weiteren Planungsgeschichte erst allmählich die den Bau heute charakterisierende Pracht erreichte und dass der Papst die Aufwertung von Innenraum und Fassade dabei nicht nur akzeptierte, sondern diese möglicherweise sogar aktiv förderte, sei daher – bei allen berechtigten Einwänden, zu denen insbesondere die Frage gehört, warum sich Alexander VII. zu einem Zeitpunkt, zu dem sich der geänderte Charakter von Berninis Bau bereits abzuzeichnen begonnen hatte, dann nicht doch wieder für eine Niederlegung der Mauer einsetzte – auch noch die Deutung vorgeschlagen, dass der Papst die visuelle Präsenz der Kirche nicht deswegen zu reduzieren suchte, weil er eine mögliche optische Konkurrenz zum Palast vermeiden wollte, sondern weil er angesichts der trotz Camillo Pamphiljs Stiftung weiterhin vergleichsweise begrenzten Mittel ganz im Gegenteil davon ausgehen musste, dass die Kirche vergleichsweise schlicht ausfallen und der entstehende Bau der Prominenz des Ortes daher nicht gerecht werden würde.

3.2.3. Die ersten Überlegungen zum Queroval in der Zeichnung der Royal Library

Geht man davon aus, dass auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj die Abmessungen des Fünfeckprojekts bereits an die endgültige, von der Straße zurückversetzte Position angepasst wurden, und schließt man sich darüber hinaus der Einschätzung Johannes Terhalles an, dass das Eingangsportal in seinen Abmessungen ungefähr mit den übrigen Kirchenportalen Berninis vergleichbar gewesen sein und daher eine Breite von gut 11 bis $11\frac{3}{4}$ *palmi* aufgewiesen haben muss, ergibt sich für den Fünfeckentwurf eine Gebäudetiefe von etwa 118 bis 123 *palmi*. Verschiebt man den Bau so weit in die Tiefe des Grundstücks, bis dessen altarseitige Spitze unmittelbar an das Casino Bandini anstößt, bleibt damit zwischen der straßenbegleitenden Mauer und der Kirchenfassade ein Zwischenraum von knapp $12\frac{1}{2}$ bis gut $17\frac{1}{2}$ *palmi* oder etwa 2,80 bis 3,95 Meter.⁶⁴⁷ Während sich der Papst wohl auch mit diesem vergleichsweise geringen Abstand bereits zufrieden gegeben hätte,⁶⁴⁸ dürfte Bernini bei seiner weiteren Ausarbeitung des Projekts allerdings zum einen zu dem Ergebnis gekommen zu sein, dass das Gebäude, zumal angesichts der weit aussermittig angeordneten Zugangsöffnungen, nur dann adäquat zur Geltung zu bringen war, wenn dessen Fassade erst deutlich weiter hinten ansetzte und dessen Front zugleich eine größere Breitenausdehnung erhielt.⁶⁴⁹ Zum anderen scheint er – möglicherweise bereits unter dem Einfluss erster, zu diesem Zeitpunkt allerdings wohl noch recht bescheidener Ausstattungswünsche Camillo Pamphiljs, möglicherweise aber auch nur aus dem ureigenen Bestreben heraus, innerhalb der Kirche den Fokus stärker auf den Hauptaltar zu lenken oder der Andreasikonographie größeren Raum zu geben – die Notwendigkeit verspürt zu haben, ein etwas weniger starres, eine stärkere Differenzierung von Presbyterium und Seitenkapellen erlaubendes Grundschema zu nutzen.⁶⁵⁰ Und auch die in der Forschung bereits mehrfach geäußerte Hypothese, dass Camillo Pamphilj mit Verweis auf die mythische Herkunftsgeschichte seiner Familie eine besonders antikisierende, wenn möglich sogar am Pantheon orien-

in Richtung des Ludovisi-Komplexes ließ und wo er zugleich Niccolò Ludovisi aufforderte, den Bau, der den angrenzenden Palazzo Chigi in Breite und Höhe deutlich überragt hätte, endlich fertigzustellen. KRAUTHEIMER 1985, S. 55 ff.

⁶⁴⁷ TERHALLE 1994, S. 31.

⁶⁴⁸ Sollte es sich bei dem im Archivio Doria-Pamphilj erhaltenen Grundriss um dieselbe Zeichnung handeln, die Bernini auch dem Papst vorlegte, würde darauf zumindest die in der Baustellenchronik gewählte Formulierung „[...] *in dentro, quanto più si poteua* [...]“ hindeuten, die darauf schließen lässt, dass der Papst keine weitere Verkleinerung des Baus verlangte, sondern sich mit dem durch eine reine Verschiebung erreichbaren Abstand zufriedengab.

Zum Kontext der Quelle siehe Kapitel 3.2.2., S. 275 (Anm. 642).

⁶⁴⁹ TERHALLE 1994, S. 31 f.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, S. 33 f.

tierte Gestaltung des Baus verlangt und das Fünfeck daher als allzu große *bizzarria* abgelehnt habe,⁶⁵¹ mag angesichts des letztlich gewählten, ebenfalls reichlich unantik anmutenden Ovalschemas zwar eher unwahrscheinlich wirken, ist aber dennoch nicht völlig ausgeschlossen.

Unabhängig davon, ob er damit nun auf unmittelbare Anweisungen Camillo Pamphiljs beziehungsweise des Papstes⁶⁵² reagierte, den durch Vorgaben Pamphiljs beziehungsweise des Papstes geänderten Rahmenbedingungen Rechnung trug oder – wie dies der Bericht über den Bau der neuen Kirche andeutet – von allen externen Einflüssen unabhängigen, rein künstlerischen Erwägungen folgte,⁶⁵³ begann Bernini daher bereits wenige Tage nach seinen Unterredungen mit den diversen Auftraggebern damit, erste Ideen für eine alternative, auf einem Queroval beruhenden Grundrissvariante zu entwickeln, die sich im Laufe des Monats dann so weit konkretisierten, dass er den resultierenden Ovalentwurf am 15. September 1658 mit dem Papst erstmals diskutieren und ihm am 29. September in einer weiteren Audienz einen „*modello*“, also wohl eine endgültige Reinzeichnung, präsentieren konnte.⁶⁵⁴

Wie ein ganz am Anfang der Überlegungen zum Ovalprojekt stehendes, allerdings wohl nicht eigenhändiges Studienblatt belegt, das angesichts der auf Basis der Quellen rekonstruierbaren Bauchronologie wohl am ehesten auf Ende der ersten oder Anfang der zweiten Septemberwoche zu datieren sein dürfte und das sich heute der Royal Library in Windsor befindet [ABB. 742],⁶⁵⁵ griffen Bernini und seine Werkstattmitarbeiter dabei zunächst nochmals auf das Grundrisschema des anderen in Berninis Œuvre nachweisbaren Ovalbaus, der ursprünglichen Cappella dei Re Magi des Palazzo di Propaganda Fide, zurück, das sie auf dem besagten Blatt in leicht abgewandelter und auf knapp das Doppelte der ursprünglichen Abmessungen vergrößerter Form auf das Noviziatsgrundstück übertrugen. Die Zeichnung zeigt dementsprechend wie im Fall der Re Magi-Kapelle einen zentralen, querovalen Hauptraum, an den sich an den Enden der langen Querachse je eine Seitenkapelle sowie an den Enden der kurzen Längsachse der Altarraum sowie eine Eingangszone anschließt. Die beiden Seitenkapellen besitzen dabei jeweils den Grundriss eines in die Breite gezogenen *trikonchos*, wie ihn – allerdings in einer Variante mit ringsum einheitlichen Exedren – Sebastiano Serlio auch in seinem damit selbst nach Berninis Abkehr von einem Fünfeckprojekt im Planungsprozess von S. Andrea weiterhin nachwirkenden Idealentwurf der fünfeckigen Kirche vorgeschlagen hatte. Außerdem nehmen sie vor der gekrümmten Rückwand jeweils einen Nebenaltar auf. Presbyterium und Eingang bilden dagegen jeweils einen biapsidalen Raum, wobei sich der Altarbereich wie üblich in einer breiten Öffnung zur zentralen Rotunde öffnet, während die Raumzelle des Eingangs durch das Hauptportal vom eigentlichen Kirchenraum abgetrennt wird und sich dementsprechend nicht nach Art eines Vestibüls nach innen, sondern nach Art einer Portikus nach außen orientiert. Auf den Diagonalen führen vergleichsweise enge, ja letztlich schon beinahe korridorartige, schräg in die Mauermasse eingeschnittene Durchgänge in vier sekundäre Nebenräume mit rechteckigem Umriss, an die sich auf der Richtung Längsachse zeigenden Seite

⁶⁵¹ GIJSBERS 1996, S. 312 ff.; KARSTEN 2003, S. 175 f.

⁶⁵² Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass es sich bei der Forderung des Papstes nach „*due mostre*“ auch um die Bitte gehandelt haben kann, zusätzlich zum Fünfeckprojekt noch einen Alternativentwurf auszuarbeiten. Vgl. Kapitel 3.2.2., S. 274.

⁶⁵³ Vgl. *ibid.*, S. 272, (Anm. 630).

⁶⁵⁴ „[...] è da noi [...] il Cav. Bernino coll' ovato della Chiesa pel Noviziato de' Gesuiti.“ BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [Sp. 196 v^o (15.09.1658)], zitiert nach KRAUTHEIMER - JONES 1975, #238.

„Il Bernini col modello pe' Gesuiti.“ *Ibid.*, n. pag. [Sp. 168 r^o (29.09.1658)], zitiert nach *ibid.*, #241.

Zum Begriff des „*modello*“ siehe Kapitel 3.2.2., S. 275 (Anm. 641).

⁶⁵⁵ CHMQ, RL 5596 v^o.

Zu einer genaueren Einordnung und Analyse des Blattes siehe JUNG 1998, *passim*.

jeweils eine Wendeltreppe anschließt und oberhalb derer somit wohl jeweils eine Andachts- oder Sängereмпore vorgesehen war. Insgesamt ergeben sich entlang des inneren Prospekts damit acht zumindest im unteren Teil der Wand wechselweise weit geöffnete und fast geschlossene Travéen. Die einzelnen Wandabschnitte sollten sodann jeweils durch freistehende, über Wandvorlagen optisch mit dem übrigen Gliederungssystem verknüpfte und augenscheinlich durch ein verkröpftes Gesims überspannte Säulen eingefasst werden, für die der Zeichner in der altarseitigen Hälfte eine Variante durchspielt, bei der die Säulen jeweils paarweise zum Einsatz kommen, dafür aber nur durch eine einfache Pilasterschicht hinterfangen werden, während er in der eingangsseitigen Hälfte eine Lösung andeutet, die einzeln stehende Säulen mit aus mehreren Ebenen bestehenden Vorlagenbündeln kombiniert.

Von außen gesehen sollte die Kirche einem quaderförmigen Block mit konkav ausgeschnittenen Ecken ähneln, der den unteren Teil der zentralen Rotunde und der sekundären Nebenräume vollständig umschließt und aus dem in horizontaler Richtung nur die Nebenräume der Hauptachsen als Zylindersegmente beziehungsweise als halbovale, bis in seinen Umriss hinein an den Vorbau von S. Maria della Pace erinnernde, zugleich aber auch bereits auf die spätere Fassadenlösung vorausweisende Portikus herausragen. Genau wie bei der Cappella dei Re Magi, dem vorangegangenen Fünfeck- und dem nachfolgenden ersten Ausführungsprojekt wird die Vorderfront erneut mit leicht von den Gebäudeecken abgerückten Doppelpilastern eingefasst, die gemeinsam mit einem wohl auch hier die Stützglieder überspannenden Dreiecksgiebel den äußeren Rahmen für eine breit gelagerte Fassade bilden sollten. Zusätzlich wird die Pilastergliederung nun allerdings auch entlang der übrigen Wandzone weitergeführt. Gerade in Kombination mit den Aussparungen an den Ecken des Grundquaders sowie mit der gekrümmten Portikusfront ergeben sich auf diese Weise hier erstmals bewusst gestaltete Schrägansichten.

Auf der Rückseite sollte der Bau am Scheitelpunkt des Presbyteriumsumrisses ein weiteres Mal unmittelbar an die Front des Casino Bandini anstoßen. Geht man davon aus, dass die Zeichnung bereits denselben Maßstab aufweist wie die folgenden Chirographen, bliebe nach vorne hin zwischen der auch in diesem Fall anzunehmenden, straßenbegleitenden Mauer und der Grundebene der Fassade ein Abstand von gut 30 *palmi* oder etwa 6,90 Meter sowie zwischen der Mauer und der Portikus ein Abstand von knapp 20 *palmi* oder etwa 4,30 Meter⁶⁵⁶ – selbst letzteres gegenüber dem Fünfeckentwurf bereits eine leichte Verbesserung. In der Breite hätte die neu zu errichtende Kirche vom nordöstlichen Ende des Bandini-Trakts bis zur Flucht des den mittleren und den hinteren Konventsflügel verbindenden Korridors gereicht, wobei allerdings offen bleibt, wie man den Anschluss an das Erschließungssystem des Konvents genau lösen und mit welchen Räumlichkeiten man die hinter dem südlichen Kirchenquadranten verbleibende Zone genau ausfüllen wollte. Und schließlich hätte das innere Oval in Querrichtung bereits ziemlich exakt die endgültigen Abmessungen erhalten, wäre, bedingt durch eine etwas schlankere Proportion, in Längsrichtung aber noch etwas kürzer geblieben als in den darauffolgenden Entwurfsstadien.

Insgesamt gelang es damit auf dem Blatt der Royal Library zwar bereits, die im Kontext des Jesuitennoviziats für eine Ovale Kirche infrage kommenden Abmessungen und Proportionen erfolgreich zu klären sowie ein Projekt zu entwickeln, das durch seinen Abstand von der Straße sowie durch die gezielte Schaffung von Schrägansichten durchaus recht überzeugend auf die Rahmenbedingungen der straßenbegleitenden Mauer und der seitlich angeordneten Hofportale reagiert. Und die im Innenraum vorgesehenen Säulen künden sogar bereits von ersten, hier noch mit rein architektonischen Mitteln umgesetzten Versuchen, auch dem Wunsch Camillo Pamphiljs nach einer entsprechend prachtvollen Gestaltung des von ihm gestifteten Baus Rechnung zu tragen. Sowohl dem

⁶⁵⁶ *Ibid.*, S. 92 ff. und 97.

Großteil der Detaillösungen als auch der Gesamtanlage fehlt dabei allerdings nicht nur die für die Ausführungsprojekte Berninis typische Stringenz. Die allzu einseitige Orientierung am Vorbild der Re Magi-Kapelle hatte auch dazu geführt, dass die Forderung der Jesuiten nach Errichtung von insgesamt fünf Altären hier zunächst wieder aus dem Blick geraten war.

3.2.4. Die Vorstufe zum Approbationsentwurf und der Erste Chirograph

Wohl aus den soeben genannten Gründen dürften sich Bernini und seine Mitarbeiter bereits kurze Zeit später dazu entschlossen haben, das Ovalprojekt nochmals einer umfangreichen Überarbeitung zu unterziehen und in diesem Zusammenhang nicht nur dessen Geometrie stärker zu systematisieren, sondern dessen Grund- und Aufriss auch in formaler Hinsicht nochmals neu zu konzipieren. Dabei griffen sie nicht zuletzt einige der zunächst für das Fünfeckschema entwickelten Ansätze, darunter insbesondere die Zehnzahl der Nebenräume, die unterschiedliche Behandlung von Längs- und Querachse sowie die in einige Öffnungen des Hauptraumprospekts eingestellten Säulen, wieder auf.

Rechtlich verbindlich wurde der resultierende Entwurf zwar erst am 26. Oktober 1658, als Papst Alexander VII. mit dem heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrten sogenannten „Ersten Chirographen“ [ABB. 744 - ABB. 746] den Jesuiten die offizielle Baugenehmigung erteilte.⁶⁵⁷ Zum einen ist jedoch anzunehmen, dass selbst jenes Approbationsprojekt in Wirklichkeit bereits knapp einen Monat zuvor seinen endgültigen Stand erreicht, Bernini dem Papst also schon bei seiner Audienz vom 29. September das in Grundriss und Schnitt fertig ausgearbeitete Projekt präsentiert hatte – eine Annahme, die nicht nur durch die kurz darauf beginnenden Bauarbeiten, sondern auch durch das Tagebuch des Papstes nahegelegt wird, in dem unter dem betreffenden Tag bereits von einem „modello“ die Rede ist.⁶⁵⁸ Der zeitliche Abstand zwischen der vermuteten Fertigstellung des Entwurfs und der Unterschrift unter den Chirographen wäre damit lediglich der Tatsache geschuldet, dass Berninis Werkstatt und die päpstliche Kanzlei einige Zeit benötigten, um den eigentlich bereits fertigen Entwurf zusammen mit dem insbesondere entlang der Strada Pia ebenfalls nochmals überarbeiteten Konventsgrundriss auf ein neues, ausreichend großes Blatt zu übertragen, dieses mit dem endgültigen Genehmigungstext zu versehen und das fertige Dokument durch einen Boten nach Castel Gandolfo zu schicken, wo sich der Papst in der zweiten Oktoberhälfte 1658 einige Zeit lang aufhielt.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ BAV, *Codici Chigiani*, P.VII.13, fol. 40 v^o - 41 r^o.

Konkret heißt es auf dem Blatt hinsichtlich der Baugenehmigung: *„Venendoci supplicato dalli Padri della Compagnia di Gesù del Nouitiato di S.^{ro} Andrea à Monte Cauallo di concederli licenza di fabricare, e far di nuouo vna Chiesa, sotto il titolo del medemo Santo nel sito, e recinto di detto lor' Nouitiato verso la Strada, che dal nostro Palazzo Ap.lico di Monte Cauallo vā alle quattro fontane; et hauendo Noi visto, et considerato la Pianta, e disegno, fatto della medema Chiesa. Per tanto di nostra Potestà Ap.lica concediamo licenza alli sopradetti Padri di potere far fabricare et fare di nuouo la sopradetta Chiesa in detto loro Sito nella conformità et modo apparente nella sotto disegnata Pianta colorita di giallo, et regolata dalla sotto disegnata Scala di palmi dugento, Approuando, et confermando il disegno, e Pianta sodetti; et commandiamo, che da nessun' Giudice, ne altra qualsiuoglia persona possino essere per detto effetto impediti, ne molestati, che tale è espressa mente, e volontà nostra. Data in Castel Gandolfo questo di ventisei Ottobre 1658. Alexander Papa VII.“*

⁶⁵⁸ Zum Wortlaut der Quelle und zum Begriff des „modello“ siehe Kapitel 3.2.2., S. 275 (Anm. 641) sowie Kapitel 3.2.3., S. 278 (Anm. 654).

⁶⁵⁹ Richard Krautheimer und Roger B. S. Jones führen in ihrer Transkription von Passagen aus Alexanders Tagebuch für den 14. Oktober einen Eintrag aus Rom, für den 16. Oktober einen Eintrag aus Castel Gandolfo und für den 9. November wieder einen Eintrag aus Rom auf. Nachdem auch auf dem Chirographen Castel Gandolfo als Unterschriftsort angegeben ist, dürfte der Papst somit mindestens knapp zwei Wochen in seiner Sommerresidenz verbracht haben. Vgl. KRAUTHEIMER - JONES 1975, #242 ff.

Zum anderen hat sich zu dem auf dem Chirographen wiedergegebenen Projekt im Archivio Doria-Pamphilj auch noch der Grundriss einer Vorversion erhalten [ABB. 743],⁶⁶⁰ der, sieht man von den fehlenden Angaben zur umgebenden Bebauung einmal ab, auf den ersten Blick exakt der Darstellung des Chirographen zu entsprechen scheint, daher in der Forschung bisher stets als eine Art auszugsweise Zweitausfertigung des Genehmigungsprojekts angesehen wurde⁶⁶¹ und in der Literatur zu S. Andrea al Quirinale dementsprechend auch gemeinhin als „Kopie des Ersten Chirographen“ bezeichnet wird, der allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, bei genauerer Betrachtung auf einer leicht abweichenden Geometrie beruht und somit eine eigenständige, dem Ersten Chirographen vorausgehende Etappe innerhalb des Planungsprozesses widerspiegelt.⁶⁶² Geht man davon aus, dass Bernini dem Papst wohl kaum eine derart unausgereifte Lösung wie das Projekt der Royal Library vorgelegt haben wird,⁶⁶³ ergibt sich also letztlich wohl eine Planungschronologie, bei der Bernini, nachdem er wenige Tage nach seinen diversen Unterredungen über das Fünfeckprojekt von jenem ersten Entwurf wieder abgerückt war und er um den 5. oder 10. September herum die ersten, auf dem Blatt der Royal Library überlieferten Schritte in Richtung eines Ovalentwurfs unternommen hatte, kurz vor Mitte des Monats zumindest im Grundriss den auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj wiedergegebenen Planungsstand des Approbationsprojekts erreichte. Dieses hätte er dann während der im vorigen Kapitel bereits erwähnten Audienz vom 15. September erstmals dem Papst präsentiert.⁶⁶⁴ In der zweiten Septemberhälfte hätte er dann nochmals die Geometrie überarbeitet und die wohl auch zuvor zumindest gedanklich bereits geklärte Aufrissgestalt tatsächlich zu Papier gebracht. Am 29. September hätte er dem Papst dann das fertige Projekt vorgestellt und sich von diesem zumindest mündlich die Einwilligung zum Baubeginn zusichern lassen. Und im Laufe des Oktobers hätten er und seine Mitarbeiter Grundriss und Schnitt schließlich ohne nennenswerte Veränderungen auf den für den Chirographen vorgesehenen Bogen übertragen.⁶⁶⁵

In gestalterischer und kompositorischer Hinsicht zeigt das auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj sowie auf dem Ersten Chirographen wiedergegebene Projekt zwar bereits die letztlich realisierte Grundrisskonfiguration mit einer zentralen, querovalen Rotunde, einem diese umgebenden, im Südosten an die Front des Casino Bandini anstoßenden Kranz aus insgesamt zehn Nebenräumen sowie einer auf Wandöffnungen zulaufenden Längs- beziehungsweise einer durch massive Pfeiler begrenzten Querachse.⁶⁶⁶ Wie im endgültigen Bau wiesen die Räume des Kapellenkranzes darüber hinaus auch bereits eine Anordnung auf, bei der die Seitenkapellen jeweils paarweise die Querachse flankierten und die sekundären Nebenräume zwischen den Kapellen und dem Altarraum beziehungsweise dem – nun wieder nach innen orientierten – Vestibül die Diagonalpositionen einnahmen. Und auch im Aufriss wurde die Wandzone des Hauptraums bereits in diesem Planungsstadium ringsum durch eine Pilasterstellung gegliedert, in den Kapellentravéen von Rundbogenöffnungen durchbrochen sowie im Bereich der sekundären Nebenräume durch das aus dem Nachbarsegment weitergeführte Kämpfergesims in zwei Register unterteilt, ja selbst die in die Gliederung der Rotundenwand integrierte, mit ihrem Giebel leicht in die Kuppelzone hineinragende Ädikula am Übergang zum Presbyterium war hier grundsätzlich bereits vorgesehen.

⁶⁶⁰ ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 1.

⁶⁶¹ FROMMEL 1983, S. 217; SMYTH-PINNEY 1989, S. 55 (Anm. 12).

⁶⁶² Vgl. Kapitel 5.3.3., *passim* und Kapitel 5.3.4., *passim*.

⁶⁶³ JUNG 1998, S. 98.

⁶⁶⁴ Vgl. erneut Kapitel 3.2.3., S. 278.

⁶⁶⁵ Elisabeth Kieven vermutet, dass der Grundriss zwar von Mitarbeitern in Berninis Werkstatt gezeichnet wurde, dass aber der Schnitt zumindest in wesentlichen Teilen von Bernini selbst stammt. KIEVEN 1993, S. 118.

⁶⁶⁶ Zur prinzipiellen Grund- und Aufrissdisposition des realisierten Gebäudes siehe Kapitel 2.3., S. 55 ff.

Im Gegensatz zum ausgeführten Projekt sollten sich dabei jedoch die Seitenkapellen und die sekundären Nebenräume lediglich in ihren Dimensionen unterscheiden und ansonsten allesamt eine einheitliche, trapezförmige Gestalt aufweisen. Anders als heute sollten darüber hinaus nicht nur die sekundären Nebenräume und das Presbyterium, sondern bis auf das Vestibül auch alle anderen Raumeinheiten des Kapellenkranzes durch in die vorderen Hälften der Pfeiler eingeschnittene Gänge untereinander verbunden werden. Und auch der Eingang und der Altarraum selbst zeigen hier noch eine vom aktuellen Zustand abweichende Lösung, bei der die beiden Räume über einen vergleichsweise breit gelagerten, rechteckigen Umriss verfügen und gegenüber der äußeren Ovalkontur darüber hinaus leicht hervortreten. Die betreffenden Bereiche setzen sich damit durch ihren Grundriss sowie durch die in diesem Fall sogar in beide Öffnungen eingestellten Säulen zwar bereits vom Rest des Kapellenkranzes ab, die einmal gewählte Form wurde dann aber ohne weitere Veränderungen sowohl auf die eine wie auf die andere der genannten Raumzellen angewandt. Damit ergibt sich zwar einerseits eine auch zur Querachse streng symmetrische Anlage, andererseits findet der jeweils unterschiedliche Charakter von Vestibül und Altarraum aber im Approbationsprojekt noch keinen architektonischen Ausdruck. Die genauere Gestaltung der den beiden Anräumen der Längsachse vorgelagerten Säulenstellungen beziehungsweise Ädikulen scheint darüber hinaus auch in Berninis Werkstatt noch ein Stück weit unklar gewesen zu sein. So zeigt der Grundriss die auch später wieder gewählte Konfiguration mit zwei Paaren zu je zwei Rundsäulen, von denen die inneren frei in der Öffnung stehen, während die äußeren die angrenzenden Pfeiler zumindest tangieren, wenn nicht sogar teilweise verdecken. Der Schnitt vermittelt dagegen den Eindruck, als sei zwischenzeitlich geplant gewesen, das äußere der beiden Stützelemente jeweils als Quadratsäule auszubilden und diese sogar mehr als zur Hälfte auf den benachbarten Pilaster aufzuschieben.

Sowohl die Rund- und Quadratsäulen als auch die die Rotundenwand gliedernden Pilaster sind auf dem Schnitt des Ersten Chirographen ohne Kanneluren dargestellt. Dabei bleibt allerdings offen, inwieweit dies tatsächlich gezielt auf vollkommen glatt belassene Schäfte hindeuten sollte oder ob Bernini und seine Mitarbeiter die betreffenden Elemente in diesem Punkt nur vereinfacht wiedergaben. Nach oben hin enden sämtliche Stützglieder darüber hinaus nicht, wie beim fertigen Gebäude, in korinthischen, sondern lediglich in jenen vieransichtigen, zwischen ihren Voluten mit Festons versehenen ionischen Kapitellen, auf die Bernini später bei der der Fassade vorgelagerten Portikus nochmals zurückkommen sollte. Außerdem wird das zur Pilasterordnung gehörende Gesims hier nicht nur oberhalb der Außenkanten der Quadratsäulen deutlich vor- sondern zwischen den Quadrat- und den Rundsäulen auch wieder leicht zurückverkröpft. Der auf diese Weise in den Prospekt eingeführte Bruch wird sodann nach oben hin in einen wie im endgültigen Bau gesprengten, statt auf einem segmentbogigen allerdings auf einem dreieckigen Grundschema beruhenden Giebel übersetzt, der in seinem Zentrum einen geschwungenen Sockel für das darüberliegende, kompositorisch damit wie eine Art Medaillon wirkende Kuppelfenster einfasst. Und schließlich fällt auf, dass im Schnitt des Ersten Chirographen zusätzlich zu den Durchgängen zu Vestibül und Presbyterium auch die oberen Öffnungen der *coretto*-Segmente bis unmittelbar unter den Architrav reichen, dass die für den heutigen Raumeindruck der Rotunde so charakteristische geschlossene Kapitellzone hier also noch fehlte und dass die Ädikulen damit als vergleichsweise freistehende, trotz der diversen Bezüge zum grundsätzlichen Gliederungssystem des restlichen Rotundenprospekts aus der kontinuierlichen Wandfläche herausgelöste Elemente erscheinen.⁶⁶⁷

Nach oben hin ist der Hauptraum auch auf dem Ersten Chirographen bereits mit einer durch Rippen in zehn Segmente unterteilten Ovalekuppel überspannt. Anders als heute wird die Kuppel dabei allerdings, erstens, durch einen vergleichsweise hohen und zudem in sich vollkommen unglieder-

⁶⁶⁷ Zur Bedeutung jenes geschlossenen Kapitellstreifens für den Gesamteindruck des Raumes siehe Kapitel 4.1.3., S. 417 und Kapitel 4.1.4., S. 421.

ten Sockelstreifen eingeleitet, auf dem die Rippen dann ohne weitere Fußprofile als glatte, sich zum Kuppelscheitel hin verjüngende Bänder aufsetzen. Zweitens sollten nach dem damaligen Planungsstand nicht nur die Pilaster der primären Wandgliederung, sondern auch die Stützelemente der Ädikulen nach oben fortgeführt werden, sodass sich auch in der Kuppelzone oberhalb von Vestibül und Presbyterium nochmals eine deutlich dichtere Komposition von einander teils flankierenden, sich teils aber auch gegenseitig überdeckenden Gliederungselementen ergeben hätte. Die auf diese Weise definierten Kuppelabschnitte sollten, drittens, noch Teil einer kontinuierlichen, hinter den Rippen durchlaufenden Kalottenfläche bleiben und nicht, wie im realisierten Bau, separate, in sich nach außen gewölbte Kappen bilden. Die in sämtlichen Gewölbesegmenten, also auch über dem Altarraum, dargestellten, hier augenscheinlich als leicht hochovale *oculi* ausgebildeten Fenster des Kuppelfußes werden daher jeweils durch angedeutete, im Profil ungefähr parabelförmige Stichkappen überspannt. Viertens sind die eigentlichen Kalottensegmente auch noch nicht, wie heute, mit einer die gesamte Kappenfläche bedeckenden Kassettierung, sondern lediglich mit einem zusätzlichen, die Rippen begleitenden und über den Kuppelfenster konkav eingezogenen Rahmenprofil versehen, das im Zentrum der einzelnen Kuppelabschnitte jeweils ein möglicherweise ansonsten leeres, eventuell aber auch für Fresken- oder Reliefdekorationen vorgesehenes Feld definiert. Und schließlich enden die Rippen, fünftens, nahe des Kuppelscheitels zwar bereits in einem ein *opäion* definierenden Ring, die tatsächliche Kalotte bleibt dabei in ihrem Zentrum allerdings vollkommen geschlossen.

In der Außenansicht fehlte der Kirche, bedingt durch den Verzicht auf eine reale Okulusöffnung, nicht nur die heutige Laterne. Vielmehr sollte auch der die Kuppel einfassende *tiburio* im Vergleich zur realisierten Kirche deutlich niedriger bleiben – ein Effekt, der durch ein bereits auf ungefähr zwei Dritteln von dessen Gesamthöhe ansetzendes, den darüber verbleibenden Wandstreifen in eine Art Attika verwandelndes und diesen damit der Aufmerksamkeit des Betrachters entziehendes Kranzgesims optisch noch verstärkt worden wäre. Desweiteren war vorgesehen, den Kuppelzylinder statt über die ausladenden, h-förmigen Voluten des endgültigen Gebäudes lediglich über deutlich einfachere, entlang ihrer Stirnseite rein konkav gekrümmte und bereits auf dem Niveau des Kranzgesimses auslaufende Strebeelemente mit dem Kapellenkranz zu verbinden sowie den gesamten *tiburio* durch ein Pultdach abzuschließen, das auf auf die Kuppelkalotte aufgesetzten Wänden aufliegen sollte und die Kuppel damit von außen endgültig den Blicken entzogen hätte.

Zur Straße hin sollte durch das ein Stück weit über die Ovalkontur hinausragende Vestibülrechteck ein risalitartiger Fassadenblock entstehen, dessen, abgesehen von der Rahmung des Eingangsportals, vollkommen glatt belassene Front erneut durch leicht nach innen verschobene Pilasterpaare eingefasst worden wäre, dessen Gliederungsapparat sich auf den Seiten des Fassadenblocks sowie auf den angrenzenden Abschnitten der Ovalkontur in Form weiterer, ebenfalls von den Kanten abgerückter, nun aber einzeln stehender Pilaster fortgesetzt hätte, der auf diese Weise optisch mit dem Grundbaukörper verklammert worden wäre und vor dem sich darüber hinaus ein die gesamte Fassadenbreite einnehmendes, dreistufiges Treppenpodest anschließen sollte. Angesichts der Tatsache, dass die Gliederungselemente von Fassade und Innenraum jeweils exakt dieselbe Breite aufweisen, ist außerdem klar, dass die auf den beiden Grundrissen dargestellte Pilasterstellung nur bis zum Niveau der Kranzgesimse von Rotundenprospekt und Kapellenaußenwand reichen sollte und eine Kolossalordnung, wie sie im realisierten Gebäude auftritt, damit ausgeschlossen werden kann. Nachdem sich aus jenem Planungsstadium keine Ansicht erhalten hat, muss die übrige Höhenentwicklung der Fassade allerdings offen bleiben. So ging die Forschung, die sich im Laufe der Jahre wiederholt mit der Frage nach der für den Approbationsentwurf vorgesehenen Aufrissgestalt auseinandergesetzt hat, zunächst ganz selbstverständlich davon aus, dass sich Bernini während jener Planungsphase im Wesentlichen an der parallel zu S. Andrea geplanten und realisierten Fassade von S.

Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo orientierte und er damit auch auf dem Quirinal eine zweigeschossige Lösung ins Auge fasste.⁶⁶⁸ Erst Franco Borsi hat mit einem zumindest impliziten Verweis auf den in einer Zeichnung Borrominis überlieferten Aufriss der ursprünglichen Cappella dei Re Magi auch eine eingeschossige Lösung ins Gespräch gebracht, bei der sich die Trauflinie des Kapellenkranzes bis zum Fußpunkt des Dreiecksgiebels fortsetzt, bei der nur letzterer über das Abschlussgesims der Kapellenaußenwand hinausragt und die inzwischen sogar als die wahrscheinlichere Variante gilt.⁶⁶⁹ Und in der Tat spricht für eine solche eingeschossige Front nicht nur, dass diese dem vergleichsweise bescheidenen Gesamtcharakter des Baus eher angemessen gewesen wäre, dass eine eingeschossige Fassade auch dem Wunsch des Papstes nach einer möglichst geringen städtebaulichen Präsenz der Kirche entgegenkommen musste, dass man höhergelegene Fassadenpartien vom Vorhof aus ohnehin nur in extremer Untersicht wahrgenommen hätte sowie dass eine Erweiterung der Fassade um ein zweites Geschoss auch den Ansatz Berninis konterkariert hätte, Fassadenblock und Grundbaukörper durch sich auf der Wand des Kapellenkranzes wiederholende Pilaster optisch zu verknüpfen.⁶⁷⁰ Eine eingeschossige Lösung liegt vielmehr auch insofern nahe, als die in den Vestibülprospekt eingestellten Säulen belegen, dass die Eingangspartie damals nicht, wie heute, mit einer Rundtonne in die Kuppel einschneiden, sondern bereits auf Höhe des Kranzgesimses enden sollte, und ein über den Kapellenkranz hinausreichender Fassadenquader damit, anders als in Castel Gandolfo, in seinem oberen Register vollkommen leer geblieben wäre.

Außerhalb des eigentlichen Kirchengebäudes zeigen sowohl das Ausführungsprojekt als auch dessen Vorstufe aus dem Archivio Doria-Pamphilj zunächst einmal die an ihren beiden Enden mit Portalöffnungen versehene, das Kirchengrundstück von der Straße abtrennende, wohl gut mannshohe Mauer, die der Papst zur Bedingung für seine Baugenehmigung gemacht hatte. Dahinter folgen auf beiden Blättern zwei zur Straßenflucht ungefähr parallele Wände, die, von den Hauptscheiteln des Ovals ausgehend, dessen Querachse verlängern und auf diese Weise sowohl eine Art ebene Kulisse für den sich dem Betrachter halbrund entgegenwölbenden Baukörper bilden als auch dem rings um die vordere Kirchenhälfte entstehenden Hof einen rückwärtigen Abschluss geben. Und schließlich deuten beide Zeichnungen in einem ungefähr der großen Halbachse der inneren Rotunde entsprechenden Abstand von der Kapellenaußenwand jeweils die seitlichen Begrenzungen des Hofes an, die auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj exakt rechtwinklig zur Straßenmauer und den rückwärtigen Kulissenwänden verlaufen, auf dem Ersten Chirographen allerdings gegenüber den Hauptachsen der Kirche leicht verdreht sind und dem Hof damit einen sich nach hinten aufweitenden, trapezförmigen Umriss verleihen.

Der Chirograph macht außerdem deutlich, dass es sich bei den Begrenzungen der von der Straße aus gesehen linken Hofpartie durchwegs um freistehende Mauern handeln sollte, neben beziehungsweise hinter denen sich dann jeweils eine weitere Freifläche angeschlossen hätte. Auf der rechten Seite sollte der Vorplatz dagegen auch in dieser Phase bereits durch vollwertige, gemeinsam mit der eigentlichen Kirche zu errichtende Gebäude eingefasst werden, deren hinterer Teil – sieht man von einem unmittelbar neben der südlichen Seitenkapelle gelegenen Höfchen einmal ab – wie heute den gesamten an den Südquadranten angrenzenden Grundstückszwickel ausfüllen sollte. Hinter dem genannten Höfchen war dementsprechend zum einen ein vergleichsweise langer, prinzipiell in Querrichtung verlaufender, gegenüber der Kirchenachse aber merklich verdrehter Korridor vorgesehen, der den sekundären Nebenraum rechts des Presbyteriums mit der Sakristei und

⁶⁶⁸ BRAUER - WITTKOWER 1931, S. 111; KITAO 1965, S. 264 ff. und 276 f.

⁶⁶⁹ BORSI 1967, S. 26 f. und CONNORS 1982, S. 26 stellen beide Varianten vor, verzichten aber auf eine weitere Bewertung, MARDER 1990, S. 114 f.; ID. 2009, S. 64 und sowie vor allem BAUER 1974, S. 90 ff. sprechen sich dagegen mehr oder weniger explizit für eine eingeschossige Lösung aus.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, S. 92 f.; MARDER 1990, S. 114.

dem restlichen Konvent verband, zum anderen sollte unmittelbar vor der Front des ehemaligen Casino Bandini eine ebenfalls langgestreckte, zweiläufige Treppe entstehen, die hier die im Blatt der Royal Library noch in den Pfeilerstärken des eigentlichen Kirchengebäudes enthaltenen Wendeltreppen ersetzte. Seitlich des Höfchens schließt sich zunächst die in diesem Planungsstadium parallel zur Straße angeordnete Sakristei an, die mit ihrer Frontwand die rückwärtige Platzbegrenzung vervollständigt, zugleich aber auch nach rechts nochmals ein gutes Stück über die seitliche Flanke des Vorhofes hinausragt. Vor dem rechten Teil der Sakristei sollte sodann ein weiterer, deutlich kleinerer Raum mit ungefähr quadratischem Grundriss folgen, der von der Sakristei aus zugänglich gewesen wäre und, dem darin eingezeichneten Altar nach zu urteilen, die Cappella dei Prelati aufgenommen hätte. Und nach vorne sollte der so entstehende, den Hof nach Süden beziehungsweise Südwesten begrenzende Flügel schließlich durch einen weiteren, bis zur Straße reichenden Raum komplettiert werden. Um trotz streng rechtwinkliger Innenräume auch auf dieser Seite eine trapezförmige Hofkontur zu gewährleisten, erhielt die Außenwand dabei einen nach vorne hin dicker werdenden Querschnitt. Insofern lässt sich hier durchaus noch das Bemühen erkennen, auch in den die vordere Hälfte der Kirche begleitenden Bereichen eine in sich symmetrische Situation zu erzeugen. Nachdem die die rechten Hofpartien begrenzenden Trakte als vollwertige Baukörper wohl deutlich höher ausgefallen wären als die diversen freistehenden Mauern und nachdem die Wände im Südwesten außerdem an mehreren Stellen von Fenstern durchbrochen sein, die Mauern der nordöstlichen Hofhälfte aber vollkommen geschlossen bleiben sollten, hätte die der Kirche vorgelagerte Zone auf den Betrachter aber letztlich doch vergleichsweise uneinheitlich gewirkt.

Insgesamt sind damit im Approbationsprojekt zwar einerseits bereits viele jener kompositorischen Ansätze und Lösungen angelegt, die später auch das endgültige Gebäude prägen sollten, ja der Entwurf muss auf die diversen Projektbeteiligten auch schon überzeugend genug gewirkt haben, um diese zu einer Zustimmung zum Baubeginn zu bewegen. Gerade im Rückblick zeigt sich jedoch auch, dass dem Projekt in mehrerer Hinsicht noch die überragende gestalterische Qualität des im Laufe des weiteren Realisierungsprozesses erreichten Zustands fehlt. So wirkt, erstens, insbesondere der Grundriss durch den Verzicht auf eine stärkere Differenzierung zwischen biapsidalen Räumen und rechteckigen Kapellen, vor allem aber durch die identische Form der beiden in ihrer Funktion eigentlich vollkommen unterschiedlichen Raumeinheiten Presbyterium und Vestibül hier noch vergleichsweise schematisch, so mutet, zweitens, auch der Korridor am Übergang zwischen Kirche und Konvent beziehungsweise Sakristei hier noch reichlich unbeholfen an und so ist angesichts der Tatsache, dass die Hofeinfassungen bis auf die Portale in der straßenbegleitenden Mauer sowie bis auf die diversen Fensteröffnungen in den Wänden der südwestlichen Baukörper vollkommen geschlossen bleiben sollten, drittens, auch die Zugänglichkeit der Cappella dei Prelati noch nicht befriedigend gelöst. Vor allem aber verfügte die Kirche sowohl in Bezug auf den Innenraum als auch in Bezug auf die Außenansicht über einen dem heutigen Gesamteindruck diametral entgegengesetzten, deutlich zurückgenommenen, ja geradezu introvertierten Charakter, der – wohl gleichermaßen als Antwort auf die Forderung des Papstes nach einer zur Straße hin nur vergleichsweise wenig in Erscheinung tretenden Gebäudekubatur wie als Reaktion auf die Knappheit der zur Verfügung stehenden Mittel – jegliche Außenwirkung vermied und den Bau stattdessen eher wie ein in der Masse der übrigen Konventstrakte verschwindendes, lediglich einem begrenzten Nutzerkreis vorbehaltenes Oratorium denn wie eine öffentliche Kirche erscheinen ließ.⁶⁷¹

Dazu trug zum einen der Umstand bei, dass Bernini durch den Wegfall der Laterne sowie durch die unter dem Pultdach verschwindende Kuppel dort gleich auf alle beiden im Rom der frühen Neuzeit gemeinhin zur Überhöhung des Außenbaus genutzten Elemente verzichtete. Zum anderen ist dies der Tatsache geschuldet, dass insbesondere der zentralen Rotunde auch noch jener architek-

⁶⁷¹ BAUER 1974, S. 93 f. sowie insbes. S. 97 f.

tonische und figürliche Dekor fehlte, der heute nicht nur den Grad der Prachtentfaltung auf ein im 17. Jahrhundert sonst fast ausschließlich aus Familienkapellen bekanntes Niveau hebt,⁶⁷² sondern auch entscheidend zur Aktivierung und Belebung des Raumes beiträgt. Ja letztlich erscheint es angesichts des allgemeinen Charakters des auf dem Schnitt des Ersten Chirographen gezeigten Raums sowie angesichts der von Ende jenes Jahres überlieferten Diskussionen über den Umfang der zu installierenden Ausstattung sogar fraglich, ob in der Wandzone zu diesem Zeitpunkt überhaupt bereits eine Marmorverkleidung vorgesehen war oder ob die Wand der zentralen Rotunde damals nicht viel eher eine Putzoberfläche aufweisen sollte.⁶⁷³

Zwar muss durchaus offen bleiben, ob der vergleichsweise schmucklose Schnitt tatsächlich belegt, dass Bernini im Innenraum von S. Andrea al Quirinale noch keine weitere Dekoration plante, oder ob die auf dem Ersten Chirographen dargestellte architektonische Struktur nicht vielmehr als Grundgerüst zu verstehen ist, das dann mit im Verlauf des Realisierungsprozesses noch zu entwickelnden Elementen angereichert werden sollte. Dennoch muss bei den diversen an der Entstehung von S. Andrea beteiligten Akteuren bald der Wunsch aufgekommen sein, auch an diesem Projekt nochmals eine Reihe von mehr oder weniger einschneidenden Veränderungen vorzunehmen, um so zumindest einige der im Approbationsprojekt noch vorhandenen gestalterischen Schwachpunkte zu beseitigen sowie ein zunehmend repräsentatives Gesamtbild zu erzeugen.⁶⁷⁴

3.3. Der Rohbau und die ersten Ausstattungselemente

3.3.1. Die Vorbereitungen für die Bauarbeiten und der Beginn der Ausschachtung

Auch wenn Grund- und Aufriss des zu errichtenden Gebäudes zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs in allen Teilen ihr endgültiges Aussehen erreicht hatten, ja obwohl strenggenommen noch nicht einmal die offizielle Baugenehmigung vorlag, müssen die Jesuiten von der Aussicht, nun endlich die lang ersehnte Kirche in Angriff nehmen zu können, derart mitgerissen gewesen sein, dass sie bereits in demjenigen Moment, in dem sich das Projekt mit dem Approbationsentwurf erstmals einem ausführungsfähigen Stadium genähert hatte, konkrete Vorbereitungen für die Bauarbeiten zu treffen begannen.⁶⁷⁵

Nachdem sich wohl bereits kurz nach Abschluss des Stiftungsvertrags gezeigt hatte, dass es eine gewisse Zeit dauern würde, um die Ansprüche auf die Pensionen aus den Bistümern Troia und San Severo auch tatsächlich durchzusetzen, kümmerte man sich in diesem Zusammenhang zunächst nochmals um eine gewisse Zwischenfinanzierung. Konkret nahm man dazu am 4. Oktober 1658 bei Persio Caracci, dem ehemaligen Bischof von Larino, gegen den üblichen zehnprozentigen Zins einen *censo vitalizio* über 1 500 *scudi* auf, dem dann am 12. Dezember ein weiterer *censo vitalizio* über ebenfalls 1 500 *scudi* folgen sollte und dessen Rendite man, wie im Rahmen der ersten Suche nach möglichen Finanzierungsvarianten bereits angedacht, aus den Einkünften der Pfründen Costanzo Centofiorinis zu bezahlen beabsichtigte.⁶⁷⁶ Zweitens gingen Bernini und seine Mitarbeiter

⁶⁷² TERHALLE 1996, S. 45 f.

⁶⁷³ Vgl. Kapitel 3.3.6., S. 325.

⁶⁷⁴ Zu den in der Folgezeit am Entwurf für S. Andrea al Quirinale vorgenommenen Veränderungen siehe Kapitel 3.3.4., S. 314 sowie erneut Kapitel 3.3.6., S. 324 ff.

⁶⁷⁵ LANZETTA 1996, S. 40.

⁶⁷⁶ „Con tutto che non si fosse sin' all'ora riscosso nulla dalle pensioni assegnate si desiderò da tutti che si cominciasse la fabrica, p. il qual effetto si presero à censo uitalitio sc. 1500- m.^{ua} da Mons.^r Persio Caracci Vescouo di Larino à rag.^e di X p. cento, con disegno di pagarne i frutti colle rendite del P. Constanzo, e si celebrò l'Instr.^o ai 4 Ottobre 1658 colla licenza della S. Congreg.^e del Concilio, e con questo denaro si cominciò à fabricare.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto

wohl in den letzten Septembertagen daran, den Grundriss der Kirche auf dem Bauplatz abzustecken. Und drittens begann man am 1. Oktober sogar schon mit ersten Ausschachtungsarbeiten⁶⁷⁷ – ein Umstand, der, unabhängig davon, ob Bernini von vornherein vorhatte, die verbleibenden gestalterischen Schwachpunkte im Verlauf des Bauprozesses nochmals zu korrigieren beziehungsweise den Entwurf sukzessive weiter auszudetaillieren, doch darauf hindeutet, dass man die wesentlichen Eckpunkte des Projekts schon als vergleichsweise verbindlich betrachtete.

Ab dem 12. Oktober 1658 schlugen sich jene Ausschachtungsarbeiten darüber hinaus auch in konkreten Zahlungen an Bauhandwerker und Hilfsarbeiter nieder, die im Rechnungsbuch der Baustelle meist samstags in Form eines den Lohn für die komplette Woche abdeckenden Gesamtpostens vermerkt wurden.⁶⁷⁸ Wie an einigen Stellen sogar ausdrücklich angegeben, entsprechen die ausbezahlten Summen dabei während des gesamten Oktobers abwechselnd jeweils etwa 80 bis 85 und etwa 100 Tagwerken. Geht man davon aus, dass man – je nachdem ob zum stets arbeitsfreien Sonntag noch ein Fest oder Hochfest hinzukam, an dem die Arbeiten ebenfalls zu ruhen hatten⁶⁷⁹ – teils an fünf, teils an sechs Tagen pro Woche arbeitete, dürften auf der Baustelle daher vergleichsweise kontinuierlich etwa 16 bis 17 externe Arbeiter präsent gewesen sein.

Dass man sich sowohl bei der Ausschachtung als auch – wie sich noch zeigen wird – bei der Realisierung von Fundamenten und Untergeschoss, beim Rohbau der oberirdischen Gebäudeteile sowie bei der Montage der Marmorverkleidung überhaupt dazu entschied, die Arbeiten *a giornata* abzurechnen und die Arbeiter unmittelbar für ihre tägliche Arbeitszeit zu entlohnen, war für eine Baustelle im Rom jener Jahre allerdings absolut unüblich.⁶⁸⁰ Zugleich war es bei einem solchen Vorge-

della Fabbrica“), n. pag. [fol. 2 v°].

„[...] et ai 12 di dicembre furono presi à censo uitalitio altri sc. 1500- dal med.^{mo} Mons.^r Caracci Vescouo di Larino à ragione di dieci per cento con disegno di pagarne i frutti co' denari, che si ritraeuano da Beneficij del P. Centofiorini.“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 3 r°].

⁶⁷⁷ So berichtet die Chronik des Bauablaufs „Al p.^o Ottobre di d.^o anno si cominciarono à cauare i fond.^{ti}, essendosi antecedentemente disegnata in terra tutta la Chiesa [...]“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 2 v°].

Für den 9. Oktober überliefert das Rechnungsbuch der Baustelle mit den Worten „Spese diuerse p. la fabrica, dare Adì 9 di 8.^{bre} a Cassa sc. sei b. 30 pagati al Architetto p. disegnare in Terra etc.“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie“), fol. 10 a [fol. 12 v° (09.10.1658)] sogar bereits eine Bezahlung für die Arbeit des Absteckens. Dabei bleibt zwar offen, ob mit dem in der Quelle genannten *architetto* nur Bernini persönlich gemeint ist oder ob darunter nicht auch Berninis Werkstatt fällt. Und auch im Fall, dass sich der Eintrag tatsächlich auf Bernini selbst bezieht, ist keineswegs zwingend davon auszugehen, dass dieser, nur weil er die Bezahlung in Empfang nahm, auch eigenhändig die Absteckung vorgenommen haben muss. Immerhin deutet die Formulierung jedoch darauf hin, dass dieser Arbeitsschritt im barocken Rom wohl in den Händen des Architekten und seiner unmittelbarer Werkstatt gelegen zu haben scheint und nicht von einem der für den Rohbau zuständigen Handwerkertrupps ausgeführt wurde.

⁶⁷⁸ „Maestranze, et operarij p. la fabrica, deuono dare / Adì 12 d' 8.^{bre} ./. A Cassa sc. ventiquattro b. 69 ¹/₂ m.^{ta}; pagati p. loro giornate la pass.^a settimana, à più prezzi [...] / Adì 20 detto ./. A cassa sc. ventisette b. 65 m.^{ta}; pagati come sopra p. la 7.^{ma} pass.^a ... [...] / Adì 26 detto ./. A detta sc. vintotto b. 01 m.^{ta} pag.^{ti} p. opere 101 fatte questa sett.^a fra m.^{ti}, et oper.ⁱ a più prezzi [...] / Adì 2 Nou.^{re} ./. A Detta sc. ventiquattro b. 35 m.^{ta} pagati p. op.^e 82 ¹/₃ di q.^{ta} 7.^{ma} [...]“ *Ibid.*, fol. 11 a [fol. 13 v° (12.10.1658 / 20.10.1658 / 26.10.1658 / 02.11.1658)].

⁶⁷⁹ Dass Baustellen standardmäßig mindestens an liturgischen Festen und Hochfesten ruhten, ergibt sich nicht zuletzt aus zwei zeitgenössischen Quellen, nach den man an der Bauhütte des Petersdoms typischerweise mit 274 beziehungsweise mit 256 Arbeitstagen rechnete, was im ersten Fall einer durchschnittlichen Arbeitszeit von etwa 5,3 und im zweiten Fall einer durchschnittlichen Arbeitszeit von 4,9 Tagen pro Woche entspricht. Im Rom des 15. Jahrhunderts scheint sogar vergleichsweise häufig nur an vier Tagen in der Woche gearbeitet worden zu sein. SCAVIZZI 1983, S. 65 und 69 (Anm. 36); AIT 1996, S. 123; VAQUERO PIÑEIRO 1996, S. 156 (Anm. 71).

⁶⁸⁰ Prinzipiell standen in der frühen Neuzeit zwei Vorgehensweisen zur Abrechnung von Bauarbeiten zur Verfügung. Entweder konnte man, wie an S. Andrea geschehen, die Errichtung eines Gebäudes *a giornata* entlohnen und die Handwerker direkt für ihre geleistete Arbeitszeit bezahlen. Im Regelfall entschied man sich im Rom des 17. Jahrhunderts allerdings eher für eine Bezahlung *a cottimo* beziehungsweise *a misura e stima*, bei der man die errichteten

hen jedoch deutlich besser möglich, durch entsprechende Eigenleistungen die Zahl der benötigten Bauarbeiter zu reduzieren. Und in der Tat deuten neben der Wahl des ungewöhnlichen Abrechnungsmodus durchaus auch noch weitere Indizien darauf hin, dass die Jesuiten zumindest zwischenzeitlich immer wieder gezielt danach strebten, durch eine aktive Mitarbeit der Konventsangehörigen die Kosten der neuen Kirche zu senken. So scheint man sich den Personallisten zufolge in jenen Jahren nicht nur, erstens, verstärkt um die Aufnahme von Novizen bemüht zu haben, die bereits eine Ausbildung als Bauhandwerker mitbrachten.⁶⁸¹ Dasselbe Bestreben zeigt sich vielmehr, zweitens, auch in der Auswahl der dem Noviziat zugeordneten Laienbrüder, zu denen ab 1658 zum einen ein gewisser Giuseppe Canciani gehörte, der in den Personallisten unter anderem als Maurer geführt wird und der gemeinsam mit dem Buchhalter Filippo Ferrazzoli, auf der Baustelle die Tagesgeschäfte leitete,⁶⁸² und unter denen sich ab 1661 zum anderen auch noch ein Schreiner namens Tommaso Carminati befand.⁶⁸³ Drittens werden in einem der die Bauarbeiten an S. Andrea betreffenden Dokumente der späten 1660er-Jahre sogar ausdrücklich eigene Maurer erwähnt.⁶⁸⁴ Und schließlich würde, viertens, eine Mitarbeit der Konventsgemeinschaft an den Bauarbeiten gerade im Falle des Noviziats von S. Andrea insofern besonders nahe liegen, als der Tagesablauf eines Novizen ohnehin gewisse Perioden körperlicher Arbeit vorsah,⁶⁸⁵ für die sich – zumal angesichts der Tatsa-

Bauteile im Anschluss an deren Fertigstellung nochmals vermaß und auf Basis jener Massenermittlung dann dem *capomastro muratore* oder *scalpellino* den laufenden Meter Wand oder Gewölbe zu einem in einem Handwerkervertrag, den sogenannten *capitoli e patti*, vorab festgelegten Preis pauschal vergütete. Eine Abrechnung *a misura e stima* konnte ihrerseits sowohl *a sola fattura* als auch *a tutta robba* geschehen, wobei im ersten Fall der angesetzte Pauschalpreis lediglich die reine Arbeitsleistung abdeckte und der Bauherr sämtliche benötigte Baumaterialien selbst zur Verfügung stellte, während im zweiten Fall der dann als regelrechter Bauunternehmer auftretende *capomastro* auch die Materialbeschaffung übernahm und die Materialkosten bereits mit im vereinbarten Pauschalpreis enthalten waren. SCAVIZZI 1983, S. 63 ff.; *Glossario, ad voces*.

⁶⁸¹ Unter den *novizi coadiutori* nennt der *Catalogus triennalis* des Jahres 1658 unter anderem einen „*Andreas Gregorii – Faber ferrarius*“, einen „*Alexander Calvanus – Faber lignarius*“, einen „*Martinus Antonius Bolgius – Statuarius*“ sowie einen „*Petrus Pannellus – Faber lignarius*“, also einen Schmied, zwei Schreiner und einen Bildhauer. Im folgenden *Catalogus triennalis*, also im Jahr 1661, fehlen aus dem Bauhandwerk kommende Novizen dann wieder völlig. ARSI, Rom. 60 („*Cat. trienn. 1655-1658*“), „*Primus Catalogus Anni 1658*“, S. 37 ff. [fol. 160 r^o ff.] und ARSI, Rom. 61 („*Cat. trienn. 1661-1665*“), „*Primus Catalogus Anni 1661*“, S. 32 [fol. 32 v^o].

Zur Funktion und Inhalt der *Catalogi triennales* siehe FRIEDRICH 2011, S. 304 ff.

⁶⁸² Dies ergibt sich unter anderem aus der Schlussformel einer der nach dem Tod Camillo Pamphilj abgegebenen Zeugenaussagen, in der die beiden Ordensbrüder versichern: „*Tutte queste cose l'affermiamo noi infrascritti, perche così è la verità, e ne siamo bene informati perche habbiamo hauta la soprintendenza della fabrica [...]. Io Gioseppe Canciani della Compagnia di Giesù affermo quanto di sopra manu propria. Io Filippo Ferrazzoli della Compagnia di Giesù affermo quanto di sopra manu propria, [...].*“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v^o], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 220 f. (Anm. 22).

Zum Kontext des zitierten Dokuments siehe Kapitel 3.4.1., S. 347.

⁶⁸³ Konkret heißt es in den Abschnitten zu den Laienbrüdern der bereits genannten *Catalogi triennales* von 1658 und 1661: „[...] *Ioseph Cansianus – Cæmentarius* [...] *Philippus Ferrazzolus – Ratiocinator / Tonsor / Ianitor* [...]“ sowie „[...] *Ioseph Cantianus – Cæmentarius / Coquus* [...] *Philippus Ferrazzolus – Ratiocinator / Tonsor / Ianitor* [...] *Thomas Carminatus – Faber Lignarius, Soc.^s Ianitoris* [...]“. ARSI, Rom. 60 („*Cat. trienn. 1655-1658*“), „*Primus Catalogus Anni 1658*“, S. 31 [fol. 157 r^o]; ARSI, Rom. 61 („*Cat. trienn. 1661-1665*“), „*Primus Catalogus Anni 1661*“, S. 26 f. [fol. 29 v^o f.].

⁶⁸⁴ „*Tutte le pietre sono state portate [...] da nostri Muratori e à nostre spese; [...]*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r^o].

⁶⁸⁵ Die Noviziatsregeln des Pariser Noviziats, deren Übertragbarkeit auf die Situation in Rom in Kapitel 2.6.11., S. 113 f. ausführlicher diskutiert wurde, erwähnen im werktäglichen Tagesablauf unter anderem „[...] *À 8 heures, l'exercice corporel. À 9 heures, la lecture spirituelle. [...] À 2 heures ¹/₂, l'exercice corporel. À 3 heures ¹/₂ on apprendra à écrire [...]*“ und erläutern weiter hinten: „*L'exercice corporel est d'ordinaire de balayer les chambres et la maison, cependant on sera prêt à en faire quelqu'autre que ce soit, comme de porter du bois, de travailler aux offices, de nétoyer le jardin, de transporter des pierres et des matériaux, etc.*“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 10 f. und 54, zitiert nach InstrNov 2011, S. 52 und 86.

che, dass jene *exercitia corporalia* die angehenden Ordensmitglieder unter anderem zu einer Einführung in das dem öffentlichen Wirken vorausgehende Leben Christi in Nazareth anregen sollten⁶⁸⁶ – eine Entsendung auf die Baustelle besonders anbieten musste. Letztlich ist damit wohl davon auszugehen, dass zu den genannten 16 bis 17 Bauhandwerkern zumindest zeitweise noch weitere, nicht entlohnte Personen hinzutraten. Dass ein Teil der Arbeiten von den Jesuiten in Eigenregie durchgeführt wurde, könnte dabei möglicherweise auch erklären, warum, den Einträgen im Rechnungsbuch nach zu urteilen, die Handwerker erst in der zweiten Oktoberwoche auf der Baustelle in Erscheinung traten, für den 6. Oktober aber bereits konkrete Ausgaben für den Abtransport des Aushubs belegt sind, deren Höhe – immerhin 16 : 47 *scudi* – darauf schließen lässt, dass die Erdarbeiten zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Tagen im Gang gewesen sein müssen.⁶⁸⁷

Auch im Fall der Transportkosten bildet die genannte Zahlung vom 6. Oktober lediglich den Auftakt für eine vergleichsweise regelmäßige wöchentliche Entlohnung der Fuhrleute, die sich – nach einem anfänglichen Rückgang in der Woche darauf – während des restlichen Monats bei ungefähr zwei Dritteln bis drei Vierteln des in der ersten Woche erreichten Niveaus einpendelte, bereits im Laufe des Novembers aber wieder mehr und mehr abfiel, um im Dezember schließlich komplett zum Erliegen zu kommen.⁶⁸⁸ Die fälligen Beträge wurden in diesem Zusammenhang meist entweder nach *barozze* beziehungsweise *barozzate* oder nach *ritorni* berechnet,⁶⁸⁹ lediglich bei zwei Transporten taucht in den Dokumenten außerdem auch die Einheit der *carretta* oder *carrettata* auf.⁶⁹⁰ Während der Begriff der *ritorni* dabei wohl primär auf die Häufigkeit verwies, mit der der Fuhrmann mit seinem Gespann zwischen der Baustelle und dem Abladeplatz hin- und herpendelte, also eine von der konkreten Erdmenge unabhängige Anzahl der Fuhren angab, handelte es sich bei den *barozze* und *carrette* zunächst um bestimmte Arten von Ochsen- beziehungsweise Pferdekarren, deren typische Fassungsvermögen oder Tragkraft man dann als mehr oder weniger klar definiertes

In späterer Zeit scheinen im Rahmen des *exercitium corporale* zwar nur noch leichtere Arbeiten ausgeführt worden zu sein, auch dann blieb jener Punkt innerhalb des Tagesablaufs jedoch prinzipiell weiterhin erhalten: „*Alle 3 1/4 si va all'esercizio piccolo ovvero lavori manuali, ove si lavorano catenelle, discipline, corone, si legano libri ec. e secondo le stagioni vi è più o meno tempo; [...]*“ ARSI, Rom. 178 b, fol. 25 r°.

⁶⁸⁶ „*Les exercices corporels doivent se faire pour exécuter contre nous-mêmes la sentence où Dieu a condamné l'homme pécheur au travail: In sudore vultus tui vesceris pane. [...]* Une autre motif plus parfait encore est d'honorer et d'imiter les exercices de la vie caché de Notre Seigneur Jésus Christ pendant les trente ans qu'il demeura à Nazareth. Les anges le regardoient avec extase et son Père le voyoit du Ciel avec complaisance, occupé qu'il étoit des plus menus soins d'un pauvre ménage. Par là il opéroit notre salut, et glorifioit son Père ny plus ny moins que quand il prêchoit ou qu'il mouroit en croix.“ BMaz, ms. 1793 („*Instructions pour le Noviciat*“), S. 59 ff., zitiert nach InstrNov 2011, S. 90.

⁶⁸⁷ „*Terra Cauata ..., é Calcinacci p. quello ... deuono dare / Adi 6 d' 8 bre ./. A Cassa sc. sedici b. 47 m.^{ta} p. ...* [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione eclesie*“), fol. 8 a [fol. 10 v° (06.10.1658)].

Zu den pro Wagenladung üblicherweise angesetzten Kosten, die der Abschätzung der transportierten Erdmengen zugrunde liegen, siehe im Folgenden.

⁶⁸⁸ Konkret lassen sich anhand des Rechnungsbuchs bis zum Jahresende 1658 folgende Zahlungen nachweisen: 16 : 47 *scudi* für ca. 206 Fuhren (06.10.1658), 2 : 16 *scudi* für 27 1/2 Fuhren und 0 : 96 *scudi* für 12 Fuhren (12./13.10.1658), 10 : 40 *scudi* für 130 Fuhren (18.10.1658), 5 : 84 *scudi* für 73 Fuhren und 4 : 00 *scudi* für 50 Fuhren (26./27.10.1658), 10 : 50 *scudi* für 350 Fuhren über eine kürzere Distanz, 1 : 40 *scudi* für 18 Fuhren und 1 : 84 *scudi* für 23 Fuhren (03.11.1658), 3 : 84 *scudi* für 48 Fuhren (09.11.1658), 0 : 56 *scudi* für 7 Fuhren, 0 : 24 *scudi* für 3 Fuhren und 1 : 75 *scudi* für 22 Fuhren (16./17.11.1658) sowie 0 : 56 *scudi* für 7 Fuhren (23.11.1658). *Ibid.*, fol. 8 a [fol. 10 v°].

⁶⁸⁹ „*Adi detto / Da Terra etc. sc. dieci b. 40 m.^{ta}; p. 130 Barozze, a b. 8 [...]*“; „*Adi 26 detto ./. A Fran.^{co} Agatio sc. 5 : 84 m.^{ta} p. ritorni 73 di Terra [...]*“ *Ibid.*, fol. 13 b [fol. 16 r° (18.10.1658)] und fol. 8 a [fol. 10 v° (26.10.1658)].

⁶⁹⁰ So lautet etwa der dem zitierten Posten vom 26. Oktober 1658 in der doppelten Buchführung gegenübergestellte Gegeneintrag „*Adi detto / Da Terra etc. sc. cinque b. 84 m.^{ta} p. Carrette 73 [...]*“ *Ibid.*, fol. 15 b [fol. 18 r° (26.10.1658)].

Gewichts- oder Volumenmaß nutzte.⁶⁹¹ In Bezug auf die *carrettata* besteht in der Forschung weitgehend Konsens, dass zumindest bei Erdtransporten eine derartige Wagenladung ungefähr 30 *palmi cubi* oder etwa 0,35 Kubikmetern entsprach.⁶⁹² Die Größe einer *barozzata* wird in der Literatur dagegen bisher noch nicht ausdrücklich diskutiert. Dennoch lassen die an späterer Stelle nochmals näher behandelten Ausgaben für Bruchsteine den Schluss zu, dass eine *barozza* ungefähr die eineinhalbfache Kapazität beziehungsweise Belastbarkeit einer *carretta* besessen haben muss.⁶⁹³ Sollte diese Annahme zutreffen, würden die im Rechnungsbuch aufgeführten Posten im Oktober 1658 dem Abtransport von umgerechnet etwa 650 bis 750 *barozzate* oder etwa 30 000 bis 35 000 *palmi cubi* sowie im November dem Abtransport von weiteren ungefähr 60 bis 85 *barozzate* oder 1 800 bis 2 600 *palmi cubi* Erdreich entsprechen.⁶⁹⁴

Welche Mengen an Aushub die Jesuiten zu welchem Zeitpunkt tatsächlich transportierten – eine Frage, deren Antwort gegebenenfalls Aufschluss darüber hätte geben können, wie die Ausschachtungsarbeiten genau voranschritten und welchen Umfang sie zu den unterschiedlichen Zeiten erreichten – muss jedoch trotz allem offen bleiben. Dies ist insbesondere der Tatsache geschuldet, dass die Patres bereits spätestens am 1. Oktober 1658 speziell zum Gebrauch auf der Baustelle einen Wagen und ein Paar Ochsen angekauft hatten, um auf diese Weise auch einen Teil der Transporte in Eigenregie durchführen zu können.⁶⁹⁵ Wie einer der Einträge im Rechnungsbuch sogar ausdrücklich deutlich macht, kam zu den dort verzeichneten Zahlungen für den Material- und Erdtransport durch externe Fuhrleute daher stets noch eine unbekannte, aber wohl durchaus erhebliche Anzahl von mit dem noviziatseigenen Gespann abgewickelten Fahren hinzu.⁶⁹⁶

Ebenso unklar ist im Großteil der Fälle, wo man den Aushub genau lagerte. Zwar ist im Zusammenhang mit einer der in *carrettate* abgerechneten Zahlungen davon die Rede, das Erdreich sei „in giardino“ transportiert worden.⁶⁹⁷ Erstens legt jedoch bereits die Tatsache, dass das Ziel in diesem Fall überhaupt Erwähnung fand, die Vermutung nahe, dass der Transport in den „Garten“ eher die Ausnahme bildete, die der Buchhalter dementsprechend ausdrücklich vermerken zu müssen glaubte. Zweitens deutet auch der hier ungewöhnlich niedrig angesetzte Tarif von nur 3 statt, wie sonst üblich, 8 *baiocchi* pro Fuhre darauf hin, dass der Aushub normalerweise an einen anderen, verglichen mit dem „giardino“ deutlich weiter entfernten Ort gebracht wurde. Und sogar der Begriff des „giardino“ selbst ist insofern nicht ganz eindeutig, als damit außer einem von der Baustelle der neuen Kirche ein Stück weit entfernten Teil des Noviziatsgartens möglicherweise auch eine in den Quellen mehrfach erwähnte, noch auf dem Nolli-Plan prominent verzeichnete Vigna im Bereich der ehemaligen *castra praetoria* gemeint gewesen sein könnte, was dann natürlich auch die Antwort

⁶⁹¹ ZABAGLIA 1743, fol. 7 r^o und Taf. XVI

⁶⁹² SCAVIZZI 1983, S. 49 f.; MARCONI 2004, S. 16 und 275.

Paola Scavizzi erwähnt mit Verweis auf zusätzliche Archivquellen sogar die speziellen Umrechnungsfaktoren von 30 bis 31 *palmi cubi* pro *carrettata* unberührten und 33 *palmi cubi* pro *carrettata* lockeren Erdreichs. SCAVIZZI 1983, S. 50.

⁶⁹³ Vgl. Kapitel 3.3.2., S. 302.

⁶⁹⁴ Die genaue Menge hängt davon ab, ob man für die nach *ritorni* abgerechneten Fahren *barozzate* oder *carrettate* zugrunde legt.

⁶⁹⁵ „Bestiami p. la fabrica, é spesa p. essi, deuono dare / Adi p.^{mo} di ott.^{re} ./- A Cassa sc. settantacinque m.^{ta}, spesi in compra d'un paro di Boui, con una Barozza fornita da Ant.^o di Cosimo da Montelbaro, seruono p. Carregg.^{ta} [lies *carreggiatura*] [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 5 a [fol. 7 v^o (01.10.1658)].

⁶⁹⁶ „Adi 12 detto ./- A Cassa sc. due b. 16 m.^{ta} p. leuare Terra in 27 1/2 Barozzate, a b. 8 l'una, oltre la leuata c.ⁿ le n.^{re} Bestie [...]“ *Ibid.*, fol. 8 a [fol. 10 v^o (12.10.1658)].

⁶⁹⁷ „Adi detto ./- Alla Casa di S. And.^a sc. dieci b. 50 m.^{ta} p. Carettate 350 leuate con la sua Carretta, é portata in Giard.^o a b. 3 la Carettata [...]“ *Ibid.*, fol. 8 a [fol. 10 v^o (03.11.1658)].

auf die Frage, wie weit das übliche Transportziel vom Noviziat entfernt gewesen sein dürfte, erheblich verändert.⁶⁹⁸

3.3.2. Die Grundsteinlegung und die Errichtung des Untergeschosses

Nachdem, so ist zumindest anzunehmen, die Ausschachtungsarbeiten gegen Ende Oktober zumindest entlang großer Teile des Grundrisses das Niveau der Fundamentsohle erreicht hatten und nachdem am 26. jenes Monats dann außerdem auch die schriftliche Baugenehmigung Papst Alexanders VII. eingetroffen war, konnte am 3. November 1658 schließlich offiziell der Grundstein der Kirche gelegt werden. Der über die allgemein vorgeschriebene Liturgie hinausgehende genaue Hergang der Zeremonien lässt sich in diesem Zusammenhang zwar heute ebenso wenig rekonstruieren wie die Stelle innerhalb der Kirche, an der man die Grundsteinlegung vornahm und in der Folge mit den Bauarbeiten begann.⁶⁹⁹ Klar ist jedoch zum einen, dass die Segnung des Grundsteins, die nach Kirchenrecht grundsätzlich von einem Bischof auszuführen war,⁷⁰⁰ durch den von Papst Innozenz X. kreierte und den Pamphilj auch sonst besonders eng verbundenen Kardinal Benedetto Odescalchi übernommen wurde. Zum anderen ist bekannt, dass in den Grundstein selbst die übliche Grundsteinlegungsmedaille eingelassen wurde, die in diesem Fall auf dem Avers ein aus zwei Aststücken gebildetes Andreaskreuz, eine darüber schwebende Pamphilj-Taube und die Umschrift „ERIT MIHI ARCA“ sowie auf dem Revers den von zwei Ölzweigen umschlossenen Text „CAMILLVS / PRINCEPS PAMPHI: / LIVS INNOC · X · NEPOS / TEMPLI ASÈ CONSTRV: / ENDI IN HONOREM SAN: / CTI ANDREAE PRIMVM / LAPIDÈ IECIT TESTEM / SVI OBSEQVII IN APO: / STOLVM ET BENEVO: / LENTIAE IN SOCIE: / TATEM IESV DIE / III NOVEMBRIS / 1658“ trägt und deren Aussehen in einem zu diesem Anlass angefertigten Kupferstich überliefert ist [Abb. 895].⁷⁰¹ Und schließlich ist in den Quellen belegt, dass die Grundsteinlegung, wie üblich, mit einem gemeinsamen Festessen abgeschlossen wurde, an dem neben den Konventsmitgliedern, dem Kardinal

⁶⁹⁸ NOLLI 1748, Taf. 21/22.

⁶⁹⁹ Zum Ablauf der Grundsteinlegung von S. Agnese in Agone, die bei allen Unterschieden zumindest in einigen Punkten als Vergleichsbeispiel infrage kommt, siehe EIMER 1970-71, S. 76 ff.

⁷⁰⁰ Da es sich dabei nicht um eine Weihe, sondern nur um eine Segnung handelte und daher für die Grundsteinlegung strenggenommen keine bischöfliche Weihegewalt erforderlich war, konnte ein Bischof die Vollmacht zur Segnung des Grundsteins zwar auch auf einen Priester übertragen – ein Umstand, der sich unter anderem auch darin niederschlug, dass der Ablauf der Grundsteinlegung nicht nur im den bischöflichen Zeremonien gewidmeten *Pontificale*, sondern zusätzlich auch im die liturgischen Handlungen der Priester beschreibenden *Rituale Romanum* behandelt wird. PontRom 1595, S. 281 ff.; RitRom 1614, S. 156 ff.

Wenn man von dieser Möglichkeit an S. Andrea al Quirinale keinen Gebrauch machte, so geschah dies allerdings nicht zuletzt deswegen, weil die Auftraggeber beziehungsweise Nutzer einer Kirche durch den Umstand, dass sie einen hochrangigen Kirchenfürsten zur Übernahme von Segnungs- und Weihehandlungen bewegen konnten, nicht nur ihr eigenes Prestige unter Beweis stellten, sondern sie der Baustelle in Idealfall zugleich auch einen einflussreichen Fürsprecher verschafften.

⁷⁰¹ „[...] si seguìtò à cauar tutto 'l mese, e poi ai 3 di Nouembre fù gettata la p.^a pietra dal S.^r Card. Odescalchi sopra la qual pietra fù posta quest'inscrizione: Camillus Princeps Pamphilius Innocentij decimi nepos Templi à se construendi in honorem S. Andreae primum lapidem iecit Testem sui obsequij in Apostolum, et beneuolentia in societatem Jesu die 3.^a nouembris 1658: la qual fù intagliata in rame, e dall'altra parte fù scolpita la Croce di S. Andrea con la colomba sopra col ramo d'oliuo col motto *Erit mihi arca*. Come si uede nel rame stampato.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 2 v^o f.].

Die Kosten für die Druckplatten des genannten Kupferstichs sind als „*Adi 3 Nou.^{re} ·/-· A Cassa sc. quattro b. 92 1/2 m.^{ta} pagati cioe sc. 2 : 20 p. i rami d.lla stampa, [...]*“ im Rechnungsbuch aufgeführt, ein Abzug hat sich im Archivio Doria-Pamphilj erhalten. ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 10 a [fol. 12 v^o (01.10.1658)]; ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 3.

Odescalchi sowie Camillo Pamphilj und seinem Sohn Giovanni Battista auch die Assistenten der diversen Ordensprovinzen sowie weitere externe Jesuitenpatres teilnahmen.⁷⁰²

In den auf die Grundsteinlegung folgenden Wochen und Monaten wurden sodann in vergleichsweise kontinuierlicher Arbeit die diversen Fundamentpartien und der Rohbau des Untergeschosses realisiert.⁷⁰³ Auch wenn angesichts einer Reihe von an späterer Stelle nochmals näher behandelten Quellen⁷⁰⁴ davon auszugehen ist, dass man sich zumindest im Bereich des zentralen Ovalraums zunächst nur um die Konstruktion der senkrechten Bauteile kümmerte und die Errichtung des Gewölbes noch etliche Jahre zurückstellte, wurde doch auch die Realisierung der aufgehenden Rohbaupartien bereits auf die für die spätere Einwölbung zur Verfügung stehenden Bautechniken abgestimmt. Da diese somit nicht nur von den ersten Rohbauarbeiten an für das Verständnis der Abläufe auf der Baustelle eine entscheidende Rolle spielen, sondern in vielen Fällen auch die Erklärung dafür liefern, wie die im Zusammenhang mit der Vorstellung des Gebäudes beschriebenen Baubefunde zustande kamen, ja da diese, wie sich noch zeigen wird, letztlich sogar gezielt dazu genutzt wurden, um die inhaltliche Aussage des Untergeschosses klarer herauszustellen, sei vor der weiteren Analyse des Baufortschritts zunächst auf die jenen Gebäudepartien zugrunde liegenden Konstruktionsmethoden eingegangen.

Exkurs: Die Konstruktionstechnik der *volte sopra terra*

Der Ausgangspunkt für das Vorgehen bei der Realisierung des Untergeschosses bestand in diesem Zusammenhang zuallererst in der Entscheidung, nicht, wie bei der Errichtung heutiger Kellerräume üblich, eine über die gesamte Grundfläche des Gebäudes hinweg in die Tiefe reichende Baugrube auszuheben und darin eine eigens errichtete Schalung aufzustellen, sondern stattdessen das Gewölbe direkt auf dem zur Negativform abgearbeiteten Erdreich zu gießen – eine Konstruktion, die in den damaligen Quellen gemeinhin mit dem Begriff der *„volte sopra terra“* belegt wird.

Die entscheidenden Hinweise auf jene Bautechnik liefern dabei zweifellos die zumindest im zentralen Ovalraum praktisch das gesamte Gewölbe überziehende dünne Erdschicht sowie die darin bis heute in mehr oder weniger großer Zahl nachweisbaren, bei der nachträglichen Aushöhlung des Kellers entstandenen Hiebsspuren.⁷⁰⁵ Zusätzlich bestätigt wird die Hypothese einer Erdschalung zum einen durch die weiteren Befunde im Hauptraum des Untergeschosses, insbesondere die Oberflächenbeschaffenheit der Kellerwände, die es erlauben, die Konstruktion des eigentlichen Gewölbes mit dem Vorgehen bei der Errichtung der darunterliegenden Bauteile, also der Fundamente und Kellerwände, in Beziehung zu setzen.⁷⁰⁶ Für die prinzipielle Richtigkeit jener Annahme sprechen zum anderen aber auch die diversen Einträge in den Rechnungsbüchern, in denen selbst unter Hinzurechnung eines gewissen Anteils an von den Patres in Eigenregie abgewickelten Führen

⁷⁰² „In questa mattina restarono à pranzo il S.^r Card. Odescalchi, il S.^r Principe D. Camillo col S.^r D. Gio: Battista suo figliuolo, e furono inuitati tutti i P.^{ri} Assistenti con altri n.^{ri} P.^{ri}.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 3 r^o].

⁷⁰³ Bereits die Baustellenchronik setzt nach der Erwähnung der Absteckungsarbeiten, der den gesamten Oktober einnehmenden Ausschachtung und der Grundsteinlegung ihren Bericht mit den Worten „*Si continuò à lauorare con ardore, [...] fort. Ibid., n. pag. [fol. 3 r^o].*

Den ohne größere Unterbrechungen durchlaufende Baustellenbetrieb belegen ebenso aber auch die Einträge im Rechnungsbuch, auf die weiter unten nochmals genauer zurückzukommen sein wird.

⁷⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.4.4., S. 371 (Anm. 1040 ff.).

⁷⁰⁵ Zu den konkreten Befunden am Gebäude siehe Kapitel 2.10.3., S. 194 f.

⁷⁰⁶ Zu nennen sind hier insbesondere die Mauerwerkstruktur entlang der Pfeiler und Laibungen sowie die in einzelnen Teilen der Wand sichtbaren Bohlenabdrücke. Vgl. Kapitel 2.10.1., S. 187 f.

nicht nur der Umfang der aus der Phase der Ausschachtungsarbeiten überlieferten Erdtransporte deutlich unter jenen Mengen bleibt, die bei einem kompletten Aushub der Baugrube angefallen wären.⁷⁰⁷ Vielmehr lässt sich nachweisen, dass auch deutlich nach Fertigstellung der Rohbauarbeiten nochmals größere Transportaktivitäten stattfanden, die in einem der Einträge in der Formulierung „*far portar fuori la terra cauata nel far la uolta del pauimento*“ sogar unmittelbar mit der Konstruktion des unter dem Fußboden des Hauptraums gelegenen Gewölbes in Verbindung gebracht werden.⁷⁰⁸ Und schließlich deckt sich jene Vermutung auch mit der Quellenlage bei anderen Gebäuden, die nicht nur darauf hindeutet, dass die genannte Konstruktion im 17. Jahrhundert für Kellergewölbe absolut üblich war, sondern die es zusätzlich auch erlaubt, den Arbeitsablauf bei der Errichtung des Gewölbes und der zugehörigen Wände nochmals weiter zu präzisieren.

Während an S. Andrea al Quirinale aufgrund der Entscheidung, den gesamten Rohbau *a giornata* abzurechnen, zu den Maurerarbeiten eventuelle nachträglich entstandene *misure e stime* ebenso fehlen wie vor Beginn der Baumaßnahmen abgeschlossene Handwerkerverträge, regelte man bei anderen Gebäuden jener Zeit die Tätigkeit der Handwerker fast immer in ausgedehnten, schriftlich fixierten Vereinbarungen, den sogenannten *capitoli e patti*, die neben den pro laufendem *palm* zu bezahlenden Preisen oft auch die Ausführung der Arbeiten näher beschreiben. Eine in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch das Ospedale di S. Spirito als Orientierungshilfe für eigene Bauvorhaben angelegte Mustersammlung exemplarischer Vertragskonditionen⁷⁰⁹ zeigt in diesem Zusammenhang zum einen, dass in den Bestimmungen zu den Maurerarbeiten ein Absatz zu *volte sopra terra* stets einen integralen Bestandteil des Vertragstexts bildet. Zum anderen fällt bei der Durchsicht des Konvoluts auf, dass die *capitoli e patti* dabei immer zwischen *volte sopra terra* auf der einen und *volte sopra centina* oder *volte su armatura* auf der anderen Seite unterscheiden.⁷¹⁰ Damit wird durch jene Gegenüberstellung nicht nur deutlich, dass das „*sopra terra*“ der Bezeichnung hier tatsächlich auf die Erdschalung Bezug nimmt und nicht, wie zunächst zumindest denkbar gewesen wäre, lediglich auf Gewölbe in den oberirdischen Teilen des Gebäudes verweist – ein Umstand, der durch die in den Verträgen zum Konventsgebäude von S. Andrea della Valle gewählte Formulierung

⁷⁰⁷ Legt man nur den Umriss der oberirdischen Bauteile zugrunde, besitzt die Kirche besitzt heute eine Grundfläche von etwa 10 700 *palmi quadri*, berücksichtigt man darüber hinaus einen gewissen Zuschlag für über die Kontur der oberirdischen Bauteile hinausragende Fundamente sowie die bei einer solchen Baugrube dann erforderlichen Böschung ist sogar eher von 11 500 bis 12 000 *palmi quadri* auszugehen. Bei einer Höhendifferenz zwischen der Sohle des heutigen Kellergeschosses und dem Fußbodenniveau des Hauptraums von etwa 14 *palmi* müssten allein für die bis zum Niveau des Untergeschossbodens hinab ausgehobene Baugrube somit etwa 160 000 bis 170 000 *palmi cubi* Erdreich abtransportiert worden sein. Addiert man darüber hinaus den Aushub für von der Kellersohle aus nochmals zusätzlich in die Tiefe reichende Streifenfundamente unterhalb der tatsächlichen Wände hätte sich bei einer komplett ausgehobenen Baugrube ein Transportbedarf von 190 000 bis 200 000 *palmi cubi* Erdreich ergeben. Geht man dagegen lediglich von einer Ausschachtung nur der unmittelbar von aufgehenden Bauteilen bedeckten Grundstückspartien aus, wären vor Beginn der Rohbauarbeiten nur etwa 100 000 *palmi cubi* Erde zu transportieren gewesen. Dem stehen konkret nachweisbare Transporte im Umfang von etwa 32 000 bis 38 000 *palmi cubi* gegenüber, zu denen dann allerdings, wie erwähnt, noch eine unbekannte Zahl von durch die Jesuiten selbständig abgewickelten Fuhren hinzutreten.

Zu den diversen Erd- und Transportmengen siehe auch Kapitel 3.3.1., S. 290 und Kapitel 3.3.2., S. 304.

⁷⁰⁸ Vgl. Kapitel 3.4.4., S. 372 (Anm. 1041).

⁷⁰⁹ ASR, Ospedale di S. Spirito, b. 48 („*Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma*“).

Da das Notizbuch in komprimierter Form einen vergleichsweise vollständigen Überblick über die im Rom des späten 16. und 17. Jahrhundert üblichen Vertragsbedingungen für die unterschiedlichsten Gewerke liefert, bildet jene Sammlung seit spätestens den 1980er-Jahren eine der zentralen Quellen für die Erforschung des Baubetriebs im römischen Barock. Vgl. unter anderem BERTOLDI et al. 1983, S. 107 ff. (Anm. 21 ff.); SCAVIZZI 1983, *passim*, insbes. S. 17 (Anm. 6); *Glossario, passim*.

⁷¹⁰ ASR, Ospedale di S. Spirito, b. 48 („*Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma*“), fol. 16 r°, 19 v°, 34 v° f. und 52 v° sowie S. 102.

rung „*le volte di cantine ò altre, che andereanno fatte sopra la terra senza armatura di legnami*“⁷¹¹ sogar nochmals ausdrücklich bestätigt wird. Vielmehr ist angesichts der Allgegenwart der Hinweise auf *volte sopra terra* auch davon auszugehen, dass es sich bei jener Konstruktion um eine allgemein verbreitete Technik handelte, ja dass – von eventuellen Einzelfällen einmal abgesehen – ein derartiges Vorgehen bei Kellerräumen des römischen Seicento sogar mehr oder weniger Standard war.

Da die der Konstruktion der *volte sopra terra* zugrunde liegende Idee, das Erdreich unmittelbar als Schalung zu nutzen, voraussetzte, dass im Inneren der noch zu überwölbenden Räume der Untergrund zunächst unberührt blieb, begann nach einer ersten Absteckung des Gebäudes die eigentliche Errichtung der Kellerräume zunächst einmal damit, dass man unterhalb der Wände und Wandpfeiler eine Folge von senkrecht in die Tiefe reichenden Gräben aushob, die in ihrem Umriss im Wesentlichen die Grundflächen der aufgehenden Bauteile nachvollzogen [ABB. 896 a]. Dabei muss die Frage, in welchem Maße man in diesem Zusammenhang den Ausschachtungsquerschnitt gegenüber der Stärke der späteren Kellerwände nochmals vergrößerte, allerdings bis auf Weiteres offen bleiben. Zwar scheint zumindest an S. Andrea al Quirinale der dem Ost- und Südquadranten des Hauptraums vorgelagerte Sockelstreifen [ABB. 483 - ABB. 484 | ABB. 493] nahezu legen, dass die eigentlichen, prinzipiell noch unterhalb des Fußbodenniveaus des Untergeschosses endenden Fundamente nochmals etwas breiter ausgeführt wurden als die von den Kellerräumen aus sichtbaren Teile der Wände. Zugleich deuten jedoch sowohl die *capitoli e patti* als auch die Logik des Bauablaufs eher darauf hin, dass man die Gräben nur unwesentlich großzügiger bemaß als die geplante Wandstärke. So weisen nicht nur die Maurerverträge aus der Sammlung des Ospedale di S. Spirito bei der Beschreibung der Aushubarbeiten regelmäßig darauf hin, dass die Schächte mit allseits lotrecht abfallenden Flanken auszuheben waren,⁷¹² was an dieser Stelle eigentlich nur dann von Belang sein konnte, wenn deren Seiten unmittelbar die Wandkonturen definieren sollten. Ein größerer Abstand zwischen der Wand und dem angrenzenden Terrain hätte es im weiteren Verlauf des Bauprozesses auch erforderlich gemacht, für den Guss des Gewölbes jenen Zwischenraum wieder mühsam zu verfüllen. Und selbst die Traktate verwenden in ihren Ausführungen zu den Fundamenten zwar noch den Begriff der „*scarpa*“, also eines sich nach unten hin zunehmend verbreiternden Profils, zumindest Vincenzo Scamozzi scheint aber ebenfalls bereits dafür zu plädieren, um einer größeren Stabilität willen die Baugrube senkrecht nach unten zu führen, die entstehenden Gräben über ihren gesamten Querschnitt hinweg auszufüllen und die Breite der unterirdischen Bauteile damit nicht kontinuierlich zu ändern, sondern in einem einzigen größeren Versprung am Übergang zwischen Fundament und oberirdischen Wänden zu reduzieren.⁷¹³

⁷¹¹ *Ibid.*, fol. 52 v°.

⁷¹² Als zwei von zahlreichen in der Sammlung der Vertragstexte enthaltenen Beispiele seien hier „3.º *Che li fond. si debbiano cauare dritti à piombo da ogni banda nel fondo ben spianate con espresso patto che li detti mastri che dopo esser li fondamenti cauati tutto il bisogno non si possino dalli detti m.º riempire é far riempire se p.º non hauranno auisato l'Architetto ò ministri ò deputato sop.º d.º fabrica accio siano misurate le sue larghezze lunghezza e profondita [...]*“ sowie „I. Promette cauare et riempire li fondamenti che anderanno cauati p. d.º fabrica et andare tanto fondo quanto gli sara ordinato ancorche bisognasse cauarli p.º 2 nell' acqua cauandoli dritti a filo, et a piombo, appuntellandoli se bisognera, e mettere la Terra lontana dal fond.º et in luogo doue si possa caricare con le carette [...].“ genannt. *Ibid.*, fol. 18 r° und 51 r°.

⁷¹³ „Nel far cauare le fondamente noi habbiamo osseruato diuerse maniere, le quali ci sono riuscito ottimamente, & però si è introdotto a' giorni nostri il far cauar le Fosse diritte à corda di quella profondità, e larghezza, che à punto ricerca la qualità della fundamenta, e proportionata all'edificio, che si vuol fare: le quali vadino all'ingiù à Scarpa; cioè più larghe, e nel medesimo terreno, e quasi, come una forma, & vn rouescio della fundamenta, e così sbadagliare il terreno, oue facesse bisogno, e spianato, & vguagliato il piano; incominciando nel fondo, e riempiendo tutta la Fossa trà il terreno, e così à corso per corso, e di mano in mano venir sempre alzando l'opera sino al piano della terra: à questo modo riescono molto più sodde, e ferme, e racchiuse trà il terreno naturale, e però molto più gagliarde, e validissime à sopportare il soprastante

Wie die entsprechenden Abdrücke in unterschiedlichen Teilen der Hauptraumwand belegen [ABB. 477 | ABB. 480 - ABB. 482], wurden zumindest auf dem Quirinal die Gräben dabei vergleichsweise systematisch mit etwa 20 bis 30 Zentimeter breiten Bohlen abgestützt [ABB. 896 b].⁷¹⁴ Zwar wird in den *capitoli e patti* aus der Sammlung des Ospedale di S. Spirito auf derartige Abstützungen nur recht selten ausdrücklich hingewiesen,⁷¹⁵ sodass offen bleiben muss ob derartige Sicherungsmaßnahmen während des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen noch unüblich waren oder ob die diversen Baubeteiligten sie bereits als derart selbstverständlich empfanden, dass sie keine Notwendigkeit mehr sahen, diese nochmals eigens schriftlich zu fixieren. Andererseits wird jene Abstützungs-konstruktion jedoch selbst in der *Architettura Pratica* Giuseppe Valadiers noch vorgestellt [ABB. 897].⁷¹⁶ Und auch seine Aussage, die Fundamentschächte seien abzusichern, sobald diese eine Tiefe von zehn oder zwölf *palmi* erreichen, korrespondiert ziemlich genau mit dem im Untergeschoss von S. Andrea an einigen Stellen sichtbaren Stoß zwischen einer oberen und einer unteren Plankenreihe, der hier ebenfalls etwa zehn bis elf *palmi* unter dem Fußbodenniveau des Hauptraums stattfand. Letztlich scheinen sich damit gewisse bei der Fundamentierung von Gebäuden übliche Gepflogenheiten doch bereits zur Entstehungszeit von Berninis Kirche soweit etabliert gehabt zu haben, dass diese bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein tradiert wurden.

Mit dem Erdreich als seitlicher Schalung wurden im Inneren der Gräben dann in einem ersten Schritt zumindest die Fundamente, wenn nicht sogar gleich die gesamten Kellerwände aus Tuffbrocken errichtet, die sowohl den in den *capitoli e patti* niedergelegten Bestimmungen als auch den

peso dell'edificio.“ SCAMOZZI 1615, VIII, S. 283.

„Le grossezze delle fondamenta per ordinario deono essere à portione delle grossezze, & altezze delle mura dell'edificio, & il carico che doueranno portare, e per lo meno à piano terra siano tanto grosse e d'auantaggio, quanto le mura, che le anderanno sopra, [...]. Deono hauere di Scarpa non meno della duodecima, nè più dell'ottaua parte di quà, e di là: secondo le qualità delle materie di che elle saranno fatte: essendo che alle fondamenta de' laterculi, ò pietre cotte si possono far le scarpe minori, & à quelle de' Cementi, & altre pietre de Monti, come corpi molto inuguali, e non così fermi, si conuengono maggiori.“ *Ibid.*, VIII, S. 284.

Angesichts der Tatsache, dass das Werk bereits knapp 50 Jahre vor den Arbeiten an S. Andrea al Quirinale entstand, dass der Autor nicht aus dem römischen, sondern aus dem venetischen Kontext stammt und es sich dabei außerdem um ein Traktat handelt, dessen Inhalte damit möglicherweise eher die *auctoritates* beziehungsweise die Diskussion in Gelehrtenkreisen und weniger die reale Arbeit auf der Baustelle widerspiegeln, taugt Scamozzis *Idea dell'architettura universale* hier zwar sicherlich nicht unhinterfragt als Quelle. Da eine ganze Reihe seiner Detailinformationen zumindest in Ansätzen mit der Situation an S. Andrea korrespondieren, erscheint es aber doch sinnvoll, dessen Aussagen hier zumindest zur Diskussion zu stellen.

⁷¹⁴ Vgl. Kapitel 2.10.1., S. 188.

⁷¹⁵ Dass in der zweiten der in Anmerkung 712 wiedergegebenen Vertragsbestimmungen auch die Pflicht erwähnt wird, die Baugrube abzustützen, ist in diesem Zusammenhang die absolute Ausnahme.

⁷¹⁶ VALADIER 1828-39, I, S. 31 und 43 f. sowie Taf. III und IX.

„Tornando poi al modo di andare avanti col cavo del fondamento, prima di profundarlo maggiormente, trattandosi massimamente di terreni acquosi, e leggieri, bisognerà sbagacciarli per evitare le slamature delle sponde a pregiudizio dell'opera, perchè li tagli, ed i cavi vanno a riempirsi, e forse anche col pericolo della vita degli uomini, [...], e perciò profundato al più dieci, o dodici palmi secondo, che si vedrà la tenacità della terra, sarà prudenza di sbadacchiare le terre; segnatamente se sia in stagione, che le piogge possano sopravvenire sino, che il cavo sta aperto.

Questa sbadacciatura consiste in collocare delle tavole, ovvero come si costuma qui in Roma delle piane addosso alle due superficie della terra tagliata, fra le quali con delli travi orizzontali, postavi a traverso altri pezzi pur di travi, o siano mozzature segate a misura, e poste bene a contrasto; le supercie della terra alle tavole, e travi appoggiandosi, non possono spallare, e resteranno intere al lor proposito.“ *Ibid.*, I, S. 31.

„Questa qualità di terreno suole essere suoda, e non facile a slamare ma nonostante sarà bene porvi la prima sbadacciatura regolata in tutto e per tutto come si disse di quella dell' Articolo III. tav. III. Fig. 1 [...] e supposto che il terreno continui della stessa qualità cioè poco stabile, [...] si continuerà il cavo profundando sino a tanto che si giunga al suolo e terreno vergine; perchè sotto alla prima sbadacciatura se ne farà una seconda, ed una terza e quarta bisognando; come vien dimostrato nella sezione alla tavola IX. Fig. 3. [...].“ *Ibid.*, I, S. 43 f.

Befunden im Gebäude zufolge jeweils über einen Durchmesser von etwa einem halben *palmo* verfügten und die wohl auch an S. Andrea den üblicherweise formulierten Qualitätskriterien entsprachen, wonach der Tuff nicht allzu porös sein und keine Ausblühungen besitzen durfte.⁷¹⁷ Dabei ist nicht zuletzt angesichts der Ausführungen Scamozzis davon auszugehen, dass man die einzelnen Steine tatsächlich über die gesamte Wandstärke hinweg in vergleichsweise regelmäßigen Schichten aufmauerte und nicht, wie bei dickeren Ziegelwänden, die Mitte einfach nur mit Schutt verfüllte [ABB. 896 c | ABB. 482 | ABB. 492 | ABB. 514 | ABB. 516].⁷¹⁸ Der verwendete Mörtel sollte laut der *capitoli e patti* außer auf von Erd- und Tonresten freiem Puzzolan⁷¹⁹ auf einem sorgfältig angerührten – gemeint ist vermutlich gut gelöschten –, vergleichsweise fetten Kalk basieren,⁷²⁰ im Gebäude selbst lässt die an einigen Stellen aus dem Mauerwerk austretende und in die Fugen der Bohlen eindringende Mörtelmischung dagegen eher auf eine vergleichsweise weiche Konsistenz schließen, wie sie auch Scamozzi empfiehlt [ABB. 477 | ABB. 480 – ABB. 482].⁷²¹

Je nachdem, inwieweit die Fundamente und die auf sie abgestimmten Gräben im Vergleich zur restlichen Kellerwand nochmals verbreitert wurden, lässt sich zumindest nicht vollkommen ausschließen, dass man kurz vor Erreichen des Niveaus der Kellersohle beziehungsweise – im Ost- und in der angrenzenden Partie des Südquadranten – der Oberkante des Sockelstreifens die Bohlen der Abstützung nochmals leicht nach innen versetzte, den Zwischenraum zwischen der neuen Bohlenposition und dem bisherigen Erdkern wieder mit Erde verfüllte und erst dann die Wände weiter aufführte [ABB. 896 c.2]. Unabhängig davon, ob an jener Stelle tatsächlich nochmals eine Verjüngung der Wand stattfand, ist jedoch klar, dass damit das Erdreich nicht nur als Untergrund für den später folgenden Guss des Gewölbes stehen gelassen wurde, sondern dieses auch bereits zuvor als seitliche Schalung für die Errichtung der aufgehenden Bauteile diente. Dies wiederum hatte dann allerdings zur Folge, dass sich auch die beim Aushub der Baugrube zu erwartenden Toleranzen unmittelbar auf die Wände übertrugen, dass der Rohbau also noch nicht die bei Maurerarbeiten ansonsten übliche, bereits vergleichsweise hohe Genauigkeit erreichte, sondern weiterhin lediglich

⁷¹⁷ „P.^{mo} Li Muri de' fondamenti ó uero platea che faranno bisogno farsi per la sopra d.^a fabrica, si faranno con buona Pietra di tufo che non sia uetriola spongosa ne cappellaccio, e sia bene spezzata in modo che li pezzi ragguagliatamente non siano piu di mezzo palmo in circa altrimenti si possino far spezzare a spese di d.^o Capomastro, senza contraditione alcuna [...]“ ASR, Ospedale di S. Spirito, b. 48 („Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma“), fol. 33 r^o.

Zur Interpretation der Terminologie hinsichtlich der Beschaffenheit des Baumaterials siehe hier und im Folgenden Glossario, *ad vocem*.

⁷¹⁸ „Le fondamente deono esser principiate con pietre grandissime, messe con la parte più eguale all'ingiu, e benissimo assettate col martello, e poi di mano in mano si vadi menando con altre pietre grandi, e ben colligate insieme; nè mai se è possibile, si facciano di pietre minute, e piccole; & allhora bisogna di parte, in parte assettarle con pistonni di legno; [...]“

Non si mettino le pietre tumultuariamente, nè alla refusa, e senza ordine di murare; come fanno tallhor alcuni muratori sciocchi, i quali vi framettono anco il calcinaccio, e piccioli rotami delle mura vecchie: e vi è quel detto notato da Platone, che la legatione con le pietre grandi, e solamente senza le picciole non si possono far giamai buone mura; e però ci vuole anco le pietre mediocri, e le picciole, e l'vne, e l'altre parimente nuotino nelle malte sottili, e liquide, & assettate molto bene col Martello, ò con Pestoni; in modo che non vi sia pietra, che in qualche parte non tocchi l'altra pietra, e tutte circondate dalle malte.“ SCAMOZZI 1615, VIII, S. 284.

⁷¹⁹ „[...] e la pozzolana sia tutta della rossa ò d' altre Caue purchè sia buona schietta, da terra Cappellaccio e porcina [...]“ ASR, Ospedale di S. Spirito, b. 48 („Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma“), fol. 33 r^o.

Zu den auf den römischen Baustellen genutzten Arten von Puzzolanerde und deren Herkunft siehe SCAVIZZI 1983, S. 30 f.

⁷²⁰ „[...] con la Calce ben stemperata, e che sia onestamente grassa e piu tosto grassa che magra da farsi come sara ordinato da S. E.^{za} e suoi ministri [...]“ ASR, Ospedale di S. Spirito, b. 48 („Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma“), fol. 33 r^o.

⁷²¹ „Tutte le fondamente vogliono esser ben assoddate, e riempite, e scagliate diligentemente frà mezo: e poi di corso in corso vna mano di malta liquida, e non importa molto se ella sarà alquanto più magra, e con sabbia più grossa di quella quando si lauorasse nelle mura sopra terra; [...]“ SCAMOZZI 1615, VIII, S. 284.

den für Erdarbeiten charakteristischen, deutlich geringeren Grad an Maßhaltigkeit aufwies. Damit ist nicht nur davon auszugehen, dass die der Errichtung der Fundamente und des Untergeschosses vorausgehende Absteckung zunächst lediglich vergleichsweise grob blieb und eine exaktere Festlegung des Grundrisses erst in demjenigen Moment stattfand, in dem man die oberirdischen Bauteile in Angriff nahm. Insbesondere bei Räumen mit komplexeren Formen, bei denen man, anders als bei Bauten mit rechteckigem Grundriss, die Ungenauigkeiten in der Abstützung nur schwer wieder ausgleichen konnte, eignete sich die Technik der *volte sopra terra* und der sie vorbereitenden Arbeitsschritte daher auch nicht dazu, die Feinheiten der Gebäudegeometrie bereits im Untergeschoss im Detail abzubilden.

Ebenfalls zu einem gewissen Grad offen ist darüber hinaus, auf welche Weise man auf Höhe des Gewölbeansatzes ein entsprechendes Auflager konstruierte. So ist zwar wohl am ehesten davon auszugehen, dass man im Inneren der bis zum Kämpferebene ausgefüllten Gräben zunächst nochmals Erdkeile aufmodellerte und dann ganz normal mit Tuff weitermauerte, um auf diese Weise in der Flanke der prinzipiell in gleichbleibender Breite nach oben ragenden Wand eine Aussparung zu erzeugen, in die das Gewölbe dann als prinzipiell monolithischer Block eingreifen konnte [ABB. 896 d.1]. Möglicherweise könnte man aber auch bereits zu diesem Zeitpunkt erste Teile der Abstützung entfernt, den Schacht zum Innenraum hin leicht aufgeweitet, in der dadurch gewonnenen Zone die allmählich aus der Wandflucht heraustretenden ersten Schichten des Gewölbeanfängers mit errichtet und dann den Rest der Wand wieder in der alten Breite weitergeführt haben. Und selbst wenn an S. Andrea sowohl der Baubefund als auch die abgerechneten Materialmengen jene Variante eher unwahrscheinlich machen,⁷²² lässt sich noch nicht einmal völlig ausschließen, dass man im Kontext der *volte sopra terra* die Tuffkonstruktion zum Teil auch bereits auf Höhe des Gewölbeansatzes abgeschlossen, bereits auf diesem Niveau mit der aufgehenden Ziegelwand der oberirdischen Gebäudeteile begonnen und damit bereits dort einen regelrechten Rücksprung erzeugt haben könnte [ABB. 896 d.2]. Klar ist lediglich, dass man entweder auf Höhe der Kämpferlinie oder – wie wohl auf dem Quirinal eher geschehen – knapp unterhalb des Hauptraumfußbodens die Oberseite der Tuffmauer mit einer Ausgleichsschicht so weit glättete, dass man darauf die zweite, für die genaue Definition der Gebäudegeometrie erforderliche Absteckung markieren konnte und dass man dann an diesem Punkt die der Logik der oberirdischen Bauteile folgende und daher für das Verständnis der *volte sopra terra* nicht mehr unmittelbar relevante Ziegelwand aufsetzte [ABB. 896 e].

Frühestens nachdem man mit den senkrechten Bauteilen das Niveau der Erdoberfläche erreicht hatte, zumindest im Falle von Berninis Kirche wohl sogar erst nachdem man nicht nur die Rohbauarbeiten, sondern sogar bereits große Teile der Hauptraumverkleidung fertiggestellt hatte und man kurz davor stand, den Fußbodenbelag zu installieren,⁷²³ entfernte man dann die oberen Teile der Abstützungsbohlen und arbeitete den Erdkern zu einer dem gewünschten Gewölbeprofil entsprechenden Negativform ab [ABB. 896 f]. Die Menge des entfernten Erdreichs bemaß man dabei üblicherweise so, dass sich im Scheitel eine Gewölbestärke von $1 \frac{1}{4}$ *palmi*, also ziemlich exakt 28 Zentimeter ergab – eine Vorgabe, die sich dort, wo die *capitoli e patti* genauere Angaben zu den bei *volte sopra terra* geforderten Abmessungen machen, nicht nur in den Dokumenten wiederfindet,⁷²⁴ sondern trotz der dafür eigentlich viel zu großen Spannweite wohl auch an S. Andrea unhinterfragt

⁷²² Vgl. Kapitel 2.10.5., S. 202 und Kapitel 3.3.2., S. 304 f.

⁷²³ Vgl. Kapitel 3.4.4., S. 371 f.

⁷²⁴ „*Volte sopra terra che andaranno fatte in d.^a fab.^{ca} per cantine o altre fatte di pietra buona di grossezza nella Cima e nella parte piu sottile p.^{mi} $1 \frac{1}{4}$ [...]*“ ASR, *Ospedale di S. Spirito*, b. 48 („*Repositoryo di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma*“), fol. 19 v^o.

übernommen wurde [ABB. 898].⁷²⁵ Und ebenfalls in Vorbereitung des eigentlichen Gussvorgangs wurden auf dem Quirinal auf die Erdschalung an mindestens zwei, eventuell auch an drei oder vier Stellen aus Holzbrettern oder aus Ziegelstein konstruierte Rahmen aufgelegt, die in der Gewölbeschale eine Reihe von möglicherweise mit zur Ausschachtung und zum Abtransport des Erdreichs gedachten Öffnungen definierten und deren Inneres später mit aufrecht stehenden Ziegeln wieder verschlossen wurde [ABB. 896 g | Abb. 542 - ABB. 544].⁷²⁶

Auf dem so vorbereiteten Erdkern konstruierte man dann aus einem am antiken *opus caementitium* orientierten, aus Kalk, Puzzolanerde und größeren Fragmenten bestehenden Gussbeton das eigentliche Gewölbe [ABB. 896 h]. Der Befund am Gebäude deutet in diesem Zusammenhang darauf hin, dass man dazu im Bereich der Kämpferzone nochmals von ihrer Größe her ungefähr dem Material der Wände entsprechende Tuffbrocken nutzte, die man, wie in den Bestimmungen zu den *volte sopra terra* für das untere Drittel der Gewölbelaibung wohl vorgeschrieben,⁷²⁷ sogar nochmals Schicht für Schicht auf der Erdschalung positionierte, anstatt diese nur gemeinsam mit dem Mörtel auf die Schalung zu gießen [ABB. 535 | ABB. 538 - ABB. 540]. Lediglich im Zentrum des Gewölbes, wo die Kerben in der Laibung des Untergeschossgewölbes hinter der oberflächlichen Erdschicht praktisch ausnahmslos einen rostroten Untergrund zum Vorschein bringen [ABB. 531 - ABB. 533], könnte jene Farbigkeit nicht nur signalisieren, dass die Mörtelmatrix dort einen besonders hohen Anteil einer im Umland Roms anstehenden roten Puzzolanvarietät enthielt, sondern auch darauf hindeuten, dass man dort primär Ziegelbruch als Zuschlag verwendete.⁷²⁸

Und schließlich wurde nach dem Abbinden des Gussgewölbes der von diesem überspannte Raum sukzessive mit Spitzhacken ausgehöhlt und die anfallende Erde durch zu diesem Zweck zunächst freigelassene und erst zu einem späteren Zeitpunkt endgültig zugesetzte Öffnungen abtransportiert [ABB. 896 i]. Im Fall von S. Andrea al Quirinale könnten dazu möglicherweise zum Teil auch die oben erwähnten Durchbrüche durch das Gewölbe selbst genutzt worden sein, der größere Teil des Erdreichs wurde allerdings zweifellos durch die im Zusammenhang mit der Vorstellung des Gebäudes bereits beschriebenen beziehungsweise postulierten Lücken in den Stirnwänden der beiden offenen Anräume entfernt, die sich anhand von zwei von den Rändern des Fensterschachts aus mehr oder weniger senkrecht nach unten verlaufenden Baufugen im Nordquadranten bis heute nachweisen lassen [ABB. 573].⁷²⁹

Die Ausführung jener Konstruktionsschritte lag an S. Andrea al Quirinale erneut primär in der Hand von *a giornata*, also nach geleisteten Tagwerken, bezahlten Handwerkern und Hilfsarbeitern, die allerdings auch in dieser Phase wohl immer wieder durch Angehörige des Konvents unterstützt

⁷²⁵ Der heutige Abstand zwischen dem Scheitelpunkt der Gewölbelaibung und dem Fußbodenniveau des Hauptraums beträgt zwar in der Regel zwischen etwa 35 und etwa 38 cm, da dieses Maß jedoch auch noch die Dicke des Marmorbelags einschließt, der wohl kaum weniger als 6 oder 7 cm betragen haben kann, ergibt sich für den statisch wirksamen Rohbau dann aber doch wieder die oben genannte Gewölbestärke von 1 $\frac{1}{4}$ *palmi*.

Zur Ausführung und zum konkreten Aufbau des Fußbodenbelags siehe Kapitel 3.4.4., S. 370.

⁷²⁶ Vgl. Kapitel 2.10.3., S. 195.

⁷²⁷ „*Volte sopra terra che andaranno fatte in d.^a fab.^{ca} [...] rinfiacate almeno sino alla 3.^a parte [...]*.“; „*Volte sopra Terra che andassero fatte in d.^a fabrica per Cantine ó altre fatte di pietra noua [...] renfiacate almeno il terzo da doue comincia a scappar fuor del Viuo del muro di sopra della uolta uerso il cielo, [...]*.“ ASR, Ospedale di S. Spirito, b. 48 („*Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma*“), fol. 19 v^o und 34 v^o.

⁷²⁸ Vgl. S. 296 (Anm. 719) sowie Kapitel 2.10.3., S. 195.

⁷²⁹ Zu den Baubefunden für die Ausschachtungsöffnung in der Außenwand siehe Kapitel 2.10.5., S. 202.

wurden⁷³⁰ und deren Anzahl ab der Grundsteinlegung allmählich anstieg. So lässt sich anhand des Rechnungsbuchs für Anfang November statt der bisherigen 16 bis 17 die Präsenz von durchschnittlich ungefähr 21 externen Arbeitern rekonstruieren. Gegen Ende jenes Monats waren zusätzlich zu eventuellen unbezahlten Ordensmitgliedern sogar bereits 24 bis 25, Anfang Dezember 26 bis 28 und in den eineinhalb Wochen vor Weihnachten sogar zwischen 31 bis 34 Personen auf der Baustelle tätig.⁷³¹ Nach einer gewissen Unterbrechung der Arbeiten rund um den Jahreswechsel pendelte sich die Zahl der von den Jesuiten beschäftigten Handwerker in der zweiten Januarhälfte zunächst wieder auf 28 bis 30 ein, um dann ab Mitte Februar auf zwischen 15 bis 16 und 20 bis 21 abzufallen. Und schließlich kam es in der Woche vor dem 22. März sogar entweder kurzzeitig zu einer weiteren Reduktion des Personals auf nur noch 8 bis 9 Arbeiter oder – bei gleichbleibendem Personalbestand – zu einer drei- bis viertägigen Arbeitspause.

Ein Teil des auf der Baustelle tätigen Personals scheint dabei auch nach der Grundsteinlegung weiterhin mit Erdarbeiten beschäftigt gewesen zu sein. So lassen die im vorigen Kapitel bereits erwähnten, zumindest in geringerem Umfang bis Ende November weiterlaufenden Zahlungen an Fuhrleute zum einen darauf schließen, dass auch in jenen Wochen noch letzte Partien der Baugrube auszuheben blieben.⁷³² Zum anderen belegen die im Rechnungsbuch verzeichneten Ausgaben aber auch zwischen Mitte Januar und Mitte April 1659 nochmals eine Phase regelmäßigerer Erdtransporte. Selbst wenn sich, von einigen Wochen zwischen Ende Februar und Anfang März sowie vom ersten Drittel des Aprils einmal abgesehen, erneut für fast jede Woche eine Zahlung nachweisen lässt, erreichte das abgerechnete Transportvolumen dabei allerdings in der Regel gerade einmal ein bis zwei Dutzend Wagenladungen. Lediglich in der ersten Februar- und der zweiten Märzhälfte scheinen nochmals eine gewisse Zeit lang Transporte im Umfang von knapp 40 bis gut 60 Fuhren pro Woche vorgenommen worden zu sein.⁷³³ Sofern die Jesuiten in den Zeiten ohne Zahlungen an externe Fuhrleute die Transportaktivitäten nicht mit dem ordenseigenen Fuhrwerk weiterführten, ist daher letztlich zu vermuten, dass es sich bei den bis Ende November bezahlten gut 700 bis knapp 850 *barozzate* um den Abtransport des Aushubs handelte und die Ausschachtungsarbeiten damit Ende November 1658 ihren Abschluss erreichten. Die zwischen Januar und März beziehungsweise April fassbaren 296 Fuhren könnten dagegen möglicherweise mit dem Rücktransport des zur Verfüllung erster Teile der Baugrube benötigten Erdreichs in Verbindung stehen.⁷³⁴

Ansonsten lässt sich anhand des Rechnungsbuchs in jenen Monaten vor allem die bereits parallel zu den Einmessungs- und Ausschachtungsarbeiten einsetzende Beschaffung des für den Rohbau erforderlichen Materials verfolgen. So begannen die Jesuiten, erstens, bereits in den letzten September-

⁷³⁰ Vgl. Kapitel 3.3.1., S. 288 f.

⁷³¹ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 11 a [fol. 13 v°].

Dass die zuletzt genannten Zahlen zumindest von der Größenordnung her korrekt sind, wird nicht zuletzt durch den Eintrag „*Adi 24 Detto -// A Detta sc. quindeci b. 42 1/2 m.^{ta} per op.^e 63 tenuti due giorni [...]*“ bestätigt, in der das Rechnungsbuch das einzige Mal ausdrücklich angibt, auf wie viele Tage sich die genannten Tagwerke verteilen. *Ibid.*, fol. 11 a [fol. 13 v° (24.12.1658)].

⁷³² Vgl. Kapitel 3.3.1., S. 290 f.

⁷³³ „*Adi 8 detto -// A [cassa] sc. 4 : 87 1/2 p. ritorni 39 a b. 12 1/2 [...]* / *Adi 15 detto -// A detta sc. 3 : 75 p. ritorni 30 [...]* / *Adi detto -// A detta sc. 1 : 50 p. ritorni 12 [...]* / [...] / *Adi 22 detto -// A detta sc. 5 : 27 1/2 p. ritorni 42 [...]* / [...] / *Adi 29 Marzo -// A Cassa sc. 7 : 75 p. ritorni 62 [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 8 a f. [fol. 10 v° f. (08.02.1659 / 15.02.1659 / 22.03.1659 / 29.03.1659)].

⁷³⁴ Unklar bleibt unter diesen Voraussetzungen lediglich, aus welchem Grund dann auch gut drei Jahre später, gegen Ende Juni und Anfang Juli 1662 nochmals der Abtransport von insgesamt 60 *barozze* erforderlich wurde. *Ibid.*, fol. 8 b [fol. 11 r°].

tagen damit, erste Partien gebrannten Kalks anzukaufen, in der Nähe des Bauplatzes eine Reihe von Kalkgruben anzulegen sowie die erworbenen Kalkklumpen darin zu löschen.⁷³⁵ Die vorbereitenden Arbeiten wurden dabei am 1. Oktober entlohnt, für das eigentliche Material war zunächst geplant, am 6. Oktober einem gewissen Bonifacio Perti erstmals einen Abschlag von 100 *scudi* auszuzahlen.⁷³⁶ Auch wenn man sich letztlich dazu entschloss, auf die Bezahlung von Abschlägen zu verzichten⁷³⁷ und die Kosten für den gesamten bis dahin gelieferten Kalk erst am 22. Oktober zu begleichen,⁷³⁸ ist somit davon auszugehen, dass bereits bis zum Ende der ersten Oktoberwoche eine erhebliche Kalkmenge auf der Baustelle angekommen war.

Den Kalk maß man dabei zum Teil erneut in Wagenladungen, die in den Quellen statt als *carrette* oder *carrettate* nun allerdings als *carri* bezeichnet werden, zum Teil gab man den Umfang der Lieferungen aber auch in *pesi* an. Während die Größe eines *peso* in der Literatur wieder gut dokumentiert ist – nach Aussage der Quellen entsprach ein *peso* 400 *libbre* oder ungefähr 135 Kilogramm⁷³⁹ –, muss die Umrechnung zwischen *pesi* und *carri* nochmals ein Stück weit offen bleiben. So findet sich einerseits bei Nicola Zabaglia die Information, eine *carrettata di calce* umfasse vier *pesi*,⁷⁴⁰ andererseits scheinen die Einträge im Rechnungsbuch eher auf ein Verhältnis von neun bis zehn *pesi* pro *carro* hinzudeuten.⁷⁴¹ Legt man diesen Umrechnungsfaktor zugrunde, hätten die Jesuiten bis zum 22. Oktober also bereits Kalk im Umfang von 310 bis 344 *pesi* erhalten. Bis zur Grundsteinlegung am 3. November wären dann nochmals weitere gut 80 *pesi* hinzugekommen, die man außer von Bonifacio Perti nun auch von einem gewissen Pietro Grimanti bezog, und am 12. November hätte man weitere 328 bis 343 *pesi* bezahlt.⁷⁴² Und schließlich lässt sich eine Periode intensiver Kalklieferungen, während derer sogar 869 bis 919 *pesi* Kalk auf der Baustelle ankamen und an deren Ende die Jesuiten bereits eine erste Zwischenabrechnung vorgenommen zu haben scheinen, auch zwischen Mitte Dezember 1658 und kurz nach Anfang Januar 1659 nachweisen.⁷⁴³ Am 14. Dezember

⁷³⁵ „Calce, e spesa p. essa, deue dare Adi 1 · 8.bre ·/· A Cassa sc. sette b. 05 m.^{ta}; pagati p. opere in far le fosse p. essa, e smorzatura [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a [fol. 6 v° (01.10.1658)].

⁷³⁶ „Adi 6 detto ·/· Al Monte della Pietà sc. 100 m.^{ta}; fatti pagare a Bonif.^o Perti á conto della Calce che dá, qui cond.^a p. sc. 7 il Carro, [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a [fol. 6 v° (06.10.1658)].

⁷³⁷ „Hauere ·/· Adi 8 d' 8.bre ·/· Da Bonifatio Perti p. storno d.^{lla} decontro simile partita, essendosi giudicato d'aprirli conto p. tutta la quantità della calce data, é da dare [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a [fol. 6 v° (08.10.1658)].

⁷³⁸ „Adi 22 detto ·/· A Bonifatio Perti sc. ducento quarantuno b. 10 m.^{ta}; p. valuta di Carra 34 é pesi 4 data sin qui, inclusi li pesi 40 che mandó con 52 caualle; Tutta á sc. 7 il carro [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a [fol. 6 v° (22.10.1658)].

⁷³⁹ SCAVIZZI 1983, S. 50; MARCONI 2004, S. 16.

⁷⁴⁰ „La Carrettata di calce si forma da pesi quattro: ogni peso è di libbre 400, ed ogni Carrettata di libbre 1600.“ ZABAGLIA 1743, fol. 7 r°.

⁷⁴¹ Ein Faktor von 10 *pesi* pro *carro* lässt sich im Eintrag „Hauere Adi 12 Nou.^{re} ·/· Da Calce, Centoquaranta m.^{ta} p. valuta di Pesì ... [laut Gegeneintrag auf fol. 4 a / 6 v° 200] mandata in più condotte, che sono Carra 20; á rag.^e di sc. 7 il Carro, ... lacerati i bolettini della riceuta di detta Calce, che si fanno di viaggio in viaggio con i cauallari, [...]“ nachweisen, Einträge wie „Adi detto ·/· A Detto sc. 12:25 m.^{ta}; p. pesi 15 ³/₄ mand.^a ne 22 passato [...]“ legen angesichts des Preises pro Mengeneinheit dagegen eher ein Verhältnis von 9 *pesi* pro *carro* nahe, ja vereinzelt ergeben sich aus Einträgen wie dem deutlich späteren „Adi 31 Marzo ·/· A Detto sc. 120 : 90 p. pesi 144 di calce consegnatoci [...]“ sogar Umrechnungsfaktoren bis hinunter zu 8 ¹/₃ *pesi* pro *carro*. ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ“), fol. 19 b [fol. 22 r° (12.11.1658)] und fol. 4 a [fol. 6 v° (03.11.1658 / 31.03.1659)].

⁷⁴² „Adi 3 Nou.^{re} ·/· A Detto sc. 50:95 m.^{ta}; p. pesi 65 ¹/₂ con caualle 84 [...] / Adi detto ·/· A Detto sc. 12:25 m.^{ta}; p. pesi 15 ³/₄ mand.^a ne 22 passato [...] / [...] / Adi 12 Nou.^{re} ·/· A Pietro Grimanti sc. 140 m.^{ta}; p. valuta di pesi 200 mandata p. tutta la 7.^{na} pass.^a in molte condotte, d'accordo [...]“; „S.^r Pietro Grimanti, deue dare Adi 12 Nou.^{re} ·/· Al Monte della Pietà sc. Cento m.^{ta}, di tanti fattogli ord.^e ... [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a [fol. 6 v° (03.11.1658 / 12.11.1658)] und fol. 19 a [fol. 21 v° (12.11.1658)].

⁷⁴³ „Adi 28 Dec.^{re} ·/· A Detto [Pietro Grimanti] sc. tre cento trenta tre sono per pesi 416 di calce fattoneli ordine [...]“; „Adi 11 Gen.^o ·/· Da Calce sc. 177 :- 15 sono p. saldo della calce portato sino ad hoggi p. conto fatto e saldato con Giusto Giudice suo fatt.^{re} [...]“ *Ibid.*, fol. 19 a [fol. 21 v° (28.12.1658)] und fol. 14 b [fol. 17 r° (11.01.1658)].

wurde außerdem ein weiteres Mal Kalk zur Löschung vorbereitet,⁷⁴⁴ wobei unklar bleibt, ob es sich dabei um die letzten Reste der vorangegangenen Chargen handelte, man mit den neuerlichen Lieferungen die Kalkbestände also nur wieder ergänzte oder ob man den ersten im Dezember ankommenden Kalk direkt in die Kalkgruben füllte.

Das Rechnungsbuch verzeichnet für jene Monate sodann, zweitens, eine Reihe von mehr oder weniger umfangreichen Holzkäufen. So erhielt das Noviziat in einer ersten, am 19. beziehungsweise 22. Oktober 1658 abgerechneten Lieferphase zunächst einmal 50 Bretter und 41 Balken, darunter sowohl sogenannte *arcarecce* von typischerweise etwa 9 bis 15 *once* Dicke und 25 bis 43 *palmi* Länge als auch sogenannte *travicelli* von 4 bis 7 *once* Querschnitt und 10 bis 20 *palmi* Länge.⁷⁴⁵ Bereits zu diesem Anlass weisen die Dokumente allerdings darauf hin, dass die im Rechnungsbuch erwähnten Lieferungen nur einen Teil des beim Bau von S. Andrea al Quirinale eingesetzten Holzes abdeckten und der möglicherweise sogar deutlich größere Rest der Balken und Holzplatten aus den Beständen des Konvents stammte, wo – wohl nicht zuletzt infolge der erst kurz zuvor fertiggestellten Um- und Neubauarbeiten an Casino Bandini und rückwärtigem Konventsflügel – das für Gerüste und Schalungen benötigte Material noch in ausreichendem Umfang vorhanden gewesen zu sein scheint.⁷⁴⁶ Mitte November bezogen die Jesuiten von einem gewissen Santi Petti dann nochmals 100 Platten, die, wie damals vergleichsweise üblich, aus Ulmenholz gefertigt worden waren.⁷⁴⁷ Und schließlich ist eine weitere Folge von Holzlieferungen von Ende Dezember 1658 beziehungsweise Anfang Januar 1659 belegt, als man für die Baustelle offensichtlich nochmals Balken benötigte, die ausdrücklich als Abstützungselemente dienen sollten, und man daneben auch nochmals eine größere Menge weiteren, nicht näher spezifizierten Bauholzes bestellte.⁷⁴⁸

Als dritten und vierten Teil der Materialbeschaffung erwähnt das Rechnungsbuch ab kurz vor Mitte Oktober außerdem den Ankauf von Puzzolanerde und Steinen, wobei mit letzteren zweifellos die im Exkurs zu den *volte sopra terra* erwähnten Tuffbrocken gemeint sind. Genau wie der Abtransport des Aushubs wurden auch diese beiden Materialien zumindest in den ersten Monaten wieder jeweils nach *barozzate* beziehungsweise *carrettate* berechnet. Die standardmäßig angesetzten Stückkosten lagen dabei im Falle der Bruchsteine vergleichsweise konstant bei 40 *baiocchi* pro *barozzata*

Eine weiterer Posten über 150 *scudi*, der sich aufgrund des Empfängers Bonifacio Perti ebenfalls dem Kalk-Konto zuordnen lässt, findet sich in *ibid.*, fol. 14 a [fol. 16 v° (21.12.1658)].

⁷⁴⁴ „Adi 14 d.º -// A Cassa b. 25 p. smorsare la Calce [...]“ *Ibid.*, fol. 10 a [12 v° (14.12.1658)].

⁷⁴⁵ „[...] Adi 19 Ott.re -// A Cassa sc. ventisette b. 70 m.^{ta} spesi in 16 Arcarecce a giulij 10 1/2 l'una, é 25 traucelli a b. 40 l'uno compri da [sic] con b. 90 p. porto [...] / Adi 22 detto -// A Cassa sc. decidotto b. 35 m.^{ta} [angesichts einer teilweisen Rückbuchung eigentlich nur 9 : 35 *scudi*] p. 50 piastre compre, porto [...]“ *Ibid.*, fol. 17 a [fol. 19 v° (19.10.1658 / 22.10.1658)] und fol. 6 a [fol. 8 v° (08.11.1658)].

In heutigen Maßeinheiten verfügten *arcarecce* damit über einen Querschnitt von etwa 16 bis 28 Zentimetern eine Länge von gut 5 bis knapp 10 Metern, die *travicelli* maßen etwa 7,5 bis 13 Zentimeter in der Dicke und gut 2 bis knapp 4,5 Meter in der Länge. Zu den Balkenformaten, die von Autor zu Autor leicht variieren, siehe auch ZABAGLIA 1743, fol. 3 r°; SCAVIZZI 1983, S. 37 ff.; MARCONI 2004, S. 270 und 284; *Glossario, ad vocem*.

⁷⁴⁶ So wird das den Zahlungen für Holzlieferungen gewidmete Konto mit den Worten eingeleitet: „*Legnami diuerse che si prouedono p. la fabrica (oltre molti di Casa n.ra messi in opera)* [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie*“), fol. 17 a [fol. 19 v° (19.10.1658)].

⁷⁴⁷ „Adi 21 Nou.^{re} -// Al Monte della Pietà sc. 14 m.^{ta}, fatti pagare p. prezzo di 100 tauole d'olmo a Santi Petti mercante [...]“ *Ibid.*, fol. 17 a [fol. 19 v° (21.11.1658)].

Zu den für Platten genutzten Holzarten siehe außerdem ein weiteres Mal ZABAGLIA 1743, fol. 3 r° und SCAVIZZI 1983, S. 37.

⁷⁴⁸ „Adi 24 Dec.^{re} -// A Cassa sc. otto b. 80 m.^{ta} per traui e traucelli compri p. puntellare [...] / Adi 9 Gen.º -// Al Monte d.^{la} Pietà sc. 39 : 30 p. legnami compri d'ordine [...] / Adi Detto -// A Cassa sc. 1 : 20 p. porto di detti legnami [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie*“), fol. 17 a [fol. 19 v° (24.12.1658 / 09.01.1659)].

beziehungsweise bei 27 *baiocchi* pro *carrettata* und wurden auch im Falle der Puzzolanerde jeweils nur um wenige *baiocchi* höher angesetzt⁷⁴⁹ – ein Befund, aus dem sich dann ungeachtet des in beiden Beträgen möglicherweise bereits mitenthaltenen Transportanteils die in den Ausführungen zur Abfuhr des Aushubs bereits vorgestellte Vermutung ergibt, dass eine *barozzata* ungefähr dem Eineinhalbfachen einer *carrettata* entsprach.⁷⁵⁰

An Bruchsteinen, die die Jesuiten im Wesentlichen von einem gewissen Francesco Agatio bezogen zu haben scheinen, dürften – vorausgesetzt, dass das genannte Größenverhältnis der Wagenladungen tatsächlich zutrifft – vom 13. Oktober an zunächst einmal jede Woche Mengen von durchschnittlich etwa 120 bis 130 *barozzate* abgerechnet worden sein, am 3. November hätte man dann nochmals 233 *barozzate* bezahlt.⁷⁵¹ Weitere größere Tufflieferungen fanden dem Rechnungsbuch zufolge außerdem Mitte November, Ende November und Mitte Dezember 1658, kurz vor Ende Januar 1659 sowie, jeweils zwei Wochen hintereinander, Mitte Februar beziehungsweise Ende Februar bis Anfang März 1659 statt.⁷⁵² Bereits kurz vor Mitte März 1659 sank die bezogene Steinmenge dann allerdings auf nur noch 50 *barozzate* ab. Und schließlich kam die Lieferung von Bruchsteinen nach einer letzten Bezahlung von lediglich 5 *barozzate* am 22. März 1659 für etwa zwei Monate sogar komplett zum Erliegen.⁷⁵³

Im Falle der Puzzolanerde setzten die Ausgaben am 12. Oktober 1658, also praktisch exakt parallel zur Abrechnung der ersten Tufflieferungen, mit einer Zahlung für 28 *barozzate* ein. Danach laufen die Einträge im Rechnungsbuch zunächst mit ein bis zwei Posten pro Woche vergleichsweise kontinuierlich bis ins folgende Frühjahr durch, erfahren ab 12. April dann allerdings auch hier wieder eine – nun immerhin nur noch gut einmonatige – Unterbrechung.⁷⁵⁴ Im Detail blieben die aufgeführten Beträge dabei zwar durchaus mehr oder weniger großen Schwankungen unterworfen, dennoch lagen die bezogenen Puzzolanmengen am Ende umgerechnet meist in einem Bereich zwischen knapp 55 und gut 150 *barozzate* pro Woche. Lediglich zwischen kurz nach Mitte Januar und Anfang Februar 1659 stiegen die Lieferungen drei Wochen lang auf das Doppelte bis Dreifache des Durchschnittswerts an und nur Mitte Oktober 1658, in der Woche unmittelbar nach den ersten Zahlungen für Puzzolanerde, sind sogar einmal Ausgaben für 366 *barozzate* belegt. Umgekehrt finden sich außer Ende Dezember 1658, in der direkt auf die Phase besonders intensiver Puzzolankäufe folgenden Zeit zwischen Mitte Februar und Anfang März 1659 sowie unmittelbar vor der Lie-

⁷⁴⁹ „Pietra, é Tauolozza, dare Adi 13 ott.^{re} / A Fran.^{co} Agatio sc. 54 : 04 m.^{ta}, p. B. 102 a b. 40; é Car.^{te} 89 a b. 27; daccordo, recata sin qui [...]“; „Pozzolana, p. quello si spende, é paga p. essa, dare / Adi 12 d' 8 bro -/- A Cassa sc. vndici b. 90 m.^{ta} [...] p. Barozze 28 a b. 42 1/2 l'uno [...] / [...] / Adi 20 Detto -/- A Cassa sc. due b. 88 [...] p. carrette 13 di pozzolana a b. 27 1/2 [...]“ *Ibid.*, fol. 16 a [fol. 18 v^o (13.10.1658)] und fol. 12 a [fol. 14 v^o (12.10.1658) / 20.12.1658)].

Die genannten Beträge decken sich mit den Ergebnissen der Forschungen Paola Scavizzis, die auf Grundlage der Auswertung verschiedener Preislisten des 17. und 18. Jahrhunderts für Bruchsteine von einem typischen Preis von 25 bis 30 *baiocchi* pro *carrettata* Bruchstein und 22,5 bis 30 *baiocchi* pro *carrettata* Puzzolanerde ausgeht. SCAVIZZI 1983, S. 55.

⁷⁵⁰ Vgl. Kapitel 3.3.1., S. 290.

In einem in der Biblioteca Apostolica Vaticana erhaltenen Notizbuch zum Vorgehen bei der Massenermittlung heißt es sogar ausdrücklich: „[...] una barozza che fa carrette una e mezza sarà [...]“ BAV, *Codici Vaticani latini*, 14070 („*Modo di ... fabriche*“), fol. 51 r^o, zitiert nach SCAVIZZI 1983, S. 52 (Anm. 30).

⁷⁵¹ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie*“), fol. 15 a [fol. 17 v^o] und fol. 16 a [fol. 18 v^o].

⁷⁵² *Ibid.*, fol. 15 a [fol. 17 v^o] und fol. 16 a f. [fol. 18 v^o f.].

⁷⁵³ *Ibid.*, fol. 16 b [fol. 19 r^o].

⁷⁵⁴ *Ibid.*, fol. 12 a ff. [fol. 14 v^o ff.] und fol. 25 a [fol. 27 v^o].

ferpause Mitte April aber auch keine Fälle, in denen die Mengen unter den oben genannten Minimalwert abgesunken wären.

Während der ersten Monate des Baus wurde ein Großteil der Puzzolanerde von Giovanni Battista Maiani bezogen, dessen Rechnungen die Jesuiten statt in bar nicht selten auch mit Anweisungen an den Monte di Pietà beglichen.⁷⁵⁵ Bei Kleinmengen wurde das Geld teilweise auch direkt an die Fuhrleute übergeben, die die Puzzolane auf der Baustelle anlieferten. Da das Rechnungsbuch in derartigen Fällen zwar zum Teil den Fuhrmann namentlich nennt, dabei aber nicht vermerkt, wer der eigentliche Verkäufer war,⁷⁵⁶ bleibt jedoch offen, ob auch diese Puzzolanchargen letztlich von Giovanni Battista Maiani stammten oder ob die Jesuiten bereits damals auch auf andere Puzzolanlieferanten zurückgriffen.⁷⁵⁷ Am 20. Dezember 1658 werden als Zahlungsempfänger außerdem auch erstmals Lasttiertreiber erwähnt,⁷⁵⁸ die als Transporteure zunächst nur vereinzelt zu den Fuhrleuten hinzutraten, diese vor allem nach Wiederaufnahme der Puzzolanbeschaffung Ende Mai dann aber mehr und mehr ersetzt zu haben scheinen. Dabei fällt auf, dass die Abrechnung der Puzzolanerde auch in diesen Fällen anfänglich weiterhin nach *barozzate* beziehungsweise *carrettate* geschah, was nochmals unterstreicht, dass sich das Fassungsvermögen der beiden Karrentypen zu diesem Zeitpunkt bereits von den konkreten Fuhrwerken gelöst hatte und zu einer allgemeinen, zumindest ansatzweise standardisierten Maßeinheit geworden war.⁷⁵⁹ Ab Februar 1659 wurde die Bandbreite der gewählten Mengenmaße darüber hinaus um die Einheit *some* ergänzt,⁷⁶⁰ die in der zweiten Hälfte des Jahres 1659 die bisherigen Angaben in *carrettate* und *barozzate* dann sogar allmählich verdrängen sollte. Ähnlich wie das Verhältnis zwischen *carrettate* und *barozzate* wird auch dasjenige zwischen den Wagen- und den Lasttierladungen in den unmittelbar mit S. Andrea al Quirinale in Verbindung stehenden Dokumenten zwar nicht ausdrücklich thematisiert. Dennoch lässt sich auch hier zumindest die ungefähre Größenordnung aus den Einzelpreisen ableiten, die in der Regel bei 5, teils aber auch bei nur 4 1/2 oder bei bis zu 6 *baiocchi* pro *soma* liegen.⁷⁶¹ Damit ist wohl am ehesten davon auszugehen, dass eine *carrettata* 6 und eine *barozzata* 9 *some* umfasste.⁷⁶²

⁷⁵⁵ Als Beispiel sei hier der Posten „*Gio. Batt.^a Maiani deue dare Adi 18 ott.^{re} -// Al Monte della Pietà sc. ottanta m.^{ta}; di tanti fattoli ord.^e [...]“ genannt. *Ibid.*, fol. 13 a [fol. 15 v^o (18.10.1658)].*

⁷⁵⁶ So etwa im Eintrag „*Adi 7 Dec.^{re} -// A [cassa] sc. uno b. 70 p. 4 barozze ad Ant.^o Barozzante [...]“ *Ibid.*, fol. 12 a [fol. 14 v^o (07.12.1658)].*

⁷⁵⁷ Selbst der Eintrag „*Adi 20 detto / A Cassa sc. sette b. 65 m.^{ta}; pagati al Barozzante della Duchessa Conti p. Barozze 18 a b. 42 1/2 daccordo [...]“ *Ibid.*, fol. 12 a [fol. 14 v^o (20.10.1658)], der die einzige im Rechnungsbuch nachweisbare detailliertere Beschreibung eines Fuhrmanns enthält, wirft in diesem Zusammenhang eher zusätzliche Fragen auf. Vor allem bleibt offen, ob hier die Herzogin Conti tatsächlich als Lieferantin für Pozzolan auftrat oder nur den Wagen für den Transport zur Verfügung stellte.*

⁷⁵⁸ „*Adi 20 Detto -// A Cassa sc. due b. 88 a somarari p. carrette 13 di pozzolana [...]“ Ibid.*, fol. 12 a [fol. 14 v^o (20.12.1658)].

⁷⁵⁹ Dass dies zwar eher für die *carrettata* galt, die *barozzata* aber durchaus ebenfalls als vom Transportmittel unabhängige Maßeinheit eingesetzt werden konnte zeigen auf der einen Seite Einträge wie „*Adi 11 Detto -// A Detta sc. 36 : 40 sono p. 100 carrette a somarari e barozze 21 a barozzanti [...]“* sowie auf der anderen Seite Posten wie „*Adi 31 Detto -// A Cassa sc. otto b. 60 m.^{ta} p. 20 barozze a uarij somarari [...]“* oder „*Adi Detto -// A Cassa sc. 33 : 91 p. barozze 13 e 103 carrette a somarari [...]“ Ibid.*, fol. 12 a f. [fol. 14 v^o f. (11.01.1659 / 31.12.1658 / 18.01.1659)].

⁷⁶⁰ So erstmals in „*Adi 8 detto -// A [cassa] sc. 69 : p. some 1150 pag.^{ti} a Cauallari [...]“ Ibid.*, fol. 12 b [fol. 15 r^o (08.02.1659)].

⁷⁶¹ Der Standardtarif wird zum Beispiel bei einer als „*Adi detto -// A Detta sc. uno b. 80 p. some 36 [...]“* beschriebenen Zahlung angesetzt, der höhere Preis liegt dem in der vorigen Anmerkung zitierten Posten zugrunde, ein niedrigerer Preis findet sich knapp eineinhalb Jahre nach Baubeginn im Eintrag „*Adi 29 detto -// A detta sc. 3 : 15 p. some 70 di essa a b. 4 1/2 [...]“ Ibid.*, fol. 25 a [fol. 27 v^o (15.02.1659)] und fol. 41 a [fol. 43 v^o (29.02.1660)].

⁷⁶² Das genaue Verhältnis der Preise liegt zwar im Falle der *carrettata* bei 1 : 5 1/2 sowie im Falle der *barozzata* bei 1 : 8 1/2 bis 1 : 8 2/3. Da bei der Verwendung von Lasttieren aber durchaus mit einem im Vergleich zum Transport auf Wagen etwas höheren Transportanteil zu rechnen sein könnte und Paola Scavizzi darüber hinaus auch auf die

Die absolute Größe von *carrettata*, *barozzata* und *soma* bleibt dagegen im Zusammenhang mit den Puzzolan- und Steinlieferungen insofern vergleichsweise unklar, als die Literatur bisher für diese Fälle *carrettate* zwischen $33 \frac{1}{3}$ und 57 *palmi cubi* erwähnt, ohne nach möglichen Gründen für diese Bandbreite an Werten zu fragen, die es erlauben würden, den für S. Andrea al Quirinale relevanten Umrechnungsfaktor weiter einzugrenzen.⁷⁶³ Selbst unter der Voraussetzung, dass für die Größe der *carrettata* hier lediglich der Standardwert von etwa 30 bis 33 *palmi cubi* pro Wagenladung anzusetzen ist, hätten jedoch bereits bei Grundsteinlegung des Gebäudes ungefähr 610 *barozzate* oder 27 500 bis 30 600 *palmi cubi* Steine sowie etwa 660 *barozzate* oder 29 700 bis 33 000 *palmi cubi* Puzzolanerde die Baustelle erreicht gehabt, bis zum Ende jener Bauphase hätten den Handwerkern sogar insgesamt etwa 2 160 *barozzate* oder ungefähr 100 000 *palmi cubi* Tuff sowie etwa 2 760 *barozzate* oder gut 130 000 *palmi cubi* Puzzolan zur Verfügung gestanden – eine Menge, die nicht nur die Vermutung nahelegt, dass insbesondere ein Teil der Puzzolanerde bereits auf Vorrat für die folgenden Arbeitsschritte erworben wurde, sondern auch darauf hindeuten könnte, dass die Kirche vergleichsweise tiefe Fundamente erhielt, man die Fundamentierung unter Umständen doch auch unterhalb sämtlicher Kammeröffnungen weiterführte und man möglicherweise die senkrechten Kellerwände sogar bis fast zum Niveau des Hauptgeschossfußbodens in Tuff aufmauerte.⁷⁶⁴

Betrachtet man die in den Einträgen des Rechnungsbuchs zum Ausdruck kommende Chronologie der Bauarbeiten nochmals im Überblick, so spricht der deutliche Rückgang der Erdtransporte bei gleichzeitig ansteigender Zahl der auf der Baustelle tätigen Handwerker zunächst einmal dafür, dass die Arbeiten an der Fundamentierung und am Rohbau des Untergeschosses tatsächlich unmittelbar nach Grundsteinlegung in der ersten Novemberwoche begannen. Das Zusammentreffen der anhand der Zahl der Tagwerke fassbaren kurzzeitigen Bauunterbrechung mit dem Ende der Tufflieferungen, das, wie sich noch zeigen wird, außerdem einhergeht mit dem Beginn der Ausgaben für wiederverwendete und neu gebrannte Ziegel, deutet daneben darauf hin, dass die Arbeiten an der Tuffkonstruktion kurz nach Mitte März 1659 zum Abschluss kamen und man daher ab diesem Zeitpunkt den Bau des eigentlichen Kirchenraumes in Angriff nehmen konnte.

Einheit der „*some di somari*“ verweist, die eben jenem Sechstel einer *carrettata* entspricht, liegen die oben genannten, etwas höheren Umrechnungsfaktoren von 1 : 6 beziehungsweise 1 : 9 jedoch durchaus nahe. SCAVIZZI 1983, S. 52 (Anm. 33).

Scavizzis Umrechnungsvorschlag, bei dem eine *carrettata* lediglich vier *some* entspricht, lässt sich dagegen bei S. Andrea al Quirinale wohl zumindest im Zusammenhang mit der Lieferung von Puzzolanerde als unzutreffend ausschließen. *Ibid.*, S. 50.

⁷⁶³ *Ibid.*, S. 50.

Da Scavizzi weder auf den Kontext und auf die genaue Datierung der von ihr ausgewerteten Dokumente eingeht, noch je deren kompletten Wortlaut angibt, lässt sich ohne eine – im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht mögliche – Überprüfung der Originalquellen noch nicht einmal vollkommen ausschließen, dass die genannten Ergebnisse zum Teil auf Fehlinterpretationen beruhen. Möglich erscheint in diesem Zusammenhang zum einen, dass entweder die Verfasser der Dokumente oder die Autorin der zitierten Studie nicht in allen Fällen korrekt zwischen *carrettate* und *barozzate* differenzieren. Zum anderen könnten die Diskrepanzen auch daher rühren, dass – wie Nicoletta Marconi nahelegt, ohne dafür allerdings konkrete Belege zu nennen – *palmi cubi* möglicherweise zum Teil auch als einem Äquivalent von 100 *libbre* entsprechende Gewichtseinheit genutzt wurden. MARCONI 2004, S. 16 und 135.

⁷⁶⁴ Setzt man nur die zentrale Rotunde, die Rechtecke beziehungsweise Trapeze der eigentlichen Kammern sowie die Treppenschächte als Hohlräume an und betrachtet die Rotundenwand als lückenlos durchlaufende Konstruktion besitzt die Tuffkonstruktion des Untergeschosses eine Grundfläche von grob geschätzt gut 4 600 *palmi quadri*. Um die bis Ende März 1659 im Rechnungsbuch belegte Bruchsteinmenge vollständig in den Wänden des Untergeschosses aufbrauchen zu können, müsste die gesamte Konstruktion daher eine Höhe von 21 bis 22 *palmi* aufweisen – ein Umstand, der seinerseits bedeuten würde, dass, selbst wenn sich die Tuffwände nach oben bis unmittelbar unter das Niveau des Hauptraums fortsetzen, die Fundamente vom Fußboden des Untergeschosses aus nochmals weitere 6 bis 7 *palmi* oder 1,35 bis 1,55 Meter in die Tiefe reichen müssten.

Innerhalb jener Periode lässt das Auf und Ab der Ausgaben für Handwerker und Kalk- beziehungsweise Tufflieferungen dann zwar darauf schließen, dass man die Arbeiten gegen Mitte Dezember nochmals leicht intensivierte. Allerdings bleibt in diesem Zusammenhang unklar, ob es sich dabei einfach nur um zufällige Schwankungen handelte oder ob jene verstärkte Aktivität unmittelbar aus den Abläufen auf der Baustelle resultierte und etwa ein Indiz dafür darstellt, wann man einen bestimmten Realisierungsschritt besonders zügig zum Abschluss zu bringen versuchte oder wann man eine neue Etappe im Bauablauf begann, für die man zu Anfang eine andere Zahl von Handwerkern benötigte. Konkret könnten im hier vorliegenden Fall die Änderungen im Personalbestand möglicherweise der Tatsache geschuldet sein, dass man vor Weihnachten noch die Fundamente fertigstellte und sich im neuen Jahr dann dem aufgehenden Mauerwerk der Tuffwände widmete. Neben der aus den Angaben des Rechnungsbuchs rekonstruierbaren Anzahl der Arbeiter könnte zu dieser Annahme nicht nur die Tatsache passen, dass in der zweiten Januarwoche 1659 wieder Erdtransporte einsetzen – ein Befund, der sich nicht zuletzt dahingehend interpretieren lässt, dass man ungefähr zu jenem Zeitpunkt mit der Konstruktion auf einer Höhe angelangt war, auf der sich deren Querschnitt verringerte, und man daher vor der Aufgabe stand, die Zwischenräume zwischen einer für die Wände des Untergeschosses angefertigten Holzschalung und dem bei den Aushubarbeiten stehen gelassenen Erdreich wieder zu verfüllen. Vielmehr dürften sich in diesem Fall wohl auch die Ende Dezember und Anfang Januar belegten Zahlungen für „*travi e travicelli per puntellare*“ beziehungsweise für Bauholz allgemein nochmals auf die Anfertigung und die Abstützung der Schalungen beziehen.⁷⁶⁵

Und schließlich scheinen die anhand des Rechnungsbuchs nachweisbaren Tuff- und Puzzolanmengen darauf hinzudeuten, dass die Tuffkonstruktion bereits damals vergleichsweise weit nach oben reichte und man daher in den pfeilerartigen Wandabschnitten zwischen den Öffnungen der späteren Kammern als Auflager für das Kellergewölbe jeweils Aussparungen anlegte – ein Umstand der auch durch die seitliche Flanke der Lüftungsöffnung des nördlichen Kapellensegments bestätigt werden würde, in der der Materialwechsel ebenfalls erst auf Höhe des Travertinsockels der Seitenfassaden geschieht [Abb. 574].⁷⁶⁶ Die im Exkurs zu den *volte sopra terra* zunächst ebenfalls noch in Betracht gezogene Variante, bei der der Wechsel hin zum Ziegelstein bereits auf Höhe der jeweiligen Gewölbeanfänger stattfindet, um auf diese Weise einen weiteren, als Auflager nutzbaren Rücksprung zu erzeugen, lässt sich demgegenüber wohl praktisch ausschließen.

3.3.3. Die Ausführung der oberirdischen Rohbaupartien

Nach Fertigstellung der Tuffkonstruktion setzte man ab Mitte bis Ende März 1659 darauf das aufgehende Ziegelmauerwerk der Wandzone auf, konstruierte darüber in der zweiten Jahreshälfte sukzessive die diversen Gewölbe und stellte der Baustellenchronik zufolge Anfang November jenes Jahres den oberen Raumabschluss fertig.⁷⁶⁷ Bereits die bisherige Forschung weist in diesem Zusam-

⁷⁶⁵ Gegen jene Vermutung spricht zwar die Tatsache, dass insbesondere in den ersten Januarwochen einerseits nur vergleichsweise geringe Mengen an Erdreich transportiert wurden. Andererseits ist aber durchaus denkbar, dass man die im Rechnungsbuch fehlenden Fuhren mit dem baustelleneigenen Ochsenkarren abwickelte oder dass man die letzten Teile des bei der Fertigstellung der Aushubarbeiten angefallenen Erdreichs sogar einfach nur in der Nähe des Bauplatzes zwischengelagert hatte. Und auch in Bezug auf die Holzbeschaffung erscheint die Lesart, nach der sich die Balken und Bretter auf eine Holzschalung für die Wände beziehen, zwar durchaus naheliegend, angesichts des intensiven Rückgriffs auf Holz aus Konventsbeständen erweist es aber letztlich als unmöglich, die wenigen trotz allem im Rechnungsbuch erwähnten Hölzer in den Gesamtkontext der auf der Baustelle benötigten Holzformate einzuordnen und damit definitivere Aussagen zu deren genauer Verwendung zu treffen.

⁷⁶⁶ Vgl. Kapitel 2.10.5., S. 202.

⁷⁶⁷ „*Con questi denari sul principio di nouembre del 1659, un'anno appunto dopo gettata la p.^a pietra si ~~chiese~~ fini di coprir*

menhang allerdings darauf hin, dass dies nicht zwingend auch die Vollendung der Dachdeckung oder das Ende sämtlicher Rohbauarbeiten mit einschließen musste, sondern dass die in der betreffenden Quelle genutzte Formulierung „*coprir tutta la chiesa*“ auch lediglich darauf verwiesen haben könnte, dass man zu diesem Zeitpunkt die von den Innenräumen aus sichtbaren Teile der Gebäudeschale komplettierte⁷⁶⁸ – eine Annahme die sich bei der genaueren Analyse der Quellen in der Tat bestätigen wird.

Betrachtet man die Ausgaben für Arbeitslohn und Materialbeschaffung genauer, stellt sich zunächst einmal heraus, dass man nach der kurzzeitigen Bauunterbrechung rund um den 22. März 1659 die Bautätigkeit wenige Tage später mit einem Personalbestand von ungefähr 20 Handwerkern wieder aufnahm. Ab kurz vor Ostern wuchs die Gruppe der auf der Baustelle präsenten Arbeiter dann auf prinzipiell etwa 23 bis 25 Personen an und erreichte damit jene Größe, auf die sich die Menge des auf der Baustelle präsenten Personals trotz zwischenzeitlicher Abweichungen bis kurz vor Ende Oktober jenes Jahres immer wieder einpendelte. Lediglich zwischen Ende April und Anfang Juni scheinen sich die Bauaktivitäten so weit intensiviert zu haben, dass mehrere Wochen hintereinander von einem Personalbestand von mehr oder weniger deutlich über 30 Arbeitern auszugehen ist. Und auch ein verglichen mit dem Durchschnittswert etwas langsamerer Arbeitsfortgang scheint sich nur zwischen Ende August und Anfang Oktober anzudeuten, als wohl nur noch etwa 14 bis 18 Arbeiter auf der Baustelle tätig waren.⁷⁶⁹ Zwischen Ende Oktober und kurz nach Mitte November sind ungefähr 17 bis 19 Personen nachweisbar, am 6. Dezember sind nach einem zwischenzeitlichen Abfall auf 82 Tagwerke oder etwa 13 bis 14 Personen sogar nochmals Zahlungen für 102 Tagwerke belegt, was in Anbetracht des Festkalenders wohl wieder etwa 20 bis 21 Personen entsprach. Ab 13. Dezember 1659 schließlich liefen die Zahlungen zwar weiter, der Umfang der entlohten Arbeiten sank dabei aber auf meist gerade einmal zwischen 10 und gut 20, ja teils sogar nur 4 bis 6 Tagwerke pro Woche ab. Lediglich für März 1660 lassen sich nochmals einige Wochen nachweisen, in der das Arbeitspensum mehr als 30 Tagwerke umfasste und damit mehr als durchschnittlich 5 bis 6 Handwerker voraussetzte.⁷⁷⁰

Bei denjenigen Materialien, die auch bereits für das Untergeschoss benötigt worden waren, kam es, wie bereits angedeutet, in den ersten eineinhalb bis zwei Monaten nach Inangriffnahme der oberirdischen Bauteile zunächst einer gewissen Lieferpause. Der Bezug von Puzzolanerde, der auch nach Ende März noch einige Wochen im üblichen Umfang weitergelaufen, Anfang bis Mitte April dann allerdings ebenfalls zum Erliegen gekommen war, scheint daher erst in der Woche vor dem 11. Mai wieder eingesetzt zu haben. Zahlungen für Bruchsteine aus Tuff, die bereits mit Abschluss der Arbeiten am Untergeschoss ein vorläufiges Ende gefunden hatten, sind sogar erst ab dem 19. Mai wieder belegt. Auch wenn die Zahlungen von diesen Zeitpunkten an meist erneut im Wochenabstand aufeinanderfolgten, lagen die Beträge dabei allerdings nun deutlich niedriger als während der Errichtung des Untergeschosses. Im Zusammenhang mit den Bruchsteinen bewegten sich die wö-

tutta la Chiesa, [...].“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 3 v°].

⁷⁶⁸ Dies betont insbesondere Letizia Lanzetta, die für November 1659 nur vom Abschluss der „*lavori generici di costruzione*“ spricht. Sie geht allerdings zu weit, wenn sie annimmt, zahlreiche Teile des Rohbaus seien sogar erst nach 1660 entstanden, beziehen sich die von ihr als Beleg angeführten Passagen in den Archivquellen doch entweder auf den Einbau von Hausteinelementen, der bereits eher zu den Ausstattungsarbeiten gehört, oder auf die Errichtung der Laterne, die – wie sich weiter unten noch zeigen wird – zunächst nicht geplant war. LANZETTA 1996, S. 41; vgl. außerdem Kapitel 3.3.4., S. 315 und Kapitel 3.3.7., S. 329.

⁷⁶⁹ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie*“), fol. 11 b [fol. 14 r°] und fol. 31 a f. [fol. 33 v° f.].

⁷⁷⁰ *Ibid.*, fol. 31 b [fol. 34 r°] und fol. 42 a [fol. 44 v°].

chentlichen Mengen in der Regel nur noch zwischen etwa 15 und etwa 25 *barozzate*, im gesamten September und in den ersten Tagen des Oktobers scheinen die Lieferungen sogar nochmals komplett unterbrochen worden zu sein. Zahlungen für 40 oder mehr *barozzate* an Bruchstein lassen sich dagegen lediglich während vier Wochen zwischen Mitte Juli und Mitte August, während zweier Wochen Mitte Oktober und während einer Woche Ende November nachweisen.⁷⁷¹ Im Falle der Puzzolanerde konzentrierten sich die Lieferungen vor allem auf die Wochen kurz nach Wiederaufnahme der Zahlungen, also zwischen Mitte Mai und kurz nach Anfang Juni, in denen das Rechnungsbuch einmal um die 70, einmal um die 90 und zweimal sogar um die 140 *barozzate* verzeichnet, sowie auf die Zeit zwischen Mitte Juli und Mitte August, während derer dreimal knapp 60 bis gut 70, einmal gut 90 und einmal um die 104 *barozzate* auf der Baustelle ankamen. Ansonsten liegen die in den Dokumenten erwähnten Mengen eher bei etwa 15 oder 20, zumindest aber deutlich unterhalb der im Zusammenhang mit der Konstruktion des Untergeschosses als typische Mindestmenge identifizierten 50 *barozzate*.⁷⁷² Während die vom Rechnungsbuch abgedeckten Zahlungen für Bruchsteine am 13. Dezember 1659 dann definitiv zum Erliegen kamen, gingen der Ankauf von Puzzolanerde zu diesem Zeitpunkt zwar ebenfalls nochmals merklich zurück, setzte sich mit kleineren Liefermengen von wöchentlich etwa fünf bis gut zehn *barozzate* dann aber doch bis zum 7. Februar 1660 fort. Vereinzelte Lieferungen von meist sogar noch unter insgesamt zehn *barozzate* pro Lieferphase schlossen sich darüber hinaus auch kurz nach Mitte Februar, kurz nach Mitte März, Ende April sowie Mitte November 1660 an.⁷⁷³

Die Kalklieferungen schlugen sich nun nur noch äußerst unregelmäßig im Rechnungsbuch nieder, so etwa Ende März und kurz nach Mitte Mai 1659, vor allem aber am 14. August jenes Jahres, als man die noch ausstehenden Forderungen Pietro Grimantis beglich.⁷⁷⁴ Dabei deutet allerdings gerade im letztgenannten Fall sowohl die Höhe des Betrags als auch die ausdrückliche Erwähnung von Quittungen darauf hin, dass die unter jenem Tag verbuchten Zahlungen sich nicht nur auf unmittelbar zuvor auf der Baustelle angekommene Mengen bezogen, sondern die Jesuiten einen Teil des abgerechneten Kalks bereits deutlich früher in Empfang genommen hatten, möglicherweise auch zu Zeitpunkten, zu denen das Rechnungsbuch ansonsten keine Hinweise auf eine Beschaffung von Kalk enthält. Die Schlussabrechnung mit Grimanti stellt darüber hinaus auch durchaus nicht das völlige Ende der Kalklieferungen dar. Weitere Zahlungen, nun an einen gewissen Carlo Fiorvisani sowie an den offensichtlich hier als Kalklieferanten auftretenden Herzog von Acquasparta sind vielmehr auch nochmals von kurz nach Mitte September 1659 sowie von Anfang Januar, Ende April und Mitte Juni 1660 belegt.⁷⁷⁵ Und schließlich scheinen sich Anfang und Ende Juni 1659 sowie Mitte September jenes Jahres außerdem auch die Kalkgruben nochmals soweit ge-

⁷⁷¹ *Ibid.*, fol. 16 b [fol. 19 r^o] und fol. 26 a [fol. 28 v^o].

⁷⁷² *Ibid.*, fol. 25 a f. [fol. 27 v^o f.] und fol. 38 a f. [fol. 40 v^o f.].

⁷⁷³ *Ibid.*, fol. 38 b [fol. 41 r^o] und fol. 41 a [fol. 43 v^o].

⁷⁷⁴ „Adi 31 Marzo -// A [Bonifacio Perti] sc. 120 : 90 p. pesi 144 di calce consegnatoci [...] / Adi 19 Maggio -// A Cassa sc. settanta m.^{ta} per cento Caualle di calce compra a b. 70 da diuersi Cauallari [...] / [...] / Adi detto -// A detta sc. otto cento sessanta cinque m.^{ta} pag.^{ti} a Pietro Grimanti p. saldo di pesi 1113 di Calce dataci come p. bollettini restituitici [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a [fol. 6 v^o (31.03.1659 / 19.05.1659 / 14.08.1659)].

⁷⁷⁵ „Adi 14 Agos.^o -// A detta sc. uenti quattro m.^{ta} pagati p. carra 4 di Calce al S.^r Duca d'Acquasparta [...] / [...] / Adi 24 Sett.^{re} -// A Cassa sc. 195 m.^{ta} pag.^{ti} al S. Carlo Fiorvisani a conto della Calce dataci [...] / Adi 10 Gen.^o -// A detta sc. 138 : 60 p. pesi 191 di calce ... dal Duca d'Acquasparta [...] / Adi 25 Apr.^{le} -// A Cassa sc. 20 al S.^r Duca d'Acquasparta a conto della Calce [...] / Adi p.^o Maggio -// A detta sc. 10 pag.^{ti} al med.^o [...] / Adi 20 Giug.^o -// A detta sc. 112 : 50 pag.^{ti} al med.^o p. saldo di pesi 206 di calce dataci [...]“ *Ibid.*, fol. 4 a f. [fol. 6 v^o f. (14.08.1659 / 24.09.1659 / 10.01.1660 / 25.04.1660 / 01.05.1660 / 20.06.1660)].

leert zu haben, dass man neue Chargen an bereits auf Halde liegenden oder frisch auf der Baustelle eingetroffenen Kalkklumpen löschen musste.⁷⁷⁶

Zu den auch für das Untergeschoss bereits benötigten Materialien traten dann seit Beginn jener zweiten Rohbauphase insbesondere Lieferungen für unterschiedliche Arten von Ziegelsteinen hinzu. Nach ersten kleineren Zahlungen im Januar und Februar, die im Rechnungsbuch allerdings stets den Ausgaben für Tuff an die Seite gestellt werden und sich daher wohl eher auf das für eine Ausgleichsschicht im Inneren der Wandkonstruktion des Untergeschosses benötigte Material bezogen,⁷⁷⁷ setzten am 15. März 1659 zum einen regelmäßige Ausgaben für in der damaligen Terminologie als „*tavolozze*“ oder „*tevolozze*“ bezeichnete, oft aus antiken Ruinen gewonnene Spolienziegel ein, die von da an bis zum 13. Dezember 1659 mit wenigen Ausnahmen wöchentlich wiederkehrten.⁷⁷⁸ Auch jene Lieferungen blieben dabei in der Regel recht überschaubar und umfassten meist gerade einmal zwischen 10 und 20 *barozze* pro Woche. Größere Käufe von Spolienziegeln, bei denen innerhalb einer Woche zwischen 55 und 86, in einem Fall sogar mehr als 120 *barozze* auf der Baustelle ankamen und bei denen ein Teil der Menge statt in *barozze* nochmals in – nun allerdings wohl tatsächlich, wie von der Literatur angegeben, einem Viertel einer *carrettata* beziehungsweise einem Sechstel einer *barozzata* entsprechenden – *some* abgerechnet wurde,⁷⁷⁹ lassen sich lediglich zwischen Ende März und Mitte April sowie zwischen Mitte Mai und Anfang Juni 1659 nachweisen, eine weitere Phase, in der die Jesuiten immerhin noch über mehrere Wochen hinweg dauerhaft zwischen etwa 20 und 40 *barozzate* an Spolienziegeln bezogen, ist darüber hinaus zwischen Anfang Juli und Mitte August 1659 belegt.

Zum anderen folgte am 20. März 1659 eine erste eindeutig identifizierbare Ausgabe für *mattoni*, also neu gebrannte Standardziegelsteine von – abweichend von den eigentlich vorgeschriebenen Maßen – 14 bis 14 $\frac{1}{4}$ *once* Länge, 7 bis 7 $\frac{1}{4}$ *once* Breite und knapp 2 *once* Dicke, die die Jesuiten von Antonio und Girolamo Zara bezogen und deren Kosten sie in Form von jeweils dem Preis für knapp 15 000 Ziegel entsprechenden Abschlagszahlungen beglichen.⁷⁸⁰ Sofern sich die Lieferungen dabei einigermaßen gleichmäßig auf die den Zahlungen vorausgehenden Perioden verteilten, deu-

⁷⁷⁶ „*Adi 7 Giug.° -//. A detta sc. 2 : 50 spesi p. fare smossare la Calce [...] e ... [...] / [...] / Adi 29 detto -//. A detta b. 30 p. fare smossare la Calce [...]“; „Adi detto b. 95 p. [...] bag.^{ra} di Calce e Fabrica [...]“ Ibid., fol. 10 b [fol. 13 r° (07.06.1659 / 29.06.1659)] und fol. 18 b [fol. 21 r° (20.09.1659)].*

⁷⁷⁷ „*Adi 11 Detto -//. A Cassa sc. tre p. sei barozze di tauolozza [...] / [...] / Adi Detto -//. A Cassa sc. 29 : 80 p. barozze 71 di pietra e tre di tauolozza [...] / [...] / Adi p.° Feb.° -//. A Cassa sc. 29 : 40 sono p. barozze 60 di pietra e barozze noue di tauolozza [...]“ Ibid., fol. 16 a f. [fol. 18 v° f. (11.01.1659 / 25.01.1659 / 01.02.1659)].*

⁷⁷⁸ Ibid., fol. 27 a f. [fol. 29 v° f.] und fol. 40 a [fol. 42 v°].

Für genauere Informationen zu den *tevolozze* als Baumaterial sei auf MARCONI 2004, S. 92 f. und 283; SCHLIMME et al. 2014, S. 251 / #373 sowie *Glossario, ad vocem*.

⁷⁷⁹ Das bei den *tevolozza*-Lieferungen für S. Andrea al Quirinale geltende Verhältnis zwischen Lasttier- und Wagenladungen ergibt sich aus dem Vergleich von Einträgen wie „*Tauolozza deue dare Adi 15 Marzo -//. A Cassa sc. 11 : 40 p. barozze 19 a b. 60 la barozza [...]“* und „*Adi detto -//. A detta sc. 31 : 50 p. barozze anzi some 315 di tauolozza a b. 10 la soma [...]“*, in denen die eine *soma* in der Regel mit 10 und eine *barozzata* mit 60 *baiocchi* berechnet wurde. ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ*“), fol. 27 a [fol. 29 v° (15.03.1659 / 24.05.1659)].

Zu den in der Literatur sonst erwähnten Umrechnungsfaktoren siehe Kapitel 3.3.2., S. 304 (Anm. 762) sowie SCAVIZZI 1983, S. 50.

⁷⁸⁰ „*Mattoni deuono dare Adi 20 Marzo -//. Al Monte della Pietà sc. 50 dati p. caparra ad Ant.° e Girol.° Zara p. i mattoni che deue dare p. la fabrica a giulij 33 $\frac{1}{2}$ il mig.^{ro} [lies *migliaio*] [...]“* ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ*“), fol. 29 a [fol. 31 v° (20.03.1659)].

Eine Auflistung der im 17. Jahrhundert üblichen Ziegeltypen, deren offizieller Maße und der bei diversen Gebäuden tatsächlich nachweisbaren Ziegelformate findet sich bei SCAVIZZI 1983, S. 33 ff. beziehungsweise bei BERTOLDI et al. 1983, S. 78 und 106 (Anm. 7).

ten die Einträge des Rechnungsbuchs darauf hin, dass zunächst ein vergleichsweise kontinuierlicher Strom von etwa 3 500 bis 5 000 Ziegeln pro Woche die Baustelle erreichte und dass die bezogenen Mengen zwischen Mitte und Ende Mai, zwischen Ende Juni und Mitte Juli sowie zwischen Mitte August und Anfang September sogar auf etwa 7 500 Ziegel pro Woche anstiegen.⁷⁸¹ Ungeachtet der Tatsache, dass die Schlussabrechnung, die mit ihrer Erwähnung von 165 666 Ziegelsteinen auch nochmals über die Zahl der insgesamt bezogenen *mattoni* Auskunft gibt, erst am 27. Februar 1660 geschah,⁷⁸² scheint die Lieferung neuer Ziegel dann allerdings, anders als im Falle des Tuffs, der Puzzolanerde und der *tevolozze*, bereits mit einer letzten Abschlagszahlung vom 7. September 1659 im Wesentlichen zum Erliegen gekommen zu sein.

An *mattoni* selbst folgen ansonsten lediglich Ende Dezember 1659 und Mitte Februar 1660 nochmals zwei kleinere Lieferungen von zusammen wohl etwa 2 700 bis 3 000 Ziegelsteinen.⁷⁸³ Ab Mitte 1659 lassen sich dafür dann allerdings immer wieder auch einzelne Hinweise auf eine Anschaffung von andersformatigen Ziegeln nachweisen. So erwähnt das Rechnungsbuch am 5. Juli und am 8. November 1659 Ausgaben für insgesamt etwa 600 *tavoloni*, von denen zumindest ein Teil ausdrücklich für die Realisierung eines Kranzgesimses dienen sollte.⁷⁸⁴ Am 5. Juli und am 31. Dezember 1659 sowie am 10. Januar und am 14. August des Folgejahres wurden für die Baustelle darüber hinaus insgesamt knapp 5 700 *pianelle* angekauft, von denen die 3 000 Platten der ersten Lieferung ungefähr der für die Deckung des Kapellenkranzes benötigten Menge entsprachen und von denen die 1 000 Platten der letzten Charge möglicherweise für die Verkleidung der Strebevoluten vorgesehen gewesen sein könnten.⁷⁸⁵ Und schließlich sind von Anfang April bis Anfang Juni 1659 auch wöchentliche Ausgaben für das Schleifen von Ziegeln belegt, wobei offen bleibt, welche Seiten der Ziegel dabei tatsächlich geglättet wurden und ob dieser Arbeitsschritt vor oder nach Vermauern stattfand.⁷⁸⁶

⁷⁸¹ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificacione ecclesiae*“), fol. 29 a f. [fol. 31 v° f.].

⁷⁸² „*Adi 27 detto -// A [cassa] sc. 5 m.^{ta} pagati p. saldo al Zara p. 165 ²/₃ migliara di mattoni paghi cont.^{ti} [...] Ibid., fol. 29 b [fol. 32 r° (27.02.1660)].*

⁷⁸³ „*Adi 31 Dec.^{re} -// A [cassa] sc. 5 : 60 p. cinque carrettate di mattoni e pianelle [...] / Adi 14 Feb.^o -// A detta sc. sette b. 20 m.^{ta} p. 2000 mattoni compriti Ibid., fol. 29 b [fol. 32 r° (31.12.1659 / 14.02.1660)].*

Die übrigen Ziegellieferungen aus dem Frühjahr 1660 beziehen sich offensichtlich auf den Bodenbelag der *coretti* und Andachtskammern und sollen daher auch erst in jenem Zusammenhang behandelt werden. Vgl. Kapitel 3.3.8., S. 336.

⁷⁸⁴ „*Adi 5 Luglio -// A detta sc. 6 : 50 p. 206 tauoloni [...] / [...] / Adi detto -// A detta sc. 4 :- 35 p. 174 tauoloni [...]“; „Adi detto -// A detta sc. 6 : 90 p. tauoloni p. la Cornice [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificacione ecclesiae*“), fol. 29 a [fol. 31 v° (05.07.1659)] und fol. 40 a [fol. 42 v° (08.11.1659)].*

⁷⁸⁵ Neben dem in Anmerkung 783 bereits zitierten Eintrag kennt das Rechnungsbuch darüber hinaus die Posten „*Adi detto -// A [cassa] sc. 10 m.^{ta} p. 3000 pianelle [...] / [...] / Adi 10 Gen.^o -// A detta sc. due b. 40 m.^{ta} p. due carrettate di pianelle [...] / [...] / Adi 14 Agosto -// A detta sc. tre b. 60 m.^{ta} p. mille pianelle p. coprire i zoccoli [...]“ Ibid., fol. 29 a f. [fol. 31 v° f. (05.07.1659 / 10.01.1660 / 14.08.1660)].*

Die Vermutung, dass mit den im letzten Posten genannten *zoccoli* die Strebevoluten gemeint gewesen sein könnten, äußert auch bereits FROMMEL 1983, S. 221 (Anm. 25).

⁷⁸⁶ „*Adi 5 Aprile -// A Cassa sc. 1 : 60 p. arrot.^{ta} [lies arrotatura] di mattoni [...] / [...] / Adi detto -// A detta sc. 2 : 50 p. arrot.^{ta} di essi [...] / Adi 20 detto -// A Detta 5 : 65 p. arrotatura [...] / [es folgen 5 weitere Einträge über zusammen nochmals 12 : 20 *scudi*] / Adi 7 Giug.^o -// A detta sc. 1 : 50 p. arrotat.^{ta} [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificacione ecclesiae*“), fol. 29 a f. [fol. 31 v° f. (05.04.1659 / 12.04.1659 / 20.04.1659 / ... / 07.06.1659)].*

Die übrigen, im März und April 1660 folgenden Ausgaben für das Schleifen von Ziegeln stehen wieder im Zusammenhang mit dem Bodenbelag des Emporensystems und brauchen daher an dieser Stelle nicht behandelt zu werden. Die dort geäußerte Frage, ob der Schleifvorgang auf der Baustelle stattfand oder es sich bei den Ausgaben für das Glätten möglicherweise um einen mit an die Ziegelei gezahlten Zuschlag handelte, ist hier insofern noch nicht relevant, als die Zahlungen für die Bearbeitung der Ziegel auch vom Zeitpunkt her stets vollkommen unabhängig

Insgesamt ist auf Basis der im Rechnungsbuch enthaltenen Angaben also wohl davon auszugehen, dass man nach der kurzen Arbeitspause rund um den 22. März 1659, während derer man das Gebäude angesichts der durch die Erdschalung bedingten Bautoleranzen des Untergeschosses nochmals neu abgesteckt haben dürfte, in der letzten Märzwoche dann tatsächlich mit der Konstruktion des aufgehenden Ziegelmauerwerks begann. Zwischen Ende März und Anfang April 1659 wurden dann wohl zum einen die ersten Partien der die Segmente des Kapellenkranzes voneinander trennenden Wandpfeiler sowie die untersten Schichten der Rückwände von Kapellen und biapsidalen Räumen aufgemauert, zum anderen dürften eine Reihe von Steinmetzen mit der Anfertigung der Travertinblöcke für den Sockel des Außenbaus beschäftigt gewesen sein,⁷⁸⁷ für den man, einer Ausgabe für Seile zufolge, bereits im Januar das Material beschafft hatte⁷⁸⁸ und den man wohl ab Mitte oder Ende April dann auch tatsächlich versetzte.

Möglicherweise für diesen Arbeitsschritt, möglicherweise aber auch bereits für die auf der Baustelle zunehmend anfallenden sonstigen Hebevorgänge wurde, ebenfalls in der Zeit zwischen Mitte und Ende April, außerdem auch nochmals eine Reihe weiterer Taue erworben,⁷⁸⁹ die man nach Installation der Travertinelemente in den folgenden Monaten zweifellos primär dazu nutzte, kleinteiligeres Material in Mulden oder Körben zu den mit dem Gebäude in die Höhe wachsenden Arbeitsplattformen emporzuziehen, und die man dann in den folgenden Monaten durch weitere, sukzessive zugekaufte Seile, Umlenkrollen und Winden ergänzte, bevor man im Herbst 1659 schließlich sogar für eine gewisse Zeit vom Kai von Ripa Grande oder von der Baustelle des in dessen Nähe am Tiberufer gelegenen Pamphilj-Gartens einen vollwertigen Kran auslieh.⁷⁹⁰ Der Ankauf von Hebezeugen wurde dabei wohl nicht zuletzt insofern erforderlich, als der Rohbau prinzipiell bereits Mitte April eine Höhe erreicht haben muss, bei der ein auf dem Boden stehender Handwerker nicht mehr ohne zusätzliche Hilfsmittel weitermauern konnte und bei der man dementsprechend erstmals Böcke für ein rudimentäres Gerüst nutzte.⁷⁹¹ Anfang Mai scheinen einige Gerüste sogar bereits so weit nach oben gewachsen zu sein, dass man neben weiteren Arbeitsplattformen außerdem eine Reihe von Leitern anschaffen musste.⁷⁹² Und schließlich scheint als Vorbereitung für die weiteren Bauarbeiten Mitte April auch noch die Anfertigung von Lehren und Schablonen eingesetzt zu

von den Abschlägen für die eigentlichen Materialkosten angewiesen wurden.

⁷⁸⁷ „Scarpellini deuono dare Adi 29 Marzo ·//· A Cassa sc. 5 : 50 pagati a tre scarpellini che lauorano il zoccolo di tre... [...] / Adi 5 Aprile ·//· A detta sc. 8 : 47 $\frac{1}{2}$ pag.^{ti} ut sup.^a [...] / Adi 12 detto ·//· A detta sc. 3 : 60 pag.^{ti} ut sup.^a [...]“ *Ibid.*, fol. 30 a [fol. 32 v^o (29.03.1659 / 05.04.1659 / 12.04.1659)].

⁷⁸⁸ „Adi 13 Gen.^o ·//· A Cassa sc. dieci m.^{ta} p. un Canapo per tirare i trauertini compro [...]“ *Ibid.*, fol. 18 a [fol. 20 v^o (13.01.1659)].

⁷⁸⁹ „Adi 27 detto ·//· A [cassa] sc. 3 : 10 p. lib. 64 di funa [...] / Adi 29 detto ·//· A detta sc. 9 : 46 p. lib. 172 di funa [...]“ *Ibid.*, fol. 18 a [fol. 20 v^o (27.04.1659 / 29.04.1659)].

⁷⁹⁰ „Adi 7 Giug.^o ·//· A detta sc. 14 : 8 p. lib. 112 di funa a b. 5 $\frac{1}{2}$ e lib. 99 di una zaganella a b. 8 la lib. [...] / [...] / Adi 12 Luglio ·//· A Cassa sc. 1 - 30 p. [...] 4 girelle [...] / Adi 24 detto ·//· A detta sc. 5 : 50 p. lib. 103 di corda [...] / [...] / Adi detto ·//· A Detta sc. cinque b. 27 $\frac{1}{2}$ m.^{ta} p. [...] porto d.^{le} traglie [...] et altro [...] / [...] / Adi 28 detto ·//· A detta sc. 13 : b. 40 p. [...] burbure etc. [...] / [...] / Adi 8 Nou.^{re} ·//· A Detta b. 10 p. corda [...]“ *Ibid.*, fol. 18 a f. [fol. 20 v^o f. (07.06.1659 / 12.07.1659 / 24.07.1659 / 14.08.1659 / 28.09.1659 / 08.11.1659)].

Die Ausleihe des Krans ergibt sich aus dem Eintrag „Adi 4 Dec.^{re} b. 75 pagati p. portare e riportare l. argano da Ripa [...]“ *Ibid.*, fol. 39 b [fol. 42 r^o (04.12.1659 ?)]; zur als ursprünglicher Standort des Krans infrage kommenden Gartenanlage siehe EIMER 1970-71, I, S. 204 ff.

⁷⁹¹ „Adi 12 detto ·//· A [cassa] sc. 2 : 50 p. fatt.^{ra} di [...] Caualletti [...] et altre cosette [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie*“), fol. 18 a [fol. 20 v^o (12.04.1659)].

⁷⁹² „Adi ii Mag.^o ·//· A [cassa] sc. 2 : 65 p. fatt.^{ra} di Caualletti e scale [...] / Adi 19 detto ·//· A detta sc. 6 : 95 p. fatt.^{ra} di scale chiodi e seghe [...]“ *Ibid.*, fol. 18 a [fol. 20 v^o (02.05.1659 / 19.05.1659)].

haben, die den Bauarbeitern möglicherweise dazu gedient haben könnten, entlang einzelner Gebäudepartien die Grund- oder Aufrissgeometrie zu kontrollieren.⁷⁹³

Nach Montage des Travertinsockels sowie nach Anschaffung der Gerüste und Hebezeuge kam es den abgerechneten Tagwerken zufolge dann ab Ende April zwar nochmals zu einer gewissen Intensivierung der Arbeiten. Diese wurden allerdings nicht von Anfang an von einer verstärkten Materialbeschaffung begleitet, sondern dürften zunächst primär die in den Wochen zuvor angelieferten *tevolozza*-, *mattone*- und Puzzolanmengen verbraucht haben. Auch wenn die im Rechnungsbuch verzeichneten Zahlungen für den Kauf von Baumaterial sicher nicht in allen Fällen Aufschluss darüber geben, wann die betreffenden Lieferungen tatsächlich auf der Baustelle eintrafen, und sich auch die Frage, wann die entsprechenden Materialien dann in der Konstruktion Verwendung fanden, nicht mit letzter Sicherheit beantworten lässt, ist angesichts der zu diesem Zeitpunkt auf der Baustelle vorhandenen Baumaterialien daher wohl davon auszugehen, dass bei den zu Beginn der oberirdischen Rohbauarbeiten errichteten Wandpfeilern zwar der äußere Umriss aus neu angefertigten *mattoni* aufgemauert wurde, dass der tragende Kern aber zu einem erheblichen Teil aus *tevolozze* bestand. Das gleichzeitige Auftreten von letzten Ausgaben für die Anfertigung des Travertinsockels und von ersten Zahlungen für Gerüste lassen außerdem vermuten, dass man jeweils zunächst die Pfeiler weiter aufführte und immer erst dann, wenn die Pfeiler wieder ein Stück in die Höhe gewachsen waren, auch die verbindenden Außenwände ergänzte.

Die in den Wochen zwischen Mitte Mai bis Anfang Juni vermehrt auftretenden Zahlungen für Spolienziegel und Puzzolanerde könnten dann darauf hindeuten, dass man zu jenem Zeitpunkt am Einbau der Kapellengewölbe arbeitete, in deren Konstruktion damit ebenfalls ein vergleichsweise großer Anteil an *tevolozze* zum Einsatz gekommen wäre. Während der restlichen Juniwochen dürften die Außenwand des Kapellenkranzes sowie die oberen Partien der Rotundenwand aufgeführt worden sein, die dann wohl Ende Juni oder Anfang Juli die Höhe des Kranzgesimses erreichten. Dafür sprechen zum einen die aus der Zeit zwischen dem 7. Juni und 5. Juli 1659 überlieferten Ausgaben für einen Eisenanker,⁷⁹⁴ der als vergleichsweise massives Zuelement wohl am ehesten in die Mauerkrone der zentralen Rotunde eingelassen worden sein dürfte. Darauf lassen zum anderen aber auch die ebenfalls am 5. Juli erstmals erwähnten *tavoloni* sowie die am selben Tag entlohten Mörtelarbeiten an der Außenschale der Kapellenaußenwand schließen, die – unabhängig davon, ob sich der erstgenannte Posten nun auf den Rotundenprospekt oder die äußeren Flanken des Kapellenkranzes bezieht und ob der letztgenannte Eintrag nun den Verputz der hinteren oder den Fugenglattstrich der vorderen Quadranten betrifft – darauf hindeuten, dass auch die Außenwand des Kapellenkranzes zu jenem Zeitpunkt im Wesentlichen fertiggestellt gewesen sein muss.⁷⁹⁵

In den folgenden Monaten wurden dann wohl, erstens, die auch weiterhin ankommenden *mattoni* für die Errichtung der Strebevoluten und des *tiburio* genutzt, mit der man dementsprechend wohl Anfang Juli begann und die man – berücksichtigt man sowohl das Ende der Ziegellieferungen als auch die Zeit, die man benötigte, um das Material tatsächlich zu verbauen – möglicherweise gegen Mitte oder Ende September, im Falle des *tiburio* möglicherweise auch erst einige Monate später,

⁷⁹³ „Adi 12 detto -// A [cassa] sc. 2 : 50 p. fatt.^{ra} di Centine [...] righe et altre cosette [...] / [...] / Adi 5 Luglio -// A detta sc. uno b. 20 p. fatt.^{ra} di centine e modelli [...] / [...] / Adi 28 detto -// A detta sc. 13 : b. 40 p. fatt.^{ra} delli Cartelloni e centine [...] etc. [...]“; „Adi Detto -// Da Arrot.^{ra} di modeni sc. 2 : 60“ Ibid., fol. 18 a f. [fol. 20 v^o f. (12.04.1659 / 05.07.1659 / 28.09.1659)] und fol. 34 a [fol. 36 v^o (11.05.1659)].

⁷⁹⁴ „Adi 7 Giug.^o -// A detta sc. 5 pag.^{ti} a Conto d. la Catena [...] / Adi 19 detto -// A detta sc. 3 - 10 pag.^{ti} a conto d. la Catena [...] / Adi 5 Luglio -// A detta sc. 52 m.^{ta} pag.^{ti} p. saldo d. la Catena et altri ferri lib. 1261 a b. 5“ Ibid., fol. 22 a [fol. 24 v^o].

⁷⁹⁵ „Adi detto -// A detta sc. 3 :: 90 p. stuccare la Cortina [...]“ Ibid., fol. 31 a [fol. 33 v^o].

Für die *tavoloni* siehe S. 309.

abgeschlossen haben dürfte. Zweitens könnte die verstärkte Lieferung von Bruchstein darauf hindeuten, dass man zwischen Mitte Juli und Mitte bis Ende August die Gewölbezwickel über den Tonnengewölben der Seitenkapellen verfüllte und auf diese Weise das Fußbodenniveau der darüberliegenden Andachtskammern anlegte. Drittens ist wohl davon auszugehen, dass man mit den zwischen Anfang Juli und Mitte August nochmals in etwas höherer Zahl erworbenen *tevolozze* nicht zuletzt die Rippen des Rotundengewölbes konstruierte.⁷⁹⁶ Und schließlich lassen sich die Bruchsteine der abschließenden Lieferphase wohl der Errichtung der Kappen zuordnen. Dabei ist denkbar, dass man zu diesem Zweck zunächst eine Holzschalung oder eine auf eine hölzerne Unterkonstruktion aufmodellerte, aus Ziegelschutt und Lehm bestehende Form vorbereitete, auf der man dann zwischen Anfang Oktober und Anfang Dezember entweder die Kuppelsegmente komplett als Gussgewölbe realisierte oder die eigentliche Kuppelschale als mit Mörtel ausgegossenes Tuffmauerwerk konstruierte.⁷⁹⁷ Sofern man größere Mengen an *mattoni* und *tevolozze* zunächst nur auf Vorrat angekauft hatte und Teile der vorangegangenen Lieferungen somit auch noch für spätere Arbeitsschritte zur Verfügung standen, wäre jedoch ebenso auch vorstellbar, dass man die Kappen bereits im Laufe des Septembers freihändig mit Ziegelsteinen aufzumauern begann und man zwischen Anfang Oktober und Anfang Dezember das durch die Bruchsteinlieferungen nahegelegte *opus cementitium* lediglich dazu nutzte, um, ähnlich wie über den Seitenkapellen, die Zwischenräume zwischen der bereits geschlossenen Ziegelhaut und der Außenwand des *tiburio* zu verfüllen.

Welche der beiden Konstruktionsmethoden man hier wählte, lässt sich leider insofern nicht mehr genau rekonstruieren, als auch im Zusammenhang mit den Arbeiten an den oberirdischen Gebäudedepartien die Frage nach dem auf der Baustelle verfügbaren Holz weitestgehend unbeantwortet bleiben muss. Insbesondere ist nicht nur erneut denkbar, dass ein Teil des genutzten Holzes noch aus Konventsbeständen stammte und daher in den Einträgen des Rechnungsbuchs keinen Niederschlag fand. Vielmehr wird selbst bei den im Rechnungsbuch tatsächlich enthaltenen Einträgen oft nicht ausreichend deutlich, um welche Art von Holzformaten es sich handelte. So ist zwar kurz nach Mitte April und kurz nach Mitte Mai der Bezug von *piane* beziehungsweise *pianette*, also etwa 3 *once* dicken und 12 bis 15 *palmi* langen Bohlen sowie Ende April und kurz vor Mitte Mai der Bezug von *arcarecce* und *travicelli*, also mehr oder weniger langen und dicken Balken belegt.⁷⁹⁸ Bereits hier bleibt jedoch offen, inwieweit diese eher den Arbeitsgerüsten für die Außenwand oder den Lehrgerüsten für die Kapellengewölbe zuzuordnen sind. Im Zusammenhang mit einem Posten von insgesamt 200 *scudi* Ende Mai sowie im Zusammenhang mit kleineren Beträgen in den darauffolgenden Wochen ist dann sogar nur noch ganz allgemein von Ausgaben für Holz die Rede. Bei einer weiteren, von kurz vor Mitte August überlieferten Zahlung in Höhe von 190 *scudi* für zwei Balken schließlich wird zwar der erworbene Gegenstand wieder genauer erwähnt, allerdings ist dann vollkommen unklar, welche Art von Balken einen derart exorbitanten Preis gerechtfertigt haben könnte und wo man diese Hölzer dann gegebenenfalls einsetzte.⁷⁹⁹ Und auch die insgesamt 400 *tavole*,

⁷⁹⁶ Zum im 17. Jahrhundert üblichen Vorgehen bei der Konstruktion von Kuppeln, das selbst bei ungegliederten Kuppelkalotten ebenfalls auf einem Lehrgerüst errichtete Rippen und freihändig eingefügte Kappen vorsah, vgl. SCHLIMME et al. 2014, S. 298 f. und 311 ff. / #474 f. und 495 ff.

⁷⁹⁷ Eine derartige Schalung aus einer geometrisch vergleichsweise einfachen Grundkonstruktion und einem die endgültige Gewölbegeometrie festlegenden Aufbau aus Ziegelschutt, der nach Lage der Dinge kaum anders als durch eine Vermischung mit Lehm in Form gehalten worden sein kann und die nach oben hin mit einem Geflecht aus Schilfrohr bedeckt war, erwähnt ebenfalls Hermann Schlimme. *Ibid.*, S. 301 / #478

⁷⁹⁸ „Adi 20 Aprile ·//· A [cassa] sc. 5 - 10 p. Vett.^{ra} [lies *vettura*] di 70 *piane* [...] / Adi 30 Detto ·//· A detta sc. 2 : 75 p. Vett.^{ra} delle *arcarecce* [...] / Adi 11 Maggio ·//· A detta b. 55 : p. Vett.^{ra} de *trauicelli* [...] / Adi 19 detto ·//· A detta b. 55 : p. Vett.^{ra} delle *pianette* [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 17 a [fol. 19 v^o (20.04.1659 / 30.04.1659 / 11.05.1659 / 19.05.1659)].

⁷⁹⁹ „Adi 24 detto ·//· A [cassa] sc. 200 pag.^{ti} a Santi Petti a conto delli *legnami datici* [...] / Adi 29 detto ·//· A detta sc. 2 : 75 p. Vett.^{ra} de *legnami* [...] / [...] / Adi detto ·//· A detta sc. 190 : per due *traui grandi compri dal sig.^r Pietro Nerli* [...]“

zwischen 12 und 30 *once* breite und ebenfalls bis zu 15 *palmi* lange Platten, deren Bezahlung das Rechnungsbuch kurz vor Mitte August beziehungsweise kurz nach Mitte September erwähnt, scheinen sich von ihren Formaten her weder für Arbeitsgerüste noch für eine zusammenhängende Schalung eines Gussgewölbes mit doppelt gekrümmter Unterseite zu eignen, sondern könnten allenfalls als Unterkonstruktion für den genannten Aufbau aus Lehm und Ziegelbruch gedient haben.⁸⁰⁰ Dass man zu jener Zeit prinzipiell an der Kuppel des Hauptraums arbeitete, darf allerdings insofern als gesichert gelten, als das Rechnungsbuch nach dem bereits im Juni und Juli angefertigten und im Juli wohl auch schon verbauten Anker für den 10. Oktober 1659 nochmals die Bezahlung von vier weiteren Metallbügeln überliefert, die ganz ausdrücklich dem Gewölbe zugeordnet werden und bei denen es sich, auch wenn deren genaues Aussehen und deren präzise Anwendung unklar bleibt, eigentlich nur um in die eigentliche Gewölbekonstruktion eingebettete Elemente gehandelt haben kann.⁸⁰¹

Vergleichsweise klar scheint angesichts der zweiten Zahlung für *tavoloni*, also für größerformatige Ziegel, darüber hinaus, dass dem *tiburio* gegen Anfang November zumindest ein erster Teil des das Kranzgesims vorbereitenden Ziegelkerns aufgesetzt wurde, auch wenn angesichts einer späteren, gemeinsam mit Zahlungen für Stuckarbeiten getätigten Ausgabe für weitere Ziegelplatten offen bleiben muss, bis zu welchem Grad die Grundform des Gebäudes damals tatsächlich bereits fertiggestellt wurde.⁸⁰² Ebenso machen die in den letzten Monaten des Jahres 1659 abgerechneten Tagwerke deutlich, dass man die wesentlichen Arbeiten am oder kurz vor dem 6. Dezember 1659 abgeschlossen hatte und dass danach nur noch kleinere Ergänzungen folgten, die sich allerdings auf Basis der Dokumente nicht mehr im Einzelnen nachvollziehen lassen. Im Herbst des Folgejahres scheint man die Gewölbe dann für so stabil gehalten zu haben, dass man kurz vor dem 4. September 1660 die Schalungen beziehungsweise Gerüste entfernen zu können glaubte.⁸⁰³ Und schließlich finden sich zum einen aus der Zeit zwischen November 1660 und März 1661 sowie zum anderen aus dem Jahr 1666 eine Reihe von Einträgen, die darauf hindeuten könnten, dass man zu jenen Zeitpunkten an der Dachdeckung arbeitete.⁸⁰⁴

3.3.4. Die Überarbeitung des Entwurfs und die Errichtung der Hauptlaterne

Die verfügbaren Indizien lassen zwar keinerlei Zweifel daran, dass man die in den vorigen Kapiteln beschriebenen Bauarbeiten im Oktober 1658 auf Grundlage des im Ersten Chirographen festgehaltenen Planungsstandes in Angriff genommen haben muss. So zeigt die Abfolge der genannten Entwurfs- und Realisierungsetappen, dass die Erdarbeiten bereits einsetzten, kurz nachdem Bernini am 29. September 1658 dem Papst erstmals Grundriss und Schnitt des ausführungsfähigen Projekts hatte präsentieren können. Da vor Beginn der Ausschachtung also nur wenige Tage für eine Weiterentwicklung des Entwurfs zur Verfügung gestanden hätten, erscheinen größere Änderungen damit schon aus Zeitgründen ausgeschlossen. Und auch am Gebäude selbst deuten Befunde wie der trapezförmige Umriss des offenen Anraums unterhalb des Westquadranten darauf hin, dass das erste

Ibid., fol. 17 a f. [fol. 19 v^o f. (24.05.1659 / 29.05.1659 / 10.08.1659)].

⁸⁰⁰ „Adi 10 Agos.^o ·//· A ... per ... tauole compre [...] / [...] / Adi 7 Sett.^{re} ·//· A detta b. 82 1/2 p. Vett.^{ra} di tauole compre [...] / Adi 20 detto ·//· A detta sc. 25 p. 200 tauole [...]“ *Ibid.*, fol. 17 a f. [fol. 19 v^o f. (10.08.1659 / 07.09.1659 / 20.09.1659)].

⁸⁰¹ „Adi 12 Ott.^{re} ·//· A detta sc. undeci m.^{ia} p. 4 staffoni p. la uolta lib. 232 [...]“ *Ibid.*, fol. 22 a [fol. 24 v^o (12.10.1659)].

⁸⁰² Vgl. erneut S. 309 sowie Kapitel 3.3.9., S. 337.

⁸⁰³ „Adi 4 Sett.^{re} ·//· A detta sc. 18 : 20 p. op.^e 43 a disarmare [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 42 b [fol. 45 r^o (04.09.1660)].

⁸⁰⁴ Zu einer genaueren Beschreibung der Dachdeckungsarbeiten siehe Kapitel 3.3.4., S. 316.

Genehmigungsprojekt bis weit nach Beginn der Ausschachtungs- beziehungsweise Fundamentierungsarbeiten gültig geblieben sein muss.

Trotz alledem begann jedoch bereits während der Errichtung des Untergeschosses eine nochmalige Überarbeitung des Entwurfs, die in der Folge nicht nur die restlichen Arbeiten an der dortigen Tuffkonstruktion prägte, sondern sich vor allem auch in den oberirdischen Bauteilen unmittelbar niederschlug. So differenzierte man im Grundriss unter anderem die wiederkehrenden Räume des Kapellenkranzes in rechteckige Seitenkapellen und biapsidiale sekundäre Nebenräume aus, verlieh den Öffnungen in der Rotundenwand zueinander parallele statt radial divergierende Laibungen und nutzte den größeren Abstand zwischen den rückwärtigen Kapellenenden dazu, in den Pfeilern der Querachse die heutigen Wendeltreppen unterzubringen. In Rotundennähe behielt man allerdings auch hier zunächst noch die bereits im Ersten Chirographen wiedergegebene Idee bei, sämtliche Nebenräume durch seitliche Durchgänge untereinander zu verbinden. Der Altarraum wurde in der Breite leicht reduziert und erhielt seinen endgültigen, halbrunden Umriss. Die Eingangspartie fasste man nicht mehr als aus der Ovalkontur heraustretenden Rechteckblock auf. Stattdessen verschoob man zum einen die Grundebene der Fassade so weit nach hinten, dass diese nun sogar den Nebenscheitel des Ovals leicht anschneidet, zum anderen ersetzte man die ein oder zwei Register des vom Maßstab der Säulenordnung her dem Innenraum entsprechenden Fassadenaufbaus durch die heutige, bis zur Oberkante des *tiburio* mit einer einzigen kolossalen Pilasterordnung eingefassten Fassadentafel und schloss diese außerdem über die abknickenden Seitenpilaster deutlich enger an den restlichen Baukörper an. Und auch das Vestibül selbst wurde nicht nur, analog zum Altarraum, erneut etwas schmaler angelegt, sondern auch entsprechend der geänderten Lage der Fassadenebene etwas verkürzt und von den im Ersten Chirographen noch an beiden Enden der Längsachse vorgesehenen Säulen befreit.

Spätestens kurz nachdem man wohl gegen Mai 1659 mit der Rotundenwand auf dem Niveau der Rundbögen angekommen war, führte man über den Öffnungen der *coretti* darüber hinaus den geschlossenen Wandstreifen der Kapitellzone ein, um auf diese Weise nochmals stärker die Kontinuität des inneren Prospekts zu betonen. Und spätestens als Anfang Juli die aufgehenden Wände die Höhe der Kranzgesimse erreicht hatten, entschloss man sich auch noch dazu, zwischen der Wandzone beziehungsweise dem Kuppelsockel einerseits und der eigentlichen Wölbung andererseits eine zusätzliche, senkrechte Postamentzone anzuordnen, auf diese Weise den Scheitelpunkt des Hauptgewölbes nochmals um etwa $4\frac{1}{2}$ *palmi* weiter nach oben zu verschieben, die zuvor geplanten *oculi* des Kuppelfußes durch vom Kuppelsockel aus weit in die Höhe ragende Rundbogenfenster zu ersetzen, die diese überspannenden Stichkappen zu eliminieren, zu diesem Zweck den einzelnen Segmenten der Kalotte eine entlang ihres gesamten Verlaufs in sich gekrümmte Form zu verleihen und die Ovalekuppel damit zu einem Segelgewölbe umzuinterpretieren. Parallel dazu erhielt das Gewölbe des Vestibüls seine heutige Form als oberhalb des Kranzgesimses ansetzende und in die Kuppelzone einschneidende Rundtonne, das gesamte Kuppelgewölbe wurde statt durch eine von außen eher wie ein Obergaden wirkende Wand darüber hinaus nun durch einen regelrechten *tiburio*-Zylinder umschlossen. Die zunächst analog zur Situation etwa am Langhaus von Il Gesù konkav abschließenden Strebeelemente verwandelte man in die heutigen, regelrecht skulptural wirkenden, bis zur Oberkante des Kuppelzylinders reichenden und über Verkröpfungen in das Kranzgesims eingebundenen Voluten. Und schließlich erhielt der Bau anstelle des zunächst geplanten Pultdachs einen vergleichsweise flachen oberen Abschluss, aus dessen Mitte sogar noch die zentrale Partie der Kuppelkalotte hinausragte.

Die Kuppelgliederung blieb dagegen, sieht man von der bereits erwähnten Einführung der Postamentzone einmal ab, zunächst vergleichsweise unverändert erhalten. So sollten auch nach der Überarbeitung des Entwurfs die einzelnen Kuppelabschnitte durch Rippen unterteilt werden, die die Pilasterstellung nach oben fortsetzen. Oberhalb des Durchgangs zum Altarraum war außerdem weiterhin geplant, neben den zur Hälfte verdeckten Pilastern der grundsätzlichen Wandgliederung

auch die Säulen der Presbyteriumsädikula in Form von Rippen in die Kuppel hinein zu verlängern. Damit ist davon auszugehen, dass im Altarraumsegment auch bei der Realisierung der Kuppel die unmittelbar der Ovalgeometrie folgenden, aus Spolienziegeln konstruierten Kuppelpartien ursprünglich vergleichsweise weit Richtung Segmentmitte reichten und dass zwischen jenen Bändern anfänglich nur eine vergleichsweise schmale Kappe verblieb, die man im Anschluss an die Entscheidung, in der Stuckdekoration doch nur mit Einzelrippen zu arbeiten, daher in der Nähe ihrer Ränder nachträglich abarbeiten musste.⁸⁰⁵ Und schließlich geht aus den Dokumenten auch hervor, dass man zumindest bei der Ausführung noch von einer in ihrem Zentrum geschlossenen Kuppel ausging⁸⁰⁶ und man dementsprechend im Kuppelscheitel zwar – wie sogar schon während der vorangegangenen Planungsetappe angedacht – den die oberen Enden sämtlicher Rippen aufnehmenden und ein zentrales Ovalfeld einfassenden Okulusring realisierte, sich in dessen Innerem aber noch auf ein Blendopäon beschränkte.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1660, also deutlich nach Ende der wesentlichen Rohbauarbeiten, entschloss man sich dann dazu, das *opaion* doch wieder zu öffnen und der Kirche, wie bei einem Kuppelbau dieser Größe eigentlich selbstverständlich, eine Laterne aufzusetzen. Allerdings muss dabei bis auf weiteres offen bleiben, ob die Idee zum Bau einer solchen Laterne tatsächlich erst im Laufe jenes Jahres aufgekommen war oder ob sich das Projekt einer Laterne nicht bereits 1659 als logische Konsequenz der bis dahin vorgenommenen Planänderungen ergeben hatte und eine konkrete Realisierung nur zunächst am Einspruch des Papstes gescheitert war. Ebenfalls unklar ist dementsprechend die Frage, ob Bernini die Einfassung des *opaion* bereits während der Rohbauphase bewusst als auch statisch wirksamen Druckring ausbilden ließ, um den Verschluss des zentralen Kuppelfelds jederzeit problemlos entfernen zu können, oder ob sich jener Ring durch die Notwendigkeit, den gegenüber dem Grundovaloid der Kuppel nochmals nach außen gewölbten Kappen einen oberen Abschluss zu geben, eher zufällig ergab und Bernini die daraus resultierende Möglichkeit, eine Laterne zu ergänzen, lediglich nachträglich erkannte und für seine Zwecke ausnutzte.

Nachdem der Papst im Herbst 1660 schließlich auch zu jenem letzten Teil der beschriebenen Planänderungen seine Zustimmung gegeben hatte, setzten Ende September oder Anfang Oktober jenes Jahres dann die ersten Arbeiten am Durchbruch durch den Kuppelscheitel sowie an der eigentlichen Laterne ein,⁸⁰⁷ spätestens in der ersten Hälfte des Folgejahres war der Rohbau so weit fertiggestellt, dass man zwischen dem 30. April und dem 24. Mai 1661 den Fuß des bekrönenden Kreuzes anfertigen und bis zum 15. Juni 1661 sogar bereits die Bleideckung installieren konnte.⁸⁰⁸ Am 4.

⁸⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.3.9., S. 343.

⁸⁰⁶ „[...] e p. all'ora non ci fu fatto il cupolino, mà fu serrata la uolta in forma di catino, p.òche così portaua il disegno sottoscritto dal Papa.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 3 v°].

⁸⁰⁷ „Adi detto -//. A [cassa] sc. undeci b. 27 1/2 m.^{ta} pag.^{ti} per op.^e 29 fra m.^{ri} et operarij p. il lanternino [...] / Adi 30 detto -//. A detta sc. 35 - 7 : m.^{ta} pag.^{ti} per op.^e 89 fra m.^{ri} et operaij in tre settimane p. fare il lanternino [...] / Adi 7 Nou.^{re} -//. A detta sc. sei b. 40 m.^{ta} per op.^e 16 fra m.^{ri} et operarij [...] / [...] / Adi 11 Detto -//. A detta sc. 7 : 95 p. op.^e 21 come sopra [...] / Adi 18 Detto -//. A detta sc. uno p. op.^e 3 a Fra. Lapata [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificatione ecclesie*“), fol. 50 a [fol. 52 v° (10.10.1660 / 30.10.1660 / 07.11.1660 / 11.12.1660 / 18.12.1660)].

Die Chronik der Bauarbeiten beschreibt die Errichtung der Laterne vergleichsweise kursorisch mit den Worten: „Si compiacque poi S. S.^{ta} che si alzasse il cupolino all'altezza che le mostrò il S.^r Causal. Bernini, e fu poco di poi fabricato, [...]“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 3 v°].

⁸⁰⁸ „Adi 30 Aprile sc. due b. 55 alli scarpellini a conto del piede d.^{ta} Croce [...] / Adi 8 Maggio sc. due b. 50 m.^{ta} pag.^{ti} come sopra [...] / Adi 24 Detta sc. uno b 50 m.^{ta} pag.^{ti} come sopra [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificatione ecclesie*“), fol. 30 a [fol. 32 v° (30.04.1661 / 08.05.1661 / 24.05.1661)].

„[Il cupolino fu poi] coperto fuori di piombo, e indorato di dentro, <sulla cima del cupolino si è posta una palla indorata

Juni 1661 wurde ein nicht näher spezifizierter Kesselschmied für die Anfertigung der auf die Laterne aufgesetzten Kugel bezahlt. Bis zum 28. Juni desselben Jahres hatte jene Kugel darüber hinaus ihre heute nicht mehr erhaltene Vergoldung erhalten. Und schließlich wurde am 24. Juli 1661 auch noch das Kreuz selbst entlohnt.⁸⁰⁹

Die Errichtung der Laterne wurde dabei zugleich zum Anlass genommen, auch die generelle Eindeckung der Kirche nochmals zu überarbeiten oder überhaupt erst in Angriff zu nehmen. So verzeichnet das Rechnungsbuch zum einen ab November 1660 nochmals einzelne Lieferungen spezieller Ziegelformate, darunter zumindest einmal auch klassische Dachziegel.⁸¹⁰ Zum anderen wird im März 1661 zumindest eine der Zahlungen an Handwerker ausdrücklich Arbeiten an der Dachdeckung zugeordnet.⁸¹¹ Zwischen Anfang Juli und Ende August 1661 kaufte man über das für die Laternenkalotte benötigte Material hinaus von einem gewissen Giovanni Battista Bolla außerdem Bleibleche im Wert von insgesamt 90 *scudi* an.⁸¹² Und schließlich stand auch ein mehr oder weniger großer Teil der Nägel, die man ab dem 12. Dezember jenes Jahres bei einem Nagelschmied namens Vincenzo Gigli erwarb und die zusammen mit dem Blei in einem gemeinsamen Konto aufgeführt werden, im Kontext der Dacheindeckung.⁸¹³ Dennoch deutet bereits der vergleichsweise geringe Umfang der mit der Dachdeckung in Verbindung stehenden Ausgaben darauf hin, dass man auch in jenen Monaten allenfalls die Dachhaut des *tiburio* zu einem gewissen Abschluss brachte. Die Eindeckung des Kapellenkranzes scheint dagegen erst Ende 1665 oder Anfang 1666 vorgenommen und in zwei möglicherweise auf Januar 1666 datierbaren, möglicherweise aber auch erst im Verlauf jenes Jahres hinzugefügten Ausgabenposten über *tegulae* und *imbrices* sowie über entsprechende Tagwerke abgerechnet worden zu sein.⁸¹⁴

et una Croce sopra; [...]. Tutto ciò fù compito ai 15 di giugno 1661>.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 3 v°].

⁸⁰⁹ „*Adi 4 Giug.° sc. sei b. 20 m. pag. al Caldaraio p. la palla di rame di libre 19 servita p. la cuppola [...]* / *Adi 24 Luglio sc. venti sette m. pagati a m. Gio. B. ferraro p. la Croce del Cuppolino di lib. 75 a b. 27 1/2 e sc. sei b. 40 p. spranghe di ferro et accomodat. di ferri [...]*“; „*Indorat. deue d. Adi 28 Giug.° sc. sei b. 50 m. pag. p. l. indorat. d. la Palla Croce del Cuppolino [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie*“), fol. 53 a [fol. 55 v° (04.06.1661 / 24.07.1661)] und fol. 59 a [fol. 61 v° (28.06.1661)].

⁸¹⁰ „*Adi detto .//. A Cassa sc. dodeci m. p. 500 tegole [...]* / *Adi 11 Dec.° .//. A detta sc. uno b. 20 p. una carretta di pianelle [...]*“ *Ibid.*, fol. 51 a [fol. 53 v° (13.11.1660 / 11.12.1660)].

⁸¹¹ „*Adi 19 Detto sc. due b. 70 m. p. op. 9 a coprire i tetti [...]*“ *Ibid.*, fol. 52 a [fol. 54 v° (19.03.1661)].

Weitere Zahlungen, die sich auf Basis der im Rechnungsbuch enthaltenen Angaben dann zwar nicht mehr einem konkreten Arbeitsschritt zuordnen lassen, die prinzipiell aber durchaus mit der Dachdeckung in Zusammenhang stehen könnten, sind darüber hinaus auch für den 16., 24. und 30. April belegt.

⁸¹² „*Piombo p. la Cuppola deue dare Adi 4 Luglio sc. 50 m. pag. a Conto a m. Gio. B. Bolla [...]* / *Adi 27 Agosto sc. 15 b. 75 m. pag. al sud. [...]* / *Adi 29 d.° sc. 24 : b. 25 m. pag. al d.° [...]*“ *Ibid.*, fol. 60 a [fol. 62 v° (04.07.1661 / 27.08.1661 / 29.08.1661)].

⁸¹³ „*Adi 12 Dec.° sc. quindecim m. pag. p. lib. 200 di Chiodi p. la Cuppola a m. Vinc.° Gigli [...]* / [...] / *Adi 12 Feb.° sc. undeci b. 85 m. pagati a m. Vinc.° Gigli Chiodarolo p. lib. 158 1/2 di chiodi p. la Cuppola [...]*“ *Ibid.*, fol. 60 a [fol. 62 v° (12.12.1661 / 12.02.1662)].

Die Zweifel, inwieweit auch ein Teil der nach Februar 1662 erworbenen Nägel für die Bleideckung der Kuppel diente, rühren daher, dass der Rest der Nägel zwar ebenfalls im Konto „*Piombo et altro p. la Cuppola*“ aufgeführt, dabei aber in einigen Fällen ausdrücklich den Stuckarbeiten zugeordnet wird. Vgl. Kapitel 3.3.7., S. 343 (Anm. 923).

⁸¹⁴ „*Al [F. Cantiani] p. teuli e coppi di tetto sc. 48 — / [...] / E più sc. dieci al F. Cantiani dati ai Muratore p. coprir le Cappelle sc. 10 —*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie*“), fol. 82 b [fol. 85 r° (08.01.1666 ?)].

3.3.5. Der Zweite Chirograph und die Skizzen zur Laternenkuppel

Noch vor Beginn der Arbeiten an der Laterne wurde der Entwurf darüber hinaus in einem weiteren Chirographen festgehalten, der genau wie die erste Baugenehmigung den Bau in Form eines in den Kontext des Gesamtkonvents eingefügten Grundrisses sowie in Form eines ausschließlich auf die eigentliche Kirche beschränkten Querschnitts zeigt und der dabei nicht nur sämtliche bisher genannten, für den Rohbau unmittelbar relevanten Planänderungen nachvollzieht, sondern auch eine erste Überarbeitung der vorgesehenen Pilastergliederung belegt, ja der letztlich sogar bereits eine Reihe von erst später tatsächlich ausgearbeiteten und umgesetzten Lösungen andeutet [ABB. 747 - ABB. 751].⁸¹⁵ Dies wurde in der Vergangenheit zum Teil dahingehend interpretiert, dass jenes auch in der Forschung als „Zweiter Chirograph“ diskutierte Blatt keiner in sich geschlossenen, klar datierbaren Etappe des Entwurfsprozesses entspreche, sondern als Pastiche mehrerer unterschiedlich weit ausgearbeiteter Partien zu verstehen sei.⁸¹⁶ Im Zuge der weiteren Analysen wird sich zwar zeigen, dass man bei der Ausfertigung durchaus Zeichnungen auf den Gesamtbogen übertrug, die zu jenem Zeitpunkt stellenweise bereits überholt waren, ja letztlich deuten die Indizien sogar darauf hin, dass die Vorlagen für Grundriss und Schnitt dabei zwei leicht unterschiedliche Planungsstände gezeigt haben müssen. Bei näherer Betrachtung wird allerdings vor allem deutlich, dass die beiden für sich genommen zunächst vollkommen konsistenten Darstellungen nachträglich nochmals ergänzt und um zusätzliche, dem ursprünglichen Entwurfsstadium fremde Elemente bereichert wurden.

Die in brauner Tusche ausgeführte Ursprungszeichnung, bei der der Zeichner im Grundriss durch unterschiedliche Füllung der Wandstärken nochmals zwischen bestehenden und neu zu errichtenden Gebäudeteilen unterschied und bei der der Schnitt darüber hinaus eine die Plastizität der diversen Architekturelemente betonende, ebenfalls bräunliche Lavierung trägt, zeigt dabei zunächst einmal die geänderten Umrisse von Kapellen, biapsidalen Räumen, Vestibül und Altarraum sowie die geschlossene Kapitellzone über den *coretti*, die vergleichsweise schlanken Rundbogenfenster entlang des Kuppelfußes, die prominenter ausgebildeten Strebevoluten, den *tiburio* mitsamt seines vergleichsweise ausladenden, verkröpften Kranzgesimses, die mit ihrem mittleren Drittel aus dem *tiburio* hinausragende Kuppeloberseite und die auf das *opaion* aufgesetzte Laterne. Gerade die Laterne und die Strebevoluten unterscheiden sich dabei allerdings noch in einer Reihe von Punkten vom ausgeführten Zustand. So sollten die Strebeelemente zunächst noch klar in einen horizontal abschließenden Sockel und die darauf aufsetzende eigentliche Volute unterteilt werden. Und im Falle der Laterne sah der Zweite Chirograph insbesondere noch einen lediglich zwei- statt dreistufigen Laternenfuß, eine Unterteilung des Laternenumrisses in die aus der Wand- und Kuppelzone des Hauptraums übernommenen zehn statt der letztlich realisierten sechs Achsen, eine segmentbogige statt halbkreisförmige Kontur der Laternenkuppel sowie einen aus drei Reihen stilisierter Hügel und einem Stern bestehenden Kreuzesfuß vor. Außerdem fällt im Zusammenhang mit der Laterne auf, dass der Kuppelscheitel einschließlich des *opaion* in der Zeichnung exakt auf der Querachse geschnitten wurde, die eigentliche Laterne dann allerdings als Ansicht dargestellt ist.

Über die bereits angesprochenen Planänderungen hinaus ist den Zeichnungen außerdem zu entnehmen, dass es noch während der Rohbauphase auch zu einer Neukonzeption der Fassade gekommen sein muss, in deren Rahmen Bernini zumindest für die primäre Fassadenebene bereits im Wesentlichen die endgültige Lösung einer von Kolossalpilastern eingefassten, mit einem Dreiecks-

⁸¹⁵ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II.

⁸¹⁶ Eine derartige These vertritt insbesondere BAUER 1974, S. 97, zumindest in Bezug auf die Laterne findet sich eine ähnliche Einschätzung – wenngleich nur implizit – allerdings auch bei FROMMEL 1983, S. 233 sowie bei LANZETTA 1996, S. 44 (Anm. 82)

giebel abgeschlossenen und in ihrer unteren Hälfte durch eine zweite, eingestellte Ordnung weiter untergliederte Wandscheibe entwickelte. Zur Straße hin behielt die Ursprungszeichnung des Zweiten Chirographen dagegen die auch schon auf dem vorangegangenen Blatt dargestellte, lediglich nahe ihrer beiden Enden mit Portalen versehene Mauer bei, die dem Besucher bei seiner Annäherung an die Kirche nur einen vergleichsweise schrägen Blick auf die Fassadenkomposition erlaubte. Die im Grundriss des Zweiten Chirographen ebenfalls bereits angedeuteten abknickenden Kolossalpilaster auf den seitlichen Schnittflächen der Fassadenscheibe sollten somit anfänglich nicht nur dazu dienen, von der Fassade zum Grundbaukörper überzuleiten, sondern waren wohl auch gezielt als auf die Eckansicht reagierende, die Wahrnehmung des Betrachters überhaupt erst auf die eigentliche Fassade lenkende Elemente gedacht.⁸¹⁷ Dies gilt umso mehr als zum damaligen Zeitpunkt der Kirchenfront noch sowohl die vorgelagerte, halbrunde Plattform als auch die sich darauf erhebende Portikus fehlte, an denen der Blick eines seitlich stehenden Besuchers ansonsten hätte entlang gleiten können.

Im Innenraum kehrte man außerdem wieder zur ursprünglichen Idee zurück, den Durchgang zum Presbyterium, wie in den Grundrissen des Ersten Chirographen und des Blatts aus dem Archivio Doria-Pamphilj bereits angedeutet, mit Paaren prinzipiell identischer Rund- und nicht, wie im Schnitt der ersten Baugenehmigung durchgespielt, mit einer Kombination von Rund- und Quadratsäulen zu flankieren. Im Frontispiz der Ädikula war darüber hinaus zwischenzeitlich geplant, auf einen Sprenggiebel zu verzichten und stattdessen einen kontinuierlichen Dreiecksgiebel zu installieren, außerdem hatte man sich zwischen der Anfertigung des Ersten und des Zweiten Chirographen dazu entschlossen, die gesamte Säulen- und Pilasterstellung des Hauptraums nicht mit ionischen, sondern mit korinthischen Kapitellen zu versehen. Die Dekoration der Kuppel scheint man dagegen weitgehend unverändert aus den vorigen Planungsstadien übernommen zu haben. Zum einen tragen dementsprechend auch hier die Kappen ein die Gesamtfläche einfassendes, über den Fenstern konkav eingezogenes Rahmenprofil und bleiben ansonsten vollkommen ungegliedert. Zum anderen war im Presbyteriumssegment nochmals ein – durch eine Rahmung hier wohl nur noch angedeutetes – Blindfenster vorgesehen, das oberhalb der Ädikula die Reihe der realen Durchbrüche komplettierte.⁸¹⁸ Im Grundriss sind entlang der Seitenwände des Vestibüls bereits die Halbpilaster und verzogenen Quadratsäulen erkennbar, das Presbyterium zeigt bei genauerer Betrachtung darüber hinaus auf beiden Seiten immerhin bereits den vorderen Halb- sowie einen der später nochmals verdoppelten hinteren Vollpilaster.⁸¹⁹ Und schließlich gibt der Schnitt hier auch erstmals eindeutig die hochgelegenen Andachtskammern wieder, die in diesem Fall zwar fälschlicherweise dargestellt werden, als befänden sie sich auf der Querachse, die dabei aber prinzipiell bereits das korrekte, einhüftige Profil sowie die in den Fries des Hauptraumprospekts integrierten Andachtsfenster aufweisen. Keinen Niederschlag fanden in den Zeichnungen lediglich die Wendeltreppen an den Endpunkten der großen Ovalachse, die angesichts der Tatsache, dass sich die erforderlichen Treppenschächte wohl kaum nachträglich in den bestehenden Bau hätten einbrechen lassen, zu diesem Zeitpunkt zweifellos bereits realisiert gewesen sein müssen, ja die durch den Verzicht auf die

⁸¹⁷ Diese Interpretation schlägt ebenfalls erstmals George Charles Bauer in seiner Studie zum Zusammenspiel von Architektur und Ausstattung in den Bauten Berninis vor. BAUER 1974, S. 93.

⁸¹⁸ Dass es sich an dieser Stelle nur um ein Blindfenster handelt, wird aus meiner Sicht durch die Tatsache nahegelegt, dass dessen Umriss, ähnlich wie das Rahmenprofil der darüberliegenden Kappe mit einem etwas leichteren Strich in die Zeichnung eingetragen wurde.

⁸¹⁹ Die Aussage Frommels, „*Tutto il progetto della cappella maggiore, compresi la sua lanterna e una parte dell'articolazione architettonica, risale dunque al 1668. Nel progetto del 1659 non troviamo ancora le lesene binate, probabilmente perché il Bernini pensava ancora a una edicola d'altare simile a quella di Castel Gandolfo.*“ erweist sich daher zumindest als missverständlich. FROMMEL 1983, S. 235.

zuvor im Bereich zwischen Kirche, Bandini-Flügel und Sakristeiräumen vorgesehene geradläufige Treppe sogar nochmals zusätzlich an Bedeutung gewonnen hatten.

Auf der seitlich des Schnitts verbleibenden Fläche enthält der Zweite Chirograph dann erneut einen ausführlichen Vertragstext und nennt Ort und Tag der Unterzeichnung. Dabei wurde, von einigen orthographischen Varianten und nicht völlig einheitlich eingesetzten Kürzeln einmal abgesehen, sowohl der Wortlaut der eigentlichen Genehmigung als auch die Datierung unverändert aus dem Ersten Chirographen übernommen.⁸²⁰ Auch der Zweite Chirograph trägt dementsprechend vordergründig das Datum des 26. Oktobers 1658. Da es sich bei dem genannten Blatt ganz offensichtlich um eine nachträgliche Überarbeitung des Entwurfs und nicht um eine parallel zum Genehmigungsprojekt entstandene Planungsvariante handelt, entspricht jene offizielle Datierung allerdings wohl nicht dem realen Entstehungszeitpunkt. Damit stellt sich zum einen die Frage, wann das Blatt tatsächlich angefertigt wurde und welchen Planungsstand dessen Zeichnungen dementsprechend wiedergeben. Zum anderen bleibt aber auch zu klären, in welchem Verhältnis Erster und Zweiter Chirograph genau zueinander stehen und welche Rolle die beiden Chirographen damit jeweils innerhalb des Planungs- und Genehmigungsprozesses spielten.

Festzuhalten bleibt in diesem Zusammenhang zunächst einmal, dass die aus dem Planungsprozess von S. Andrea al Quirinale überlieferten Chirographen allesamt dazu dienten, durch die eigenhändige päpstliche Unterschrift in rechtlich vollkommen unangreifbarer Form die Baugenehmigung für die Kirche zu dokumentieren. Sowohl der Erste als auch der Zweite Chirograph mussten unter diesem Gesichtspunkt vor allem Aspekte wie die grundsätzliche Form des Gebäudes, das Bauvolumen oder den Abstand des Baus von der Straße wiedergeben, die bei eventuellen Nachfragen der Obrigkeit relevant werden konnten.⁸²¹ Den Innenraum im auf den Zeichnungen sichtbaren Maße zu thematisieren, wäre daher zu rein rechtlichen Zwecken wohl noch nicht einmal erforderlich gewesen. Und auch die Veränderungen an der Grund- und Aufrissgestalt des Inneren hätten für sich genommen dementsprechend noch keine weitere Baugenehmigung nötig gemacht. Der zwingende Bedarf für den Zweiten Chirographen ergab sich vielmehr erst mit der Neukonzeption des *tiburio*, der Strebevoluten, der Laterne und anderer stadträumlich wirksamer Gebäudeteile.

Inwieweit die diversen Baubeteiligten eine zweite Baugenehmigung dennoch bereits von Anfang an ins Auge fassten, ist dabei jedoch unklar. So ist einerseits denkbar, dass man mit dem Ersten Chirographen lediglich das Ziel verfolgte, das Projekt in einer Grobfassung festzulegen, um so schnell wie möglich mit den Bauarbeiten beginnen zu können, dass man den Entwurf aber bereits damals einer erneuten Überarbeitung zu unterziehen beabsichtigte.⁸²² Der Erste Chirograph wäre dementsprechend von vornherein nur als vorläufig betrachtet worden, die Erstellung eines Zweiten Chirographen als nach der endgültigen Ausarbeitung des Projekts entstandene Wiedergabe des finalen Stands stets vorgesehen gewesen. Andererseits könnte Bernini zunächst aber auch davon ausgegangen sein, dass zumindest im Außenbau die späteren Anpassungen vergleichsweise begrenzt bleiben würden, und sich der Wunsch nach Planänderungen, die man durch einen neuerlichen Chirographen rechtlich absichern musste, erst im Verlauf des Bauprozesses entwickelte. Völlig unabhängig davon, ob man in der Tat bereits bei der Unterzeichnung des Ersten Chirographen vorgehabt hatte, diesen später wieder zu ersetzen, ist allerdings anzunehmen, dass zumindest die grundsätzliche Notwendigkeit, den Entwurf auch nach Baubeginn nochmals zu verändern, nie infrage gestellt

⁸²⁰ Für den Inhalt der Baugenehmigung sei daher in diesem Fall auf den in Kapitel 3.2.4., S. 280 (Anm. 657) wiedergegebenen Text des Ersten Chirographen verwiesen.

⁸²¹ KIEVEN 1993, S. 118.

⁸²² LANZETTA 1996, S. 46 f. sowie, allein auf die Frontfassade bezogen, MARDER 1990, S. 115.

wurde. Dafür spricht nicht zuletzt Berninis auch in Selbstzeugnissen ausdrücklich belegtes Bestreben, den Projekten eine vergleichsweise lange Zeit zur Weiterentwicklung zu geben⁸²³ – ein Ansatz der sich in diesem Fall dann außerdem sogar noch mit dem Versuch verbunden haben könnte, sich bei den Veränderungen von den bereits realisierten Gebäudeteilen inspirieren zu lassen und den Bau damit als eine Art von *modello in grande* seiner selbst zu nutzen.⁸²⁴

Ebenfalls muss offen bleiben, wie es in diesem Zusammenhang dann zu der letztlich vorgenommenen Rückdatierung kam, insbesondere ob es sich dabei um eine vergleichsweise zufällige Entscheidung handelte oder ob eine der beteiligten Parteien gezielt auf eine derartige Rückdatierung drängte, etwa um äußerlich die vorgeschriebene Reihenfolge zwischen der Baugenehmigung und anderswo verzeichneten Rechtsakten einzuhalten und die Genehmigung damit tatsächlich gerichtsfest zu machen oder um den Planungsprozess und den darin zum Ausdruck kommenden Sinneswandel Berninis und seiner Auftraggeber zu verschleiern. Klar ist jedenfalls, dass der Papst den Jesuiten letztlich angeboten oder vorgeschlagen haben muss, den ursprünglichen Ersten Chirographen einfach durch das neue Blatt zu ersetzen, und dass er dann die Gelegenheit nutzte, die nicht mehr benötigte vorige Fassung, die immerhin einen von Bernini wohl eigenhändig ausgearbeiteten Schnitt enthielt,⁸²⁵ in seine private Zeichnungssammlung aufzunehmen.

Da der Zweite Chirograph nach der Unterzeichnung durch Alexander VII. offensichtlich in den Besitz der Jesuiten übergegangen war, wurde das Blatt in der Folge jedoch außerdem auch als Medium genutzt, auf dem Bernini und die Patres neue Entwurfsentwicklungen durchspielten beziehungsweise ordensintern festhielten.⁸²⁶ In den in Tusche ausgezogenen Grundriss wurde daher zu einem späteren Zeitpunkt mit leichten, heute nur noch schwer erkennbaren Bleistiftstrichen zum einen ein alternativer Sakristeitrakt sowie eine symmetrisch zu dessen neuer Flucht verlaufende nordöstliche Hofmauer eingetragen, auf die an späterer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird. Zum anderen fügte man dort, ebenfalls in Bleistift, eine vom nordöstlichen Scheitelpunkt des Kapellenkranzes zur nördlichen Ecke des ehemaligen Casino Bandini verlaufende Wand sowie eine die Spitze der südlichen Zwickelzone abtrennende Abmauerung hinzu und verdoppelte den linken Einzelpilaster der Altarraumrückwand zu einem Pilasterpaar. Im Schnitt deutete man darüber hinaus die als Fokus des skulpturalen Dekorationsprogramms vorgesehene Andreasfigur an und ergänzte entlang auf beiden Seiten der Laterne den Umriss des tatsächlich realisierten Laternensockels sowie die weit aus der Wandebene heraustretenden, säulenbesetzten Pfeilervorlagen. In einer nochmals folgenden Überarbeitungsphase wurde auf dem Blatt dann eine von der Außenseite der Kirche bis zur südwestlichen Grundstücksgrenze und von der Straßenflucht bis zum Beginn des hinteren Konventshofs reichende Klappe angebracht, auf der man neben einer neuen Variante für den straßenbegleitenden Konventstrakt auch den versuchsweise in Bleistift durchgespielten Alternativentwurf für den Sakristeiflügel nochmals in leicht veränderter Form in Tusche wiedergab. Und schließlich findet sich teils auf der Klappe, teils auf den danebenliegenden, nicht vom geänderten

⁸²³ So berichtet Bernini zum Beispiel Paul Fréart de Chantelou, er zeichne in einer zu seinem Atelier gehörenden Galerie häufig unterschiedliche Entwurfsvarianten mit Kohle auf die Wand, lasse sie dann ein bis zwei Monate ruhen und treffe erst dann die Entscheidung, welche der Varianten es lohne, weiterverfolgt zu werden. CHANTELOU - ROSE 1919, S. 12 (06.06.1665).

⁸²⁴ KIEVEN 1993, S. 118.

Dass Bernini bei anderen Projekten sogar Gebrauch von eigens angefertigten originalgroßen Modellen machte, zeigt sich unter anderem an den Kolonnaden des Petersplatzes und bei der *Cathedra Petri*. Vgl. TRATZ 1988, S. 430 ff.; ACKERMANN 2007, S. 182 f.; VILLANI 2016, S. 26 ff. und 34 ff.; zur Einordnung des Modellgebrauchs beziehungsweise von Berninis Tendenz, die endgültige Gestaltung erst am Originalobjekt festzulegen siehe darüber hinaus BAUER 1983, *passim*.

⁸²⁵ Zur Zuschreibung des Schnitts an Bernini siehe auch hier nochmals KIEVEN 1993, S. 118.

⁸²⁶ MARDER 1990, S. 125.

Sakristeientwurf betroffenen Zeichnungspartien sogar bereits eine erste, ebenfalls in Bleistift eingefügte Darstellung der heutigen, halbrunden Kulissenwände.⁸²⁷

Angesichts der Tatsache, dass, der Führung der einzelnen Federstriche nach zu urteilen, die im Schnitt des Chirographen dargestellte Laterne nicht nachträglich hinzugefügt, sondern bereits gemeinsam mit dem Rest der Kuppel in die Zeichnung eingetragen wurde, dass man das Blatt des Zweiten Chirographen wohl kaum einfach nur auf Verdacht zur Wiedergabe eines noch nicht mit dem Papst abgestimmten Entwurfsvorschlags in Angriff genommen haben wird und dass man auf der Baustelle Ende Oktober oder Anfang November 1659 noch von einem geschlossenen Kalottenscheitel ausging, ist als *terminus post quem* für die in Tusche ausgezogene Grundfassung des Zweiten Chirographen frühestens der Spätherbst 1659 anzunehmen. Der *terminus ante quem*, ja letztlich sogar eine gewisse Datierungshypothese, ergibt sich dagegen aus dem letzten von insgesamt drei weiteren S. Andrea betreffenden Einträgen im Tagebuch Alexanders VII., die es über die konkrete Frage nach der Entstehungszeit des Zweiten Chirographen hinaus zugleich auch nochmals erlauben, die päpstliche Einflussnahme auf die weitere Entwicklung des Projekts schlaglichtartig mitzuverfolgen.⁸²⁸

So lässt sich den Notizen Alexanders zunächst einmal entnehmen, dass Bernini wohl am 8. August 1659 Teile der Planänderungen, darunter angesichts des Wortlauts der Quelle sowie angesichts der Chronologie des Baufortschritts insbesondere die größere Prominenz der Strebevoluten, die zusätzliche Höhe des *tiburio* sowie die Gestaltung der Frontfassade nochmals mit dem Papst diskutierte und dass er sich mit diesem außerdem über die Gestaltung der straßenbegleitenden Mauer und der darin enthaltenen Portale austauschte.⁸²⁹ Nachdem jene Audienz noch deutlich vor dem oben genannten *terminus post quem* für den Zweiten Chirographen stattfand, ist allerdings wohl davon auszugehen, dass sich Bernini dabei zunächst nur mündlich der Zustimmung des Papstes zu den ins Auge gefassten Planänderungen versicherte und mit diesem übereinkam, den Entwurf – wenn überhaupt – erst dann wieder durch ein offizielles Dokument genehmigen zu lassen, wenn auch über eventuelle weitere Anpassungen Klarheit bestand. Eine zweite Unterredung über S. Andrea al Quirinale, zu der die Dokumente zwar keine konkreteren Angaben machen, die aber immerhin so wichtig gewesen sein muss, dass der Papst die neue Jesuitenkirche an jenem Tag ausdrücklich als Thema in seinem Tagebuch vermerkte, ist sodann für den 30. Oktober 1659 belegt.⁸³⁰ Auch wenn

⁸²⁷ Zur Genese des heutigen Sakristeiflügels sowie der Kulissenwände siehe Kapitel 3.4.3., S. 359 ff. und Kapitel 3.5.2., S. 394 ff.

⁸²⁸ Auf die tatsächliche Entstehungszeit des Zweiten Chirographen geht in ausführlicher Form bisher nur CONNORS 1982, S. 18 (Anm. 7) ein.

Während der *terminus post quem* dort bereits korrekt mit November 1659 angegeben wird und auch dessen Herleitung aus dem Verschluss des Kuppelscheitels dort bereits dem hier vorgeschlagenen Muster folgt, erweist sich Connors Annahme, dass sich der *terminus ante quem* aus dem Beginn der Bauarbeiten an der Laterne im Oktober 1660 ableiten lasse, dabei allerdings insofern als unzutreffend, als der Chirograph, wie sich noch zeigen wird, durchaus auch aus zu diesem Zeitpunkt in einzelnen Details bereits überholten Vorlagen zusammengestellt worden sein kann und die Abweichungen zwischen dargestellter und ausgeführter Laterne eine spätere Entstehung des Blattes daher nicht zwingend ausschließen müssen.

⁸²⁹ „[...] *Cav. Bernino = disegni, alzata, muro e porte di quelli Giesuiti.*“ BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [Sp. 258 v^o (08.08.1659)], zitiert nach KRAUTHEIMER - JONES 1975, #331.

Sofern der von Alexander VII. gebrauchte Begriff der „*alzata*“ ganz allgemein als „Aufriss, Höhenentwicklung“ zu lesen sein sollte, wäre die Annahme, es sei bei der Unterredung auch um die Fassade gegangen, allerdings möglicherweise nicht einmal nötig.

⁸³⁰ „[...] 4. *la Chiesa permessa loro a S. Andrea di Monte Cavallo Noviziato*“ *Ibid.*, n. pag. [Sp. 268 r^o (30.10.1659)], zitiert nach *ibid.*, #356.

in diesem Fall der genaue Inhalt des Gesprächs gezwungenermaßen ein Stück weit spekulativ bleiben muss, ist jedoch bemerkenswert, dass jene Audienz zu einem Zeitpunkt stattfand, zu dem die Vollendung der Kuppelkalotte näher rückte, zu dem daher wohl gerade noch die Möglichkeit existiert hätte, der Kirche bereits von vornherein eine Laterne aufzusetzen, zu dem ansonsten aber kaum noch konkreter Genehmigungsbedarf bestanden haben kann. Es ist daher zumindest vorstellbar, dass sich Bernini bei dieser Gelegenheit – damals noch erfolglos – um die Erlaubnis für eben jene Laterne bemüht haben könnte. Und drittens berichtet das Tagebuch, dass der Papst am 30. September 1660 dann doch noch die Genehmigung für die Laterne unterschrieb.⁸³¹ Angesichts des Umstands, dass man nach der grundsätzlichen Zusage Alexanders sicherlich versucht haben dürfte, das offizielle Genehmigungsdokument vergleichsweise zügig fertigzustellen, dass die Unterzeichnung der Baugenehmigung aber zugleich auch wieder einen gewissen Vorlauf benötigte, dürfte es damit nicht nur möglich sein, die endgültige Entscheidung für einen Kuppelaufsatz auf den Spätsommer 1660 zu datieren. Sofern man davon ausgeht, dass es sich bei der in Alexanders Tagebuch erwähnten Genehmigung eigentlich nur um das hier diskutierte Blatt gehandelt haben kann, dürfte sich vielmehr auch die Entstehung des Zweiten Chirographen einstweilen auf die Zeit zwischen ungefähr Mitte August und Ende September jenes Jahres eingrenzen lassen.

Die Grundriss- und Schnittzeichnungen, die Bernini beziehungsweise die mit der Erstellung des Chirographen beauftragten Mitarbeiter damals auf den Gesamtbogen übertrugen, könnten beziehungsweise müssen dabei allerdings, wie erwähnt, bereits deutlich früher entstanden sein. Da der Zwickelraum zwischen dem Ostquadranten des Obergeschosses und dem ehemaligen Casino Bandini, der im Baubefund noch nachweisbaren ehemaligen Fensteröffnung des östlichen *coretto* nach zu urteilen, im Mai oder Juni 1659, als der Rohbau die Höhe der Choremporen erreicht hatte, zumindest bereits geplant gewesen sein muss,⁸³² wäre spätestens zu diesem Zeitpunkt in den Zeichnungen eigentlich auch eine Aussage darüber zu erwarten gewesen, wo der entsprechende Zwickelraum des Erdgeschosses enden sollte. Bereits dass die betreffende Außenwand im ursprünglichen, mit der Feder gezeichneten Grundriss des Zweiten Chirographen noch fehlt, deutet somit darauf hin, dass die Vorlage spätestens gegen Ende Frühjahr 1659 entstanden sein muss. Und bei den geometrischen Analysen wird sich zeigen, dass der Grundriss des Zweiten Chirographen in Bezug auf die darin angewandte Ovalkonstruktion sogar zum Zeitpunkt der zweiten Absteckung bereits überholt war und dass dessen Vorlage dementsprechend sogar bereits auf spätestens Mitte März 1659 zu datieren sein dürfte.⁸³³

Nachdem sich die betreffenden Vorlagenblätter heute nicht mehr erhalten haben und daher, anders als beim fertigen Chirographen, die Strichführung nicht als Indiz für die Reihenfolge des Linienauftrags zur Verfügung steht, könnte der Schnitt sogar noch auf einer Zeichnung mit erst nachträglich hinzugefügter Laterne beruhen. Für den unteren Teil der Vorlage bleibt als Anhaltspunkt für einen möglichen *terminus post quem* daher lediglich der Umstand, dass die Zeichnung bereits eine korinthische, ein am 22. März 1659 abgeschlossener Vertrag mit den Steinmetzen aber noch eine ionische Ordnung vorsieht. Selbst das Datum des Steinmetzvertrags taugt allerdings insofern nur bedingt zur Datierung der Vorlage, als jenes Detail keine große Vorzeichnung erforderte und daher auch erst bei der Übertragung des Schnitts auf den Chirographenbogen geändert worden sein

⁸³¹ „1 Ottobre, Venerdì, hiersera fu da noi il Cav. Bernino, e segnamo il Cupolino pel Noviziato di S. Andrea nel nuovo Chirogr.“ [...]“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 172 r° (01.10.1660)], zitiert nach MORELLO 1981, S. 330.

⁸³² Zur Beschreibung des Befunds und zum daraus ableitbaren Planungsablauf siehe Kapitel 2.8.6., S. 168 sowie Kapitel 2.11.3., S. 223.

⁸³³ Vgl. Kapitel 5.3.5., S. 565 ff.; Kapitel 5.4.2., S. 579 ff.

könnte. Und auch bei der Laterne darf lediglich als gesichert gelten, dass zwischen der Anfertigung der Vorzeichnung und dem tatsächlichem Baubeginn noch ausreichend Zeit lag, um sowohl den Laternengrundriss als auch den Laternenschnitt nochmals einer grundlegenden Revision zu unterziehen und die in der Vorlage vorauszusetzende zehnnachsige zur heutigen sechsnachsigen Lösung umzuarbeiten. Damit könnte der Chirograph in diesem Punkt einerseits einen vergleichsweise spät, möglicherweise sogar erst gegen Anfang oder Mitte September 1660 entstandenen Planungsstand widerspiegeln. Ebenso wenig lässt sich allerdings ausschließen, dass der auf dem Chirographen dargestellte Laternenentwurf noch aus jener Phase im Herbst 1659 stammt, in der Bernini den Papst wohl ein erstes Mal um die Erlaubnis für eine Laterne bat.

Davon, welche Datierung man für die Vorlagenzeichnung der Laterne annimmt, hängt schließlich auch ab, wann zwei weitere, diesmal wohl sogar eigenhändige Skizzen entstanden, in denen Bernini die Bekrönung der Laternenkuppel weiterentwickelte und zu diesem Zweck zwei auf Andreaskreuzen basierende Kuppelaufsätze durchspielte [ABB. 754 - ABB. 755]. Da beide Zeichnungen bereits ungefähr den letztlich gewählten, annähernd halbkreisförmigen Kalottenumriss aufweisen und die auf einem der beiden Blätter sichtbare Dreiteilung des Kalottenäußeren zudem deutlich macht, dass die Laternenkuppel zu diesem Zeitpunkt bereits, wie heute, nur noch aus insgesamt sechs Segmenten bestehen sollte, tragen die Skizzen zwar immerhin dazu bei, auch in diesem Punkt den Planungsablauf nochmals etwas genauer zu beleuchten. Verknüpft man die Indizien der diversen verfügbaren Quellen, begannen die konkreteren Überlegungen zur Laterne zwischen Herbst 1659 und Spätsommer 1660 zunächst mit der auf dem Zweiten Chirographen dargestellten Fassung mit zehn Achsen, einem vergleichsweise eng an der Außenkontur der Tambourwand anliegenden Gliederungsapparat und einer aus *monti* und Stern, den zentralen Elementen des Chigi-Wappens, bestehenden Bekrönung, die wohl nicht zuletzt Alexander VII. gnädig stimmen sollte, um so die Chancen auf eine Genehmigung der Laterne zu erhöhen. Jene anfänglich geplante Laternenvariante wurde dann bis zum Baubeginn im September oder Oktober 1660 zu einer zur heutigen sechsnachsigen Lösung umgearbeitet. Zum anderen begann man bis zur tatsächlichen Realisierung der Kuppelbekrönung im Frühjahr 1661 auch, nach einem Laternenabschluss zu suchen, der die auf der Chigi-Heraldik basierende und angesichts der Stifterrolle der Pamphilj daher wohl ohnehin nie ernsthaft zur Debatte stehende ursprüngliche Bekrönungsvariante ersetzen konnte. Nachdem man sich in diesem Zusammenhang entschieden hatte, passend zur Ovalform des Laternengrundrisses auch für die Bekrönung eine eher langgestreckte Lösung anzustreben,⁸³⁴ scheinen sich die weiteren Überlegungen dann vergleichsweise schnell auf ein wie als eine Art zweidimensionales Schauobjekt wirkendes Andreaskreuz konzentriert zu haben, dessen Verhältnis zur und Anschluss an die Laternenkuppel Bernini dementsprechend in den beiden hier genannten Skizzen genauer untersuchte. Wohl weil jene Variante Bernini und den Auftraggebern am Ende dann doch als zu eigenwillig erschien, möglicherweise aber auch weil man das Andreaskreuz, um dieses tatsächlich zur Geltung zu bringen, vergleichsweise groß hätte dimensionieren müssen und dieses dann die Gesamtkomposition der Kirche gestört hätte, rückte man letztlich aber auch von jener Idee wieder ab und entschied sich stattdessen für ein klassisches, von einer Kugel getragenes Kreuz. Trotz der damit möglichen Einordnung der beiden Skizzenblätter in den Gesamt Ablauf der Laternenplanungen lässt sich deren Entstehungszeit – nicht zuletzt in Ermangelung einer präziseren Datierung der dem Zweiten Chi-

⁸³⁴ Auf den Bezug zwischen der unterschiedlichen Längen- und Breitenausdehnung der Ovalkuppel und der Zweidimensionalität des Andreaskreuzes haben erstmals Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower aufmerksam gemacht. BRAUER - WITTKOWER 1931, S. 112.

rographen zugrunde liegenden Laternenzeichnung – innerhalb des bereits genannten Zeitraums zwischen Herbst 1659 und Frühjahr 1661 allerdings nicht weiter eingrenzen.⁸³⁵

3.3.6. Die Konzeption und Finanzierung der Hauptraumdekoration

Auch wenn die bisher diskutierten Modifikationen zunächst primär den Rohbau betrafen, stehen die diversen Planwechsel doch zugleich im Kontext eines praktisch die gesamte Entstehungsgeschichte von S. Andrea prägenden, alle Aspekte des Projekts berührenden Bemühens um eine Steigerung des gestalterischen Anspruchs. Die Überarbeitung der rein baulichen Struktur verband sich daher zusätzlich mit einer Neukonzeption des Ausstattungsprogramms, durch das sich die zunächst vergleichsweise bescheidene, eher introvertierte Noviziatskapelle in ein nicht nur im Stadtraum zunehmend präsent, sondern insbesondere im Innenraum auch durch eine erhebliche Prachtentfaltung geprägtes Kirchengebäude verwandelte.⁸³⁶

Der Anstoß zu jenen Planwechseln kam dabei zum einen wohl von Bernini selbst, der zweifellos auch während der Realisierungsphase weiterhin versuchte, noch verbleibende gestalterische Schwächen des Projekts zu beseitigen und die Konzeption des Baus kontinuierlich weiterzuentwickeln. Zum anderen könnten gerade die Änderungen an den originär architektonischen Aspekten des Entwurfs zum Teil aber auch auf von den Jesuiten vorgebrachte funktionale Bedenken reagiert oder deren Wunsch nach einer gewissen räumlichen Großzügigkeit und einem zwar weiterhin schlichten, verglichen mit dem Projekt des Ersten Chirographen aber deutlich würdevolleren Gesamteindruck aufgegriffen haben. Vor allem aber spielte bei dieser Entwicklung Camillo Pamphilj eine entscheidende Rolle, der von vornherein danach strebte, der von ihm gestifteten Kirche einen möglichst repräsentativen Charakter zu verleihen, und der sich daher von Anfang an für eine extrem aufwändige, keine Kosten scheuende Ausstattung einsetzte⁸³⁷ – eine Forderung, die dann auch Bernini als durchaus willkommene Gelegenheit begriffen haben dürfte, die gestalterischen Prinzipien seiner im Jahrzehnt zuvor entwickelten Kapellenausstattungen hier erstmals auf eine gesamte Kirche zu übertragen.⁸³⁸

Inwieweit Pamphilj seine Vorstellungen dabei zunächst gegen Widerstände der Jesuiten durchsetzen musste, bleibt in diesem Zusammenhang allerdings unklar. Die Quellen stimmen zwar darin überein, dass zumindest ein Teil der Konventsgemeinschaft zunächst eine eher schlichte Kirche im Sinn hatte, bei der die Wand- und Gewölbeflächen sowohl im Außenbau als auch in den Innenräumen nur einen einfachen Verputz erhalten und selbst die wenigen überhaupt installierten Werk-

⁸³⁵ Sowohl die Einschätzung Christoph Luitpold Frommels, die Zeichnungen könnten frühestens von Herbst 1660 stammen, als auch die Aussage Brauers und Wittkowers, die Skizzen seien noch vor 1660 entstanden, ist damit letztlich nicht haltbar. *Ibid.*, S. 111; FROMMEL 1983, S. 221 ff.

⁸³⁶ Vgl. BAUER 1974, S. 97 f.

⁸³⁷ „[...] si dichiaro piu uolte, non solo meco, mà con molti, singularmente col Baratta suo Ministro principale in tutte le sue fabbriche, di uoler' ornare d.^{ta} Chiesa di Marmi pretiosi [...]“. ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 4, n. pag. [fol. 1 r^o].

„E più uolte il med.^o S.^r Principe mentre uiueua hà detto [...] che la d.^a Chiesa uoleua farla, e compirla lui magnificam.^{te} senza riguardo di spesa, e che uoleua fosse un gioiello [...]“. *Ibid.*, fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 2 v^o].

„Mi ha anco S. Ecc.^{za} raccontato, come uolendo i Padri al principio tirar la fab.^{ca} auanti assai semplice senza marmi, egli n.^a haueua uoluta quella uiltà, ma haueua fatto che si adornasse come à lui conueniua.“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 1, n. pag. [fol. 1 r^o].

Vgl. darüber hinaus CONNORS 1982, S. 21 f.

⁸³⁸ Auf den Bezug von S. Andrea al Quirinale zu den Buntmarmorausstattungen einiger in den Jahrzehnten zuvor realisierten Kapellen haben unter anderem bereits BARRY 1995, S. 117 f. sowie TERHALLE 1996, *passim* hingewiesen.

steinelemente lediglich aus Travertin bestehen sollten. Eines der Dokumente vermittelt dann jedoch den Eindruck, als sei Camillo Pamphilj die Entscheidung über den Umfang der Ausstattungsarbeiten von den Jesuiten weitgehend freigestellt worden.⁸³⁹ Einer anderen Quelle zufolge erhielt Pamphilj die Erlaubnis zur Installation einer Marmorverkleidung und der übrigen Dekorationselemente dagegen erst, als er den Jesuiten gedroht hatte, er werde anderenfalls von jeglichen weiteren Zuwendungen absehen und die Stifterrolle in aller Form zurückweisen.⁸⁴⁰ Sei es nun, weil die unmittelbar mit dem Bau betrauten Patres die Bedenken gegen eine prächtigere Ausstattung ohnehin nie geteilt hatten,⁸⁴¹ sei es, weil sich unter dem Einfluss Giovanni Paolo Olivas die Vorstellung des Ordens bezüglich seiner Sakralbauten ganz generell zu ändern begonnen hatte,⁸⁴² die Jesuiten Ende der 1650er-Jahre bei ihren Kirchen bereits von ihrer sonstigen Forderung nach einer gewissen Strenge und Bescheidenheit abgerückt waren und sich die Gegner ausgedehnter Dekordationsprogramme daher ohnehin schon in der Minderheit befanden, oder sei es, weil letztlich sogar der Generaloberer Goswin Nickel zum Ergebnis gekommen war, dass angesichts der Prominenz von Ort, Stifter und Architekt zumindest in diesem speziellen Fall ein Beharren auf der üblichen Einfachheit nicht sinnvoll sein würde,⁸⁴³ scheinen die Jesuiten dann jedoch bereits kurz nach Grundsteinlegung eventuelle Widerstände gegen die Ausstattung aufgegeben und den Weg für die Konzeption und Realisierung der Dekoration freigemacht zu haben.

Zusätzlich zu den Pensionen aus den Bistümern Troia und San Severo, deren erste knapp 2 700 *scudi* die Jesuiten gegen Ende des Jahres 1659 schließlich doch noch hatten eintreiben können, stellte Camillo Pamphilj dem Noviziat daher bereits während der ersten zwölf Monate des Baubetriebs weitere fast 4 000 *scudi* zur Verfügung.⁸⁴⁴ Mit diesen Geldern gab man dann zum einen ab März 1659 die ersten konkreten Arbeiten an der Marmorausstattung in Auftrag. Vor allem aber muss man, ebenfalls bereits in der ersten Hälfte jenes Jahres, mit größeren Marmorkäufen begon-

⁸³⁹ „In essequione di tal proposito doppo finiti di riempire li fondam.^{ti} della Chiesa essendo io med.^o andato da Sua Ecc.^{za} per intendere se uoleua che ci seruissimo di trauertini per le facciate di fuori, e di dentro, come disegnuamo di fare per minor spesa, ò pure de marmi, et altri ornam.^{ti} dorati, S. E. dichiaro che uoleua che di dentro si facesse di tutti marmi fini, e stucchi dorati conforme al d.^o disegno del S.^r Cauallier Bernino.“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

⁸⁴⁰ „P.^{ma} di pagar questo denaro [gemeint ist ein zusätzlicher Zuschuss vom Ende des Jahres 1658, von dem im Folgenden nochmals die Rede sein wird] s'era disgustato p.che hauea inteso che alcuni de n.^{ri} P.^{ri} uoleuano la Chiesa senza marmi, e senz'ornamenti: p. il che si era dichiarato, che non haurebbe dato mai altro fuor che le pensioni assegnate [...].“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 3 r^o].

„Anzi che hauendo V. E. presentito su l' principio, che si uolesse dà noi far d.^{ta} Chiesa semplicemente, e senza altri ornamenti, si dichiarò con d.^o Baratta, il quale lo riferì à me, che, se di tal lauoro l'hauessero i Padri fabricata, S. E. n.^a ne uoleua esser dichiarata con segno alcuno per fondatore, ne riconoscerla per sua.“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 4, n. pag. [fol. 1 r^o].

⁸⁴¹ „[...] mà di poi certificato, che non era questo il sentimento de' Superiori, nè de P.^{ri} che haueano parte nella fabrica, e che la Chiesa si sarebbe fabricata con tutti quegli ornamenti, che à lui piaceuano, si quietò [...].“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 3 r^o].

⁸⁴² Auf die Bedeutung Giovanni Paolo Olivas für die Hinwendung der Jesuiten zu aufwändigen Dekorationen hat bereits Francis Haskell hingewiesen. HASKELL 1972, S. 57 ff.

⁸⁴³ „E perciò [...], pigliatone anche 'l consenso del P. Gosuino Nikel all' hora Gen.^{le} d.^a Comp.^a, andai a ritrouare 'l Sig.^r Principe med.^o offerendoli di fabricar d.^{ta} Chiesa in tutto al suo gusto, e con quelli ornamenti di Pietre, e di tutto 'l resto, che S. E. hauesse ordinato.“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 4, n. pag. [fol. 1 r^o].

⁸⁴⁴ „[Zusätzlich zu den als *censo vitalizio* aufgenommenen 1 500 *scudi*] Si riscossero fra l'anno altri sc. 2.689,50 dalle pensioni decorse di regno assegnate dal S.^r Principe, e questi diede in due partite sc. 3989- con dichiarazione che li donaua di sua mera liberalità, non essendo à ciò obligato.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 3 r^o].

nen haben, die innerhalb kurzer Zeit bereits einen Großteil der zur Verfügung stehenden Mittel verschlungen zu haben scheinen. Die aus dem Ausstattungsprogramm resultierende, äußerst angespannte Finanzlage der Baustelle veranlasste daher nicht nur Camillo Pamphilj in den Folgejahren immer wieder zu einzelnen weiteren Zuwendungen.⁸⁴⁵ Vielmehr blieb nach den Ausgaben für die Marmorkäufe selbst die kontinuierliche Fortsetzung der Rohbauarbeiten nur deswegen möglich, weil die Jesuiten im Juli beziehungsweise Dezember 1659 nochmals zwei *censi perpetui* in Höhe von zusammen 4 500 *scudi* aufgenommen hatten.⁸⁴⁶

Während das Konzept für die Marmorausstattung damit zumindest in groben Zügen bereits festgestanden haben muss, noch bevor der Rohbau die Höhe des Kranzgesimses erreicht hatte, scheint die Stuckdekoration der Kuppel erst deutlich später entwickelt worden zu sein. Dafür sprechen zum einen die Kuppelfenster, die bei der Ausführung zunächst weiterhin ihre im Außenbau bis heute nachweisbare langgestreckte Rundbogenform behielten und über denen daher wohl selbst gegen Ende der Rohbauarbeiten noch nicht einmal die zur Anbringung von Skulpturen erforderlichen Flächen zur Verfügung standen. Zum anderen zeigt auch der Schnitt des Zweiten Chirographen nicht nur die ursprünglich realisierten Fensterformate und entbehrt daher in den Kapellen- und *coretto*-Segmenten jeglichen Figureschmucks. Vielmehr wurde auch die als einziges skulpturales Element in der Zeichnung wiedergegebene Andreasstatue erst nachträglich mit Bleistift ergänzt. Und selbst die spätere Kassetierung der Kappen findet auf dem betreffenden Blatt noch keinerlei Niederschlag.

Letztlich stellt sich damit die Frage, inwieweit Bernini zur Entstehungszeit des Rohbaus und zur Entstehungszeit des Zweiten Chirographen beziehungsweise der bei dessen Anfertigung genutzten Vorlagen bereits eine weitergehende Ausstattung ins Auge gefasst hatte, ob also die Zeichnung lediglich die architektonische Grundstruktur zeigte, die dann mit einem zusätzlichen dekorativen Programm versehen werden sollte, oder ob das Blatt in der damaligen Vorstellung des Architekten und der Bauherrschaft tatsächlich bereits den Endzustand wiedergab.⁸⁴⁷ Einerseits ist angesichts der

⁸⁴⁵ „E uedendo che l'assegnam.^{to} già fatto delle pensioni di Troia, e di S. Seuro non era basteuole, e si rendeuia difficile nell'esactione, ancorche io ui andassi di persona in Napoli, et à Troia, e ui erano delle liti, cercò prouedere anco in altre maniere per farla à suo gusto e fece pagare in diuersi tempi diuerse grosse somme di denari per d.^a fabrica e sue spese, e frà l'altre mi souuene che fece pagare da SS.^{ti} Bauelli nel 1659 sc. tremila, e nel 1660 ne fece pagare al S.^r Ghetti per conto del prezzo della Cottonella e marmi sc. 989, e con un altro mandato diretto al S.^r Angelo Grande nel 1661 ne fece pagare per d.^o effetto sc. 1809:44 e del 1662 ne fece pagare dal S.^r Greppi sc. 1080:50 e del 1663 ne fece pagare dall'Em.^{mo} Card.^{le} Peretti allora S.^r Abb.^{te} Peretti sc. mille come per alcune note che tengo appresso di me, e si pò uedere ne libri del Nouitiato, doue sono notate altre partite di grano, et argenti consegnati et impiegati per d.^o effetto.“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o f.].

⁸⁴⁶ „Sul fin dell' anno, p.òche i denari non bastauano p. terminare il rustico della fabrica, e coprir la Chiesa, essendosi una gran parte de già riscossi spesa in compra di marmi, e cottonella, si risoluerono i Superiori col consenso del S.^r Principe di prenderne qualche somma à censo perpetuo con disegno di restituirla quando si fossero riscossi altri denari delle pensioni assegnate, e ottenutane licenza dalla S. Congregatione del Concilio si presero da uarie Persone sc. 4500- à censo perpetuo.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 3 r^o f.].

Auch wenn die genannte Passage aufgrund der Reihenfolge, in der die diversen Etappen des Realisierungsprozesses in der Baustellenchronik aufgeführt werden, zunächst vermuten lassen würde, dass jene zusätzlichen *censi* noch Ende 1658 aufgenommen wurden, heißt es in einer im Archivio Doria-Pamphilj erhaltenen Auflistung der in Anspruch genommenen Darlehen ausdrücklich: „Vn Censo perpetuo col Sig.^r Gio: Pietro Coleone à 4. per cento sotto li 8., e 12. luglio 1659 sc. 3000 — / Vn Censo perpetuo col Collegio de' SS. Gio:, e Carlo à 4. per cento sotto li 6. X.mbre 1659 sc. 1500 —“ ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 3, n. pag. [fol. 1 r^o].

⁸⁴⁷ Joseph Connors sieht in jener abweichenden Interpretation der in den beiden Chirographen enthaltenen Schnittzeichnungen sogar den Auslöser für die innerhalb des Ordens aufgekommene Kontroverse über das Dekorationsniveau der Kirche, nimmt er doch an, dass „[w]hen [the party of austerity] looked at Bernini's drawings [...] we must suppose that they saw a complete and final design, a picture of what the church would really look like“, während umgekehrt „the party of material splendor, saw the early drawings not as a finished design but as a kind of volumetric model, a convenient armature that would gradually disappear under a profusion of color, wealth, and animated sculptural forms.“

oben erwähnten Intervention Camillo Pamphiljs sowie angesichts des auch in den Veränderungen am Rohbau zum Ausdruck kommenden Wunsch nach einer Aufwertung des Innenraums zwar kaum vorstellbar, dass Bernini in den Monaten nach der Entscheidung für eine Marmorverkleidung der Wandzone nicht auch bereits über eine zusätzliche Dekoration der Kuppelpartie nachdachte. Andererseits wäre jedoch, wenn Bernini zu diesem Zeitpunkt schon eine konkretere Vorstellung von der zu realisierenden Ausstattung besessen hätte, zumindest zu erwarten gewesen, dass man die Fenster bereits in einem reduzierten Format ausgeführt und dass man zumindest ein derart prominentes, auch kompositorisch wirksames Element wie die Skulptur des Titelheiligen in der Zeichnung mit dargestellt hätte.

Am ehesten dürfte daher wohl davon auszugehen sein, dass Bernini gemäß Camillo Pamphiljs Forderung nach einem repräsentativen Resultat zwar auch in den Jahren 1659 und 1660 bereits plante, die zentrale Rotunde mit zusätzlichen, auf dem Zweiten Chirographen noch nicht dargestellten Dekorationselementen zu bespielen, dass er sich mit deren genauer Gestalt und Position aber noch nicht näher auseinandergesetzt hatte beziehungsweise dass er, wenn überhaupt, eher an eine Lösung dachte, die in den Kuppelfeldern entweder, analog zum Gewölbe der Cappella Cornaro, primär ins Medium der Malerei wechseln oder nur auf die glatte Kappenfläche aufmodellierte, in dieser Hinsicht *mutatis mutandis* der Kuppel von S. Ivo alla Sapienza vergleichbare Stuckreliefs enthalten sollte. Die heutige Stuckdekoration dürfte daher wohl erst nach der vermutlich Ende August 1660 vorgenommenen Ausschabung der Kuppel, vermutlich sogar erst nach der wohl Ende September oder Anfang Oktober jenes Jahres vorgenommenen Öffnung des Kuppelscheitels entwickelt worden sein. Dies gilt umso mehr, als neben den Cherubim des Okulusrings insbesondere auch die Andreasskulptur die Existenz des *opaion* als Zielpunkt des Aufstiegs konzeptionell voraussetzt, die Figuren des Kuppelfußes in ihrer programmatischen Aussage ihrerseits wiederum von der Skulptur der Presbyteriumsädikula abhängen und daher ohne die vorausgehende Realisierung der Laterne letztlich sogar die gesamte Dekoration in der heutigen Form kaum vorstellbar ist.⁸⁴⁸ Die Konzeption der Kuppeldekoration dürfte dann in einem zweiten Schritt den Anlass dafür abgegeben haben, die Durchbrüche entlang des Kuppelfußes nochmals zu verkleinern, um auf diese Weise Platz für die Putten, die Fischer und die heutige, deutlich aufwändigere Rahmung der eigentlichen Fensteröffnungen zu gewinnen – ein Entschluss, der dann spätestens ab Frühjahr 1662, vermutlich sogar bereits ab November 1661 am Gebäude umgesetzt wurde.

Insgesamt ist der Entwurf für die Stuckausstattung des Hauptraums damit wohl auf den Zeitraum zwischen September oder Oktober 1660 und November 1661, eventuell auch April oder Mai 1662 zu datieren. Dabei dürfte Bernini die letztlich gewählten Dekorationselemente zum einen erneut als ihm und seinen künstlerischen Zielen besonders entgegenkommende Gestaltungsmittel aus eigener Initiative heraus eingesetzt und auf diese Weise die insbesondere im Rahmen seiner bisherigen Kapellenprojekte gesammelten Erfahrungen auf den Innenraum einer Kirche übertragen haben. Zum anderen entsprach er mit den Skulpturen und dem vergoldeten Kuppelstuck aber auch in diesem Fall nochmals ausdrücklich den Wünschen Camillo Pamphiljs nach einem prächtigen Gesamtcharakter.⁸⁴⁹

CONNORS 1982, S. 20 f.

⁸⁴⁸ FROMMEL 1983, S. 233.

⁸⁴⁹ „Perché il S.^r Principe Panfilio si dichiaraua di uolere una Chiesa bella, e ricca, risoluetta il S.^r Causal. Bernini d'ornar di statue di stucco le finestre, oue pose uarij Pescarori in diuerse attitudini con reti e pesci, et nelle più piccole pose Angeli con festoni.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 3 v^o f.].

3.3.7. Die Verkleidung der Rotundenwand

Auch wenn selbst der Zweite Chirograph lediglich die für den neuen, repräsentativen Gesamtcharakter der Kirche erforderlichen architektonischen Veränderungen kodifizierte und die Zeichnungen dementsprechend noch keinerlei Hinweise auf die Marmorausstattung oder die späteren Stuckarbeiten enthielten, leiteten die Jesuiten doch schon während der Arbeit am Rohbau auch die Realisierung der Innenraumdekoration in die Wege.

In einem ersten Schritt begannen die Patres daher nicht nur bereits im Frühjahr 1659 mit dem erwähnten Kauf des benötigten Steins.⁸⁵⁰ Vielmehr gaben sie parallel dazu auch bereits die eigentliche Bearbeitung der betreffenden Elemente in Auftrag. Für die Ausführung der Marmordekoration engagierten sie dabei die Werkstatt des Steinmetzen und Baumeisters Giovanni Maria Baratta, der in den Jahren zuvor unter anderem an den Kirchen S. Agnese in Agone und S. Nicola da Tolentino sowie an der Villa Pamphilj gearbeitet hatte,⁸⁵¹ dessen Karriere sich also im Wesentlichen im unmittelbaren Umfeld der Pamphilj abspielte, der daher auch an S. Andrea al Quirinale seinen Auftrag wohl primär der Fürsprache des Stifters verdankte⁸⁵² und der außer als rein ausführender Handwerker zugleich auch als Mittelsmann zwischen den Pamphilj und den für die Koordination der Baustelle zuständigen Ordensbrüdern agierte.⁸⁵³ Die erste offizielle Vereinbarung mit Baratta wurde am 18. März 1659 unterzeichnet, am 22. März wurden darüber hinaus die *capitoli e patti* nochmals präzisiert und am 2. Mai verpflichtete sich schließlich Camillo Pamphilj, die bei der Marmorausstattung entstehenden Kosten zu übernehmen.⁸⁵⁴ Gegenstand des Vertrags waren in diesem Zusammenhang zum einen die vier Vollsäulen der Altarädikula sowie die zugehörigen Basen und Kapitelle, für die man einen pauschalen Preis von insgesamt 3 000 *scudi* vereinbarte.⁸⁵⁵ Zum anderen scheinen die *capitoli e patti* aber auch bereits die Realisierung der eigentlichen Wandverkleidung und Pilastergliederung umfasst zu haben, die man wohl schon damals auf der Basis einer *misura e stima* abzurechnen beabsichtigte. Aus den erhaltenen Dokumenten geht darüber hinaus hervor, dass sich die Schäfte der Vollsäulen ausdrücklich am Vorbild von S. Agnese in Agone orientieren sowie dass die Kapitelle anstatt der letztlich realisierten korinthischen noch eine ionische Ordnung „alla michelangiolesca“ aufweisen sollten, wobei die Vertragsparteien unter jenem „alla michelangiolesca“ wohl weniger eine verformte Seitenansicht der Kapitelle verstanden haben dürften, sondern damit wohl eher auf die die Voluten untereinander verbindenden Festons anspielten.⁸⁵⁶ Daneben müssen den Steinmetzen außerdem Schablonen ausgehändigt worden sein, an de-

⁸⁵⁰ Vgl. Kapitel 3.3.6., S. 326.

⁸⁵¹ Zu Person und Werk Giovanni Maria Barattas siehe DBI, *ad vocem*; AKL, *ad vocem*.

⁸⁵² In einer Quelle wird Baratta sogar ausdrücklich als „[...] suo [also Camillo Pamphilj] *Capo Mastro de Scalpellini che lo seruiua nella Chiesa di S.^{ta} Agnese* [...]“ bezeichnet. ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

⁸⁵³ Besonders aufschlussreich sind auch in diesem Zusammenhang nochmals die Aussagen, die verschiedene Ordensmitglieder im Zuge der nach Camillo Pamphilj Tod im Jahr 1666 aufgekommenen Auseinandersetzungen um die Bezahlung der Steinmetzarbeiten abgaben und in denen die Befragten unter anderem versicherten: „[...] *egli medemo* [also Camillo Pamphilj] *mandaua il Baratta che ne riceueua gl'ordini oportuni da Sua Ecc.^{za}* [...]“ und „[...] *habbiamo trattato coi ministri del Sig.^r P.^{pe}, e massimam.^{te} col Sig.^r Gio. Maria Baratta il q.^{le} portaua di mano in mano li ordini di S. E. acciò che fossero eseguiti*.“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 2 r^o] und *ibid.*, fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v^o].

⁸⁵⁴ EIMER 1970-71, II, S. 529 (Anm. 35).

⁸⁵⁵ „*Intanto si lauorauano i Marmi, e massimamente le 4 colonne dell'altar maggiore di cottonella, le quali si sono pagate del tutto compiute di lauoro di scalpello, e lustratura, co' capitelli e con le base p. sc. 3000- al S.^r Gio. M.^{ria} Baratta, con cui à quest'effetto s'era p.^{ma} fatto un instr.^o publico p. gli atti del Lucarelli not.^o di Camera sotto li 18 marzo 1659-, [...]. Et egli faceua far tutt'i lauori di scalpello, e loro lustratura, e se li dauano di tempo in tempo de' denari à conto*.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 3 v^o].

⁸⁵⁶ Konkret legte die Vereinbarung zwischen Baratta und Camillo Pamphilj beziehungsweise den Jesuiten fest: „[...] *le quattro colonne che li devono fare per la chiesa di pietra mischia di cottanello il medesimo Baratta si obliga a farle fare*“

nen sich diese bei der Ausarbeitung der entsprechenden Bauteile zu orientieren hatten.⁸⁵⁷ Ob damit primär die im Mai 1660 beziehungsweise im Mai und Juni 1662 belegten *modelli* und *centine* gemeint waren,⁸⁵⁸ ob sich jener Hinweis möglicherweise auch auf die in den Monaten April bis September 1659 entstandenen, weiter oben noch dem Rohbau zugeordneten Schablonen bezieht⁸⁵⁹ oder ob die Jesuiten zumindest einen Teil der für die Steinmetze benötigten Schablonen noch aus im Konvent bereits vorhandenem Material anfertigten und diese somit in den Rechnungsbüchern gar keinen weiteren Niederschlag finden, lässt sich heute allerdings nicht mehr klären.

Die konkreten Arbeiten dürften im Falle der *cottanello*-Säulen sodann praktisch unmittelbar nach Abschluss des Vertrags in der zweiten Märzhälfte eingesetzt haben, am Tag des Vertragsabschlusses leisteten die Jesuiten speziell für jenen Teil der Marmorausstattung sogar bereits eine erste Anzahlung über 200 *scudi*.⁸⁶⁰ Dennoch zog sich die Fertigstellung beziehungsweise Lieferung der betreffenden Elemente wohl schon in diesem Fall so lange hin, dass deren endgültige Bezahlung erst am 7. September 1660 geschehen konnte.⁸⁶¹ Und auch bei der restlichen Marmorverkleidung, deren Anfertigung man einem der erhaltenen Dokumente zufolge etwa vier Monate nach Vertragsschluss, also wohl Ende Juli oder Anfang August 1659, begann und – mit Ausnahme einer knapp eineinhalbjährigen Unterbrechung zwischen November 1663 und April 1665 – bis August 1666 mehr oder weniger kontinuierlich weiterverfolgte,⁸⁶² scheinen die Arbeiten zunächst eher schleppend angelaufen zu sein. So sind aus der Zeit zwischen 1659 und den ersten Monaten des Folgejahres neben den Zahlungen für die Ädikulasäulen lediglich Ausgaben für den Marmortransport belegt, die sich daher wohl auch eher auf rohe Steinblöcke oder allenfalls auf die Anlieferung von einzelnen

[...] *a paragone di quelle di S.^{ta} Agnese e più per il detto prezzo si obliga a farle lavorare e scannellare come quelle di S.^{ta} Agnese [...]*“ und „[...] *si obliga a fare li quattro capitelli delle medesime colonne cioè a fattura come nel disegno alla michelangelesca, ovvero jonici*.“ ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, vol. 1045, fol. 311 r° f., zitiert nach EIMER 1970-71, II, S. 529 (Anm. 36 f.).

⁸⁵⁷ Dies ergibt sich nicht zuletzt aus den Dokumenten zu den Auseinandersetzungen über die Höhe der *misura e stima* Barattas, in denen die Jesuiten – ausdrücklich in Bezug auf die Marmorarbeiten – das Argument anführten: „*Le Centine e i modelli sono stati fatti à spese nostre*.“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r°].

⁸⁵⁸ „*Adi p.^o Maggio -//-. A [cassa] sc. uno b. 10 m.^{ta} per tauole p. le centine compre [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad aedificatione ecclesiae*“), fol. 43 a [fol. 45 v° (01.05.1660)]; „*Adi detto sc. uno b. 30 p. tauole p. far Centine Compre [...]* / *Adi p.^{mo} Giug.^o sc. uno b. 70 m.^{ta} p. tauole p. fare modelli [...]*“ *Ibid.*, fol. 66 a [fol. 68 v° (13.05.1662 / 01.06.1662)].

⁸⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.3.3., S. 311.

⁸⁶⁰ „*Nella Chiesa di S. Andrea si cominciò a lauorare i marmi nel mese di marzo 1659: mà sul principio per un pezzo si lauorarono principalmente le quattro Colonne di Cottonella, [...]*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r°].

Die Anzahlung findet sich im Rechnungsbuch als „*Marmi deuono dare Adi 18 Marzo -//-. Al Monte della Pietà sc. 200 dati p. caparra al Baratta p. le 4 colonne*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad aedificatione ecclesiae*“), fol. 28 a [fol. 30 v° (18.03.1659)].

⁸⁶¹ „*Adi 7 Sett.re -//-. Al Monte d.la Pietà sc. duemila cinque cento m.^{ta} fattoli pagare p. saldo delle Colonne con Conto de Capitelli e pilastri [...]*“ *Ibid.*, fol. 28 b [fol. 31 r° (07.09.1660)].

Im von Christoph Luitpold Frommel genannten Datum 7. Juli 1659 beruht die Monatsangabe offensichtlich auf einer fehlerhaften Transkription. Ansonsten ist 1659 zwar die einzige auf der betreffenden Doppelseite des Rechnungsbuchs genannte Jahreszahl, da die einzelnen Ausgaben der Reihe nach unter den Monaten März, April, September, Februar, März, April, Mai, Juni, Juli, September und Oktober verzeichnet sind und auch innerhalb eines Monats die Einträge streng chronologisch aufeinanderfolgen, ist aber davon auszugehen dass ab den mit Februar überschriebenen Posten bereits das Folgejahr gemeint ist und sich daher die hier genannte Zahlung ebenfalls auf das Jahr 1660 bezieht. Vgl. FROMMEL 1983, S. 221 (Anm. 25).

⁸⁶² „*Dopo 4 mesi incirca si cominciarono i Pilastri, e gli altri marmi si seguìtò à lauorare fino al mese di nouembre 1663. Si ripigliò il lauoro ai 10 Aprile 1665, e si seguìtò sino all' Agosto del 1666, quando morì il S.^r Principe Panfilio*.“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r°].

Säulenabschnitten bezogen.⁸⁶³ Erst am 22. März 1660 trat dann nicht nur zur Entlohnung der Fuhrleute auch eine von insgesamt fünf monatlich wiederkehrenden Abschlagszahlungen an Giovanni Maria Baratta hinzu. Der Eintrag über die Zahlung an Baratta sowie einer der unter demselben Datum aufgeführten Posten zum Transport erwähnen auch erstmals ausdrücklich die Pilastergliederung.⁸⁶⁴

Weitere nennenswerte Abschlagszahlungen an Baratta sind in den Rechnungsbüchern dann nochmals im Juni 1661, im Juni 1662, zwischen Dezember 1662 und September 1663 sowie – ganz im Einklang mit den oben zitierten Aussagen zur Bauunterbrechung – zwischen April und August 1665 belegt.⁸⁶⁵ Und für den 13. September 1665 sind darüber hinaus Ausgaben für das Kranzgesims der Wandzone überliefert, womit nach Lage der Dinge eigentlich nur die abschließende Sima gemeint gewesen sein kann.⁸⁶⁶ Der Marmortransport scheint dagegen in der Regel jeweils genau in denjenigen Phasen geschehen zu sein, in denen die Steinmetze aus den für die Baustelle reservierten Mitteln des Noviziats nur vergleichsweise geringe Zahlungen erhielten. So beschränkten sich etwa in der Zeit zwischen April und September 1660, während derer das Rechnungsbuch die größten Abschläge an Giovanni Maria Baratta verzeichnet, die wenigen überhaupt nachweisbaren Ausgaben für Fuhrleute in der Regel eher auf kleinere Beträge.⁸⁶⁷ In den Monaten von Februar bis Dezember

⁸⁶³ „Adi 12 Aprile -// A Cassa sc. 8 : 50 p. Vett.^{ta} di 4 pezzi di marmi Carrettate [...] / Adi 23 detto -// A detta sc. 19 : 67 ^{1/2} p. Vett.^{ta} di carrettate 17 : p.^{ta} [lies: pesi] 19 d' ord.^e di D. Lorenzo [...] / Adi 20 Sett.^{re} -// A detta sc. uno b. 90 p. Vett.^{ta} d' un pezzo di marmo [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione eclesie“), fol. 28 a [fol. 30 v^o (12.04.1659 / 23.04.1659 / 20.09.1659)].

⁸⁶⁴ „Adi Detto -// A Cassa sc. cento m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta a conto delli Capitelli e pilastri [...] / [...] / Adi Detto -// A detta sc. uenti noue b. 40 m.^{ta} pagati a Filippo Carrettiere p. porto delli pilastri [...]“ Ibid., fol. 28 a [fol. 30 v^o (22.03.1660)].

Die folgenden Posten lauten dann nur noch vergleichsweise summarisch: „Adi 16 Aprile -// A Cassa sc. cento m.^{ta} al Baratta [...] / Adi 22 Maggio -// A detta sc. 100 m.^{ta} al sud.^o [...] / Adi 25 detto -// A detta sc. 100 m.^{ta} al Baratta [...] / [...] / Adi 20 Detto -// A detta sc. 125 pag.^{ti} al Baratta [...] / Adi 7 Sett.^{re} -// Al Monte d.^{la} Pietà sc. duemila cinque cento m.^{ta} fattoli pagare p. saldo delle Colonne con Conto de Capitelli e pilastri [...]“ Ibid., fol. 28 a f. [fol. 30 v^o f. (16.04.1660 / 22.05.1660 / 25.06.1660 / 20.07.1660 / 07.09.1660)].

Die Datierung der Einträge auf das Jahr 1660 stützt sich dabei nochmals auf die bereits in Anmerkung 861 näher erläuterte Argumentation, dass die Ausgaben auf jeder Seite prinzipiell chronologisch aufgeführt werden und dass der im oberen Teil des hier zitierten Blattes präsen- te Übergang von September nach Februar daher einen Jahreswechsel andeutet.

⁸⁶⁵ „Adi 12 Giug.^o sc. cento m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta a Conto [...]“ Ibid., fol. 54 a [fol. 56 v^o (12.06.1661)].

„Adi 9 Detto sc. cinquanta m.^{ta} pag.^{ti} al baratta [...] / [...] / Adi 31 Dec.^{re} sc. 24 p. barili 12 di Vino al Baratta [...] / Adi Detto sc. 24 p. altri barili 12 di Vino [...] / 1663 / Adi 4 Marzo sc. quaranta pag.^{ti} al Baratta [...] / Adi 24 Detto sc. trenta tre m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta [...]“ Ibid., fol. 54 b [fol. 57 r^o (09.06.1662 / 31.12.1662 / 04.03.1663 / 24.03.1663)].

„Adi 22 Aprile sc. trentasette b. 45 m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta [...] / Adi 20 Mag.^o sc. uenti noue b. 75 m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta [...] / Adi 2 Giug.^o sc. uenti quattro b. 78 m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta [...] / [...] / Adi 17 Detto sc. trentuno b. 74 m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta [...] / [...] / Adi 30 Giug.^o sc. trenta tre b. 15 m.^{ta} al Baratta [...] / Adi 16 Luglio sc. uenti b. 44 m.^{ta} al Baratta [...] / Adi 17 Agosto sc. uenti b. 75 m.^{ta} al Baratta [...] / Adi Detto sc. uenti quattro m.^{ta} al Baratta in dodici barili di Vino [...] / [...] / Adi Detto sc. dicisette b. 30 m.^{ta} pag.^{ti} al Baratta [...]“ Ibid., fol. 72 a f. [fol. 74 v^o f. (22.04.1663 / 20.05.1663 / 02.06.1663 / 17.06.1663 / 30.06.1663 / 16.07.1663 / 17.08.1663 / 09.09.1663)].

„Gio. Maria Baratta deue dare Adi 18 Ap.^{le} sc. sessanta tre m.^{ta} pagatili cont.^{ti} [lies contanti] come p. ric.^{ta} [lies ricevuta] sc. 63 : — / Adi 24 detto pagati al sud.^o sc. 38 : 20 / Adi 2 Maggio pagati al sud.^o sc. 33 : 92 / Adi 11 detto pagati al sud.^o sc. 61 : 41 / [es folgen durchschnittlich vier bis fünf Zahlungen pro Monat, die einschließlich der konkret zitierten Positionen eine Gesamtsumme von 845 : 00 ^{1/2} scudi ergeben] / Adi 28 detto pagati al sud.^o sc. 21 : 25“ Ibid., n. pag. [fol. 92 r^o (18.04.1665 / 24.04.1665 / 02.05.1665 / 11.05.1665 / ... / 28.08.1665)].

⁸⁶⁶ „Adi d.^o sc. centotrentadue al S.^r Baratta p. ... p. il Cornicione della Chiesa [...]“ Ibid., fol. 81 a [fol. 83 v^o (13.09.1665)].

Vgl. Kapitel 2.6.1., S. 81.

⁸⁶⁷ „Adi 5 Giug.^o -// A Cassa sc. cinque b. 50 m.^{ta} pag.^{ti} a Filippo Carett.^{re} p. carrettate 5 [...] / [...] / Adi 19 detto -// A detta

1661, in denen Baratta dem Rechnungsbuch zufolge nur ein einziges Mal für seine Arbeit entlohnt wurde, fielen dagegen Transportkosten von nicht weniger als 143 : 72 $\frac{1}{2}$ *scudi* an.⁸⁶⁸ Gerade angesichts des an S. Andrea herrschenden finanziellen Arrangements sowie angesichts der engen Beziehung Barattas zu Camillo Pamphilj ist aber durchaus auch vorstellbar, dass Baratta in jener Zeit seine Bezahlung entweder direkt von den Pamphilj erhielt oder die Jesuiten Zuwendungen Camillo Pamphiljs direkt an Baratta weiterreichten, ohne dass diese nochmals im Rechnungsbuch der *fabbrica* ihren Niederschlag gefunden hätten – eine Annahme, die auch insofern nahe liegt, als die im Rechnungsbuch vermerkten Zahlungen in keinsten Weise jenen Summen nahekommen, die Baratta der Endabrechnung zufolge bereits während des Bauprozesses erhalten haben muss. Auch wenn sich damit die Einträge des Rechnungsbuchs allein wohl nur bedingt eignen, um den Fortgang der Arbeiten an der Marmorausstattung im Detail zu rekonstruieren, dürfte aber dennoch davon auszugehen sein, dass sich die Steinmetze nach Fertigstellung der *cottanello*-Säulen zunächst auf die Anfertigung der Pilastergliederung konzentrierten, dass sie dann von 1662 bis 1663 sowie von April bis August 1665 erste *cottanello*-Elemente für die Verkleidung der Wandflächen vorbereiteten, dass sie die Arbeit an den Pilastern, Basen und Kapitellen dabei allerdings auch in den beiden letztgenannten Perioden noch weiterführten beziehungsweise zum Abschluss brachten und dass sie im Spätsommer 1665 schließlich mit der die Wandzone bekrönenden Sima nochmals intensiver zur Arbeit an der Pilasterordnung zurückkehrten.⁸⁶⁹

Sämtliche über die Anfertigung der *cottanello*-Säulen hinausgehenden und bereits abgeschlossenen Arbeiten wurden zu einem nicht näher fassbaren Zeitpunkt zwischen Dezember 1665 und März 1666 durch Mattia de' Rossi und den Architekten und Misurator Giovanni Maria Bolino in einer *misura e stima* auf insgesamt 7 163 : 61 *scudi* geschätzt⁸⁷⁰ und nach einer längeren Auseinanderset-

sc. 5 : b. 40 pag.^{ti} a Filippo carrett.^{re} p. caretate 4 p.^{si} 26 [...] / [...] / Adi 18 Luglio .//. A detta sc. uno b. 30 m.^{ta} pag.^{ti} al Filippo Carrett.^{re} p. porto d'un pezzo di marmo [...]“ *Ibid.*, fol. 28 b [fol. 31 r^o (05.06.1660 / 19.06.1660 / 18.07.1660)].

⁸⁶⁸ „Marmi deuono dare Adi 6 Feb.^o sc. uenti m.^{ta} pag.^{ti} al Filippo Bonaglia a conto del porto de marmi [...] / Adi 12 Detto sc. venti m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o a conto [...] / Adi 18 detto sc. dicisette b. 60 m.^{ta} al baratta per porta de marmi con le bufale [...] / Adi 5 Marzo sc. uenti quattro m.^{ta} pag.^{ti} p. saldo a Filippo Bonaglia p. porto de marmi [...] / Adi 13 Maggio sc. otto b. 67 $\frac{1}{2}$ m.^{ta} pag.^{ti} al Nerli per porto d. un pezzo di Cottonella che douera' pag.re il Ghetti [...] / [...] / Adi 16 d.^o sc. cinque b. 25 m.^{ta} pag.^{ti} p. portatura de Capitelli e Gabella [...] / Adi 4 Dec.^{re} sc. uenti cinque b. 80 m.^{ta} pag.^{ti} p. Dogana di 4 Capitelli e marmi [...] / Adi d.^o sc. quindici m.^{ta} pag.^{ti} a Nicola Carrettiere per conto delle portat.^{re} de Capitelli e marmi [...] / Adi 18 Detto sc. sette b. 40 pag.^{ti} al sud.^o p. saldo d.^{le} Vett.^{re} [...]“ *Ibid.*, fol. 54 a [fol. 56 v^o (06.02.1661 / 12.02.1661 / 18.02.1661 / 05.03.1661 / 13.05.1661 / 16.06.1661 / 04.12.1661 / 18.12.1661)].

Aus den folgenden Jahren sind dann wieder eher vereinzelte Transporte überliefert, so etwa: „Adi 2 Luglio sc. cinque b. 60 m.^{ta} p. dogana di Capitelli e Bardigli pag.^{ti} al Baratta [...] / [...] / Adi 19 Nou.^{re} sc. sette b. 50 m.^{ta} pag.^{ti} a Nicola p. porto di Capitelli e Bardiglio [...]“; „Marmi deuono dare Adi 14 Aprile sc. sette m.^{ta} pag.^{ti} a Nicola per Vettura de Capitelli e dogana di essa [...]“; „Marmi deuono dare Adi 30 Maggio sc. dodici b. 30 m.^{ta} pag.^{ti} di Vett.^{re} da Ripa a .S. Andrea [...] / Adi detto p. porta dei Capitelli sc. 3 : 50“ *Ibid.*, fol. 54 b [fol. 57 r^o (02.07.1662 / 19.11.1662)], fol. 72 a [74 v^o (14.04.1663)] und n. pag. [fol. 98 r^o (10.05.1665)].

Inwieweit sich darüber hinaus auch jene Ausgaben, die zwar den der Marmorausstattung gewidmeten Konten zugeordnet wurden, bei denen die Einträge den genauen Zweck der Zahlung aber nicht näher spezifizieren, mit auf Transportkosten beziehen, muss offen bleiben.

⁸⁶⁹ Dafür, dass Mitte 1662 prinzipiell bereits die Arbeit an der Verkleidung der Wandflächen begann, sprechen die im Zusammenhang mit der Kontroverse über die Höhe von Barattas Rechnung getroffene Aussage „La maggior parte della pietra Cottonella è stata solo segata e lustrata senz'altro lauoro, [...]“, die es erlaubt, Sägearbeiten an den Steinblöcken primär der Marmorverkleidung der Partien zwischen der Pilasterstellung zuzuordnen, sowie der auf den 12. Juni 1662 datierbare Posten im Rechnungsbuch „[...] sc. due b. 40 m.^{ta} p. coperte p. i secatoi [lies *segatori*] [...]“, der darauf hindeutet, dass man zu diesem Zeitpunkt jene Sägearbeiten konkret vorbereitete. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ* ...“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r^o]; ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiæ*“), fol. 66 a [fol. 68 v^o (12.06.1662)].

⁸⁷⁰ „Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{re} da Gio: Maria Baratta p. seru.^o delli RR. PP. della Compagnia

zung über die angemessene Höhe der Rechnung am 19. Februar 1669 von den Jesuiten schließlich durch eine zu den bisherigen Abschlägen hinzutretende Schlusszahlung von 1 500 *scudi* mit insgesamt 5 507 : 42 *scudi* abgegolten.⁸⁷¹ Die eigentliche *misura* rechnet die von Baratta und seiner Werkstatt angefertigten Elemente dabei jeweils *a sola fattura* ab, berücksichtigt also nur die reine Arbeitsleistung, nicht aber die Kosten des verarbeiteten Materials.⁸⁷² Obwohl die Jesuiten gerade während der Kontroverse mit Baratta betonten, der gesamte Marmor sei den Steinmetzen vom Noviziat zur Verfügung gestellt worden,⁸⁷³ führt das Dokument im Anschluss an die eigentlichen Arbeitseinheiten allerdings dennoch einige mit Steinlieferungen zusammenhängende Forderungen auf.⁸⁷⁴ Und auch die Formulierungen in der Konventschronik sowie in den Stellungnahmen der Patres zu den Eingriffen Camillo Pamphiljs in den Bauprozess lassen darauf schließen, dass Baratta bei der Marmorbeschaffung durchaus eine gewisse Rolle spielte.

So muss Baratta, erstens, zumindest in einigen Fällen bei der Auswahl beziehungsweise der Bezahlung der *cottanello*-Blöcke gegenüber Giovanni Francesco Ghetti, dem primären *cottanello*-Lieferanten jener Jahre, als Agent Pamphiljs und der Jesuiten aufgetreten sein.⁸⁷⁵ Zweitens scheint

del Gesù nella Chiesa di S. Andrea, che essi Padri fanno fabricare nel sito della Via Flaminia [sic] Incon.^o il Palazzo Ponteficio Querinale misurati e stimati da noi sottoscritti come segue partita p. partita.“; „Sommano as.^e li soprad.^{ti} lauori scudi sette mila cento sesanta tre b. 61 sc. 7163:61 / Gio: Maria Bolini / Mathia de Rossi“ ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta“), S./fol. 1 [fol. 2 r^o] und S./fol. 16 r^o [fol. 10 r^o].

Die Datierung der *misura e stima* ergibt sich aus den Zeitspannen von Mattia de' Rossis beiden Parisreisen und dem Tod Giovanni Maria Bolinos im Jahr 1666. Vgl. GOULD 1981, S. 114 f.; AKL, *ad vocem* „Bolino, Giovanni Maria“.

⁸⁷¹ „Col Baratta ci era stata una controuersia per conto de' lauori fatti già da lui, i quali gli erano stati stimati senza nostra saputa à prezzo assai alto, mà poi essendosi rimessi nel S.^r Luigi Bernini facilmente ci accordammo; [...].“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 5 v^o].

Die ordensinternen Memoranden konkretisieren zunächst: „Il S.^r Gio: Maria Baratta per li lauori di scarpello fatti nella nuoua Chiesa di S. And.^a del nouitiato d.^a Comp.^a di Gesù, misurati, per quanto egli asserisce, da due Architetti, pretende una somma di sc. 7163 : 61 oltre sc. 3000 — delle Colonne già pagatili; e secondo questa sua stima resterebbe Creditore di sc. 3156 : 19 / Si sono fatti uedere i lauori ad altri, e secondo la loro stima importerebbe la somma in tutto sc. 4912 : 98, et in questa maniera resterebbe Creditore di sc. 905 : 56.“, was nicht zuletzt auch darauf schließen lässt, dass Baratta zu diesem Zeitpunkt bereits 4007 : 42 *scudi* erhalten hatte. ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 31 r^o].

Die letztlich geleistete Schlusszahlung ergibt sich dann wiederum aus der eigentlichen *misura e stima*, auf deren Rückseite Baratta quittiert: „Io Infrascritto ho riceuto dal P. Domenico Ottolini del Nouitiato di S. Andrea della Compagnia di Gesù scudi mille cinquecento m.^{ta} mediante un ordine di simil somma diretto al Sac. Monte della Pietà sotto q.^{sto} giorno, li quali sono p. resto, saldo et intero pagam.^{to} tanto di tutte le partite contenute nella retroscritta stima di lauori da me facti, quanto degli scudi tremila simili, quali mi si doueuan dal d.^o Nouitiato p. le quattro Colonne di Cottonella, che sono in d.^a Chiesa p. ornamento dell'Altar Maggiore conforme all'instrumento rog.^o p. gl'atti del Lucarelli not. della R. Cam.^a ap.^{lica} sotto li 18 Marzo 1659 ò altro più uero tempo, e dell'uno e d'altro conto mi chiamo interamente contento, e sodisfatto. Et in fede etc. questo dì 19 febraro 1669. / Io Gio: Maria Baratta manu pp.^{ca}“ ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta“), S./fol. 16 v^o [fol. 10 v^o].

⁸⁷² Vgl. die in Anm. 870 ausführliche zitierte Einleitung der *misura e stima*, in der auf diesen Sachverhalt ausdrücklich hingewiesen wird; für einen Überblick über die im Rom des 17. Jahrhunderts bei Bauarbeiten üblichen Abrechnungsvarianten siehe darüber hinaus Kapitel 3.3.1., S. 287 (Anm. 680).

⁸⁷³ So heißt es in den bereits zitierten Memoranden ausdrücklich: „Tutti i marmi, e la Cottonella sono stati roba nostra [...]“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 v^o].

⁸⁷⁴ „Adi 12 X.^{bne} 1662 / Seguono diuersi marmi dati dà Gio: Maria Baratta alli RR. PP. sud.ⁱ et diuerse segat.^{re} di d.ⁱ marmi, et altro [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta“), S./fol. 14 [fol. 8 v^o].

⁸⁷⁵ „E con effetto mandò egli med.^o [d. h. Camillo Pamphilj] il S.^r Baratta [...] con diuersi Scalpellini per prouedere de

sich Camillo Pamphilj seiner zumindest punktuell beim Ankauf des *diaspro tenero* bedient zu haben.⁸⁷⁶ Und schließlich dürften er und seine Mitarbeiter, darunter den Dokumenten zufolge vor allem einer seiner Brüder, wohl auch unmittelbar für den Erwerb des *bianco di Carrara* und des *barbiglio* zuständig gewesen sein.⁸⁷⁷ Dies gilt umso mehr, als die Quellen darüber hinaus davon berichten, dass Baratta zumindest einige Kapitelle, wenn nicht sogar die gesamte Pilastergliederung direkt in Carrara ausarbeiten ließ – ein Umstand, der sich nicht nur darin äußert, dass im Zusammenhang mit den Zahlungen an die Fuhrleute immer wieder auch Zollkosten erwähnt werden, sondern der auch erklärt, warum die den fertigen Elementen zugeschlagenen Transportkosten oft derart hohe Beträge erreichen.⁸⁷⁸ Und auch bei den *cottanello*-Säulen der Presbyteriumsädikula könnte die Tatsache, dass die Jesuiten am 22. Mai 1660 für die Inaugenscheinnahme der Säulen durch Giovanni Maria Baratta ein Pferd mieteten,⁸⁷⁹ darauf hindeuten, dass die betreffenden Elemente direkt beim Steinbruch nahe des namensgebenden Orts Cottanello in den Sabiner Bergen bearbeitet wurden.

Auf der Baustelle hatte man unterdessen zwischen September 1660 und März 1661 zusätzlich zu den schon während der Rohbauarbeiten genutzten Seilen, Winden und Umlenkrollen weitere He-

marmi, e dar principio all'opera con far comprar pietra Cottonella per le Colonne [...]“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

Zur Bezahlung der *cottanello*-Lieferungen findet sich in den Dokumenten zum einen die Notiz „[...] e nel 1660 [Camillo Pamphilj] ne fece pagare al S.^r Ghetti per conto del prezzo della Cotonella e marmi sc. 989 [...]“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 2 r^o]. Zum anderen heißt es im Rechnungsbuch: „*Adi 25 Feb.^o .//. A [cassa] sc. 989 m.^{ta} pagati al baratta a conto delle Colonne e sono li med.^{mi} hauuti dall' Ecc.^{mo} Sig.^r Principe con ord.^e al Ghetti [...] / [...] / Adi 12 detto .//. A detta [d. h. a cassa] sc. ... [200] m.^{ta} pag.^{ti} al Ghetti a conto d.^{la} pietra cottonella [...] / [...] / Adi 30 Ottobre .//. Al Monte d.^{la} Pietà sc. 500 fatti pag.^{re} al Ghetti a conto d.^{la} pietra Cottonella dei ... [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 28 a f. [fol. 30 v^o f. (25.02.1660 / 12.06.1660 / 30.10.1660)], „*Adi d.^o sc. trecento – al S.^r Gio. Franc.^o Ghetti a conto della pietra come per una poliza al banco di S. Spirito fino sotto i sc. 121 . 60 si portano auanti in debito della Cassa a c. 81 [...]*“ *Ibid.*, fol. 80 b [fol. 83 r^o (27.06.1665)] sowie „*E più sc. 413 : 48 al P. Paolo Ottolini a conto d'un prestito di sc. 600 – fatto al P. Rettore p. pagare il S.^r Gio. Franc.^o Ghetti rimasto Creditore in somma di sc. mille conforme all' Instr.^o rog.^o p. gli atti del Petrocchi not. A. C. sotto li 12 giugno 1665 p. la pietra Cottonella [...] / E più sc. 400 : – pagati allo stesso S.^r Ghetti p. compimento degli sc. mille douutili, e presi in presto dal P. Procurator d.^{la} m.^{ma} Casa [...] / E più sc. 186 : 52 presi in presto dal P. Paolo Ottolini e pagati allo stesso S.^r Ghetti [...]*“ *Ibid.*, fol. 82 b [fol. 85 r^o (08.01.1666 ?)].

⁸⁷⁶ „*Anzi fece [Camillo Pamphilj] che il med.^o Baratta mandasse in Sicilia à prouedere di otto Colonne et altri pezzi di diaspri di Sicilia per le quattro Cappelle minori di d.^a Chiesa, [...]*“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 2 r^o].

⁸⁷⁷ Den Zeugenaussagen der Patres zufolge gehörte zu den Maßnahmen, die Baratta traf, um die Marmorarbeiten zu initiieren, unter anderem der Entschluss, „*[di] far andar di persona à posta un fratello di d.^o Baratta à Carrara à proueder de marmi fini, e lauorar Capitelli con le Palombe, [...]*“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

Und auch in der Chronik des Kirchenbaus heißt es: „*[...] parimente si erano conuenuti i prezzi de' marmi di Carrara*“, was nur unter der Voraussetzung erforderlich war, dass man tatsächlich auch den Kauf des Steins über Baratta abzuwickeln beabsichtigte. ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 3 v^o].

⁸⁷⁸ „*Le Vetture de' Marmi sono state pagate dal nostro Nouitiato. Ancora le gabelle sono state pagate dal medesimo. E p. che quasi tutti i Capitelli sono stati lauorati à Carrara p. maggior uantaggio del Baratta, la gabella è stata maggiore à danno del nostro nouitiato*.“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r^o].

Zu den im Rechnungsbuch nachweisbaren Einträgen zu Transportkosten siehe S. 330 f. (Anm. 864 und 868).

⁸⁷⁹ „*Adi 22 Maggio .//. A [cassa] sc. 2 : 50 pag.^{ti} p. Vett.^{ra} [lies vettura] del Cauallo al Baratta andato a vedere le Colonne [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 39 a [fol. 41 v^o (22.05.1660 ?)].

Die Interpretation des Wortes „*vettura*“ als „Miete eines Last- oder Zugtiers“ folgt dabei den Angaben in GDLI, *ad vocem*.

bezeuge und Walzen angeschafft, um die angelieferten Steine besser bewegen zu können.⁸⁸⁰ Anfang Januar 1661 dürfte man dann auch bereits konkret damit begonnen haben, die Marmorelemente im Kirchenraum anzubringen. So findet sich am 8. Januar 1661 im Rechnungsbuch erstmals ein eindeutiger Hinweis auf Arbeiten zur Installation der Pilaster, die wohl auch in den darauffolgenden Wochen weiterliefen. Im März 1661 ist darüber hinaus auch erstmals ausdrücklich von der Montage von Kapitellen die Rede.⁸⁸¹ Und in der zweiten Junihälfte jenes Jahres scheinen schließlich auch die *cottanello*-Säulen der Presbyteriumsädikula aufgestellt worden zu sein.⁸⁸² Inwieweit sich darüber hinaus auch ein Eintrag vom 12. November 1661⁸⁸³ auf die Ädikulasäulen bezieht oder ob damit die Modellierung der Säulen auf der Außenseite der Hauptlaterne gemeint ist – was angesichts der Tatsache, dass sich der betreffende Eintrag daneben auch noch auf eine Zahlung an Stuckateure bezieht und sich auf einer ansonsten nur den Stuckarbeiten vorbehaltenen Seite findet, durchaus naheliegen würde –, muss dagegen ebenso offen bleiben wie die Frage, was genau mit der Wendung „*voltare i sassi*“ beziehungsweise „*voltare i marmi*“ gemeint ist, die sich regelmäßig zwischen den klar die Montage der Pilastergliederung betreffenden Einträgen findet.⁸⁸⁴ Und auch die Frage, warum unmittelbar vor und nach der Aufstellung der Ädikulasäulen nochmals ausdrücklich Maurerarbeiten abgerechnet wurden, ist bisher nicht eindeutig zu beantworten.⁸⁸⁵

Nach gewissen Unterbrechungen scheint man die Montage von Pilasterelementen dann zum einen zwischen Januar und April 1662 sowie zum anderen zwischen April und Mai 1663 wiederaufgenommen zu haben.⁸⁸⁶ Dabei fällt auf, dass die betreffenden Arbeiten im Rechnungsbuch nun zu-

⁸⁸⁰ „Adi 12 Sett.^{re} -//· A Cassa sc. uenti quattro b. 20 m.^{ta} p. lib. 110 di traglie a b. 22 la libra [sic] [...] / Adi 4 Ott.^{re} -//· A detta sc. dicidotto m.^{ta} pag.^{ti} p. un argano da tirare la ... trasporto [...] / Adi Detto -//· A Detta sc. dodeci m.^{ta} pag.^{ti} a Conto del Canapo [...] / Adi 10 Detto -//· A detta sc. dodeci b. 40 m.^{ta} pag.^{ti} a Conto del Canapo [...] / Adi 30 Detto -//· A detta sc. dodeci b. 40 m.^{ta} pag.^{ti} a conto del Canapo [...] / Adi Detto -//· A detta sc. uno b. 60 m.^{ta} p. due stanghe p. largano [...] / [...] / Adi Detto -//· A detta sc. 12 · m.^{ta} pag.^{ti} per Saldo del Canapo [...] / Adi 18 Dec.^{re} -//· A detta sc. due b. 40 · m.^{ta} pag.^{ti} per tre curli [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificacione ecclesiae*“), fol. 43 a [fol. 45 v^o (12.09.1660 / 04.10.1660 / 10.10.1660 / 30.10.1660 / 07.11.1660 / 18.12.1660)]; „Adi 5 Marzo sc. cinque b. 60 m.^{ta} p. otto curli [...]“ *Ibid.*, fol. 55 a [fol. 57 v^o (05.03.1661)].

Zu den bereits während der Rohbauarbeiten genutzten Hebezeugen siehe Kapitel 3.3.3., S. 310 (Anm. 789 f.).

⁸⁸¹ „Adi 8 detto sc. tre m.^{ta} per op.^e otto a mettere i pilastri [...] / Adi 15 detto sc. due b. 30 m.^{ta} per op.^e 6 come sop.^a [...] / Adi 23 detto sc. uno b. 20 m.^{ta} p. op.^e tre come sop.^a [...] / [...] / Adi 5 Feb.^o sc. cinque b. 15 p. op.^e 16 a mettere [...] i marmi [...] / [...] / Adi 26 Detto sc. tre b. 30 m.^{ta} p. op.^e 10 per [...] mettere il pilastro [...] / Adi 5 Marzo sc. uno b. 80 m.^{ta} p. op.^e 6 a mettere li capitelli [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificacione ecclesiae*“), fol. 52 a [fol. 54 v^o (08.01.1661 / 15.01.1661 / 23.01.1661 / 05.02.1661 / 26.02.1661 / 05.03.1661)].

Der Eintrag „Adi 27 Giug.^o -//· A Cassa sc. cinque b. 5 m.^{ta} per op.^e 15 ad accomodare li marmi et altro [...]“ *Ibid.*, fol. 42 b [fol. 45 r^o (27.06.1660)], der sich auf den ersten Blick ebenfalls bereits auf die Montage von Marmorelementen beziehen könnte und der den übrigen die Installation der Wandverkleidung betreffenden Posten ungefähr ein halbes Jahr vorausgeht, dürfte in Wirklichkeit nur eine Umschichtung oder systematische Lagerung der fertig bearbeiteten Blöcke auf dem Bauplatz beschreiben.

⁸⁸² „Adi 25 d.^o sc. sei b. 90 m.^{ta} p. g.^{re} 19 a tirare le colonne [...]“ *Ibid.*, fol. 52 b [fol. 55 r^o (25.06.1661)].

⁸⁸³ „Adi 12 Detto sc. dicinoue b. 25 m.^{ta} pag.^{ti} per op.^e 55 di stuccatori e tirare le colonne [...]“ *Ibid.*, fol. 58 b [fol. 61 r^o (12.11.1661)].

⁸⁸⁴ „Adi 29 detto sc. due b. 5 · per op.^e 8 a uoltare i sassi [...] / Adi 5 Feb.^o sc. cinque b. 15 p. op.^e 16 a mettere e uoltare i marmi [...] / Adi 19 Detto sc. quattro b. 75 m.^{ta} a tirare e uoltare i marmi uenuti da Ripa [...] / Adi 26 Detto sc. tre b. 30 m.^{ta} p. op.^e 10 per uoltare i sassi [...]“ *Ibid.*, fol. 52 a [fol. 54 v^o (29.01.1661 / 05.02.1661 / 19.02.1661 / 26.02.1661)].

⁸⁸⁵ *Maestranze deuono dare* Adi 4 Giug.^o sc. uno b. 20 m.^{ta} per quattro giornate di muratura [...] / Adi 18 d.^o sc. tre b. 25 m.^{ta} p. giornate 10 di muratura [...] / [am 25. Juni folgt hier die oben zitierte Zahlung für das Aufrichten der Säulen] / Adi 3 Luglio sc. due b. 27 1/2 p. g.^{re} 7 di murat.^{ta} [...] / Adi 17 d.^o sc. tre b. 75 m.^{ta} p. g.^{re} 10 di murat.^{ta} [...]“ *Ibid.*, fol. 52 b [fol. 55 r^o (04.06.1661 / 18.06.1661 / 03.07.1661 / 17.07.1661)].

⁸⁸⁶ „Adi 15 Detto sc. sei b. 45 p. op.^e 21 a mettere i pilastri, et inuetriate etc. [...] / Adi 21 Detto sc. quattro b. 60 m.^{ta} p. op.^e 16 a mettere i pilastri e tagliare muri etc. [...] / Adi 29 Detto sc. sette b. 20 m.^{ta} p. op.^e 24 a mettere capitelli pilastri, e

nehmend mit anderen Tätigkeiten wie etwa dem Aufbau von Gerüsten oder der Abarbeitung von Wandflächen, zu gemeinsamen Posten zusammengefasst wurden. Ob dies darauf hindeutet, dass zwischen den diversen Teilen eines Eintrags eine ursächliche Verbindung bestand, oder ob die betreffenden Arbeiten nur zufällig zum selben Zeitpunkt von denselben Handwerkern ausgeführt wurden, bleibt dabei allerdings unklar. Zwischen dem 10. März und dem 15. April 1663 wurde darüber hinaus die Montage von „Architrav, Fries und Gesims“ entlohnt⁸⁸⁷ – ein Posten, der sich angesichts der Tatsache, dass der Rest jener Elemente aus Stuck aufmodelliert wurde, eigentlich nur auf die die Säulen der Altarraumöffnung überspannende Gebälkpartie beziehen kann. Spätestens Ende Mai 1663 scheint außerdem die Installation der restlichen Wandverkleidung im Gange gewesen zu sein, für die man, genau wie zuvor bereits an den Wänden, auch an den Bögen der Kapellensegmente nochmals leichte Veränderungen vorgenommen haben könnte und die, nun allerdings subsumiert unter die allgemeinen Zahlungen für Maurerarbeiten, möglicherweise bis September 1665 andauerten.⁸⁸⁸ Und schließlich wurden die fertig montierten Teile der Wandverkleidung zwischen Mai und Juli 1665 vor Ort in der Kirche nochmals poliert.⁸⁸⁹

3.3.8. Der Einbau der Treppen und der Innenausbau der *coretti*

Wohl von Ende 1659 bis August 1660 fand sodann die Anfertigung und – so ist zumindest zu vermuten – der Einbau sämtlicher in der Kirche benötigter Treppenstufen statt. Die konkrete Abrechnung begann dabei am 3. Januar 1660 mit der Bezahlung der vier Läufe zu je 14 Stufen, die von den Andachtskammern oberhalb der Seitenkapellen zu den eigentlichen *coretti* hinab führen.⁸⁹⁰

*tagliar muri [...] / Adi 3 Feb.° sc. sei m.^{ta} per op.° 20 a tagliare i muri e portare i pilastri e metterli in opera [...] / Adi 11 Detto sc. uno b. 50 m.^{ta} spesi in un murat.^{re} p. mettere i sassi [...] / [...] / Adi 18 Detto sc. - b. 60 p. op.° 2 di muratori p. mett.^{re} le base [...] / Adi 8 Aprile sc. due m.^{ta} p. op.° 6 a mettere i pilastri [...] / Adi 23 Detto sc. uno b. 20 m.^{ta} p. g.^{te} 4 a mettere li pilastri [...] / Adi 7 Mag.° sc. tre b. 20 m.^{ta} p. op.° 10 di murat.^{re} a mettere li pilastri e far ponti [...]“; „Adi 22 Detto sc. quattro b. 5 m.^{ta} p. g.^{te} 12 a mettere li pilastri [...] / Adi 29 Detto sc. tre b. 40 m.^{ta} p. op.° 10 a mettere li pilastri [...] / Adi 13 Mag.° sc. quattro b. 90 m.^{ta} p. op.° 14 a mettere li pilastri e far ponti [...]“ *Ibid.*, fol. 63 a [fol. 65 v° (15.01.1662 / 21.01.1662 / 29.01.1662 / 03.02.1662 / 11.02.1662 / 18.03.1662 / 08.04.1662 / 23.04.1662 / 07.05.1662)] und fol. 70 b [fol. 73 r° (22.04.1663 / 29.04.1663 / 13.05.1663)].*

⁸⁸⁷ „Maestranze deuono dare Adi 10 Marzo sc. dieci m.^{ta} pag.^{ti} a conto della mett.^{ta} dell' architraue freggi e Cornice [...] / Adi p.° Aprile sc. dodici b. 67 1/2 p op.° 36 a mettere il cornicione [...] / Adi 15 Detto sc. sette m.^{ta} p. op.° 22 a finire di mettere tutto il Cornicione architraue e fregio [...]“ *Ibid.*, fol. 70 b [fol. 73 r° (10.03.1663 / 01.04.1663 / 15.04.1663)].

⁸⁸⁸ „Adi 2 Giug.° sc. quattro b. 50 m.^{ta} p. op.° 12 a tirare li sassi et altro [...] / Adi 30 Detto sc. sette b. 40 m.^{ta} p. op.° 18 1/2 a tagliare l' arco e tirare i sassi [...] / Adi 17 Agosto sc. tredici b. 70 p. g.^{te} 40 1/2 in quattro settimane a rimettere sassi far ponti etc. [...]“ *Ibid.*, fol. 70 b [fol. 73 r° (02.06.1663 / 30.06.1663 / 17.08.1663)].

„Muratori deuono dare Adi 18 Aprile sc. noue e b. 10 pagatili cont.^{ti} per g.^{te} [sic] fra m.^{ti} et operarij sc. 9 : 10 / Adi 2 Maggio pagati alli sudetti sc. 4 : 50 / Adi 11 detto pagati alli sudetti g.^{te} 18 sc. 5 : 40 / [es folgen durchschnittlich drei bis vier Zahlungen pro Monat, die einschließlich der konkret zitierten Positionen eine Gesamtsumme von 138 : 97 1/2 scudi ergeben] / Adi 27 Sett.^{re} a muratori sc. 3 : 50 / Adi detto a muratori in 3 partite [...] sc. 18 : 65“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 95 r° (18.04.1665 / 02.05.1665 / 11.05.1665 / ... / 27.09.1665)].

⁸⁸⁹ „Adi 20 detto pagati alli Lustratori sc. 5 : 40 / Adi 27 detto pagati alli sudetti sc. 2 : 25 / Adi 4 Luglio pagati alli sudetti sc. 2 : 25 / Adi 11 detto pagati alli sudetti sc. 3 : 25 / Adi 18 detto pagati alli sudetti sc. - - : 45“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 94 v° (20.05.1665 / 27.05.1665 / 04.07.1665 / 11.07.1665 / 18.07.1665)].

⁸⁹⁰ „Scale deuono dare Adi 3 Gen.° -/- A Cassa sc. uenti sette b. 50 m.^{ta} pagati a m.^{ro} ... Francesco p. n.° 54 [sic] scalini p. li coretti [...]“ *Ibid.*, fol. 44 a [fol. 46 v° (03.01.1660)].

Dass sich jener Eintrag bereits auf eine der Wendeltreppen bezieht, die vom Keller bis zum Niveau der oberen Andachtskammern jeweils eben jene 54 Stufen umfassen würden, ist insofern unwahrscheinlich, als – wie in der kommenden Anmerkung deutlich werden wird – die restlichen Einträge die Wendeltreppen ausdrücklich nennen und sich ohne den hier aufgeführten Posten aus den übrigen Zahlungen auch für jede der beiden Treppen etwa dieselbe Gesamtsumme von gut 50 scudi ergibt.

Für den 25. April sowie für den 13. August sind dann die Schlussrechnungen für die beiden Wendeltreppen in den Pfeilern an den Endpunkten der großen Ovalachse belegt.⁸⁹¹ Parallel dazu arbeitete man im März und April 1660 zum einen an der „Stuckierung“ der *coretti*⁸⁹² – ein Arbeitsschritt, zu dem, auch wenn sich jene Annahme heute nicht mehr mit letzter Sicherheit verifizieren lässt, der glatte Verputz der Wand- und Gewölbeflächen wohl ebenso gehörte wie die plastische Modellierung der Gesims- beziehungsweise Rahmenprofile und bei dem mit „*coretti*“ neben den eigentlichen Choremporen möglicherweise auch der Rest des Emporensystems gemeint gewesen sein könnte. Zum anderen versah ein gewisser Donato Giannoli ungefähr zur selben Zeit die *coretti* beziehungsweise die Räume des Emporengeschosses mit dem auch heute noch vorhandenen Ziegelbelag, für den die Jesuiten in den Wochen zuvor nochmals insgesamt gut 4 000 Einzelsteine angekauft hatten.⁸⁹³ Diese werden in den Dokumenten dabei zwar ebenfalls als *mattoni* bezeichnet, müssen angesichts des gegenüber den Standardziegeln geringfügig höheren Preises allerdings bereits vom Grundgefüge her von etwas besserer Qualität gewesen und angesichts zusätzlicher Zahlungen für eine erste Glättung darüber hinaus entweder von einem Baustellenmitarbeiter zunächst noch geschliffen oder gegen einen entsprechenden Zuschlag sogar bereits in bearbeitetem Zustand auf dem Quirinal angeliefert worden sein. Und schließlich verzeichnet das Rechnungsbuch für Anfang Oktober 1663 auch noch eine Bezahlung für den Anstrich der *coretti* beziehungsweise des Emporengeschosses sowie der Treppenhauswände.⁸⁹⁴

3.3.9. Die Stuckausstattung von Hauptlaterne und Kuppelzone

Nachdem man im Frühjahr 1660 bereits die Stuckarbeiten der Emporen realisiert hatte, nahm man ab 1661 dann auch die Stuckausstattung des eigentlichen Kirchenraums in Angriff. Die Arbeiten betrafen dabei zunächst die Laterne der Hauptkuppel, an der die beiden Stuckateure Stefano Castelli und Antonio Nuvolone nicht nur die innere und äußere Pilaster- beziehungsweise Säulenordnung, die zugehörigen Gebälkpartien sowie die im Inneren des *opaion* angebrachten Profilverläufe ausformten und die figürlichen Elemente der die Laterne abschließenden Kalotte hinzufügten, sondern auch auf der Außenseite der Laternenkuppel die gliedernde Rippenstruktur aufmodellierten.

⁸⁹¹ „Adi 27 Marzo ·//· A detto sc. 43 m.^{ta} pag.^{ti} al sudetto p. scala ouata a lumaca che va alli coretti a conto [...] / Adi 25 Aprile ·//· A detta sc. dieci b. 70 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o per saldo della Scala [...] / Adi 13 Giug.^o ·//· A detta sc. 15 b. 50 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o a conto dell'altra scala [...] / Adi 13 ... ·//· A detta sc. trenta quattro b. 75 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o per saldo d.^{la} seconda scala a lumaca Agosto [...]“ *Ibid.*, fol. 44 a [fol. 46 v^o (27.03.1660 / 25.04.1660 / 13.06.1660 / 13.08.1660)].

⁸⁹² „Stucchi ·//· A cassa sc. 10 : m.^{ta} pag.^{ti} alli m.^{ri} Stuccatori a conto delli stucchi delli Coretti [...] / Adi 29 Marzo ·//· A detta sc. 10 : m.^{ta} pag.^{ti} alli sud.ⁱ a Conto [...] / Adi 3 Aprile ·//· A detta sc. 10 : m.^{ta} pag.^{ti} alli sud.ⁱ [...] / Adi 8 detto ·//· A detta sc. 6 · pag.^{ti} p. saldo delli ... [...]“ *Ibid.*, fol. 46 a [fol. 48 v^o (n. dat. / 29.03.1660 / 03.04.1660 / 08.04.1660)].

⁸⁹³ „Mattonat.^{ra} deue dare Adi 20 Marzo ·//· A Cassa sc. 6 – 20 pag.^{ti} a conto d.^{la} Mattonat.^{ra} delli Coretti a m.^{ro} Donato Giannoli [...] / Adi 3 Aprile ·//· A detta sc. otto a conto al sud.^o [...] / Adi 25 detto ·//· A detta sc. dicissete b. 20 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o per saldo della mattonat.^{ra} d.^{li} Coretti [...]“ *Ibid.*, fol. 47 a [fol. 49 v^o (20.03.1660 / 03.04.1660 / 25.04.1660)].

Zum Kauf und zur Vorbereitung des erforderlichen Materials finden sich im Rechnungsbuch die Einträge „Adi 13 Marzo ·//· A detta sc. tredici b. 10 m.^{ta} pagati p. 3332 mattoni compri [...] / Adi detto ·//· A detta sc. otto b. 35 p. arrotatura delli sud.ⁱ mattoni [...] / Adi 10 Aprile ·//· A detta sc. quattro m.^{ta} pagati per un migliaro di mattoni [...] / Adi Detto ·//· A detta sc. due b. 50 p. arrot.^{ra} delli sud.ⁱ matt.ⁿⁱ [...]“ *Ibid.*, fol. 29 b [fol. 32 r^o (13.03.1660 / 10.04.1660)].

Dass eine weitere Partie Ziegelsteine, die laut Rechnungsbuch Mitte Februar bezahlt wurde, nicht mit dem Bodenbelag in Zusammenhang steht, ergibt sich zum einen aus dem in diesem Fall wieder normalen Stückpreis sowie zum anderen aus der Tatsache, dass hierzu kein passender Posten über das Schleifen der Steine überliefert ist.

⁸⁹⁴ „Imbiancat.^{ra} deue dare Adi 21 Ott.^{re} sc. noue m.^{ta} pag.^{ti} al Imbiancatore per hauere imbiancato li coretti scale [...] etc. [...]“ *Ibid.*, fol. 74 a [fol. 76 v^o (21.10.1663)].

Schon dies macht deutlich, dass zumindest einzelne Teil jener ersten Stuckarbeiten bereits stattgefunden haben müssen, bevor die Hauptlaterne im Juni 1661 ihre endgültige Eindeckung erhielt.⁸⁹⁵ Die Einträge im Rechnungsbuch setzen sogar bereits am 3. Mai jenes Jahres ein, der Beginn der Arbeiten ist also wohl auf spätestens Ende April 1661 zu datieren. Fertiggestellt war der Laternenstuck spätestens kurz vor dem 17. November desselben Jahres, als der Gutachter Giovanni Battista Caccia und der Ordensbruder Giuseppe Canciani in ihrer *misura e stima* die Arbeiten *a sola fattura* auf 240 *scudi* taxierten.⁸⁹⁶ Die tatsächliche Bezahlung scheint sich dann allerdings noch bis zum 10. Dezember hingezogen zu haben.⁸⁹⁷

Verglichen mit der *misura e stima* fällt im Rechnungsbuch darüber hinaus auf, dass der Stuckierung dort statt der oben genannten 240 *scudi* der deutlich höhere Gesamtbetrag von insgesamt 440 : 42 $\frac{1}{2}$ *scudi* zugeordnet wurde. Dies ist in einem gewissen Umfang sicher der Tatsache geschuldet, dass dort auch eine Reihe von über den reinen Arbeitslohn der Stuckateure hinausgehende Ausgaben mit aufgeführt wurden, darunter etwa am 31. Juli 1661 eine Bezahlung für den Aufbau eines Arbeitsgerüsts sowie einige Ziegelsteine, mit denen man bei besonders ausladenden Elementen wohl erneut zunächst einen massiven Kern konstruierte.⁸⁹⁸ Vollständig lässt sich die erhebliche Preisdifferenz allerdings nur erklären, wenn man davon ausgeht, dass sich Teile der Zahlungen auch bereits auf andere Bereiche des Gebäudes bezogen. Besonders naheliegend ist dabei die Annahme, dass man in jenen Monaten neben den Stuckarbeiten in der Laterne außerdem auch das den *tiburio* abschließende Kranzgesims in Angriff nahm. Dafür spricht nicht nur der bereits erwähnte Eintrag zum Aufbau des Gerüsts, in dem mit dem dort genannten *cornicione* statt dem Gebälk der Laterne durchaus auch das obere Ende des Kuppelzylinders gemeint gewesen sein könnte. Vielmehr wird diese Vermutung außerdem auch durch den Übertrag der Zwischensumme bestätigt, der zu implizieren scheint, dass es sich bei dem genannten Gesims um ein von der Laterne unabhängiges Bauteil handelte.⁸⁹⁹ Egal ob diese Annahme tatsächlich zutrifft, ist jedoch in jedem Fall davon auszuge-

⁸⁹⁵ Zur Ausführung des Rohbaus und der diversen Bekrönungselemente siehe Kapitel 3.3.4., S. 315 f.

⁸⁹⁶ „A di 17. di Nov.^e 1661. / *Misura, e stima delli Lauori delli Stucchi fatti delli Sig.^{ri} Stefano Castelli, et Antonio Niuolone Stuccatori nel fare il nuovo Lanternino s.^a la Chiesa di Sant'Andrea del Nouitiato delli Rev. PP. Gesuiti uicino à monte Cauallo misurati d.ⁱ lauori da me infrascritto coll'assistenza del P.^{re} Giuseppe Cenciano conforme le seguenti partite, cioè à sola manifattura di d.ⁱ Stuccatori*

Lanternino p. di dentro / Per lo getto, bocc.^{ra} e stucc.^{ra} della Cornice sotto all'imposta del Cupolino, doue sta la gloria degli Angeli con una gola dritta bastoncino Gocciolatori a uolo intagliato con dentello intagliato in piena in galla rouerscia d'oggetto p. 1 · $\frac{1}{4}$ alta p. 1 $\frac{1}{4}$ con suo peggio sotto [...].

Lanternino di fuori / Per hauer tagliato le Costole doppie della Volta di fuori p. aggiustarli, e darli li suoi sestì p. tanto delle d.e Costole, quanto delli uani tagliato rimboccato, regiustato il tutto con più d'una Centina p. darli li suoi sestì. [...].

Chi importa tutti li sudetti lauori scudi docenti cinquanta trei et baiochi sesanta sei mo.^{ta} dicho sc. 253 - 66 / Gio.

Battista Caccia manu pp.^a et p. piu dichiarazione et p. qualche difficoltà outa in detto conto dicho di nouo che Io sotto scritto ho Giudicato et tossatto nella soma et quontita di scudi docenti quarenta monetta dicho sc. 240 — / Io Gi.ⁿⁱ

Battista Caccia peritto manu pp.^a“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...“), fasc. 8, int. 7, n. pag. [fol. 30 r^o ff.] und n. pag. [fol. 38 r^o f.].

⁸⁹⁷ Die insgesamt gut dreißig Einträge im Rechnungsbuch lauten beispielhaft: „*Stucchi del Cuppolino deuono dare Adi 3 Maggio sc. dieci m.^{ta} pag. ti a m.^{ro} Stefano Castelli e m.^{ro} Nuuolone a conto de loro lauori [...] / Adi 14 Detto sc. dieci m.^{ta} pagati alli sudetti [...] / Adi 21 Detto sc. dodici m.^{ta} pagati alli sudetti [...] / [...] / Adi 4 Dec.^{re} sc. tredici b. 22 $\frac{1}{2}$ m.^{ta} pag.^{ti} per g.^{re} 33 di stuccatori [...] / Adi 10 Detto sc. undeci b. 80 p. g.^{re} 29 de stuccatori [...] / Adi Detto sc. dieci m.^{ta} pag.^{ti} a m.^{ro} Stefano Castelli a conto dal P. Centof.ⁱⁿⁱ [...] / Adi Detto sc. cinquantasette m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o p. li stucchi fatti nel Coppolino come p. Conto [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ*“), fol. 58 a f. [fol. 60 v^o f. (03.05.1661 / 14.05.1661 / 21.05.1661 / 04.12.1661 / 10.12.1661)].*

⁸⁹⁸ „*Adi 31 d.^o sc. quattro m.^{ta} pag.^{ti} p. far ponti p. stuccare li cornicioni [...] / Adi d.^o b. 45 p. tauole e pannelle p. d.ⁱ [...]“ *Ibid.*, fol. 58 a [fol. 60 v^o (31.07.1661)].*

⁸⁹⁹ „*Stucchi del Cuppolino e Cornice deuono dare Adi 24 Sett.^{re} p. la dicontro somma [...]“ *Ibid.*, fol. 58 b [fol. 61 r^o (n. dat.)].*

hen, dass die betreffenden Profile dann gemeinsam mit dem Anstrich der *coretti*, der Andachtskammern und der Treppenhäuser im Herbst 1663 durch einen nicht näher genannten *imbiancatore* mit ihrem endgültigen, leicht bräunlichen Anstrich versehen wurden.⁹⁰⁰

Erst einige Zeit nach Abrechnung der Stuckarbeiten Nuvolones und Castellis setzte dann auch im eigentlichen Rotundengewölbe die Stuckierung ein. Die unmittelbar zum architektonischen Gliederungssystem gehörenden oder zumindest direkt auf die Architektur bezogenen Teile der Stuckausstattung stammen in diesem Zusammenhang nach übereinstimmender Auskunft der Dokumente im Wesentlichen von Pietro Sassi,⁹⁰¹ einem Stuckateur aus dem unmittelbaren Umkreis Berninis, der parallel zu seiner Tätigkeit auf der Baustelle der Jesuiten unter anderem auch an der Strahlen- glorie der *Cathedra Petri* mitarbeitete und den Bernini im Spätsommer 1665 sogar extra nach Paris nachkommen ließ.⁹⁰² An S. Andrea ließ sich Sassi daher ab August jenes Jahres durch einen sonst nicht näher fassbaren Mitarbeiter oder Kompagnon namens Giacomo de Rossi vertreten, an den er dann auch nach seiner Rückkehr die Entgegennahme der Zahlungen und Teile der noch verbleibenden Arbeiten übertragen zu haben scheint.⁹⁰³ Und auch zuvor muss Sassi, zieht man seine Präsenz auf unterschiedlichen Baustellen sowie die Höhe der von den Patres des Noviziats ausgezahlten Beträge in Betracht, jeweils ein ganzes Team an Mitarbeitern und Gehilfen beschäftigt haben.

Die wohl erneut zwischen Dezember 1665 und März 1666 entstandene, außer von Giovanni Maria Bolino und Mattia de' Rossi nun auch noch von einem gewissen Marcantonio Piselli unterzeichnete *misura e stima* scheint dabei zunächst darauf hinzudeuten, dass die Stuckateure vom 12. August 1663 bis zum 15. Juni 1665 auf dem Quirinal aktiv waren.⁹⁰⁴ In Wirklichkeit setzten die Zahlungen an Sassi jedoch nicht nur bereits am 27. Mai 1662 ein und zogen sich mit einzelnen kleineren Beträgen bis mindestens Juli 1666 hin.⁹⁰⁵ Vielmehr belegt das Rechnungsbuch für den größten Teil

⁹⁰⁰ „*Imbiancat.™a deue dare Adi 21 Ott.™e sc. noue m.™a pag.™i al Imbiancatore per hauere [...] dato li Colori al Cornicione di fuori etc. [...] Ibid., fol. 74 a [fol. 76 v° (21.10.1663)].*

⁹⁰¹ „*Il Disegno della detta Chiesa, come sopra si è detto è del Caualiere Bernini il quale procurò che li migliori Artefici di quel dempo ui lauorassero; assistendoui esso col suo indirizzo, questi furono li seguenti [...]. Per gli altri [stucchi] della uolta Pietro Sassi, e Stefano Castelli, come in d.º Protocollo A · X. Inuolto 8; [...].*“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche* - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 8 v°].

Die Aussage der Baustellenchronik „*Tutto il Cupolino e la uolta si è lauorata con rosoni di stucco, e il cornicione e architraue si è fatto tutto di stucco dal S.º Pietro Sasso peritissimo in lauor di stucco; la faccia si è dipinta di color di cottonella, che accompagna quella ch'è uera del frontespizio.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 4 r°] erweist sich angesichts der oben zitierten Dokumente zur Stuckausstattung der Laterne zwar nur im Hinblick auf die Hauptkuppel sowie das Kranzgesims der Rotundenwand als zutreffend, auch sie identifiziert jedoch Sassi zumindest korrekt als Autor der letztgenannten Stuckarbeiten.

Für weitere Quellenbelege siehe darüber hinaus die folgenden Anmerkungen.

⁹⁰² CHANTELOU - ROSE 1919, S. 118 (18.08.1665) und 208 (17.09.1665); TRATZ 1988, S. 436.

Zur Biographie Sassis siehe auch TABARRINI 2001, S. 192.

⁹⁰³ „*Adi 8 Aprile 1667 si sono pagati scudi Ducento al S.º Iacomo Sassi [sic] Stuccatore in presto con obbligo che debba restituirli, quando da gli eredi del S.º Principe D. Camillo Panfilio, ò da altri ai quali appartenesse sarà saldato il conto de lauori di stucco fatti da lui, e dal S.º Pietro Sassi nella nuoua nostra Chiesa, come p. ric.™a in filza.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 48.

⁹⁰⁴ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 8, n. pag. [fol. 1 r° ff.] und n. pag. [fol. 39 r° ff.].

Eine solche Datierung des Kuppelstucks schlägt nicht zuletzt auch Christoph Luitpold Frommel vor, der Pietro Sassi allerdings fälschlicherweise auch für den Autor der Stuckarbeiten in der Laterne hält und dessen grundsätzliche Ankunft auf der Baustelle daher bereits deutlich früher ansetzt. FROMMEL 1983, S. 223 (Anm. 29).

Zur Datierung der *misura e stima* vgl. darüber hinaus Kapitel 3.3.7., S. 332 (Anm. 870).

⁹⁰⁵ „*Adi 27 Maggio sc. cento m.™a pag.™i a m.™o Pietro Sassi stuccatore a Conto d.™la Volta [...] / Adi 23 Giug.º sc. cento m.™a*

des in der *misura e stima* erwähnten Zeitraums sogar eine regelrechte Unterbrechung der Zahlungen. Letztlich ist damit wohl davon auszugehen, dass die beiden in der *misura e stima* genannten Datumsangaben nicht den Beginn und den Abschluss einer, sondern – ähnlich wie bei der Marmorausstattung – die ungefähren Endpunkte zweier Arbeitsphasen markieren.⁹⁰⁶

Konkret umfassten die Arbeiten Sassis und seiner Equipe der *misura e stima* zufolge neben der Kassettierung, die in den Abrechnungen zwar zweifellos erwähnt sein muss, die von der Forschung darin aber bisher noch nicht ausdrücklich nachgewiesen werden konnte, zum einen klassische, architektonische Dekorationselemente wie die die Kuppelsegmente voneinander trennenden Rippen oder die die Kuppelfenster einfassenden beziehungsweise bekrönenden Rahmenprofile und Verdachungen. Ebenso übernahmen Sassi und seine Mitarbeiter aber auch die Anfertigung der unmittelbar in die Architekturgliederung integrierten figürlichen Elemente, etwa der Blattkränze rings um das *opaion* oder der Muschelschalen und Fische über sowie der Palmwedel neben den Fenstern der Kapellensegmente. Und selbst die Fischernetze und Blütengirlanden, mit denen dann auch die in der Kuppel angebrachten Skulpturen nochmals mehr oder weniger direkt interagieren, wurden den Dokumenten zufolge durch Sassi oder einen seiner Mitarbeiter modelliert.⁹⁰⁷

Die figürlichen Stuckarbeiten, von der Andreasfigur im Giebel der Presbyteriumsädikula über die Fischer und Putten oberhalb der Kuppelfenster bis hin zu den Cherubsköpfen des *opaion* beziehungsweise der Laternenrückwand, wurden zwischen Sommer 1662 und Frühjahr oder Sommer 1665 durch den in den Jahren zuvor sowohl für Bernini und Alexander VII. als auch für die Pamphilj tätigen Bildhauer Antonio Raggi ausgeführt.⁹⁰⁸ Die Realisierung der Figuren geschah dabei allerdings gerade an S. Andrea al Quirinale weiterhin in enger Abstimmung mit Bernini, der zumin-

pagati al d.º [...] / [Bis zum Jahresende folgen dann zunächst weiterhin regelmäßige Zahlungen von durchschnittlich 100 scudi pro Monat. Im Jahr darauf betragen die monatlichen Zahlungen dagegen bis zum erst Anfang Juli ausgezahlten Juni-Abschlag nur noch 50 scudi und beschränken sich danach sogar auf noch kleinere Summen.] / Adi 30 Sett.º sc. dieci m.ª pag.º al sud.º [...] / Adi 16 Nou.º sc. dodici m.ª pag.º al sud.º [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ“), fol. 62 a f. [fol. 64 vº f. (27.05.1662 / 23.06.1662 / ... / 30.09.1663 / 16.11.1663)].

„Adi d.º sc. cinquanta al m.º Pietro Stuccatore [...] / [...] / Adi 5 d.º sc. cinquanta al S.º Pietro Sassi stuccatore al F. Filippo p. lui [...] / [...] / Adi d.º sc. 20 – al F. Filippo p. lo Stuccatore [...]“, wobei der Gegeneintrag der doppelten Buchführung, *„M.º Giacomo de Rossi deue dare Adi 6 Sett.º sc. uenti m.ª pagatoli a conto de stucchi [...] / Adi 20 Sett.º sc. 25 a conto [...]“* deutlich macht, dass das Geld im zuletzt genannten Fall dabei zunächst an Sassis Mitarbeiter oder Kompagnon Giacomo de Rossi ging. *Ibid.*, fol. 81 b [fol. 84 rº (18.07.1665 / 05.08.1665 / 20.09.1665)] und n. pag. [fol. 99 vº (06.09.1665 / 20.09.1665)].

Die Zahlungen zwischen September 1665 und Juli 1666 ergeben sich aus einer Reihe von handschriftlichen, von Giacomo de Rossi unterzeichneten Quittungen, die sich in ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 8, n. pag. [fol. 14 rº ff.] erhalten haben.

⁹⁰⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.3.7., S. 329 ff. sowie Kapitel 3.4.1., S. 346.

⁹⁰⁷ „[...] *adornamento attorno l'occhio sudetto con festone di lavoro [lies lauro] [...] et fronde di cerqua*“; „*stuccatura di no. 4 costole della cuppola*“; „*per stuccatura delle no. 4 altre costole*“; „*adornamento delle no. 4 fenestre grande sopra il cornicione*“; „*per stuccatura delli doi delfini*“; „[...] *delle rete*“; „*conchiglia*“; „*stuccatura de n. 3 altre fenestre*“ „*festone che piglia da una figura all'altra*“; „*adornamento fatto attorno l'altre quattro fenestre più piccole*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 8, n. pag. [fol. 1 rº ff.], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 223 ff. (Anm. 29).

⁹⁰⁸ „*Queste statue [sopra le fenestre] l' ha lauorate il Sig.º Antonio Raggi detto il Lombardo, [...]. [La statua di S. Andrea è] stata poi fatta dallo stesso S.º Antonio Raggi [...].“* ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 4 rº].

Die Datierung ergibt sich aus den im Folgenden noch zu behandelnden Abschlagszahlungen. Letizia Lanzetta gibt als Fertigstellungsdatum sogar bereits den 20. April 1665 an, nennt dafür aber keine Quellen. LANZETTA 1996, S. 63.

dest für die Skulptur des Titelheiligen selbst das vorbereitende Tonmodell lieferte und der darüber hinaus sowohl bei der Andreasfigur als auch bei den Fischern und Putten mehrfach Partien, die ihn nicht zufrieden stellten, wieder abnehmen und von Raggi neu anfertigen ließ oder diese sogar an Ort und Stelle eigenhändig korrigierte.⁹⁰⁹ Dabei ähneln die Figuren in ihrem bewegten Gesamtcharakter bereits eher den Putten und Engeln, die Paolo Naldini parallel zur Dekoration der Jesuitenkirche in S. Maria Assunta in Ariccia realisierte, und weniger Raggis eigenen, unmittelbar vor den Skulpturen von S. Andrea entstandenen Stuckarbeiten in S. Tommaso di Villanova in Castel Gandolfo⁹¹⁰ – ein Umstand, der den zentralen Einfluss Berninis auf die Ausführung der figürlichen Ausstattung nochmals zusätzlich unterstreicht und darauf hindeutet, dass die Weiterentwicklung von Berninis Personalstil in diesem Zusammenhang für das endgültige Aussehen der figürlichen Ausstattung möglicherweise sogar entscheidender war als die Identität des ausführenden Künstlers.

Raggi selbst erhielt für seine Tätigkeit an S. Andrea sodann im August und Dezember 1662, im September 1663 sowie im April und Juli 1665 jeweils gewisse Abschlagszahlungen.⁹¹¹ Auch bei der figürlichen Stuckausstattung ist daher davon auszugehen, dass sich nach einer ersten Phase intensiverer Aktivität in der zweiten Jahreshälfte 1662 die Arbeiten im Laufe des folgenden Jahres zunehmend verzögerten und 1664 sogar für einige Zeit komplett zum Erliegen kamen. Die gesamte figürliche Dekoration wurde von Raggi schließlich wohl gegen Ende 1666 oder Anfang 1667 mit 580 *scudi* in Rechnung gestellt, von den Jesuiten nach der üblichen Reduktion des Betrags dann allerdings nur mit 452 *scudi* bezahlt.⁹¹²

⁹⁰⁹ „[Le statue dei putti e pescatori] l' ha lauorate [...] con l'assistenza del S.^r Cauale.^r Bernini, il quale spesso le riuedeua, faceua disfare e rifar quel che non li piaceua, e più uolte è salito sopra à riaggiustarle con le proprie mani. Sopra tutt' il frontespizio della Chiesa, che serue ancora p. ornamento dell'altar maggiore, si è posta una statua pur di stucco che rappresenta l'anima di S. Andrea, che ua in Cielo. Di questa il med.^o S.^r Cauale.^r Bernini ne hà formato di sua mano un modello di creta, il quale al p.^{nte} sta in camera del P. Rettore, e merita che ne sia fatto gran conto e p. la qualità dell'opera e p. esser lauoro di tanto Autore. È stata poi fatta [...] coll'assistenza del S.^r Caualiere molto assidua, e con lauorarci colle sue mani.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 4 r°].

Dass die Behauptung, Bernini habe die Figuren an einigen Stellen nochmals überarbeitet, nicht nur eine innerhalb des Jesuitenordens kolportierte Legende darstellt, sondern die tatsächlichen Abläufe beschreibt, wurde dabei nicht zuletzt im Rahmen der vor wenigen Jahren abgeschlossenen Restaurierungskampagne deutlich, während derer die Restauratoren in der Tat mehrere Beispiele für entsprechende Veränderungen identifizieren konnten. Vgl. CASTELLANI 2016, S. 15 und 23 f.

⁹¹⁰ FROMMEL 1983, S. 235.

⁹¹¹ Die Posten im Rechnungsbuch lauten: „Scultura deue dare Adi 9 Agosto sc. cinquanta m.^{ta} pag.^{ti} al S.^r Antonio Raggi a Conto d.^{la} Scultura delle Statue [...] / Adi 31 Dec.^{re} sc. cinquanta m.^{ta} al sud.^o [...] / 1663 Adi 30 Sett.^{re} sc. cinquanta m.^{ta} al sud.^o [...]“ und „S.^r Antonio Raggi Scultore deue dare Adi 18 Aprile sc. cinquanta m.^{ta} pagatili cont.^{ti} [...] / Adi 18 Luglio pagati al sudetto sc. 50 : — [...] / Adi detto sc. 21 b. 60 in olio etc. [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad edificatione ecclesie“, fol. 70 a [fol. 72 v° (09.08.1662 / 31.12.1662 / 30.09.1663)] und n. pag. [fol. 94 r° (18.04.1665 / 18.07.1665)]).

⁹¹² So heißt es in Raggis eigener Aufstellung der Kosten: „Lista fatta da me Antonio Raggi della mia fattura di lavori fatti à S. Andrea a Monte Cavallo ordinati dal S. Cavalier Bernini. Un S. Andrea di palmi 13 in 14, importa sc. 80. Dodici putti di palmi otto luno che reggono il festone con differenti atti, importano sc. 100, otto statue che sono per ornamento sopra le finestre, con differenti atti, importano a scudi 40 l'una sc. 320. Ventotto cherubini che girano attorno al cupolino di d.^a chiesa che vengono giù di basso rilievo, e di rilievo, d'un palmo l'uno, importano sc. 80.“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesie ...“), fasc. 8, fol. 5 [fol. 25], zitiert nach LANZETTA 1996, S. 63 (Anm. 116).

Die Chronik der Bauarbeiten berichtet dagegen: „Il S. Andrea sopra il frontespizio in mezzo alla Chiesa d'altezza di 13 in 14 palmi uale sc. 60 -. Le otto statue di Pescatori sopra le finestre uagliano sc. 30 - l'una. I dodici Putti che reggono i festoni sopra le finestre uagliano sc. 8 - l'uno. I uentotto Cherubini che girano attorno al Cupolino sc. 2 - l'uno, - che in tutto sono sc. 452 - pagati al Sig.^r Antonio Raggi p. la sua sola fattura.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“, n. pag. [fol. 7 r°]).

Das hier angenommene Datum der Schlussrechnung ergibt sich daraus, dass die *stime* von Raggis Arbeiten in einem

Die Vergoldung der Kuppel übernahm schließlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1663 sowie im Sommer des Jahres 1665 der *indoratore* Vincenzo Corallo,⁹¹³ der wie Pietro Sassi und Antonio Raggi in den Jahren vor und während des Baus von S. Andrea sowohl für Bernini als auch für die Pamphilj tätig gewesen war.⁹¹⁴ Auch in diesem Fall erhielt Corallo dabei zwischen August und Dezember 1663 sowie zwischen Juni und August 1665 zunächst eine Reihe von Abschlagszahlungen, die Endabrechnung geschah dann am 8. Januar 1666.⁹¹⁵ Und noch vor Beginn der Zahlungen für die eigentlichen Arbeiten erstatteten die Jesuiten Corallo außerdem bereits die Kosten für ein erstes, insgesamt 20 500 Blatt umfassendes Kontingent Blattgolds, weitere insgesamt 40 000 Blatt scheinen die Jesuiten dann teils über Corallo, teils in Eigenregie auch nochmals kurz vor beziehungsweise während der zweiten Phase der Arbeiten beschafft zu haben.⁹¹⁶

Analog zur Marmorausstattung sowie zur Vergoldung mit ihren separat ausgewiesenen Ausgaben für die Beschaffung der Steine beziehungsweise des Blattgolds wurden auch die architektonischen Stuckarbeiten Pietro Sassis, Stefano Castellis und Antonio Nuvolones sowie die Figuren Antonio Raggis ausnahmslos *a sola fattura* abgerechnet, berücksichtigen also nur die reine Arbeitsleistung, nicht aber die Kosten für das verbrauchte Material. Parallel zu den Abschlägen an die jeweiligen Stuckateure lassen sich daher, erstens, insbesondere von August bis September 1662 nochmals Zahlungen für Kalk beziehungsweise von April bis Juli und von November bis Dezember 1661 sowie von Mai bis August 1662 nochmals Ausgaben für Puzzolanerde nachweisen.⁹¹⁷ Kleinere Beträge

am 26. Januar 1667 verfassten, in Kapitel 3.4.1., S. 347 (Anm. 940) ausführlicher zitierten Bittbrief als „*non [...] ancora liquidate*“ charakterisiert werden.

⁹¹³ „*Tutta la cupola poi è stata indorata à mordente dal S.^r Vincenzo Corallo.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 4 r°].

⁹¹⁴ Zur Biographie Vincenzo Corallo siehe TABARRINI 2001, S. 204 f.

⁹¹⁵ „*Adi 5 Agos.^o sc. uenti m.^{ta} pag.^{ti} al Corallo a conto della indorat.^{ta} [...] / Adi 12 Detto sc. trenta b. 40 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o [...] / [es folgen weitere 5 Einträge zu Ausgaben von insgesamt 49 : 20 scudi] / Adi 13 Nou.^{re} sc. tre b. 80 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o a Conto [...] / Adi 19 Dec.^{re} sc. noue b. 60 m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o [...] / Adi 20 Detto sc. cinque b. 50 m.^{ta} in tanto pane [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesiae*“), fol. 73 a [fol. 75 v° (05.08.1663 / 12.08.1663 / ... / 13.11.1663 / 19.12.1663 / 20.12.1663)].*

„*Adi d.^o sc. uentisei all' Indoratore, pagatili in tanto olio e uino preso dalla nostra Casa, la quale si è rimborsata di d.^o prezzo [...]*“; „*Adi d.^o sc. nouantaquattro all' Indoratore, che con altri sc. 26 pagatili in uino et olio come si nota a c. 80 fanno sc. 120 p. una paga de suoi lauori [...] / [...] / Adi 20 d.^o sc. trecentoquarantotto al S.^r Vincenzo Corallo Indoratore con un pagherò del m.^o Fr. Ferrazzoli [...]*“; „*Adi 8 Gen.^{ro} sc. ducentocinquanta due saldo al S.^r Vincenzo Corallo Indoratore [...]*“ *Ibid.*, fol. 80 b [fol. 83 r° (27.06.1665)], fol. 81 b [fol. 84 r° (05.07.1665 / 20.08.1665)] und fol. 82 b [fol. 85 r° (08.01.1666)].

⁹¹⁶ „*Indoratura della Cuppola due dare Adi 8 Luglio sc. ottanta m.^{ta} pag.^{ti} al Corallo p. migliara dieci d oro compro da Fran.^{co} Granelli battiloro a piazza di Spagna a b. 8 · [...] / Adi 25 Detto sc. ottanta quattro m.^{ta} pag.^{ti} al sudetto p. altre migliaia dieci e mezzo d · oro come sopra [...]*“ *Ibid.*, fol. 73 a [fol. 75 v° (08.07.1663 / 25.07.1663)].

„*Adi 31 d.^o sc. cento sessanta, allo stesso [die Rede ist vom Jesuitenbruder Filippo Ferrazzoli, der das Geld offensichtlich aus einer anderen Kasse vorgestreckt hatte] p. pagar l' oro [...]*“; „*Adi 5 d.^o sc. centosessanta – al Battiloro p. l' oro [...]*“ *Ibid.*, fol. 80 b [fol. 83 r° (31.05.1665)] und fol. 81 b [fol. 84 r° (05.07.1665)].

⁹¹⁷ „*Adi 25 Agosto sc. ottantotto b. 60 m.^{ta} pag.^{ti} al Gratici p. Carri 13 e Caualle 5 di Calce [...] / Adi 17 Sett.^{re} sc. quaranta tre m.^{ta} pag.^{ti} a Jouita de Bonis p. 55 pesi di calce uendutaci [...]*“ *Ibid.*, fol. 65 a [fol. 67 v° (25.08.1662 / 17.09.1662 / 25.08.1663 / 17.09.1663 / 13.11.1663)] und n. pag. [fol. 81 v° (11.05.1665 / 24.07.1665 / 14.08.1665 / 28.08.1665)].

„*Pozzolana deue dare Adi 24 Aprile sc. tre m.^{ta} p. some 60 di pozzolana [...] / Adi 30 detto sc. due b. 50 m.^{ta} p. some 50 di essa [...]*“ / [es folgen 5 Einträge, durch die sich die Gesamtmenge der zwischen April und Juli beschafften Puzzolanerde auf 493 *some* erhöht] / *Adi 30 d.^o sc. uno b. 75 m.^{ta} p. some 35 di essa [...]* / *Adi 6 Nou.^{re} sc. due m.^{ta} p. some 40 di essa [...]* / [es folgen 4 Einträge, mit denen zusammen sich für November und Dezember eine Puzzolanmenge von

sind darüber hinaus im Falle des Kalks auch von Januar bis März 1662, von August bis September 1663, im Juli 1664 und von Mai bis August 1665 sowie im Falle des Puzzolans auch von Juni bis September 1663 und von Mai bis September 1665 belegt.⁹¹⁸ Bereits im Juni 1660 und März 1661, vor allem aber im Juni 1662 und im Juni 1663 wurden die Zahlungen für Kalk und Puzzolanerde dann, zweitens, auch noch durch Ausgaben für Gips und Marmormehl flankiert.⁹¹⁹ Selbst wenn ein Teil von Gips und Marmorpulver dabei gegebenenfalls noch für die Marmorverkleidung der Rundenwand gedacht war,⁹²⁰ könnte der frühe Zeitpunkt, zu dem jene Materialien erstmals im Rechnungsbuch Erwähnung fanden, doch auch darauf hinweisen, dass man schon 1660 erste Vorbereitungen für die Ausführung des Stucks zu treffen begann – ein Umstand, der seinerseits die Vermutung nahe legen würde, dass sich bereits die aus der Zeit zwischen April und Juni 1660 überlieferten Ausgaben für Kalk⁹²¹ nicht, wie oben angenommen, ausschließlich auf letzte Ergänzungen am Rohbau, sondern zumindest zum Teil auch auf die Stuckarbeiten beziehen, für die man einen besonders gründlich gelöschten Kalk benötigte und bei denen sich eine entsprechend frühe Kalkbeschaffung daher besonders anbot. Schließlich wurde, drittens, im Vorfeld der Stuckarbeiten auch nochmals gezielt der Werkzeugbestand der Baustelle aufgefüllt und Material für die Bewehrung der Skulpturen beschafft. So erwähnt das Rechnungsbuch nicht nur zwischen Januar und Juli 1662 die Bezahlung von Bottichen oder Mulden, Schilfmatten, Bohrern, Pinseln und Eisendraht.⁹²² Viel-

weiteren 489 some ergibt] / *Adi 10 Detto sc. due b. 75 m.^{ta} p. some 55 di essa [...]* / *Adi 17 Detto sc. uno b. 25 m.^{ta} p. some 25 di essa [...]*“; „*Pozzolana deue dare Adi 21 Maggio sc. tre b. 10 m.^{ta} per some sessantadue di essa a b. 5 [...]* / *Adi 27 detto sc. tre b. 15 m.^{ta} p. some 63 di essa [...]* / *Adi 4 Giug.^o sc. sei b. 85 m.^{ta} p. some 137 di essa [...]* / [es folgen 8 Einträge, die zusammen mit den im Wortlaut wiedergegebenen Positionen einer Puzzolanmenge von 819 1/2 some entsprechen] / *Adi 19 Agos.^o sc. due b. 50 m.^{ta} p. some 80 di essa [...]* / *Adi Detto sc. tre b. 30 p. some 66 di essa [...]*“ *Ibid.*, fol. 57 a [fol. 59 v^o (24.04.1661 / 30.04.1661 / ... / 30.07.1661 / 06.11.1661 / ... / 10.12.1661 / 17.12.1661)] und fol. 69 a [fol. 71 v^o (21.05.1662 / 27.05.1662 / 04.06.1662 / ... / 19.08.1662)].

Zur Verwendung von Puzzolanerde als Zuschlagstoff in Stuckmörteln siehe BELLINI 2001, S. 93.

⁹¹⁸ „*Calce deue dare Adi 14 Gen.^o sc. quindici m.^{ta} pag.^{ti} p. pesi uenti di Calce a b. 75 [...]* / *Adi 12 Marzo sc. tre b. 10 m.^{ta} p. calce compra da m.^{ro} Gio. Angelo [...]* / [...] / *Adi 25 Agosto sc. tredici b. 50 pag.^{ti} al S.^r Jouita p. pesi 18 e lib. 180 di Calce [...]* / *Adi 17 Sett.^{re} sc. otto m.^{ta} pag.^{ti} a Carlo Pieruisani p. pesi noue di Calce in pietra grossa [...]* / *Adi 13 Nou.^{re} sc. due b. 55 m.^{ta} p. pesi 4 di Calce [...]*“; „*Calce deue dare Adi 31 Luglio sc. sei b. 60 m.^{ta} per un Carro di Calce compro [...]*“; „*Calce deue dare Adi 11 Maggio sc. dicinoue b. 80 m.^{ta} per tre carra di calce [...]* / *Adi 24 Luglio per un carro di Calce sc. 7 —* / *Adi 14 Agosto per un carro di Calce sc. 7 —* / *Adi 28 detto per un carro di Calce sc. 7 —*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificacione ecclesie*“), fol. 65 a [fol. 67 v^o (14.01.1662 / 12.03.1662 / 25.08.1663 / 17.09.1663 / 13.11.1663)], fol. 79 a [fol. 81 v^o (31.07.1664)] und n. pag. [fol. 81 v^o (11.05.1665 / 24.07.1665 / 14.08.1665 / 28.08.1665)].

„*Pozzolana deue dare Adi 2 Giug.^o sc. due m.^{ta} per some 40 di essa [...]* / *Adi 30 Giug.^o sc. due b. 40 p. some 48 di essa [...]* / *Adi 30 Sett.^{re} sc. tre m.^{ta} per some 60 di essa [...]*“; „*Pozzolana deue dare Adi 2 Maggio sc. uno e b. 5 m.^{ta} per some 21 di essa [...]* / *Adi 11 detto per some 33 [...]* / *Adi 20 detto per some 54 anzi some 9 [...]* / *Adi 28 Agosto some 24 sc. 1 : 20^{ca}*“; „*Adi 13 d.^o sc. tredici e b. 60 al F. Cantiani, cioè sc. [...]* p. teule [lies tevole] e pianelle ... sc. ... di pozzolana [...]“ *Ibid.*, fol. 69 b [fol. 72 r^o (02.06.1663 / 30.06.1662 / 30.09.1663)], n. pag. [fol. 96 r^o (02.05.1665 / 11.05.1665 / 20.05.1665 / 28.08.1665)] und fol. 81 a [fol. 83 v^o (13.09.1665)].

⁹¹⁹ „*Gesso deue dare Adi 27 Giug.^o -//. A Cassa sc. undeci b. 77 1/2 m.^{ta} sono p. scorzi 74 di poluere di marmo e decine 83 di Gesso tutto pag.^{to} a b. 7 1/2 la decina e scorza [...]* / *Adi 5 Marzo sc. cinque b. 80 m.^{ta} per decine 83 di gesso a b. 7 [...]* / *Adi 14 Giug.^o sc. uenti cinque b. 60 m.^{ta} pag.^{ti} a m.^{ro} Ludouico Perino per decine 3730 di gesso a sc. sei il migliaro e scorzi 47 di poluere di marmo a b. 7 [...]* / *Adi 2 Giug.^o sc. uenti due b. 80 m.^{ta} pag.^{ti} a m.^{ro} Lud.^{co} per gesso e poluere di marmo [...]* / *Adi 21 Dec.^{re} sc. quattro m.^{ta} pag.^{ti} al sud.^o [...]*“ *Ibid.*, fol. 66 a [fol. 68 v^o (27.06.1660 / 05.03.1661 / 14.06.1662 / 02.06.1663 / 21.12.1663)].

⁹²⁰ Diese Möglichkeit ist nicht zuletzt insofern in Erwägung zu ziehen, als es auch in einem der anlässlich der Auseinandersetzungen über den Rechnungsbetrag Barattas angefertigten Memoranden heißt: „*Il gesso e la poluere di marmo è stata proueduta da noi.*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesie* ...“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r^o].

⁹²¹ Zu den fraglichen Einträgen siehe Kapitel 3.3.3., S. 308 (Anm. 775).

⁹²² „*Monitioni deuono dare Adi 21 Gen.^o sc. quattro m.^{ta} pag.^{ti} al tinozzaro p. uarij lauori [...]* / *Adi 13 di Mag.^o sc. cinque*

mehr diente auch ein Teil der von Dezember 1661 bis September 1663 gekauften Nägel nachweislich der Verankerung des Stucks.⁹²³ Und sogar einige der bereits erwähnten Schablonen könnten ebenso gut mit den Stuck- wie mit den Marmorarbeiten in Verbindung gestanden haben.⁹²⁴

Im Gebäude selbst dürften mit Blick auf die geplante Stuckierung zum einen bereits unmittelbar nach Abbau der Lehrgerüste und Schalungen Ende August beziehungsweise Anfang September 1660 die im Rohbau wohl noch angelegten, in der endgültigen Kuppelgliederung aber nicht mehr benötigten Rippenabschnitte über den Ädikulasäulen abgearbeitet und die im Rest der Kappe vorhandene Krümmung bis an die Kanten der verbleibenden Einzelrippen herangeführt worden sein.⁹²⁵ Zum anderen scheinen die für jenen Arbeitsschritt traditionellerweise zuständigen Maurertrupps im Februar 1662 die bisher noch stehen gelassenen, nun aber nicht mehr benötigten oder sogar bei der Stuckierung regelrecht störenden Gerüstabschnitte entfernt und im Mai jenes Jahres den Innenraum mit neuen Arbeitsplattformen ausgestattet zu haben, die – sofern eventuelle zusätzliche Gerüstbauarbeiten nicht als Teil allgemeiner *opere di muratori* abgerechnet wurden – in den folgenden Jahren dann nur noch sehr punktuelle Veränderungen beziehungsweise Ergänzungen erfuhren.⁹²⁶ Und schließlich gehörte zu den Vorbereitungen für die Stuckierung auch noch die Ver-

b. 40 p. store [lies stuoie] compre [...] / [...] / Adi 24 Detto sc. due b. 80 m.^{ta} p. filo di ferro [...] etc. [...] / Adi 21 Luglio sc. due b. 72 1/2 m.^{ta} pag.^{ti} per lib. 12 di filo di ferro scope Criuelli e pennelli [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ“), fol. 66 a [fol. 68 v^o (21.01.1662 / 13.05.1662 / 24.06.1662 / 21.07.1662)].

Vereinzelt lassen sich darüber hinaus auch aus den Folgejahren Ausgaben für primär von den Stuckateuren genutztes Werkzeug nachweisen, darunter etwa noch im August 1665 ein Bottich und zwei Eimer. *Ibid.*, fol. 81 b [fol. 84 r^o (30.08.1665)].

Und auch eine weitere Zahlung für Draht ist aus dem Jahr 1665 noch überliefert: „*Stucchi deuono dare Adi 20 Giugno sc. due b. 26 m.^{ta} p. lib. 14 di filo di ferro e lib. 10 di chiodi [...]“ Ibid.*, n. pag. [fol. 99 r^o (20.06.1665)].

⁹²³ „*Adi 28 Mag.^o sc. due b. 27 1/2 m.^{ta} pag.^{ti} p. lib. 32 1/2 di chiodi p. li stucchi a b. 7 1/2 [...] / Adi 4 Giug.^o sc. due b. 20 m.^{ta} p. lib. 31 1/2 di Chiodi [...] / Adi 24 d.^o sc. due b. 45 m.^{ta} p. lib. 35 di Chiodi [...] / [zwischen Juli 1662 und Juni 1663 folgen 13 Einträge, die zusätzlich zu den hier einzeln zitierten Posten die Anschaffung von weiteren 324 Pfund Nägeln belegen und dabei Ausgaben von 20 : 84 *scudi* repräsentieren] / Adi 17 Agosto sc. due b. 70 m.^{ta} p. lib. 39 di Chiodi [...] / Adi 30 Sett.^{re} sc. due b. 45 m.^{ta} p. lib. 35 di chiodi [...]“ Ibid.*, fol. 60 a f. [fol. 62 v^o f. (28.05.1662 / 04.06.1662 / 24.06.1662 / ... / 17.08.1663 / 30.09.1663)].

Zu den dem Mai 1662 vorausgehenden Nagelkäufen siehe Kapitel 3.3.4., S. 316 (Anm. 813).

⁹²⁴ Vgl. Kapitel 3.3.7., S. 329.

⁹²⁵ „*Adi 12 detto -// A detta sc. 10 : p. op.^e 25 a spicconare la Volta [...] / Adi 19 detto -// A detta sc. 11 : 45 p. op.^e 29 a spicconare [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ“), fol. 42 b [fol. 45 r^o (12.09.1660 / 19.09.1660)].*

Dass es bei der Tätigkeit des „*spicconare la volta*“ nicht einfach nur darum ging, die Gewölbeschale aufzurauen, um auf diese Weise die Haftung des Stucks zu verbessern, ergibt sich nicht zuletzt aus dem Umfang der Arbeiten, der mit insgesamt 54 Tagwerken weit höher liegt, als dies für ein Anbringen von Kerben realistischerweise nötig gewesen sein kann.

Zum Rohbauzustand, der jene Abarbeitung der Gewölbeschale erforderlich machte, siehe Kapitel 3.3.4., S. 315.

⁹²⁶ „*Adi 19 Detto sc. uno b. 50 m.^{ta} p. op.^e 5 di muratori p. leuare i ponti [...] / Adi 7 Mag.^o sc. tre b. 20 m.^{ta} p. op.^e 10 di murat.^{ti} a mettere li pilastri e far ponti [...] / [...] / Adi detto sc. quattro b. 20 p. g.^{re} 14 di murat.^{ti} a far ponti [...] / [...] / Adi 21 detto sc. sette b. 50 m.^{ta} p. op.^e 25 a far ponti [...] / Adi 27 detto sc. uno m.^{ta} pag.^{to} p. fare li ponti g.^{re} 3 [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ“), fol. 63 a [fol. 65 v^o (19.02.1662 / 07.05.1662 / 13.05.1662 / 21.05.1662 / 27.05.1662)].*

„*Adi 15 Detto sc. sette m.^{ta} p. op.^e 22 a finire di mettere tutto il Cornicione [...] e disfare il ponte etc. [...] / [...] / Adi 13 Mag.^o sc. quattro b. 90 m.^{ta} p. op.^e 14 a mettere li pilastri e far ponti [...] / [...] / Adi 17 Agosto sc. tredici b. 70 p. g.^{re} 40 1/2 in quattro settimane a rimettere sassi far ponti etc. [...] / [...] / Adi 13 Nou.^{re} sc. dieci b. 12 1/2 m.^{ta} per g.^{re} 29 a fare ponti tirare sassi colonne e seruire lo scultore [...]“; „*Maestranze deuono dare Adi 5 Gen.^o b. 65 per op.^e 2 a fare ponti nella Cuppola [...]“ Ibid.*, fol. 70 b f. [fol. 73 r^o f. (15.04.1663 / 13.05.1663 / 17.08.1663 / 13.11.1663)] und fol. 75*

kleinerung der Kuppelfenster, für die nicht nur im oberen Drittel der bisherigen Öffnungen in die seitlichen Laibungen entsprechende Auflager eingestemmt und die neuen Abschlussbögen auf Lehrgerüsten aufgemauert, sondern auch am unteren Rand die Sohlbank nochmals deutlich erhöht wurde. Die Ausführung der Arbeiten scheint dabei allerdings, den Dokumenten nach zu urteilen, nicht in der Hand der direkt von den Jesuiten engagierten Maurer gelegen zu haben sondern von Pietro Sassi und seinen Mitarbeitern übernommen oder zumindest über Sassi abgerechnet worden zu sein.⁹²⁷ Dementsprechend ist einerseits denkbar, dass die Maurerarbeiten erst kurz vor der ersten belegten Zahlung an Sassi, also im Mai 1662 entstanden.⁹²⁸ Möglicherweise bezieht sich aber auch bereits ein am 19. November 1661 im Rechnungsbuch aufgeführter Eintrag auf die Vermauerung der Fensterscheitel und Fenstersockel, der zwar dem Konto der Stuckarbeiten zugeordnet wurde, im Text aber ausdrücklich auch Maurerarbeiten nennt.⁹²⁹

Für letztere Annahme würde dabei nicht zuletzt auch der Umstand sprechen, dass das Rechnungsbuch am 15. Januar 1662 bereits die Installation von „Verglasungen“ erwähnt, die ja – selbst wenn die fragliche Zahlung dem Konto der allgemeinen *maestranze* zugeordnet wurde, der Posten zugleich auch noch andere Montgearbeiten umfasst und sich der Eintrag daher wohl eher auf die Installation der eisernen Rahmen als auf den tatsächlichen Einbau der Glasscheiben bezieht – erst nach den Veränderungen am Fensterformat eingebaut werden konnten.⁹³⁰ Genauere Aussagen zu den Fensterrahmen selbst sind auf Grundlage der momentan bekannten Quellen nicht möglich, da deren Beschaffung im Rechnungsbuch keinen ausdrücklichen Niederschlag fand, sondern stattdessen wohl unter die allgemeinen Metallarbeiten subsumiert wurde. Und auch eine für den 29. Oktober 1661 nachweisbare Zahlung für insgesamt 540 Glasscheiben wirft letztlich mehr Fragen auf als sie beantwortet.⁹³¹ So ist zum einen unklar, ob die gelieferten Scheiben bereits die endgültigen Größen aufwiesen oder ob diese lediglich das Rohmaterial bildeten, aus dem man auf der Baustelle dann die tatsächlich benötigten Einzelformen ausschnitt. Zum anderen muss je nachdem, inwieweit man von der Lieferung fertig zugeschnittener Einzelkacheln oder vom Erwerb kompletter Zylinder- oder Mondglasplatten ausgeht, auch offen bleiben, für wie viele Fenster die in jenem Posten erwähnten Scheiben tatsächlich ausreichten.⁹³² Und schließlich ist wohl auch anzunehmen, dass das

b [fol. 78 r^o (05.01.1664)].

Aus der Arbeitsphase des Jahres 1665 finden sich in den Quellen abgesehen von den allgemeinen Einträgen zu Maurerarbeiten im Rechnungsbuch sogar überhaupt keine Hinweise auf Gerüstbauaktivitäten mehr. *Ibid.*, n. pag. [fol. 95 r^o].

⁹²⁷ Dies belegt insbesondere die *misura e stima* von Sassis Arbeiten, die unter anderem im Zusammenhang mit den Fenstern der Kapellensegmente die Posten „*per il muro dell'arco sopradetto fatto sopra l'armatura [...] con legare nel vecchio, tagliato l'imposta nel muro vecchio dalla parte*“; „*per il muro delle soglie alsata di nuovo*“; „*per il muro delli doi frontespiti*“ und „*per il muro di no. 3 altre fenestre simili*“ sowie im Zusammenhang mit denjenigen der *coretto-Travéen* die Posten „*per il muro dell'arco fatti su l'armatura di vano*“; „*muro della soglia*“ und „*muro della cornice*“ auflistet. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione noue Ecclesie ...*“), fasc. 8, n. pag. [fol. 1 r^o ff.], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 223 ff. (Anm. 29).

⁹²⁸ Zu den Abschlagszahlungen an Sassi siehe S. 339 (Anm. 905).

⁹²⁹ „*Adi 19 d.^o sc. dodeci b. 15 m.^{ta} pag.^{ti} p. op.^e 33 di stuccat.^{ti} e muratori [...]*“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad adificatione ecclesie*“), fol. 58 b [fol. 61 r^o (19.11.1661)].

⁹³⁰ „*Adi 15 Detto sc. sei b. 45 p. op.^e 21 a mettere i pilastri, et inuetriate etc. [...]*“ *Ibid.*, fol. 63 a [fol. 65 v^o (15.01.1662)].

⁹³¹ „*Vetri p. le inuetriate deuono dare Adi 29 Ottobre sc. trenta m.^{ta} p. 540 Vetri [...]* c.ⁿ *la portat.^{ta} [...]*“ *Ibid.*, fol. 61 a [fol. 63 v^o (29.10.1661)].

⁹³² Nimmt man an, dass die heutigen Verglasungen immer noch die ursprünglichen Scheibenformate aufweisen, bestehen die Fenster, je nachdem, wie viele der kleineren oder durch den Rahmen und seine Sprossen angeschnittenen Elemente man als eigenständige Scheiben mitzählt, in jedem der Kapellensegmente aus etwa 155 bis 425 und in jedem der *coretto*-Segmente aus etwa 100 bis 300 Einzelteilen. Um die Fenster des Kuppelfußes komplett verschließen zu können, müssten aus jedem der 540 Gläser damit im Durchschnitt ein bis zwei größere und drei bis vier kleinere Scheiben gewonnen worden sein.

genannte Glas zunächst lediglich für die Fenster am Kuppelfuß gedacht war. Die Öffnungen der Kuppellaterne dürften dagegen im Frühjahr 1662 vorläufig mit aus Kupferdraht gefertigten Gittern verschlossen worden sein, die auf der einen Seite das Eindringen von Vögeln verhinderten, zugleich aber gewährleisteten, dass die vom Rohbau während des Abbindeprozesses an den Innenraum abgegebene, mit der warmen Luft in den Kuppelscheitel aufsteigende und sich daher insbesondere in der Laterne sammelnde Feuchtigkeit nach außen abziehen konnte.⁹³³ Ob der erneute Ankauf von Glas sowie die Zahlungen für Zinn und die eigentlichen Glaserarbeiten im letzten Drittel des Jahres 1665⁹³⁴ dann darauf hindeuten, dass zu diesem Zeitpunkt auch die Kuppellaterne bereits ihre endgültige Verglasung erhielt, oder ob sich jene Ausgaben nochmals auf die Fenster des Kuppelfußes beziehen und sich die dortigen Arbeiten damit auf mehrere Jahre verteilten, hängt dann allerdings wieder davon ab, welche Glasformate die Jesuiten Ende 1661 bezogen hatten.

3.4. Die Fertigstellung der Haupträume, die Fassade und der Sakristeiflügel

3.4.1. Das Legat Camillo Pamphilj und die Wiederaufnahme des Baus unter dessen Erben

Schon bei einer kursorischen Betrachtung der bis hierher behandelten Realisierungsetappen wird deutlich, dass die Bauarbeiten an S. Andrea al Quirinale nach einer sehr intensiven, zügig abgeschlossenen Rohbauphase, die sich – von einzelnen Ergänzungen an der Dachdeckung oder an der Laterne der Hauptkuppel abgesehen – im Wesentlichen von den ersten Ausschachtungsarbeiten im Oktober 1658 bis zur Verfüllung der *tiburio*-Zwischenräume Ende 1659 oder Anfang 1660 erstreckte, zunehmend ins Stocken gerieten. Zum einen war dies sicher der Tatsache geschuldet, dass gewisse Bauteile zunächst noch eine gewisse Zeit lang abbinden beziehungsweise austrocknen mussten, bevor man zusätzliche Marmor- beziehungsweise Stuckelemente anbringen oder auch nur die unterstützenden Lehrgerüste abbauen und die zu verkleidenden Flächen damit für die folgenden Ausstattungsetappen zugänglich machen konnte. Zum anderen äußerte sich darin jedoch auch eine gewisse Knappheit an frei verfügbaren Mitteln. So hatten die Jesuiten für eine schnellstmögliche Fertigstellung des Rohbaus nicht nur eine Reihe von *censi* aufgenommen und mussten daher die regelmäßigen Erträge aus den Pfründen Costanzo Centofiorinis und den Pensionen Camillo Pamphilj fast vollständig für die daraus resultierenden Zinszahlungen aufwenden. Vielmehr reichten die im Rahmen der *censi* erhaltenen Gelder dann auch gerade einmal zur Finanzierung des Rohbaus sowie der ersten Marmorkäufe aus. Eine Weiterarbeit an der Ausstattung der Kirche war aus diesem Grund immer nur dann möglich, wenn Camillo Pamphilj den Jesuiten über die bereits zugesagten Stiftungen hinaus zusätzliche Gelder bereitstellte. In Zeiten, in denen weitere Zuwendungen ausblieben, musste man die Arbeiten dagegen deutlich zurückfahren oder sogar praktisch einstellen.

⁹³³ „Adi 12 Marzo sc. uenti tre m.^{ta} p. lib. 57 ¹/₂ di filo di rame p. le ramate del Cuppolino [...]“ *Ibid.*, fol. 61 a [fol. 63 v^o (12.03.1662)].

Die Zuordnung jener *ramate* zu den Fensteröffnungen wird auch durch die Baustellenchronik bestätigt, in der es heißt: „La copertura della Chiesa di piombo, compresi tutti i teu.ⁱ, che cuoprono le cappelle e i cori, <le finestre di uetro e loro ramate> uale sc. 3450 —.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 v^o].

Für den Hinweis, dass sich bei Kuppelbauten während des Trocknungsvorgangs die Feuchtigkeit derart stark im Kuppelscheitel konzentriert, dass dort ohne geeignete Gegenmaßnahmen erhebliche Mengen an Kondenswasser entstehen, danke ich Bruno Schindler.

⁹³⁴ „Adi 11 d.^o sc. trentuno p. Vetri p. le finestre, cioè ... a cassa di uetri ... pezzi [...]“; „Adi d.^o sc. uno b. 8 – stagno p. il uetraro [...] / Adi p.^{mo} Otobre sc. cinque b. 60 spesi dal F. Bernardo p. il Vetraro [...] / [...] / E più sc. 26 b. 10 al Vetraro p. uetri pagatili dal P. Rett.^e fino al 19 Dec.^{re} pro...“ [...]“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad edificatione ecclesiae*“), fol. 81 a [fol. 83 v^o (11.09.1665)] und fol. 82 b [fol. 85 r^o (27.09.1665 / 01.10.1665 / 08.01.1666)].

Konkret nachweisen lässt sich eine derartige Unterbrechung erstmals zwischen Herbst 1663, als die Marmor-, Stuck- und Vergoldungsarbeiten sukzessive zum Erliegen kamen, und Frühjahr 1665, als Pamphilj dem Noviziat zur Finanzierung weiterer Bauarbeiten mehrere Silberschmiedearbeiten und umgerechnet mehrere Tonnen Getreide schenkte und die Jesuiten daraufhin Baratta, Sassi, Raggi und Corallo samt ihrer eventuellen Mitarbeiter wieder auf die Baustelle zurückriefen.⁹³⁵ Auch diese Zuwendungen scheinen allerdings nur eine vergleichsweise kurze Bauphase möglich gemacht zu haben, die noch im selben Jahr wieder ihr Ende fand. Vor allem aber war bereits damals klar, dass die beim Verkauf des Getreides und der Silberschmiedearbeiten erlösten Gelder nicht ausreichen würden, um auch die Schlussrechnungen der diversen Handwerker zu begleichen. Letztlich dürften die Jesuiten daher die zusätzlichen Arbeiten 1665 überhaupt nur deswegen in Auftrag gegeben haben, weil sie davon ausgingen Camillo Pamphilj werde auch weiterhin für eine ausreichende Finanzierung der Baustelle sorgen.⁹³⁶ Als Pamphilj dann am 27. Juli 1666 starb, ließen die Jesuiten daher der Baustellenchronik zufolge ein weiteres Mal sämtliche laufenden oder geplanten Bauarbeiten einstellen, um mit dessen Erben zunächst die weitere Bezahlung des Kirchenbaus zu klären.⁹³⁷

Das Gebäude befand sich zu diesem Zeitpunkt in einem Zustand, in dem der Rohbau der eigentlichen Kirche im Wesentlichen fertiggestellt, die Dachdeckung abgeschlossen, die Laterne aufgesetzt, das Stuckgesims von *tiburio* und Kapellenaußenwand modelliert und das Sichtmauerwerk der beiden vorderen Quadranten ausgefugt war. Im Bereich des Kapellenkranzes hatte man darüber hinaus bereits die Treppen zum und im System der Choremporen eingebaut sowie die Wand- und Gewölbeflächen der *coretti* und hochgelegenen Andachtskammern verputzt beziehungsweise mit den auch heute noch nachweisbaren Profilen versehen. In der zentralen Rotunde hatten Kuppel und Hauptlaterne wohl ihren kompletten architektonischen und figürlichen Stuck sowie ihre Vergoldung erhalten, in der Wandzone hatte man außerdem von den rotundenseitigen Pilasterbündeln des Vestibüls bis zu den Seiten der Presbyteriumsädikula die kompletten Pilaster angefertigt und montiert. Desweiteren hatte man bis zum Niveau des über sämtliche Rotundensegmente durchlaufenden Kämpfergesimses die *cottanello*-Verkleidungen der Pfeilerrücklagen angebracht sowie das Kämpfergesims und die Sima des die gesamte Wand abschließenden Gebälks installiert. Und schließlich waren im Bereich der Presbyteriumsöffnung die Säulen, der Sturz und der Sprenggiebel der Ädikula aufgestellt und für den Altarraum selbst die an die Ädikula anstoßenden Halb- und die die Diagonalen besetzenden Doppelpilaster geliefert worden.⁹³⁸ Nicht im Detail klären lässt sich

⁹³⁵ „S'interuppe [il lavoro] nell'anno 1662, sino al 1665 d'aprile. Peròche il S.^r Principe <in questo tempo> mandò una buona somma di denari da ricauarsi da alcuni pezzi d'argento, cioè da due gran Vasi con fiori d'argento, da una fontana, e da una profumiera, mandò di più rubbia 200- di grano, e una poliza di sc. 300-. Dai Vasi se ne cauarono sc. 1090 — e furono uenduti alla Sig.^{ra} Ambasciatrice di Spagna moglie del S.^r D. Pietro d'Aragona; Dalla fontana sc. 497 — e dalla profumiera, la qual fu uenduta molto di poi sc. 190 —. Tornarono dunque à lauorar nel d.^o mese d'aprile 1665 il Baratta co' suoi Huomini, il S.^r Antonio Raggi Statuario, e'l S.^r Pietro Sasso Stuccatore, e'l S.^r Vincenzo Corallo Indoratore.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabbrica“), n. pag. [fol. 4 r^o f.].

Der in der Quelle angegebene Beginn der Bauunterbrechung beruht angesichts der im Rechnungsbuch verzeichneten Zahlungen offensichtlich auf einer fehlerhaften Erinnerung des Chronisten. Vgl. Kapitel 3.3.7., S. 330 und 335 sowie Kapitel 3.3.9., S. 338 f.

⁹³⁶ „Intanto si seguitaua à lauorare, benché ci fosse poco denaro, p.che il S.^r Principe Panfilio mostraua desiderio che si fabricasse, e daua promesse di sodisfare à tutto.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabbrica“), n. pag. [fol. 4 v^o].

⁹³⁷ „Morì egli nel 1666 ai 27 di luglio [...]. Dopo la sua morte si lasciò di lauorare, e si esposse alla S.^{ra} Principessa di Rossano Madre del nuouo Principe e sua Tutrice e Curatrice lo stato della Chiesa, quelche si era speso, i debiti che rimaneuano si morti come uiui, e che cosa rimaneua à farsi p. ridur la Chiesa à stato da poterla officiare e godere, [...]“. *Ibid.*, n. pag. [fol. 4 v^o].

⁹³⁸ Zum Umfang der vor Mitte 1666 fertiggestellten Arbeiten an der Marmorverkleidung siehe ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta“), *passim*.

dagegen, in welchem Zustand sich beim Tod Camillo Pamphiljs die Zone der Frontfassade befand sowie ob sich die *cottanello*-Verkleidungen und die Kämpfergesimse damals noch allein auf die Prospekte beschränkten oder schon bis in die Laibungen hinein weiterliefen. Sicher noch unverkleidet geblieben waren zu diesem Zeitpunkt die oberen Teile der Rotundenwand, das Innere der Seitenkapellen sowie die zwischen den Pilastern verbleibenden Flächen des Altarraums und der Vestibülseitenwände. In den Öffnungen der *coretti* fehlten darüber hinaus noch jegliche Balustradeneinbauten und auch der Fußboden des Hauptraums präsentierte sich dem Betrachter wohl zunächst noch als unberührt belassenes Erdreich.

Camillo Pamphilj hatte aus diesem Grund kurz vor seinem Tod seine Erben nochmals testamentarisch dazu verpflichtet, für die Fertigstellung der Kirche zu sorgen. Dies hatte er allerdings nicht nur mit der Einschränkung verbunden, dass sie maximal zur Zahlung von 6 000 bis 8 000 *scudi* verpflichtet sein sollten. Vielmehr verzichtete er in seinem Testament auch darauf, den Umgang mit bereits aufgelaufenen Forderungen genauer zu regeln⁹³⁹ – ein Umstand, der sich nicht zuletzt deswegen als problematisch erwies, weil zu diesem Zeitpunkt noch die Bezahlung für Marmor- und Stuckarbeiten beziehungsweise Materialkosten in Höhe von insgesamt etwa 5 500 bis 6 000 *scudi* ausstand,⁹⁴⁰ und weil zugleich aufgrund der Art und Weise, wie die Bauarbeiten abliefen, die Handwerker ihre Anweisungen zwar jeweils von Gian Lorenzo Bernini erhalten hatten, dabei aber nie recht ersichtlich geworden war, in wessen Namen dieser genau handelte und wer somit letztlich dafür verantwortlich war, die genannten Ansprüche zu befriedigen.⁹⁴¹

Die Jesuiten gingen in diesem Zusammenhang zunächst einmal wie selbstverständlich davon aus, dass auch jener Betrag von den Pamphilj beglichen werden würde. Dabei stützten sie sich zum einen auf das Argument, dass die letztlich realisierte Ausstattung ja erst auf unmittelbaren Wunsch Camillo Pamphiljs hin in Angriff genommen worden sei, dass dieser Bernini bei der Gestaltung des Kircheninnenraums prinzipiell freie Hand gelassen habe und dass daher, auch wenn die Handwerker ihre Order zunächst einmal von Bernini empfangen hatten, Pamphilj dennoch als der eigentli-

⁹³⁹ „[...] nel suo testamento fece un legato, in cui ordinò che si finisse questa Chiesa conforme al disegno del Sig.^r Cavalier Bernini, mà che p.cio il suo erede non potesse esser gravato à spendere più di sei mila, o di otto mila scudi, e non parlò dei debiti che rimanevano da pagarsi, ne de' censi fatti dalla nostra Casa di suo consenso et ordine.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 4 v°].

Die Baustellenchronik zitiert damit fast wörtlich das Testament Camillo Pamphiljs, in dem es heißt: „*Item voglio parimente et ordino che si finisci la fabrica della chiesa di Sant'Andrea a Monte Cavallo conforme al disegno del Cavalier Bernino, ma per tal fabrica l'infrascritto mio herede non sia gravato di spendere più di sei, o otto mila scudi in tutto.*“ ADP, scaff. 86, b. 7, fol. 509, zitiert nach EIMER 1970-71, S. 529 (Anm. 38).

⁹⁴⁰ Konkret nennt eine an die Pamphilj gerichtete Bittschrift eine Forderung des Steinmetzen Giovanni Maria Baratta über etwa 3000 *scudi*, eine Forderung des Stuckateurs Pietro Sassi über 800 bis 1000 *scudi*, zwei Forderungen anonymen Steinlieferanten über 800 beziehungsweise 600 *scudi* sowie eine Forderung des Bildhauers Antonio Raggi in noch unklarer Höhe, die vom Autor der Eingabe allerdings ebenfalls auf einige hundert *scudi* geschätzt wurde: „[...] uengo à supplicarla, che si degni prender la protezione d'alcune pouere Persone, le quali sono Creditrici p. lauori fatti nella nostra nuoua Chiesa fabricata dal S.^r Principe di fel. mem., p. le quali non sono interamente sodisfatti con graue loro pregiuditio. Vno di questi è il S.^r Gio: Maria Baratta, che, p. li marmi fatti uenir da Carrara, e lauorati in roma [sic], dice d'esser Creditore di scudi tre mila incirca, benche non stimi che sia sì grande la somma del suo credito. L'altro è il Sig.^r Pietro Sasso Stuccatore, che ancor egli pretende ottocento o mille scudi. Il terzo è il S.^r Antonio Raggi Statuario, al quale si debbono pure alcune centinara, che p. non essersi ancora liquidate le stime, non sò quante sieno. [...] Mi sono poi accorto esserue due altri, i quali non sono compariti da me; Vno che resta Creditore di scudi Ottocento p. il prezzo delle pietre fatte uenir di Sicilia di commissione del S.^r Principe; l'altro deue hauere scudi seicento p. residuo della pietra Cottonella.“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 3 a, n. pag. [fol. 1 r°].

⁹⁴¹ „I lauori, e le spese d.^a fabrica d.^a nuoua Chiesa di S. Andrea si sono fatte in questo modo. Il S.^r Princ.^e ordinò che si facesse quanto disponeua il Cau.^r Bernino secondo il suo disegno, e così si è praticato. Onde n.^o è marauiglia, che gl'operarij n.^o adassero à pigliar gl'ordini immed.^{te} da S. Ecc.^{za} la quale à me tal'ordine più uolte lo replicò in priuato, et anco in presenza di altri [...].“ Ibid., fasc. 8, int. 1, n. pag. [fol. 1 r°].

che Auftraggeber zu betrachten sei. Gerade in Bezug auf Giovanni Maria Baratta merkten sie an, dass dieser ja sogar von Pamphilj selbst engagiert worden sei und zum Teil sogar während des Bauprozesses den übrigen Baubeteiligten dessen Anweisungen überbracht habe. Damit, so die Jesuiten, handele es sich bei sämtlichen mit der Marmorverkleidung und den Stuckarbeiten in Verbindung stehenden Forderungen letztlich um Verbindlichkeiten Pamphiljs und die Pflicht zur Auszahlung der Handwerker liege dementsprechend schon aus diesem Grund bei dessen Erben.⁹⁴² Zum anderen verwiesen sie darauf, dass man Camillo Pamphilj bereits während der vorangegangenen Bauunterbrechungen auf die fehlenden Mittel aufmerksam gemacht habe und es zu den betreffenden Schulden somit überhaupt nur gekommen sei, weil dieser trotzdem auf einer Fortführung der Baustelle bestanden habe.⁹⁴³ Und schließlich machten die Jesuiten geltend, dass Camillo Pamphilj sie nicht nur immer wieder aufgefordert habe, sich wegen der anfallenden Kosten auf seine Freigiebigkeit zu verlassen, die man bei einem derart großen Fürsten ja schlechterdings nicht habe anzweifeln können.⁹⁴⁴ Vielmehr habe dieser auch ganz konkret zugesagt, dem Noviziat im Todesfall eine ausreichend große Menge an Silberschmiedearbeiten zu übereignen, um mit deren Erlös die noch verbleibenden Forderungen der Handwerker abgelten zu können,⁹⁴⁵ ja eigentlich sei sogar vereinbart gewesen, dass dieser irgendwann auch noch die zu Beginn der Realisierungsphase aufgenommenen Kredite ablösen würde.⁹⁴⁶

Nachdem wohl im Herbst 1666 zunehmend deutlich geworden war, dass sich die Pamphilj jenen Argumenten nicht anschließen und die Übernahme der betreffenden Kosten verweigern würden, versuchten die Jesuiten dann zwar ab Oktober jenes Jahres zunächst noch, von den in verantwortlicher Position am Bau beteiligten Ordensmitgliedern, darunter insbesondere den während der bis-

⁹⁴² „[...] essendo il S. Princ.^e uenuto à ueder la fab.^{ca} d.^a d.^{ta} Sua Chiesa, e lodando molto tutto, disse Dite pure al Cau.^r Bernino, che tiri auanti questa fabrica con tutte quelle cose, che à lui piacciono, benche u'adtasse tutto il mio [...]. E tutte le uolte, che S. Ecc.^{za} è stato à ueder la d.^a fabrica anco poco pr.^a di morire, hà sempre approuati i lauori fatti, e li ha riconosciuti per suoi e confermato l'ordine di tirarli auanti sec.^{do} il disgno del Cau.^{re}“ Ibid., fasc. 8, int. 1, n. pag. [fol. 1 r^o].

„Il Sig. Principe è stato poi alcune volte à vedere la fabrica, e sempre l'ha lodata molto, et ha detto in presenza d'altri padri, che il Sig. Cavalier Bernini l'orni pure con ogni magnificenza benche (diceva S. E.) si dovesse andare tutto il mio, e replicò benche ci dovesse andare questo mio farraiolo. [...] / Di tutto più volte ha detto, che si eseguisca quanto ordinava, e disegnava il Sig. Cavalier Bernino. Et i Padri hanno sempre obbedito à i cenni di S. E. come era dovere, e non si è fabricato, né fatto lavoro, che non sia stato d'ordine suo immediato, opure del Sig. Cavalier Bernino.“ Ibid., fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v^o], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 220 f. (Anm. 22).

„Mandò poi S. E. da per se il S.^r Baratta, il quale non fù à questi lauori chiamato dai P.^{ri}, acciò che circa la prouisione de' marmi, e loro lauoro eseguisse quanto ordinaua il S.^r Cauallier Bernino, et in uirtù di tali ordini fece il Baratta uenir molti marmi da Carrara, e mandò de gli Scarpellini à lauorarli.“ Ibid., fasc. 8, int. 5, n. pag. [fol. 1 r^o].

Zur Rolle Barattas als Mittelsmann zwischen Pamphilj und der Baustelle siehe auch Kapitel 3.3.7., S. 328.

⁹⁴³ „Io uedendo li debbiti fattisi parte à mio tempo, parte pr.^a giudicai necessario darne nota dist.^{ta} à S. Ecc.^{za} mentre s' erano interrotti i lauori per questa causa, e S. Ecc.^{za} n.^a haueua mostrato dispiacere. Per tanto inclusi detta nota in una lettera, e gli la mandai. E dopo parlandomene S. Ecc.^{za} disse che haueua ric.^{te} le mie note, ma che uoleua per allora tirare auanti i lauori, che restauano da farsi etc.“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 1, n. pag. [fol. 1 v^o].

⁹⁴⁴ „Il med.^o S.^r Principe poi più uolte disse al P.re Costanzo et à me che uoleua che s'attendesse, et eseguisse il disegno del S.^r Cauallier Bernino, e che ci fidassimo di S. E. circa alla spesa, [...]“ Ibid., fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

„[...] disse e replicò più uolte, che i Padri si fidassero di Lui, e che facessero pur fare, quanto ordinaua il Sig.^r Cauallier Bernino, p.òche sarebbe stato pensiero e carico suo il sodisfare à tutto: alle quali sue parole fù data pienissima fede, come meritaua un tanto Principe, et il fare in contrario sarebbe stata un ingiuriosa scortesia.“ Ibid., fasc. 8, int. 5, n. pag. [fol. 1 r^o].

⁹⁴⁵ „[...] dicendo che uiuendo lui sarebbe stato suo pensiero il prouederui, e morendo hauerebbe lasciati tanti argenti che bastassero à finirla [...].“ Ibid., fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v^o].

⁹⁴⁶ „[...] e dico di più di sapere che il Sig. Principe ha detto, più volte che voleva liberare la casa dei censi, e loro frutti fatti per la fabrica etc.“ Ibid., fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v^o], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 220 f. (Anm. 22).

herigen Bauperiode amtierenden Rektoren Domenico Vanni und Domenico Brunacci, dem damaligen *procurator* Giulio Cesare Centofiorini und den beiden mit der unmittelbaren Überwachung der Baustelle betrauten Laienbrüdern Giuseppe Canciani und Filippo Ferrazzoli, schriftliche Zeugnisaussagen über Camillo Pamphiljs Rolle innerhalb des Bauprozesses einzuholen, um auf diese Weise die Argumentationsbasis gegenüber den Pamphilj-Erben zu verbessern.⁹⁴⁷ Außerdem scheinen sie damit begonnen zu haben, zumindest Teile der aufgelaufenen Kosten zunächst doch aus eigenen Mitteln zwischenzufinanzieren, allerdings mit der Absicht, sich das Geld von den Pamphilj später wieder erstatten zu lassen.⁹⁴⁸ Am Ende mussten die Jesuiten dann allerdings erkennen, dass es ihnen nicht möglich sein würde, die Zusagen Camillo Pamphiljs mit ausreichender Sicherheit zu belegen und jene Ansprüche im Zweifel auch gerichtlich durchzusetzen. Nach längeren Verhandlungen schlossen sie daher am 4. Januar 1668 mit Camillos Witwe Olimpia Aldobrandini-Pamphilj, die zu diesem Zeitpunkt noch die Vormundschaft für den gemeinsamen Sohn Giovanni Battista ausübte, einen Vergleich, in dem sich die Jesuiten verpflichteten, für die aus den bisherigen Arbeiten resultierenden Schulden und die Rückzahlung der Kredite selbst aufzukommen und gegen Zahlung des höheren im Testament Camillo Pamphiljs genannten Betrags von 8 000 *scudi* die Kirche so weit fertigzustellen, dass man darin die Messe zelebrieren konnte.⁹⁴⁹

3.4.2. Die Altarlaterne und die Ausstattung des Altarraums

Nachdem sich die Jesuiten im Januar 1668 nicht nur mit den Pamphilj auf den Abschluss jenes zweiten Stiftungsvertrags geeinigt, sondern kurze Zeit später auch bereits die ersten darin zugesagten Gelder erhalten hatten,⁹⁵⁰ nahm man wohl in der ersten Hälfte jenes Jahres die Arbeit an der Kirchengenausstattung wieder auf.⁹⁵¹ Aus heute nicht mehr genauer identifizierbaren und angesichts

⁹⁴⁷ *Ibid.*, fasc. 8, int. 1 ff., *passim*.

⁹⁴⁸ So erhielt etwa Pietro Sassi am 8. April 1667 nochmals einen Abschlag über 200 *scudi*, über den die Dokumente weiter berichten: „*Questi sc. 200 — sono stati prestati del P. Paolo Ottolini d'ordine di N.^{ro} P.^{re} à quest' effetto, e p. ciò non si notano à Cassa, ma solo se ne fa questa memoria; p. òche poi quando si aggiusteranno i conti con Casa Panfilia, all' ora si aggiusterà questa partita.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall' anno 1664*“), S. 48.

Zur eigentlichen Zahlung vgl. darüber hinaus Kapitel 3.3.9., S. 338 (Anm. 903).

⁹⁴⁹ „[...] e dopo molti trattati, essendouisi interposto il S.^r Auuocato Gio: Battista De Luca si conchiuse <che quanto ai debiti de' censi ne sostenesse il peso la nostra Casa, p. che non si poteua prouar ch' il S.^r Principe hauesse promesso di rileuarcene> che la S.^{ma} Principessa in d.^o nome haurebbe pagati gli scudi ottomila del legato fatto dal S.^r Principe D. Camillo suo Marito, con obligo, che noi douessimo ridur la Chiesa in stato offitiabile, e di ciò ne fu fatto Instr.^o publico p. gli atti del Simoncelli e Monaldi in solidum not.^{um} A. C. sotto li 4 gennaio 1668 <nel quale non si parla di niun debito nè de censi, nè de' lauoratori>.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 4^o f.].

⁹⁵⁰ Auch in diesem Fall erhielt das Noviziat wieder die Einkünfte aus Pensionen, *censi* und Wechseln, die die Jesuiten dann selbst einzutreiben hatten. Anders als bei Camillo Pamphiljs ursprünglicher Stiftung scheint die Erhebung der Gelder dabei allerdings vergleichsweise problemlos vonstattengegangen zu sein: „*Assegnarono p. il pagamento scudi tre mila d' un mandato di Mons.^r Torrigiani Arciuescouo di Rauenna p. un termine della pensione douuta al S.^r Principe e diretto à SS.^{ti} Baccelli, et un' di sc. quattromila al S.^r Duca d'Aquasparta, p. 2 semestri del censo douuto al med.^{mo} S.^r Principe. I quali in progresso di non molto tempo si riscossero tutti, e si depositarono sul monte della Pietà, oue pure si son depositati tutti gli altri dati dipoi dal S.^r Principe sotto il titolo di Fabrica della Chiesa di S. Andrea del nouitiato d.^a Compagnia di Gesù, oue comparisce in che cosa si sono impiegati e se n' è tenuto riscontro solamente in un quaderno lungo segnato Q. R, e s' è tenuto un registro di tutti i mandati. Ciò si è fatto, affinché non si mescolino co' denari della Casa, com' è seguito ne' tempi antecedenti, p. la qual cagione non si può ueder chiaramente quanto si sia speso p. l' appunto in ciascuna opera. Gli altri mille scudi gli hanno pagati dipoi con un mandato diretto al banco di S. Spirito nel tempo che apparisce in d.^o quaderno, e nel conto del m.^{te} d.^a Pietà.*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5^o r.].

⁹⁵¹ „*Hauuti questi denari si ricominciò à fabricare, [...]*.“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5^o r.].

Das für die Wiederaufnahme der Bauarbeiten angesetzte Datum ergibt sich dabei aus der in der vorigen Anmerkung zitierten Aussage, man habe die versprochenen Gelder bereits nach relativ kurzer Zeit vollständig vereinnahmen können.

seiner sonstigen Verbundenheit mit der Baustelle auch nicht recht erklärlichen Gründen scheint Bernini dabei allerdings zunächst gezögert zu haben, erneut die Leitung der Arbeiten zu übernehmen. Erst als sein als Kanoniker von S. Maria Maggiore amtierender Sohn, Monsignore Pietro Bernini, sich als Vermittler einschaltete, gelang es schließlich doch noch, Bernini von einer Rückkehr auf die Baustelle zu überzeugen und ihn insbesondere zur Ausarbeitung eines detaillierteren Entwurfs für den Hauptaltar zu bewegen, für den – der Baustellenchronik zufolge – zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal eine Skizze existierte.⁹⁵²

Der konkrete Entwurfsprozess lässt sich dabei anhand einer Reihe von Skizzen verfolgen, die sich heute im Museum der bildenden Künste Leipzig befinden [ABB. 756 - ABB. 759].⁹⁵³ Dabei zeigt sich zunächst einmal, dass die wichtigsten Eckpunkte der Altargestaltung bereits vor Beginn jener Planungsphase festgestanden haben müssen, gehen doch auch die ersten erhaltenen Studien schon von einer frei über der Altarmensa schwebenden, von Engeln gehaltenen *pala*, einer die Komposition nach oben erweiternden Engelsglorie und einer Reihe von das Gemälde hinterfangenden Strahlen aus. Auf dieser Grundlage scheinen dann auf der Zeichnung NI 7887 v^o [ABB. 756], die zum einen eine Reihe von Profillösungen für den eigentlichen Bilderrahmen durchspielt und zum anderen die Interaktion der Engel mit dem Altargemälde genauer untersucht, erste konkretere Ideen für die Umsetzung jenes Grundkonzepts entwickelt worden zu sein. Der rechte Engel befindet sich dabei bereits ungefähr an der am Ende tatsächlich gewählten Position, weist allerdings vom Unterleib abwärts in allen drei auf dem Blatt dargestellten Varianten eine vom Bild abgewandte Haltung auf. Der links neben dem Rahmen angeordnete Engel verfügt ebenfalls prinzipiell bereits über seine endgültige Position, bildet ansonsten aber das eigentliche auf jenem Blatt untersuchte Element und wird daher zwischen den Einzelskizzen deutlich variiert. In allen drei Fassungen der Zeichnung sah Bernini darüber hinaus eine letztlich nicht realisierte dritte Engelsfigur vor, die, aus Richtung Ädikula kommend, in die Tiefe des Raumes zu schweben scheint, am Altarblatt den oberen Rahmenholm festhält und von Variante zu Variante leicht nach rechts oder links verschoben wurde. Und schließlich deutete Bernini in einer der Darstellungen außerdem eine Puttenglorie an, die sich hier vom Zentrum des oberen Rahmenprofils aus sichelförmig nach oben erstreckt. Die Darstellung des Rahmens selbst beschränkt sich teils lediglich auf dessen obere Hälfte, umfasst teils aber auch den kompletten Gemäldeumriss, ja in zweien der insgesamt drei Zeichnungen finden sich sogar bereits einzelne Maße, die die Breite und Höhe des eigentlichen Bildformats mit zwölf beziehungsweise achtzehn und die Stärke des einfassenden Profils mit wahlweise zwei oder zweieinhalb *palmi* angeben – Abmessungen, die sich in der ebenfalls zwölf *palmi* breiten, mit ihrer Deckplatte die Fluchten der *pala* aufnehmenden, hier allerdings noch mit einem quaderförmigen Stipes versehenen Altar-

⁹⁵² „[...] *prima fu necessario supplicare il S.^r Causal. Bernini à compiacersi di ripigliar la cura della fabrica, almeno di dar qualche indirizzo p. l'altar maggiore, il qual ne pure era abbozzato. S'interpose Mons.^r Bernini suo Figliuolo, e ottenne finalmente quanto si desideraua.*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5 r^o f.].

Dass es sich, wie MARDER 1998a, S. 200 annimmt, bei dem in der Quelle genannten Monsignore um Berninis jüngsten Sohn und späteren Biographen Domenico handelte, der zwischenzeitlich als Novize im Konvent von S. Andrea al Quirinale lebte, darf sowohl angesichts der Lebensdaten Domenicos – Domenico wurde 1657 geboren, wurde 1671 im Alter von 14 Jahren ins Noviziat aufgenommen und war daher 1668 noch keinesfalls in einer Position, zwischen seinem Vater und den Jesuiten zu vermitteln – als auch angesichts der Tatsache, dass die Jesuiten in ihren eigenen Dokumenten wohl kaum einem Geistlichen einen kirchlichen Würdentitel zugeschrieben hätten, den dieser eindeutig nicht besaß, getrost ausgeschlossen werden. Vgl. BERNINI - MORMANDO 2011, S. 4 ff. und 321 (Anm. 20).

⁹⁵³ MBKL, Graphische Sammlung, NI 7876, 7887 und 7912.

Da die Zeichnungen hier nur im Hinblick auf die prinzipielle Entwicklung des Altarentwurfs ausgewertet werden können, sei für eine detailliertere Analyse auf den Katalog der von Irving Lavin gemeinsam mit Studenten 1981 organisierten Ausstellung verwiesen, in dem auch die hier wiedergegebene Reihenfolge erstmals ausdrücklich vorge schlagen wird. LAVIN et al. 1981, S. 194 ff.

mensa sowie im dahinterliegenden, wohl mit den Außenkanten des Gemälderahmens endenden Grundblock dann sogar nochmals wiederholten.⁹⁵⁴

Auf dem Blatt NI 7876 [ABB. 757] wurde eine der vorigen Skizzen dann stärker ins Reine gezeichnet und mit den umgebenden Elementen in Beziehung gesetzt. Dabei behält die eigentliche *pala* ihre ursprüngliche Größe von zwölf mal achtzehn *palmi*, die Breite der Rahmung wird nun auf jene zwei *palmi* festgelegt, für die sich Bernini dann auch im realen Gebäude entschied. Ansonsten zeigt die Zeichnung, erstens, eine zwar detaillierter wiedergegebene, aber immer noch sichelförmige Puttenglorie. Zweitens wurden hier nun auch die die Altarkomposition begrenzenden architektonischen Gliederungselemente stärker in die Darstellung mit einbezogen. Zu erkennen ist dabei neben den Hinterkanten der beiden seitlichen Pilasterpaare sowie – zumindest auf der linken Seite – dem zugehörigen Kapitell insbesondere der vergleichsweise prominent wiedergegebene Schattenwurf des die Pilaster verbindenden Architravs. Damit deutet die Zeichnung nicht nur darauf hin, dass das Gebälk über dem zentralen Wandfeld der Altarraumrückwand zunächst gerade durchlaufen und nicht, wie heute, zur Wand hin zurückverkröpft werden sollte. Vielmehr wird auch deutlich, dass das mittlere Wandfeld damals den Charakter einer durch Pilaster und Architrav klar gerahmten, rechteckigen Öffnung erhalten hätte. Die Engel sollten sich dementsprechend nicht von oben her über die Rückwand ergießen, sondern von hinten ins Presbyterium einschweben und zusammen mit den Strahlen der Glorie lediglich in der oberen Hälfte der Schaft- nicht aber in der Kapitell- oder gar der Gebälkzone die architektonische Einfassung jener Öffnung überdecken. Und um den Eindruck eines klar definierten Durchbruchs noch zu verstärken, war in der rechten oberen Ecke des Wandfelds sogar nochmals ein größerer, vermutlich vergleichsweise vollplastisch ausgebildeter *putto* vorgesehen, der regelrecht zur Hälfte hinter dem Pilaster verschwinden sollte. Schließlich ist, drittens, deutlicher als auf dem vorangegangenen Blatt ein über dem Zentrum des oberen Rahmenholms angebrachtes, eine Märtyrerpalme und einen Lorbeerkranz tragendes Puttenpaar zu erkennen, das einen großen Teil des zwischen Engelsglorie und Architrav entstehenden, halbrunden Felds ausfüllen sollte und das Bernini dann sowohl am unteren Rand desselben Blattes als auch auf der Zeichnung NI 7887 r° [ABB. 758] nochmals in mehreren Varianten studierte.

Auf dem Blatt NI 7912 [ABB. 759] wurden zum einen nochmals die obere Hälfte der Rahmung sowie die diese umgebenden Engel dargestellt, wobei die linke Figur, von den Flügeln abgesehen, bereits ungefähr die endgültige Position und Haltung aufweist, wobei der rechte Engel sich bereits ebenfalls zum Gemälde hin- statt von diesem abwendet, wobei der den oberen Holm festhaltende, dritte Engel bereits wieder eliminiert wurde und wobei sich unmittelbar über dem oberen Rahmenprofil stattdessen bereits die Entwicklung hin zu den später realisierten, plastischer ausgearbeiteten *putti* andeutet. Zum anderen gibt die Zeichnung nochmals in deutlich detaillierterem Maßstab das Figurenpaar mit den Märtyrerinsignien wieder, bei dem nun – wie in der ausgeführten Dekoration – der Lorbeerkranz nicht mehr nur von einem *putto*, sondern bereits von einem voll-

⁹⁵⁴ Ein Teil der Literatur nimmt vor der Konkretisierung der Altargestaltung in den Leipziger Skizzenblättern auch noch ein Entwurfsstadium an, in dem Bernini von einem etwa um ein Drittel kleineren Altarblatt ausging. Die Autoren berufen sich dabei auf einen Brief aus dem Archiv der Jesuiten, der den Entwurf eines Gemäldes oder einer Gemälderahmung billigt und den ausführenden Künstler oder Handwerker über die vorgesehenen Gemäldedimensionen informiert. Auch wenn das betreffende Dokument heute in der Tat zwischen Rechnungen und Verträgen zu den Steinmetzarbeiten im Altarraum aufbewahrt wird und es daher auf den ersten Blick durchaus nahe liegen mag, das Blatt mit dem Hauptaltar in Verbindung zu bringen, bezieht sich der Brief bei genauerer Betrachtung aber wohl eher auf einen der Seitenaltäre und spielt daher für die hier analysierte Ausarbeitung des Presbyteriumsentswurfs keine Rolle.

Vgl. Kapitel 3.5.1., S. 386 (insbes. Anm. 1097); zur bisherigen Interpretation der Skizze siehe FROMMEL 1983, S. 234 sowie BEVILACQUA 2016, S. 77 und 90 (Anm. 4), der an der Zuordnung zum Altarraum allerdings bereits erste Zweifel äußert.

wertigen Engel getragen wird und die beiden Figuren mit Kranz und Palmwedel zudem gegeneinander vertauscht sind. In einem weiteren Schritt wurde dann außerdem der *putto* mit Palmwedel nochmals einzeln herausgezeichnet, was darauf hindeuten könnte, dass bereits im Laufe der Arbeit an der genannten Zeichnung der Entschluss fiel, die beiden Skulpturen voneinander zu isolieren. Und fügt man gedanklich die beiden zuletzt genannten Figuren in die Gesamtzeichnung ein, ist angesichts der Tatsache, dass zumindest der Palmwedel dann deutlich über die Unterkante des Architravs hinausragt, letztlich sogar anzunehmen, dass Bernini bereits in diesem Planungsstand die Altarlaterne zum Ursprung der Engelsglorie machen wollte.

Die Überlegungen zur Altardekoration mündeten schließlich in ein Tonmodell,⁹⁵⁵ in dem Bernini jene zeichnerischen Ausgangsideen zum einen nochmals weiterentwickelte und das Projekt des Altarensembles zum anderen für die Ausführung kodifizierte. Sollte die Annahme, dass das Modell bereits den endgültigen Entwurf widerspiegelte, tatsächlich zutreffen, dürften die Figuren der Engelsglorie damit auch in jenem dreidimensionalen *bozzetto* bereits den gesamten hinteren Teil der Presbyteriumskuppel ausgefüllt, die praktisch vollplastischen Putten über der Oberkante des Gemäldes gegenüber den Zeichnungen nochmals eine Überarbeitung erfahren und der rechte seitliche Engel die zunächst für dessen linkes Gegenstück entwickelte Haltung übernommen haben. Außerdem könnte man möglicherweise auch bereits zu diesem Zeitpunkt beschlossen haben, die Unterkante des Altarblatts – genau wie in der heutigen, realen Konfiguration des Altarraums – nochmals ein Stück weiter von der Mensa abzurücken, die *pala* in der Höhe von bisher 18 auf nun 19 *palmi* zu strecken und diese somit mit ihrem Rahmen bis in die Kapitellzone hinein ausgreifen zu lassen, um das Gemälde auf diese Weise stärker der von oben kommenden Glorie und weniger der darunterliegenden Mensa zuzuordnen.

Während sich die genannten Zeichnungen auf Basis der von der Baustellenchronik getroffenen Aussage zum Fehlen jeglicher konkreter Skizzen relativ sicher auf Anfang bis Mitte 1668 datieren lassen⁹⁵⁶ und damit auch der in Berninis *bozzetto* dargestellte endgültige Altarraumentwurf zweifellos erst im Laufe jenes Jahres feststand, bleibt jedoch zu vermuten, dass die grundsätzliche Idee für eine derartige Altarraumdekoration bereits deutlich früher aufgekommen war. Zwar geben die beiden Chirographen weder im Schnitt, wo man auf die Wiedergabe des Durchblicks in die hinter der Rotundenwand gelegenen Partien komplett verzichtete, noch im Grundriss, wo man den Altar und die ihm vorgelagerten Stufen lediglich chiffrenhaft als waagrecht unterteiltes, mit einem Kreuz gekennzeichnetes Rechteck dargestellt hatte, irgendwelche Hinweise darauf, ob Bernini bereits zu diesem Zeitpunkt eine Vorstellung von dem zu realisierenden Altarensemble entwickelt hatte. Bereits Christoph Luitpold Frommel hat allerdings darauf hingewiesen, dass die im Grundriss des Zweiten Chirographen angedeutete, jenseits der seitlichen Zugänge jeweils nur aus einzelnen Pilastern bestehende Architekturgliederung auf eine in sich abgeschlossene, klar von der Pilasterstellung getrennte Altarkomposition schließen lässt⁹⁵⁷ – eine Einschätzung, die, auch wenn Bernini sicher schon damals versucht haben wird, hinter der Presbyteriumsöffnung eine zweite Ädikula zu vermeiden, und auch wenn die ursprünglich geplante Lösung daher, anders als Frommel meint, wohl

⁹⁵⁵ „*Et fece il modello in creta di tutto l'ornamento dell'Altare.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 5 v^o].

⁹⁵⁶ Eine Datierung der Zeichnungen auf das Jahr 1668 schlägt – zumindest implizit erstmals FROMMEL 1983, S. 235 f. vor.

Dass Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower auch bereits eine Entstehung ab 1662 für möglich halten, beruht auf der Unkenntnis der bei Erscheinen ihres Werks zu Berninis Zeichnungen noch nicht in die Forschungsdiskussion eingeführten Dokumente. Warum Tod Marder 2014 ebenfalls eine frühere Datierung ins Gespräch bringt bleibt rätselhaft, zumal er sich in seiner Ende der 1990er-Jahre erschienenen Bernini-Monographie bereits Frommels Einschätzung angeschlossen hatte. BRAUER - WITTKOWER 1931, S. 113; MARDER 1998a, S. 201 f.; ID. 2014, S. 257 ff.

⁹⁵⁷ FROMMEL 1983, S. 235 f.

weniger an die Altararchitektur von S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo [ABB. 1042], sondern eher an die Querhausaltäre von S. Maria del Popolo [ABB. 1041] erinnert hätte,⁹⁵⁸ grundsätzlich zweifellos zutrifft.

Ebenso deutet dieser Logik gemäß dann allerdings die Verdopplung der Pilaster darauf hin, dass man die Architekturgliederung näher an das eigentliche Altarensemble heranführen beziehungsweise die Altarkomposition bis in den Bereich der Pilasterstellung hinein ausdehnen wollte. Da die Quellen zweifelsfrei belegen, dass bei Camillo Pamphiljs Tod im Jahre 1666 die paarigen Altarraumpilaster zumindest bereits behauen, wenn nicht sogar bereits im Gebäude installiert waren, muss daher auch die Grundidee einer das gesamte rückwärtige Wandfeld ausfüllenden und damit letztlich nicht nochmals eigens gerahmten Retabelzone spätestens zu Beginn der für Frühjahr und Sommer 1665 belegten Arbeitsphase entstanden sein. Die neue Altarkonzeption, von der Bernini vor dem Tod Camillo Pamphiljs also wohl durchaus bereits in Gedanken eine gewisse Vorstellung entwickelt hatte, die in jenen Monaten oder Jahren aber offensichtlich nie konkret ausgearbeitet beziehungsweise in einer Zeichnung oder einem Modell fixiert worden war, ließe sich damit sowohl von ihrer Datierung als auch von ihrem gestalterischen Ansatz her unmittelbar mit Berninis Suche nach ädikulalosen Altarlösungen in Verbindung bringen, die gerade in jenen Jahren nicht nur die Entwürfe für die Cappella De Sylva von S. Isidoro und für die Cappella Fonseca von S. Lorenzo in Lucina, sondern auch die Gestaltung der *Cathedra Petri* des Petersdoms prägte [ABB. 1043 - ABB. 1044 | ABB. 1046].⁹⁵⁹

Dass der endgültige Altarentwurf mit seiner Grundidee, das Altargemälde als durch einen Wechsel in der Materialität zusätzlich herausgehobenes Element nicht nur durch einzelne Engel zu begleiten, sondern dieses zusätzlich in eine kontinuierliche, sich von einem *oculus* aus über die gesamte Rückwand verteilende Engels- und Strahlenglorie einzubetten, dann in der Tat vor allem der *Cathedra Petri* entscheidende Impulse verdankt,⁹⁶⁰ ist zwar vergleichsweise evident. Da sich die diversen an S. Andrea zunächst vorgesehenen Figurengruppen erst im Laufe der auf den Zeichnungen dokumentierten Durcharbeitung zu einer von einem *oculus* ausgehenden Glorie vereinigten, liefert dieser Umstand aber keine weiteren Erkenntnisse über die Chronologie der Planungsphasen. Und auch die Frage, inwieweit dabei das *opaion* beziehungsweise die Altarlaterne erst eine Reaktion auf die Erfahrung der *Cathedra Petri* darstellt und daher erst im Zuge der Ausarbeitung des Altarraums

⁹⁵⁸ Dafür spricht nicht zuletzt auch die zeitliche Abfolge der diversen hier diskutierten Lösungen. So entstand der Hauptaltar von S. Tommaso da Villanova vermutlich erst einige Monate nach dem geänderten Grundriss der Jesuitenkirche. Er kommt damit zwar theoretisch als reale Ausformulierung einer an S. Andrea al Quirinale entwickelten Altarkomposition, nicht aber als deren Inspirationsquelle infrage. Im Gegensatz dazu standen die Querhausaltäre von S. Maria del Popolo zum Zeitpunkt der Überarbeitung von S. Andrea unmittelbar vor ihrer Fertigstellung und ließen sich daher problemlos als Ausgangspunkt für eine erste, noch vage Idee zum Umgang mit dem Altarensemble eines anderen Gebäudes nutzen.

Zur Datierung der Altäre in S. Tommaso da Villanova und S. Maria del Popolo beziehungsweise, damit verbunden, zu deren zeitlicher Beziehung zur Entwicklung des dem Zweiten Chirographen zugrunde liegenden Grundrisschemas vgl. ACKERMANN 2007, S. 78 ff. und 124 f.

⁹⁵⁹ Ein Bezug zwischen der Cappella Da Sylva und der Cappella Fonseca einerseits und der Altarlösung von S. Andrea al Quirinale andererseits wurde in letzter Zeit auch bereits von Felix Ackermann und Mario Bevilacqua ins Gespräch gebracht. Beide versuchen jedoch ausschließlich, den Einfluss der beiden Kapellenprojekte auf den ab 1668 entstandenen finalen Altarentwurf nachzuweisen, und gehen noch nicht von einer praktisch unverzüglichen Rückwirkung der beiden Kapellenausstattungen auf S. Andrea al Quirinale aus. ACKERMANN 2007, S. 150; BEVILACQUA 2016, S. 88 f.

Zur Datierung der diversen Projekte für die *Cathedra Petri* siehe darüber hinaus TRATZ 1988, S. 436; ACKERMANN 2007, S. 183.

⁹⁶⁰ FROMMEL 1983, S. 236.

eingeführt wurde, wie vor allem die frühere Forschung annimmt,⁹⁶¹ oder ob die dortige Laterne bereits im Zuge der allgemeinen Rohbauphase entstand, muss letztlich offen bleiben. Nachdem in der Leipziger Zeichnung NI 7876 [ABB. 757] die Kuppelzone und die Engelsglorie noch als zwei vollkommen unabhängige Elemente aufgefasst wurden, besteht aber letztlich kein Grund, eine frühere Datierung anzuzweifeln, ja angesichts der Tatsache, dass der Zweite Chirograph über der Ädikula wohl eher ein fingiertes als ein reales Fenster dargestellt hatte,⁹⁶² erscheint die Vermutung, dass die Laterne Ende der 1650er-Jahre zunächst als einfache, die *pala* und das Messgeschehen zusätzlich beleuchtende Lichtquelle in den Entwurf eingeführt worden war und in den Jahren ab 1668 lediglich ihre Ausstattung erhielt, sogar durchaus wahrscheinlich. Zusätzlich bestätigt wird diese Annahme möglicherweise durch die Tatsache, dass in einer Auflistung der aus dem Legat Camillo Pamphilj finanzierten Baukosten zwar Ausgaben für Handwerker, Buntmarmor, Kalk, Puzzolanerde, Eisenwaren, Fensterglas und Bleiblech auftauchen, ein Posten zu *mattoni* oder *tevolozze* aber vollkommen fehlt.⁹⁶³ Allerdings lässt sich angesichts der vergleichsweise geringen Zahl an benötigten Ziegeln auch nicht völlig ausschließen, dass man das erforderliche Material einfach aus für andere Baumaßnahmen des Noviziats, etwa die Errichtung Sakristeiflügels, gedachten Lieferungen abzweigte oder dieses sogar aus vorigen Realisierungsphasen noch übrig war. Und auch der Umstand, dass in der Auflistung der nach 1668 angefallenen Kosten nochmals ausdrücklich von *ramate* die Rede ist,⁹⁶⁴ hilft für die Datierung der Laterne insofern nicht weiter, als deren Erwähnung, sofern die an früherer Stelle vorgeschlagene Deutung des Begriffs zutrifft,⁹⁶⁵ zwar durchaus darauf hindeutet, dass man zu diesem Zeitpunkt nochmals zusätzliche Öffnungen mit provisorischen Gittern verschließen wollte – Öffnungen, bei denen es sich nach Lage der Dinge wohl tatsächlich um die beiden seitlichen Fenster der Laternenkuppel handelte. Die Notwendigkeit für die Installation von *ramate* könnte sich dabei aber ebenso gut auch bei einer bereits bestehenden Laterne ergeben haben, etwa weil man zu jenem Zeitpunkt eine Verbretterung des *opaion* oder der Presbyteriumsoffnung entfernt hatte und man daher für die Laternenfenster einen neuen Verschluss benötigte, man aufgrund des mit den Stuckarbeiten verbundenen neuerlichen Feuchtigkeitseintrags aber auch lange nach dem Laternenrohbau die Öffnungen noch nicht zu verglasen wagte.

Die in der Altarkomposition vorgesehenen figürlichen Stuckarbeiten, von den drei Engeln seitlich beziehungsweise oberhalb des Altargemäldes über die laut Abrechnung neun größeren Putten bis hin zu den insgesamt 75 über das Deckengewölbe verteilten Cherubsköpfen sowie den diese begleitenden Wolken, wurden sodann durch den Bildhauer Jean Regnaud oder, italianisiert, Giovanni Rinaldi ausgeführt, der spätestens seit 1663 zu den Mitarbeitern Berninis gehörte, aus dessen römischer Periode neben den hier diskutierten Skulpturen ansonsten aber kaum eigenständige Werke

⁹⁶¹ *Ibid.*, S. 235; LAVIN et al. 1981, S. 198 und 200.

⁹⁶² Vgl. Kapitel 3.3.5., S. 318 (Anm. 818).

⁹⁶³ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 r^o f.].

Die Zugehörigkeit sämtlicher Posten zur Realisierungsphase der Jahre ab 1668 ergibt sich daraus, dass die Auflistung mit dem Passus „*Nota di tutte le Spese fatte p. la Chiesa, facciata, e pauim.^{to}, [...] et altri lauori ordinati ultimam.^{te} dal Sig.^r Pr.^{re} cauati dal Conto co'l Monte della Pietà.*“ beginnt und damit sämtliche Ausgaben ausdrücklich einem separaten Baustellenkonto zugeordnet werden, das man erst mit Erhalt des Legats einrichtete, um während der restlichen Bauaktivitäten die Stiftungen der Pamphilj klarer von den Geldern des Konvents trennen zu können. *Ibid.*, fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 r^o].

⁹⁶⁴ „*Per Ferri p. tutte le finestre, e ramate, catene, e spranghe p. li marmi p. tutta la Chiesa sc. 531 : 63*“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 v^o].

⁹⁶⁵ Vgl. Kapitel 3.3.9., S. 345.

überliefert sind.⁹⁶⁶ Dies macht es vergleichsweise wahrscheinlich, dass Bernini auch in diesem Fall nicht nur die Ausarbeitung des *bozzetto* übernahm, sondern er vielmehr, ähnlich wie bei den Figuren der Hauptkuppel, auch während des Realisierungsprozesses nochmals durch konkrete Veränderungswünsche, wenn nicht gar durch eine eigenhändige Neumodellierung einzelner Partien die Arbeiten in die seinen Vorstellungen entsprechende Richtung lenkte.⁹⁶⁷ Ob die Tätigkeit Rinaldis im Altarraum von S. Andrea tatsächlich bereits 1668 einsetzte, wie zumindest ein Teil der bisherigen Forschung annimmt,⁹⁶⁸ oder man die figürliche Dekoration dort erst im Laufe des darauffolgenden Jahres in Angriff nahm, lässt sich in diesem Zusammenhang heute allerdings nicht mehr beurteilen. Klar ist nur, dass die Figuren im Frühjahr 1670 soweit fertiggestellt gewesen sein müssen, dass Rinaldi am 8. Mai jenes Jahres seine Schlussrechnung stellen und man ihn auf dieser Basis für seine Arbeiten im Altarraum schließlich mit 254 *scudi* entlohnen konnte.⁹⁶⁹

Legt man den Zeitpunkt der Abrechnung zugrunde, wurde zwischen frühestens kurz nach Fertigstellung der Skulpturen, also April oder Mai 1670, und Ende Oktober oder Anfang November jenes Jahres, also wenige Wochen, vielleicht auch nur einige Tage vor der offiziellen Eröffnung der Kirche, im mittleren Register der Presbyteriumsrückwand außerdem der heutige Mosaikhintergrund installiert. Trotz des auf den ersten Blick vergleichsweise simplen Gestaltungsschemas scheint man dabei nicht nur die Umsetzung des allmählichen Farbverlaufs für so anspruchsvoll gehalten zu haben, dass man dafür mit Fabio Cristofani den damals profiliertesten Mosaizisten Roms engagieren zu müssen glaubte.⁹⁷⁰ Vielmehr zeigt sich die Bedeutung, die man der Mosaizierung zumaß, auch darin, dass man für jenen Teil der Dekoration immerhin nochmals 276 : 40 *scudi* zu zahlen bereit war, was ungefähr den Kosten des gesamten, wenn auch noch unvergoldeten, figürlichen Presbyteriumsstücks beziehungsweise knapp den Ausgaben für die komplette im Altarraum angebrachte Vergoldung entsprach.⁹⁷¹

⁹⁶⁶ Zur Biographie und zum Werk Giovanni Rinaldis siehe DBI, *ad vocem*.

⁹⁶⁷ Darauf könnte nicht zuletzt auch die Formulierung in der Baustellenchronik hindeuten, die zwar in diesem Fall keine eigenhändigen Eingriffe mehr erwähnt, in der es aber immerhin noch heißt: „*Gli stucchi che ornano l'Altar maggiore son fatti dal S.^r Gio: Rinaldi Giouine francese conforme al modello, e l'indirizzo del S.^r Cauall. Bernini, [...]*.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 5 v^o].

⁹⁶⁸ So insbesondere DONATI 1941, S. 145; LANZETTA 1996, S. 67.

⁹⁶⁹ „*Il di 8 maggio 1670. Per havere fatto tre figure grandi di Angeli alti l'uno p. 10 panneggiate con ali aperte che tengono il quadro di mezzo l'altra è nel mezzo sopra il quadro con grillanda [sic] di fiori in mano p. mia fatt.^a fatte tutte di stucco di calce armate dentro. Importa sc. 130. Per haver fatto n.º 9 putti di rilievo di p. 8 l'uno stuccati di calce simile sc. 90. Per haver fatto n. 75 teste di cherubini di diverse grandezze, in detto luogo con ale sc. 150. Per haver fatto le nuvole sc. 20. In tutto sc. 390.*“, „*Tarato il detto conto a suo giusto prezzo importa sc. dugento cinquanta quattro sc. 254 Gio. Lorenzo Bernini*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 8, fol. 9 [fol. 33], zitiert nach LANZETTA 1996, S. 67 f. (Anm. 126).

„*I tre Angeli grandi intorno al quadro dell'altar maggiore uagliano sc. 30 - l'uno. I noue Putti nel med.^{mo} luogo uagliano sc. 9 - l'uno. Le 75 teste di Cherubini uagliano l'un p. l'altro uno scudo l'uno. Le nuuole poste fra dette figure uagliano sc. 8 - che sono in tutto sc. 254 - pagati al S.^r Gio: Rinaldi. [...] La materia e i ferri, e uerzelli p. reggerle son compresi in altri conti, cioè la materia nel rustico della fabrica, i ferri e uerzelli ne'ferramenti, e notisi, che de' ferri se ne sono posti in queste statue tutta quella quantità, che poteua abundantemente assicurarle.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 7 r^o].

⁹⁷⁰ BEVILACQUA 2016, S. 78 und S. 90 (Anm. 12 f.).

⁹⁷¹ „*Adi 19 9.^{bre} 1670. Conto del prezzo di un palmo <quadrato> del lauoro di Mosaico, fatto da Fabio Christofani nella Chiesa di Sant'Andrea à Mon.^{re} Cauallo del Nouitiato delli RR.^{di} PP.^{ri} Gesuiti che rappresenta un'Aria Turchina intorno al Quadro del Altare Magiore fatta Tutta di Smalto Turchino di diuersi gradi sfumati l'un con l'altro conforme l'Ordine del Ill.^{mo} Sig.^{re} Cau.^{re} Bernini. [...] In tu.^{to} sc. Vno e b: [sic] mon.^{ta} il p.^{mo} quad.^{to} sc. 1 · 87 / Il S.^r Cauall. Bernini mi hà detto, che à S. Pietro costa questo lauoro sc. 1 · 57 1/2 il palmo / S'è misurato il lauoro d' accordo et è di palmi 175 1/2 che importa sc. 276 · 40 in tutto.*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 7, n. pag. [fol. 11 r^o].

Die Altarpala schließlich wurde, ebenso wie das Fresko in der Kalotte der Presbyteriumslaterne, durch den in Frankreich geborenen, aber bereits seit seiner Jugend in Italien aufgewachsenen Guillaume Courtois beziehungsweise Guglielmo Cortese, genannt „Il Borgognone“, ausgeführt, der nach dem Tod Guido Ubaldo Abbatinis im Jahre 1656 nicht nur mehr und mehr die Rolle des für die malerischen Teile von Berninis Ausstattungsprojekten zuständigen Künstlers übernommen hatte und daher auch hier wieder in unmittelbarer Abstimmung mit Bernini arbeitete,⁹⁷² sondern der durch seinen seit 1657 dem Jesuitenorden angehörenden Bruder Jacques auch eine unmittelbare familiäre Beziehung zur *Societas Iesu* unterhielt.⁹⁷³ Auf Basis der Dokumente, die für jenen Tag eine Abschlagszahlung für ein zukünftig anzufertigendes – also bereits geplantes, aber noch nicht begonnenes – Gemälde verzeichnen, ist davon auszugehen, dass der Auftrag an Courtois am oder kurz vor dem 13. August 1668 erging, erst am 19. Juli 1670 ist dann aber in einem weiteren Ausgabenposten davon die Rede, dass sich das Bild tatsächlich in Arbeit befand.⁹⁷⁴ Dass die Ausführung des finalen Altarblatts damit nach Vertragsschluss anscheinend noch eine geraume Zeit lang auf sich warten ließ, mag dabei dem Umstand geschuldet sein, dass man Courtois zunächst um die Anfertigung einer auf ein Viertel der endgültigen Größe verkleinerten Probeversion gebeten zu haben scheint. Ebenso spielte aber wohl auch eine Rolle, dass dieser die Bildkomposition daraufhin für die endgültige Variante nochmals leicht veränderte und er zu diesem Zweck zunächst nochmals eine größere Anzahl von Details in Studienblättern klärte.⁹⁷⁵ Die endgültige Bezahlung der von Courtois ausgeführten Arbeiten, die neben dem Rest der für die Altarpala zu entrichtenden 300 *scudi* weitere 50 *scudi* für das Laternenfresko umfasste, erfolgte schließlich am 9. Januar 1671.⁹⁷⁶ Genau wie der das mittlere Register bedeckende Mosaikhintergrund dürfte damit auch Courtois' Gemälde gerade noch rechtzeitig vor Eröffnung der Kirche im Spätherbst 1670 fertiggestellt gewesen sein.⁹⁷⁷

Für den Rest der Arbeiten griff man dann prinzipiell nochmals auf dieselben Künstler und Handwerker zurück, die auch bereits die Ausstattung des Hauptraums übernommen hatten. So lag die Vergoldung von Engeln, Putten, Strahlen, stellenweise zutage tretendem Kuppelgrund und Teilen

Zu beachten ist bei diesem Vergleich allerdings, dass bei der Vergoldung und der Anfertigung des Mosaikhintergrunds der größte Teil der betreffenden Beträge die Materialkosten abdeckt, die im Falle des Mosaiks etwa 70 Prozent des Gesamtbetrags ausmachen, während sich die Zahlungen an Giovanni Rinaldi nur auf die reine Arbeitsleistung bezieht.

⁹⁷² „Il Quadro dell'Altar maggiore è stato fatto dal S.^r Guglielmo Cortesi Borgognone con qualche indirizzo del S.^r Cavalier Bernini.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 6 r°].

⁹⁷³ DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, S. 93; AKL, *ad vocem* „Cortese, Guglielmo“ und „Cortese, Giacomo“

⁹⁷⁴ ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 111 und 114, zitiert nach LANZETTA 1996, S. 94 (Anm. 157); DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, S. 98.

⁹⁷⁵ Da eine Analyse der einzelnen Blätter den Rahmen dieser primär der Architektur der Kirche gewidmeten Arbeit sprengen würde, sei für die Genese der Bildkomposition auf GRAF 1976, I, S. 37 ff. beziehungsweise II, Abb. 61 ff. und 108; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, S. 60 f. und 177 ff. sowie DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, S. 93 ff. verwiesen.

⁹⁷⁶ ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 117, zitiert nach LANZETTA 1996, S. 94 (Anm. 157).

„Il quadro dell'altar maggiore uale sc. 300 - la Pittura del Cupolino di d.^o Altar <maggiore fatta dal med.^{mo} S.^r Guglielmo Cortesi si è pagata sc. 50 ->.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 7 v°].

⁹⁷⁷ Anders als Valeria Di Giuseppe Di Paolo vermutet, scheint mir die Tatsache, dass die Altarpala in den Berichten über die Inbesitznahme der Kirche keinen Niederschlag fand, gerade nicht darauf hinzudeuten, dass das Gemälde dort noch fehlte, sondern ganz im Gegenteil nahelegen, dass das Hauptaltarensemble bereits seine geplante Gestalt erreicht hatte und daher kein Grund mehr bestand, im Text auf einen unfertigen Zustand oder gar – wie bei den Seitenkapellen – auf eine eigens für die Eröffnungsfeierlichkeiten geschaffene Zwischenlösung hinzuweisen.

Vgl. Kapitel 3.4.5., S. 378; DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, S. 98.

der Laterneninnenseite erneut in der Hand Vincenzo Corallo.⁹⁷⁸ Den architektonischen Stuck entlang der Okulusöffnung und im Inneren der Altarlaterne führte, vermutlich eher gegen Anfang jener Realisierungsphase, wiederum Pietro Sassi aus, der im Vorfeld der eigentlichen Stuckierung darüber hinaus auch hier nochmals die Nischen der beiden auf der Längsachse der Kirche angebrachten Blindfenster verkleinerte und darin – nicht zuletzt als Vorlage für die reale Verglasung – die Aufteilung der fingierten Fensterflächen festlegte.⁹⁷⁹ Die Anfertigung der *bigio brecciato*- und *cottonello*-Elemente für die beiden seitlichen Wandfelder sowie für die darin enthaltenen, wohl von Berninis Mitarbeiter Mattia de' Rossi genauer ausgearbeiteten Fenster- und Türeinfassungen⁹⁸⁰ übernahm auch im Altarraum wieder Giovanni Maria Baratta.⁹⁸¹ Ebenfalls von Baratta, der, einer auf den 10. Februar 1670 datierten *misura e stima* nach zu urteilen, seine gesamten Arbeiten an der Ausstattung des Presbyteriums spätestens Anfang 1670, möglicherweise aber auch bereits im Herbst 1669 fertiggestellt haben dürfte, stammen darüber hinaus das rückwärtige Lambris, der Altarblock und der *diaspro tenero*-Rahmen der Altarpala.⁹⁸² Und schließlich sind auch hier nochmals Ausgaben für nicht näher spezifizierte „*maestranze*“ belegt,⁹⁸³ die zum Teil zweifellos die Aufgabe übernahmen, die von Baratta und seinen Mitarbeitern angefertigten Werksteinelemente dann tatsächlich im Gebäude zu montieren, die, den Dokumenten zufolge, daneben aber auch nochmals an einer Bleideckung der Altarlaterne beziehungsweise des Presbyteriumsdaches gearbeitet zu haben scheinen und unter die vermutlich auch ein für die Fenster der Altarlaterne zuständiger Glaser subsumiert wurde.⁹⁸⁴ Allerdings muss gerade in Bezug auf die Bleideckung der genaue Ort und Umfang der Arbeiten bis auf Weiteres offen bleiben. So hat sich zwar vom 10. oder 16. Februar 1669 eine Quittung über Blei erhalten, die die Angaben in der Auflistung der in jener Phase angefallenen

⁹⁷⁸ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 5 v°].

„*Per l'indoratura dell'ornamento dell' Altar' magg.^{re} pagati al S.^r Vinc.^o Corallo in due partite sc. 468 -*“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 r°].

⁹⁷⁹ Eine auf den 17. Juni 1760 datierte und durch den Gutachter Giovanni Battista Caccia unterzeichnete *misura e stima* führt unter anderem Rechnungsposten „[...] *per haver cresciuti il muro per sbassare le due fenestre finte ch'era troppo alto calate* [...]“, für „[...] *due cochiglie fatte nelli vani delle due fenestre finte*“, „*per haver murato un pezzo di muro nell'vano della fenestra finta dove sta posta la colonna de cherubini*“ sowie „*Per haver segnata l'invetriata delle fenestra finta acciò il vetraro metesse li vetri*“ auf. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 8, n. pag. [fol. 5 r° ff.], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 235 f. (Anm. 43).

Bei den Überlegungen zum Entstehungszeitpunkt von Sassis Stuckarbeiten ist zu berücksichtigen, dass die *misura e stima* auch die in den folgenden Kapiteln noch zu behandelnde Fertigstellung der Hauptraumdekoration umfasst, dass das Ende der Arbeiten an der Laterne in diesem Fall also nicht zwingend mit dem Datum der *misura* zusammenfallen muss und als entscheidendes Datierungskriterium damit auch die Logik des Arbeitsablaufs infrage kommt, der zufolge die architektonischen Teile des Laternenstucks bei Beginn der Arbeiten an den Figuren der Engelsfiguren bereits so gut wie fertiggestellt gewesen sein dürfte.

⁹⁸⁰ „*Dopo questo fece fare al S.^r Mattia de Rossi il disegno delle porticelle, et altri ornamenti di cottonella dentro il d.^o altar maggiore, [...]*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 5 v°].

⁹⁸¹ „[...] *e tutti questi lauori li fece fare à tutto suo lauoro il S.^r Gio: Maria Baratta. [...] e questi nuoui lauori prese à farli al prezzo che ci era offerto da altri scalpellini.*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5 v°].

⁹⁸² ARSI, F.G. 865, fasc. 5, int. 1 („*Misura e stima del Lauoro di Scarpello fatto a sola fatt.^{ra} da Gio: Maria Baratta*“), Dass sich die betreffenden Arbeiten auf die Ausstattungskampagne der Jahre ab 1668 beziehen, macht die Überschrift der betreffenden *misura e stima* deutlich, an deren Ende es heißt: „[...] *é questi sono li lauori fatti doppo l' altri non compresi nella misura Spedita dell' Anno 1663 p. tutto Settembre 1665 [...]*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 1 r°].

⁹⁸³ „*Per Maestranze di Muratori, Calce, e Puzzolana sc. 1275 : 65 1/2*“ auf. ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 v°].

⁹⁸⁴ „*Per Piombi p. la Volta della Cappella dell' Altar' Maggiore, Inuetriate p. tutta la Chiesa, e Stagno sc. 287 : 95*“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 v°].

Kosten prinzipiell nochmals bestätigt.⁹⁸⁵ Andererseits scheinen die in den Dokumenten enthaltenen Hinweise auf ein Bleidach aber kaum mit der vor und über der Laterne bis heute existierenden oder zumindest auf Basis des Baubefunds vergleichsweise sicher rekonstruierbaren Ziegeldeckung vereinbar.⁹⁸⁶ So überzeugend die heutige Dachlösung im Kontext des Gesamtentwurfs auch erscheinen mag, wäre daher allenfalls denkbar, dass die Laterne und die ihr vorgelagerten Partien des Altarraumgewölbes zunächst doch eine Bleideckung besaßen, dann aber einige Jahrzehnte nach Fertigstellung der hier beschriebenen Ausstattungsarbeiten nochmals neu eingedeckt wurden.

Sieht man von den Smalten des Mosaikhintergrunds einmal ab, belegen die Dokumente außerdem, dass die Jesuiten die Arbeiten erneut lediglich *a sola fattura*, wenn nicht sogar nur *a giornata* abrechneten.⁹⁸⁷ Die Materialbeschaffung – von den diversen *cottanello*- und *bigio brecciato*-Blöcken über die von den Stuckateuren benötigten Kalk- und Puzzolanmengen bis hin zu den Metallarmierungen und Klammern, mit denen man sowohl die interne Stabilität der Skulpturen sicherstellte als auch die Figuren und die Marmorverkleidung als Ganzes an der tragenden Struktur des Gebäudes verankerte⁹⁸⁸ – übernahmen sie dagegen in der Regel auch hier wieder in Eigenregie. Ja im Falle des *diaspro tenero*, den die Patres des Noviziats bereits 1662 durch Mitglieder der sizilianischen Ordensprovinz hatten ankaufen lassen, den sie durch eine ordensinterne Verrechnung mit Erträgen aus ihren süditalienischen Besitzungen zunächst aus eigenen Mitteln vorfinanziert und dessen Kosten sie dann sukzessive wieder bei den Pamphilj einzutreiben versucht hatten, mit dessen Verarbeitung aber, soweit sich dies heute noch rekonstruieren lässt, zu Lebzeiten Camillo Pamphiljs noch nicht begonnen worden war, konnten sie sogar noch auf bereits vorhandenes Material zurückgreifen.⁹⁸⁹

3.4.3. Die Realisierung des Sakristeiflügels und die erste Idee einer „buona piazza“

Spätestens gegen Ende 1668 oder Anfang 1669, eventuell aber auch bereits während der Bauunterbrechung nach dem Tod Camillo Pamphiljs entschieden sich Bernini und die Jesuiten darüber hin-

⁹⁸⁵ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 11, n. pag. [fol. 18 r°].

⁹⁸⁶ Vgl. Kapitel 2.12.2., S. 240.

⁹⁸⁷ „*Tutti gli altri lauori di poi di scalpello si sono fatti à giornate con notabile uantaggio, cioè il campo di bigio antico brecciato dell'altar maggiore, [...] l'urna col resto dell'altar maggiore, [...]*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 r°].

⁹⁸⁸ So führt nicht nur der in Anmerkung 983 zitierte Posten aus der Auflistung der ab 1668 ausgegebenen Gelder zusätzlich zu den Ausgaben für die eigentliche Arbeitsleistung auch Zahlungen für Kalk und Puzzolanerde auf. Vielmehr heißt es auch in der Baustellenchronik zu den Kosten der von Giovanni Rinaldi angefertigten Skulpturen ausdrücklich: „*La materia e i ferri, e uerzelli p. reggerle son compresi in altri conti, cioè la materia nel rustico della fabrica, i ferri e uerzelli ne' ferramenti, e notisi, che de' ferri se ne sono posti in queste statue tutta quella quantità, che poteua abundantemente assicurarle.*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 7 r°].

⁹⁸⁹ „*Con la pietra di Sicilia fu lauorato il telaro riuscito poi si nobile e uago. Questa pietra si era già sino nel 1662 commessa in Sicilia al P. Giacinto Sotira d'ordine del S.^r Principe Panfilio, [...] e fu cauata e mandata à Roma insieme con quella che fecero uenir p. la fabrica di S. Pietro, e serui p. la cattedra fatta dal S.^r Caua.^r Bernini.*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 5 v°]. „*Anzi fece che il med.^o Baratta mandasse in Sicilia à prouedere di otto Colonne et altri pezzi di diaspri di Sicilia per le quattro Cappelle minori di d.^a Chiesa, benche per la corrispondenza che là ui haueua de nostri la Compagnia, il P.^{re} Brunacci Rett.^e del Nouitiato ordinasse che si improntasse là il denaro da nostri con animo di ribauerlo dal med.^o Ecc.^{mo} S.^r Principe.*“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 2 r°].

Nicht zuletzt aus diesem Grund enthält die Aufstellung der ab 1668 ausgegebenen Gelder mit dem Eintrag „*Per li Diaspri di Sicilia seruiti p. l'Altar' Magg.^{re} et in altre parti della Chiesa, e ne sono tuttauia in essere*“ sc. 300 – „auch nochmals einen Posten, der darauf hindeutet, dass die Jesuiten für den genutzten *diaspro tenero* einen gewissen Geldbetrag vom Baustellen- auf das allgemeine Konventskonto umbuchten.“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 r°].

aus dazu, die zunächst im hinteren Teil des Kirchenareals geplanten Räumlichkeiten der Sakristei und der Cappella dei Prelati stärker an die Straße heranzurücken und dabei zugleich die Kubatur und innere Aufteilung des Baukörpers nochmals von Grund auf neu zu entwickeln.⁹⁹⁰

Die diesbezüglichen Überlegungen trug man dazu in einem ersten Schritt versuchsweise mit Bleistift in den Grundriss des Zweiten Chirographen ein [Abb. 748], der in seiner ursprünglichen, in Tusche ausgezogenen Fassung zunächst noch den aus der Planungsphase zuvor übernommenen, L-förmigen Baukörper vorgesehen hatte. Eingezeichnet wurde in diesem Zusammenhang eine Entwurfsvariante, bei der der Sakristeitrakt einen in gerader Linie bis zur Strada Pia reichenden, in drei Räume gegliederten Riegel konstanter Breite bildet. Der Großteil des Flügels wird dabei durch die auch dank einer entsprechenden Beschriftung als solche identifizierbare, auf ihrer nordwestlichen Schmalseite mit einem Altar versehene Sakristei eingenommen, die nun – anders als in der ursprünglichen Planung – nicht mehr am Anfang, sondern in der Mitte der Raumfolge steht, dabei aber auch weiterhin von einer südlich der Kirche angeordneten, wie in der ursprünglichen Tuschezeichnung das gesamte Dreieck zwischen Kapellenkranz, Casino Bandini und Sakristeitrakt einnehmenden, wohl komplett überdachten Umgangszone zugänglich bleibt. Zur Straße hin schließt sich daran ein Raum an, bei dem die Beischrift „*Cardinali*“ nahelegt, dass dort zumindest ganz zu Beginn jener Überarbeitungsphase die Cappella dei Prelati untergebracht werden sollte, bei dem auf der Zeichnung aber keine unmittelbaren Hinweise auf einen Altar mehr zu erkennen sind. Und schließlich wird die Zone südöstlich der Sakristei von einer weiteren kleinen Kapelle eingenommen, in die man die Funktionen der Cappella dei Prelati wohl bereits während der Arbeit an der Bleistiftzeichnung transferierte und die mit ihrer Rückseite bis zur vorderen Flucht des ehemaligen Casino Bandini beziehungsweise des hinteren Konventshofs reicht. Die sowohl im vorigen Planungsstand noch vorhandene als auch später wieder eingeführte Verbindung zwischen den Korridoren der an dieser Stelle aneinanderstoßenden Konventsflügel wurde in jener Entwurfsphase damit unterbrochen. Ebenfalls in Bleistift überarbeitet wurde darüber hinaus der straßenbegleitende Pfortenflügel, dessen Neuerrichtung man bereits im Ersten Chirographen vorgesehen hatte und in dem man die Schicht des eigentlichen Vestibüls und der dieses flankierenden Räume nun leicht verbreiterte, dahinter dann aber den ursprünglich geplanten, über die gesamte Breite jenes Trakts reichenden Saal durch einen reinen Korridor ersetzte und so die Tiefe des Flügels zugunsten des angrenzenden Innenhofs um etwa ein Fünftel verringerte.

Wohl noch vor Baubeginn wurden der Sakristeiflügel und der Pfortentrakt dann außerdem auf einem auf die betreffende Partie des Zweiten Chirographen aufgeklebten Klappblatt nochmals in einer in Tusche ausgezogenen Reinzeichnung wiedergegeben [Abb. 749], die die Grundzüge der in Bleistift entwickelten Lösung übernahm, im Sakristeiriegel die Länge der Raumfolge aber so weit verringerte, dass zwischen dem straßenabgewandten, ab der Entstehungszeit jener Klappe dann wohl tatsächlich als Cappella dei Prelati gedachten Kapellenraum und der Flucht des hinteren Innenhofs noch ausreichend Platz blieb, um den Konventskorridor an dieser Stelle um die Ecke zu führen und wieder einen direkten Übergang zwischen den Konventstrakten und dem Bereich der Noviziatskirche zu schaffen. Da die seitliche Flucht des Sakristeiflügels sowohl auf der Bleistiftzeichnung als auch auf der Klappe etwa zweieinhalb *palmi* weiter von der Kirche entfernt lag als diejenige des aus der Tiefe des Konventsareals ankommenden Flurs, ergab sich in der rechten Wand des auch in diesem Stadium noch ungefähr dreieckigen Umgangsraums zwischen der hinteren Kapelle und der in südöstlicher Richtung folgenden Korridorecke jedoch zunächst ein gewisser Versprung. Wohl nicht zuletzt um jenen Bruch zu kaschieren, führte Bernini in einem weiteren Überarbeitungsschritt dann – wieder in Bleistift – den heutigen, den Übergang zwischen Kirche

⁹⁹⁰ Zum aus dem tatsächlichen Baubeginn resultierenden *terminus ante quem* siehe im Folgenden. Die Vermutung, dass die Planung möglicherweise auch schon früher anzusetzen sein könnte, äußert LANZETTA 1996, S. 49.

und Konvent zusätzlich fassenden Schwellenraum ein und entwickelte die auf der Klappe immerhin bereits mit einer einzelnen Linie einskizzierte Idee, die nördliche Ecke des besagten Raumes durch eine zur Außenkontur der Kirche konzentrische Abmauerung mit der Nordostwand des Sakristeiflügels zu verbinden und damit die zuvor eher raumartige Umgangszone zumindest in ihrer vorderen Hälfte in einen wirklichen Gang zu verwandeln. Bei der Durcharbeitung der letztgenannten Idee muss dann allerdings deutlich geworden sein, dass eine von der geplanten Ecke des Schwellenraums ausgehende, zur Kirche konzentrische Umgangssüdwand die Flucht des Sakristeitrakts überhaupt nicht mehr erreichen würde, dass man aber auch die Dimensionen des Schwellenraums nicht weiter verringern konnte. Für die Ausführung verschob man daher den gesamten Sakristeiflügel nochmals soweit Richtung Kirche, dass dessen Wand die äußere Kontur des Umgangs gerade tangierte.

Hatte die zuletzt genannte Anpassung der Sakristeiposition an die Umgangskontur nur eine für den Gesamteindruck des Bauensembles vergleichsweise vernachlässigbare Verschiebung der Bauflucht um etwa 40 bis 45 Zentimeter zur Folge, war durch die Entscheidung, den ursprünglichen L-förmigen Baukörper durch den heutigen geraden Riegel zu ersetzen, die südwestliche Begrenzung des zwischen Straßenmauer und Kirche verbleibenden Vorhofs um immerhin knapp 5,50 Meter näher an die Kirche herangerückt. Statt wie zuvor nach hinten leicht zu divergieren, verlief der Hofrand nun außerdem auch exakt parallel beziehungsweise senkrecht zu den Hauptachsen von Berninis Kirchenprojekt. Es wurde daher erforderlich, die auf der Südwestseite vorgenommenen Veränderungen an Ausrichtung und Position der Hofwand auch im nordöstlichen Teil des Kirchenareals nochmals symmetrisch nachzuvollziehen, indem man die dortige Trennmauer zwischen dem Kirchenvorhof und dem anschließenden Nutzgarten ebenfalls in eine zur Längsachse des Sakralbaus parallele Position drehte und um einen entsprechenden Betrag in Richtung der Kirchenachse verschob.

Auch diese Änderung wurde auf dem Zweiten Chirographen dann nicht nur nochmals mit Bleistift vermerkt. Vielmehr begann man auch bereits damit, jene nordöstliche Wand konkreter auszuarbeiten und dort zur zusätzlichen Vereinheitlichung der Platzfronten die in der Außenwand des Sakristeiflügels enthaltenen Durchbrüche nochmals als Blindfenster zu wiederholen.⁹⁹¹ Dabei stellt sich zwar einerseits die Frage, ob angesichts der das Gesamtbild zweifellos viel stärker störenden Unterschiede in der Höhenentwicklung von Sakristeitrakt und Gartenmauer eine derartige Maßnahme überhaupt in nennenswertem Umfang zur Verbesserung der Symmetrie beigetragen hätte. Nachdem die Blindfenster nicht mit den Öffnungen der mit Bleistift einskizzierten Sakristeivariante des Ursprungsblattes sondern mit denjenigen der in Tusche ausgezogenen Klappe korrespondieren, lässt jene Gliederung aber andererseits auch nochmals den Schluss zu, dass zumindest die nordöstliche Trennwand erst im Zusammenhang mit der auf der Klappe dargestellten, nochmaligen Überarbeitung des Sakristeiriegels entstand.

Da der Vorhof durch die Entscheidung, die Sakristei in gerader Linie bis zur Straße fortzuführen und deren Vorderflucht auf der anderen Seite der Kirche nochmals symmetrisch zu wiederholen, erheblich an Breite verlor, war darüber hinaus bereits während der Planung klar, dass die Zugangssituation der Kirche nach der tatsächlichen Realisierung des geplanten Traktes vergleichsweise beengt wirken würde und dass die geänderte Sakristeigestalt daher nur schwer mit der Auflage vereinbar war, das Gesamtensemble zur Straße hin mit einer Trennmauer abzuschließen. Es ist daher wohl davon auszugehen, dass man entweder, veranlasst durch die Überarbeitung der Sakristei, zu diesem Zeitpunkt endgültig beschloss, auf die Anlage eines zur Straße hin geöffneten Vorplatzes

⁹⁹¹ MARDER 1990, S. 121.

hinzuarbeiten, oder dass man sich umgekehrt erst durch die wieder intensiver verfolgte Idee eines offenen Vorplatzes dazu bewegen ließ, den Wechsel von einer L-förmigen zu einer riegelartigen Grundkontur konkreter ins Auge zu fassen. Im Laufe des Jahres 1669 baten die Jesuiten den inzwischen amtierenden Papst, Clemens IX., daher nicht nur – völlig unabhängig von gestalterischen Erwägungen – um die Erlaubnis, dem Sakristeitrakt ein weiteres Geschoss aufsetzen zu dürfen.⁹⁹² Vielmehr brachten sie in derselben Petition tatsächlich auch bereits konkret den Abriss der Straßenmauer und die Anlage des entsprechend der Überlegungen zum Sakristeiflügel noch rechteckig gedachten Platzes ins Gespräch.⁹⁹³ Und selbst wenn beide Vorhaben damals noch am Einspruch des Papstes scheiterten, sollte zumindest der Wunsch nach Öffnung des Grundstücks bei Bernini und den Jesuiten dann auch in der Folgezeit weiterhin präsent bleiben.⁹⁹⁴

⁹⁹² Dass die Patres mit der Petition, anders als lange angenommen, nicht darum baten, den Sakristeiflügel nach einem anderen als dem von Alexander VII. approbierten Entwurf errichten zu können, sondern dass es darin vielmehr darum ging, die bereits begonnene, als 55 *palmi* hoher Riegel konzipierte Sakristei um weitere 20 *palmi* aufzustocken, wird in der von allen Autoren als Beleg angeführten Quelle klar, in der es heißt: „*Beatissimo Padre. Il Novitiato di S. Andrea della Compagnia di Gesù umilissimamente espone alla Santità Vostra, che dopo haver fabricata una Chiesa conforme al disegno fatto dal Signor Cavalier Bernino, et approvato già dalla Santa Memoria di Papa Alessandro VII, hà cominciato à fabricar la sacrestia con una cappella contigua per servitio di molti Signori Prelati, che sogliono venir frequentemente à celebrarvi la Messa: la qual sacrestia sarà alta sino alla maggior sommità del tetto non più di palmi 55; che vuol dir più bassa assai dell'altre fabriche de' Monasterij contigui al detto Novitiato, posti sulla strada e che risguardano il Palazzo; e poco più alta delle casette vecchie, ch'erano prima al medesimo sito. Ma perché l'Oratore, se alzasse, conforme al disegno fatto dall'Architetto, un'altra stanza di 20 palmi di più, colla sola spesa delle muraglie laterali farebbe un guadagno considerabile, supplica perciò umilissimamente la Santità Vostra à compiacersi di concederveli la facoltà: la qual gratia non sarà di nocimento veruno al suo Palazzo, prima perche resta lontana dalla strada più di palmi 30, onde non toglie aria né sole; 2° perche non si farebbero finestre nella facciata che dessero soggettione al Palazzo. 3° perche la facciata di questa fabrica che si alzerebbe, non è larga più di palmi 35, e di qua e di là rimane cosa bassa; e 4° perche la poca parte del Palazzo che haverebbe così da lontano avanti di se questa piccola fabrica, guadagna dall'altra parte una buona piazza, che si farà avanti alla chiesa di longhezza di palmi 165 lungo la strada, di larghezza da' fianchi della Chiesa di palmi 85, e incontro alla porta della Chiesa di palmi 36, la qual piazza sarà di gran comodo al Pubblico et allo stesso Palazzo, al cui parimente servirà sempre tanto la Chiesa, quanto la Sacrestia. Che il tutto etc.*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 17, n. pag. [fol. 21 f.], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 227 (Anm. 33).

Darauf, dass es bei der Petition der Jesuiten tatsächlich um eine Aufstockung und nicht um die generelle Baugenehmigung ging, deutet neben dem Wortlaut der Quelle nicht nur das als Grundlage der weiteren Überlegungen angeführte Maß von 55 *palmi* hin, das unmittelbar mit der auf Basis des Aufmaßes rekonstruierbaren Traufhöhe des in frühen Darstellungen wiedergegebenen Baukörpers korrespondiert. Vielmehr erscheint angesichts des Umstands, dass die neu zu errichtenden Teile des Sakristeiflügels fast vollständig hinter der bestehenden Bebauung verschwanden, auch durchaus denkbar, dass für die Planänderung an sich überhaupt keine päpstliche Genehmigung erforderlich war.

DE ROSSI - FALDA 1665-99, III, Taf. 13; zur bisherigen Deutung der Quelle vgl. außerdem MARDER 1990, S. 118 ff.; LANZETTA 1996, S. 48 sowie – erstmals mit der korrekten Interpretation – ROCA DE AMICIS 2016, S. 112.

⁹⁹³ Dass der Platz zu diesem Zeitpunkt noch nicht, wie Christoph Luitpold Frommel annimmt, die heutige, von den konkaven Kulissenwänden geprägte Form aufweisen sollte, ergibt sich aus der in Anmerkung 992 ausführlicher zitierten Petition an Papst Clemens IX., die für den geplanten Vorplatz Maße von 165 *palmi* in der Breite und 85 *palmi* in der Tiefe nennt und damit, wie bereits Tod Marder herausgestellt hat, ziemlich exakt die Dimensionen des auf dem Zweiten Chirographen teils in Tusche, teils in Bleistift wiedergegebenen rechteckigen Hofes beschreibt. *Ibid.*, S. 227; MARDER 1990, S. 120.

⁹⁹⁴ Dass es letztlich nicht zu einer Aufstockung des Sakristeitrakts kam, belegen die historischen Stiche und Fotografien, auf denen die Traufe des betreffenden Flügels ausnahmslos bereits knapp über den Oberlichtern des Sakristeigewölbes ansetzt.

Das Scheitern jenes ersten konkreten Platzprojekts ergibt sich aus den Quellen zur Realisierung der heutigen Platzanlage, auf die in Kapitel 3.5.2., S. 395 ff. (insbes. Anm. 1153 und 1156) nochmals ausführlicher zurückzukommen sein wird.

Die konkrete Realisierung des Sakristeitrakts, des Sakristei, Kirche und Konvent miteinander verbindenden Umgangs und – so ist zumindest anzunehmen – des den Übertritt zwischen Kirchenareal und Konventstrakten fassenden Schwellenraums begann den Dokumenten zufolge Anfang 1669, also noch vor der erwähnten Eingabe an den Papst. Der Rohbau scheint dann im Sommer 1670 zum Abschluss gekommen zu sein.⁹⁹⁵ Anders als auf den Chirographen vorgesehen, wurde der straßenbegleitende Pfortentrakt des Konvents zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht mit errichtet, ja der Sakristeiflügel wurde zunächst noch nicht einmal bis zur Straße weitergeführt, sondern endete vielmehr bereits mit der Nordwestwand der eigentlichen Sakristei. Wie die Vedute der Kirche aus Giovanni Battista Faldas und Giovanni Giacomo de Rossis *Il nuovo teatro delle fabbriche* belegt, blieb vor dem Kopf des Sakristeiflügels zunächst sogar noch die bestehende Bebauung erhalten⁹⁹⁶ – ein Umstand, der zugleich darauf hindeutet, dass man, anstatt das für Kirche, Sakristeizone und Vorhof bestimmte Areal gleich zu Beginn komplett freizuräumen, auch in den vorangegangenen Bauetappen jeweils nur diejenigen Teile des Bandini-Komplexes niedergelegt hatte, die einer Errichtung der Kirche unmittelbar im Wege standen.

Unmittelbar nach, wenn nicht sogar parallel zur Fertigstellung des Rohbaus scheinen in den diversen Räumen des Sakristeiflügels auch bereits die Stuckarbeiten beziehungsweise – zumindest in der Sakristei selbst⁹⁹⁷ – die Freskenausstattung des Deckengewölbes in Angriff genommen worden zu sein. Die Stuckierung, zu der neben dem die Sakristeiwände abschließenden Kranzgesims, neben den Konsolen in den Ecken der hinter der primären Schale des Sakristeigewölbes zutage tretenden zweiten Wölbschicht, neben der Freskeneinfassung im Zentrum der Sakristeidecke sowie neben dem Jesuitenwappen im zwischen Umgang und Konventerschließung vermittelnden Schwellenraum möglicherweise auch weitere, heute verlorene Dekorelemente im Umgang, in der Cappella dei Prelati oder in den südwestlich des Sakristeiflügels gelegenen Konventskorridoren gehörten, übernahm erneut Pietro Sassi, der für seine Arbeiten bereits im Juli 1670 seine Bezahlung erhielt.⁹⁹⁸ Im Rest des Gewölbes sollte die Sakristei zunächst nur mit einer vergleichsweise schlichten und kostengünstigen Architekturperspektive versehen werden. Das heutige Deckenfresko führte dann der ansonsten vollkommen unbekannte Jean de la Borde aus,⁹⁹⁹ der zu jenem Zeitpunkt nach einer Gelegenheit suchte, eine Probe seines Talents abzulegen, der den Jesuiten daher anbot, für denselben Preis auch eine figürliche Ausmalung zu realisieren, und der daraufhin unter der ausdrücklichen Prämisse, dass er für seine Tätigkeit in der Sakristei mit höchstens fünfzehn bis zwanzig *scudi* würde rechnen können, vom Rektor des Noviziats tatsächlich mit der Ausführung der Fresken be-

⁹⁹⁵ „La Sacrestia la Cappella de' Prelati, e il corridore contiguo che dalla Porteria porta in Chiesa si sono fabricate nell'anno 1669 dal principio di esso e si sono finite nel 1670 nell'estate.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 8 r°].

⁹⁹⁶ DE ROSSI - FALDA 1665-99, III, Taf. 13.

⁹⁹⁷ Inwieweit man zugleich auch die Deckenfresken im hinteren Teil des Umgangs ausführte oder ob diese eine spätere Zutat darstellen, muss bis auf Weiteres offen bleiben. So sind zum einen bisher keine Dokumente bekannt, die über die Entstehung der betreffenden Ausmalung Auskunft geben könnten. Zum anderen befinden sich die Fresken in einem derart schlechten Zustand, dass auch eine Datierung auf stilistischer Basis kaum möglich scheint.

⁹⁹⁸ Im Rechnungsbuch des Noviziats findet sich von Juli 1670 jedenfalls ein Eintrag, in dem von einer Entlohnung Sassis für „tutti i lavori di stucco fatti da lui nella sopraddetta Chiesa, sua Sacrestia, e corridori contigui“ die Rede ist. Inwieweit mit den „corridori contigui“ dabei tatsächlich die hinter der Sakristei gelegenen Konventskorridore gemeint waren und wie deren Dekoration gegebenenfalls aussah oder ob die Arbeiten in den „angrenzenden Korridoren“ nicht eher den normalen Verputz von Wand und Decke der Kirche und Sakristei verbindenden Umgangs umfassten, muss angesichts der gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Umgestaltung der eigentlichen Konventspartien allerdings offen bleiben. ARSI, F.G. 1006 („Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699“), fol. 115 a, zitiert nach FROMMEL 1983, S. 227 ff. (Anm. 33).

⁹⁹⁹ „In detta Sagrestia si è la figura di S. Andrea fatta nella Volta; E opra questa di Giouanni di Bordè francese [...]“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 10 v°].

traut wurde.¹⁰⁰⁰ Die konkrete Grundkomposition, das Zusammenspiel von realer architektonischer Struktur und teilweise in die Gewölbeöffnungen hineinragenden Gemäldepartien sowie die Gestaltung des durch den Stuckrahmen eingefassten zentralen Bildfelds folgten dabei wohl erneut den unmittelbaren Vorgaben Berninis oder wurden von diesem zumindest explizit genehmigt. Daneben enthält die Ausmalung aber auch nochmals eine Reihe von für die malerischen Teile von Berninis Ausstattungsprogrammen eher untypischen Partien, die damit darauf hindeuten, dass de la Borde bei der Ausführung des Freskos durchaus auch gewisse Freiheiten genoss.¹⁰⁰¹ Angesichts des sonstigen Baufortschritts dürften wohl auch in diesem Fall die Arbeiten im Laufe des Jahres 1670 eingesetzt haben. Die Fertigstellung erfolgte dann bis spätestens Februar 1671, als de la Borde die Schlussrechnung stellte, dabei aber offensichtlich doch eine deutlich höhere Entlohnung forderte und auf diese Weise nochmals eine gewisse Auseinandersetzung über den angemessenen Wert der Arbeiten auslöste,¹⁰⁰² die man schließlich am 20. März jenes Jahres durch die Zahlung des verglichen mit den ursprünglichen Vereinbarungen zwar deutlich höheren, gegenüber den Kosten etwa für das Altargemälde oder für die Ausmalung der Presbyteriumslaterne aber immer noch weit unterdurchschnittlichen Betrags von 70 *scudi* beilegte.¹⁰⁰³

¹⁰⁰⁰ „Noi infrascritti per la verità ricercati facciamo piena e indubitata fede, qualmente volendo il Padre Rettore del Noviziato di S. Andrea della Compagnia di Gesù in Monte Cavallo far dipingere qualche cosa nel vano della volta della nuova Sagristia di detta Chiesa, si li offerì per dipingerla Monsiù Giovanni della Borde, il quale, sentita l'intentione del Padre Rettore, che era di voler spendere poco, e per tal causa non volerli altro che una semplice prospettiva, si raccomandò e fece pregare il Padre Rettore, acciò gli volesse far grazia d'ammetterlo à quest'opera, offerendosi di farsi un S. Andrea conforme al disegno, che havrebbe fatto, e mostrato al S. Cavalier Bernino, dicendo, che in quanto al prezzo si contentava di camparci, e di quello, che gl'havesse dato il Padre Rettore, e nel resto stimava più l'occasione di far palese la sua virtù per acquistare un poco di nome. Dalle quali preghiere, et esibizioni finalmente mosso il Padre Rettore, ammise il detto pittore à fare l'opera suddetta. In fede di questo di 20 febraro 1671. Io Giacomo Cortesi dela Compagnia di Giesù fo fede come sopra per essere settato mezzano in raccomandare il detto pittore al Padre Rettore manno proprio. Io Giuseppe Canziani dela Compagnia di Giesù fo fede come sopra e di più fo fede come al suddetto monsu Giovanni prima che cominciasse il lavoro io medesimo dissi dordine del Padre Rettore più di una volta che non gli voleva dare più che quindici o venti scudi et egli mostrava sempre di restarne contento mano propria“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione noue Ecclesie ...“), fasc. 14, n. pag. [fol. 3], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 227 ff. (Anm. 33).

¹⁰⁰¹ ROCA DE AMICIS 2016, S. 112 ff.

Die zentrale Rolle Berninis ergibt sich zum einen aus dem Umstand, dass reale und fiktive Elemente hier wieder eine untrennbare Einheit eingehen und daher auch deren Konzeption kaum in unterschiedlichen Händen gelegen haben kann, zum anderen wird die Einbindung Berninis aber auch aus der in Anmerkung 1000 zitierten Quelle ersichtlich, laut derer de la Borde von Anfang an zusagte, seinen Entwurf vor der Ausführung Bernini zur Begutachtung vorzulegen.

¹⁰⁰² Auf den Streit über die Bezahlung, in dessen Kontext auch die in der vorigen Anmerkung wiedergegebene, auf den 20. Februar 1671 datierte Aussage Giuseppe Cancianis und Jacques Courtois' steht und der bisher den einzigen sicheren Anhaltspunkt für die Datierung bietet, weist bereits DONATI 1941, S. 149 hin.

Die Einschätzung Christoph Luitpold Frommels, wonach die Ausmalung bereits im November 1670 abgeschlossen war, muss zwar nicht zwingend unzutreffend sein. Die von ihm zitierte Quelle – der im Bericht zur Translation der Stanislausgebeine enthaltene Hinweis „Si partirono di poi tutti con la processione à spogliarsi nella nuoua sagrestia, e due sacerdoti con le cotte tornarono in compagnia di molti altri Veterani e nouitij à porlo sotto l'altare.“ – belegt allerdings lediglich, dass man den Sakristeiraum zu diesem Zeitpunkt grundsätzlich schon betreten konnte, und erlaubt es daher nicht, für das Fresko einen gesicherten *terminus ante quem* abzuleiten. ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 83; vgl. FROMMEL 1983, S. 227 (Anm. 33); zur Überführung des Stanislaussargs in die neue Kirche siehe Kapitel 3.4.5., S. 377.

¹⁰⁰³ Wie bei den nachträglich gekürzten Rechnungen für die figürlichen Stuckarbeiten wurde der am Ende bezahlte Betrag auch hier in der Baustellenchronik vermerkt: „La pittura del S. Andrea sopra la uolta uale sc. 70- m.^{ta} fatta dal S.^r Gio: della Borde francese.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 8 r^o].

Der Hinweis auf das tatsächliche Zahlungsdatum findet sich bei DONATI 1941, S. 149; ROCA DE AMICIS 2016, S. 112.

Insgesamt fielen, den Quellen nach zu urteilen, für den Rohbau und die ersten Ausstattungselemente von Sakristeiflügel und Umgang Kosten von 4 530 *scudi* an,¹⁰⁰⁴ die die Jesuiten, anders als beim eigentlichen Kirchengebäude, hier komplett in Eigenregie finanzierten. Der Großteil der Mittel, zunächst 3 000, später darüber hinaus nochmals weitere 500 *scudi*, stammte dabei aus Geldern, die der inzwischen zum Generaloberen gewählte, dem Konvent von S. Andrea aber immer noch in besonderem Maße verbundene, ja zumindest zeitweise wohl sogar weiterhin auf dem Quirinal residierende ehemalige Rektor und Novizenmeister, Giovanni Paolo Oliva, von zwei Ordensbrüdern erhalten und die er den Patres des Noviziats daraufhin für den Bau der Sakristei zur Verfügung gestellt hatte. Die übrigen 1 030 *scudi* brachte das Noviziat dagegen aus dem Vermächtnis des Jesuitenpaters und Kardinals Sforza Pallavicino auf, der in seinem Testament den Konvent auf den Quirinal als Erben eingesetzt hatte.¹⁰⁰⁵

3.4.4. Die Travertinfassade, der Fußboden und die Fertigstellung der Hauptraumdekoration

Noch während die Handwerker an der vom Orden selbst bezahlten Errichtung des Sakristeiflügels und an der aus dem Legat Camillo Pamphilj finanzierten Dekoration des Altarraums arbeiteten, fiel darüber hinaus der Entschluss, die Frontfassade in Travertin und nicht, wie zwischenzeitlich wohl vorgesehen, als verputzte und lediglich nach oben hin mit einem Gebälk aus *peperino* abgeschlossene Ziegelkonstruktion auszuführen. Ebenso entschied man sich, den Straßenprospekt durch die zunächst wohl nicht vorgesehene Portikus zu erweitern sowie die zentrale Rotunde des Innenraums mit einem marmornen Fußbodenbelag zu versehen.¹⁰⁰⁶ Giovanni Battista Pamphilj stellte zu diesem Zweck daher zusätzlich zu den Geldern des Legats nochmals weitere knapp 8 700 *scudi* zur Verfügung.¹⁰⁰⁷

Im Falle des Bodenbelags hatten die Pamphilj bereits seit spätestens Juli 1668 über eine diesbezügliche Stiftung nachgedacht, ihre Überlegungen dabei allerdings zunächst mit der Idee verbunden, in dessen Zentrum ein Familienwappen anbringen zu lassen, das dem Kirchenbesucher die Identi-

¹⁰⁰⁴ „La fabrica della sagristia e Cappella de Prelati fu cominciata nel anno 1669. e terminata nel 1670: Vi si è speso in essa sc. 4530: secondo che uiene riferito nel fine d. una Relatione della noua fabrica della Chiesa esistente nel Protocollo A. 9. Inuolto primo, pag. 1.“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 10 v°].

¹⁰⁰⁵ „Per questa fabrica il P. N.º Gen.º ha dati sc. 3500-, cioè sc. 3000- di quei che il P. Gio: Francesco Durazzo hauea rinuntati à suo fauore e sc. 500- di quei che il f. Nicolò Balbani gli hauea lasciati p. legato in somma di sc. 800-. [...] e sopra li soprad. i sc. 3.500 si sono impiegati sc. 1.030 ritratti dall'heredità del S.º Card. Pallauicino.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 8 r°].

„Di questi sc. 3000: sono stati dati dal P. Gio: Franc.º Durazzi Come al Libro d.º memorie del 1664 Ca. 115. et in d.º Relatione sc. 500 dal P. Gio: Paolo Oliua Generale; Delli 800 che il Fr. Nicolò Balbani gli rassegnò in mano sc. 1030: d.º n.º Casa, che dicesi esser ritratto dall' heredità del Sig.º Card.º Pallauicino; [...]“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 10 v°].

¹⁰⁰⁶ „Nell'anno 1670 si risoluette il S.º Principe D. Gio: Batt.º Panfilij di far la facciata della Chiesa di trauertini e'l S.º Cauallier Bernini ne fece il disegno con un poco di portico dauanti, [...]“; „Nel mese poi di giugno uerso il fine risoluette [il principe Giovanni Battista] di fare ancora il pauimento di marmi [...]“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 6 v°].

Auf das Vorhaben, den Fries der Fassade aus *peperino* anzufertigen, könnte die Tatsache hindeuten, dass im Rechnungsbuch für Juli beziehungsweise August 1662 Ausgaben „[...] p. p.º 33 di peperino per il frescio a b. 25 il palmo [...]“ sowie „[...] per carrettate sei e mezzo di peperino p. il frescio [...]“ belegt sind, deren Gegenstand sich am heutigen Gebäude nirgends mehr nachweisen lässt und die mit einem früheren Planungsstand der Frontansicht in Verbindung zu bringen daher besonders nahe liegen würde. ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie“), fol. 54 b [fol. 57 r° (08.07.1662 / 05.08.1662)].

¹⁰⁰⁷ „<Per tutti questi lauori, à poco à poco hauea dati il S.º Principe scudi cinquemila, somma non sufficiente p. tanti lauori, e poi auanti che si terminasse <tutta la facciata pagò altri sc. 3694.05, che in tutto insieme col legato di sc. m. / 8 sono sc. 16694.05>.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 6 v°].

tät des Stifters nochmals deutlicher vor Augen geführt hätte, als die Tauben und Lilien der korinthischen Kapitelle – damals noch die einzigen heraldischen Elemente der Kirche – dies vermochten.¹⁰⁰⁸ Es ist daher wohl davon auszugehen, dass zumindest in diesem Punkt die Initiative für die Erweiterung des Dekorationsprogramms primär von Giovanni Battista Pamphilj ausging. Und auch bei der Überarbeitung der Fassade scheint den Quellen zufolge die treibende Kraft vor allem Camillo Pamphilj's Sohn und Erbe Giovanni Battista gewesen zu sein, der der Kirche durch die in diesem Kontext vorgenommenen Änderungen wohl ein der Pracht des Innenraums angemessenes Äußeres zu verleihen suchte.¹⁰⁰⁹ Zumindest in diesem Fall lässt sich aber auch nicht völlig ausschließen, dass die Initiative zu den Veränderungen zunächst eher von Bernini ausging, dem die Dokumente zumindest die Idee zuschreiben, in das Projekt auch noch die heutige Portikus einzuführen. Auch Bernini könnte dabei mit dem Materialwechsel und der Portikus zum einen nach einer zusätzlichen Monumentalisierung gestrebt haben. Ebenso ist jedoch auch denkbar, dass er damit zunächst vor allem gestalterische Ziele verfolgte, er auf diese Weise etwa die durch die platte Fassadenebene unterbrochene konvexe Rundung des Ovalumrisses in kondensierter Form weiterführen oder er einen Gegenpol zum ebenfalls halbrunden Altarraum schaffen und somit nochmals einen zusätzlichen Bezug zwischen innen und außen herstellen wollte. Die gesteigerte Repräsentativität der Fassade wäre in diesem Fall für ihn möglicherweise lediglich ein willkommener Nebeneffekt gewesen. Und drittens könnte sowohl für Bernini als auch für die Pamphilj die entscheidende Motivation für die Einführung der Portikus auch darin bestanden haben, dem Gebäude durch den Halbtempio nochmals eine zusätzliche, gentilizisch kodierte Lesart hinzuzufügen.¹⁰¹⁰

Die mit der Einführung der Portikus beziehungsweise der Übersetzung der Grundebene in Travertin verbundene Aufwertung der Kirchenfront stand dabei zum einen zweifellos auch im Kontext der während des Sakristeineubaus unternommenen Versuche, vom Papst doch noch die Erlaubnis zur Einrichtung des Vorplatzes zu erhalten.¹⁰¹¹ Auch wenn die Initiative zum Abriss der straßenbegleitenden Mauer zu jenem Zeitpunkt zunächst noch erfolglos geblieben war, muss in diesem Zusammenhang doch bereits deutlich geworden sein, dass der Platzanlage eine gewisse Unausweichlichkeit innewohnte und dass dessen tatsächliche Realisierung nur noch eine Frage der Zeit sein konnte. Schon damals dürfte somit klar gewesen sein, dass man die Gestaltung der Fassade sinnvollerweise von vornherein auf eine Situation ohne Trennmauer abstimmte, bei der der größere, die Kirche in den Kontext des gesamten Straßenraums stellende Betrachterabstand nicht nur die Schaf-

¹⁰⁰⁸ So findet sich im Protokoll über den Familienrat vom 7. Juli 1668, in dessen Rahmen die erwähnte Diskussion über den Fußbodenbelag stattfand, unter anderem die Anmerkung „*Novitiato / I [sic] Baratta osservi, che nel pavimento della chiesa si ponga l'arme di S. Ec.^{za} nel mezzo.*“ ADP, scaff. 90, b. 65, 07.07.1668, fol. n. n., zitiert nach EIMER 1970-71, S. 530 (Anm. 39).

¹⁰⁰⁹ Dies legt zumindest die Formulierung der in Anmerkung 1006 zitierten Passage der Baustellenchronik nahe, der zufolge die Jesuiten am Entschluss, die Fassade in Werkstein zu übersetzen, nicht aktiv beteiligt waren.

Zwar wird sich im Folgenden zeigen, dass die Patres durchaus ein Interesse an einer aufwändigeren Fassadengestaltung gehabt haben müssen, und zwar ist auch davon auszugehen, dass die Jesuiten in ihren Aufzeichnungen die eigene Rolle bei derartigen Entscheidungen wohl eher herunterspielten, um bei eventuellen Streitigkeiten über die Bezahlung wieder darauf verweisen zu können, dass der Auftrag zu den betreffenden Arbeiten allein von den Pamphilj ausging. Dass Giovanni Battista Pamphilj mit der Travertinfassade und der Portikus regelrecht auf von den Jesuiten formulierte Anforderungen reagierte, wie dies Letizia Lanzetta annimmt, erscheint aber dennoch eher unwahrscheinlich. LANZETTA 1996, S. 47.

Zur Frage nach den Initiatoren der neuen Fassadengestaltung siehe auch MARDER 1990, S. 122 ff., insbes. S. 125, auf den sich Lanzetta – allerdings fälschlicherweise – mit ihrer Einschätzung beruft.

¹⁰¹⁰ Vgl. Kapitel 6.3., S. 607.

¹⁰¹¹ Dass der Wunsch nach einer Öffnung des Vorplatzes bereits 1669 bestand, ergibt sich aus der bereits zitierten Petition um Aufstockung des Sakristeiflügels, in der die Jesuiten dem Papst den Vorhof sogar als ausgleichende Maßnahme für die größere Höhe des Sakristeitrakts zu präsentieren versuchten. Vgl. Kapitel 3.4.3., S. 360 (Anm. 992)

fung eines zusätzlichen Blickfangs nahelegen musste, sondern auch eine gewisse Überleitung zwischen dem Maßstab der Nachbarbebauung und dem Maßstab der kolossalen, ja von Christoph Luitpold Frommel sogar als „*supergigante*“¹⁰¹² charakterisierten Tempelfront der primären Fassadenebene erforderlich machte. Zum anderen dürfte die Entscheidung für eine Werksteinfassade sowie für eine vorgelagerte Portikus gerade im Kontext der Überlegungen bezüglich eines Vorplatzes aber auch eine unmittelbare Reaktion auf das in jenen Jahren umgesetzte Fassadenprojekt für S. Carlo alle Quattro Fontane dargestellt haben, das die Jesuiten und Giovanni Battista Pamphilj zweifellos als Konkurrenz für die Außenwirkung ihrer eigenen Kirche betrachteten und das daher zweifellos sowohl bei den Patres des Noviziats als auch bei den Pamphilj den Wunsch aufkommen ließ, sich mit ihrer Kirche ähnlich prominent der Öffentlichkeit zu präsentieren.¹⁰¹³

Auch wenn die Idee eines Marmorfußbodens und der Wunsch nach einer Ergänzung der Frontfassade zunächst einmal zwei voneinander unabhängige Entwicklungsstränge bildeten, scheinen die beiden Initiativen in den weiteren Diskussionen über das Projekt dennoch zu einem gemeinsamen Überarbeitungsstadium zusammengefasst worden zu sein. Von Bernini und seiner Werkstatt müssen daher Ende 1669 oder in den ersten Monaten des Folgejahres nicht nur für beide Aspekte entsprechende Entwürfe entwickelt worden sein. Vielmehr fertigte man bei dieser Gelegenheit auch nochmals einen im Vergleich zu den Plänen der Chirographen in gut zweieinhalbfach größerem Maßstab angelegten, aus einem Grundriss und einer Ansicht bestehenden Plansatz an, mit dem Bernini den Entwurf dann wohl ebenfalls Anfang 1670 den Jesuiten und den Pamphilj vorstellte,¹⁰¹⁴ von dem sich heute aber nur noch der in der Literatur gemeinhin als „Fußbodenplan“ bezeichnete Grundriss erhalten hat [ABB. 752].¹⁰¹⁵

Im Falle der Fassade, bei der den Dokumenten zufolge zumindest die prinzipielle Komposition auf Bernini selbst zurückgeht,¹⁰¹⁶ wurde, soweit sich dies anhand der überlieferten Informationen heute noch beurteilen lässt, die formale Gestaltung der Grundebene praktisch unverändert aus dem Zweiten Chirographen übernommen. Die Neuerungen beschränkten sich dementsprechend im Wesentlichen auf die zusätzliche Portikus sowie das zugehörige halbrunde Treppenpodest, bei dem allerdings unklar bleibt, ob dieses eine in ähnlicher Form bereits in den Jahren zuvor geplante, ebenfalls mehrstufige Anlage ersetzte oder vollkommen neu zu einer stufenartigen Türschwelle hinzutrat. In der primären Fassadenscheibe verdoppelte Bernini zum einen die Pilaster der in das Wandfeld im Inneren der kolossalen Tempelfront eingestellten Ordnung, um so den Portikusarchitrav auch entlang der primären Wandebene optisch mit einer Stütze abzufangen. Zum anderen entwickelte er wohl erst in diesem Kontext die detailliertere Gestalt der eigentlichen Portalrahmung. Und schließ-

¹⁰¹² FROMMEL 1983, S. 223.

¹⁰¹³ MARDER 1990, S. 123 f.

¹⁰¹⁴ Die Annahme Christoph Luitpold Frommels, wonach man die Pläne anfertigte, um vom Papst die Zustimmung zu den darauf dargestellten Änderungen zu erbitten, lässt sich für den Grundriss insofern ausschließen, als es sich beim Fußbodenbelag um ein ausschließlich im Innenraum wirksames Ausstattungselement handelte, für das eine solche Genehmigung wohl kaum erforderlich gewesen sein dürfte. Und da sich die Existenz des Aufrisses überhaupt nur postulieren lässt, wenn man davon ausgeht, dass beide Blätter zu einem einheitlichen und damit wohl auch demselben Zweck dienenden Plansatz gehörten, erscheint es dann auch bei der Ansicht kaum vorstellbar, dass der Adressatenkreis der Zeichnung über die Mitglieder der Stifterfamilie sowie die Patres des Noviziats hinausging. Vgl. FROMMEL 1983, S. 241.

¹⁰¹⁵ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, I.

Dass der Plansatz ursprünglich noch ein zweites Blatt umfasst haben muss, ergibt sich aus der neben der Maßlinie des Grundrisses eingetragenen Beischrift „*Scala di p.^{mi} 60 Romani quale serue ancora alle leuatione*“.

¹⁰¹⁶ Vgl. S. 364 (Anm. 1006).

lich dürften mit der Entscheidung für eine Travertinfassade auch eine Reihe von Detailelementen nochmals modifiziert worden sein, darunter wohl insbesondere die das Lünettenfenster rahmenden Archivoltenprofile sowie die diversen Kapitelle, die beide nun um einiges feiner ausgearbeitet werden konnten, als dies bei im Außenraum angebrachten Stuckelementen je möglich gewesen wäre.

Den von Bernini solchermaßen ausgearbeiteten Fassadenentwurf scheint Giovanni Battista Pamphilj dann im Laufe des Frühjahrs 1670 so weit akzeptiert zu haben, dass man Anfang Mai jenes Jahres mit den konkreten Bauarbeiten beginnen konnte.¹⁰¹⁷ Wohl angesichts der Tatsache, dass sich durch den Materialwechsel das Gewicht der Fassadenkonstruktion nochmals erheblich erhöht hatte, entschloss man sich in diesem Zusammenhang zunächst dazu, die betreffende Gebäudepartie nochmals mit einem mehrere Meter tiefen Fundament zu versehen¹⁰¹⁸ beziehungsweise – angesichts der Tatsache, dass die Dokumente im Kontext der Fassade keine Arbeiten an oberirdischem Mauerwerk mehr erwähnen¹⁰¹⁹ – die bestehende Gründung der dahinterliegenden, tragenden Ziegelkonstruktion entsprechend zu verstärken und zu erweitern. Parallel dazu schlossen die Jesuiten am 10. Mai einen Vertrag mit einem gewissen Francesco Fogliani, der sich darin verpflichtete, bis einschließlich September jenes Jahres sukzessive den erforderlichen Travertin zu liefern¹⁰²⁰ und der im Laufe der betreffenden Monate dafür mit insgesamt etwa 1050 *scudi* bezahlt wurde.¹⁰²¹ Weiterer Travertin im Wert von ungefähr 750 *scudi* scheint darüber hinaus von dem während der Rohbauphase für die Kalklieferungen zuständigen Bonifacio Perti bezogen worden zu sein.¹⁰²² Den Sommer über wurden sodann in einer gewissen Eile die für die Portikus sowie für die primäre Fassadenscheibe benötigten Steinblöcke und Profilelemente bearbeitet und am Gebäude angebracht. Bereits bis Ende Juli waren daher neben den Kosten für Aushub- und Maurerarbeiten, den Abtransport des Erdreichs sowie die Beschaffung von Bruchstein, Puzzolanerde, Holz und Eisenwaren auch Ausgaben von etwa 275 *scudi* für den Arbeitslohn der nun ebenfalls *a giornata* entlohnnten Steinmetze angefallen – ein Betrag, der, legt man einen Tageslohn von durchschnittlich maximal 30 *baiocchi* zugrunde, insgesamt wenigstens 900 Tagwerken entspricht und daher über die gesamte durch die Zahlungen abgedeckte Zeitspanne hinweg auf einen Trupp von mindestens etwa 15 bis 17, möglicherweise sogar 20 oder mehr gleichzeitig auf der Baustelle tätige Steinmetze schließen lässt.¹⁰²³ Auf

¹⁰¹⁷ „[...] *et al principio di maggio di d.^o anno si cominciò à lauorare*, [...]“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 v^o].

¹⁰¹⁸ „[...] *e si fecero i fondamenti molto profondi più di 40 p.^{mi}*“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 6 v^o].

Dass die Fundamente tatsächlich 40 *palmi*, also etwa 9 Meter in den Boden reichen, erscheint – zumal da es sich bei den beschriebenen Arbeiten, wie sich noch zeigen wird, nur um die Ertüchtigung der bestehenden, zweifellos deutlich weniger tiefen Gründung der Kontrafassade gehandelt haben kann – allerdings nur schwer vorstellbar.

¹⁰¹⁹ So heißt es in einer Aufstellung der für die Fassade ausgegebenen Gelder in Bezug auf die die eigentliche Travertinkonstruktion vorbereitenden Maurerarbeiten lediglich: „*In lauori di Muro, parte p. fare i fondamenti, e parte per collocare in opera i Trauertini lauorati, compresau i la puzzolana, calce, e pietra* sc. 798 : 28 1/2“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae* ...“), fasc. 6, n. pag. [fol. 2 r^o].

¹⁰²⁰ „*Per la p.^{nte} da ualere quanto publico, e giurato Instrum.^{te} sia noto, qualm.^{te} il S.^r Fran.^{co} Fogliano promette, e s' obbliga dare, e consegnare al P. Dom.^{co} Ottolino Rettore della Casa di S. Andrea in Monte Cauallo dela Comp.^a di Gesù tutta quella quantità di Trauertini, che sarà necessaria p. fare la facciata della nuoua Chiesa di S. Andrea, conforme al disegno del S.^r Cau.^r Bernino, [...] incominciando adesso p. tutto il mese di Settembre pross.^{mo} à tutte spese d'esso Fogliano sì di portatura, come d'ogni altra cosa* [...] In Roma q.^o di 10 Maggio 1670.“ *Ibid.*, fasc. 6, int. 2, n. pag. [fol. 5 r^o f.].

¹⁰²¹ „*Per Trauertini pagati in più uolte al Fogliani* sc. 1051 . 94“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio* ...“), fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 v^o].

¹⁰²² „*Per Trauertini pagati in più uolte al Perti* sc. 749 – —“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 v^o].

¹⁰²³ Konkret wurden dem allgemeinen Konventskonto am 27. Juli 1670 „[...] *p. altrettanti spesi à minuta dalla d.^a nostra Casa p. la d.^a fabrica dal p.^o maggio sin ad ora, cioè* sc. 553 . 95 *p. uarij lauori d.^a facciata, che sono* sc. 78 . 70 *in Opere di Muratori e lauoranti*, sc. 32 . 85 *in puzzolana*, sc. 14 . 25 *in pietra*, sc. 26 *in far portar fuori la terra cauata da' fondamenti*, sc. 273 . 75 *in Opere di scalpellini che han lauorati i trauertini*, sc. 29 . 35 *in legnami e ferri e loro accomodate*, [...]“ zurückerstattet. ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“),

dieser Basis konnte man die Fassade und ihre Portikus dann bis zum Ende des ersten Novemberdrittels zumindest bis zum Gebälk der sekundären, vermutlich sogar bis zum oberen Rand der kolossalen Ordnung fertigstellen.¹⁰²⁴ Am 25. Oktober verpflichteten sich außerdem die beiden Steinmetze Lorenzo Dini und Domenico Basadone oder Baciadonne, zusätzlich zu den wohl bereits gelieferten Kapitellen der eingestellten Pilaster und der Portikussäulen auch noch die Kapitelle der Kolossalordnung anzufertigen und die betreffenden Arbeiten bis spätestens 15. Dezember jenes Jahres abzuschließen.¹⁰²⁵ Die Ausführung des die Grundebene bekrönenden Frontispizes sowie die Realisierung des Sprenggiebels und des Stifterwappens über der Portikus, zog sich dagegen bis ins Folgejahr hin. So näherten sich die Steinmetzarbeiten am Dreiecksgiebel oberhalb der Kolossalordnung erst Mitte Februar 1671 allmählich ihrer Vollendung¹⁰²⁶ und die Bleiabdeckung der Fassadenoberseite wurde wohl sogar erst in den ersten Märztagen installiert.¹⁰²⁷ Für die noch fehlenden Elemente der Portikus, bei denen zu Lorenzo Dini nun statt Basadone ein gewisser Christoforo Muzzi als Kompagnon hinzutrat, wurde am 4. April 1671 überhaupt erst der Vertrag mit den ausführenden Handwerkern abgeschlossen, die endgültige Bezahlung fand sogar erst am 28. Juli jenes

fol. 115 a.

Die Umrechnung beruht zum einen auf den Angaben in VAQUERO PIÑEIRO 1996, S. 148 und ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 5, int. 4, n. pag. [fol. 32 r° f.], aus denen sich ableiten lässt, dass in jener Zeit etwa die Hälfte einer Steinmetzéquipe mit 35 oder 40 *baiocchi* pro Tag bezahlt wurde, dass die andere Hälfte einen mehr oder weniger deutlich geringeren Lohn erhielt und dass damit die Annahme eines Durchschnittslohn von 30 *baiocchi* sogar bereits eher großzügig erscheint.

Zum anderen liegt der postulierten Personalstärke die Prämisse zugrunde, dass man auch in diesem Fall je nach Lage der Festtage teils 5, teils 6 Tage pro Woche arbeitete. Vgl. Kapitel 3.3.1., S. 287.

¹⁰²⁴ „*Si è poi in tutta l'estate lauorato con ogni sollecitudine ne' trauertini, sinché è riuscito di porre in opera tutto l'arco del portico, con tutta la facciata sino ai capitelli de' pilastri p.^{ma} d'aprir la Chiesa ai 13 di Nouembre.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 v°].

Die Unsicherheit rührt daher, dass die Quelle lediglich von „*capitelli de' pilastri*“ spricht, aber nicht genauer spezifiziert, welche Pilaster damit nun gemeint sind. Eine bereits im Oktober oder November fast bis zum Gebälk der Kolossalordnung reichende Travertinverkleidung würde aber insofern naheliegen, als die Jesuiten, wie sich im Folgenden zeigen wird, ungefähr zu diesem Zeitpunkt die Anfertigung der korinthischen Kapitelle in Auftrag gegeben haben müssen.

¹⁰²⁵ „*Per la p.^{nre} sia noto, come li M.^{ri} Lorenzo Dini, e Domenico Basadonni Intagliatori di pietre in solido promettono al P. Domenico Ottolini [...] di proseguire il lauoro incominciato delli Capitelli di trauertino p. la facciata della nuoua Chiesa di d.° S. Andrea secono il disegno fatto dal Sig.^r Cau.^r Bernino, e s'obligano di finirli con tutti i loro membretti d' intera sodisfatione di esso P. Rettore, e di d.° S.^r Cau.^{re} p. tutto il di 15 X^{mbre} pross.^{mo} E quanto al prezzo conuengono, che sia cioè rispetto alli Capitelli delle Colonne à ragione di scudi trentacinque l'uno et all' istessa ragione si deuono calcolare quelli della facciata, che corrispondono a quelli delle Colonne, rispetto poi alli Capitelli de' pilastri grandi à ragione di scudi quarantacinque m.^{ta} l'uno. A conto del qual prezzo confessano li med.^{mi} Intagliatori d'hauer riceuuto in più uolte dal d.° P. Rettore scudi Centosettanta m.^{ta} de quali ne fanno la quietanza in forma, E p. il resto promette il d.° P. Rettore pagarlo di mano in mano, [...]. / In fede etc. In Roma q.^o di 25 Ottobre 1670 / Io Lorenzo dini Affermo e obligo come sopra m.^o pp.^a / Io Domenico Bacia Denne Affermo obligandomi come sopra m.^o pp.^a“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 6, int. 1, n. pag. [fol. 8 r°].*

Dass es sich bei den bereits gelieferten Elementen um die Kapitelle der Portikussäulen beziehungsweise der eingestellten Ordnung handelte, ergibt sich dabei einerseits aus der Höhe der im Vertrag genannten Abschlagszahlungen, die angesichts der vereinbarten Preise ziemlich genau den vier ganzen und zwei halben Kapitellen jenes unteren Registers entsprechen würden, zum anderen darf zumindest die Lieferung der beiden Portikuskapitelle insofern als vergleichsweise gesichert gelten, als man der in der vorigen Anmerkung zitierten Quelle zufolge bereits vor Mitte November auch den „*arco*“, also wohl den Sturz, der Portikus installiert hatte und für diesen Arbeitsschritt die vorherige Montage der Kapitelle erforderlich war.

¹⁰²⁶ „*Nella Facciata della Chiesa di S. Andrea si sono spesi sino à questo giorno 12 febraro 1671 l' infrastritte somme / [...] / Questa facciata non è ancora finita: resta à farsi il frontespizio alto, il qual si lauora e presto sarà compito, et il frontespizio sopra l'arco del Portico, il qual riciede più tempo per esser lauoro d' intaglio*“ *Ibid.*, fasc. 6, int. 2, n. pag. [fol. 2 r°].

¹⁰²⁷ Jener Zeitpunkt ergibt sich aus einer auf den 12. März 1671 datierten Aufstellung des für beim Bau der Fassade verbrauchten Bleis. *Ibid.*, fasc. 11, n. pag. [fol. 17 r°].

Jahres statt.¹⁰²⁸ Und auch die Stuckarbeiten der Portikusunterseite, also die Rippen und Kassetten der Gewölbekalotte sowie die Muschelschalen und Fische über dem Architrav der sekundären Ordnung, scheinen so lange angedauert zu haben, dass man die ausführenden Künstler – auch in diesem Fall wieder Pietro Sassi und seine Mitarbeiter – erst am 4. August 1671 für die genannte Dekoration sowie für eine Reihe wohl bereits im ersten Jahresviertel angefertigter, damals aber noch nicht bezahlter Modelle des Sprenggiebels beziehungsweise des Stifterwappens tatsächlich entlohnen konnte.¹⁰²⁹

Auch im Fußboden, wo – selbst wenn man den Quellen zufolge den Entwurf vor der Realisierung zunächst nochmals von Bernini absegnen ließ – zumindest die grundsätzliche Flächenaufteilung primär auf Berninis Mitarbeiter Mattia de' Rossi zurückging,¹⁰³⁰ war spätestens zur Entstehungszeit des Fußbodenplans, also gegen Ende 1669 oder Anfang 1670, der endgültige Planungsstand erreicht. Das Präsentationblatt zeigt daher bereits eine Lösung, in der sich die Kuppelgliederung auf dem Boden zweidimensional wiederholt und die zwischen den Strahlen gelegenen Zonen nochmals eigens gerahmte, in den Kapellen- und *coretto*-Segmenten durch einen zusätzlichen Steg unterteilte Felder enthalten. Im Altar- und Eingangssegment sah die Zeichnung sogar schon die heutigen Epitaphien vor und spiegelte dabei nicht nur deren äußere Rahmen und deren generelle Formate, sondern auch deren letztlich realisierte Gestaltung bereits vergleichsweise genau wieder. So ist im eingangsseitigen Feld die eher schlichte Komposition aus Schriftrolle, Wappen und Kardinalshut ebenso deutlich zu erkennen wie im presbyteriumsseitigen Segment der den unteren Teil des Feldes einnehmende, die Inschrift tragende Sarkophag, die das Wappen flankierenden allegorischen Figuren sowie deren zentrale Attribute, ja selbst bei den Wappen entspricht die innere Aufteilung in beiden Fällen bereits in groben Zügen der tatsächlich geforderten Heraldik. Dass der neben dem einleitenden „D · O · M“ als einziger Teil der Inschriften eindeutig identifizierbare Name „Pallavicino“, anders als in der Realität, nicht dem eingangs-, sondern dem altarseitigen Epitaphen zugeordnet wird, beruht damit wohl auf einem Missverständnis.

Sieht man von den während der Ausführung nochmals leicht geänderten Ovalgeometrien einmal ab, auf die an späterer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird,¹⁰³¹ bestehen die Unterschiede zwischen dem Fußbodenplan und dem heutigen Bestand lediglich in dem in der Zeichnung noch fehlenden inneren Rahmen des eingangsseitigen Epitaphen, in einer etwas feiner unterteilten Ein-

¹⁰²⁸ „Per la p.^{nte} sia noto qualm.^{te} li Mastri Lorenzo Dini, e Christoforo Muzzi Intagliatori in solido promettono, e s'obligano di intagliare l'Arme dell'Ecc.^{mo} S.^r Pri.^{re} Panfilio in Trauertino con li suoi festoni et altri ornamenti in tutto, e p. tutto à gusto, e sodisfazione del S.^r Cavalier Bernino, da collocarsi sopra la Porta della Chiesa di S. Andrea della Comp.^a di Gesù in Monte Cauallo, e promettono p.fettionare il detto lauoro p. la Solennità della Pentecoste prossima uentura, p. prezzo e mercede di scudi Centouenti m.^{ta} [...] E p. osseruanza etc. s'obligano In forma Cam.^{ae} Ap.^{lice} con le Cla. renuntiando &c. consentendo &c. unica &c. In fede... q.^o di 4. Ap.^{le} 1671“ Ibid., fasc. 6, n. pag. [fol. 7 r^o].

„Noi Infrascritti Abbiamo riceu.^{to} dal sud.^{to} P. Domenico Ottolini scudi quaranta m.^{ta} quali sono ci e scudi 24 p. residuo e saldo delli sud.^{ti} scudi centouenti doutici p. la sud.^a arme e scudi otto p. il crescime... dali festoni e p. ogni altro lauoro fatto di più del' conuenuto in d.^{ta} arme e scudi otto p. l' ouol' fatto nelli due frontespicii accanto l'arme et in fede etc. / Questo di 28 luglio 1671 / Io Lorenzo Dini mano pp.^a / Io Chrisofero Muzzi afermo quanto de sopra mano pp.^a“ Ibid., fasc. 6, n. pag. [fol. 7 r^o f.].

¹⁰²⁹ Konkret bezieht sich die Bezahlung auf „[...] tutti i lavori fatti sotto la volta del Portico di detta Chiesa, e de' modelli del frontespizio, e festoni dell'arme sopra detto portico.“ ARSI, F.G. 1006 („Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699“), fol. 118 b, zitiert nach FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 49).

¹⁰³⁰ „Nel mese poi di giugno uerso il fine risoluette [il principe Giovanni Battista] di fare ancora il pauimento di marmi et hauutone il disegno dal S.^r Mattia de' Rossi con l'approuatione del S.^r Causal.^r Bernini, si cominciò à lauorare, [...]“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 6 v^o].

¹⁰³¹ Für ausführlichere Analysen zur Geometrie des Fußbodenplans und des ausgeführten Belags sei auf Kapitel 5.3.6., S. 575 und Kapitel 5.4.5., S. 593 ff. verwiesen.

fassung des zentralen Ovalfelds und im Verzicht auf dessen ornamentale Füllung. Inwieweit letzteres tatsächlich darauf hindeutet, dass das mittlere Feld auch bei der Ausführung zunächst einen einfarbigen Belag erhielt und dieser erst dann durch figürliche Intarsien und Mosaik Elemente ersetzt wurde, als sich etwa zwanzig bis dreißig Jahre später auch noch die beiden Kardinäle Spinola um eine Grabstelle in S. Andrea bewarben, muss dabei allerdings offen bleiben.¹⁰³² So ist angesichts des sonstigen Detaillierungsgrads des Fußbodenplans einerseits denkbar, dass man im Zentrum der Kirche tatsächlich von vornherein auf das zunächst geplante Pamphilj-Wappen verzichtete. Eine solche Interpretation würde in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch deswegen nahe liegen, weil zwischen 1668, als die Pamphilj zum ersten Mal konkreter über die Stiftung des Fußbodenbelags nachgedacht hatten, und 1669 bis 1670, als man den Belag genauer ausarbeitete, nicht nur der Entschluss gefallen war, die Portikus mit einem entsprechend prominenten Stifterwappen auszustatten, sondern man zu diesem Zeitpunkt auch bereits die Idee zur Famagruppe der Kontrafassade entwickelt hatte. Damit wurde der Besucher sowohl beim Betreten als auch beim Verlassen der Kirche ohnehin bereits in einer 1668 noch nicht vorhersehbaren Deutlichkeit auf die Identität des Stifters hingewiesen, eine nochmalige Wiederholung des Wappens im Fußboden musste dementsprechend zumindest als überflüssig, wenn nicht sogar als kompositorisch störend erscheinen. Andererseits berichten die Quellen, dass die Erben des älteren Spinola davon ausgingen, vor Anfertigung des Epitaphen zunächst die Erlaubnis der Pamphilj einholen zu müssen¹⁰³³ was eher darauf hindeuten würde, dass die Stifterfamilie die betreffende Zone des Bodenbelags doch bereits mit ihrer eigenen Heraldik belegt oder sie sich das mittlere Feld zumindest zum eigenen Gebrauch reserviert hatte.

Die tatsächliche Ausführung der geometrischen Partien scheinen neben dem wohl auch in diesem Kontext tätigen Giovanni Maria Baratta nun zusätzlich die Brüder Giuseppe und Giovanni Francesco Ghetti übernommen zu haben.¹⁰³⁴ Nach der offiziellen Finanzierungszusage Ende Juni 1670 dürfte man dazu zum einen gegen Mitte August erste Teile des benötigten Marmors angekauft haben.¹⁰³⁵ Zum anderen begann man ebenfalls im Spätsommer, vielleicht aber auch erst im frühen Herbst mit den konkreten Arbeiten, in deren Rahmen man die Marmorblöcke in einzelne Platten schnitt und diese dann mit einer Mischung aus Kolophonium, Wachs und Steinmehl als vergleichsweise dünne Schicht auf einen darunterliegenden Estrich aufklebte.¹⁰³⁶ Aufgrund von

¹⁰³² Auch die genaue Datierung des Spinola-Epitaphen ist bisher noch unklar.

Christoph Luitpold Frommel gibt für die Grabplatte als Entstehungsdatum zwar das Jahr 1719 an. Da der Autor jene Datierung allein aus dem Todesjahr Giovanni Battista Spinolas abzuleiten scheint und die in Anmerkung 1033 genannte Quelle zugleich nahelegt, dass bereits kurz nach dem Tod von Giovanni Battistas Onkel Giulio Spinola im Jahr 1691 mit konkreteren Planungen für dessen Grabstätte begonnen wurde, dürfte in Wirklichkeit aber wohl eher davon auszugehen sein, dass die Grabplatte noch in den 1690er-Jahren entstand und lediglich die Inschrift für Giovanni Battista erst nach dessen Tod in das vorbereitete Inschriftenfeld eingefügt wurde. Vgl. FROMMEL 1983, S. 236 ff. (Anm. 48).

¹⁰³³ Konkret spricht die Konventschronik im Zusammenhang mit den Exequien Giulio Spinolas von einer „[...] lapida, che [l'herede] hà intentione di far' mettere nella superficie superiore del pauim.to della Chiesa con ottenere il preuio Consenso dal S.^r Pri.^{re} Pamfilio Fondatore.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 178.

¹⁰³⁴ LANZETTA 1996, S. 70, die dafür allerdings keinen Quellenbeleg nennt.

¹⁰³⁵ Den *terminus ante quem* für die Materialbeschaffung markiert ein auf den 23. August 1670 datierter Eintrag im Rechnungsbuch des Konvents, in dem es heißt: „SS.^{ri} Prouisori &c. Dei denari &c. sar.^o cont.ⁱ pagarne sc. centotrentadue b. 35 m.^{ta} al S.^r Gio: Battista Marcone, i quali li fò pagare p. il prezzo di Carrettate 13 e p.^{mi} 7 di marmo bianco e di bardiglio presi da lui p. fare il pauimento di d.^a Chiesa. Che con ric.^{ta} &c. Di Casa 23 Agosto 1670“ ARSI, F.G. 1006 („Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699“), fol. 115 a.

¹⁰³⁶ Dass die Arbeiten, selbst wenn man eine deutlich frühere Marmorlieferung annähme, kaum vor Ende August eingesetzt haben können, ergibt sich aus der im Folgenden noch zu behandelnden Realisierung des Rohfußbodens.

Zur Verwendung von dünnen, durch andere Materialien oder günstigere Steinsorten hinterfütterten Marmorplatten

Problemen bei der Lieferung der restlichen für den Fußboden benötigten Marmorplatten konnten die drei Steinmetze den Belag dann aber erst am 24. Januar 1671 fertigstellen.¹⁰³⁷ Auch bei Eröffnung der Kirche im November 1670 präsentierten sich daher nennenswerte Teile des Fußbodens weiterhin im Rohbauzustand. Das in der presbyteriumsseitigen Hälfte der Kirche in die Fußbodenkomposition integrierte Epitaph Camillo Melzis wurde wohl ebenfalls Ende 1670 oder Anfang 1671 von Pietro da Cortonas Neffen Luca Berrettini realisiert und von Melzis Neffen Giovanni Antonio bezahlt. Das Epitaph für Sforza Pallavicino im Bodensegment vor dem Vestibül stammt dagegen von Andrea Scatolini und wurde vom Noviziat direkt aus dem Nachlass des Toten finanziert.¹⁰³⁸ Inwieweit die betreffenden Steinmetze nur für die reine Ausführung zuständig waren oder auch den Entwurf lieferten, ist dabei allerdings bisher ungeklärt. So lassen sich zumindest im Falle des Epitaphen für Camillo Melzi einerseits die Quellen dahingehend lesen, dass Berrettini nach einem eigenen Projekt arbeitete – eine Einschätzung, der sich auch die bisherige Forschung, sofern sie auf jene Frage überhaupt eingeht, im Prinzip anschließen scheint.¹⁰³⁹ Sofern sich die Planung des Marmorbelags nicht derart lange hinzog, dass nach der Festlegung des Grundschemas noch Zeit blieb, bei den ausführenden Handwerkern die entsprechenden Entwürfe in Auftrag zu geben und diese dann in die Präsentationszeichnung zu übertragen, lässt sich die grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Fußbodenplan und Ausführung aber andererseits nur dann erklären, wenn auch die Gestaltung der Grabmonumente unmittelbar auf die Werkstatt Berninis zurückgeht.

Bevor man im Spätsommer 1670 tatsächlich mit der Installation des eigentlichen Marmorbelags beginnen konnte, musste man allerdings zunächst das den Hauptgeschossboden tragende Kellergewölbe ergänzen, dessen Ausführung man, wohl da man eventuelle Setzungen abwarten wollte, während der Rohbauphase noch zurückgestellt hatte.¹⁰⁴⁰ Die diesbezüglichen Arbeiten sind dabei in

vgl. auch S. 374.

¹⁰³⁷ „[...] e nel d.º giorno, in cui si aprì la Chiesa restò terminato più di mezzo, e non si era potuto finir prima, p. che era mancato il marmo bardiglio. <Si è poi terminato tutto ai 24 di gennaio 1671.>“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 vº].

¹⁰³⁸ „Il Deposito del S.º Card. Melzi l'ha lauorato à tutte sue spese il S.º Luca Berrettino p. sc. 235- pagatili da Mons.º Arcivescouo di Capua. Quello del S.º Card. Pallauicino l'ha lauorato M.º Andrea Scatolini p. sc. 200 - pagatili dalla n.ºa Casa com'erede di d.º S.º Card.º.“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 6 rº].

¹⁰³⁹ Die Präambel der *capitoli e patti* beginnt mit den Worten „*Volendo Mons.º Ill.ºmo Gio: Antonio Melzi Archiuesc.º di Capua fare una lapide nel Pauimento della Chiesa nuoua di S. Andrea del Nouiziato de' Padri Giesuiti à Monte Cavallo nel sito auanti l'Altare magg.ºe p. sepoltura della buon. me. del S.º Card.º Camillo Melzi suo zio con l'Arme, Cartella, e figure di larghezza e di lunghezza conforme al uano dello scompartim.ºo fatto dal S.º Cau.ºe Bernino, e conforme al disegno colorito fatto, e stabilito con Luca Berettini Capomastro Scarpellino, et hauendone esso Berettini presa l'incumbenza, quindi è, che seco s'è uenuto all'infrascritte capitolazioni, e patti, [...]*.“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 7, n. pag. [fol. 12 rº], was von der Formulierung her einerseits die Interpretation zulässt, dass Luca Berrettini auch die Zeichnung anfertigte, womit andererseits aber möglicherweise auch gemeint gewesen sein könnte, dass Berrettini sich an einen bereits existierenden und ihm als fertige Lösung vorgelegten Entwurf zu halten hatte.

Die Einschätzung, dass Luca Berrettini auch den Entwurf lieferte, findet sich insbesondere in DONATI 1941, S. 148 sowie, zumindest implizit, in FROMMEL 1983, S. 236; LEONE 2014, S. 452 weist immerhin bereits auf die missverständliche Formulierung der Quellenpassage hin, schreibt die *invenzione* dann aber ebenfalls noch Luca Berrettini zu.

¹⁰⁴⁰ Der Wortlaut der *capitoli e patti* zum Epitaphen Camillo Melzis könnte sogar Zweifel daran aufkommen lassen, ob der zentrale Ovalraum des Untergeschosses überhaupt von vornherein vorgesehen war oder ob die Entscheidung, auch unterhalb der zentralen Rotunde nochmals einen begehbaren Raum anzulegen, nicht sogar erst fiel, nachdem man die gestalterische Konzeption des Fußbodenbelags bereits abgeschlossen und die ersten Initiativen zu dessen tatsächlicher Realisierung ergriffen hatte.

So ist darin im Zusammenhang mit den allgemeinen Pflichten Luca Berrettinis davon die Rede, dieser sei „*tenuto, et*

zwei Einträgen aus dem Rechnungsbuch des Konvents überliefert, die jeweils die Rückerstattung von aus der allgemeinen Kasse vorgestreckten Ausgaben vermerken. Aus diesen geht zum einen hervor, dass zwischen dem 1. Mai und dem 27. Juli 1670 Kosten von gut 15 *scudi* für Kalk, von knapp 55 *scudi* für Puzzolanerde und Bruchsteine sowie von 12 : 40 *scudi* für den Abtransport von Erdreich angefallen waren, die allesamt ausdrücklich nicht mit der Fassade in Beziehung standen und im Falle des Erdtransports sogar eindeutig der Realisierung eines „Fußbodengewölbes“ zugeordnet wurden.¹⁰⁴¹ Legt man auch hier die während der Rohbauphase der Jahre 1658 und 1659 geltenden Preise zugrunde, dürfte man in jenen Wochen daher nochmals etwa 155 *barozzate* oder etwa 7 000 bis 7 300 *palmi cubi* Erde abtransportiert und etwa 130 bis 135 *barozzate* oder etwa 5 800 bis etwa 8 000 *palmi cubi* Zuschlagsstoffe bezogen haben, was in beiden Fällen in der Tat ungefähr mit dem Volumen des den Hauptraum des Untergeschosses überspannenden Gewölbes korrespondiert und den Angaben im Rechnungsbuch damit eine zusätzliche Plausibilität verleiht.¹⁰⁴² Zum anderen erwähnt ein zweiter Eintrag, der selbst zwar erst vom 13. Juli 1671 stammt, der aber ausdrücklich auch deutlich frühere Ausgaben mit abdeckt, zwei Zahlungen über 69 : 77 1/2

obligato di fare la d.^a lapide [...] a tutte sue spese anco li materiali, et opere di muratore, lastrico, cassa di muro, uolta, et ogn' altra cosa, che farà di bisogno p. compire, e mettere in opera la d.^a lapide, e riporui il corpo di d.^o S.^r Cardinale come si dirà appresso p. il prezzo di scudi dugento trentacinque in tutto e p. tutto [...]“ und so führt der Text in seinem weiteren Verlauf sogar aus: „*XI.^o Che prima di mettere in opera la d.^a lapide d.^o Berettino sia obligatedo far fare in mezzo al sito una Cassa di muro di Tauolozza grossa un palmo almeno e che li muri di essa siano tanto attorno, quanto di sotto nel fondo, quale dourà far fare anticipatam.^{te}, acciò resti asciutta, e sia larga, e profonda tanto, che sia capace p. riporui la Cassa del d.^o S.^r Card.^{le} defonto, quale subito che uì sarà collocata, dourà far coprire di muro con una uolticella parim.^{te} di muro grossa almanco tre quarti e p. quanto sarà grande la lapide far fare l'astrico con cretoni grosso almanco 4 onci, e lassarlo riposare, et asciugare prima di mettere in opera la lapide, e mettendola in opera, debba farla bene inzeppare, e murare sotto p. tutto con calce, e tauolozze, il tutto, come s'è detto di sopra a spese di d.^o Berettini tanto di calce, tauolozze, maestranze, fattura di murat.^{te}, e di qualsiuoglia altra materia, com'anco di far cauare, e portar uia la terra, che à tal eff.^{to} bisognerà trar uia, e leuare dal soprad.^o sito auanti l'Altare maggiore doue la lapide uà collegata.*“ Beide Passagen scheinen damit nahezu legen, dass der Kirchenfußboden zu diesen Zeitpunkt noch auf dem unberührten Erdreich aufliegen sollte. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 7, n. pag. [fol. 12 r^o ff.].

Andererseits zeigt sich jedoch bei genauerer Betrachtung, dass es insbesondere kaum möglich gewesen wäre, die Rundbogenöffnungen zwischen dem Zentralraum und den ihn umgebenden Kammern nachträglich einzubrechen oder die in den Pfeilern an den Ende der Querachse enthaltenen Treppenschächte nachträglich nach unten zu verlängern. Gerade die sorgfältige Anordnung der Tuffbrocken in den seitlichen Laibungen der Durchgänge zu den offenen Anräumen unter der Cappella di S. Francesco Saverio und der Cappella della Madonna lässt sich eigentlich nur damit erklären, dass der Pfeiler bereits während der Rohbauphase eine Öffnung flankieren sollte. Damit dürfte die naheliegendste Erklärung der oben zitierten Vertragsbestimmungen wohl darin bestehen, dass, als Luca Berrettini und der Agent Giovanni Antonio Melzis im Vorfeld des Vertragsschlusses den für das Grabmonument vorgesehenen Standort besichtigten, die Arbeiten am Gewölbe zwar noch nicht begonnen hatten, daher im Kircheninnenraum immer noch das ursprüngliche Erdreich sichtbar geblieben war und die beiden Vertragsparteien dementsprechend davon ausgingen, man könne unmittelbar unter dem Bodenepitaphen eine gemauerte Erdgruft anlegen, dass Bernini und die Jesuiten für das Untergeschoss aber in Wirklichkeit bereits von vornherein die heutige Raumstruktur ins Auge gefasst hatten.

¹⁰⁴¹ Konkret enthält die bereits in Anmerkung 1023 zitierte Auflistung der aus der Handkasse des Konvents vorfinanzierten Ausgaben im weiteren Verlauf die Posten „[...] sc. 30 . 45 in puzzolana, sc. 15 . 50 in calce, sc. 24 – in pietra, e sc. 12 : 40 in far portar fuori la terra cauata nel far la uolta del pauimento.“ Die Bezahlung der mit der Entfernung des Erdreichs beschäftigten Arbeiter ist in einem allgemeinen, auch die Installation von Teilen der Marmorverkleidung umfassenden Posten zu „[...] sc. 69 . 27 1/2 in Op.^e di Muratori e lauoranti [...]“ enthalten und lässt sich daher nicht im Detail nachvollziehen. ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 115 a.

¹⁰⁴² Zu den der Umrechnung von *scudi* in *barozzate* sowie von *barozzate* in *palmi cubi* zugrunde liegenden Faktoren siehe Kapitel 3.3.1., S. 289 f.; Kapitel 3.3.2., S. 301 und 304 sowie Anhang A., S. 615.

Eine überschlägige Berechnung ergibt für die zentrale Rotunde eine Grundfläche von etwa 4 500 *palmi quadri*, das Gewölbe hat nach Abzug des Fußbodenbelags über weite Strecken hinweg eine Stärke von 1 1/4 *palmi*, zu der dann jeweils entlang der Raumkanten noch die Anfänger und Zwickelverfüllungen hinzutreten.

beziehungsweise 53 : 50 *scudi*. Dabei bezog sich der erstgenannte Posten jenes zweiten Eintrags wohl auf die unmittelbare Arbeitsleistung bei der Realisierung des Kellergewölbes. Mit dem zweiten Betrag entlohnte man dagegen entweder nochmals den Transport von insgesamt wohl etwa 670 *barozzate* oder 30 000 bis 31 500 *palmi cubi* Aushub – einer Menge, die ihrerseits dann etwa drei Fünfteln bis zwei Dritteln des als Gewölbeschalung genutzten Erdkerns entsprechen würde oder man bezahlte damit die Arbeit beim Freilegen des Kellergewölbes selbst.¹⁰⁴³

Letztlich ist damit davon auszugehen, dass man zwischen Juni und Juli 1670 das Erdreich im Inneren der Kirche in die geforderte Form brachte und parallel dazu die Materialbeschaffung in die Wege leitete und dass man in der ersten Augushälfte, also bereits kurz nach Ende des vom ersten der beiden Sammeleinträge abgedeckten Zeitraums, das Gewölbe goss, um dann gegen Ende August oder Anfang September die Installation des Marmorbelags in Angriff zu nehmen. Die Entfernung der Erdschalung dürfte man angesichts der Notwendigkeit, dem *opus cementitium* zunächst ausreichend Zeit zum Abbinden zu geben, zwar zunächst noch etwas hinausgezögert haben. Auch diese Arbeiten müssen angesichts der für den 13. Dezember 1670 und den 12. Januar 1671 belegten Bestattungen in den Kammern unterhalb der Cappella di S. Stanislao beziehungsweise unterhalb des östlichen *coretto*¹⁰⁴⁴ zu jenen Zeitpunkten allerdings zumindest so weit fortgeschritten gewesen sein, dass man die betreffenden Abschnitte der Grablege problemlos erreichen konnte. Bis zum 3. Februar 1671, als man nicht nur die sterblichen Überreste der in der alten Kirche bestatteten Konventsangehörigen in die Kammer unter dem biapsidalen Raum des Nordquadranten überführte, sondern auch die Leichen Camillo Melzis und Sforza Pallavicinos in die ihnen zugedachten Sarkophage umbettete,¹⁰⁴⁵ dürfte der zentrale Ovalraum sogar über die gesamte, von der Außenkontur bis zur mittigen Stützmauer reichende Breite hinweg von den Resten der Erdschalung befreit und mit den gemauerten Sarkophagkästen versehen gewesen sein.

In den aufgehenden Partien des Kirchenraums arbeitete man während jener Realisierungsphase darüber hinaus zum einen an der Ausstattung des Vestibüls, das – möglicherweise weil man bereits damals über eine Travertinfassade nachzudenken begann und man sich daher die Möglichkeit zu einer nochmaligen Veränderung jener Zone offenhalten wollte – während der ersten Ausstattungsphase noch größtenteils im Rohbauzustand verblieben war. Zum anderen ergänzte man die Dekoration der oberen Partien der Rotundenwand, deren Komposition zwar bereits seit mindestens Mitte der 1660er-Jahre festgestanden haben muss, deren Ausführung nach dem Tod Camillo Pamphiljs allerdings unterblieben war.

Ausdrücklich erwähnt wird in diesem Zusammenhang zunächst einmal die Fertigstellung der die Kapellenöffnungen einfassenden Archivolten sowie der darüberliegenden, in ihren Spiegeln mit

¹⁰⁴³ „[...] sc. 69 : 77 1/2 per voltare la medesima sotto il pavimento sc. 53 : 50 per portar fuori la terra cauata [...]“ ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 118 a.

Im Untergeschoss liegt die Grundfläche des Raumes aufgrund der größeren Wandstärken sowie aufgrund der im Zentrum stehen gelassenen Stützmauer bei lediglich etwa 3 900 *palmi quadri*, die Raumhöhe beträgt durchschnittlich etwa 12 3/4 *palmi*.

¹⁰⁴⁴ „*Adi 13 Dicembre 1670 è morto il f. Antonio Ottolini nouitio entrato ai 30 luglio del p.^{me} anno [...] Si è sepolto nella nuoua Chiesa sotto la Cappella del B. Stanislao, sepoltura disegnata per li Nouitij [...]*“; „*Adi 12 Gennaro 1671 è morto il F. Giacinto Pierij Fermano nouitio entrato ai 26 marzo 1670. [...] Si è poi sepolto in debito tempo in un uano uicino alla Cappella del B. Stanislao.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 89 ff.

¹⁰⁴⁵ „*Adi 3 Febraro 1671 si sono trasportate dalla Chiesa uecchia alla nuoua Chiesa tutte l'ossa e ceneri de nostri morti, [...] si sono poste tutte insieme in quel uano sotto Chiesa che corrisponde sotto il Confessionario à man sinistra della porta grande. Si sono ancora trasportati i due depositi de' SS.^{ri} Card.^{li} Meltij e Pallauicino, e collocati di qua e di là al muro di mezzo che regge la uolta della chiesa sotto i loro Depositi.*“ *Ibid.*, S. 93.

diaspro tenero gefüllten Kapitellstreifen, die sich – auch wenn die von den Dokumenten nahegelegte Chronologie erkennbar nicht zutrifft – wohl doch zumindest grob auf die Zeit zwischen Frühjahr 1670 und Frühjahr oder Sommer 1671 datieren lassen dürften.¹⁰⁴⁶ Die Quellen weisen darüber hinaus ausdrücklich darauf hin, dass die dazu benötigten Steine auf der Baustelle bereits vorhanden waren, was sich mit der oben geäußerten These deckt, dass das Konzept der Wandverkleidung bereits vor der Bauunterbrechung der Jahre 1666 bis 1668 vollständig ausgearbeitet worden sein muss und sich nur die konkrete Ausführung jener Teile der Verkleidung verzögert hatte.¹⁰⁴⁷ Zwischen August und Ende Oktober oder Mitte November 1670 nahm man sich auf Veranlassung Giovanni Battista Pamphiljs darüber hinaus der Anfertigung der *coretto*-Balustraden sowie der darauf aufgestellten Sichtschutzgitter an, deren vom Konvent vorgestreckte Kosten sich die Patres des Noviziats dann zusammen mit den übrigen seit Juli angefallenen Ausgaben am 23. November 1670 aus dem Baustellenkonto erstatten ließen.¹⁰⁴⁸ Und schließlich wurden im selben Zuge auch noch zwei seitliche Portaleinfassungen – gemeint waren wohl die Portale an den Rückwänden der biapsidalen Räume des Ost- und des Südquadranten –, die Portaleinfassung der Kontrafassade sowie die *bardiglio*-Verkleidung der Vestibülwände realisiert, die man, analog zum Fußbodenbelag als dünne Platten auf im Juli 1670 wohl speziell zur Hinterfütterung der Marmorinkrustation erworbene *peperino*-Tafeln aufklebte.¹⁰⁴⁹ Lediglich die Frage, ob man auch die Kapellen- und – sollte es sie wider Erwarten doch gegeben haben – die Altarschränke¹⁰⁵⁰ bereits im Rahmen der Ausstattungskampagne der 1670er-Jahre realisierte oder ob diese erst gemeinsam mit dem Rest der Kapellenausstattungen entstanden, muss bis auf Weiteres offen bleiben.

Wie schon im Zusammenhang mit der Fassade, dem Fußbodenbelag, den *coretto*-Prospekten und Teilen der Presbyteriumsverkleidung bezahlt man dabei auch in diesem Fall die Steinmetzarbeiten nicht *a misura e stima*, sondern *a giornata*.¹⁰⁵¹ Auch wenn die Quellen ansonsten keine weiteren Angaben machen, dürfte angesichts der Tatsache, dass die letzte *stima* zu den Leistungen Giovanni Maria Barattas vom 10. Februar 1670 stammt, der Wechsel des Abrechnungsmodus wohl am ehes-

¹⁰⁴⁶ „Dopo finita la facciata, e'l pauimento, la p.^a nel fin d'ottobre [1670], e l'altro nel fin di gennaio 1671 si sono fatti i quattro archi sopra le Cappelle di cottonella con fregio di diaspro, [...], e si sono parimente finiti nel fin d'ottobre.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 7 v^o].

Nimmt man diese Aussage wörtlich, wären die Arbeiten also zwar erst im Januar oder Februar 1671 begonnen worden, aber bereits im Oktober 1670 (!) fertiggestellt gewesen.

¹⁰⁴⁷ „[...] e in tutto il lauoro si sono spesi sc. 836- (senza il prezzo delle pietre, le quali già si haueuano) cioè sc. 485.25 in lauori di scalpello e lustratura, sc. 218.52 1/2 in segature, e'l resto in op.^e di muratori, calce, spranghe e p. porre in op.^a il lauoro, [...]“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 7 v^o].

¹⁰⁴⁸ „E di poi nell'Agosto [1670] ordinò ancora che si lauorassero i quattro coretti, i quali sono stati finiti à tempo, et hanno data gran uaghezza alla Chiesa con le gelosie indorate.“ *Ibid.*, n. pag. [fol. 6 v^o].

„[...] li fò pagare p. altrettanti che dalla d.^a n.^{ra} Casa si sono spesi p. seru.^o della d.^a fabrica della Chiesa, cioè sc. 58 . 60 in marmi, e bardigli compri: sc. 333 . 75 in lauori di scalpello: sc. 475 . 65 in segatura di marmi, sc. 251 . 45 in lustratura de' medesimi: sc. 135 . 40 nel lauoro de baustri p. li coretti: [...]“ ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 118 a.

¹⁰⁴⁹ Der Aufbau der Verkleidungselemente aus einer Trägerplatte und einer vergleichsweise dünnen *bardiglio*-Auflage ließ sich nicht zuletzt im Rahmen von Restaurierungsarbeiten nachweisen, für die man im November 2008 die Marmorverkleidung der Kontrafassade kurzzeitig abgenommen hatte.

Der Ankauf von *peperino* ergibt sich aus dem unter dem Datum des 27. Juli 1670 im allgemeinen Rechnungsbuch des Konvents vermerkten Posten „[...] sc. 14 in peperini p. foderare i mischi, [...]“ *Ibid.*, fol. 115 a.

¹⁰⁵⁰ Zur Frage nach der Existenz von Altarschränken siehe ausführlich Kapitel 2.6.3., S. 87 und Kapitel 2.7.5., S. 139 ff.

¹⁰⁵¹ „Tutti gli altri lauori di poi di scalpello si sono fatti à giornate con notabile uantaggio, cioè il campo di bigio antico brecciato dell'altar maggiore, le 2 porte di cottonella, e la retroporta grande, col suo campo, tutt'i quattro i coretti, l'urna col resto dell'altar maggiore, tutto il pauimento, e tutta la facciata.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 6 r^o].

ten Ende 1669 oder Anfang 1670 stattgefunden haben. Auch die zuletzt genannten, ansonsten nicht datierten Werksteinelemente im Vestibül und in den biapsidalen Räumen der altarseitigen Kirchenhälfte dürften daher wohl zwischen Anfang 1670 und Mitte 1671 entstanden sein – eine Annahme, die durch den Umstand, dass auch die übrigen Hinweise auf Ausstattungsarbeiten in Hauptraum und Vestibül frühestens von 1670 stammen, noch zusätzlich bestätigt wird.

Parallel zu den restlichen Arbeiten an der Marmorverkleidung wurden außerdem nochmals Pietro Sassi und seine Gehilfen damit beauftragt, das mit Ausnahme der Sima sowie des Sturzes über der Altarraumöffnung komplett als Stuckelement konzipierte Kranzgesims anzufertigen, über dem Portal der Kontrafassade den die Rahmung bekrönenden Dreiecksgiebel zu ergänzen und das Vestibülgewölbe mit seiner Kassettierung zu versehen.¹⁰⁵² Die genannten Stuckarbeiten waren dabei, wie zwei *misure e stime* vom 16. Juni 1670 und vom 6. Juli 1671 belegen, im Hauptraum prinzipiell im Frühsommer 1670 beziehungsweise im Vestibül im Frühsommer des Folgejahres vollendet.¹⁰⁵³ Wie bereits bei der Diskussion des Baubefunds erwähnt, ist allerdings denkbar, dass sich die Arbeiten am Vestibülgewölbe zunächst nur auf die Gurte beziehungsweise den dazwischen liegenden Streifen der Grundebene bezogen und man die Dekoration der Lünettenlaibung erst zu einem nochmals späteren Zeitpunkt hinzufügte. Und auch bei den tatsächlich von Sassi und seinen Gehilfen stammenden Partien, scheint ein vor 1666 noch nicht an S. Andrea al Quirinale tätiger Mitarbeiter eingesetzt worden zu sein, dessen prominente Beteiligung an den neuerlichen Arbeiten einen gewissen stilistischen Bruch zwischen der Rippen- und Kassettendekoration der Hauptkuppel einerseits und dem Stuck der Vestibültonne andererseits zur Folge hatte.¹⁰⁵⁴

Das Wappenensemble über der Portalrahmung der Kontrafassade wurde dann erneut durch Giovanni Rinaldi realisiert, der auch hier auf einen Grundentwurf von Gian Lorenzo Bernini zurückgreifen konnte,¹⁰⁵⁵ der die dortigen Arbeiten wohl mehr oder weniger kurz nach Abschluss seiner Tätigkeit im Altarraum, also wohl im Mai oder Juni 1670 in Angriff nahm und der den Jesuiten am 1. September jenes Jahres die fertigen Figuren in Rechnung stellte.¹⁰⁵⁶ Und schließlich sorg-

¹⁰⁵² „Per gli Stucchi del Cornicione, ornamento dell’ Altar’ magg.^{re}, e sopra la Porta, pagati al S.^r Pietro Sasso sc. 400 – —“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 r^o].

Die in derselben Quelle aufgeführten „[...] lauori di Stucco sopra il Cornicione [...]“, die zunächst darauf hindeuten könnten, dass in der Zeit nach 1668 auch nochmals Ergänzungen an den Rippen, Kassetten und Fenstereinfassungen vorgenommen werden mussten, beziehen sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf die noch ausstehenden Forderungen aus der Ausstattungskampagne der Jahre vor Camillo Pamphiljs Tod.

¹⁰⁵³ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...“), fasc. 8, n. pag. [fol. 5 r^o ff.] und n. pag. [fol. 9].

Inwieweit die erste der genannten *stime* mit der in Kapitel 3.4.3., S. 362 (Anm. 998) genannten Zahlung vom Juli 1670 korrespondiert, muss bis auf Weiteres offen bleiben.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Kapitel 2.6.9., S. 108.

¹⁰⁵⁵ „L’arme e l’insrittione del S.^r Principe Panfilio co’suoi ornamenti di stucco gli hà lauorati il soprad.^o S.^r Gio: Rinaldi secondo il disegno et indirizzo del S.^r Caua. Bernini, di cui è tutto il pensiero.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 6 r^o].

¹⁰⁵⁶ „Il dì 1. Sett. 1670. lavori di stucco fatti da me Gio. Rinaldi p. servitio della chiesa del Noviziato di S. Andrea a M. Cavallo con ordine del S. Cav.^{re} Bernino Architetto. Per hauer fatto due figure grande sop.^a la porta della chiesa p. la parte di dentro che rappresentano due fame che tengono l’arme et epitaffio del Sig. Prencipe Panphilio. [...] Importano di mia fattura sc. 80. In più fatto una cartella grande che svolazza dove vanno scritte le lettere. Imp.^a di mia fattura sc. 18. In tutto sc. 98.“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...“), fasc. 8, fol. 8 [fol. 32], zitiert nach LANZETTA 1996, S. 68 (Anm. 127).

Der letztlich gezahlte Betrag ergibt sich außer aus der üblichen Anmerkung auf der Schlussrechnung auch aus dem in den Büchern des Konvents aufgeführten Eintrag „Per saldo di d.^e Statue, et altri Lauori di stucco fatti sopra la Porta

te, wie üblich, Vincenzo Corallo für die noch fehlende Vergoldung der Gewölbezone und der *gelo-*
sie.¹⁰⁵⁷ Daneben scheint ebenfalls Corallo aber auch die Malerarbeiten ausgeführt zu haben, durch
die die aus Stuck gefertigten Teile der Presbyteriumsädikula, des Hauptraumgebälks, der Kontrafas-
sade und der inneren Rahmung des Hauptportals eine fiktive Marmoroberfläche erhielten.¹⁰⁵⁸

3.4.5. Die Inbesitznahme der Kirche durch die Jesuiten

Auch wenn zu diesem Zeitpunkt gewisse Partien der Kirche, darunter der obere Abschluss der Tra-
vertinfassade, der Giebel- und Wappenaufsatz der Portikus, der Fußbodenbelag, die Stuckdekorati-
on des Vestibülgewölbes sowie gegebenenfalls die Marmorverkleidung der zentralen Rotunde noch
nicht vollständig fertiggestellt waren, begannen die Jesuiten doch bereits kurz vor Mitte November
1670 damit, in Berninis Kirche die Messe zu zelebrieren.

Die Wahl des Eröffnungstermins dürfte dabei wohl vor allem dem Umstand geschuldet gewesen
sein, dass sich für die Jesuiten in jenem Jahr nach langem Bemühen endlich die Möglichkeit zu ei-
nem geregelten Stanislauskult ergab. Stanislaus Kostka war zwar bereits 1602 „*ad interim*“ als Selig-
er anerkannt worden und seit 1605 war den Gläubigen unter bestimmten Bedingungen sogar be-
reits die private Verehrung des in Giovanni Tristanos alter Andreaskirche aufgestellten Stanislaus-
grabs gestattet gewesen. Anders als im Nachgang einer Seligsprechung sonst üblich, hatten die Jesu-
iten dabei aber zunächst keine Erlaubnis erhalten, zu Ehren des Seligen auch die Messe zu lesen be-
ziehungsweise diesem einen Altar zu errichten. Und auch nachdem die Patres des Noviziats – mög-
licherweise bereits im Hinblick auf die für die Kapellen des neuen Gebäudes vorgesehenen Dedika-
tionen – 1659 damit begonnen hatten, ihre Bemühungen um eine Weiterführung des Selig- bezie-
hungsweise Heiligsprechungsverfahrens nochmals zu intensivieren, hatte dies zunächst zu keinem
unmittelbaren Erfolg geführt.¹⁰⁵⁹ Erst am 16. August 1670 erteilte der Papst, inzwischen Clemens
X., den Jesuiten in einem Breve dann doch noch die lang erwartete Genehmigung zum liturgischen
Kult des Seligen und verlegte zu diesem Zweck dessen Gedenktag von dessen eigentlichem Todes-
tag am 15. August auf den 13. November.¹⁰⁶⁰ Durch das zunächst vermutlich nicht geplante Zu-

p. il Cartellone sc. 60 – „sowie aus der von der Baustellenchronik getroffenen Feststellung „*Le due statue col
cartellone dell'iscrizione sopra la porta uagliano sc. 60 - in tutto pagati al med.^{mo} S.^r Gio: p. le sue sole fatture.*“ ARSI,
F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 10, n. pag.
[fol. 1 r°]; ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabbrica*“), n. pag. [fol. 7 r°].

¹⁰⁵⁷ „*Pagati al sig.^r Vinc.^o Corallo p. saldo di mig.^a 16 d'oro, et indoratura della Volta sopra la Porta sc. 208* – „ARSI,
F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 10, n. pag.
[fol. 1 r°].

„*In indorar il soprad.^o arcone sc. 208* – / *In indorar tutte le gelosie de' coretti, e fingere in essi i marmi sc. 50* – „
ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 6, n. pag. [fol. 2 r°].

¹⁰⁵⁸ Die Vermutung, Corallo könnte auch für die Marmorierung der entsprechenden Stuckoberflächen zuständig gewe-
sen sein, ergibt sich außer aus dem in der vorigen Anmerkung zitierten Eintrag auch aus der Tatsache, dass in der
Aufstellung der Kosten auf diesen auch noch der Posten „*Pagati al sud. [Corallo] p. saldo di tutti i lauori di
indoratura, e pittura di Pietre finte fatte in Chiesa sc. 85* – „ folgt. ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes
factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 10, n. pag. [fol. 1 v°].

¹⁰⁵⁹ Zu den Etappen bei der Kanonisation Stanislaus Kostkas und zu dessen – vom Autor allerdings tendenziell überbe-
werteter – Bedeutung des Seligen für den Entstehungsprozess von S. Andrea al Quirinale siehe TERHALLE 2011,
S. 93 ff., insbes. S. 100 f., 108 ff. und 117 ff.

¹⁰⁶⁰ „*Peròche la Santità di n.^{ro} Sig.^{re} Papa Clemente decimo con suo Breue sotto li 16 d'Agosto di quest'anno hauea conceduto
che in questo giorno [die Rede ist vom 13. November] si celebrasse la messa e l'officio del Beato de co.ⁱ Conf. non Pont.
da tutti i N.^{ri} ouunque siano, et in tutte le nostre Chiese da ciascun Sacerdote, et in tutt' il Regno di Polonia. La cagione
di trasferire à questo giorno questa festa è stata p.che non potendosi celebrar nel proprio giorno in cui morì, che fù nel
giorno dell'Assuntione, e p.cio douendosi trasferir, fù supplicato N.^{ro} Sig.^{re} à portarlo à questo tempo, p.òche in Polonia non
tornaua à molto onor del Beato celebrarla nell'estate, quando la nobilita è fuori delle Città; e questo è il primo libero in*

sammentreffen zwischen den letzten Arbeiten an der Dekoration von Fassade, Vestibül, zentraler Rotunde und Presbyterium einerseits und der päpstlichen Erlaubnis einer umfassenderen Stanislausverehrung andererseits entstand damit im Sommer jenes Jahres eine Situation, in der sich den Jesuiten die einmalige Chance bot, mit der ersten überhaupt je in Rom am Leichnam Stanislaus Kostkas zu dessen Ehren zelebrierten Messe zugleich auch die neue Kirche zu eröffnen. Wohl aus diesem Grund entschieden sich daher die Patres des Noviziats, den Neubau noch vor der eigentlich bereits absehbaren vollständigen Fertigstellung der Haupträume in Besitz zu nehmen.

Im unmittelbaren Vorfeld des Stanislausfests nahm man daher am 11. November 1670 die offizielle Segnung des Kirchengebäudes vor, die zwar die spätere Weihe nicht ersetzte, es aber immerhin erlaubte, den Bau vorläufig zu nutzen und an dessen Altären das Messopfer darzubringen.¹⁰⁶¹ Die konkreten Zeremonien, die mit einer Prozession um die zu segnende Kirche begannen und in deren weiterem Verlauf der Klerus dann in das zunächst vollkommen leere sowie von Paramenten und Altargerät gänzlich freie Kircheninnere einzog, der Zelebrant unter anderem die Kirchenwände außen und innen auf unterschiedlichen Höhen mit Weihwasser besprengte und man schließlich am Hauptaltar eine erste Messe feierte,¹⁰⁶² übernahm dabei auch in diesem Fall wieder Kardinal Benedetto Odescalchi, der bereits im Jahre 1658 für die Grundsteinlegung von Berninis Neubau verantwortlich gewesen war. Am Abend desselben Tages wurde außerdem der Holzarg mit den Gebeinen Stanislaus Kostkas in feierlicher, durch das Erdgeschoss des Konvents verlaufender oder dieses sogar mehr oder weniger komplett abschreitender Prozession in die neue Kirche überführt und dort in der „ersten Kapelle rechts des Hauptaltars“ aufgestellt.¹⁰⁶³ In der Kapelle selbst, bei der es sich wohl schon damals um die spätere Cappella di S. Stanislao Kostka handelte,¹⁰⁶⁴ bettete man den inneren Holzarg sodann zunächst in einen äußeren Schrein aus vergoldetem Metall ein und positionierte diesen dann auf einem unter dem Kapellenaltar angebrachten, mit einer Inschrift versehenen Marmorsockel.¹⁰⁶⁵ Auch wenn der Stipes des Altars damit wohl bereits über den zur Auf-

questo mese.“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 84 f.

¹⁰⁶¹ „*Adi 11 Novembre 1670 si è benedetta la nostra nuoua Chiesa di S. Andrea dal Sig.^r Card. Odescalchi, il quale dodici anni sono, cioè a 3 di nouembre 1658 hauea benedetta e posta la p.^{ma} pietra, come si dirà nell'infra.^a narratione della fabrica di questa Chiesa.*“ Ibid., S. 83.

Die kirchenrechtliche Wirkung der Segnung ergibt sich zum einen aus der Überschrift des einschlägigen Abschnitts im *Rituale Romanum*, in der es heißt: „*Ritus benedicendi nouam Ecclesiam, seu Oratorium publicum, vt ibi sanctissimum Missæ sacrificium celebrari possit.*“, zum anderen endet die Beschreibung der Zeremonien mit dem Hinweis „*Ecclesia vero quamuis à simplice Sacerdote, vt supra, sit benedicta, ab Episcopo tamen consecranda est.*“ RitRom 1614, S. 160 und 164.

(„Ritus für die Segnung einer neuen Kirche oder eines öffentlichen Oratoriums, damit man dort das heiligste Messopfer feiern kann.“; „Auch im Fall, dass die Kirche, wie oben ausgeführt, durch einen einfachen Priester gesegnet wurde, muss sie dennoch vom Bischof geweiht werden.“, eigene Übersetzung)

¹⁰⁶² Auch zum genauen Ablauf der Segnung sei nochmals auf die Angaben im *Rituale Romanum* verwiesen. Ibid., S. 160 ff.

¹⁰⁶³ „*Adi detto si è trasportato il corpo del n.^{ro} B. Stanislao Kostka dalla Chiesa uecchia di S. Andrea alla nuoua, e si è riposto sotto l'altar della p.^{ma} Cappella à man dritta dell'Altar maggiore. La Traslatione fù fatta ad un ora di notte [gerechnet wohl, wie damals üblich, ab Sonnenuntergang, nach heutigen Konventionen also wohl gegen etwa 18:00 Uhr], fù portata la cassa di legna, in cui riposano queste sacre osse, sopra una bara ricoperta con un tappeto turchesco di seta e d'oro prestatoci dal S.^r Principe Panfilio, e la cassa era coperta d'un taffettano fiorito tutto color celeste. Otto Sacerdoti uestiti con le pianete di lama d'argento (un de' quali era il P. Gio: Paolo Oliua n.^{ro} Generale) portarono la bara, e si girò p. li corridori larghi da basso. [...] e due sacerdoti con le cotte tornarono in compagnia di molti altri Veterani e nouitij à porlo sotto l'altare.*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 83.

¹⁰⁶⁴ Diese Zuordnung ergibt sich zumindest dann, wenn man annimmt, dass man die Position der Kapelle aus Sicht eines im Presbyterium stehenden und Richtung Rotunde blickenden Betrachters angab.

¹⁰⁶⁵ „*E ue già staua preparata la cassa di ferro indorato posta sopra un marmo, conforme staua prima nella Chiesa antica*

nahme des Sarkophags dienenden Hohlraum verfügte, und dessen Grundkonfiguration damit wohl im Wesentlichen bereits dem heutigen Zustand entsprach, ist allerdings davon auszugehen, dass zumindest der eigentliche Sarkophag noch eine abweichende Gestalt besaß und auch der in der Quelle genannte Sockel später nochmals verändert wurde.¹⁰⁶⁶ Und schließlich folgten am 12. und 13. November 1670 mit den das Stanislausfest einleitenden und abschließenden Vespern sowie mit der am Morgen des eigentlichen Gedenktags zelebrierten Messe die ersten in größerem Stil begangenen liturgischen Funktionen.¹⁰⁶⁷

Dabei berichten die Quellen nicht nur davon, dass bei der Hauptmesse des Festtags der dem Noviziat seit seiner Zeit als Novizenmeister besonders verbundene Ordensgeneral Giovanni Paolo Oliva die Zelebration übernahm sowie dass den betreffenden Feierlichkeiten neben den unmittelbaren Angehörigen des Noviziats und diversen Jesuiten aus den anderen römischen Konventen und Kollegien auch eine große Zahl geistlicher Würdenträger beiwohnte – die Konventschronik spricht sogar von „fast allen in Rom weilenden und nicht verhinderten Kardinälen“.¹⁰⁶⁸ Vielmehr muss zumindest ein Teil der Liturgien von den *coretti* aus auch zusätzlich musikalisch untermalt worden sein.¹⁰⁶⁹ Die Eröffnung der neuen Kirche und die Aufnahme Stanislaus Kostkas in den offiziellen Festkalender beging man darüber hinaus dadurch, dass zwei kurz zuvor zu Priestern geweihte Ordensmitglieder an jenem Tag am Haupt- beziehungsweise am Stanislausaltar ihre Primiz feierten und dass einige Kardinäle in der Cappella di S. Stanislao zusätzlich auch noch private Messen lasen.¹⁰⁷⁰ Am Abend des eigentlichen Stanislausfests schließlich empfingen die Jesuiten des Quirinals sogar den Papst persönlich, der den Neubau in diesem Zusammenhang offensichtlich gemeinsam mit seinem Hofstaat erstmals in Augenschein nahm.¹⁰⁷¹

Um die noch nicht vollendeten Partien zu kaschieren, stattete man zwischen der Segnung der Kirche am 11. und der ersten Vesper am 12. November die Seitenkapellen nochmals mit Draperien aus, die sich das Noviziat wohl von anderen römischen Jesuitenniederlassungen, wie etwa dem Collegium Romanum, oder von adeligen Gönnern, wie etwa den Pamphilj oder den Barberini, aus-

serrata con due chiaui, le quali stanno in camera del P. Rettore, e la chiaue della cassa di legno del Beato la tiene N.^{ro} P.^{re} Generale. Sul marmo oue sta collocata la cassa si troua un' inscrizione, in cui è notato essere nel 1606 à 17 d'Agosto stato trasportato questo sacro corpo un'altra uolta, et ora ci si è aggiunto: Iterum translatus ad nouum templum die 12 nouembris 1670. Ibid., S. 83 f.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Kapitel 3.5.1., S. 393.

¹⁰⁶⁷ „Nel dì seguente cioè ai 12 di nouembre 1670 fù aperta questa nuoua Chiesa, già apparata, e si cantarono i primi Vespri del Beato con solenne musica a tutti quattro i Cori, e nel giorno di poi cioè ai 13 si celebrò la solenne festa del Beato p. la prima uolta.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 84.

¹⁰⁶⁸ „Il concorso alla festa è stato grandissimo, benché fosse in giorno feriale. Vi furono quasi tutti i Cardinali che si trouarono in roma non impediti.“ Ibid., S. 86.

¹⁰⁶⁹ Neben der in Anmerkung 1067 zitierten Erwähnung von „musica a tutti quattro i Cori“ spricht dafür auch das vom Autor der Konventschronik gezogene Fazit „La Chiesa era tutta piena, e si gode da p. tutto comodamente, si come si gode tutta la musica perfettamente.“ Ibid., S. 87.

¹⁰⁷⁰ „Celebrarono all'Altar del B. i SS.^{ri} Card.^{li} Antonio Barberini, Santacroce, et Orsino. I primi uestri si cantarono solennemente, come ancora la messa cantata, e i secondi. Cantò la Messa il Padre Gio: Paolo Oliua n.^{ro} Gen.^{le}. [...] La mattina dopo cantata la messa fece il Panegirico al Beato il P. Gio: Batt.^a Gricelli con molto plauso, à cui interuennero ai Cori i SS.^{ri} Card.^{li} Antonio [Barberini] e Santacroce, uoleua esserci il S.^r Card. Orsino, mà si sentò p. l'ora troppo tarda. [...] Furono ancora la mattina molti à comunicarsi di de' n.^{ri} Giouani di Collegio, come de secolari e seminaristi, e due de n.^{ri} P.^{ri} ci dissero messa nouella uno all'altar maggiore, l'altro all'altar del Beato.“ Ibid., S. 86 f.

¹⁰⁷¹ „P.^{ma} che si cominciassero i secondi Vespri, e fù uerso le ore 21 1/2 fauori diuenirci ancora N.^{ro} Sig.^{re} Papa Clemente X.^o, uenne dal Palazzo à piedi, e fù riceuuto dal P. Gen.^{le} con tutti gli altri P.^{ri} che in gran numero si trouarono in casa p. la festa. Il Papa si mostrò molto cortese uerso il P. Gen.^{le}, fece oratione auanti al SS.^{mo}, e poi al Beato, e nel partirsi si fermò à considerar la Chiesa, e mostrò d'approuarla e di goderne. [...] Fù S. S.^{ta} accompagnata dal S.^r Card. Altieri, e dai Prelati di Palazzo, e dall'altra sua corte.“ Ibid., S. 86.

lieh.¹⁰⁷² Während der eigentlichen Feierlichkeiten stellte man sowohl im Presbyterium als auch in den Kapellen auf den obersten und untersten Stufen der Altarpodeste außerdem jeweils mehrere Reliquiare und silberne beziehungsweise bernsteinene Kandelaber auf.¹⁰⁷³ Und auf den eigentlichen Mensen der Seitenaltäre positionierte man eine Reihe von teils unmittelbar aus dem Besitz des Noviziats stammenden, teils aber auch erneut von anderen Ordenshäusern oder von Gönnern zur Verfügung gestellten Bildern, darunter neben einer noch nicht völlig fertiggestellten Szene aus dem Leben Stanislaus Kostkas, die möglicherweise Carlo Maratta damals gerade im Auftrag Kardinal Antonio Barberinis malte, eine ebenfalls von Antonio Barberini zur Verfügung gestellte Darstellung der Madonna, eine aus der Sakristei von Il Gesù stammende Kreuzigung sowie ein zuvor wohl in einem der Konventsräume befindliches Bild des damals kurz vor seiner Heiligsprechung stehenden Francesco Borgia.¹⁰⁷⁴ Auch wenn man die betreffenden Gemälde nach Ende der Eröffnungs- und Stanislausfeierlichkeiten dann zunächst nochmals durch die thematisch leicht abweichenden Palen der alten Andreaskirche ersetzte,¹⁰⁷⁵ scheint diese Bildauswahl doch darauf hinzudeuten, dass auch über die Stanislauskapelle hinaus die Dedikationen der Nebentäler zu diesem Zeitpunkt bereits weitgehend feststanden.

Nach dem Stanislausfest setzten sich die zur vollständigen Inbesitznahme der Kirche erforderlichen Maßnahmen dann, erstens, am 21. November 1670 mit der Weihe des Hauptaltars fort, auf die man bis dahin noch verzichtet hatte. Ähnlich wie die Einsegnung des Gebäudes, die sich offensichtlich ebenfalls im Wesentlichen auf die reine Durchführung der von den Messbüchern vorgeschriebenen Handlungen beschränkt hatte, scheint dabei auch die Altarweihe wieder vergleichsweise

¹⁰⁷² „Tutta la festa si è celebrata solennemente, p.che le Cappelle si sono parate tutte di damaschi e uelluti <cremesini> trinati d'oro, e le <uolte d> cupole di damaschi parimente cremesine senza trine. La Cappella del B. si è parata tutta di uelluto, e in mezzo ci si è posto un bellissimo baldacchino di uelluto cremesino con riccama alto e ricco d'oro, [...]“ Ibid., S. 85.

Die Vermutungen hinsichtlich der Herkunft der Draperien beruhen auf den Beschreibungen der Stanislaus- beziehungsweise Andreasfeste der Folgejahre, in denen es unter anderem heißt: „La Chiesa si è apparsa con Parati del S.^r Principe Panfilio [...]“ sowie „Si sono parate le cappelle d.^a Chiesa con damaschi rossi senza oro del S.^r Principe Panfilio e parte del Coll.^o Rom.^o, e co' setini del med.^{mo} Coll.^o si sono ricoperte le uolte delle medesime cappelle, sotto i 4 coretti si son parati pur parte di damaschi, e parte de' setini. L' Altar del Beato si è ornato con un baldacchino di broccato del med.^{mo} Sig.^r Principe.“ Ibid., 88 und 104.

¹⁰⁷³ „[Si pose inoltre] molta argenteria. Cioè nell'Altar maggiore nello scalino di sopra sei candelieri grandi, e 4 teste, le n.^{re} di S. Andrea, S. Vitale, B. Luigi, e B. Stanislao, nello scalino di sotto otto candelieri e sei Reliquiarj tutto d'argento. Nell'altar del Beato sullo scalino di sopra sei candelieri d'argento, e i quattro Angeli d'argento che non tengono candele, nello scalino di sotto sei candelieri d'ambra, e sei statuette pur d'ambra. Intorno altri otto Angeli d'argento che tengono una candela p. ciascuno, e quattro altri che ne tengono 2 p. ciascuno. Gli altri altari si sono parati con sei candelieri d'argento tramezzati con reliquiarj pur d'argento.“ Ibid., S. 85.

¹⁰⁷⁴ „Nella Cappella del B. ai primi uespri si è posto il quadro del B. che staua nella Chiesa uecchia; la sera ci si pose il quadro che ne fa Carluccio del S.^r Card. Ant.^o, benché non ancora finito, e ci si tenne tutt' il giorno seguente, e la sera ci si ripose l'altro nostro. Negli altri altari p. la Madonna se ne hebbe una bellissima in presto dal S.^r Card. Antonio del Sermoneta [sic] Il Crocifisso si hebbe in presto dalla Sacrestia della Casa professa; e quel del B. Fr.^{co} Borgia è nostro.“ Ibid., S. 85 f.

Wie die Aussagen zum Gemälde Stanislaus Kostkas genau zu verstehen sind, ist in diesem Zusammenhang allerdings unklar. Dass die Passage hier tatsächlich bereits auf die heute auf dem betreffenden Altar befindliche, von Carlo Maratta geschaffene Darstellung der Marienvision Stanislaus Kostkas verweist, wie Johannes Terhalle annimmt, ist wohl auszuschließen. Aber auch der Verweis auf Kardinal Antonio Barberini lässt insofern gewisse Fragen offen, als sich die Quelle sowohl dahingehend lesen lässt, dass Künstler das Werk im Auftrag jenes Kardinals anfertigte, die Formulierung aber auch die Interpretation zulässt, dass es sich beim ausführenden Maler um einen von Antonio Barberini besonders geförderten oder anderweitig mit ihm in Verbindung stehenden Künstler – in diesem Fall allerdings wohl ebenfalls wieder Maratta – handelte. Vgl. TERHALLE 2011, S. 116 f. und 309 (Dok. XII).

¹⁰⁷⁵ „Si sono poi rimessi i quadri uecchi della Chiesa, cioè quello della natiuità di xp.^o [lies Christo] sin' ora detto della Madonna, e quello della SS.^{ma} Trinità.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 86.

schlicht abgelaufen zu sein. So verzichtete man in diesem Fall nicht nur darauf, für die Konsekration einen der dem Noviziat besonders verbundenen Kardinäle zu engagieren, und betraute stattdessen lediglich den damaligen Vizegerenten, einen gewissen Giacomo De Angelis, mit den betreffenden Zeremonien. Vielmehr entschied man sich aus heute nicht mehr recht nachvollziehbaren Gründen auch dazu, den Altar nur nach dem Weiheritus für tragbare statt, wie zu erwarten gewesen wäre, nach demjenigen für feste Altäre weihen zu lassen und die Weihe außerdem auch nicht auf den Altar als Ganzes auszudehnen, sondern allein auf die Deckplatte zu beschränken. Ja zieht man in Betracht, dass die im Anschluss an die eigentliche Altarweihe vorgeschriebene Messe von De Angelis nur als *missa privata* zelebriert wurde, erscheint es trotz der in den Quellen erwähnten Mitwirkung der Zeremonienmeister des Collegium Romanum letztlich sogar zweifelhaft, ob die Altarweihe überhaupt in Anwesenheit der gesamten Konventsgemeinschaft stattfand.¹⁰⁷⁶

Zweitens gelang es den Jesuiten am 24. beziehungsweise 26. November 1670, beim Papst die Übertragung der mit einem der Altäre der alten Kirche verbundenen Ablassprivilegien auf den Altar der Cappella della Madonna zu erreichen und damit sicherzustellen, dass den Konventsmitgliedern und den externen Gläubigen auch in Berninis Neubau ein *altare privilegiatum* zur Verfügung stand.¹⁰⁷⁷ Drittens begingen die Patres des Noviziats am 30. November 1670 dann auch noch den anderen für die Konventsgemeinschaft bedeutsamen Gedenktag, das Fest des Apostels Andreas, erstmals in der neu errichteten Kirche und brachten damit zumindest die Folge derjenigen Schritte zum Abschluss, mit denen sie sich den eigentlichen Kirchenraum aneigneten.¹⁰⁷⁸ Bezogen auf die Gesamtkirche schließlich endete die Inbesitznahme des Baus am 13. Dezember 1670 mit der bereits erwähnten, erstmaligen Nutzung der unterhalb der Kirche gelegenen Grablege sowie am 3. Februar 1671 mit der ebenfalls bereits angesprochenen Überführung der in der alten Kirche bestatteten Toten und deren erneuten Beisetzung in der Grabkammer unterhalb des nördlichen *coretto* beziehungsweise in den gemauerten Sarkophagen des zentralen Ovalraums.¹⁰⁷⁹ Damit hatte sich spätestens zu diesem Zeitpunkt auch noch der letzte Rest an unmittelbar religiösen Aktivitäten aus der Tristano-Kirche in Berninis Neubau verlagert.

Laut der Baustellenchronik, in der der damalige Rektor des Noviziats, Domenico Ottolini, ein bis zwei Jahre nach Eröffnung der Kirche den Bauprozess nochmals Revue passieren ließ, hatte der Bau bis zu diesem Zeitpunkt insgesamt etwa 56 030 *scudi* verschlungen, von denen etwa 13 500 *scudi*

¹⁰⁷⁶ „Adi 21 nouembre 1670 si è consecrata la tauola di pietra dell'Altar maggiore, non come pietra stabile, mà come altar portatile, stante che non tiene tutto l'Altare. Nel sepolcro ò uero chiusino in mezzo si son poste al solito tre pezzetti di reliquie coperti con taffettano rossi. In uno si son posti tre pezzetti piccoli un di S. Pietro, l'altro di S. Paolo, il 3.º di S. Andrea Apostoli. In un altro si è posto un pezzo d'osso di S. Aquilina una delle Compagne di S. Orsola. Nel 3.º un Dente di S. Vitale martire. La funtione l'ha fatta Mons.^r I. De Angelis Arciuescouo d'Vrbino Vicegerente, e dopo la funtione disse al med.^{mo} Altare messa priuata corrente della Presentatione della B. Vergine. Per aiutare à questa funtione furono inuitati i n.^{ri} M.^{ri} di Ceremonia dal Coll.^o romano.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 87.

Zum Ablauf einer Altarweihe, auf die detaillierter einzugehen hier den Rahmen sprengen würde, siehe erneut PontRom 1595, S. 400 ff. und 439 ff.

¹⁰⁷⁷ „Per l'Altar priuilegiato che si hauea nella nostra Chiesa antica p. le due messe del S.^r Card. Peretti, e p. il S.^r Agost.^o Croci, ch'era quello della SS.^{ma} Trinità si è riauuto p. Breue sotto li 24 di nouembre 1670 il med.^{mo} Altar priuilegiato all'altar della Madonna, et il Breue si è pagato ducati cinque di camera. Al medesimo Altar si è hauuto l'Altar priuilegiato p. 2 giorni la sett.^{ma} cioè Lunedì e Venerdì p. tutti li Sacerdoti p. Breue spedito li 26 nouembre 1670, il qual si è hauuto gratis, come l'Indulgenze.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 88.

¹⁰⁷⁸ „Adi 30 nouembre [1670] si è celebrata la Festa di S. Andrea nella nuoua Chiesa con musica in tutti quattro i Cori, [...]. La Chiesa si è appparata con Parati del S.^r Principe Panfilio di tele d'oro e uelluti, cioè le 4 cappelle con tutto quel che riman di rozzo, e le 4 porte, e confessionali si son parati di damasco cremesino trinato d'oro.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 88.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.4.4., S. 373 (insbes. Anm. 1044 f.).

auf den Rohbau, etwa 3 450 *scudi* auf Fenster und Dacheindeckung, etwa 2 550 *scudi* auf Anker, Klammern, Nägel, Winden und sonstige Werkzeuge, etwa 1 200 *scudi* auf Schalungs- und Gerüst-hölzer, etwa 27 630 *scudi* auf die Marmor- und Travertinverkleidung, etwa 3 000 *scudi* auf die architektonischen Stuckarbeiten und das für die architektonische und figürliche Stuckierung benötigte Material, etwa 3 080 *scudi* auf die Vergoldung, 766 *scudi* auf die Skulpturen, 350 *scudi* auf das Gemälde und das Fresko Guillaume Courtois' und etwa 500 *scudi* auf die Vergütung Berninis entfallen waren.¹⁰⁸⁰

Davon hatten die Jesuiten zunächst etwa 20 530 *scudi* von Camillo Pamphilj erhalten, darunter 5 820 *scudi* aus den beiden ihnen durch Pamphilj übertragenen Pensionen auf die Bistümer Troia und S. Severo, etwa 11 030 *scudi* in Form von Schuldscheinen, Auszahlungsanweisungen und Wechseln, etwa 3 280 *scudi* in Form von Getreide und Silberarbeiten sowie 400 *scudi* in bar. Hinzu kamen dann zum einen 8 000 *scudi* aus dem testamentarischen Legat Camillo Pamphiljs sowie zum anderen weitere etwa 8 700 *scudi* aus den Zuwendungen, die Camillo Pamphiljs Sohn Giovanni Battista den Jesuiten für den Fußbodenbelag und die Fassade hatte zukommen lassen.¹⁰⁸¹ Insgesamt

¹⁰⁸⁰ „La spesa fatta sin'ora in questa Chiesa ascende alla somma di cinquanta <tre> mila scudi incirca, <e poco più> tolte le spese che si sono fatte nelle liti p. riscuoter le pensioni di regno, e i denari pagati p. li frutti de censi annui. Tutt'il rustico della fabrica uale sc. 13500 - incirca. La copertura della Chiesa di piombo, compresi tutti i teu.ⁱ, che cuoprono le cappelle e i cori, <le finestre di uetro e loro ramate> uale sc. 3450 —. Tutti gli stucchi senza le statue uagliano sc. 3000 — incirca. [...]

[...] la sola fattura di tutte le statue importa sc. 766 -. [...]

Tutti i Ferramenti di catene, spranghe, et altri ferri p. tutti i lauori importano sc. 2550 - incirca p. la sola Chiesa. Tutti i marmi, bianchi di Carrara, Bardigli, Cottonella, Bigij, Diaspri, e loro lauoratura, stuccatura, lustratura, e saldatura uagliano intutto sc. 24300 -, ... senza però i trauertini. I quali Trauertini, quasi tutti p. la facciata uagliano condotti à Roma sc. 2.70 la carrettata, e importano in tutto sc. 2500 - incirca senza la loro lauoratura, la quale è compresa nel conto superiore de marmi. Si sono ancora spesi sc. 500 incirca in mercedi a gli Architetti, e in qualche regalo fatto sul principio al S.^r Caudal. Bernini [...].

Tutta l'Indoratura uale sc. 3077:50. [...]

In legnami parte p. le armature, parte p. altri seruitij si sono spesi sc. 1200 - incirca. Il quadro dell'altar maggiore uale sc. 300 - la Pittura del Cupolino di d.^o Altar <maggiore fatta dal med.^{mo} S.^r Guglielmo Cortesi si è pagata sc. 50 ->

<Dopo [...] si sono fatti i quattro archi sopra le Cappelle [...], de' quali s'è tenuto conto più distinto, e in tutto il lauoro si sono spesi sc. 836- [...] Tolto questo conto, e quei delle statue, o delle Pitture gli altri non sono sicurissimi, potendo esser che la distribuzione non sia interamente giusta, mà nella somma non può esserui error di momento, e p.cio si pongono qui p. ordine.>

Tutti i soprad. ⁱ conti importano	sc. 56030 —
Cioè tutt'il rustico	sc. 13500 —
Il Piombo, coperte di tetti etc.	sc. 3450 —
Gli Stucchi	sc. 3000 —
Le Statue di Stucco	sc. 766 —
I marmi, e mischi e loro lauoratura	sc. 24300 —
I Trauertini non lauorati	sc. 2500 —
In Ferri	sc. 2550 —
In Legnami	sc. 1200 —
l'Indoratura	sc. 3078 —
Le Pitture	sc. 350 —
Negli archi	sc. 836 —
In regali	sc. 500 —

sc. 56030

“

ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 6 v^o ff.].

¹⁰⁸¹ „<Per qualche dimostrazione <di gratitudine> al S.^r Principe Panfilio subito che fu aperta la Chiesa il P. Gen.^{le} ordinò che si dicessero da tutti i Sacerdoti d.^a Comp.^a tre messe, e da Fr.^{elli} tre corone per l'anima dell'Ecc.^{mo} S.^r Prin.^{pe} D. Camillo, p.òche questi col legato di sc. m. / 8 hauea dati p. questa fabrica in tutto sc. 28 mila, computatici i riscossi dalle

hatten die Pamphilj bis zur Eröffnung der neuen Kirche also 37 230 *scudi* zu den Baukosten beigetragen, für die Jesuiten war damit zunächst ein Eigenanteil von 18 800 *scudi* verblieben, den die Patres wohl im Wesentlichen durch eine Reihe von *censi perpetui* und *censi vitalizi* sowie durch die Pfründen Costanzo Centofiorinis finanziert hatten. Nachdem sich bei einer genaueren Abrechnung herausgestellt hatte, dass diese vom Noviziat selbst übernommenen Kosten nicht komplett zu Lebzeiten Camillo Pamphiljs angefallen waren, sondern dass auch die Zahlungen für die ab 1668 in Auftrag gegebenen Arbeiten den von Giovanni Battista Pamphilj zur Verfügung gestellten Gesamtbetrag nochmals um etwa 2 340 *scudi* überschritten hatten, äußerte der Autor der Baustellenchronik allerdings die Hoffnung, die Pamphilj würden sich dazu bereit erklären, auch jene Kosten noch zu übernehmen.¹⁰⁸² Ob es dazu wirklich kam, muss zwar offen bleiben. Selbst wenn die Bemühungen der Jesuiten in diesem Punkt erfolgreich gewesen sein sollten, hätte der Orden aber immer noch etwa 16 460 *scudi* zur Finanzierung des Neubaus beigetragen. Damit bestätigt sich nochmals die bereits durch Joseph Connors getroffene Feststellung, dass am Ende die Jesuiten selbst den Rohbau bezahlten und damit – wie in den anfänglichen Diskussionen über den Umfang des Neubauprojekts ins Auge gefasst – die Errichtung einer dem Bescheidenheitsideal des Ordens entsprechenden „*Chiesa non grande, mà comoda*“ übernahmen, während die Pamphilj dafür sorgten, die Kirche durch eine entsprechende Ausstattung in „*un gioiello*“ zu verwandeln.¹⁰⁸³

3.5. Die Vollendung der Kirche und die Einbindung in den Stadtraum

3.5.1. Die Dekoration der Seitenkapellen

Nachdem man sich, ganz im Einklang mit den Bestimmungen des zweiten Stiftungsvertrags, bei Wiederaufnahme der Bauarbeiten unter Camillo Pamphiljs Sohn Giovanni Battista zunächst darum bemüht hatte, in der Kirche die Zelebration der Messe möglich zu machen, und nachdem man daher zwischen 1668 und 1671 insbesondere die Dekoration der entlang der Längsachse aufeinanderfolgenden Raumeinheiten von Fassade, Vestibül, zentraler Rotunde und Altarraum fertiggestellt hatte, nahm man in den Folgejahren schließlich auch die Ausstattung der Seitenkapellen in Angriff.

Im Laufe des Jahres 1672 bot Giovanni Battista Pamphilj den Jesuiten zu diesem Zweck weitere 10 000 *scudi* an, die seiner ursprünglichen Vorstellung nach vollständig in die Ausstattung der Cappella di S. Francesco Saverio fließen sollten.¹⁰⁸⁴ Damit ist anzunehmen, dass der Pamphilj-Erbe

Pensioni di Regno. Dipoi p. il S.^r Princ.^e D. Gio: Battista suo figliuolo uiuente ordinò tre altre messe e tre altre corone, p. ochè egli oltre il pagare il legato in sc. 8 mila, potendo secondo il testamento pagar soli sc. 6 mila, hauea dati altri sc. 8.700-. Si che in tutto da Casa Panfilij si sono hauuti sc. 36.700-. Il resto ci si è posto di casa, cioè sc. m. / 3- presi à censo uitalitio da Monsignor Caracci Vescouo di Larino à X p. cento, et altri sc. m. / 7 presi à censo ... perpetuo <da uarie Persone> e'l resto di denari liberi di casa; p. che i frutti de' beneficij del P. Constanzo Centofiorini si sono impiegati nel pagamento de' frutti di detti censi, benché ne pure sieno stati sufficienti.>“ Ibid., n. pag. [fol. 8 v°].

Die genaueren Summen der Schenkungen Camillo Pamphiljs finden sich in ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 9, fol. 1 r°.

¹⁰⁸² „<La nostra Casa oltre quello di che restò Creditrice auanti la morte del Signor Principe D. Camillo Panfilio, al presente cioè nel 1672 dopo finiti i sopradetti lauori resta Creditrice di sc. 2338-, cioè di sc. 836 <spesi> negli archi, sc. 242 nella Chiesa, e sc. 1260- nella facciata. Si spera che la pietà del S.^r Principe D. Gio: Batt.^a, quando sia di ciò consapeuole, come si procura che sia, si compiacerà di rimborzarcene.>“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 8 r°].

¹⁰⁸³ CONNORS 1982, S. 21.

Zu den beiden konkurrierenden Vorstellungen von der Kirche bei den Jesuiten und den Pamphilj siehe Kapitel 3.1.5., S. 262 ff., insbes. S. 263 (Anm. 598) und Kapitel 3.3.6., S. 324 ff., insbes. S. 324 (Anm. 837).

¹⁰⁸⁴ Von Giovanni Battista Pamphiljs ursprünglichen Plänen sowie von der darauffolgenden Reaktion Berninis und der

für jene Kapelle zunächst eine extrem prunkvolle Dekoration im Sinn hatte. Dies ließ jedoch zum einen befürchten, dass es angesichts der enormen Kosten kaum möglich sein würde, jenes Ausstattungsniveau auch in den übrigen drei Quadranten beizubehalten und damit die bisherige Symmetrie der Kirche zu sicherzustellen. Zum anderen musste man davon ausgehen, dass jene Kapelle dann in allzu starkem Maße die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und damit den in der architektonischen Gesamtkomposition des Baus angelegten Fokus auf den Hauptaltar konterkarieren würde. Bernini und die Jesuiten, von denen insbesondere letztere einem derart aufwändigen Projekt wohl ohnehin eher skeptisch gegenüberstanden, versuchten daher – wohl auch mit dem Argument, dass eine einheitliche Ausstattung aller vier Seitenkapellen die Reputation der Stifterfamilie noch viel wirkungsvoller steigern würde als eine noch so spektakuläre Einzellösung – die Pamphilj davon zu überzeugen, den in Aussicht gestellten Betrag auf sämtliche Kapellen zu verteilen. Dabei konnten sie nicht zuletzt auch nochmals auf die Stiftungsintention von Giovanni Battista Pamphilj's Vater Camillo verweisen, der den Aussagen der Patres zufolge bereits zu seinen Lebzeiten darauf bestanden hatte, auch die Ausstattung der Seitenkapellen vollständig in Eigenregie zu finanzieren,¹⁰⁸⁵ und auf dessen Veranlassung man daher selbst der polnischen Nation die Bewerbung um das Patronat der Stanislaus-Kapelle abgeschlagen hatte.¹⁰⁸⁶ Und in der Tat konnten die Jesuiten dann am 4. Dezember 1672 mit den Pamphilj einen weiteren Stiftungsvertrag abschließen, in dem diese den ursprünglich ins Auge gefassten Betrag von 10 000 *scudi* nochmals offiziell bestätigten, diesen nun aber, wie von Bernini und den Jesuiten gewünscht, für die Ausstattung aller vier Kapellen zur Verfügung stellten.¹⁰⁸⁷

Jesuiten berichtet ein im Zusammenhang mit Diskussionen um eine Translozierung von Pierre Legros' Stanislausstatue entstandenes Memorandum, in dem es heißt: „[...] *solamente il Sig. Principe Giovan Battista [...] voleva fare per sua devotione una cappella riccamente ornata ad onore di S. Francesco Saverio e spendervi scudi diecimila, [...]*“ ARSI, Rom. 163, fol. 292, zitiert nach HASKELL 1955, S. 291.

¹⁰⁸⁵ „*Si dichiarò ancora, che voleva fare tutte le cappelle à sue spese, [...]*“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v°], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 220 f. (Anm. 22).

„*È poi stato sì geloso il S.^r Princ.^e [Camillo] che tutti i lauori fossero p. la sua Ecc.^{ma} Casa, che più uolte negò che s'ammettesse alcuno à far le cappelle.*“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 1, n. pag. [fol. 1 r°].

¹⁰⁸⁶ „*Anzi hauendoli noi detto che la Cappella del B. Stanislao l'hauerebbe uoluta et ornata la nazione Polacca, S. E. replicò che dicesse la d.^a Nazione come la uoleua che ce l'hauerebbe fatta far lui.*“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 2, n. pag. [fol. 1 v°].

„[...] *e richiesto se si contentava, che almeno quella del Beato Stanislao si facesse da altri devoti del Beato, rispose che se i Padri trovavano da altri denari per essa che l'impegarono piuttosto in fare argenti per la chiesa e che poi dicessero di quali marmi, et in che forma volevano la cappella, che S. E. la voleva fare del suo.*“ *Ibid.*, fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v°], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 220 f. (Anm. 22).

Die Ablehnung ist in diesem Zusammenhang umso bemerkenswerter, als Stanislaus Kostka im Jahr 1621 vom polnischen König zum Schutzpatron Polens ausgerufen worden war, er sich also letztlich bereits zu einer Art Nationalheiligen zu entwickeln begann, dessen primäres Heiligtum in fremder Hand zu wissen, die Polen daher besonders geschmerzt haben dürfte. Vgl. TERHALLE 2011, S. 104 f.

¹⁰⁸⁷ FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 52).

Dass Giovanni Battista Pamphilj den Gesamtbetrag am Ende tatsächlich, wie von Bernini vorgeschlagen, auf alle vier Kapellen verteilte, ergibt sich zum einen aus der Präambel des Stiftungsvertrags, die mit den Worten „*L'Ecc.^{mo} Signor Principe Don Giovanni Battista Panfilj avendo determinato di voler fare nella Chiesa di S. Andrea le quattro Capelle laterali e desiderando di spendere in esse la somma di scudi 10000 [...]*“ beginnt. ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 18, fol. n. n., zitiert nach *ibid.*, S. 241 (Anm. 52).

Zum anderen geht dies aus dem bereits zitierten Gutachten über die Aufstellung von Pierre Legros' Stanislausfigur hervor, das als Argument gegen eine Translozierung in die ihm gewidmete Kapelle unter anderem anführt: „*Il Cav.^{re} Bernino sommamente desiderò questa uniformità e però persuase all'Ecc.^{mo} Sig.^r Principe Giovan Battista fabricarle da se tutte quattro campagne, in luogo di una sola che voleva spendidamente fabricare ad onore di S. Francesco Saverio. Questo consiglio fu abbracciato dal S.^r Principe così fermamente, che non ha mai voluto che altri faccia in questa sua chiesa veruna cappella, tutto che piu volte ne sia stato richiesto.*“ ARSI, Rom. 163, fol. 293 f., zitiert nach HASKELL 1955,

Der Entwurf für die mit diesen Mitteln realisierten Kapellendekorationen wird in der Literatur – wohl nicht zuletzt auf Basis einer dessen Mitarbeit an S. Andrea al Quirinale genauer fassenden Quelle¹⁰⁸⁸ – gemeinhin Mattia de' Rossi zugeschrieben.¹⁰⁸⁹ Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass sich das grundsätzliche architektonische Schema mit seinen entlang der Rückseite wiederholten, dort größtenteils in der Wand verschwindenden und daher nur noch als Lisenen sichtbaren Wandzungen sowie mit seinen in die Ecken eingestellten, zu den Seitenwänden vermittelnden Pfeilerkanten bereits im Zweiten Chirographen andeutet und daher, auch wenn die unmittelbare Reinzeichnung in jenem Fall von einem Werkstattmitarbeiter stammt, wohl eher auf Bernini selbst zurückgehen dürfte. Umgekehrt wurden die über Berninis Grundschema hinausgehenden Ideen, die de' Rossi auf dem wohl von ihm angefertigten Fußbodenplan mit andeutete, darunter insbesondere die die rückwärtigen Wandzungen wiederholenden Lisenen an den hinteren und die Portalrahmungen an den vorderen Enden der Seitenwände sowie die vergleichsweise große Breite der Altarmensen und Altarpodeste, am Ende allesamt wieder verworfen. Und auch die wichtigste der zwischen Berninis Chirographen und der tatsächlichen Ausführung vorgenommenen Anpassungen, der Verzicht auf die die Kapellen verbindenden Durchgänge, war von Mattia de' Rossi im Fußbodenplan nicht nur nicht angedacht. Es ist auch schwer vorstellbar, dass er ohne ausdrückliche Aufforderung Berninis eine derartige, mit unmittelbaren Auswirkungen auf den Gesamtgrundriss verbundene Modifikation vornahm. Letztlich ist daher wohl davon auszugehen, dass sich de' Rossis Rolle, genau wie im Rest von S. Andrea, auch bei der Planung und Realisierung der Kapellen darauf beschränkte, die Ideen Berninis präziser auszuarbeiten, zunächst noch in Zusammenarbeit mit Bernini die Tätigkeit der Handwerker zu überwachen und nach dem Tod Berninis die Ausführung der noch verbleibenden Arbeiten zu koordinieren.

Auch wenn ein detaillierterer Entwurf für die Kapellen erst im Fußbodenplan von 1670 angedeutet wird, das dortige Projekt noch nicht einmal dem endgültigen Stand entspricht und nennenswerte Arbeiten an den Kapellenausstattungen sogar erst nach Giovanni Battista Pamphiljs neuerlicher Stiftungszusage von Ende 1672 einsetzten, waren sowohl die gestalterischen Überlegungen als auch die Vorbereitungen für die konkrete Ausführung bereits deutlich früher im Gange. Angesichts des bereits zitierten Berichts über das erste in der Kirche gefeierte Stanislausfest, in dem es unter anderem heißt, man habe auf den Altären einige aus der alten Kirche entnommene beziehungsweise von adeligen Gönnern oder von anderen Ordenshäusern entlehene Gemälde positioniert sowie auf den Altarstufen Kandelaber und Reliquiare aufgestellt,¹⁰⁹⁰ ist zum einen anzunehmen, dass man zumindest die hinter der Marmorverkleidung wohl ebenfalls aus Ziegelstein konstruierte tragende Struktur der Mensablocke und Podeste auch zu diesem Zeitpunkt bereits angelegt hatte. Nachdem der Fußbodenplan noch in sämtlichen Kapellen von im Vergleich zur Ausführung deutlich breiteren Altären und Altarpodesten ausgeht, würde in diesem Zusammenhang zwar zunächst einmal die Vermutung naheliegen, dass man jene Elemente tatsächlich erst 1670, parallel zu den Arbeiten an der Verkleidung der Rotundenwände und der Fertigstellung der *coretto*-Prospekte, ausführte. Zieht man allerdings in Betracht, dass die Zeichnung primär die Außenkontur der Marmorverkleidung wiedergibt und daher gegenüber dem Rohbaubestand noch ein gewisser Spielraum für Veränderungen blieb, lässt sich aber auch nicht vollkommen ausschließen, dass die Altäre und Podeste

S. 289.

¹⁰⁸⁸ „Il Sig.^r Mattia hà servito il Nouiziato per molti anni nella fabrica della Chiesa, nel disegno delle Cappelle, e della Sacristia, sotto la direzione del S.^r Cau.^{re} Bernini, [...]“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ* ...“), fasc. 19, n. pag. [fol. 47 r°].

¹⁰⁸⁹ So etwa in LANZETTA 1996, S. 74.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Kapitel 3.4.5., S. 378 f.

schon während einer der früheren Ausstattungskampagnen oder sogar schon während der anfänglichen Rohbauphase mit errichtet worden sein könnten.

Zum anderen hatte man parallel zu den ersten größeren Ausstattungsarbeiten im Hauptraum auch schon erste Festlegungen zur grundsätzlichen Gestalt und Materialität der Altarädikulen getroffen. So hatte man auf Veranlassung Camillo Pamphiljs nicht nur bereits 1662 damit begonnen, in Sizilien den für die Altäre erforderlichen *diaspro tenero* zu bestellen.¹⁰⁹¹ Vielmehr scheinen auch die Bronzebasen und -kapitelle auf einen ausdrücklichen Wunsch Camillo Pamphiljs zurückzugehen, den dieser laut der Quellen entweder unmittelbar nach Ankunft der ersten Säulen oder kurz vor seinem Tod im Jahre 1666 geäußert hatte.¹⁰⁹² Abgesehen davon, dass damit bereits in den frühen 1660er-Jahre Klarheit über den generellen Farbeindruck der Kapellenrückwand geherrscht haben muss, ist angesichts der Entscheidung, gleich vier identische Säulenpaare anzukaufen, davon auszugehen, dass Bernini bereits damals in sämtlichen Quadranten eine einheitliche Kapellenausstattung plante – eine Vorgabe, die sich dann auch die Jesuiten soweit zu eigen gemacht haben müssen, dass sie vor Giovanni Battista Pamphiljs Finanzierungszusage planten, eventuelle externe Kapellenstifter auf die Verwendung jener *diaspro-tenero*-Säulen festzulegen.¹⁰⁹³

Und schließlich könnten, je nachdem inwieweit die Marmorverkleidung der zentralen Rotunde von vornherein die Laibungsflächen der Kapellenöffnungen mit umfasste, auch die Kapellenschranken bereits im Zuge der früheren Ausstattungskampagnen installiert worden sein. Dafür würde nicht zuletzt der Umstand sprechen, dass im Jahr 1676, zu einem Zeitpunkt also, zu dem noch nicht einmal die erste der vier Kapellen vollständig fertiggestellt war, eine Bauaufnahme aus dem Umkreis Nicodemus Tessins d. J. [ABB. 768] die entsprechenden Balustraden nicht nur bereits in allen vier Quadranten in praktisch exakt der heute nachweisbaren Form wiedergibt, sondern vor der ansonsten erst vergleichsweise spät fertiggestellten Cappella di S. Stanlsao Kostka sogar konkrete Maße nennt, was darauf hindeutet, dass der Zeichner dort nicht nur eine Planung, sondern einen ausgeführten Zustand dokumentierte.¹⁰⁹⁴

Die Gemälde bilden dagegen, anders als im Presbyterium, wo Bernini und Guillaume Courtois die Komposition von Altarpala und Stuckdekoration noch unmittelbar aufeinander abgestimmt hatten,¹⁰⁹⁵ in den Seitenkapellen keinen integralen Entwurfsbestandteil mehr, sondern füllen lediglich

¹⁰⁹¹ „*Questa pietra* [gemeint ist der hier als „*pietra di Sicilia*“ bezeichnete *diaspro tenero*] *si era già sino nel 1662 commessa in Sicilia al P. Giacinto Sotira d'ordine del S.^r Principe Panfilio, e ne furono cauate otto colonne p. gli altari delle 4 Cappelle, e altri pezzi p. uarie cose [...]*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 5 v°].

Im Zuge der Auseinandersetzungen mit Camillo Pamphiljs Erben heißt es dann sogar ausdrücklich: „*Ordino sua Ecc.za si mandasse in Sicilia à provvedere de Diaspri, e fu eseguito il suo ordinamento.*“ ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v°], zitiert nach FROMMEL 1983, S. 220 (Anm. 22).

¹⁰⁹² „[Disse il S.^r Princ.^e Camillo] *che uoleua far' esso tutte le Cappelle: Per le quali quando uidde le Colonne uenute di Sicilia, disse che c'hauerebbe uoluto i Capitelli di bronzo, se cosi fusse parso al S.^r Caua.^r Bernini, [...]*“ *Ibid.*, fasc. 8, int. 3, n. pag. [fol. 1 r°].

„*In questo ultimo anno [also in seinem Todesjahr 1666] ha ancora ordinato, che i pilastri, e i capitelli delle colonne delle cappelle si facessero di bronzo.*“ *Ibid.*, fasc. 9, int. 1, n. pag. [fol. 5 v°], zitiert nach *ibid.*, S. 220 f. (Anm. 22).

¹⁰⁹³ „*Le 8 colonne douranno uendersi à chi uorrà far le cappelle, e si deue auuertir che ora uagliano molto più, che quando furono compre da noi; p.che ora di questa sorte di marmo non se ne troua più, massimamente di quelle che hanno macchie turchine. Il denaro che se ne caua, sarà della nostra Casa, p.che <p. la maggior parte> sono state pagate co' denari d'essa al P. Paolo Ottolini, il qual già lungo tempo prima gli hauea pagati in Sicilia al P. Giacinto Sotira. Almeno questo prezzo si potrà impiegare in bonificamenti della Sagrestia.*“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („*Racconto della Fabrica*“), n. pag. [fol. 5 v° f.].

¹⁰⁹⁴ NMSt, *Cronstedt-Samling*, CC 578.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.7.2., S. 130 sowie Kapitel 3.4.2., S. 356 (insbes. Anm. 972).

die in der Wandaufteilung für sie reservierten Flächen aus. Im Gegensatz zur architektonischen Struktur und skulpturalen Ausstattung der primären Räume, deren Realisierung Bernini bis ins Detail persönlich überwachte und für deren dekorative Elemente er ausschließlich Künstler seines unmittelbaren Umkreises heranzog, sowie im Gegensatz zur Wand- und Gewölbeverkleidung der Seitenkapellen, die man nach der Entscheidung für ein einheitliches Gestaltungsschema nur noch in allen vier Quadranten unverändert wiederholte, wurden die Gemäldezyklen von Bernini daher nicht mehr im Detail mitgeplant. Stattdessen scheinen die Jesuiten insbesondere bei der Bestimmung der prinzipiellen Bildthemen und bei der Festlegung der konkreten Ikonographie vergleichsweise frei agiert und selbst bei der Auswahl der Künstler höchstens auf Wünsche der Pamphilj eine gewisse Rücksicht genommen zu haben.¹⁰⁹⁶ Berninis Rolle beschränkte sich dagegen wohl darauf, die Ideen der Maler – wie etwa in einem Brief geschehen, der neben einer Skizze zu den für das Bild vorgesehenen Abmessungen auch die Zustimmung zur vorgeschlagenen Bildkomposition enthält [Abb. 761]¹⁰⁹⁷ – punktuell abzusegnen. Und auch die organisatorische Abwicklung der Aufträge, von den ersten, der konkreten Vergabe vorausgehenden Verhandlungen bis hin zur Taxierung und Bezahlung der fertiggestellten Arbeiten, scheinen die Jesuiten mehr oder weniger in Eigenregie abgewickelt zu haben, ohne dass Bernini oder seine Nachfolger im Amt des Konventsarchitekten dabei nochmals eine zusätzliche koordinierende Funktion übernommen hätten.

Nachdem man in den ersten Jahren auf den Altären wohl weiterhin die aus der alten Kirche entnommenen, teils von Durante Alberti stammenden, teils anonymen Gemälde des Andreasmartyriums, der Heiligsten Dreifaltigkeit, der Geburt Christi und – so ist zumindest anzunehmen – der Marienvision des Stanislaus Kostka aufgestellt und man darüber hinaus bei Ciro Ferri zwei letztlich nie ernsthaft in Angriff genommene Gemälde für die Cappella della Madonna sowie ein ebenfalls im Stadium des *bozzetto* verbliebenes Altarblatt für die Cappella di S. Stanislao Kostka bestellt hatte,¹⁰⁹⁸ begann man mit der konkreten Realisierung der Ausstattungselemente wohl zunächst mehr oder weniger gleichzeitig in der Cappella di S. Francesco Saverio und in der Cappella della Passione.¹⁰⁹⁹ Zu diesem Zweck schloss man am 25. Dezember 1672 mit dem vermutlich von Giovanni

¹⁰⁹⁶ HASKELL 1963, S. 87; LANZETTA 1996, S. 73 f.

¹⁰⁹⁷ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 5, n. pag. [fol. 22 r^o].

Der Brief, den Bernini den Jesuiten zur Weiterleitung an den nicht genannten, zu diesem Zeitpunkt wohl in Loreto weilenden Künstler übergeben hatte, beginnt mit den Worten „*Oprouo* [lies *approvo* (Hinweis Bevilacqua)] *il disegno. mando la misura del quadro et e Alto palmi dodici largo otto* —“. Dass sich die Korrespondenz auf eine der Seitenkapellen und nicht, wie die frühere Literatur vermutet, auf das Gemälde des Hauptaltars bezieht, ergibt sich aus den genannten Maßen, die genau den in den Kapellen nachweisbaren Bildformaten entsprechen. Vgl. FROMMEL 1983, S. 234; BEVILACQUA 2016, S. 77 und 90 (Anm. 4) sowie Kapitel 3.4.2., S. 353 (Anm. 954).

¹⁰⁹⁸ „[...] e nelle Cappelle non ancora finite, vi sono tre Quadri notabili, vno con la SS. Trinità, l'altro col martirio di S. Andrea colorito da Durante Alberti, il terzo col nascimento di Christo, che è pittura del medesimo, e qui Ciro Ferri con l'occasione, che si riduce à perfezzione la Cappelletta vi fa due Quadri laterali vno con la Natività di Christo, e l'altro con la fuga del medemo in Egitto.“ TITI 1674, S. 342.

Vgl. GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 103 sowie – für einen Hinweis auf das von Titi nicht erwähnte, über dem Stanislausaltar anzunehmende Gemälde – TERHALLE 2011, S. 116 f.

¹⁰⁹⁹ Die folgenden Ausführungen versuchen, aus den einander teils widersprechenden Aussagen der Literatur, aus den bisher publizierten, von den betreffenden Autoren allerdings möglicherweise bereits in ihrem Sinne interpretierten und daher nicht immer ganz verlässlichen Quellenexzerpten sowie aus den bei der ersten Durchsicht des Dokumentenkonvoluts ARSI, F.G. 865 angefertigten eigenen Notizen einen halbwegs plausiblen Ablauf zu rekonstruieren. Da einerseits die Einzeldokumente in der Regel entweder nur vergleichsweise rudimentär darüber Auskunft geben, auf welche Arbeitsschritte sich die entsprechenden Rechnungen und Verträge jeweils beziehen, oder sie – wie im Falle der *misure e stime* – eine derartige Fülle von Einzeldetails liefern, dass sich der Umfang der Arbeiten bei einer solchen ersten Sichtung nicht ohne Weiteres erschließt, und andererseits eine systematischere Auswertung des betreffenden Materials im Rahmen dieser Arbeit unterbleiben musste, kann die hier präsentierte Chronologie der Ka-

Battista Pamphilj ausgewählten Maler Giacinto Brandi¹¹⁰⁰ den offiziellen Vertrag über die Anfertigung zumindest des Altargemäldes, wenn nicht sogar des gesamten aus drei Leinwänden bestehenden Zyklus der Passionskapelle,¹¹⁰¹ ja am 6. und am 27. November zahlte man Brandi dafür sogar bereits erste Abschläge in Höhe von zusammen 106 : 20 *scudi* aus.¹¹⁰² Bei Giovanni Battista Gaulli, der in jenen Jahren nicht nur mit Bernini, sondern, bedingt durch die Freskierung des Gewölbes von Il Gesù, auch mit dem Jesuitenorden in unmittelbarem Austausch stand,¹¹⁰³ könnte ungefähr zur selben Zeit darüber hinaus die *pala* beziehungsweise der Bildzyklus für die Franz-Xaver-Kapelle in Auftrag gegeben worden sein.¹¹⁰⁴ Und parallel dazu nahm man außerdem erste Arbeiten an der Marmorausstattung in Angriff, die sich außer in diversen Zahlungsvermerken bisher allerdings nur anhand eines auf den 27. April 1673 datierten Vertrags mit dem Steinmetz Giovanni Battista Morelli konkreter fassen und sich auch noch nicht klar einer der beiden Kapellen zuordnen lassen.¹¹⁰⁵

Am 23. August 1674 erhielt sodann der Bronzegießer Carlo Mattei eine Bezahlung für die Vergoldung von je zweien der korinthischen Basen und Kapitelle, am 15. Dezember jenes Jahres taxierte Bernini erstmals den Wert des zum Guss jener Elemente benötigten Metalls sowie die Kosten des Gießens selbst.¹¹⁰⁶ Bereits am 19. Januar 1674 hatte man außerdem bereits die Kosten für einen ersten Teil der in den Kapellen eingesetzten Eisenelemente beglichen.¹¹⁰⁷ Am 3. November 1674 stellte ein gewisser Giacomo Casetti den Jesuiten desweiteren die Anfertigung von *ammattinati* in Rechnung, bei denen allerdings, genau wie bei zwei weiteren, dann aber undatierten Belegen für Ziegelfußböden, offen bleiben muss, ob sich die betreffenden Forderungen tatsächlich auf eine oder mehrere der vollwertigen Seitenkapellen bezogen oder ob jene Quellen nicht eher darauf hindeuten, dass man den Beginn jener Ausstattungsarbeiten zum Anlass genommen hatte, auch andere, weniger aufwändig gestaltete Bereiche des Kirchenraums oder seiner unmittelbaren Umgebung – etwa die biapsidalen Räume, den südlichen Umgang oder, falls noch nicht geschehen, die *coretti* und Andachtskammern des Emporengeschosses – fertigzustellen.¹¹⁰⁸ Und ebenfalls in jenen Mona-

pellenausstattung somit lediglich einen vorläufigen Zwischenstand darstellen, der nach weiteren Archivstudien zweifellos in etlichen Punkten zu korrigieren sein wird.

¹¹⁰⁰ Die von der Forschung bisher allgemein akzeptierte These, dass in diesem Fall primär die Pamphilj für die Auswahl des Malers zuständig waren, scheint sich dabei in erster Linie auf den Umstand zu stützen, dass Brandi bereits 1653 eine wichtige Rolle bei der Ausmalung des Palazzo Pamphilj an der Piazza Navona gespielt hatte und dafür von Innozenz X. zum Ritter geschlagen worden war. LANZETTA 1996, S. 85; GALLAVOTTI CAVALIERO 2016, S. 103.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, S. 103.

¹¹⁰² *Ibid.*, S. 103 und 109 (Anm. 6 f.), mit Verweis auf ARSI, F.G. 864 („*Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...*“), fasc. 8, int. 11, fol. n. n.; ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 15, n. pag. [fol. 27].

¹¹⁰³ Zur Biographie Gaullis, dessen Beziehung zu Bernini und dessen Tätigkeit für die Jesuiten siehe ENGGASS 1964, *passim*, insbes. S. 31 ff. und 52 f.; AKL, *ad vocem*.

¹¹⁰⁴ Der genaue Zeitpunkt des Auftrags ist angesichts des Umstands, dass selbst die Altarpala erst in dem in Anmerkung 1114 zitierten Zahlungsbeleg vom 20. Juli 1676 ihren Niederschlag in den Archivdokumenten findet, zwar bisher nicht zu ermitteln. Dass die Literatur das Jahr 1676 teilweise auch als Datum des Vertragsschlusses angibt, dürfte allerdings auf eine Fehlinterpretation der genannten Quelle zurückzuführen sein.

¹¹⁰⁵ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...*“), fasc. 7, n. pag. [fol. 8].

Inwieweit die von Frommel getroffene Zuordnung zumindest eines Teils der Arbeiten zur Cappella di S. Francesco Saverio tatsächlich zutrifft, muss bis auf Weiteres dahingestellt bleiben. FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 52), mit Verweis auf *ibid.*, fasc. 17, fol. n. n.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, fasc. 6, n. pag. [fol. 11]; *ibid.*, fasc. 6, int. 11, n. pag. [fol. 17 r°].

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, fasc. 10, n. pag. [fol. 60].

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, fasc. 11, n. pag. [fol. 4], n. pag. [fol. 13] und n. pag. [fol. 35].

Zu den Gründen, die einen Ziegelbelag in den Seitenkapellen eher unwahrscheinlich erscheinen lassen, siehe Kapi-

ten scheint der wie Antonio Raggi und Giovanni Rinaldi aus dem unmittelbaren Umkreis Berninis stammende Bildhauer Paolo Naldini den figürlichen Stuck in einer oder beiden der genannten Kapellen angefertigt zu haben, für den dieser dann – nach einem zusätzlichen Abschlag am 22. April – am 17. Juni 1674 seine Schlusszahlung erhielt.¹¹⁰⁹ Anders als zumindest die neuere Literatur behauptet, die die Arbeiten Naldinis ausschließlich in der Cappella di S. Francesco Saverio verortet, bleibt in diesem Zusammenhang allerdings erneut offen, welche Partien welcher Kapellen die Zahlungen genau abdeckten.¹¹¹⁰ So ist einerseits in der Quelle zur Schlusszahlung ausdrücklich nur von einer einzelnen Kapelle die Rede, andererseits wird darin aber auf vier Putten verwiesen, was entweder die Annahme voraussetzt, dass mit den *putti* in Wirklichkeit die Trageengel des zentralen Gewölbefelds gemeint waren, oder darauf hindeutet, dass Naldini doch für die Putten beider episteltseitiger Kapellen verantwortlich war.

Gegen Ende 1674 oder Anfang 1675 dürften die Arbeiten dann allerdings zunehmend ins Stocken geraten sein. So müssen die Jesuiten angesichts der Tatsache, dass Giacinto Brandi am 4. Oktober 1675 auf Nachfragen geantwortet hatte, er sei davon ausgegangen, die Lieferung sei erst nach Fertigstellung der Marmordekoration erforderlich,¹¹¹¹ und er am 25. Februar des Folgejahres darüber hinaus angeführt hatte, ihm fehle noch der an die Aussparung der Marmordekoration angepasste Keilrahmen,¹¹¹² nicht nur mehr und mehr den Eindruck gewonnen haben, von Brandi mit der Fertigstellung des Gemäldes hingehalten zu werden. Vielmehr scheint auch Giovanni Battista Pamphilj den Patres bereits vergleichsweise kurz nach Beginn der Ausstattungsarbeiten zu verstehen gegeben zu haben, er befinde sich in finanziellen Schwierigkeiten und man solle sich daher zunächst

tel 2.8.2., S. 149 (Anm. 328); zu den Ziegelfußböden im Rest des Hauptgeschosses unter anderem Kapitel 2.8.4., S. 163 f. und Kapitel 2.9.1., S. 172; zu den Hinweisen auf die Arbeiten an den *ammattonati* des Emporensystems Kapitel 3.3.8., S. 336.

¹¹⁰⁹ „[...] per saldo di 4 putti di stucco da lui fatti nella volta d'una Cappella di detta Chiesa [...]“ ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 119 a, zitiert nach FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 52).

Die Quittung für die Abschlagszahlung befindet sich in ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 8, fol. 11 [fol. 35].

¹¹¹⁰ Vgl. FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 52); LANZETTA 1996, S. 69.

Ugo Donati geht dagegen davon aus, dass die Putten beider Kapellen von Naldini stammen. DONATI 1941, S. 147.

¹¹¹¹ „*Molto Illustrate e molto Rev. Padre mio Signore, È verità che il Signor D. Lerio Licà moltissime volte mi ha fatto istanze et sollicitazioni per il quadro che devo fare per questo Noviziato di Sant'Andrea nel nome del Rev. padre Loro Rettore. Ma perché è sempre stimato che non avesse a servire sino a che la happella non era fornita, ora che lei mi ha fatto grazia avvisarmene, progurarò sbrigarlo, avendo dio [sic] mutato il pensiero di quello che anche tengo sbozzato. Dico che mi solciterò con rubare il tempo per servirli che tanto devo [...], Casa li 4 X 1675 Di V. P. Molto Rev. Devot.^{mo} et oblig.^{mo} suo servitore Giacinto Brandi*“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 13, fol. n. n., zitiert nach LANZETTA 1996, S. 85 ff. (Anm. 151).

¹¹¹² „*Molto reverendo P.^e mio Signore. Credo che fu il mese di Novembre scorso che supplicai il signor Mattia di Rossi si compiacesse ordinare il telaro nela cornice e sito proprio dove va locato il quadro che io faccio per Lor chiesa ad effetto che non si abia a rimuovere e ritirare doppo aver fornita la pittura che porta a discapita a quella. O' più volte rimandato. Ma per le molte occupazioni del signor Derossi si sarà dimentihato. Supplico P. sua a favorirmene farlo fare che io rimanderò qui per la risposta. Squasi per la grazia V. R. del'ardire a qui resto con fare a tutti R. P. riverenza, Casa 25 febraro 1676. Di V. R. Suo Servitore River.^{mo} Giacinto Brandi*“ *Ibid.*, fasc. 13, fol. n. n., zitiert nach *ibid.*, S. 87 (Anm. 152).

In einem weiteren, auf den 6. März datierten Brief versuchte Brandi dann aber nicht, wie Letizia Lanzetta meint, sich vor der Ausführung zunächst nochmals von den Patres die Ikonographie des Gemäldes absegnen zu lassen. Vielmehr scheinen die Jesuiten zu diesem Zeitpunkt mit ihrer Geduld derart am Ende gewesen zu sein, dass sie verlangten, den bisherigen Arbeitsstand gezeigt zu bekommen: „*Molto Ill.^{re} et Rev. Padre Dico a V. R. che se da domatina, o quando lei li sarà comodo, vuol vedere il quadro sborzato e tutto il Redentore, pol restar servita, come anche conoscerà il disfatto che vi era la Madalena non di mio gusto. O' gran disgusto di V. R. che molto mi preme servir il meglio che saprò; resti V. R. disinganato dal aprensione che non sia principiato, che a suo piacere pol accertarsene e ne resterò favoritissimo al maggior segno.*“ *Ibid.*, fol. n. n., zitiert nach *ibid.*, S. 87 (Anm. 152).

auf die Ausstattung nur einer einzelnen Kapelle beschränken.¹¹¹³ Beides zusammen veranlasste die Jesuiten dann wohl, die Arbeit an der Cappella della Passione erst einmal zurückzustellen und alle Bemühungen auf die Cappella di S. Francesco Saverio zu konzentrieren.

Zum einen dürfte man infolgedessen auch gegenüber Giovanni Battista Gaulli stärker auf eine baldige Übergabe der Gemälde gedrängt haben. Zum anderen beauftragte man eine Reihe von Handwerkern damit, speziell in jener Kapelle die Marmor-, Stuck- und Bronze- beziehungsweise Vergoldungsarbeiten zu komplettieren. Gaulli selbst stellte daraufhin noch in der ersten Hälfte des Jahres 1676 zumindest die Altarpala mit der Darstellung des Todes von Franz Xaver fertig, was es den Jesuiten wiederum erlaubte, ihn am 20. Juli 1676 für das laut den Quellen vollständig ausgeführte und bereits in der Kirche montierte Bild mit einem Abschlag in Höhe von 100 *scudi* zu entlohnen.¹¹¹⁴ Kurz vor dem Gemälde Gaullis wurde am 13. Juli 1676 darüber hinaus die Anfertigung des Strahlenkreuzes für die Vorderseite des Stipes bezahlt.¹¹¹⁵ Am 13. September desselben Jahres erhielt sodann der bereits an der Fassade beteiligte Cristoforo Muzzi, der als Steinmetz offensichtlich den ursprünglich beauftragten Giovanni Battista Morelli abgelöst hatte, eine größere Abschlagszahlung.¹¹¹⁶ Vom 19. September 1678 ist eine Zahlung an die beiden weiteren Steinmetze Giacomo d'Amici und Pietro Bianchetti belegt.¹¹¹⁷ Und ihren vorläufigen Abschluss scheinen die Marmorarbeiten an der Cappella di S. Francesco Saverio gefunden zu haben, als man am 29. Februar 1679 nochmals Cristoforo Muzzi für die die dortigen Seitenwände besetzenden Tauben entlohnte.¹¹¹⁸ Vor allem die Ausführung der beiden seitlichen Leinwände sowie des Freskenfelds im Zentrum des Gewölbes ließ dann allerdings nochmals eine geraume Zeit auf sich warten.¹¹¹⁹ Und auch die Deckplatte der Altarmensa scheint zu diesem Zeitpunkt weiterhin gefehlt zu haben.¹¹²⁰

¹¹¹³ „Si contentino i Padri di andar perfettionati.^{do} un solo altare; poi che mentre io mi trovo nell'angustie presenti non sono in stato di poter far più: ... i pittori si che si potrà dar qualche cosa, ovio [?] siano finite le pitture tutte entro [?] un tempo“ ARSI, F.G. 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio ...“), fasc. 8, int. 11, fol. n. n., zitiert nach GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 103.

¹¹¹⁴ „Io infrascritto ho ricevuto dal Noviziato di S. Andrea della Comp.^a di Gesù p. le mani del P. Fran.^s Scaramuccia quale disse pagarli de danari propri di d.^o Noviziato con animo di rivalersene dal Signo [sic] Pr.^{re} Panfiglio, scudi cento m.^{ia}, quali sono à buon conto d'un quadro di S. Francesco Zaverio da me dipinto, e collocato nella sua cappella della Chiesa di d.^o Noviziato. In fede, ecc., questo di 20 Luglio 1676 / p. sc. 100 m.^{ia} ecc. / Io Gio: Batt.a affermo quanto sopra in fede“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...“), fasc. 13, fol. 4 [fol. 8], zitiert nach ENGGASS 1964, S. 179 (Dok. 30).

Dass die Quelle lediglich von einem Abschlag und nicht von einer Schlusszahlung berichtet, dürfte wohl der Tatsache geschuldet gewesen sein, dass der zugrunde liegende Vertrag auch die beiden erst um einiges später ausgeführten seitlichen Leinwände mit umfasst hätte.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, fasc. 6, n. pag. [fol. 33 r^o].

¹¹¹⁶ *Ibid.*, fasc. 6, n. pag. [fol. 26 r^o].

¹¹¹⁷ FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 52) mit Verweis auf ARSI, F.G. 1006 („Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699“), fol. 68 b und 72 a.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, S. 241 (Anm. 52) mit Verweis auf *ibid.*, fol. 72 a.

¹¹¹⁹ Vgl. S. 391 f.

¹¹²⁰ Dies legt zumindest der Bericht über die Weihe der Cappella della Passione im Jahr 1682 nahe, der mit dem ausdrücklichen Hinweis „[...] e questa Cappella di S. Fran.^{co} Sauerio non si è potuto consacrare sin ora p. non essersi fatto l'altare tutto di pietra.“ endet. ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 153; zur Weihe der Kapellenaltäre siehe außerdem Kapitel 3.5.3., S. 401 f.

Dass es sich bei den fehlenden Partien eigentlich nur um die eigentliche Altarplatte gehandelt haben kann, ergibt sich daraus, dass die oben erwähnte, für den 13. Juli 1676 belegte Zahlung für das bronzene Strahlenkreuz die Existenz des marmornen Antependiums bereits voraussetzt.

In der Cappella della Passione hatte Giacinto Brandi um 1677 doch noch die lang überfällige Altarpala fertiggestellt¹¹²¹ und praktisch unmittelbar danach die Anfertigung der beiden seitlichen Gemälde in Angriff genommen. Jene zusätzlichen Bilder müssen dann gegen Ende 1681 oder Anfang 1682 vollendet gewesen sein, am 28. März jenes Jahres erhielt der Künstler dafür nochmals ein Honorar von weiteren 200 *scudi*, sodass sich zusammen mit dem bei Vertragsabschluss ausgezahlten Abschlag wohl ein Gesamtbetrag von knapp über 300 *scudi* ergab. In der Quittung sind dabei neben den drei genannten Leinwänden auch kleinere Retuschen oder Überarbeitungen sowie das Fresko im Zentrum des Tonnengewölbes aufgeführt, das damit wohl ebenfalls zunächst von Brandi ausgeführt worden sein dürfte.¹¹²² Ab Herbst 1677 nahm man außerdem auch zunehmend die übrige Ausstattung in Angriff. So schlossen die Jesuiten im September jenes Jahres mit den beiden bereits im Zusammenhang mit der vorigen Kapelle genannten Steinmetze Giacomo d'Amici und Pietro Bianchetti einen Vertrag über die Anfertigung der in der Cappella della Passione benötigten Wandverkleidungen, Rahmen und Basen- beziehungsweise Kämpferprofile,¹¹²³ und so erhielten die beiden Handwerker am 24. Dezember ihre erste aus jenem Vertrag resultierende Abschlagszahlung.¹¹²⁴ Ein weiterer Steinmetzvertrag, nun wieder mit dem ebenfalls bereits in der vorigen Kapelle tätigen Cristoforo Muzzi, der wohl die kleinteiligeren Elemente, darunter auch hier wieder die Tauben auf den Schilden unterhalb der seitlichen Gemälde sowie – so ist zumindest zu vermuten – das Gebälk und die Giebeluntersicht der Altarädikula, übernahm, datiert vom 29. April 1678.¹¹²⁵ Die Arbeiten Muzzis scheinen dann im Frühsommer 1681 soweit fertiggestellt gewesen sein, dass dieser am 24. Juli jenes Jahres seine Schlusszahlung erhalten konnte. Am 11. August 1682 wurde darüber hinaus auch in diesem Fall für die vergoldeten Bronzbasen und Bronzekapitelle nochmals eine Zahlung an Carlo Mattei vorgenommen.¹¹²⁶ Und schließlich sind aus dem Jahr 1681 außerdem auch noch Zahlungen an Pietro Sassi für nicht näher spezifizierte Stuckarbeiten, an Filippo Carcani für Putten, Engel und andere Bildhauerkosten sowie an Ottavio Venerati für weitere je zwei Bronzekapitelle und Bronzbasen belegt.¹¹²⁷

Damit werden einerseits auch für einige weitere Ausstattungselemente erste Zuschreibungshypothesen möglich. Andererseits ist jedoch in den drei zuletzt genannten Rechnungsposten aus dem Jahr 1681 nicht nur erneut lediglich von „*una cappella*“ die Rede, ohne dass klar werden würde, auf welchen der vier Quadranten sich die Zahlung tatsächlich bezieht. Sofern in diesem Fall nicht Venerati

¹¹²¹ LANZETTA 1996, S. 88.

¹¹²² „Io [...] ho ricevuto dal P. Paolo Ottolini Vice Procuratore Generale della Compagnia di Gesù sc. Duecento Moneta, quali mi ha pagati di ordine del P. Domenico Brunacci Vice Rettore della Casa di Probatione di S. Andrea, per intiero pagamento di Tre quadri, volta e, ed altri ritoccamenti e spese di pittore da me fatti, o fatti fare nella Cappella della Passione di detta Chiesa, restando io intieramente sodisfatto sino a questo giorno 28 marzo 1682 per sc. 200 moneta. Io Giacinto Brandi“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 13, fol. 3 [fol. 10], zitiert nach *ibid.*, S. 91 (Anm. 154).

Warum Lanzetta aus dem Umstand, dass das Fresko Brandis heute nicht mehr existiert, direkt schließt, es sei nie ausgeführt worden, bleibt unklar. *Ibid.*, S. 91.

¹¹²³ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 6, int. 6, n. pag. [fol. 22 r^o f.].

In Bezug auf die konkret anzufertigenden Arbeiten ist dabei zwar stets nur von „*la seconda Cappella da farsi nella Chiesa del detto Nouitiato*“ die Rede, eine Zuordnung zur Cappella della Passione ist aber insofern möglich, als sich die Steinmetze im Vertrag verpflichten alle Arbeiten in einer Weise anzufertigen „*come quelli della Cappella già fatta di S. Fran.^{co} Xauerio*“. *Ibid.*, fasc. 6, int. 6, n. pag. [fol. 22 r^o].

¹¹²⁴ *Ibid.*, fasc. 6, int. 6, n. pag. [fol. 23 r^o].

¹¹²⁵ *Ibid.*, fasc. 6, n. pag. [fol. 9 r^o].

¹¹²⁶ *Ibid.*, fasc. 6, n. pag. [fol. 29 r^o].

¹¹²⁷ FROMMEL 1983, S. 241 (Anm. 52) mit Verweis auf ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 79 a ff.

den eigentlichen Guss und Mattei lediglich die Vergoldung der bronzenen Architekturglieder übernahm, scheint hier vielmehr auch bereits einen dritter Satz Kapitelle und Basen erwähnt zu werden, was darauf hindeuten könnte, dass ein Teil jener Ausgaben sogar bereits die Kapellen der gegenüberliegenden Kirchenhälfte betrifft.¹¹²⁸ Bezieht man – was von der Datierung her eigentlich durchaus naheliegen würde – jene Posten trotz alledem komplett auf die Cappella della Passione, würden damit insgesamt die Wandverkleidung in Teilen von Giovanni Battista Morelli, in Teilen aber auch von Giacomo d'Amici und Pietro Bianchetti, die Säulenschäfte des Altarretabels entweder von einem anonymen Steinmetz in Sizilien oder von Giovanni Maria Baratta, der Rest des Altars und die seitlichen Tauben von Cristoforo Muzzi, die Basen und Kapitelle von Carlo Mattei und Ottavio Venerati, der architektonische Stuck von Pietro Sassi, die Putten und Engel von Filippo Carcani¹¹²⁹ sowie die drei Leinwände und das Gewölbefresko von Giacinto Brandi stammen. Unabhängig davon, ob diese Zuschreibungen am Ende tatsächlich komplett zutreffen, ist auf der Grundlage der Dokumente allerdings immerhin klar, dass die Cappella della Passione im Laufe des Jahres 1682 als erste der vier Seitenkapellen komplett fertiggestellt gewesen sein muss.

Am 22. September 1679 schlossen die Jesuiten außerdem mit Carlo Maratta den Vertrag über die Altarpala der Cappella di S. Stanislao Kostka, die der Maler je nach Lesart der Quelle innerhalb von etwa sechs Monaten bis etwa eineinhalb Jahren fertigstellen sollte,¹¹³⁰ deren Vollendung, einer auf den 19. September 1687 datierten Quittung über die endgültige Bezahlung nach zu urteilen, trotz des vertraglich festgelegten Termins dann aber auch in diesem Fall insgesamt acht Jahre in Anspruch nahm.¹¹³¹ Nach dem Tod Ciro Ferris im Jahr 1689 realisierte darüber hinaus Ludovico Antonio David, der den Jesuiten wohl durch den Großneffen des damals regierenden Papstes Alexanders VIII., Kardinal Pietro Ottoboni, vorgeschlagen worden war, bis 1691 die beiden seitlichen Gemälde der Cappella della Madonna.¹¹³² 1704 scheint es den Jesuiten dann gelungen zu sein,

¹¹²⁸ *Ibid.*, S. 241 (Anm. 52).

¹¹²⁹ Die Zuschreibung eines Teils der Engel an Filippo Carcani schlägt bereits Ugo Donati vor. Die Einschätzung, dass die nach Abzug der Arbeiten Carcanis und Naldinis noch verbleibenden Figuren von Giacomo de Rossi stammen – gemeint ist wohl der bereits im Zusammenhang mit der Stuckdekoration der Hauptkuppel in Erscheinung getretene Kompanion oder Mitarbeiter Pietro Sassis –, dürfte, sofern sich Donati nicht auf weitere, von ihm nicht spezifizierte Dokumente stützt, wohl eher auf einer Fehlinterpretation des später bei Frommel nochmals aufgegriffenen Hinweises auf die Stuckarbeiten Sassis beruhen. DONATI 1941, S. 147.

¹¹³⁰ „Io Sottoscritto hò ric.^{to} dalla Ven.^{ca} Casa di Probatione di S. Andrea a M.^{re} Cavallo d.^a Comp.^a di Giesù p. le mani del P. Severino Vittori Priore d.^a m.^{ssa} Casa V Cento m.^{ta} sono a conto dun Quadro, che doverò fare nella Cappella del B. Stanislao, secondo il pensiero fatto, e come meglio giudicarò, e prometto farlo frà li 3e d'Un Anno prossimo, [...]. In Roma questo dì 22 settembre 1679. Io Carlo Maratt'afferma come sopra m.^o p. Li 22 sett.^{re} 1679“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione noua Ecclesie ...“), fasc. 13, fol. 2 [fol. 2], zitiert nach LANZETTA 1996, S. 102 (Anm. 168).

¹¹³¹ „Io Infra.^{to} ho ricevuto p. mano del P. Giuseppe Tonini d.^a Comp.^a di Giesù scudi trecento m.^{ta} [...], i quali con altri V Cento = simili havuti sotti li 22 sett.^{bre} 1679 = p. mano del P. Severino Vittorij allora Proc.^{ca} del Novitiato di S. Andrea à Monte Cavallo d.^a Comp.^a di Gies [sic] sono il prezzo del Quadro da mé fatto p. la Cappella del B. Stanislao consegnato in mano del sud.^o P. Tonini, con che mi dichiaro interm.^{ca} sodisfatto. In fede E. Questo dì 19 settembre 1687. Io Carlo Maratti affermo q.^o di sopra m.^o pp. questo dì sud.^{ca}“ *Ibid.*, fasc. 13, fol. 1 [fol. 1], zitiert nach *ibid.*, S. 102 (Anm. 169).

Trotz der Verzögerung scheinen die Jesuiten allerdings nicht daran gedacht zu haben, Maratta deswegen das Honorar zu kürzen, ja die genannte Quittung belegt sogar, dass der Künstler am Ende mit nicht weniger als insgesamt 800 scudi entlohnt wurde, was – zieht man in Betracht, dass sich die Bezahlung hier nur auf ein einzelnes Gemälde bezog – etwa dem Achtfachen dessen entspricht, was Giovanni Battista Gaulli und Giacinto Brandi für ihre Arbeiten erhielten.

¹¹³² HASKELL 1963, S. 144; LANZETTA 1996, S. 112 ff.

Dass das von Haskell und Lanzetta genannte Jahr 1691 nicht, wie die beiden genannten Autoren vermuten, den *terminus post quem* des Arbeitsbeginns, sondern den *terminus ante quem* der Fertigstellung markiert, argumentiert,

Giovanni Battista Gaulli doch noch zur Übernahme der beiden wohl eigentlich bereits im ursprünglichen Auftrag mit enthaltenen, in den 1670er-Jahren aber noch nicht in Angriff genommenen seitlichen Leinwänden der Cappella di S. Francesco Saverio zu bewegen,¹¹³³ die Gaulli dann – gegebenenfalls zusammen mit dem Fresko im zentralen Gewölbefeld¹¹³⁴ – zwischen 1706 und 1709 als beinahe letzte von ihm realisierte Werke tatsächlich ausführte. Und schließlich fertigte Ludovico Mazzanti zwischen 1721 und 1725, möglicherweise im Kontext des sich abzeichnenden Endes des Kanonisationsprozesses des Hl. Stanislaus, die noch fehlenden seitlichen Gemälde der Cappella di S. Stanislao Kostka sowie die *pala* der Cappella della Madonna an.¹¹³⁵

Während im Süd- und Westquadranten die Arbeit an den Gemäldezyklen mehr oder weniger unmittelbar mit der Realisierung der Kapellenverkleidung und des Altarensembles einherging, scheinen die Bilder Marattas und Davids zunächst einmal nur lose in den weiterhin im Rohbauzustand verbliebenen Kapellen der nordöstlichen Kirchenhälfte positioniert worden zu sein. Erst in den 1710er-Jahren nahm man dann auch in jenem Teil des Baus zumindest die Marmorausstattung ernsthaft in Angriff.¹¹³⁶ Am 11. Oktober 1712 vereinbarten die Jesuiten dazu mit den Steinmetzen Francesco Guidotti, Biagio Ferrari, Nicola Amici und Francesco Maria Caini die entsprechenden Vertragskonditionen, die der Quelle zufolge von vornherein sowohl für die Cappella di S. Stanislao Kostka als auch für die Cappella della Madonna Gültigkeit beanspruchten.¹¹³⁷ Die konkreten Arbeiten scheinen sich dann zunächst auf die Madonnenkapelle konzentriert zu haben und dort bereits im Sommer 1713 zum Abschluss gebracht worden zu sein. Am 28. Juli lag darüber hinaus die von Ludovico Rusconi Sassi unterzeichnete *misura e stima* der jene Kapelle betreffenden Arbeiten vor.¹¹³⁸ Und im unmittelbaren Anschluss daran schufen Francesco Guidotti und seine Kompag-

durchaus überzeugend, Daniela Gallavotti Cavallero. GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 104.

¹¹³³ „24. Ag.^o / Mi si dice che Baciccio pretende per i due quadri 200 scudi; quanto appunto si convenne, e 90 p. la volta a fresco; che non mi pare eccedente. Pronto anche a far buoni al Nov.^{to} altri 100 e certo Vino di che lasciò le ricevute. Tanto dovevo riferire a V. Rev. Non ostante q.^{ti} trattati il P. R.^e ultim.^{te} dopo la visita fattagli, p. il fr: Cozzi gli hà mandato ad offerire duecento scudi p. i due quadri e p. il compim.^{to} dei vani senza far menzione e conto del passato. / Alle mani del P. Manzio Rett.^e / Nov.^{to} di S. Andrea“ ARSI, F.G. 865 („*Diursa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 13, n. pag. [fol. 3 f.], zitiert nach ENGGASS 1964, S. 179.

Zur Einordnung des Dokuments sowie zur Datierung der beiden Gemälde siehe darüber hinaus auch *ibid.*, S. 101 f. und 141; LANZETTA 1996, S. 73 ff.; GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 105.

¹¹³⁴ Auch hier gehen sowohl Letizia Lanzetta als auch Daniela Gallavotti Cavallero davon aus, dass es zu Lebzeiten Gaullis noch nicht zu einer Ausmalung des Gewölbes kam. LANZETTA 1996, S. 82 (Anm. 147); GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 105.

Zwar ist im Gegensatz zur Cappella della Passione hier keine Quittung für die Endzahlung belegt, die die Anfertigung jenes Freskos ausdrücklich erwähnen würde. Insofern sind die Indizien, dass das betreffende Gewölbefeld tatsächlich durch den für den Gemäldezyklus der Wandzone verantwortlichen Künstler dekoriert wurde, hier zweifellos um einiges schwächer als in der Nachbarkapelle. Dennoch scheint bisher auch noch kein Beleg dafür aufgetaucht zu sein, der die Existenz eines von der Hand Gaullis stammenden Freskos dezidiert ausschließen würde.

¹¹³⁵ LANZETTA 1996, S. 73; GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 105.

¹¹³⁶ Dass man die Marmorverkleidung in den Kapellen des Nord- und des Ostquadranten derart spät, zumindest trotz der herausgehobenen Bedeutung der Stanislaus-Kapelle als Aufbewahrungsort von dessen Ganzkörperreliquie erst deutlich nach der Cappella di S. Francesco Saverio und der Cappella della Passione realisierte, mag dabei der Tatsache geschuldet gewesen sein, dass man durch die Montage der Wanddekoration in diesem Fall nicht nur den Verbindungsgang zwischen den beiden Kapellen verschloss, sondern damit zugleich auch den einzigen in jenem Geschoss vorhandenen Zugang zur Wendeltreppe verlor und dass sich die Jesuiten insofern zunächst noch unsicher waren, wie sie auf jenes Problem reagieren sollten. Vgl. Kapitel 3.5.3., S. 404.

¹¹³⁷ ARSI, F.G. 865 („*Diursa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 19, n. pag. [fol. 32 ff.] und n. pag. [fol. 62 ff.].

¹¹³⁸ *Ibid.*, fasc. 19, n. pag. [fol. 66 ff.].

nons zwischen Anfang August jenes und Ende November des folgenden Jahres dann auch noch die Marmorverkleidung in der Kapelle des Hl. Stanislaus, die – wohl kurz darauf – ebenfalls von Ludovico Rusconi Sassi taxiert wurde.¹¹³⁹

Im Zusammenhang mit jenen Arbeiten an der Marmorausstattung der beiden Kapellen versuchte im Februar 1713 der Schöpfer der Statue, Pierre Legros, die Patres davon zu überzeugen, die im Sterbezimmer Stanislaus Kostkas aufgestellte Liegefigur des Heiligen in die im gewidmete Kapelle zu translozieren und ihr damit zu einem deutlich öffentlicheren, von jedem Kirchenbesucher problemlos erreichbaren Aufstellungsort zu verhelfen.¹¹⁴⁰ Nach einem ausgiebigen, von Memoranden und Gegenmemoranden begleiteten Konsultationsprozess, in dessen Verlauf man als Kompromissvorschlag kurzzeitig darüber nachgedacht hatte, für die Skulptur eine hinter der *pala* in die Wand eingelassene, wie am Ignatiusaltar durch ein versenkbares Altarbild verschlossene Nische anzulegen,¹¹⁴¹ entschieden sich die Jesuiten nicht zuletzt aus Gründen der Symmetrie am Ende aber doch dazu, auch weiterhin prinzipiell den ursprünglichen Entwurf Berninis und Mattia de' Rossis beizubehalten und in der Stanislauskapelle lediglich in zwei für den Gesamteindruck der Kirche vergleichsweise untergeordneten Details von den übrigen Quadranten abzuweichen. So wurden zum einen auf Wunsch des Principe Pamphilj – zu diesem Zeitpunkt wohl bereits des Sohns von Giovanni Battista, Camillos d. J. – die ursprünglich auch hier geplanten und bereits seit den 1660er-Jahren vorhandenen Säulenschäfte aus *diaspro tenero* durch solche aus *alabastro fiorito* beziehungsweise *alabastro a pecorella* ersetzt.¹¹⁴² Zum anderen gab man in diesem Zuge für die Gebeine des Heiligen einen neuen Sarkophag in Auftrag, der dann von einem gewissen Stefano François in den Jahren 1716 und 1717 ausgeführt wurde und den man nach seiner Fertigstellung an seinem heutigen Standort in der Altarmensa aufstellte.¹¹⁴³ Inwieweit man dabei auch die Gestaltung des Stipesp-

¹¹³⁹ *Ibid.*, fasc. 19, n. pag. [fol. 50 ff.].

¹¹⁴⁰ BISSELL 1997, S. 77 f.

¹¹⁴¹ „*Adi Feb.º 1713*

Essendo insorti alcuni dubij intorno alle due capelle da farsi in questa nostra Chiesa di S. And.ª piacque a Nostro P.º, per risoluzione de med.º, tenere una consulta: in cui, con sua Paternità, intervennero <il Rett.º del Coll.º rom.º come Viceprovinciale> il P. Rett.º di q.º Casa, il P. Ministro, il P. Bonanni, il P. Pro.º, il F.º Giacchini, il S. Lud.º Rusconi Sassi Architetto, e Monsù Legrò Scultore: e dopo aver udito, il sentim.º di ciascheduno, con le loro ragioni, determinò la Paternità sua li seguenti punti.

P.º Che la Volta della Capella della Madonna si facesse nel fondo à casettoni uniformi alla uolta maggiore della chiesa: come pure stà la Volta della Capella della Passione; benche però nel resto si potesse variare.

2.º Che p. la Capella del Beato si scegliessero li marmi più nobili: massimam.º [?] se fossero tali, che ne colori potessero auer qualche somiglianza, con le altre capelle: benche però la distribuzione di questi si dovesse considerare prima meglio sopra il Modello da farsi.

3.º Che nell'Architettura non si alteri punto la forma delle Altre Capelle: mà si conserui l' istesse ordini, che è stato tenuto nelle medesimi.

*Con tal occasione Monsù Lergò propose un suo pensiero, ciouè [?]: che Nella Capella del Beato si facesse una nicchia, doue stà il quadro dell'Altare, per poi trasportarui in essa la Statua, che stà alle Capellette: Sopra di che sua Paternità n.º [?] determinò altro se n.º [?] che d.º Monsù esponesse q.º suo pensiero sopra un modello, che il med.º Monsù si esibì di fare à tutte sue spese; in maniera tale però, che possa l' altare star coperto p. ordinario [sic] con il quadro dell'istesso Beato dà alzarsi, e calarsi come si fa nella capella di S. Ignazio al Giesù, affinché abbia l'uniformità con le altre Capelle; che per tal modello si sarebbe considerato meglio, se un tal pensiero sia dà abbracciarsi ò no.º“ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 19, n. pag. [fol. 48], zitiert nach BISSELL 1997, S. 133.*

Zum Wortlaut der Memoranden siehe HASKELL 1955, S. 287 f.

¹¹⁴² „*L'alabastro fiorito orientale proposto da qualchuno, [...] da lontano non ispicia e comparisce de color debole, sfumato e smorto, [...]. Il S.º Principe lasciò ora fare, ma quando avrà sentito biasimar da periti la novità, potrà dolersi che non sia stata fedelmente adempita la volontà del testatore e seguitato il consiglio del Bernino; [...].*“ ARSI, Rom. 163, fol. 293 f., zitiert nach *ibid.*, S. 289.

¹¹⁴³ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 19, n. pag. [fol. 11 ff.];

rospekts erst während der Marmorarbeiten der 1710er-Jahre entwickelte, muss dabei zwar offen bleiben. Zumindest die grundsätzliche Idee, den Stipes in seinem Inneren auszuhöhlen, um auf diese Weise die Stanislausreliquien unmittelbar in den Altar zu integrieren, muss aber bereits zu Lebzeiten Berninis aufgekommen und umgesetzt worden sein, berichtet doch die Konventschronik, dass man auch den noch aus dem Vorgängerbau stammenden alten Stanislaussarg bei seiner Überführung im Jahr 1670 unter den damals bereits vorhandenen Teilen des Altars aufgestellt hatte.¹¹⁴⁴

Die Ausstattung der Kapellen endete schließlich damit, dass zu einem bisher nicht näher bestimm- baren Zeitpunkt, angesichts der betreffenden Todesdaten aber definitiv vor 1727 beziehungsweise 1731 Giuseppe Chiari die Ausmalung des Deckenfelds in der Cappella della Madonna und Giovanni Odazzi die Ausmalung des Deckenfelds in der Cappella di S. Stanislao Kostka anfertigte.¹¹⁴⁵ 1746 ersetzte – so sie denn zuvor tatsächlich existierten – Filippo Bracci die Fresken Gaullis und Brandis in den Gewölben der Cappella di S. Francesco Saverio beziehungsweise der Cappella della Passione.¹¹⁴⁶ Und in den Monaten vor dem 20. August 1749 ergänzte ein gewisser Francesco Galli dann auch noch die Engel und Putten der Cappella di S. Stanislao Kostka und der Cappella della Madonna.¹¹⁴⁷

3.5.2. Die Freistellung der Fassade und die Schaffung des Vorplatzes

Auch wenn die angehenden Ordensmitglieder gerade während ihrer Noviziatszeit eher abgeschie- den zu leben hatten und der in den ersten Planungsphasen eher introvertierte Charakter der Kirche dieser Vorgabe zweifellos entgegenkam,¹¹⁴⁸ machen die Quellen doch unmissverständlich klar, dass Bernini mit seiner Entscheidung, den Bau ein Stück weit von der Straße abzurücken und hinter ei- ner Mauer zu verbergen, weniger auf einen Wunsch der Jesuiten, sondern eher auf eine Auflage Papst Alexanders VII. reagierte.¹¹⁴⁹ Parallel zum allmählichen Fortschreiten der Baustelle bemühten

DONATI 1941, S. 147.

¹¹⁴⁴ Vgl. Kapitel 3.4.5., S. 377.

¹¹⁴⁵ LANZETTA 1996, S. 108; GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 105.

¹¹⁴⁶ DONATI 1941, S. 147; LANZETTA 1996, S. 82 (Anm. 147) und 91; GALLAVOTTI CAVALLERO 2016, S. 105.

¹¹⁴⁷ ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ ...*“), fasc. 19, n. pag. [fol. 44]; DONATI 1941, S. 147.

¹¹⁴⁸ In den Ordensregeln selbst findet sich – abgesehen von dem Hinweis, dass die Novizen während ihrer Noviziatszeit nur mit besonderer Erlaubnis Besuch von Bekannten oder Verwandten empfangen durften, sämtliche ein- und aus- gehenden Briefe zunächst dem Novizenmeister vorlegen mussten und sie, von speziellen Ausnahmen abgesehen, nur zu mehreren und nur mit Zustimmung der Noviziatsleitung den Konvent verlassen durften – zwar keine ausdrück- liche Forderung nach einer besonderen Zurückgezogenheit der Novizen. ConstSI 1583, S. 21 und 88 ff. (Exam. gen., Kap. 4, § 6 / [§ 60] sowie III, Kap. 1, § 2 f. und Anm. C f. / [§ 244 ff.]).

Dass man zumindest in der Frühzeit des Ordens vor allem in den zentralen Noviziatsbereichen durchaus einen eher abgeschiedenen Charakter anstrebte, ergibt sich aber aus einem Bericht über die Frühgeschichte des Konvents, der unter anderem davon berichtet, man habe, um die Novizen vom Straßenlärm fernzuhalten, gezielt die Wohntrakte im hinteren Teil des Grundstücks angeordnet: „*Ivi in un memoriale dato il 1582 a Monsignore Caraffa s'accenna, che mai i Novizij avessero abitato verso la Strada Pia, mentre pregando in quel memoriale Monsignor' a voler far serrare due finestre, che il Bandini aveva aperto verso l'Orto di S. Andrea, e de non concedergli, che aprisse una strada accanto all' Orto, come il Bandini voleva, s'adduce questa ragione .Per le Canzone, ed indecenze, che in simili strade si sogliono sentire' e poi s'aggiunge .per la qual causa manco s'abita verso la Strada Maestra' (cio è Strada Pia).*“ ARSI, Rom. 167 a („*Notizie istoriche appartenenti alle Cappellette di S. Stanislao Kostka*“), S. 6 [fol. 6 v°], zitiert nach TERHALLE 2011, S. 297.

Zum Wunsch nach Abgeschiedenheit als Motivation für die straßenbegleitende Trennmauer vgl. KITAO 1965, S. 278; CONNORS 1982, S. 26; MARDER 1990, S. 130.

¹¹⁴⁹ Zur Einflussnahme des Papstes auf die Grundkonzeption der Kirche siehe Kapitel 3.2.1., S. 269 f. sowie Kapi-

sich die Patres des Noviziats daher im Laufe der Jahre gegenüber verschiedenen, einander nachfolgenden Päpsten immer wieder um die Erlaubnis, den in den Projekten des Ersten und Zweiten Chirographen vorgesehenen Vorhof durch Entfernung der straßenbegleitenden Mauer in einen kleinen Platz zu verwandeln.

Einen ersten, damals allerdings noch erfolglosen Anlauf, den Papst für eine Niederlegung der vorderen Hofwand zu gewinnen, unternahm Bernini möglicherweise bereits am 8. August 1659 gegenüber Alexander VII. selbst. Dies könnte zumindest Alexanders Tagebuch nahelegen, demzufolge sich die Audienz an jenem Tag unter anderem um die Mauer und die Portale der Straßenfront drehte.¹¹⁵⁰ Zwar lässt sich auf Grundlage des entsprechenden Tagebucheintrags auch nicht komplett ausschließen, dass die beiden Gesprächspartner lediglich über erste gestalterische Details diskutierten. Da die Jesuiten, wie sich noch zeigen wird,¹¹⁵¹ zu jenem Zeitpunkt allerdings noch keine konkreteren Vorbereitungen für die Realisierung der Mauer trafen und damit eigentlich noch keinerlei Veranlassung bestand, sich über das Aussehen der betreffenden Elemente genauere Gedanken zu machen, ist jedoch ebenso gut denkbar, dass Bernini dem Papst bei jener Gelegenheit die Schaffung eines Vorplatzes vorschlug, der damals wohl noch den auf den beiden Chirographen dargestellten, trapezförmigen Umriss hätte aufweisen sollen.

1669 kam es dann im Zuge der Neukonzeption des Sakristeiflügels zum einen nochmals zu einer gewissen Überarbeitung der der Kirche vorgelagerten Bereiche.¹¹⁵² Dabei verlieh Bernini der zwischen Straßenflucht und Kirchengebäude gelegenen Zone nicht nur den bereits beschriebenen, abgesehen von der von hinten in die Hof- beziehungsweise Platzfläche hineinragenden Kirchenkontur prinzipiell rechteckigen, durch die Seitenwand des Sakristeitrakts, die dazu symmetrische Gartenmauer sowie die Prospekte der rückwärtigen Umgänge und Durchfahrten begrenzten Umriss. Vielmehr rückte er die Seitenwände des betreffenden Areals auch in einem solchen Maße an die Hauptscheitel des Kirchengebäudes heran, dass die Gesamtkomposition für eine befriedigende Wirkung praktisch zwingend eine größere Tiefenausdehnung und damit einen Verzicht auf die Frontmauer erforderte. Parallel zur Realisierung des betreffenden Flügels bemühten sich die Jesuiten daher in jenen Monaten nochmals besonders intensiv um die Genehmigung für einen regelrechen Vorplatz – eine Initiative, die dann jedoch auch in diesem Fall am Widerstand des Papstes, damals bereits Clemens' IX., scheiterte.

Und schließlich dürfte in den Jahren 1670 bis 1671 auch die Konzeption und Realisierung von Travertinfassade und vorgelagerter Portikus bei den Baubeteiligten den Wunsch verstärkt haben, der Kirche eine der gestalterischen Pracht des Inneren, dem Rang der Stifterfamilie und dem Selbstverständnis des Ordens angemessene Präsenz im Stadtraum zu verleihen. Möglicherweise in diesem Kontext traten die Jesuiten auch an den folgenden Papst, Clemens X., nochmals mit der Bitte heran, einer Entfernung der Trennmauer zuzustimmen, was dieser – den Dokumenten zufolge sogar mit dem ausdrücklichen Hinweis, er wünsche in der Nähe des päpstlichen Palastes keine neue Platzanlage – dann allerdings ebenfalls ablehnte.¹¹⁵³

tel 3.2.2., S. 274 f. (insbes. Anm. 639 und 642).

¹¹⁵⁰ BAV, *Codici Chigiani*, O.IV.58, n. pag. [Sp. 258 v^o (08.08.1659)], zitiert nach KRAUTHEIMER - JONES 1975, #331; vgl. Kapitel 3.3.5., S. 321 (Anm. 829).

¹¹⁵¹ Vgl. im Folgenden S. 397.

¹¹⁵² Für den Gesamtkontext jener Planungsphase sei hier nochmals auf Kapitel 3.4.3., S. 359 ff. verwiesen.

¹¹⁵³ Der gegenüber Clemens X. unternommene Versuch, die Genehmigung zum Abriss der Hofmauer zu erhalten, ist in der Einleitung des Berichts über die letztlich erfolgreiche Initiative überliefert, die mit den Worten beginnt: „*Per la difficoltà incontratasi nel Pontificato di Clem.^e X di buttare a terra il muro vecchio che lungo la strada Pia stava dinanzi alla facciata della Chiesa <e la difficoltà nasceva dal non piacere nuova Piazza in vicinanza del Pal.^o Apostolico> [...]*“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 137, zitiert nach MARDER 1990, S. 126 (Anm. 45).

Erst als nach dem Tod Clemens' X. dann am 21. September 1676 Benedetto Odescalchi als Innozenz XI. zu dessen Nachfolger gewählt worden war, ergab sich eine Konstellation, in der die Realisierung des Vorplatzes wieder aussichtsreicher erschien. So durfte man angesichts der Tatsache, dass der neue Papst, noch als Kardinal, 1658 und 1670 persönlich die Grundsteinlegung beziehungsweise die Einsegnung von Berninis Neubau übernommen hatte und er darüber hinaus seit jeher ein enges Verhältnis zu den Pamphilj pflegte, nicht nur davon ausgehen, dass er sich für einen weiteren Ausbau der neuen Noviziatskirche besonders offen zeigen würde. Vielmehr muss auch bereits früh klar gewesen sein, dass Innozenz XI. keinerlei eigenen architektonischen oder städtebaulichen Ambitionen hegte und dass daher zumindest die Sorge, eine allzu prominente Pamphilj-Stiftung könne mit der eigenen Kunstpatronage in Konkurrenz treten, als Motiv für eine Ablehnung des Platzprojekts wegfiel.¹¹⁵⁴ Wohl bereits wenige Wochen nach Innozenz' Wahl bemühten sich die Patres des Noviziats daher ein weiteres Mal um die Genehmigung, die Mauer entfernen zu dürfen. Und in der Tat erhielten die Jesuiten diesmal bereits kurze Zeit später, am 23. November 1676, die lang ersehnte Abrissgenehmigung,¹¹⁵⁵ sodass man – achtzehn Jahre nach Grundsteinlegung und sieben Jahre nach dem ersten zweifelsfrei belegten Platzprojekt – am 5. Dezember 1676 die Niederlegung der Wand dann endlich in Angriff nehmen konnte.

Der Abriss geschah dabei im Beisein eines Notars, der zum einen nochmals die exakte Position der Mauer dokumentierte und der zum anderen explizit zu Protokoll nahm, dass die Jesuiten die freigewordene Fläche nicht der Jurisdiktion der *maestri delle strade* unterstellten, sondern sich daran weiterhin sämtliche Besitztitel vorbehielten und insbesondere auf dem Recht bestanden, die Mauer oder eine andere Abtrennung jederzeit wieder neu zu errichten. Wie die Konventschronik deutlich macht, wollten sich die Jesuiten auf diese Weise nicht nur die Möglichkeit offenhalten, den Vorplatz bei Bedarf mit einem Eisengitter abzuschließen, um unter der Portikus die Ansammlung von Unrat zu verhindern. Vielmehr wird auch erwähnt, dass sie wohl bereits kurz nach Ende der Abbrucharbeiten entlang der Grundstücksgrenze eine Folge von insgesamt sechs steinernen Pollern aufstellten, mit denen sie jener Klausel auch nochmals einen unmittelbar baulichen Ausdruck verliehen.¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁴ MARDER 1990, S. 128 f.

¹¹⁵⁵ „[...] essendosi desiderata la licenza [di buttare a terra il muro vecchio] da N. Sig.^{re} PP. Innoc.^o XI, e fattasene l'Istanza a nome del Noviziato a S. S.^{ta}, e Sig.^r Card.^l Cybo, alli 23 Nov.^{re} 1676 S. Em.^{za} significò al N. B. P. G.^{le} la concessione fattacene da S. Santità. In conformità di che il medesimo Nostro Padre scrisse alli 24 dal Giesu una lettera al Padre Rettore di questa Casa, riposta nel nostro archivio, dandogli parte della gratia [...]“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 137 f., zitiert nach FROMMEL 1983, S. 233 (Anm. 34) und MARDER 1990, S. 126 f. (Anm. 45).

¹¹⁵⁶ „Nell' anno 1676: alli 5: X.^{bre} si leuarono auanti l. ingresso di detta Chiesa alcuni muriccioli e ui siposero le mezze colonne, che di p.^{nte} ui sono, e ciò con Licenza di Palazzo, e di tutto si fece pubblico instromento per conseruare à noi il ius del sopradetto sito; [...]“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 8 r^o]. „Nell'atto di buttare a terra il sud.^o muro si fece dichiarat.^{re} autentica rogata che come colla apertura della Piazza mediante la demolitione del muro non si voleva cedere quel sito al publico; ma che il Novitiato si riteneua lo Jus d'alzare, quando gli piacesse un nuovo muro; et in segno di questo Jus, si mettevano le Colonnnette, come si vedono. Si giudicò bene l'usare questa cautela; p.che quando il Portichetto della facciata, come si dubitava fusse riuscito ricettacolo notturno d'immondezze, v'era pensiero di tirare lungo la strada una Cancellata di ferro, ò altro simile impedimento, ch'abbracciasse tutta la Piazza rinchiudendo il sito, conforme s'era acquistato difeso dal muro.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 137 f., zitiert nach MARDER 1990, S. 126 f. (Anm. 46).

In dem im Archivio di Stato erhaltenen Notariatsprotokoll heißt es konkret:

„Descriptio pro venerabili Domo Probationis Sancti Andreae in Monte Quirinali Societatis Iesu

Die quinta decembris 1676, indictione 14, pontificatus sanctissimi Domini Nostri Innocentij XI anno primo.

Requisitus ab admodum reverendo patre Curtio Sestio Societatis Iesu Rectore venerabilis Domus Probationis Sancti Andreae in Monte Quirinali dictae Societatis, accessi, meque personaliter contuli ad venerabilem Domum Probationis et

Um jegliche Missverständnisse zu vermeiden, wurde dem Notariatsprotokoll außerdem nochmals eine maßstäbliche, in der Größe exakt den Grundrissen der Chirographen entsprechende Skizze der städtebaulichen Situation beigeheftet [ABB. 760]. In seinem oberen Abschnitt zeigt das heute in das Bündel der Notariatsakten eingebundene und daher nur noch in zwei separaten Teilen studierbare Blatt zunächst einmal eine Ritzzeichnung des vorderen, von der Fassade bis ungefähr zur Mitte der altarseitigen *coretto*-Segmente reichenden Teils des Kirchengrundrisses einschließlich der Treppentufen des Portikuspodests. Die Vestibülpartie, der Bereich der vorderen biapsidalen Räume, die Ansätze des Ovalumrisses und der Grundriss der primären Fassadenebene sind zusätzlich freihändig mit Tusche ausgezogen. Allerdings zeigt die eingestellte Ordnung der Frontfassade noch nicht die zu diesem Zeitpunkt eigentlich bereits installierten Doppelpilaster – ein Umstand, der ähnlich wie der identische Maßstab darauf hindeutet, dass die Zeichnung entweder als unmittelbare Kopie des Zweiten Chirographen entstand oder zumindest auf denselben Vorlagen beruht.

Auf der rechten Seite wird die Darstellung von der ebenfalls in Tusche wiedergegebenen Außenwand der Sakristei begrenzt. Nahe des unteren Bildrands enthält das Blatt zum einen eine ebenfalls teils als Ritzung, teils in Tusche dargestellte, dem Äquivalent von 140 *palmi* entsprechende Maßlinie sowie zum anderen – nun wieder komplett in Tusche – die straßenbegleitende Mauer einschließlich der zwei existierenden Durchgänge. Bereits ein flüchtiger Blick zeigt dabei jedoch, dass die Durchbrüche, anders als in sämtlichen vorigen Planungsetappen vorgesehen, eine extrem asymmetrische Position besessen haben müssen. So liegt der rechte der beiden Durchbrüche nur knapp neben der Kirchenmitte und auch die linke Öffnung befindet sich nicht etwa klar außerhalb der Gebäudeflucht vor der die Querachse des Gebäudes verlängernden Wand, sondern nur ungefähr mittig zwischen dem Scheitel der äußeren Ovalkontur und dem Abschluss der Fassade. Auch wenn auf der unmittelbar nach Ankauf der Vigna Bandini angefertigten Bestandsaufnahme [ABB. 740] entsprechende Durchbrüche durch die Garten- und Hofmauern noch fehlen, ist damit wohl davon auszugehen, dass die 1676 abgerissene straßenbegleitende Wand noch zum Bestand des Bandini-Komplexes gehörte und man diese somit nicht nur zur Abschirmung der Baustelle die gesamte Rohbauphase hindurch stehen gelassen hatte. Vielmehr hatte man sich – wohl im Bewusstsein, die Wand eigentlich ohnehin ersatzlos entfernen zu wollen – offensichtlich auch danach nie die Mühe gemacht, die im Rahmen der Planungen vorgesehene neue Straßenfront tatsächlich zu errichten.

Hinter der straßenbegleitenden Mauer gibt die Zeichnung der Notariatsakten darüber hinaus bereits die beiden halbrunden Kulissenwände wieder. Während letztere, genau wie die vordere Partie der Kirche, zwar in Tusche ausgezogen sind, entlang der Schnittflächen jedoch komplett hell bleiben, trägt die Frontwand dabei eine Schraffur, mit der der Zeichner diese wohl als abzureißendes beziehungsweise bereits abgerissenes Element charakterisierte. Tod Marder scheint aus diesem Umstand den Schluss zu ziehen, dass bei Niederlegung der straßenbegleitenden Mauer die Kulissenwände bereits existierten, dass die Abbrucharbeiten damit nur die letzte Etappe bei der Realisierung

pervenctus interfui dum ipse dominus pater Rector iussit et mandavit pluribus fabris murarijs, ut demolirent murum existentem ante venerabilem Ecclesiam Divi Andreae Apostoli contiguam dictae venerabili Domui, prout ex planta quae hic inseritur tenoris. etc., qui quidem muratores recepto ordine dicti reverendi patris Rectoris et in illius executionem, coram me etc., testibusque etc. demolierunt, et omnino devastarunt praedictum murum, protestans tamen ipse reverendus pater Rector, quod per demolitionem dicti muri ullo modo intelligatur acquisitum aliquod jus Dominis Viarum Magistris, sed expresse eidem venerabili Domui Probationis reservavit, et reservat facultatem, et auctoritatem dictum murum de facto, et propria auctoritate denuo reidificandi, non solum isto, sed in omni etc., seque etc. quibus etc.

Actum Romae, ante dictam venerabilem ecclesiam Divi Andreae apostoli presentibus perillustri et excellenti domino Ioanne Andrea Arrigho filio quondam Antonij de Castro Bononensi Imolensis diocesis, et domino Laurentio de Quadris filio quondam Philippi romano testibus.“ ASR, Notai dell'Auditor Camerae, vol. 4045, fol. 355 r° f., zitiert nach *ibid.*, S. 132.

des Vorplatzes darstellten und dass das Abrissdatum damit zugleich den *terminus ante quem* für die Errichtung der Kulissenwände markiert.¹¹⁵⁷ Inwieweit dies in derart zugespitzter Form tatsächlich zutrifft, muss zwar dahingestellt bleiben. Dass man die Errichtung der Kulissenwände spätestens im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Abbruch der Frontmauer in Angriff nahm, ist allerdings durchaus anzunehmen. Selbst wenn die Platzanlage nicht, wie Marder meint, bei Niederlegung der Mauer fertig zutage trat, dürften die Kulissenwände daher doch zumindest spätestens in der ersten Jahreshälfte 1677 fertiggestellt gewesen sein. Und die Konzeption des endgültigen Platzgrundrisses kann angesichts der in den Notariatsakten bereits wiedergegebenen Hofwände sogar tatsächlich nur vor Dezember 1676 geschehen sein.

Wann die Kulissenwände genau konzipiert und realisiert wurden, muss bei alledem aber ebenso offen bleiben wie die detaillierten Schritte, die der Hofentwurf im Zuge der Durcharbeitung durchlief. Zweifelsfrei belegt ist, dass man in der 1669 an Papst Clemens IX. gerichteten Petition noch von einem rechteckigen Hof ausging und dass damit die Entscheidung für die heutige Form des Vorplatzes erst nach jenem Zeitpunkt fiel.¹¹⁵⁸ Ebenso ist klar, dass zumindest gewisse Entwurfsüberlegungen erneut auf dem Zweiten Chirographen stattfanden, auf dem Bernini nach der Abkehr von der rechteckigen Platzform auch die Kulissenwände versuchsweise in Bleistift eingetragen hatte [ABB. 749]. Betrachtet man die Darstellung im Detail, kommen die straßenparallelen Endstücke, genau wie in den Notariatsakten, noch ohne die letztlich realisierten Portale aus, sind aber bereits, analog zur endgültigen Ausführung, gegenüber der Flucht des geplanten Pfortenflügels beziehungsweise der den nordöstlichen Teil des Bandini-Grundstücks zur Strada Pia hin abschließenden Gartenmauer leicht zurückversetzt. Außerdem zeigen beide Kulissenmauern bereits die spätere Gliederung in je 5 Abschnitte, die hier allerdings nur durch Lisenen voneinander getrennt werden und noch nicht über die in die Felder eingeschnittenen zusätzlichen Eintiefungen verfügen. Auf der linken Seite sind außerdem Spuren einer Vorfassung mit etwas geringerem Radius erkennbar, bei der das gerade Endstück dementsprechend nicht nur etwas breiter ausfällt, sondern auch nochmals etwas weiter hinten auf dem Grundstück liegt. Auf der rechten Seite deutet sich dagegen bereits die am Ende auch umgesetzte Idee an, den Pfortenflügel nicht bündig mit dem Sakristeitrakt enden zu lassen, sondern dessen Seitenwand nochmals etwas weiter nach Südwesten zu verschieben, um auf diese Weise für die gerade Endpartie erneut etwas mehr Platz zu gewinnen. Da die Wiedergabe der Kulissenmauern zwar bereits auf die den ursprünglichen Sakristei- und Pfortenentwurf verdeckende Klappe reicht und daher zwar chronologisch erst nach der Reinzeichnung des Sakristeientwurfs entstanden sein kann, die Klappe selbst aber ebenfalls bereits 1669 fertiggestellt gewesen sein muss, erlaubt der Zweite Chirograph ansonsten allerdings keine weitere Eingrenzung der Platzgenese, sondern bestätigt nur nochmals den ohnehin bereits identifizierten *terminus post quem* des Planungsbeginns.

Gewisse zusätzliche Hinweise für die Datierung ergeben sich daher lediglich aus zwei nachträglichen bildlichen Wiedergaben des Gebäudes. So weist insbesondere Tod Marder darauf hin, dass die Kulissenwände in dem 1676, also im Jahr der Niederlegung der straßenbegleitenden Mauer, erschienenen Stadtplan Giovanni Battista Faldas [ABB. 773] zwar prinzipiell bereits auftauchen, dass diese dort allerdings eine Attika zu tragen scheinen. Damit ist davon auszugehen, dass bei Anfertigung der den Quirinal betreffenden Partien des Sticks das grundsätzliche Hofprojekt zwar bereits bekannt war, die Wände aber noch nicht aufrecht standen oder zumindest noch nicht ihren oberen Abschluss erhalten hatten und dementsprechend auch am Objekt noch nicht vollständig überprüft

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, S. 127.

¹¹⁵⁸ Vgl. S. 395 sowie Kapitel 3.4.3., S. 360 (insbes. Anm. 992).

werden konnten.¹¹⁵⁹ Analog dazu zeigt die durch eine Beischrift ebenfalls auf das Jahr 1676 datierte Bauaufnahme aus dem Nationalmuseum Stockholm [ABB. 768] zwar einerseits bereits sowohl die Lisenengliederung als auch die zusätzlichen, eingetieften Felder und enthält entlang der Kulissenwände darüber hinaus sogar bereits eine Reihe von Maßzahlen. In dieser Hinsicht vermittelt das Blatt somit den Eindruck, als sei auch hier bereits ein reales Artefakt und nicht nur ein reiner Planungsstand wiedergegeben worden. Zum anderen fällt jedoch auf, dass der Zeichner die Kulissenwände auf vier Abschnitte kürzen musste, um am Rand des Papiers noch Platz für die straßenparallelen Endpartien übrig zu haben. Sofern sich der Zeichner nicht einfach nur während des Zeichenprozesses dazu entschloss, den Umfang der Darstellung zu erweitern, könnte dies darauf hindeuten, dass er von den Wänden erst zu einem Zeitpunkt erfuhr, zu dem sich die Blattaufteilung bereits nicht mehr ändern ließ – eine Interpretation, die ihrerseits den Schluss nahe legen würde, dass man die neuen Hofwände erst im Laufe jenes Jahres begann. Und die Tatsache, dass auf jener Zeichnung in den am Blattrand sichtbaren abknickenden Endstücken außerdem nochmals die Portale fehlen, lässt sogar den Verdacht aufkommen, dass man zum Zeitpunkt der Zeichnung zwar bereits die konkaven, nicht aber die geraden Teile der Platzeinfassungen in Angriff genommen hatte.¹¹⁶⁰

Auch wenn die genaue chronologische Abfolge zwischen der Petition an den Papst, dessen eventuell bereits früher ausgesprochener mündlicher Zusage, der offiziellen, möglicherweise in Schriftform übermittelten Genehmigung, dem Abriss der alten Trennmauer sowie dem Beginn und der Fertigstellung der neuen Kulissenwände weiterhin offen bleiben muss, dürfte sich die konkrete Realisierung der neuen Platzform damit wohl tatsächlich am ehesten auf die zweite Hälfte des Jahres 1676 datieren lassen. In Bezug auf den Ablauf der Planung ist dagegen die Annahme, dass Bernini den heutigen Platzumriss bereits 1669 im Nachgang der Überlegungen zum Sakristeiflügel oder 1670 bis 1671 im Zusammenhang mit der Frontfassade konzipierte,¹¹⁶¹ ebenso denkbar wie Tod Marders Vorschlag, dass die Jesuiten in der Erwartung, Innozenz XI. werde als ehemaliger Förderer der Baustelle nun endlich auch eine adäquate städtebauliche Einbindung der Kirche möglich machen, Bernini kurz nach Innozenz' Wahl um eine Überarbeitung der Platzsituation baten und dieser die Kulissenwände dementsprechend erst zwischen dem Amtsantritt des Papstes und der Niederlegung

¹¹⁵⁹ MARDER 1990, S. 128.

¹¹⁶⁰ Die Vedute aus dem prinzipiell 1669 bis 1670 erschienenen dritten Band von Giovanni Giacomo de Rossis und Giovanni Battista Faldas *Nuovo teatro delle fabriche*, die schon den offenen Vorplatz und die endgültige Form der Kulissenwände zeigt und daher zunächst eine vergleichsweise frühe Entstehung des Platzentwurfs nahezulegen scheint, spielt dagegen für die Datierung der besagten Elemente wohl keine Rolle.

So weist die Forschung nicht nur darauf hin, dass der Stich zu S. Andrea als eines von lediglich zwei Blättern innerhalb des dritten Bandes keine Signatur Faldas trägt, dass die in den meisten erhaltenen Abzügen sichtbare Nummerierung der Tafeln darüber hinaus erst eine spätere Zutat darstellt und dass die Darstellung von Berninis Noviziatskirche daher ohne weiteres auch erst nachträglich in die Stichsammlung eingefügt worden sein könnte. Da auf dem Stich bereits die nach Abriss der Frontwand installierten Poller auftauchen, die kaum integraler Bestandteil des Fassaden- und Platzentwurfs gewesen sein werden, ist vielmehr auch auszuschließen, dass das Blatt lediglich einen geplanten, aber noch nicht umgesetzten Wunschzustand vorwegnimmt. Anders als dies das in der Literatur gemeinhin angegebene Erscheinungsdatum des Gesamtwerks vermuten lässt – dürfte der Stich zu S. Andrea damit tatsächlich erst nach 1676 entstanden sein. Vgl. DE ROSSI - FALDA 1665-99, III, Taf. 13; BELLINI 1993, S. 146 sowie Kapitel 1.4., S. 36 f. dieser Arbeit.

¹¹⁶¹ LANZETTA 1996, S. 44.

Die Argumentation Tod Marders, die heutige Platzform könne zumindest erst nach 1672 konzipiert und umgesetzt worden sein, da die Baustellenchronik jenes Jahres die Kulissenwände noch nicht erwähne, wirkt – zumal angesichts der Tatsache, dass darin auch die Überlegungen zum rechteckigen Vorplatz keinen Niederschlag fanden und die Planung und der Rohbau der Sakristei oder die gegebenenfalls erforderlichen Mauerwerksarbeiten an der Fassade eine allenfalls cursorische Behandlung erfuhren – wenig plausibel und kann bei den hier angestellten Überlegungen zur möglichen Datierung des Vorplatzes daher ebenfalls ausgeklammert werden. Vgl. MARDER 1990, S. 127 f.

der Straßenmauer, also zwischen Ende September und Anfang Dezember, in einer gewissen Eile konzipierte und auf dem Zweiten Chirographen einskizzierte.¹¹⁶²

3.5.3. Die Weihe, die Fertigstellung der Originalausstattung und die ersten Veränderungen

Obwohl die Jesuiten bereits im November 1670 Berninis Neubau in Besitz genommen und die regelmäßige Konventsmesse in die neue Kirche verlegt hatten,¹¹⁶³ ja obwohl man spätestens 1672 bereits darüber nachzudenken begonnen hatte, im oder anstelle des Vorgängerbaus einen Kornspeicher anzulegen, und man zu diesem Zweck am 22. Oktober 1670 in einem Reskript Papst Clemens' X. sogar bereits die Erlaubnis erhalten hatte, die alte Kirche zu profanieren,¹¹⁶⁴ hatte der heutige Bau im Rahmen der Eröffnungsfeierlichkeiten zwar die als Voraussetzung für den Beginn der Zelebration vorgeschriebene Einsegnung erhalten, war ansonsten aber zunächst noch ungeweiht geblieben.

Die offizielle Weihe, bei der sich Giovanni Battista Pamphilj durch seinen jüngeren Bruder und späteren Kardinal Benedetto vertreten ließ, fand dagegen erst etwa acht Jahre später, gegen Ende September 1678 statt.¹¹⁶⁵ Mit der Vornahme der konkreten Weihehandlungen betraute man in diesem Zusammenhang Kardinal Alderano Cybo, der zum einen als Kardinalstaatssekretär den für die Grundsteinlegung und die Einsegnung der Kirche herangezogenen, nach seiner Wahl zum Papst für die Zeremonie der Weihe aber nicht mehr zur Verfügung stehenden Benedetto Odescalchi besonders plausibel vertreten konnte und der zum anderen durch die Heirat von Pamphiljs Schwester Teresa mit Cybos Neffen Carlo sogar verwandtschaftliche Beziehungen zur Stifterfamilie unterhielt.¹¹⁶⁶ Wie bei der unmittelbaren Einsegnung des Gebäudes und des Hauptaltars bleibt al-

¹¹⁶² *Ibid.*, S. 128.

¹¹⁶³ Vgl. Kapitel 3.4.5., S. 377 und 379 f.

¹¹⁶⁴ „[...] e si profanò la Chiesa Vecchia in uigore del Rescritto della Sa: me: di Clem: X: che ne rimise la Licenza al sopradetto P. Oliua sotto li 22 X.bre 1670: come al memoriale esistente al Protocollo A · 8 Inuolto XI· pag. 3: et in uigore di dette Licenze dalla sopradetta Chiesa uecchia si trasferirono alla noua tutte l'ossa de defonti e particularm.^{te} il Corpo del n.^{ro} B. Stanislao con quella douta pompa, e riuerenza, che permise sua P.^{ta} come alla Copia della Fede Authentica fatta dal P. Oliua Generale sotto li 11 9.bre 1670. esistente in detto Protocollo A · 8 Inuolti: p.^o pag. 4.“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 7 r^o f.].

„Resta à terminarsi il granaro che si è destinato di fare nella Chiesa uecchia, che si spera potersi far con poca spesa. Per disfar questa Chiesa p. maggior sicurrezza se n'è ottenuta licenza dalla Santità di Papa Clemente X con mem.^{te} da S. S.^{ta} rimessa al P. Gen.^{le}, e col suo decreto che si conseruano nel nostro archiuio.“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabrica“), n. pag. [fol. 8 r^o].

Das genaue Datum der Profanierung ist bisher noch unklar, da die zuletzt zitierte Quelle, die auf 1672 datierbare Baustellenchronik, lediglich von der Erlaubnis zur Umnutzung oder zum Abriss des Vorgängerbaus spricht, die dazu nötigen Arbeiten selbst zu diesem Zeitpunkt aber offensichtlich noch nicht begonnen hatten, während die erstgenannte Passage die Entweihung bereits als abgeschlossenes Faktum beschreibt, aber aus einer erst 1705 entstandenen allgemeinen Konventsgeschichte stammt. Inwieweit möglicherweise bereits die Translation der Stanislausgebeine als Profanierungsakt angesehen wurde oder ob dazu später nochmals eine eigene Zeremonie stattfand, muss daher dahingestellt bleiben.

¹¹⁶⁵ Der genaue Tag der Weihe lässt sich insofern nicht mehr rekonstruieren, als von den beiden einzigen zu diesem Thema bisher bekannten Archivquellen – der vermutlich jeweils kurz nach Abschluss der einzelnen Ereignisse fortgeschriebenen Konventschronik sowie der 1705 entstanden, die gesamten Fakten nachträglich zusammenstellenden Konventsgeschichte – erstere den 23. September und letztere den 21. September als Weihedatum angibt und der in der Inschrifttafel enthaltene Verweis auf den 17. Sonntag nach Pfingsten eine Weihe am 25. September nahelegt.

¹¹⁶⁶ „Adi 21 Settembre 1678 il Sig.^r Cardinal Cibo Parente del Sig.^r Principe Panfili, e primo ministro della S. me: d' Innoc: XI: che Card.^e pose la prima pietra di detta Chiesa consacrò la medema [...].“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 8 r^o].

„Parim.te in quest'Anno 1678 – li 23 Sett.^{re} fu consacrata la n.^{ra} Chiesa dall' E.^{mo} Sig.^r Card.^{le} Aldorano Cybo, il quale fu

lerdings auch in diesem Fall unklar, wie und wann die Konventsgemeinschaft dabei in die betreffenden Zeremonien eingebunden war. So erwähnen die Quellen zwar die Anwesenheit der Rhetoriker, also der auch nach ihrer Noviziatszeit im Konvent von S. Andrea einquartierten Studenten des Collegium Romanum,¹¹⁶⁷ so berichtet zwar die Konventschronik auch davon, dass die Feierlichkeiten, wie üblich, mit einem gemeinsamen Festessen endeten und so sind anlässlich der Weihe immerhin auch nochmals gewisse Zahlungen für Sänger belegt.¹¹⁶⁸ Ansonsten scheint Kardinal Cybo für die Unterstützung bei den Weihehandlungen jedoch auf Priester aus seiner eigenen Entourage zurückgegriffen zu haben.¹¹⁶⁹ Und auch sonst wird der Ablauf der Weihe in den Quellen lediglich vergleichsweise kursorisch behandelt, was darauf hindeutet, dass sich die Zeremonien ausschließlich auf die im *Pontificale Romanum* vorgeschriebenen, für den Chronisten offensichtlich nicht weiter erwähnenswerten Weihehandlungen beschränkten¹¹⁷⁰ und dass auch die davor oder danach zelebrierten Liturgien keine allzu außergewöhnliche Form erhielten. Zur Erinnerung an die Weihe ließ man dann rechts des Durchgangs zwischen dem biapsidalen Raum des Südquadranten und dem dahinterliegenden, Richtung Konvent und Sakristei führenden Umgang eine marmorne Inschrifttafel installieren, in der zum einen das reale Weihedatum nochmals wiederholt, zum anderen aber auch der Jahrestag der Weihe auf den 30. August festgelegt wurde.¹¹⁷¹

Wie in den vorigen Kapiteln deutlich wurde, war zu diesem Zeitpunkt in der Portikus, im Vestibül, in der zentralen Rotunde und im Presbyterium seit etlichen Jahren die endgültige Dekoration fertiggestellt. Vor der Kirche hatte auch der Vorplatz seit kurzem seine vollständig zum Straßenraum geöffnete Form erreicht. In der Cappella di S. Francesco Saverio hatte man darüber hinaus bereits die *pala* Giovanni Battista Gaullis installiert und war dabei, die Arbeit an der Marmor- und Stuckausstattung abzuschließen. Für die Cappella della Passione existierte ebenfalls bereits das endgültige Altarblatt, die seitlichen Leinwände sowie die Wand- und Gewölbedekoration befanden sich immerhin bereits in Arbeit. Sieht man von den Veränderungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ab, dürften sich daher zumindest die auf der Längsachse gelegenen, primären Raumeinheiten sowie die Cappella di S. Francesco Saverio dem in die Kirche eintretenden Gläubigen bereits im Wesentlichen im heutigen Zustand präsentiert haben. Dennoch müssen selbst in jener westlichen Kapelle damals noch einige jener Elemente gefehlt haben, die erforderlich gewesen wären, um den Nebenalтарь direkt in die Weihe der Gesamtkirche miteinschließen zu können. Und bei den restlichen Kapellen war zu diesem Zeitpunkt an eine Weihe noch nicht einmal zu denken gewesen. In dem Maße, in dem auch die Seitenkapellen ihre Ausstattung erhielten, müssen die Seitenaltäre daher in den folgenden Jahren und Jahrzehnten separat geweiht worden sein. Unmittelbar in den Dokumenten nachweisen lässt sich heute immerhin noch die Weihe der Cappella della Pas-

à ciò eletto, si p. essere il primo ministro di S. S. Papa Innocenzo XI. il quale già Card.^{le} Odescalchi n'haueua gettata la prima pietra colle solite cerimonie, e poi benedettala nel suo apri.^{ro} come p. l'attinenza che haueua S. E. colla Casa Pamfilij, hauendo il Sig.^r Pri.^{pe} di Massa suo Nipote p. moglie una sorella del Sig.^r Pri.^{pe} Pamphilio.“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 142.

¹¹⁶⁷ Zur Präsenz der Rhetoriker auf dem Quirinal siehe TERHALLE 2011, S. 177.

¹¹⁶⁸ Für die bei feierlichen Anlässen üblichen Zahlungen an Musiker sei nochmals auf Kapitel 2.11.6., S. 232 verwiesen.

¹¹⁶⁹ „*Seruiro al Sig.^r Card.^{le} i suoi Cappellani, e doi Sacerdoti da lui condotti p. Diacono e Suddiacono, oltre il M.^{ro} di Cerimonie del Papa: Di più in N.^{ri} Rettorici in Cotta. [...]. Fu p.^{nre} alla funzione il Sig.^r Don Benedetto Panfilij (essendo a Venezia il Sig.^r Pri.^{pe} Gio: Batt.^a suo fr.^{ello}) e restò à pranzo co Nostri in Refettorio, à che fu parim.^{te} inuitato il Sig.^r Card.^{le}, ma non uolle accettare* —“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 142 f.

¹¹⁷⁰ Zum genauen Ablauf einer Kirchweihe siehe PontRom 1595, S. 297 ff.

¹¹⁷¹ „[...] assegnò il giorno 30 Agosto per celebrare l'Anniuersario come al detto Lib: di memorie del 1664 · Ca. 142: et alla Lapide esistente in Chiesa, uicino la porta della Sagrestia [...].“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche* - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 8 r°].

Für den konkreten Wortlaut der Tafel siehe Kapitel 2.8.5., S. 167.

sione, auf deren Vollendung sich die Bemühungen nach 1678 zunehmend konzentriert hatten, die, anders als zunächst zu erwarten gewesen war, im Laufe des Jahres 1682 als erste der vier Seitenkapellen tatsächlich fertiggestellt wurde und die dementsprechend am 30. November 1682, pünktlich zum Andreasfest jenes Jahres, als zunächst einzige der Kapellen durch Gregorio Carducci, Bischof von Valva und Sulmona, ihre Weihe erhielt.¹¹⁷²

Parallel zur allmählichen Fertigstellung der Kapellendekorationen wurden ab den späten 1670er-Jahren in der Kirche und in den angrenzenden Bereichen darüber hinaus eine Reihe weiterer Ergänzungen vorgenommen, die zwar auf die Gestalt des eigentlichen Sakralbaus keinen entscheidenden Einfluss mehr gehabt haben mögen, die das Aussehen der umgebenden Trakte in einigen Fällen aber dennoch deutlich veränderten und die daher im Folgenden zumindest kurz erwähnt seien.

So kam es in jenen Jahren, erstens, nochmals zu zusätzlichen Arbeiten in und an der Sakristei, die die Gesamtkosten jenes Flügels von ursprünglich 4 500 auf letztlich etwa 7 000 *scudi* ansteigen ließen.¹¹⁷³ Dazu gehört insbesondere das bis auf einen oberen Streifen die gesamte Wandzone bedeckende Mobiliar mit integriertem Altar, das der Schreiner Francesco Bergamo zwischen spätestens Januar 1678 und 1682 für die Sakristei anfertigte¹¹⁷⁴ und für das die Forschung ebenfalls einen auf Bernini zurückgehenden oder zumindest unter dessen Beteiligung entstandenen Entwurf annimmt.¹¹⁷⁵ Zu nennen ist in diesem Zusammenhang aber auch der in den nordöstlichen Teil der straßenbegleitenden Bebauung eingeschnittene Anraum, den Mattia de' Rossi – möglicherweise erst um 1690, möglicherweise aber auch schon einige Zeit zuvor – an die Sakristei angefügt und 1691 mit dem heute nicht mehr am ursprünglichen Ort befindlichen Lavabo versehen haben dürfte.¹¹⁷⁶

Mit der Errichtung jenes Anraums war dabei, zweitens, ein erster Schritt hin zur Realisierung des zwar bereits seit den Zeiten des Ersten Chirographen als Teil des Kirchenprojekts mitkonzipierten und bei der Überarbeitung des Sakristeitrakts sogar nochmals an die neuen Gegebenheiten angepassten, dann aber zunächst doch nicht ausgeführten straßenbegleitenden Pfortenflügels unternommen worden. Der Entschluss der Jesuiten, den Bau jener *porteria* endlich in Angriff zu nehmen, beziehungsweise die Entscheidung des Papstes, deren Errichtung endlich zu genehmigen, wurde dabei nicht zuletzt durch den Einsturz eines großen Teils der in nordöstlicher Richtung an

¹¹⁷² „Li 30 Nou.^{re} [1682] fù da Mons.^{re} Carducci consacrato l'altare della Cappella della Passione in Chiesa nostra rimanendo a consacrarsi le tre altre Cappelle del B. Stanis.^o, della Madonna, e di S. Fran.^{co} Sauerio [...]“. ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 153.

„[...]“, et alli 31 8. bre 1682 Mons.^r Carducci Vescouo di Solmona consacrò l'Altare della Passione della qual Consecratione ui è in Archiuio la Licenza del Fr. Card.^{le} Vicario, e fede di essa Consecratione nel Protocollo A. 8 Inuolto 10: pag. 3.“ ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche* - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 8 r° f.].

¹¹⁷³ „Quasi tutta la spesa per la d.^a sagrestia, sì della fabbrica, come dell'ornam.^{to} è stata fatta col denaro del P. Gio. Francesco Durazzo e facendosi il Conto alle ... si può credere che tutta la somma della spesa ... ascendo a scudi settemila incirca, et soli mille de' quali v'ha potuto concessi [sic] la casa.“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 192, zitiert nach MARDER 1990, S. 123 (Anm. 34).

¹¹⁷⁴ ARSI, F.G. 1006 („*Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699*“), fol. 65 b f., 68 b und 83 a, zitiert nach FROMMEL 1983, S. 233 (Anm. 33); ROCA DE AMICIS 2016, S. 121 (Anm. 24).

¹¹⁷⁵ FROMMEL 1983, S. 233 (Anm. 33); LANZETTA 1996, S. 119 sowie – implizit – ROCA DE AMICIS 2016, S. 116 und S. 121 (Anm. 26).

Die Autoren scheinen sich dabei insbesondere auf die Gestaltung des Altars zu stützen, den sie mit den sicher von Bernini stammenden Altarlösungen in S. Paolo in Bologna beziehungsweise in der Sakramentskapelle des Petersdoms in Verbindung bringen. Sie nennen für ihre These ansonsten aber keine definitiven Belege.

¹¹⁷⁶ „In quest'anno 1691 fù terminato il lavoro, et ornam.^{to} della nostra sacrestia, essendosi fatto anche il lavamano, come hora si vede.“ ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 192, zitiert nach MARDER 1990, S. 123 (Anm. 34).

Vgl. darüber hinaus ROCA DE AMICIS 2016, S. 118.

die Kirche anschließenden Gartenmauer am 24. Januar 1689 ausgelöst, der wohl derart dramatisch verlaufen sein muss, dass den Jesuiten die Tatsache, dass dabei eine Person sogar ihren Tod fand, dennoch als „*particular providenza del Signore*“ erschien, und durch den daher auch die Bauauffälligkeit der auf der anderen Seite an das Kirchenareal anschließenden Gebäude allen Beteiligten nochmals neu ins Bewusstsein drang.¹¹⁷⁷ Nachdem man wohl als Sofortmaßnahme zunächst die gesamte Straßenfront mit Holzstreben abgestützt hatte, entwickelte Mattia de' Rossi Anfang der 1690er-Jahre nochmals mehrere Entwurfsvarianten [ABB. 763 - ABB. 765], deren einzelne Elemente man dann zum endgültigen Entwurf kombinierte.¹¹⁷⁸ Der letztlich realisierte Vorschlag [ABB. 766], bei dem der neue Trakt – wie bereits seit Errichtung der Kulissenwände vorgesehen – erst etwa zwei Meter rechts der kirchenseitigen Sakristeiwand begann, bei dem die Straßenfront dann sowohl im Grund- wie im Aufriss in gerader Linie durchlief, bei dem der Flügel in seiner Mitte aber einen Pforten- und Vestibülbereich enthielt, der auch in der Ansicht durch zwei kolossale, in der Schaftzone durch das Geschossgesims in zwei Teile geteilte Pilaster eingefasst wurde, und bei dem die Fassade aus Symmetriegründen mit einer Achse in den Bereich der alten Andreaskirche hineinragte, wurde dann wohl im Frühjahr 1693 von der päpstlichen Kanzlei mit dem entsprechenden Genehmigungstext versehen und schließlich am 4. April jenes Jahres von Papst Innozenz XII. unterzeichnet.¹¹⁷⁹ Die Realisierung des Flügels dürfte 1695 oder 1696 abgeschlossen gewesen sein.¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁷ „Adi 24 Genn.º 1689 circa le 23 hore e mezza cadde all'improuiso una gran parte del muro del n.º Giardino grande dalla parte della Strada maestra uerso Porta Pia e fu particolar prouid.ª del Sig.º che in tanto spatio, e à quell' hora nella quale suol' esser frequentata la d.ª strada non si trouasse in quel punto à passare saluo che una persona, la quale ui restò morto, come ui restò quasi morto un Cauallo della Carrozza dell' Ecc.ª Inuiato Veneto, senza però che né il Cocchiere, né il d.º S.º Inuiato, ò altri che erano con lui in Carrozza ò a' piedi restassero con alcuna minima offesa.“ ARSI, F.G. 1017 („Memorie dall'anno 1664“), S. 170.

„Nella Fabrica della Porteria fece il S.º Mattia più accessi d'ordine del Papa, come Architetto di Palazzo, à quali interuenne anco il S.º Cau.º Fontana il vecchio, fece anco il disegno della Porteria d'ord.º del Papa, il quale dopo che cadde à terra il muro uecchio del n.º Giardino non uolle più in piedi i muri cascanti della Porteria uecchia.“ ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione noue Ecclesie ...“), fasc. 19, n. pag. [fol. 47 rº].

¹¹⁷⁸ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, II ff.

Auf eine detailliertere Analyse des aus den Plänen rekonstruierbaren Planungsprozesses kann im Rahmen dieser Arbeit verzichtet werden.

¹¹⁷⁹ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, I.

Der Genehmigungstext, der unter anderem auch die vorläufigen Abstützungsmaßnahmen erwähnt, lautet: „*Mons.º Ferdinando Nuzzi Commissario Generale della nostra Camera Apostolica. Hauendoci fatto rappresentare i Padri del Nouitiato di Giesuiti di S. Andrea di monte Cauallo la necessità, che hanno di rifabricare di nuouo la parete esteriore di detto Nouitiato uerso la strada publica per ritrouarsi le muraglie uecchie cadenti, e da qualche tempo in quà sostenute con puntelli, e uolendo noi, che detta nuoua fabrica non apportì pregiudizio al prospetto del Palazzo della nostra fameglia Pontificia, & che si faccia nella forma, che stà delineata nella presente pianta, et eleuatione, la quale di nostro ordine è stata da Voi concordata con detti Padri, perciò di nostro motu proprio, certa scienza, e pienezza della nostra potestà, hauendo nel presente nostro chirografo per espresso lo stato antico di detta muraglia, sua altezza, e longhezza, et ogni altra cosa necessaria ad esprimersi, benchè ricercasse speciale, et indiuidua mentione, ci contentiamo, che da detti Padri Giesuiti poss... farsi la detta noua fabrica nel modo, e forma, che stà delineata nella presente pianta et eleuatione concordata, e sottoscritta da Voi come sopra con conditione, che la parte esteriore uerso la strada debba seruire ad uso di Granaro, e non per habitatione de Religiosi, e che le finestre dell'appartamento superiore debbano farsi à lume, e non à prospetto in altezza di noue palmi, e mezzo dal piano del mattonato sino al piano della soglia delle medeme finestre, e non altrimenti. In oltre vogliamo, che detta noua muraglia, e facciata esteriore compreso il muro del Granaro uecchio, che presentemente è d'altezza di palmi Cinquantotto sopra il muricciolo non ecceda l'altezza di palmi Cinquant'uno dal piano del medemo muricciolo, et acciò detta noua muraglia uada dritta, e formi maggior ornato alla detta strada ci consentiamo, che possino detti Padri occupare circa Cinque palmi uerso la strada auanti la porta uecchia del detto Nouitiato, e così eseguirete, e farete e seguite con dare sopra le cose sudette et altre, che in progresso della fabrica potranno occorrere fuori all'ordini, che stimarete necessarij, et opportuni, essendo così mente, o uonontà nostra espressa volendo, e decretando, che il presente nostro Chirografo, benchè non ammesso, ne registrato in Camera habbia il Suo pieno effetto, esecuzione e uigore, non ostante la Bolla di Pio Quarto de registrandis, le Costituzioni di Simmaco, di Paolo Secondo, e di altri nostri Predecessori de rebus Camere Ap.licæ non alienandis e qualisiano altre Leggi, riforme, statuti, Costituzioni, vsi, stili, e consuetudini, che*

Drittens wurde in den Haupträumen der Kirche selbst ungefähr zur selben Zeit mit Geldern aus dem Legat des 1681 verstorbenen ehemaligen Rektors von S. Andrea al Quirinale und späteren Generaloberen Giovanni Paolo Oliva der Predellaufsatz und der Tabernakeltempietto des Hauptaltars realisiert.¹¹⁸¹ Wie eine Skizze auf der Rückseite des bereits zitierten Briefs zu den Maßen der Gemälde der Seitenkapellen belegt [ABB. 762],¹¹⁸² lieferte Gian Lorenzo Bernini, der in Gesprächen mit Oliva wohl von dessen Stiftungsabsicht erfahren hatte, im mittleren oder letzten Drittel der 1670er-Jahre dazu bereits einen ersten Vorentwurf, den Mattia de' Rossi dann wohl zwischen 1685 und 1688 in diversen Varianten zeichnerisch ausarbeitete¹¹⁸³ und dessen Wirkung man 1686 außerdem in einem Modell überprüfte. Bis 1692 beschaffte man für eine zunächst nur mit fingiertem Lapislazuli, dafür aber zusätzlich mit Marmorintarsien geplante Ausführungsvariante die ersten Teile des benötigten Materials, parallel dazu begann man aber auch bereits mit dem Ankauf des letztlich verwendeten echten Lapislazulis, der dann bis zur Fertigstellung des Tabernakels weiterlief. Und schließlich wurde der Altaraufsatz – angesichts der anfänglichen, mit dem heutigen Zustand nicht korrespondierenden Marmorbeschaffung wohl nach einer nochmaligen Überarbeitung des Entwurfs – zwischen 1695 und 1698 unter der Leitung des Laienbruders Guglielmo Hageman unter anderem durch die Bildhauer und Modelleure Francesco Nuvolone, Giovanni Francesco Guarniero, Giovanni Battista Giorgi oder Giorgini und Pietro Paolo Donati, durch den Messinggießer Francesco Mazza sowie durch eine Reihe von den Handwerkern zuarbeitenden Konventsmitgliedern konkret angefertigt.

Als man spätestens durch die Installation der Marmorverkleidung der Cappella di S. Stanislao Kostka und der Cappella della Madonna in den Jahren 1712 bis 1714 den bis dahin möglicherweise noch offen gehaltenen Verbindungsgang zwischen den beiden Kapellen verschloss und damit im Erdgeschoss die nur von dort aus zugängliche nordöstliche Wendeltreppe vom Kirchenraum abkoppelte, wurden, viertens, im Korridor zwischen den nordöstlichen Andachtskammern des Emporengeschosses sowie im nördlichen Anraum der Grablege auch die unteren und oberen Austrittsöffnungen des Treppenhauses mit verschlossen. Ebenfalls im Untergeschoss belegte man 1681 den gemauerten Sarkophag links des Altarsegments mit dem Leichnam des in jenem Jahr verstorbenen Giovanni Paolo Oliva und versah den wohl bereits zuvor angelegten Sarkophagkasten in diesem Zuge ebenfalls mit der heutigen Haube.¹¹⁸⁴ Außerdem legte man im Laufe des 18. Jahrhun-

facessero in contrario che quali tutte, e singole per questa uolta solamente, et all'effetto sudetto espressamente deroghiamo. Dato nel nostro Palazzo Ap.lico di monte Cauallo questo di 4 Aprile 1693. Innocentius Papa XII^o

Sieht man von den vom Papst verlangten Änderungen ab, scheint der Flügel dann tatsächlich vergleichsweise exakt nach Mattia de' Rossis Entwurf ausgeführt worden zu sein. Zumindest entbehrt die auf die Darstellung der Kirche im Stichwerk Giuseppe Vasis gestützte Aussage Frommels, der Flügel habe im Zuge der Realisierung ein drittes Geschoss erhalten, angesichts des auf historischen Fotografien sichtbaren Zustands jeglicher Grundlage.

¹¹⁸⁰ Richard Bösel spricht von „kurz nach 1695“, was die Frage offen lässt, ob damit kurz nach Anfang oder kurz nach Ende jenes Jahres gemeint ist. BÖSEL 1985, S. 220 mit Verweis auf ARSI, F.G. 852, fasc. 1 („*Notizie storiche ed economiche* - ...“), int. 9-10, n. pag. [fol. 14 r^o].

¹¹⁸¹ DONATI 1941, S. 147; FROMMEL 1983, S. 244 (Anm. 54); BEVILACQUA 2016, S. 85.

¹¹⁸² ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ* ...“), fasc. 5, n. pag. [fol. 22 v^o].

¹¹⁸³ So berichten die Quellen in diesem Zusammenhang von „[...] *diuersi disegni per il Tabernacolo, e tra i molti si è scelto quello che di presente si è posto in opera* [...]“. ARSI, F.G. 886 („*Varia quoad Legatum P. Io. Pauli Oliuæ* ...“), fasc. 2, fol. n. n., zitiert nach BEVILACQUA 2016, S. 91 (Anm. 35).

Auch die übrigen Ausführungen zur Entstehung des Tabernakels geben hier nochmals die Ergebnisse Mario Bevilacquas wieder. *Ibid.*, S. 85 ff. und S. 91 (Anm. 35 und 38), mit Verweis auf ARSI, F.G. 865 („*Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ* ...“), fasc. 19, n. pag. [fol. 26 ff.], ARSI, F.G. 886 („*Varia quoad Legatum P. Io. Pauli Oliuæ* ...“), *passim* und ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 149.

¹¹⁸⁴ Dass das Grab Giovanni Paolo Olivas bereits 1681 fertiggestellt wurde, ergibt sich aus der Konventschronik, in der der Bericht über dessen Tod mit den Worten „*Il Cadauero si è seppellito di suo ordine nella n.ra Chiesa, doue gli si è*

derts zusätzlich zur Grabstelle Olivas, zu den bereits bei der Umbettung der Toten im Februar 1671 fertiggestellten Haubensarkophagen für die Kardinäle Camillo Melzi und Sforza Pallavicino sowie zu den leer verbliebenen, südöstlichen Sarkophagkästen eine Reihe von weiteren, im Wesentlichen den Pfeiler rechts vor der Kammer unter dem Vestibül sowie die Enden der zentralen Stützwand besetzenden, auch in diesem Fall nochmals mit Hauben versehenen Sarkophagen an, die man zu einem späteren Zeitpunkt dann wieder abtrug. Und schließlich wurde im November 1690, als sich in der Decke des Kellergeschosses ein bedenklicher Riss zeigte, den die Jesuiten außer auf die als Auflager nicht ausreichende Mittelwand auch auf die zu hastige Anfertigung des Gewölbes zurückführten, auf Anraten des Konventsarchitekten, gemeint ist zweifellos Mattia de' Rossi, die Wölbung entlang ihrer gesamten Scheitellinie durch eine Arkadenstellung abgefangen.¹¹⁸⁵ Gerade die beiden letztgenannten Elemente gehören dann allerdings – ebenso wie das in der ersten Hälfte der 1820er-Jahre durch Felice Festa realisierte und im biapsidalen Raum des Ostquadranten aufgestellte Grabmonument für Carlo Emanuele IV. von Savoyen, das wohl ebenfalls im Laufe des 19. Jahrhunderts im dahinterliegenden Zwickelraum positionierte Kruzifix, die zusätzlichen Kandelaber und Putten an den Rückwänden beziehungsweise Laibungen von Altarraum und Cappella di S. Stanislao, die 1888 vorgenommene Verkürzung der Kulissenwände, Tieferlegung des Vorplatzes und Absenkung des westlichen Hofes, der daraufhin geschaffene neue Zugang zum Untergeschoss, der 1888 bis 1889 durchgeführte Abriss und Neubau eines großen Teils des ehemaligen Konvents, der vermutlich erst im frühen 20. Jahrhundert entstandene hölzerne Windfang, die 1936 angefügten zusätzlichen Treppenstufen des Portikuspodests, der zumindest in Teilen erst aus dem Jahr 1947 stammende Marmorbelag von Vestibül, Presbyterium und biapsidalen Räumen sowie die bisher noch nicht genauer datierbare Abtrennung der Kirche vom Konvent – bereits zu den entwurfsfremden Veränderungen und brauchen daher im Rahmen der vorliegenden, der Genese von Berninis Projekt gewidmeten Arbeit nicht detaillierter behandelt zu werden.¹¹⁸⁶

fatto un deposito sotto l' altare maggiore al lato dell'euangelio [...]“ endet. ARSI, F.G. 1017 („*Memorie dall'anno 1664*“), S. 151.

¹¹⁸⁵ „*Nell'istesso tempo [laut des Eintrags zuvor circa il mese di nou.º di q.º anno 1690] fù osseruato un gran pelo che haueua fatto il pauim.to della nuoua Chiesa di S. Andrea dalla parte di sotto doue sono le sepolture; ed il nostro Architetto ne fece caso con ordine, che intorno al muro, che in mezzo sosteneua la uolta si alzassero pilastri, e voltassero archi, i quali douessero aiutare à sostenere in giro la med.ª uolta, la quale notabilm.º patiua, perche essendo stata fatta in fretta non haueua hauuto il suo sesto, ne haueua sufficiente appoggio sopra il semplice muro di mezzo. Fù perciò eseguito tal' ordine dell' Architetto, come si può uedere negli archi alzati, sotto de quali si fece sufficiente fondam.º in giro corrispondente al pelo che pure in giro haueua fatta la Volta.*“ Ibid., S. 176 f.

¹¹⁸⁶ Zu den Besitzverhältnissen an Kirche und Konvent seit Aufhebung des Jesuitenordens durch Papst Clemens XIV. im Jahr 1773, zur Enteignung durch den italienischen Staat im Zuge der Reichseinigung und der Verlegung der Hauptstadt nach Rom sowie zu den ab diesem Zeitpunkt am ehemaligen Noviziatskomplex vorgenommenen Veränderungen siehe CEPARI - GOLDIE 1891, S. 379 ff. (Anm. 11); RACHELI 2000, S. 198 f.; FALCONI 2009, S. 27 ff.

4. Die Herkunft zentraler Entwurfselemente

4.1. Das Queroval und die Anordnung der Kapellen

4.1.1. Die Einführung des Ovals in den architektonischen Formenkanon

So einzigartig die Kirche S. Andrea al Quirinale in ihrem Gesamteindruck auch sein mag, war deren Konzeption und Realisierung doch nur möglich vor dem Hintergrund einer Vielzahl von Vorbildern, Anregungen und früheren Erfahrungen. Dies gilt ganz zweifellos für die Realisierung des Gebäudes, deren technische und organisatorische Grundlagen sich über Jahrzehnte, wenn nicht Jahrhunderte hinweg durch die praktische Arbeit auf den unterschiedlichsten Baustellen herausgebildet hatten. Genauso gilt dies aber auch für die formale Genese des Entwurfs, die ohne den Rückgriff auf die vorangegangene Architekturproduktion nicht denkbar gewesen wäre. Von Interesse sind dabei zunächst die möglichen Anregungen für die ovale Grundrisskonfiguration, die zwar sicher zu den charakteristischsten und zugleich im Kontext der Architekturgeschichte des römischen Barock ungewöhnlichsten gestalterischen Aspekten der Kirche gehört, die sich aber dennoch aus einer ganzen Reihe früherer oder gleichzeitig entstandener Entwürfe herleiten lässt.

Dass sich Künstler und Gelehrte in der frühen Neuzeit wieder für das Oval und die Ellipse als geometrische Figuren zu interessieren begannen, war das Ergebnis von Studien auf mehreren, voneinander unabhängigen Gebieten, etwa der Zentralperspektive oder der Kegelschnitte. Ins Blickfeld der Architekten gerieten ovale Formen darüber hinaus durch das Studium der antiken Monumente. So wurden mit dem Kolosseum und anderen antiken Amphitheatern nicht nur während der gesamten Renaissance über einem ovalen Grundriss errichtete Gebäude unzählige Male vermessen, gezeichnet und rekonstruiert. Vielmehr entdeckte Giuliano da Sangallo in diesem Kontext zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch die geometrische Konstruktion des Ovals wieder [ABB. 899].¹¹⁸⁷

Erst Baldassare Peruzzi jedoch verwendete während der 1520er- und 1530er-Jahre die neuartige Form auch systematisch für eigene Entwürfe.¹¹⁸⁸ Dabei schlug er nicht nur zum ersten Mal überhaupt ovale Innenräume vor, sondern nahm auch zahlreiche Einzellösungen vorweg, die in der weiteren Entwicklung des Ovalbaus eine Rolle spielen sollten. So studierte er im Zusammenhang mit dem römischen Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili¹¹⁸⁹ zum Beispiel die Einbettung einer Ovalekirche in ein rechtwinkliges Grundrisschema, die Möglichkeiten zu deren Erschließung sowie die unterschiedlichen Lösungen für deren Altarzone [ABB. 900]. Auf einer anderen, wohl nur als Idealentwurf gedachten Zeichnung¹¹⁹⁰ [ABB. 901] deutete er dagegen die später übliche Grundriss-

¹¹⁸⁷ Die allmähliche Annäherung Sangallos an die korrekte Ovalekonstruktion dokumentieren zwei Grundrisse des Kolosseums, die in seinem in der Biblioteca Apostolica Vaticana als *Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424* aufbewahrten Skizzenbuch enthalten sind. Während sich auf fol. 12 v^o noch jedes Oval aus Paaren von Kreisbögen zusammensetzt, die sich am Endpunkt der großen Achse schneiden, lässt sich auf dem nach 1512 entstandenen fol. 68 r^o anhand der Einstichlöcher und einiger nicht perfekt gelungener Übergänge zwischen den Kreisbögen die Kenntnis der korrekten Konstruktionsprinzipien eindeutig nachweisen. THIES 1982, S. 65 f. und 180; SANGALLO - HUELSEN 1910, I, S. xxviii.

¹¹⁸⁸ LOTZ 1955, S. 19 ff. Lotz stellt nicht weniger als 6 verschiedene Blätter Peruzzis vor, in denen Ovale in den unterschiedlichsten Zusammenhängen zur Anwendung kommen. Die bei Lotz genannten Beispiele für vollständige Ovale ließen sich noch um die halbovalen Altarnischen im Langhaus der Kirche S. Domenico in Siena, die Apsiden des Portikus des Palazzo Massimo alle Colonne in Rom sowie um die Brunnennische der Villa Chigi in Le Volte ergänzen.

¹¹⁸⁹ GDSU, Uff. 553 A r^o und Uff. 557 A r^o. Erstere Zeichnung, die 5 teilweise ineinander gezeichnete Grundrisskizzen für ein Hospital zeigt, konnte zwar bisher noch keinem Projekt zweifelsfrei zugeordnet werden, Lotz vermutet jedoch aufgrund der charakteristischen Trapezform des Grundstücks, dass sich das Blatt, genau wie Uff. 557 A r^o auf S. Giacomo degli Incurabili bezieht. *Plan und Bauwerk* 1952, S. 20; LOTZ 1955, S. 26 (Anm. 21).

¹¹⁹⁰ GDSU, Uff. 4137 A r^o.

gestaltung längsovaler Sakralbauten an. Entlang der Außenwand eines den zentralen Ovalraum einfassenden Umgangs sollte sich dort nämlich ein Kapellenkranz anschließen, der auf jeder der beiden Langseiten aus drei nebeneinanderliegenden Kapellen sowie zwei flankierenden kleineren Nebenräumen besteht. Dabei zeigen der Grundriss der Seitenkapellen, die in die Öffnungen eingestellten Säulen und die vor den Pfeilern vorgesehenen Ädikulen, dass der Kapellenkranz hier eindeutig aus dem Vorbild des Pantheons entwickelt wurde [ABB. 1255 | ABB. 1256] und sich nicht, wie bei späteren Beispielen mit einer vergleichbaren Abfolge von Nebenräumen, auch als eine Übertragung der für Longitudinalbauten typischen dreiachsigen Wandgliederung auf die gekrümmte Gebäudekontur interpretieren lässt. Die kleinen Nebenräume zu beiden Seiten des Altarraums und – symmetrisch zu ergänzen – des Vestibüls stellen sich in diesem Zusammenhang als eine Reaktion auf den durch die Streckung der Kreisform zum Oval vergrößerten Abstand zwischen dem Altarraum und den äußeren Seitenkapellen dar. Der Altarraum selbst ist als eigenständiges Volumen an den ovalen Kirchenraum angefügt und ragt in allen auf der Zeichnung angedeuteten Varianten mehr oder weniger stark aus der ovalen Außenkontur der Kirche heraus.

Obwohl die beschriebenen Einzellösungen später alle von anderen Architekten wieder aufgegriffen wurden, dürfte es in den meisten Fällen wohl keine direkte Rezeption von Peruzzis Ovalprojekten gegeben haben, da die fraglichen Entwürfe fast alle unrealisiert blieben.¹¹⁹¹ Die zentrale Rolle bei der Vermittlung von Peruzzis Ideen spielte daher der Traktat Sebastiano Serlios, der zu großen Teilen auf von Peruzzi nachgelassenem Material beruht und der im späten 16. und 17. Jahrhundert in der Handbibliothek keines Architekten fehlen durfte. Serlio geht darin mehrfach auf das Oval als geometrische Form sowie auf dessen Anwendung in der Architektur ein. So machte er durch sein 1545 erstmals erschienen *Primo Libro* unter den Architekten die allgemeinen Konstruktionen von Ellipse und Oval sowie eine Reihe von besonders regelmäßigen Varianten bekannt, die an späterer Stelle genauer behandelt werden sollen. Im *Quinto Libro* und im *Settimo Libro*, die ab 1547 beziehungsweise 1575 im Druck vorlagen,¹¹⁹² sowie im nicht veröffentlichten Manuskript für das VI. Buch folgten dann mehrere Beispiele für ovale Säle und Innenhöfe in Palästen [ABB. 902] sowie der Musterentwurf einer längsovalen Kirche [ABB. 903].¹¹⁹³ Ähnlich wie Peruzzi in seinem Idealgrundriss orientierte sich auch Serlio in seinem Entwurf für eine Ovale Kirche am Pantheon und versuchte die in der Renaissance und im Barock als perfekt empfundene Form des antiken Vorbilds mit den praktischen Vorteilen eines Längsbaus zu verbinden. Ein ovaler Innenraum der Proportionen von etwa $1 : \sqrt{2}$ ¹¹⁹⁴ wird bei Serlio von einem breiten Mauerring umschlossen, in dessen Dicke der Al-

¹¹⁹¹ Ein direkter Einfluss von Peruzzis Ovalentwürfen ist eigentlich nur bei der von Francesco da Volterra und Carlo Maderno später tatsächlich als Ovalbau ausgeführten Kirche S. Giacomo degli Incurabili denkbar. Dass sich Peruzzis Zeichnungen für S. Giacomo degli Incurabili noch Ende des 16. Jahrhunderts in den Akten des Hospitals befanden und Francesco da Volterra sie dort studierte, wie Johann Heinrich Müller annimmt, lässt sich zwar bisher nicht zweifelsfrei belegen, die Tatsache, dass mit einem Abstand von mehr als einem halben Jahrhundert zweimal dieselbe unübliche Grundform für das Gebäude gewählt wurde und dass auch in einer Reihe von Detailspekten Parallelen zwischen den Projekten bestehen, macht dies aber sehr wahrscheinlich. MÜLLER 1967, S. 90.

¹¹⁹² Die erste Gesamtausgabe der Bücher I - V sowie des *Libro straordinario* in ausschließlich italienischer Sprache erschien dann 1566, aus der Zeit zwischen 1584 und 1619 sind außerdem insgesamt 4 Auflagen einer Ausgabe bekannt, die zusätzlich das VII. Buch umfasst. KRUFFT 1995, S. 82.

¹¹⁹³ SERLIO 1584, V, fol. 204 v^o f. sowie VII, S. 2 f., 30 ff. und 230 ff.

¹¹⁹⁴ Die Proportionen von ungefähr $1 : \sqrt{2}$ ergeben sich aus den Maßen von 46 x 66 Fuß, die Serlio in der Beschreibung des Projekts nennt. Die Abbildung zeigt stattdessen einen Innenraum von etwa 40 x 58 Fuß, in der Beschriftung des Grundrisses sind eine Breite von 60 und eine Länge von 80 Fuß angegeben, die sich aber auch auf die Gesamtausmaße beziehen könnten. SERLIO 1584, V, fol. 204 r^o f.

Auf diese letzteren, im klassischen Verhältnis der *sesquitercia* stehenden Maße stützte sich Wolfgang Lotz, als er Serlio vorwarf, er habe die Ideen Peruzzis ohne jedes tiefere Verständnis kopiert und sei sich – im Gegensatz zu Peruzzi – „des Charakters der Ellipse als ‚forma irregolare‘“ nicht bewusst gewesen. Johann Heinrich Müller wies jedoch darauf hin, dass auch Peruzzi in seinem Entwurf für die Gartenanlage der Villa Trivulzio für das äußere Oval be-

tarraum, der Eingang und insgesamt sechs Seitenkapellen nischenartig eingeschnitten sind. Alle Nebenräume enden wie im Pantheon in seitlichen Apsiden, die in die Kapellenöffnungen eingestellten Säulen wendet Serlio jedoch nur bei den deutlich breiteren mittleren Seitenkapellen an und führt sie dort auch nicht bis zum durchlaufenden Gebälk fort, sondern schließt sie mit Serlianen ab. Über dem von korinthischen Doppelpilastern gegliederten Innenraum der Kirche erhebt sich eine kassettierte, an ihrem Fuß durch rechteckige Fenster durchbrochene Kuppel, deren vertikale Rippen die Pilaster nach oben hin fortsetzen und daher unregelmäßige Abstände aufweisen. Wie beim Pantheon entspricht die Gesamthöhe des Kircheninneren genau der Breite, wobei die Oberkante des inneren Kranzgesimses die Mitte der vertikalen Ausdehnung der Kirche markiert. An der Frontseite sah Serlio eine eingeschossige, leicht vor den eigentlichen Baukörper der Kirche vortretende, ebene Fassade vor, die ebenfalls auf das Pantheon verweist und als eine extrem reduzierte Abkürzung von dessen Vorhalle zu verstehen ist.

Als Teil eines tatsächlich realisierten Innenraums taucht das Oval erstmals 1551 oder 1552 in Jacopo Barozzi da Vignolas Kirche S. Andrea in Via Flaminia auf, bei der eine auf Pendentifs ruhende Ovalekuppel einen rechteckigen, durch Pilaster gegliederten Kirchenraum überwölbt [ABB. 904 - ABB. 906].¹¹⁹⁵ Zwischen den Pilastern sind die Wandfelder durch mehrere ineinandergeschachtelte Blendrahmen so tief eingeschnitten, dass in der Mitte der Längsseiten bereits fast der Eindruck von Altarnischen entsteht. Gemeinsam mit der auf der Schmalseite des Rechtecks angefügten Altarkapelle machen diese die Kirche zur Keimzelle für eine zweite bei Ovalbauten übliche Grundrisstypologie, bei der auf einen vollwertigen Kapellenkranz verzichtet wird und die Nebenräume das Oval stattdessen nur kreuzförmig erweitern. Daher spielt auch das Pantheon, trotz aller Reminiszenzen im Außenbau, etwa in den Stufen am oberen Rand des die Kuppel einschließenden Ovalzylinders oder in der von einem Dreiecksgiebel bekrönten Frontfassade, in diesem Fall für die Gesamtkonzeption des Gebäudes kaum noch eine Rolle. Dies gilt umso mehr, da es sich bei S. Andrea in Via Flaminia auch nicht um einen in die Länge gezogenen Rundbau handelt, sondern sich das Oval vielmehr aus der Entscheidung ergibt, den Rechteckraum statt mit dem bis dahin üblichen Tonnengewölbe mit einer Kuppel abzuschließen.

Dasselbe Grundschema wie in S. Andrea in Via Flaminia findet sich auch bei der vermutlich ab 1565¹¹⁹⁶ ebenfalls unter Jacopo Barozzi da Vignola sowie unter dessen Sohn Giacinto entstandenen Kirche S. Anna dei Palafrenieri, wo ein rechteckiger Baukörper einen von einer zweiten, inneren Wandschale gebildeten ovalen Innenraum enthält [ABB. 909 - ABB. 911]. Eingang und Altarraum sind als Nebenräume an das Oval angefügt, liegen jedoch innerhalb der rechteckigen Umfassungsmauern, was zu einer Vergrößerung und damit zu einer besseren Nutzbarkeit der zwischen den beiden Schalen entstehenden Zwickelräume führt. Die Wandfelder in der Mitte der Längsseiten sind nun zu echten Altarnischen vertieft und öffnen sich genau wie Altarraum und Eingang in Rundbogenöffnungen zum Hauptraum. Die Kämpfergesimse dieser Öffnungen werden auf den Diagonalseiten des Ovals, auf denen sich die Zugänge zu den Räumen zwischen den beiden Wandschalen befinden, weitergeführt und teilen dort die Wand in zwei Register. Bereits hier findet sich damit ein Aufrissystem aus über die gesamte Höhe reichenden, rundbogigen Kapellenöffnungen und aus vertikal gegliederten, durch rechteckige Elemente charakterisierte Nebenachsen, wie es spä-

wusst eine Proportion von 3 : 4 wählte, um so die Aufnahme des Ovals in den architektonischen Formenkanon theoretisch zu legitimieren. LOTZ 1955, S. 33; MÜLLER 1967, S. 25 ff.

¹¹⁹⁵ Zur Baugeschichte der Kirche und ihrer Stellung innerhalb der Renaissancearchitektur siehe LOTZ 1955, S. 35 ff.; VICIOSO 1995, S. 59 ff.

¹¹⁹⁶ Die lange Zeit angenommene Datierung auf die Jahre ab 1572 oder gar 1582 beruht nach Milton J. Lewine und Aldo Cicinelli auf einer Fehlinterpretation der frühen Beschreibungen. LEWINE 1965, S. 199 ff.; CICINELLI 1970, S. 31 ff.

ter auch bei S. Andrea al Quirinale gewählt wurde. Soweit wir wissen, war die Kirche bei ihrer Weihe im Jahr 1616 nur bis zum Kranzgesims über der Wandzone realisiert und trug ein den ganzen rechteckigen Baukörper überspannendes Notdach. Die von Vignola wohl bereits vorgesehene ovale Kuppel blieb dagegen bis in die 40er-Jahre des 18. Jahrhundert unrealisiert.¹¹⁹⁷ Auch die Frontfassade, die Chorphatie und die heutige Innenausstattung gehen in Teilen auf Erweiterungs- und Restaurierungsmaßnahmen des 18. und 19. Jahrhunderts zurück und spielen daher als Vorbilder für S. Andrea keine Rolle.

Die bisherigen Entwicklungen auf dem Gebiet des ovalen Kirchenbaus liefen schließlich bei der von Francesco Capriani da Volterra 1592 begonnenen und von Carlo Maderno zwischen 1595 und etwa 1602 in leicht veränderter Form vollendeten¹¹⁹⁸ Kirche des Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili zusammen, wo erstmals eine von einem Kapellenkranz umgebene, überkuppelte Ovalkirche vollständig realisiert wurde [ABB. 912 - ABB. 917]. Die in unterschiedliche Typen ausdifferenzierten Kapellen und Nebenräume öffnen sich dort zum zentralen Ovalraum hin in einem stark rhythmisierten Prospekt, bei dem wie in den vorangegangenen Beispielen die Breiten der Wandachsen und die Höhen der Öffnungen von der Mitte der Längsseiten in Richtung Eingang und Altarraum sukzessive abnehmen. Dabei ist die Kontur des Ovals im unteren Teil der Wand polygonal gebrochen, die am Übergang von einer Achse zur nächsten entstehenden Knicke werden durch Pilaster wirkungsvoll kaschiert. Erst ab dem Gebälk und dem abschließenden Kranzgesims wurde tatsächlich ein echtes Oval realisiert. Auf diese Weise wurde die Notwendigkeit doppelt gekrümmter Bögen über den Kapellenöffnungen umgangen, ohne auf die Raumwirkung des Ovals verzichten zu müssen. Die beiden Seitenwände sind – auch optisch – voneinander getrennt durch die rechteckige Eingangskapelle und den durch eine Apsis abgeschlossenen Altarraum, die beide mit ihren Öffnungen das Kranzgesims durchbrechen und mit ihren Tonnengewölben ähnlich wie der Eingang des Pantheon sogar in die Kuppel des Hauptraumes einschneiden. Die Kuppel selbst setzt auf einem eigenen Sockel auf und trägt über den Seitenkapellen weit ausladende Stiehkappen mit parabelförmigem Querschnitt, die den Rhythmus der Wandabwicklung in die ansonsten völlig ungegliederte Kuppelzone hinein fortsetzen und in denen Rundbogenfenster für die Belichtung des Innenraums sorgen. Im Äußeren wird die Kuppel von einem polygonalen, von einem hölzernen Dachstuhl überspannten und zusätzlich durch massive Strebevoluten verstärkten *tiburio* umschlossen. Entlang der Via del Corso verschwindet der gesamte Baukörper hinter einer dreiachsigen, seitlich des Vestibüls mit dem *tiburio* verbundenen Fassade sowie hinter flankierenden Torbauten. Wahrnehmbar ist die tatsächliche Form der Kirche daher nur vom Innenhof des Hospitals, wo das Grundoval in Gestalt des konzentrischen, ebenfalls polygonal gebrochenen Kapellenkranzes in Erscheinung tritt. Dennoch erhielten damit immerhin Teilbereiche eines Gebäudes erstmals auch im der Wandzone des Äußeren eine im weitesten Sinne „ovale“ Kontur.

Während im Rom des frühen 17. Jahrhunderts das Oval fast nur noch in Kuppeln über den rechteckigen Seitenkapellen der großen Wandpfeilerkirchen auftrat, so etwa in S. Andrea della Valle oder im Langhaus des Petersdoms [ABB. 918], wurden die bis dahin entwickelten Ansätze zu echten Ovalkirchen anderswo zunehmend aufgegriffen und in unterschiedliche Richtungen weitergedacht. Zu nennen ist hier insbesondere das Schaffen Francesco Maria Ricchinos, der in seinen Entwürfen

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, S. 41 f.; BILLIANI - CARATELLI 1988, S. 58. Auch die als Vogelschauen konzipierten Rompläne des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zeigen S. Anna dei Palafrenieri lediglich als einfachen rechteckigen Block mit tief ansetzendem Satteldach. Daher erscheint allenfalls denkbar, dass vor der Einstellung der Bauarbeiten noch mit den untersten Schichten eines Kuppelgewölbes begonnen worden sein könnte. Welchen oberen Abschluss der Ovalraum der Kirche während des 17. und frühen 18. Jahrhundert in seinem Inneren aufwies, muss offen bleiben.

¹¹⁹⁸ Zur Baugeschichte im Allgemeinen sowie zu Madernos Anteil am endgültigen Entwurf siehe LOTZ 1955, S. 58 ff.; HIBBARD 1971, S. 118 ff.

für die Mailänder Kirchen S. Maria di Loreto und S. Agostino, entstanden zwischen 1609 und 1614, sowie S. Maria del Lentasio, entstanden kurz vor 1640 und als einziges seiner Ovalprojekte auch tatsächlich ausgeführt, wiederholt die auf Vignola zurückgehenden Raumtypologien des an seinen Seiten durch breite Altarnischen erweiterten und von einer ovalen Kuppel überspannten Rechteckraums beziehungsweise des an den Enden der Quer- und Längsachse mit flachen Kapellen versehenen Ovals aufgriff¹¹⁹⁹ und dabei sogar auf einzelnen Blättern bereits eine Anwendung des Ovals in Querrichtung vorschlug [ABB. 919].¹²⁰⁰ Ebenfalls im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts realisierte Giovanni Battista Aleotti mit S. Carlo in Ferrara einen in die Straßenflucht eingefügten Sakralbau, der sich im Grundriss an S. Anna dei Palafrenieri orientiert und, wie ursprünglich wohl auch bei S. Anna vorgesehen, hinter einer nur den rechteckigen Unterbau bedeckenden Fassade die von einem ovalen *tiburio* verkleidete Kuppel zeigt [ABB. 920].¹²⁰¹ Mit Ercole Negro di Sanfronts und Ascanio Vitozzis Entwürfen für das Santuario di Vicoforte¹²⁰² von 1595 und 1596, mit dem ab etwa 1610 ebenfalls von Vitozzi geplanten Santuario di Nostra Signora di Babilone in Cavaglià¹²⁰³ sowie mit dem 1607 von Marco Nicolò Balestri begonnenen und wiederum durch Giovanni Battista Aleotti vollendeten Santuario della Beata Vergine della Celletta in Argenta¹²⁰⁴ [ABB. 921] schließlich bildete sich der Bautyp der allseitig freistehenden ovalen Wallfahrtskirche aus. Allerdings ist anzunehmen, dass all diese nichtrömischen Projekte Bernini während der Planung von S. Andrea al Quirinale unbekannt waren, da dieser mit den fertigen Gebäuden erst 1665 auf der Durchreise nach Paris in Berührung gekommen sein kann¹²⁰⁵ und die zugehörigen Zeichnungen mehr oder weniger an ihrem jeweiligen Entstehungsort verblieben.¹²⁰⁶ Auch auf die allgemeine

¹¹⁹⁹ Die Entwürfe sind heute Teil der im Archivio Civico Storico in Mailand aufbewahrten *Raccolta Bianconi* und wurden sämtlich von Stefan Kummer publiziert und ausführlich beschrieben. Weitere Analysen, die die Ovalprojekte stärker vor dem Hintergrund der spezifischen Rahmenbedingungen im Mailand der Borromeo-Kardinäle sowie im Rahmen der umfassenderen Suche Ricchinos nach neuen Raumschemata betrachten, haben erneut Kummer sowie Irene Giustina vorgelegt. KUMMER 1974; ID. 1977; GIUSTINA 2000.

¹²⁰⁰ So etwa auf den Entwürfen ASCMi, *Raccolta Bianconi*, X, fol. 32 v^o und X, fol. 33 r^o für S. Maria di Loreto, auf ASCMi, *Raccolta Bianconi*, IX, fol. 22 r^o b für S. Agostino, auf ASCMi, *Raccolta Bianconi*, VIII, 21 r^o ff. für S. Maria del Lentasio und – bereits um 1605 – auf ASCMi, *Raccolta Bianconi*, II, fol. 38 r^o für die Gruftkapelle des damals noch nicht kanonisierten Carlo Borromeo im Mailänder Dom.

¹²⁰¹ Zu S. Carlo siehe SAVINO BETTINI 1981, S. 74 ff.; TORLONTANO 2003, S. 44 ff. und vor allem SCHERF 1998, S. 82 ff. und Abb. 1.35 ff., der nach einem Abriss der Baugeschichte und einer Beschreibung der Kirche den Vorbildern des Projekts eine eingehende Analyse widmet und dabei auch auf das weiter unten erwähnte Santuario della Beata Vergine della Celletta in Argenta eingeht.

¹²⁰² Zum Santuario und seiner sich bis ins 19. Jahrhundert hinziehenden Baugeschichte siehe LOTZ 1955, S. 76 ff.; CARBONERI 1966, S. 63 ff.; VACCHETTA 1984; FERRARO 2001 sowie VIGLINO DAVICO 2003, S. 173 ff. Da eine systematische Bibliographie zu diesem Bauwerk bisher fehlt, sei für Hinweise auf die sonstige Literatur auf die Quellenangaben der beiden letzten Autoren verwiesen.

¹²⁰³ *Ibid.*, S. 259 ff.

¹²⁰⁴ SCHERF 1998, S. 93 ff. und Abb. 1.48 ff.; CAVICCHI 2003, S. 69 ff.

¹²⁰⁵ Soweit wir wissen, unternahm Bernini Zeit seines Lebens nie eine gezielte Reise in den Norden Italiens. Seine Präsenz in dieser Gegend ist daher nur für das Jahr 1665 belegt, als ihn der Weg Richtung Paris auch durch die Lombardei und das Piemont führte. Auf sein weiteres Schaffen hatten die dabei gewonnenen Eindrücke aber wohl kaum einen Einfluss. Zum einen blieb während der Reise kaum Zeit für ein gezieltes Studium von Kunstwerken – selbst in Florenz, das er bei dieser Gelegenheit vielleicht sogar zum ersten Mal mit eigenen Augen sah, hielt er sich nur zwei Tage auf –, zum anderen machen zahlreiche seiner im Tagebuch Paul Fréart de Chantelous überlieferten Aussagen deutlich, dass für ihn ohnehin nur die römische Kunstproduktion als Richtschnur infrage kam. CHANTELOU - ROSE 1919, *passim*; zum Verlauf von Berninis Reisen nach und von Paris siehe GOULD 1981, S. 22 ff. und 112 ff.

¹²⁰⁶ Die Zeichnungen fast aller genannten Projekte befinden sich bis heute entweder in den Archiven der Auftraggeber oder in denen der Gemeinde, auf deren Territorium das jeweilige Gebäude steht. Auch die 1789 bis 1796 zusammengetragene *Raccolta Bianconi*, zu der die Entwürfe Ricchinos gehören, dürfte sich vor allem aus lokalen Beständen gespeist haben. Jedenfalls erscheint unwahrscheinlich, dass Carlo Bianconi, der seit 1778 als Sekretär faktisch die Reale Accademia di Brera leitete, nach Antritt seines Amtes noch die Gelegenheit zu ausgedehnteren Reisen ge-

Entwicklung des Ovalbaus in Rom hatten die genannten Projekte im Allgemeinen kaum Einfluss.¹²⁰⁷

Aus der ersten Phase der Geschichte des Ovalbaus sind daher für S. Andrea vor allem die Idealentwürfe Peruzzis und Serlios sowie die in Rom realisierten Bauten interessant. Deren Analyse macht deutlich, dass bereits von Anfang an das Pantheon für Projekte zu ovalen Kirchen ein wichtiger Bezugspunkt war, dass aber, anders als am Pantheon, der Altarraum fast immer als unabhängiges Element an den eigentlichen Kirchenraum angefügt wurde und im Außenbau oft sogar als ein eigenes Volumen in Erscheinung tritt. Bei Beispielen mit einem echten Kapellenkranz fällt außerdem auf, dass die Nebenräume, genau wie bei S. Andrea al Quirinale [ABB. 89 - ABB. 95], stets in unterschiedliche Typen differenziert sind und sich ihre Öffnungen in der Nähe von Altarraum und Eingang sowohl in der Breite als auch in der Höhe deutlich verengen. Dies hängt sicher auch mit gestalterischen Überlegungen zusammen, entsteht dadurch doch ein den Übergang zum Altarraum betonendes retardierendes Moment, wie es auch in Longitudinalbauten mehrfach zum Einsatz kommt – man denke nur an die den Nebenachsen der Ovalbauten vergleichbare Kontraktion der Langhauswände von S. Andrea della Valle oder Il Gesù unmittelbar vor der Vierung [ABB. 922]. Eine Analyse der Grundrisse zeigt jedoch, dass die Unterschiede zwischen den Achsen auch durch die unmittelbar aus der Ovalkonstruktion entwickelte Gebäudegeometrie bedingt sind. Legt man die äußeren Seitenkapellen mittig auf die Wechsellpunkte des Ovals, ist je nach der gewählten Ovalgeometrie der Abstand zwischen den Nebenräumen an den Endpunkten der Ovalachsen entweder – wie im Fall von Peruzzis Idealentwurf – zu groß oder – wie im Fall von Serlios Mustergrundriss und von Rainaldis erstem Vorschlag für S. Maria in Campitelli, auf den später nochmal zurückzukommen sein wird – zu klein, um diesen genau mit einer weiteren Seitenkapelle derselben Größe zu füllen [ABB. 923]. Es bleibt daher nur die Möglichkeit, die Breite der Diagonalkapellen zu verringern beziehungsweise zusätzlich zu den Diagonalkapellen weitere Nebenräume einzufügen.

Besonders S. Giacomo degli Incurabili spielt aber auch über diese allgemeinen Aspekte hinaus eine Rolle als Vorbild für S. Andrea al Quirinale. Zum einen war S. Giacomo überhaupt die erste überkuppelte Ovalkirche, die vollständig realisiert wurde und an der sich somit die Raumwirkung eines Ovals im Original studieren ließ, zum anderen blieb sie in Rom bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts auch das erste und einzige Beispiel einer Ovalkirche von nennenswerten Dimensionen, einer Ovalkirche mit einem echten Kapellenkranz und einer Ovalkirche, bei der sich der ovale Innenraum in der Außenkontur zumindest ansatzweise widerspiegelte. Zudem zeigt die Kirche zahlreiche Detaillösungen, die Bernini dann an S. Andrea wiederaufnahm und perfektionierte, so etwa bei der Fortsetzung der Wandabwicklung in die Kuppel hinein [ABB. 96 - ABB. 98 | ABB. 101], bei der bis ins Kuppelgewölbe einschneidenden Öffnung der Eingangskapelle [ABB. 89 | ABB. 217], bei der Verbindung zwischen dem ovalen Hauptbaukörper und einer flachen, zweigeschossigen Fassade [ABB. 7] sowie bei den massiven, über ein verkröpftes Abschlussgesims mit dem *tiburio* verknüpften Strebevoluten [ABB. 71 - ABB. 72].

4.1.2. Die Querovale der 1630er- und 1640er-Jahre

Sieht man von den Ovalkuppeln über den meist querrrechteckigen Seitenkapellen von Longitudinalbauten sowie von den entsprechenden Entwürfen Francesco Maria Ricchinos ab, wurde das

habt hätte, um in anderen Teilen Italiens in nennenswertem Umfang Zeichnungen mit Mailänder Bezug aufzuspüren und anzukaufen. Vgl. MEZZANOTTE 1942, I, S. 21; BALESTRERI 1995, S. 9.

¹²⁰⁷ Nur bei den Entwürfen Ricchinos wird über die in Rom tätigen lombardischen beziehungsweise Tessiner Baumeister eine gewisse Rückbindung an die römische Tradition vermutet. So lassen sich Parallelen zu Ricchino etwa bei Borrominis Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane nachweisen. KUMMER 1977, *passim*.

Oval in allen bisher erwähnten Beispielen in Längsrichtung eingesetzt. Allenfalls fanden sich in einzelnen Projekten zusätzliche Nebeneingänge auf den Längsseiten, die, gerade wenn – wie bei Peruzzi's endgültigem Entwurf für S. Giacomo degli Incurabili [ABB. 900] – der Ovalraum aufgrund des funktionalen oder städtebaulichen Kontextes vom Großteil der Nutzer auf der Querachse betreten worden wäre, zu einer gewissen Mehrdeutigkeit des Raumeindrucks geführt hätten. Auch als mit dem Beginn des Barock derartige, die eindeutige Ausrichtung des Raums durchbrechende Elemente aus den Entwürfen verschwanden, blieb das Längsoval die kanonische Variante dieser Grundrissfigur, ja die Orientierung in Längsrichtung gehörte für zahlreiche Architekten sogar konstitutiv zum Oval dazu. So kritisierte etwa Carlo Fontana das Queroval der Kolonnaden des Petersplatzes ausdrücklich als „*impropria, secondo le buone regole*“ und forderte stattdessen eine „*vera figura Elipse*“, unter der nach Lage der Dinge nur ein Längsoval zu verstehen sein kann.¹²⁰⁸ Abgesehen von Bernini scheint daher auch kaum ein Architekt das gestalterische Potential des Querovals erkannt und systematisch für Entwürfe genutzt zu haben. Umso auffälliger ist vor diesem Hintergrund, dass Bernini persönlich das Oval sogar fast ausschließlich mit der größeren Achse quer zur Bewegungsrichtung des Nutzers verwendete, so zum Beispiel außer in S. Andrea al Quirinale auch in seiner Cappella dei Re Magi im Palazzo di Propaganda Fide, im rückwärtigen Saal des Palazzo Barberini, in den Entwürfen für den Louvre oder in den Kolonnaden des Petersplatzes.

Der früheste im unmittelbaren Umkreis Berninis nachweisbare querovale Innenraum ist die sogenannte „*sala ovale*“ im *piano nobile* des Palazzo Barberini, an deren Entstehung in den Jahren um 1630 neben Bernini unter anderem Francesco Borromini und Carlo Maderno beteiligt waren [ABB. 925]. Darüber, auf wen die Grundidee für den ovalen Raum zurückgeht, lässt sich aufgrund der komplexen Baugeschichte des Palastes jedoch nur spekulieren. In Bezug auf das Gesamtgebäude geht man heute davon aus, dass die Disposition der Räume und die Grundrissgestaltung im Wesentlichen von Maderno stammt, der von Beginn der konkreten Planungen Ende 1626 oder Anfang 1627 bis zu seinem Tod am 30. Januar 1629 den Bau leitete und dessen künstlerische Handschrift sich in der Gesamtanlage des Palastes auch widerspiegelt.¹²⁰⁹ Dagegen werden die Aufrissdetails, die vermutlich erst während des Baufortschritts und damit nach Madernos Tod festgelegt wurden, größtenteils Bernini und Borromini zugeschrieben, die ab 1629 faktisch gemeinsam die Realisierung des Palastes leiteten. Die vereinzelt unmadernesken Elemente in Grundriss und Gesamtanlage, die nach Lage der Dinge bereits zu Madernos Lebzeiten Eingang in den Entwurf gefunden haben müssen, werden einerseits auf die bereits zu Beginn der Planungen einsetzende Mitarbeit Borrominis zurückgeführt, andererseits ist denkbar, dass manches Entwurfsdetail auch durch die Barberini selbst oder ihre Berater entwickelt und von Maderno und Borromini nur in den Gesamtentwurf eingefügt wurde. Da bereits in einem kurz vor der Verpflichtung Madernos entstandenen Memorandum ein ovaler Saal erwähnt wird,¹²¹⁰ ist es relativ wahrscheinlich, dass gerade im

¹²⁰⁸ FONTANA 1694, IV, S. 183 und 185; KITAO 1974, S. 74 ff.

Die von Timothy K. Kitao und Vincenzo Fasolo zitierte Passage, die belegen soll, dass auch Giovanni Battista Passeri die Verwendung des Querovals vehement abgelehnt habe, stammt jedoch nicht von dem Maler und Vitenautor des 17. Jahrhunderts, sondern von einem 1694 geborenen und 1780 gestorbenen Geistlichen, Gelehrten und Antikenkenner gleichen Namens und spiegelt somit nicht die Auffassungen des Hochbarock sondern des beginnenden Frühklassizismus wider. PASSERI 1772, S. 24 f.; FASOLO 1931, S. 311 f.; KITAO 1974, S. 75 f.

¹²⁰⁹ Zur Genese des Palazzo Barberini siehe insbesondere HIBBARD 1971, S. 80 ff. und 222 ff.; WADDY 1976; MAGNANIMI 1983b; WADDY 1990, S. 227 ff. sowie – in Bezug auf den Aufriss – FROMMEL 2004.

¹²¹⁰ „*Rimane in ultimo la sala ovata [...] Questa sala riuscirà per mio avviso, come una delizia, sì per esser coperta da tutti i lati, e per conseguente sarà freschissima la state, e non fredda il verno; come per godere la vista del giardin segreto, e del teatro; e per haver due loggie da i fianchi di egual longhezza al servizio di se stessa disposte, et esser libera da ogni servitù, e sequestrata dalla moltitudine, non andandosi colà senon per lei; e per doversi godere da i soli padroni, e spetialm.^{te} dal principale, e perche, essendo di figura ovata, e con pilastri, e nicchi quadrati da porvi statue, e potendosi ornare con pitture, e stucchi, è acconcia à riuscir vaghiss.^a all'occhio [...]*.“ BAV, Codici Barberiniani latini, 4360, fol. 20 f.

Fall der *sala ovale* die erste Idee von einem dieser nur zum Teil namentlich bekannten Architekten oder Architekturdilettanten stammte, die im Vorfeld der konkreten Planungen Vorschläge für den neuen Palast machten. Auch eine Urheberschaft Berninis ist in diesem Zusammenhang nicht völlig auszuschließen, da dieser angesichts seiner Stellung am päpstlichen Hof sicher auch in die informellen Diskussionen im Umfeld der Barberini eingebunden war. Vor dem Hintergrund seiner späteren Vorliebe für das Queroval würde eine solche Zuschreibung natürlich naheliegen, andererseits erscheint Bernini zu diesem Zeitpunkt in architektonischen Belangen noch zu unerfahren, um tatsächlich selbst eine solche Lösung vorzuschlagen. Insofern ist wohl eher davon auszugehen, dass er hier nur an der konkreten Umsetzung des Querovals beteiligt war und dieses so als Grundrissfigur für sich entdeckte.

Sowohl im Memorandums- als auch im Ausführungsprojekt nimmt der ovale Saal die Position von üblicherweise parallel zur Fassade angeordneten Räumen ein [ABB. 924]: Sollte das Oval zunächst einen der querrchteckigen Hauptsäle in der Mitte der vier Flügel ersetzen, entstand die *sala ovale* des tatsächlich ausgeführten Baus dann durch die Umformung einer gartenseitigen Loggia, wie sie in Rom bereits aus dem Palazzo Farnese oder der Villa Medici bekannt war. Vor diesem Hintergrund erscheint die Wahl eines quer statt längs ausgerichteten Ovals jeweils geradezu zwingend. Die eigentliche Besonderheit der *sala ovale* besteht somit weniger in der Orientierung, sondern eher in der Ovalform an sich, die im Profanbau zuvor außer in Treppenhäusern nur als Reaktion auf ganz spezielle Gegebenheiten zum Einsatz gekommen war.¹²¹¹ Als Vorbild für die *sala ovale* des Palazzo Barberini kommen daher neben der bereits vorgestellten Tradition ovaler Sakralbauten vor allem die Musterentwürfe Sebastiano Serlios infrage, insbesondere das erste Villenprojekt aus Buch VII, in dem ebenfalls ein traditionell rechteckiger, zentraler Saal durch ein Oval ersetzt ist [ABB. 902].¹²¹²

Im ausgeführten Gebäude entstand auf diese Weise ein mit einer extrem flachen Kuppel überwölbter Ovalraum [ABB. 925 - ABB. 926], der in seiner Breite die Wandfluchten des *salone* fortsetzt und sogar die von den Fassaden vorgegebene, der Logik des Ovals eigentlich entgegenstehende Achsenenteilung aufnimmt. Vor den Umbaumaßnahmen der 1670er-Jahre¹²¹³ wies der Raum auf beiden Langseiten je drei bis zum Gesims reichende Rundbogenöffnungen auf, die auf der einen Seite die *sala ovale* über drei zueinander parallele Gänge mit dem *salone* verbanden und auf der anderen Seite zum Garten und zu zwei raumhohen, ebenfalls parallel zur kurzen Ovalachse eingeschnittenen Fensterbänken führten [ABB. 927]. Die Zwischenräume zwischen diesen Öffnungen sind wie in der Mehrzahl der Ovalekirchen durch schmalere, mit Skulpturenischen versehene Nebenachsen ausgefüllt und mit korinthischen Pilastern eingefasst. Auf diese Weise entsteht ein System rhythmischer Travéen, das sich sogar jenseits der äußeren Rundbogenöffnungen in je einer weiteren Nebenachse fortsetzt. Durch das Aufeinandertreffen zweier Nebentravéen kommt es an der Schmalseite jedoch zu einer Verdoppelung der Pilaster, die dazu führt, dass die Querachse des Raumes zwar geschlossen ist, aber trotzdem kein echtes Ziel hat, endet sie doch anstatt in Seitenkapellen, wie bei Berninis Cappella dei Re Magi, oder in massiven Pfeilern, wie bei S. Andrea al Quirinale, hier lediglich in der Fuge zwischen den zwei gegenüberliegenden Hälften des Ovals [ABB. 928].

Zur Datierung und zum Autor des Memorandums sowie für eine Rekonstruktion des darin beschriebenen Projekts siehe WADDY 1976, S. 158 und 160 f.

¹²¹¹ Zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa Vignolas unfertig gebliebener Palazzo Farnese in Piacenza, wo am Rand des Innenhofes ein *teatro all'aperto* mit halbovaler *cavea* realisiert werden sollte, oder Madernos Erweiterung des Palazzo Borghese, wo ein kleines ovales Vestibül zwischen den unterschiedlichen Richtungen der verschiedenen Gebäudeteile vermittelt. TUTTLE et al. 2002, S. 316 ff.; WADDY 1990, S. 93 und S. 98 f.

¹²¹² SERLIO 1584, VII, S. 2 f.

¹²¹³ Zu den in diesem Zusammenhang vorgenommenen Veränderungen siehe WADDY 1990, S. 251 ff.

Das bei der *sala ovale* des Palazzo Barberini angewandte Grundrisschema eines von zueinander parallelen Erschließungen durchdrungenen Ovalraums wurde in einem 1633 entstandenen, nicht realisierten Entwurf für die Erweiterung der Villa Barberini oder Villa di Mompeccchio in Castel Gandolfo wieder aufgegriffen, der laut einer Notiz auf der Rückseite des Blattes ebenfalls von Bernini stammt, für den aber auch Papst Urban VIII. selbst als Urheber ins Gespräch gebracht wurde [ABB. 929].¹²¹⁴ Im Vergleich zum Palazzo Barberini fällt insbesondere auf, dass außer auf der Längsachse und auf deren beiden Parallelen nun auch mittig auf der Querachse Durchgänge vorgesehen waren, die den ovalen *salone* direkt mit dem Treppenhaus und dem seitlich angrenzenden Appartement verbinden sollten. Auch wenn das Projekt nur im Grundriss überliefert ist und sich der innere Prospekt daher nur schwer beurteilen lässt, sollten die Öffnungen somit wohl einfach nur in die ungegliederte Wand eingeschnitten und durch Portalrahmungen eingefasst werden. Dafür spricht neben den in der Zeichnung fehlenden Pilastern auch die Tatsache, dass zusätzliche Zugänge in der vorderen Hälfte des Saals sowie die unterschiedlichen Breiten und Abstände der Portale ohnehin die Einheitlichkeit und Symmetrie des Raumes gestört und damit ein strenges Aufrissssystem unmöglich gemacht hätten.

Die am Palazzo und an der Villa Barberini gewonnenen Erfahrungen übertrug Bernini mit der ursprünglichen, heute nur noch in drei Plänen Borrominis¹²¹⁵ überlieferten Cappella dei Re Magi des Palazzo di Propaganda Fide schließlich wieder zurück auf den Sakralbau [ABB. 930 - ABB. 931]. Dabei fiel die Entscheidung für das Queroval vermutlich nicht nur aus dem gestalterischen Wunsch heraus, dessen spezifische räumliche Qualitäten zu nutzen, sondern auch als praktische Reaktion auf die Zwänge des Bauplatzes, die eine quergerichtete Anlage erforderlich machten oder eine solche zumindest nahelegten. Anders als im Profanbau, wo quergerichtete Säle nicht unüblich waren, gab es für quergerichtete Haupträume von Kirchen jedoch praktisch keine gebauten Vorbilder. Allenfalls konnte sich Bernini auf Michelangelos in die Diokletiansthermen eingefügte Kirche S. Maria degli Angeli sowie auf Giacomo della Portas Neubau von S. Paolo alle Tre Fontane berufen, um zu zeigen, dass sich auch die funktionalen Probleme eines quergerichteten Sakralbaus bewältigen ließen.

Die konkrete Baugestalt der Kapelle, die der damalige Präfekt der *Congregatio de Propaganda Fide*, Kardinal Antonio Barberini d. Ä., zwischen 1634 und 1635 auf eigene Kosten errichten ließ,¹²¹⁶ war dadurch charakterisiert, dass der zentrale Ovalraum, ähnlich wie in S. Anna dei Palafrenieri, an den Endpunkten der beiden Hauptachsen durch den Altarraum, ein Vestibül sowie zwei etwas schmalere und nicht ganz so tiefe Seitenkapellen erweitert wurde. Überspannt war der Raum, soweit sich dies noch rekonstruieren lässt, von einer Ovalkuppel, die hier erstmals auch eine – im Vergleich zum Kuppeldurchmesser sogar überproportional große – Laterne trug. Der innere Prospekt dürfte, wiederum analog zu S. Anna, durch den Wechsel zwischen großen Rundbogenöffnungen auf den Hauptachsen und bis auf rechteckige Durchgänge völlig geschlossenen Travéen auf den Diagonalen geprägt gewesen sein. In der Außenkontur zeichnete sich die räumliche Struktur des Gebäudes nur auf der Rückseite klar ab, wo die kreuzförmig an das Oval angesetzten Kapellenräume und der polygonal gebrochene Hauptbaukörper als einzelne Bauteile erkennbar blieben. Dagegen wurde zur Straße hin der zwischen den Seitenkapellen und dem Eingang verbleibende Platz mit zwei sowohl vom zentralen Oval auch vom Vestibül und der Straße aus erreichbaren Neben-

¹²¹⁴ BAV, *Archivio Barberini*, II, 690, fol. 1.

Die Zuschreibung an Urban VIII. schlägt Patricia Waddy vor. WADDY 1990, S. 284 und S. 286. Zu Berninis Rolle bei der Planung der Villa siehe außerdem PETRUCCI 1990.

¹²¹⁵ Alb., *Az. Rom*, 147, 887 und 887 a.

¹²¹⁶ Zur Baugeschichte von Berninis Cappella dei Re Magi siehe ANTONAZZI 1979, S. 27 ff. und 49 ff.; MARDER 1998a, S. 64 ff.; MARDER 2009, S. 61 f. sowie BÖSEL - FROMMEL 2000, S. 516 und 523 f., Kat.-Nr. XVIII.8 f.

räumen gefüllt, die durch ihre wohl bis zum Hauptgesims der mittleren Fassadenachse reichenden vorderen Wände nicht nur eine geschlossene Straßenflucht erzeugten, sondern in ihrem oberen Bereich auch eine Rücklage für die Frontfassade bildeten. Die Fassade selbst gliederte sich in eine einachsige und eingeschossige, von Doppelpilastern eingefasste Tempelfront mit verkröpftem Dreiecksgiebel, die die Stirnseite des Vestibüls verkleidete, sowie in niedrigere seitliche Flügel vor den Nebenräumen, die bereits wie auf das Wesentlichste reduzierte, zweidimensionale Vorläufer der Kulissenwände von S. Andrea al Quirinale erscheinen.

Außerhalb des unmittelbaren Bernini-Umkreises findet sich in jenen Jahren nur ein einziges Beispiel für einen querovalen Grundriss. Es handelt sich dabei um die Kapelle des Palazzo del Monte di Pietà, deren Rohbau 1640 bis 1642 nach einem Entwurf Francesco Peparellis entstand und deren zentraler Ovalraum in seinem heutigen Erscheinungsbild stark an S. Andrea al Quirinale erinnert [ABB. 932 - ABB. 933].¹²¹⁷ Zwar stehen die beiden Gebäude zweifellos miteinander in Beziehung, die Parallelen betreffen aber hauptsächlich die Buntmarmorverkleidung der Wände und die Stuckdekoration der Kuppel, die bei der Kapelle des Monte di Pietà erst zwischen 1676 und 1705, mithin also erst deutlich nach der Dekoration von S. Andrea, realisiert wurden. In ihrer räumlichen Struktur ist die Kapelle dagegen sogar weiter von Berninis Noviziatskirche entfernt als die meisten bisher erwähnten Projekte, da die Ovalkontur auf den Hauptachsen jeweils unterbrochen und durch ebene Wandpartien ersetzt ist. Dadurch wird der Grundriss, der sich im unteren Bereich nur durch die deutlich geringere Tiefe der Kreuzarme von Berninis Re-Magi-Kapelle zu unterscheiden scheint, auf Höhe des Gesimses eher zu einem Achteck mit abgerundeten Diagonalseiten. Auch das Deckengewölbe ist keine echte Ovalkuppel mehr, sondern wird charakterisiert durch den Wechsel zwischen Kuppelsegmenten und den Wangen eines Klostergewölbes. Für die Entstehung von S. Andrea spielt die Kapelle des Monte di Pietà daher wohl keine Rolle, bietet sie doch keine Anregungen, die sich nicht auch bereits in Berninis vorausgehenden eigenen Projekten finden lassen.

Knapp zwei Jahre vor Beginn der Arbeiten an S. Andrea nahm schließlich auch Bernini selbst das Queroval in seinen Entwürfen für die Kolonnaden des Petersplatzes nochmals auf [ABB. 934]. Teils als Reaktion auf die Form und Größe der für die Platzanlage zur Verfügung stehenden Fläche, teils aus Gründen der bei der Gestaltung angestrebten Amphitheaterreminiszenzen entwickelte er dort zwischen Herbst 1656 und Frühjahr 1657 die Grundzüge der heute bekannten Ovalform, zu der man am 28. August 1657 den Grundstein legte.¹²¹⁸ Allerdings dauerte es nicht nur bis Anfang 1659, also bis etwa zu dem Zeitpunkt, zu dem auch die endgültige Gestalt von S. Andrea entstand, bis der Grundriss der Kolonnaden überhaupt in allen Details geklärt war, die konkrete Realisierung hatte bei Baubeginn von Berninis Noviziatskirche auch gerade erst begonnen.¹²¹⁹ Daher ließ sich der vom Queroval erzeugte Raumeindruck zu diesem Zeitpunkt am Petersplatz noch in keinsten Weise studieren. Auch von ihrem grundsätzlichen Aufbau her eigneten sich die Kolonnaden nur bedingt als Vorbild für S. Andrea, handelte es sich dabei doch um eine nach oben hin offene, über ihren gesamten Verlauf hinweg weitgehend gleichförmige Struktur, die sich in ihrer Wirkung kaum

¹²¹⁷ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des römischen Monte di Pietà siehe SCHERNER 2009.

¹²¹⁸ BORSI 1980, S. 324 f.; RIETBERGEN 1983, S. 131 ff.; MENICHELLA 1987, S. 4 ff.

Eine Rekonstruktion der diversen Entwurfsstadien sowie deren formale, inhaltliche und geometrische Analyse liefert vor allem Timothy K. Kitao. KITAO 1974, *passim*.

¹²¹⁹ Die Fertigstellung der baulichen Struktur der Kolonnaden und der geraden Korridore zu beiden Seiten der *piazza retta* zog sich bis Anfang 1667 hin, die Skulpturen auf den Kolonnadenarmen sowie über den Korridoren waren sogar erst 1673 beziehungsweise in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts vollendet.

Zum Baufortschritt auf dem Petersplatz und zur Datierung des Skulpturenprogramms siehe außer den in der vorigen Fußnote genannten Literatur auch D'AMELIO 2007, *passim*; SANTA MARIA MANNINO et al. 1987, S. 31 ff.; MARTINELLI 1987, S. XXXVIII.

mit dem geschlossenen und auf vielfältige Weise gegliederten Innenraum eines Kirchenbaus vergleichen ließ. Sogar die Größe der Anlage sowie das Verhältnis zwischen der Ausdehnung im Grundriss und der Höhenentwicklung unterschieden sich bei beiden Projekten derart fundamental, dass es kaum möglich war, die bei der Planung des Petersplatzes gewonnenen Erfahrungen unmittelbar auf S. Andrea al Quirinale zu übertragen. Die im Zusammenhang mit dem Petersplatz erfolgte, neuerliche Hinwendung zum Queroval ist für S. Andrea somit vor allem deswegen von Bedeutung, weil diese geometrische Figur dadurch wieder stärker in Berninis Bewusstsein geriet und weil die Idee, auch auf dem Quirinal eine querovale Grundform zu wählen, damit deutlich näher rückte. Ansonsten wurden die Kolonnaden des Petersplatzes und die Noviziatskirche der Jesuiten aber wohl eher unabhängig voneinander aus ähnlichen Vorläufern entwickelt, als dass eines der beiden Projekte tatsächlich konkret auf dem anderen aufbaute. Lediglich hinsichtlich der bewussten Unterbrechung des Umrisses am Zugang zum Inneren des Ovals, hinsichtlich des besonderen Augenmerks auf die Kontinuität der übrigen, das Oval begrenzenden Elemente sowie hinsichtlich der über eine Verkröpfung des Gebälks mit der eigentlichen Wandebene verbundenen Ädikulen über dem Zugang zum Altarraum beziehungsweise über den Durchgängen auf der großen Ovalachse scheinen sich die Kolonnaden des Petersdoms und S. Andrea al Quirinale gegenseitig beeinflusst zu haben. Zumindest im erstgenannten Fall stand angesichts der Tatsache, dass der dritte Kolonnadenarm erst ab 1667 aus der Flucht der Seitenarme herausgerückt wurde und dass sich somit erst ab diesem Zeitpunkt tatsächlich ein mit S. Andrea vergleichbarer, weit geöffneter Zugang zum Oval ergeben hätte, aber wohl eher die am Petersplatz gewählte Lösung in der Nachfolge der Jesuitenkirche, als dass sich S. Andrea an den Erfahrungen beim Bau des Petersplatzes orientiert hätte.

Auch die Vorbildfunktion der übrigen hier genannten Beispiele blieb in der Regel auf einzelne, klar umrissene Aspekte, wie etwa die generelle Raumwirkung des Querovals und seine Eignung für Sakralbauten, begrenzt. In Bezug auf die planerische und konstruktive Bewältigung von S. Andrea lag ihre Bedeutung darüber hinaus darin, dass sie es Bernini erlaubten, konkrete Erfahrungen bei der Proportionierung, geometrischen Konstruktion und Einmessung der Ovalfigur zu sammeln. So zeigen etwa zwei zwar von der Hand Borrominis stammende, aber Bernini sicher bekannte Ausführungszeichnungen, die an späterer Stelle detaillierter analysiert werden soll, wie für den Palazzo Barberini verschiedene Ovalvarianten durchgespielt wurden [ABB. 1224 - ABB. 1225].¹²²⁰ Bei der Disposition des ovalen Kapellenkranzes von S. Andrea konnte sich Bernini dagegen weder an der Cappella dei Re Magi des Palazzo di Propaganda Fide, noch an den ovalen Sälen im Palazzo und in der Villa Barberini orientieren, da sich dort entweder nur auf den beiden Hauptachsen des Ovals Nebenräume anschließen oder es zwar zusätzliche Öffnungen auf den Diagonalen gibt, diese aber nicht aus der Logik des Ovals entwickelt sind. Selbst das *pieno in asse* in der *sala ovale* des Palazzo Barberini kann zumindest für den Innenraum von S. Andrea nur bedingt als Vorläufer angesehen werden, da die Verdopplung der Pilaster dort den Eindruck einer Nahtstelle zwischen zwei voneinander unabhängigen Halbovalen vermittelt und daher anstatt die Achse besonders wirkungsvoll zu begrenzen deren Ausdehnung ins Unendliche in Wirklichkeit sogar geradezu betont. Die Anregungen für die konkrete Gestaltung des Kapellenkranzes und der inneren Wandabwicklung sind daher wohl eher bei einer Reihe von wiederum längsovalen Projekten zu suchen, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

4.1.3. Die Ovalprojekte Carlo Rainaldis

Sieht man von Borrominis Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane ab, bei der das Oval erst in der Kuppelzone erfahrbar wird [ABB. 947] und die daher ohnehin nur bedingt zu den Ovalbauten zählt,

¹²²⁰ Alb., *Az. Rom*, 957 und 966.

entstanden in Rom und Umgebung erst ab Mitte des 17. Jahrhunderts wieder Projekte für längs-ovale Kirchen- und Kapellenräume. Eine besondere Rolle spielte in diesem Zusammenhang Carlo Rainaldi, auf den nicht nur der Ovalentwurf für S. Maria in Montesanto zurückgehen dürfte,¹²²¹ sondern der auch für S. Maria in Campitelli und S. Maria del Suffragio zunächst ovale Grundrisse vorschlug.¹²²² Darüber hinaus ist Rainaldis intensive Beschäftigung mit dem Oval durch vier Blätter belegt, die etwa zum selben Zeitpunkt wie die Entwürfe für S. Andrea al Quirinale entstanden sein müssen und heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt werden.¹²²³

Für den Neubau von S. Maria in Campitelli war – wie ein Plansatz aus dem Archiv der Kirche zeigt, der seit den Forschungen Hellmut Hagers¹²²⁴ auf das Frühjahr 1658 datiert werden kann [Abb. 935 - Abb. 937] – zunächst ein in der Nachfolge Peruzzis und Serlios stehender Grundriss mit einem Kapellenkranz aus beidseitig je einer halbovalen Haupt- und zwei trapezförmigen Nebenkappen vorgesehen, an den der Altarraum sowie eine Vorhalle als zusätzliche, eigenständige Raumvolumina angesetzt werden sollten.¹²²⁵ Form und Gestaltung der Hauptkapellen wurden zudem bei einem zur Vorhalle vermittelnden Vestibül sowie beim Durchgang zum Altarraum aufgegriffen. Zum zentralen Oval hin präsentieren sich die Nebenräume in rechteckigen Öffnungen, die im Fall der Räume auf der Längs- und Querachse bis zum Kranzgesims reichen, während sie auf den Diagonalen noch Platz für möglicherweise direkt vom Konvent aus erschlossene *coretti* lassen. Oberhalb des durchlaufenden Hauptgebälks setzen sich die Säulen und Pilaster der Wand in durch leichte Verkröpfungen des Kuppelsockels gebildeten Postamenten fort, die eine völlig ungegliederte Kuppelschale tragen. Zwischen den Wangen der Kuppel sollten unterschiedlich hohe Stiehkappen mit breiten Fensteröffnungen für die Belichtung des Innenraums sorgen. Ein *oculus* im Kuppelscheitel oder eine Laterne war dagegen nur bei der ebenfalls mit Stiehkappen durchbrochenen Nebenkuppel über dem Chorraum vorgesehen. Ähnlich wie bei den vorangegangenen Beispielen sollte das Oval hauptsächlich als Negativform für das Kircheninnere genutzt werden und nach außen kaum in Erscheinung treten. Auf der Vorderseite hätte eine konvexe, an die Vorhalle von S. Maria

¹²²¹ HAGER 1968, S. 230. Allerdings wurde dort die ursprünglich geplante Kreuzform erst Anfang 1665 zugunsten eines Ovals aufgegeben, die Kirche spielt daher als Vorbild für S. Andrea al Quirinale keine Rolle mehr. *Ibid.*, S. 238.

¹²²² SALERNO et al. 1973, S. 333 ff.; GÜTHLEIN 1990, S. 193 ff.

¹²²³ BAV, *Codici Chigiani*, P.VII.10, fol. 127 v°, 128 v°, 129 r° und 130 r°. Die von Rainaldi eigenhändig signierten Entwürfe wurden erstmals 1946 von Guglielmo Matthiae publiziert und in der Folge auch von Furio Fasolo, Hellmut Hager, Manfredo Tafuri und Klaus Güthlein diskutiert. MATTHIAE 1946, S. 51 ff. und Taf. XX-XXI; FASOLO 1961, S. 158 ff. und Abb. S. 150 ff.; HAGER 1968, S. 227 ff.; SALERNO et al. 1973, S. 334 ff.; GÜTHLEIN 1990, S. 202 f.

Während Matthiae und Fasolo die Entwürfe direkt mit S. Maria in Campitelli in Verbindung brachten, betrachtete Tafuri die Blätter als Vorstudien zu S. Maria del Suffragio. Da darin jedoch weder die umgebende Bebauung noch ein Maßstab dargestellt ist, muss wohl auch weiterhin offen bleiben, in welchem Rahmen die Zeichnungen genau entstanden – sofern es sich nicht überhaupt um Idealentwürfe ohne direkten Bezug zu einem bestimmten Gebäude handelt. Alle Autoren stimmen jedoch darin überein, dass sich die Planungen für S. Maria in Campitelli, S. Maria del Suffragio und S. Maria in Montesanto, die zwischen 1657/58 und 1664/65 parallel zueinander stattfanden, in so hohem Maße gegenseitig beeinflusst haben, dass die Genese der einzelnen Entwürfe nur in der Gesamtschau aller Projekte nachvollziehbar ist.

¹²²⁴ HAGER 1968, S. 297.

¹²²⁵ ASMiC, ohne Signatur. Einzelne Teile dieses Konvoluts sind bereits seit den 1940er-Jahren bekannt, die den Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli betreffenden Pläne wurden aber erst von Güthlein im Zusammenhang publiziert. GÜTHLEIN 1990, S. 194 ff.

Neben einem Schnitt und einer Ansicht des Ovalprojekts enthält der Band mehrere Grundrisse, auf denen die Kirche teils alleine, teils im Kontext der bestehenden Bebauung, teils als zentrales Element in einem Entwurf für die Neugestaltung des gesamten Baublocks gezeigt wird. Die Gestalt der Kirche selbst unterscheidet sich in all diesen Zeichnungen aber praktisch nicht. Lediglich auf dem Blatt, auf dem keinerlei umgebende Bebauung dargestellt ist, weist die Kirche an ihren vier Ecken Wendeltreppen auf, die auf den übrigen Grundrissen fehlen.

in Via Lata erinnernde Loggia den ovalen Baukörper verdeckt, auf den übrigen Seiten sollte die Kirche weitgehend hinter Konventsgebäuden verschwinden. Und selbst im Inneren des Baublocks wäre die ovale Kontur der Kirche nur in zwei den Charakter von Restflächen annehmenden Höfen ablesbar gewesen.

In einer zweiten, ebenfalls ovalen Entwurfsvariante, von der sich allerdings nur eine Kopie des Längsschnitts erhalten hat [ABB. 938],¹²²⁶ verbesserte Rainaldi zum einen verschiedene unbefriedigende Details des ersten Entwurfs, gleichzeitig entwickelte er darin aber auch eine ganze Reihe neuer Ideen. Insbesondere reduzierte er den Kapellenkranz auf nur noch zwei Kapellen pro Seite und verzichtete damit auf die Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenkapellen. Alle Kapellen erhielten nun einen einheitlichen, halbovalen Grundriss¹²²⁷ und wurden zum Ovalraum hin durch Säulen abgeschlossen, die wie im Pantheon und in Serlios Idealentwurf frei in die bis zum Hauptgesims reichenden Öffnungen eingestellt waren. Die gerade Zahl an Seitenkapellen hatte darüber hinaus zur Folge, dass die Querachse nun auf zwei der breiten, von Pilastern eingefassten und gegenüber der Ebene der Kapellenöffnungen leicht vorgezogenen Pfeiler traf, die unten ädikulengeprägten Skulpturennischen oder Portalen Platz bieten und in ihrer oberen Hälfte balkonartig nach außen tretende Choremporen aufnehmen sollten. Auch in dieser Entwurfsvariante setzten sich die Pfeiler nach oben hin über das Hauptgesims und einen in mehrere Wandebenen gegliederten Sockel hinweg bis in die durch ausgedehnte Stichkappen unterbrochene Kuppelschale fort. Bei der Behandlung der Stichkappen selbst ist vor allem die Altarraumachse interessant, findet sich beim Durchgang zum Altarraum, der nun das Hauptgesims durchbricht und mit einem doppelt gekrümmten Rundbogen in das Gewölbe einschneidet, doch erstmals eine Lösung, in der eine in der Sockelzone der Kuppel beginnende Öffnung bis in die Stichkappe hinein ausgedehnt wird und auf diese Weise wie in der Kuppel von S. Andrea al Quirinale den Übergang zwischen den beiden Bauteilen verschleift.

Viele der bei S. Maria in Campitelli angewandten Motive lassen sich auch in den Entwürfen aus der Biblioteca Apostolica Vaticana nachweisen, in denen der Grundriss einer Ovalekirche in insgesamt vier Varianten durchgespielt wird [ABB. 939 - ABB. 942]. Auf allen Blättern ist dabei erneut der längsovale Innenraum durch mehrere Seitenkapellen, einen über die Außenkontur des Kapellenkranzes hinausragenden, als eigenständiges Volumen aufgefassten Altarraum und ein Vestibül, das sich in drei Portalen zur Straße hin öffnet, ergänzt. Gemeinsam ist den Entwürfen außerdem, dass die Kirche stets in einen rechteckigen Baukörper eingefügt ist, bei dem die Zwickel des Ovals durch unregelmäßig geformte Nebenräume ausgefüllt werden und bei dem sich zu beiden Seiten des Chores größere, rechteckige Räume anschließen. Dabei nehmen die Grundrisse auf fol. 129 r° und 130 r° im Wesentlichen Elemente der römischen Fassung von S. Maria in Campitelli wieder auf, darunter im Fall von fol. 130 r° die unterschiedliche Grundgeometrie für Haupt- und Nebenkapellen und der kreisrunde Chor oder im Fall von fol. 129 r° die – hier auf den Altarraum übertragene – Instrumentierung der Kapellen mit vier Säulen und die Kombination von Dreiviertelsäule und Pilaster auf den Pfeilern. Dagegen lassen sich bei fol. 127 v° eher Parallelen zum venezianischen Projekt ziehen, insbesondere aufgrund der nur noch zwei Seitenkapellen je Seite und der massiven, von Durchgängen durchbrochenen Pfeiler. Gerade bei der Wirkung der Pfeiler an den Endpunkten der Querachse zeigt jedoch ein detaillierterer Vergleich auch fundamentale Unterschiede. Durch die biapsidiale Form der Kapellen werden hier nämlich die Kapellenöffnungen so schmal, dass sie

¹²²⁶ FGC, 32232. Das Blatt wurde erstmals bei GÜTHLEIN 1990, S. 196 ff. diskutiert und dort zusammen mit einer von Bruno Schindler angefertigten Rekonstruktion des Grundrisses auch publiziert.

¹²²⁷ Bruno Schindler schlug in seiner Grundrissrekonstruktion noch trapezförmige Seitenkapellen vor. Dass auf dem erhaltenen Längsschnitt die Gestaltung der an den mittleren Pfeiler angrenzenden seitlichen Kapellenwände deutlich sichtbar ist, lässt sich aber nur erklären, wenn man von konkav gekrümmten Wänden ausgeht.

sich, legt man den Rhythmus der das Bild des Innenraums prägenden Säulenstellung zugrunde, kaum noch von den Durchgängen in der Mitte der Pfeiler unterscheiden. Gemeinsam mit der aufwändigen Instrumentierung der Pfeiler mit insgesamt je vier vollplastischen Säulen führt dies dazu, dass die Teile des Pfeilers zu beiden Seiten des Durchgangs wohl nicht mehr als Einheit wahrgenommen worden wären und dass somit der für den venezianischen Entwurf prägende Eindruck von geschlossenen Elementen wohl überhaupt nicht mehr hätte entstehen können. Trotz des gleichen strukturellen Prinzips wie bei dem Projekt für S. Maria in Campitelli hätte es hier wohl lediglich den Anschein gehabt, als seien die Wände des ovalen Innenraums von unterschiedlich breiten Öffnungen durchbrochen und als fielen anstatt der Haupt- nur unbetonte Nebenachsen auf die Mitte der seitlichen Prospekte.

Wie bereits angedeutet, weisen die Blätter aus der Biblioteca Apostolica Vaticana und die Ovalprojekte für S. Maria in Campitelli neben den Verbindungen untereinander auch zahlreiche Parallelen zu S. Andrea al Quirinale auf. Abgesehen davon, dass ein Vergleich schon aufgrund der ähnlichen Dimensionen¹²²⁸ sowie der übereinstimmenden Grundkonfiguration naheliegt – es handelt sich schließlich in allen Fällen um von Kapellen umgebene, echte Ovale –, finden sich mit den trapezförmigen Seitenkapellen und Nebenräumen sowie den in die Öffnungen am Ende der kleinen Ovalachse eingestellten Säulen auf fol. 129 r^o oder mit dem Motiv der hier allerdings komplett vor die Pilaster gestellten anstatt in die Öffnung hineinragenden, gekuppelten Säulen auf fol. 127 v^o und 130 r^o wichtige Elemente der ersten Entwurfsstadien von S. Andrea [ABB. 745] wieder. Auf fol. 127 v^o wählte Rainaldi zudem für die Seitenkapellen denselben biapsidalen Grundriss, der bei S. Andrea al Quirinale letztlich für die Nebenräume mit den Beichtstühlen und den Durchgängen zum Konvent sowie für die darüberliegenden *coretti* eingesetzt wurde. In den Hauptkapellen und im Vestibül des römischen S.-Maria-in-Campitelli-Grundrisses sowie im Chor von fol. 129 r^o schließlich erscheint die bei S. Andrea ab dem Zweiten Chirographen [ABB. 748] nachweisbare und am Ende auch realisierte Form des Altarraums vorgebildet. Im venezianischen Projekt wurden sogar die Enden der Querachse mit Pfeilern besetzt, so wie dies auch für S. Andrea al Quirinale bereits seit der grundsätzlichen Entscheidung für einen Ovalgrundriss stets charakteristisch war. Im Vergleich mit der Kirche des Jesuitennoviziats waren die Pfeiler dabei jedoch aufgrund ihrer Massivität und ihrer Instrumentierung mit Pilastern, Portal und Chorempore in weit stärkerem Maße eigenständige und somit nach traditioneller Lesart ihrer herausgehobenen Position auf der Querachse adäquate Elemente. Gerade im Kontext des Querovals erscheint Berninis deutlich radikalere Lösung eines nur durch einen einfachen Pilaster gegliederten und somit tatsächlich komplett geschlossenen Pfeilers jedoch deutlich besser geeignet, das Gleichgewicht zwischen Längs- und Querrichtung auszutarieren.

Angeichts der auffälligen Parallelen zwischen S. Andrea al Quirinale und den Projekten Rainaldis sowie angesichts ihrer etwa gleichzeitigen Entstehung erscheint eine direkte Abhängigkeit zwischen den Entwürfen durchaus wahrscheinlich. Zwar standen die beiden Architekten in den Jahren um 1658 wohl nicht persönlich miteinander in Kontakt, alle genannten Entwürfe lassen sich jedoch mit der Person Papst Alexanders VII. in Verbindung bringen, über den daher auch die Vermittlung der Entwurfsideen geschehen sein dürfte. Auf die aktive Rolle des Chigi-Papstes bei der Planung von S. Andrea al Quirinale wurde bereits bei den Ausführungen zur Baugeschichte der Kirche eingegangen, und auch S. Maria in Campitelli gehörte zu den Bauvorhaben, auf die Papst Alexander

¹²²⁸ Die große Achse des ovalen Innenraums hat bei S. Andrea al Quirinale eine Länge von circa 20,0 m sowie in den beiden Ovalprojekten für S. Maria in Campitelli von circa 21,9 m. Da bei den vier Ovalentwürfen der Biblioteca Apostolica Vaticana kein Maßstab eingezeichnet ist, muss hier die genaue Größe Spekulation bleiben. Aufgrund von Details wie der Breite von Fensteröffnungen und Portalen oder des Durchmessers der Wendeltreppen, ist jedoch auch hier von einer großen Ovalachse von etwa 20 m Länge auszugehen. Vgl. *ibid.*, S. 201 (Anm. 31).

VII. nachweislich persönlichen Einfluss nahm.¹²²⁹ Selbst die Ovalentwürfe aus der Biblioteca Apostolica Vaticana müssen im Zusammenhang mit einem der Bauprojekte des Papstes entstanden sein, schließlich befinden sie sich heute innerhalb des Chigi-Nachlasses in einem Klebeband, dessen übrige Blätter sich größtenteils auf Gebäude beziehen, bei deren Entstehung die Beteiligung Alexanders zweifelsfrei belegt ist. Wie im Zusammenhang mit der Planungsgeschichte von S. Andrea betont, ist aus zeitgenössischen Quellen zudem bekannt, dass Bernini in künstlerischen Fragen generell der bevorzugte Gesprächspartner des Papstes war und dass letzterer seine architektonischen und städtebaulichen Initiativen regelmäßig mit Bernini diskutierte und ihm dabei sicher auch Entwürfe anderer Künstler zur Begutachtung vorlegte.¹²³⁰ Bei dieser Gelegenheit dürfte Bernini wohl von den meisten, wenn nicht sogar von allen künstlerischen Ideen, die im Umfeld Alexanders zirkulierten, Kenntnis erhalten haben. Es ist somit sowohl denkbar, dass Rainaldi bei der Überarbeitung seiner eigenen Entwürfe vom Papst Berninis Kirche als Vorbild präsentiert bekam, wie dies GÜTHLEIN rekonstruiert,¹²³¹ als auch dass Bernini die Entwürfe Rainaldis beim Papst sah und sich einzelner darin enthaltener Ideen bediente. Da der Papst auch bei S. Andrea al Quirinale aktiv in den Planungsprozess eingriff,¹²³² könnte dieser Bernini sogar ausdrücklich auf Lösungen Rainaldis hingewiesen haben. Die genauen Abhängigkeiten zwischen den Entwürfen der beiden Architekten lassen sich zwar bisher nicht mit letzter Sicherheit klären, da dazu einerseits weitergehende schriftliche Zeugnisse bisher fehlen und sich andererseits gerade die Entwürfe aus der Biblioteca Apostolica Vaticana nur recht grob auf die Zeit zwischen Ende 1656 und 1662 datieren lassen.¹²³³ Betrachtet man die Projekte Rainaldis und die Entwürfe für S. Andrea al Quirinale unter stilistischen Gesichtspunkten, sprechen jedoch zwei Argumente für die Vermutung, dass wohl eher Bernini auf

¹²²⁹ *Ibid.*, S. 190 ff. GÜTHLEIN brachte in seinem Aufsatz auch bereits die Verbindungen zwischen S. Andrea al Quirinale und den Entwürfen Rainaldis ins Gespräch, ging jedoch wie selbstverständlich davon aus, dass sich nur Rainaldi am Vorbild Berninis orientiert haben kann und nicht umgekehrt. *Ibid.*, S. 202.

¹²³⁰ Zu den regelmäßigen Unterredungen des Papstes mit Bernini siehe Kapitel 3.2.1., S. 267.

Dass es dabei nicht nur um Berninis eigene Projekte ging, zeigen Einträge in Alexanders Tagebuch wie der vom 19. August 1657: „è da noi d. Camillo e il figlio per la Galleria col Bernino, che mostra il nostro ritrattino in cera e parla de trivertini pe la Pace. [...] M. Maiordomo riman d'accordo de trivertini pe la fabrica della pace col Cav. Bernini, e la fa spedire.“ KRAUTHEIMER - JONES 1975, S. 206.

¹²³¹ GÜTHLEIN 1990, S. 203.

¹²³² Vgl. Kapitel 3.2.1., S. 266 sowie Kapitel 3.2.2., S. 274 ff.

¹²³³ Die große Bandbreite an Datierungen ist letztlich eine Folge dessen, dass das Konvolut in der Literatur mit verschiedenen Bauprojekten in Verbindung gebracht und außerdem dessen Stellung innerhalb der jeweiligen Entwurfsprozesse unterschiedlich beurteilt wurde.

So vertrat Fasolo die These, die Zeichnungen seien bereits zu einem Zeitpunkt entstanden, als anstatt S. Maria in Campitelli noch die Kirche S. Maria in Portico erneuert werden sollte. Folgt man dieser Einordnung, wären die Blätter auf die letzten Wochen des Jahres 1656 oder auf 1657 zu datieren. Ein noch früheres Entstehungsdatum, wie es Fasolo vorschlägt, ist dagegen auszuschließen, da die Entscheidung, dem wundertätigen Marienbild von S. Maria in Portico überhaupt einen neuen Rahmen zu geben, erst als Reaktion auf die Pestepidemie vom Sommer 1656 getroffen wurde. FASOLO 1961, S. 158. Zur Vorgeschichte des Neubauprojekts sowie zur Entscheidung, das Gnadenbild nach S. Maria in Campitelli zu translozieren siehe GÜTHLEIN 1990, S. 188 ff. und 243 (Dok. 1).

Das Jahr 1662 als *terminus ante quem* leitet Tafuri aus der Tatsache ab, dass aus jenem Jahr erste Handwerkerverträge zu S. Maria del Suffragio überliefert sind, denen auch ein Grundriss beigelegt ist, und dass somit spätestens zu diesem Zeitpunkt die Planungsphase für das dortige Ovalprojekt abgeschlossen gewesen sein muss. SALERNO et al. 1973, S. 333 f.

Am wahrscheinlichsten ist wohl, dass die vier Zeichnungen der Biblioteca Apostolica Vaticana kurz vor oder parallel zu dem inzwischen mit ziemlicher Sicherheit auf 1658 datierbaren Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli entstanden, wie dies sowohl Matthiae als auch Hager vermuteten. Die abweichende Jahreszahl bei Matthiae, der die Zeichnungen übrigens sogar als unmittelbare Vorstudien für besagten Entwurf ansah, erklärt sich dadurch, dass der genaue Entstehungszeitpunkt des Ovalentwurfs damals noch nicht bekannt war. MATTHIAE 1946, S. 54; HAGER 1968, S. 227 ff.

Ideen Rainaldi zurückgegriffen haben dürfte als umgekehrt: Zum einen vermitteln gerade die vier Idealgrundrisse den Eindruck, als müsse sich Rainaldi die verschiedenen Möglichkeiten, einen ovalen Kapellenkranz zu strukturieren, erst einmal erarbeiten, während bei S. Andrea al Quirinale der Kapellenkranz bereits viel ausgereifter erscheint. Zum anderen stünde diese Interpretation auch im Einklang mit dem zumindest hinsichtlich der Einzelmotive wenig experimentierfreudigen Charakter von Berninis architektonischem Schaffen.

4.1.4. Das dynamische Gleichgewicht der Elemente als Kompositionsprinzip

Wie die bisherige Analyse der Grundrissdisposition zeigt, lassen sich die wesentlichen architektonischen Motive des Gebäudes, von der ovalen Grundform über die mit Pfeilern besetzte Querachse, die unterschiedliche Breite der Travéen und die Gestalt von Altarraum und Kapellen bis hin zum weit in das Gewölbe hinein einschneidenden Eingang, für sich genommen alle auf Ideen zurückführen, die in den Jahren und Jahrzehnten vor der Entstehung von S. Andrea bereits in Rom zirkulierten. Dies darf jedoch keineswegs dazu verleiten, Berninis Leistung bei der Planung der Kirche gering zu schätzen. Während sich bei den Einzelementen in der Tat kaum tiefgreifende Neuerungen finden, gelang es ihm nämlich, die existierenden, aber in früheren Bauten meist nicht restlos überzeugenden Motive zu einer Komposition von kaum je wieder erreichter Geschlossenheit zu verknüpfen, bei der sich jedes Detail zwingend aus seinem Kontext ergibt. Besonders deutlich wird dies in seiner Antwort auf die bei allen Zentralbauten auftretende Schwierigkeit, in der Kirche einen adäquaten Ort für den Hauptaltar zu finden. Bei Bauten, die noch der traditionellen, aus der Renaissance bekannten Idee eines in sich ruhenden, ringsum auf ähnliche Weise definierten Raumes verpflichtet sind, kommt gemäß der gestalterischen Logik eigentlich nur eine Position im Zentrum des Hauptraums infrage, die jedoch einem sinnvollen Ablauf der Messfeier entgegensteht. Andererseits stört die aufgrund funktionaler Erwägungen gebotene Aufstellung am Rand oder in einem eigenen Altarraum stets das räumliche Gleichgewicht und konterkariert damit den zentralisierenden Effekt der übrigen Architektur. Um diesen Konflikt aufzulösen, verfolgte Bernini den Ansatz, die außermittige Aufstellung des Altars durch andere gestalterische Elemente wieder auszugleichen und die Balance innerhalb des Baus sowie die daraus resultierende Betonung des räumlichen Zentrums gerade dadurch herzustellen, dass er von einem absolut regelmäßigen Grundriss abwich und stattdessen eine Komposition aus verschiedenen, aber aufeinander bezogenen Motiven entwickelte [Abb. 89 - Abb. 101].

So erkannte Bernini etwa, dass angesichts des als zusätzliches Volumen angefügten Altarraums erst ein quergerichteter Hauptraum zu einer wahrhaft zentralisierten Anlage führte, dass aber dann an den Enden der großen Achse massive Pfeiler erforderlich waren, um den bei Querovalen mit „offener“ Querachse drohenden Fliehkräften entgegenzuwirken. Er erkannte, dass die für einen Zentralbau erforderliche optische Geschlossenheit von dem Eindruck abhing, der Innenraum werde von einer kontinuierlichen Wand und nicht nur von einzelnen Pfeilern definiert, dass aber, um diesen Eindruck auch tatsächlich zu erwecken, der Architrav durch einen geschlossenen Streifen auf Höhe der Kapitelle optisch verstärkt werden musste. Er erkannte, dass der Kapellenkranz außer dem Eingang und dem Altarraum nur zwei Typen von Räumen vertrug, ohne die Einheit des Baus durch eine zu unruhige Wandabwicklung zu gefährden, dass aber ein gewisser Wechsel innerhalb der Travéebreiten dazu beitrug, den Übergang zwischen den Seitenkapellen einerseits sowie dem Eingang und dem Altar andererseits sinnvoll zu fassen. Und schließlich erkannte er, dass nur der Eingang in die Kuppel einschneiden und den Architrav unterbrechen durfte, ohne den mit dem Petersplatz vergleichbaren Willkommensgestus des Hauptraums zu zerstören, dass aber gleichzeitig diese Unterbrechung nötig war, damit der Raum nicht drückend wirkte.

Der an S. Andrea evidente Ansatz, durch eine geschickte Verknüpfung verschiedener, in sich dynamischer Architekturmotive ein ausgewogenes und gleichzeitig doch spannungsgeladenes Ganzes

zu schaffen, erweist sich gerade für das architektonische Schaffen Berninis als besonders typisch, lässt sich daneben aber auch in zahlreichen anderen Bauten des römischen Hochbarock nachweisen. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, jenes Kompositionsprinzip des „dynamischen Gleichgewichts“ hier in allen seinen Spielarten systematisch zu analysieren. Dennoch sollen im Folgenden zumindest einige Beispiele für die in diesem Zusammenhang entwickelten Entwurfsstrategien, kurz genannt werden.

So stellte sich etwa heraus, dass sich die Dynamisierung einzelner Elemente durch eine stärkere Binnengliederung ausgleichen ließ. Ein besonders gutes Beispiel dafür ist Berninis Scala Regia im Vatikan. Der auf die Treppe zuführende Korridor schnürt sich zwischen den einzelnen Jochen jeweils leicht ein, sodass aus dem ursprünglichen, durchgehenden Raum eine Abfolge quer zur Blick- und Bewegungsrichtung liegender Zellen wird [ABB. 943]. In der Treppe selbst folgen dann auf einige noch im Korridor liegende Stufen zwei längere Abschnitte, die jeweils einen eigenen, durch ein Fenster ausgeleuchteten Prospekt besitzen [ABB. 944]. Dadurch entstehen auch innerhalb des Laufs deutliche Zäsuren, die ein Gegengewicht zu dem perspektivischen Sog der Treppe bilden. Eine zweite Möglichkeit, um innerhalb des Entwurfs ein Gleichgewicht zu schaffen, bestand darin, dynamisierte Partien durch die Weiterführung einzelner Motive in der Gesamtkomposition zu verankern. So band Bernini etwa in der Cappella Raimondi von S. Pietro in Montorio und in der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria die geschwungenen Altarädikulen in die Kapelle ein, indem er nicht nur deren Gesims- und Sockelprofile bis in die Seitenwände hinein fortsetzte, sondern dort auch deren Säulen, teils in identischer Form, teils als Pilaster, nochmals wiederholte [ABB. 1026]. Dieser Ansatz wird uns nicht nur im Zusammenhang mit dem Altarraum von S. Andrea al Quirinale nochmals begegnen, wo auf die genannten Kapellen detaillierter eingegangen werden soll. Er prägt vielmehr auch die Gewölbedekoration, in der Bernini ebenfalls gezielt eine möglichst große optische Kontinuität zwischen den Elementen herzustellen versuchte. Im Sinne eines größeren Gleichgewichts konnten drittens statische Elemente besonders betont werden, um die im Entwurf inhärente Dynamik in einen festen Rahmen einzufügen. Diese Strategie setzte etwa Pietro da Cortona in der Fassade von SS. Luca e Martina ein, wo ein konvexer Mittelteil, der die Komposition in Bewegung versetzt, zwischen massiven Pylonen mit jeweils vier teils nebeneinanderliegenden, teils hintereinander gestaffelten Pilastern und Quadratsäulen eingespannt ist [ABB. 945]. Auch die abgeknickten, geraden Enden der Kulissenwände von S. Maria della Pace und S. Andrea gehören letztlich in diese Kategorie [ABB. 946]. Und schließlich lässt sich auf das Prinzip des dynamischen Gleichgewichts auch die Gegenüberstellung konkaver und konvexer Elemente zurückführen, die sich – ebenfalls entlang der Straßenfront von S. Andrea – aus der Kombination des ovalen Grundbaukörpers und der nach vorne ausschwingenden Kulissenwände ergibt [ABB. 8].

4.2. Das Deckengewölbe und seine Stuckierung

4.2.1. Die Einwölbung früherer Ovalbauten

Wie im vorigen Kapitel bereits angedeutet, wurden bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die Ovalräume stets mit echten Ovalekuppeln überwölbt, deren Geometrie sich aus der Rotation des Grundrissovals um die große Ovalachse ergab. In der Regel wurde die Kuppelschale dabei als vollkommen glatte, allenfalls durch eingeschnittene Stichkappen strukturierte Fläche belassen [ABB. 917], nur bei Sebastiano Serlios Musterentwurf für eine ovale Kirche aus dem *Quinto Libro* seines Architekturtraktats [ABB. 903] sowie bei Francesco Borrominis Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane [ABB. 947] ist die Innenseite der Kuppel in mehr oder weniger ornamentale Kassetten aufgelöst. Eine Unterteilung der Kuppelschale in einzelne, durch Rippen voneinander getrennte und mit den Travéen der

darunterliegenden Wand korrespondierende Segmente wurde bei Ovalbauten sogar erst in der Nachfolge von S. Andrea al Quirinale eingeführt.¹²³⁴ Auch in diesen Fällen wurde jedoch nie von der Grundform einer den gesamten Raum in einem einzigen Halbellipsoid überspannenden Ovalkuppel abgewichen, bei der die Gliederungselemente der durchgehenden Kuppelschale vorgeblendet sind.

An S. Andrea al Quirinale folgen dagegen allein die Rippen der Geometrie eines solchen übergreifenden Halbellipsoids, während sich die Schale der Kuppel aus einzelnen Kappen zusammensetzt, die sich von den Rippen aus nochmals segelartig nach außen wölben [ABB. 166 - ABB. 167 | ABB. 172] – ein Gewölbetypus, der unter dem Namen „Segel- oder Schirmgewölbe“ aus verschiedenen Epochen der Architekturgeschichte bekannt ist, für den es aber in der Ovalbautradition keinerlei Parallelen gibt. Die bei anderen Bauten gewonnenen Erfahrungen mit der Einwölbung ovaler Räume spielen daher nur für die Geometrie der Rippen eine Rolle. In ihrer Gesamtstruktur orientiert sich Berninis Kuppel dagegen vor allem am Vorbild antik-römischer Zentralbauten sowie an den Apsiskalotten des Petersdoms.

4.2.2. Die echten und vermeintlichen Schirmgewölbe der Antike

Von Interesse ist in unserem Zusammenhang zunächst einmal die ungefähr zwischen 118 und 138 n. Chr. entstandene Villa Hadriana in Tivoli,¹²³⁵ wo erstmals systematisch mit unterschiedlichen Kuppel- und Gewölbeformen experimentiert wurde und wo sich über dem Vestibül der Piazza d'Oro und dem Szenischen Triklinium oder Stibadium des Canopus auch die Reste von zwei der frühesten und gleichzeitig am häufigsten rezipierten Schirmgewölbe erhalten haben.¹²³⁶ Im Fall der Piazza d'Oro [ABB. 948] bildet das Gewölbe den oberen Abschluss eines achteckigen Raums mit großen, vom Boden bis in die Lünettenzone reichenden Rundbogennischen. Auf halber Höhe zwischen Kämpfer und Scheitel dieser Nischen sind in den Ecken des Oktogons steinerne Konsolen in die Wand eingelassen, die ursprünglich wohl von schlanken Säulen getragen wurden und auf denen die im unteren Bereich verbreiterten Grate des Gewölbes ruhen. Dadurch ist die Gewölbelaibung gegenüber der Wandebene leicht nach innen versetzt, was gemeinsam mit den Säulen den Eindruck eines frei im Raum stehenden Baldachins erzeugt haben muss. Die Bruchkanten der nur noch in Teilen erhaltenen Kuppel lassen jedoch erkennen, dass das Gewölbe in Wirklichkeit von seiner Laibung bis zu dem durch die nach oben verlängerten Außenwände gebildeten *tiburio* kontinuierlich durchläuft und einen zusammenhängenden, aus *opus caementitium* gegossenen Block bildet [ABB. 949]. Dabei zeigt die Anordnung der Tuff- und Ziegelstücke, die – wie in der römischen Kaiserzeit bei Konstruktionen aus *opus caementitium* allgemein üblich – nicht radial der Gewölbekontur folgen, sondern bis zum *oculus* im Wesentlichen waagrechte Schichten bilden, dass hier das Gewölbe auch statisch als monolithisches Bauteil aufgefasst wurde.¹²³⁷

¹²³⁴ Beispiele sind unter anderem die in der heutigen Form ab Mitte der 1660er-Jahre errichtete Kirche S. Maria in Montesanto in Rom und die ab 1683 realisierte Collegiata di S. Maria Assunta in Valmontone. Zu S. Maria in Montesanto siehe HAGER 1968 und HAGER 2007; zu S. Maria Assunta in Valmontone MENICHELLA 1985, S. 37 ff. und 43 ff., SLADEK 1992 und MAGGI 2004, S. 22 f.

¹²³⁵ CHIAPPETTA 2008, S. 22 ff. Zur Villa Hadriana siehe darüber hinaus insbesondere MACDONALD - PINTO 1995; SALZA PRINA RICOTTI 2001 und YTTERBERG 2005.

¹²³⁶ Einen Überblick über die weiteren heute noch nachweisbaren Beispiele dieses Gewölbetyps gibt Friedrich Rakob, der auch auf die unterschiedlichen Thesen bezüglich der Entstehung des Schirmgewölbes eingeht. RAKOB 1961, S. 139 ff..

¹²³⁷ RASCH 1989, S. 20.

Während sich über dem Vestibül der Piazza d'Oro somit ein klassisches, aus identischen Kappen bestehendes Schirmgewölbe mit polygonalem Grundriss entwickelt, stellt das Gewölbe des Szenischen Trikliniums in mehrerer Hinsicht eine Sonderform dar. Abgesehen von der Tatsache, dass es sich dabei nicht um eine geschlossene Kuppel, sondern um eine Kalotte monumentalen Ausmaßes handelt, begegnet uns hier auch ein Schirmgewölbe, das einer halbkreisförmigen statt einer polygonal gebrochenen Raumkontur folgt und bei dem außerdem die für diesen Gewölbetyp charakteristischen segelartigen Kappen mit Kugelsegmenten alternieren [Abb. 950]. Auch wenn die ungewöhnliche Gesamtform, die hier im Sinne eines *capriccio* wohl vor allem den Kunstgeschmack des Auftraggebers unterstreichen und den Raum in besonderer Weise architektonisch auszeichnen sollte,¹²³⁸ weder in der Antike noch in späterer Zeit unmittelbar rezipiert wurde, erlaubte die Trikliniumskalotte dank ihres guten Erhaltungszustands doch eine Reihe wichtiger Beobachtungen. Zum einen machte das Beispiel des Szenischen Trikliniums deutlich, welch reiches Spiel von Licht und Schatten in einem Schirmgewölbe durch die vergleichsweise kleinteiligen Wölbungen entsteht¹²³⁹ und wie dies dem Raumabschluss eine gewisse Leichtigkeit gibt – eine Erfahrung, auf die nicht nur Bernini in S. Andrea al Quirinale zurückgegriffen haben dürfte, sondern die sicher auch Francesco Borromini bei seinen Planungen für S. Ivo alla Sapienza beeinflusste. Zum anderen gab der Vergleich zwischen den verschiedenen Gewölben der Villa Hadriana Hinweise darauf, unter welchen Bedingungen überhaupt ein Schirmgewölbe entsteht [Abb. 951]. Wie die Sala dei Sette Filosofi zeigte, ergibt sich, wenn man polygonal gebrochene Zentralräume so überwölben möchte, dass jedes Wandsegment in einer halbkreisförmigen Lünette endet, zunächst schlicht eine Hängekuppel. Eine zusätzliche Aufteilung des Gewölbes in einzelne Kappen, die gegenüber der reinen Kugelgeometrie stärker nach außen treten, wird bei polygonalen Grundrissen erst erforderlich, wenn man die Lünetten überhöht, den Stich der Kuppel gegenüber einer Halbkugel verringert oder die Kuppelschale gegenüber der Wandebene nach innen versetzt, wie dies im Vestibül der Piazza d'Oro geschah.¹²⁴⁰ Dagegen führen bei Kuppeln, die auf bereits gekrümmten Wänden aufsetzen, Lünetten zwingend zu einem Schirmgewölbe. Möchte man sich nicht mit Stichkappen behelfen, wird damit das Schirmgewölbe auch zur einzigen Möglichkeit, Kuppeln über kreisrundem oder ovalem Grundriss an ihrem Fuß zu durchfenstern.

Im Gegensatz zu Borromini, bei dem die Auseinandersetzung mit der Villa Hadriana auch durch eine Passage seines *Opus Architectonicum* eindeutig belegt ist,¹²⁴¹ existieren im Fall Berninis leider keine schriftlichen Zeugnisse über einen Aufenthalt in Tivoli. Es ist jedoch bekannt, dass Bernini Zeit seines Lebens dem Antikenstudium in der Künstlerausbildung einen hohen Stellenwert zumaß¹²⁴² und dass er sich gerade im Hinblick auf die Architektur in jungen Jahren auch selbst intensiv mit den antiken Monumenten beschäftigt hatte.¹²⁴³ Zieht man zudem in Betracht, dass Bernini seine ersten Schritte als Architekt in den späten 1620er- und den 1630er-Jahren unter der besonderen Protektion von Papst Urban VIII. Barberini unternahm und dass speziell zu dieser Zeit die

¹²³⁸ Dass sich dadurch auch am Anschluss zwischen Wand und Gewölbe ein Wechsel zwischen horizontalen Abschnitten und Rundbögen ergibt, der die obere Kontur der an aneinandergereihete Serlianen erinnernden Kolonnade vor dem Triklinium wieder aufnimmt, dürfte eher ein willkommener Nebeneffekt als der Anlass für die Wahl dieser Gewölbeform gewesen sein.

¹²³⁹ MACDONALD - PINTO 1995, S. 114 f.

¹²⁴⁰ RASCH 1989, S. 26 f.

¹²⁴¹ BORROMINI - GIANNINI 1725, S. 10.

¹²⁴² So empfiehlt er noch bei seinem Aufenthalt in Paris der Akademie, die angehenden Maler und Bildhauer zunächst nach Gipsabgüssen antiker Skulpturen arbeiten zu lassen. CHANTELOU - ROSE 1919, S. 162 f. (05.09.1665).

¹²⁴³ „Con uguale attenzione, e con non minor profitto attese allo studio dell'Architettura, e tutta la sua mira ripose nella considerazione delle Fabbriche antiche, che mal grado del tempo parte di esse si mantengono ancora in piede appoggiate su le medesime loro ruine.“ BERNINI 1713, S. 32.

Barberini ein besonderes Interesse der an der Villa Hadriana zeigten,¹²⁴⁴ darf wohl als sicher gelten, dass Bernini mit deren Ruinen vertraut war.

Ob Bernini und seine Zeitgenossen auch die römischen Beispiele für antike Schirmgewölbe kannten, ist dagegen kaum noch zu rekonstruieren. So existierte etwa nahe der Piazza Carpegna bis ins 17. Jahrhundert hinein der sogenannte „Tempio di Siepe“ [ABB. 952], ein wohl im 4. Jahrhundert n. Chr. entstandener oder zumindest umgestalteter Bau, dessen Innenraum in seiner grundsätzlichen Struktur dem Vestibül der Piazza d’Oro ähnelte, der aber – soweit sich dies anhand der erhaltenen Quellen beurteilen lässt – derart versteckt im Inneren eines größeren Baublocks lag, dass weder das Gebäude selbst noch sein Abriss größere Beachtung fanden.¹²⁴⁵ Obwohl der Tempio di Siepe angesichts des hier erstmals auftauchenden *opaion* im Zentrum eines Schirmgewölbes grundsätzlich durchaus als Vorbild für S. Andrea al Quirinale infrage käme, ist ein tatsächlicher Einfluss auf Berninis Projekt daher ziemlich unwahrscheinlich.

Auch im Fall der zwischen 298 und 305 oder 306 n. Chr. erbauten Aula Ottagona der Diokletiansthermen [ABB. 953] ist fraglich, inwieweit das dortige Schirmgewölbe den Architekten des 17. Jahrhunderts noch präsent war. Die Diokletiansthermen waren zwar als die am besten erhaltenen Thermenanlagen Roms unverzichtbarer Teil des Antikenstudiums, die Aula Ottagona stand dabei aber stets – als einer unter den unzähligen Nebenräumen des Komplexes – im Schatten der zentralen, von Michelangelo zu einer Kirche umgebauten Halle und wurde daher in seiner individuellen architektonischen Form nur selten wahrgenommen. Dies gilt erst recht ab Ende des 16. Jahrhunderts, als Papst Gregor XIII. die gesamte nördliche Hälfte des Westflügels, einschließlich der Aula Ottagona, zu einem Kornspeicher hatte umbauen lassen und die entsprechenden Räume damit für die Öffentlichkeit unzugänglich geworden waren.¹²⁴⁶ Es ist daher nicht auszuschließen, dass zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale auch hier das Schirmgewölbe bereits weitgehend in Vergessenheit geraten war, obwohl es sich dabei nicht nur um das größte, sondern auch um das beinahe einzige vollständig erhaltene Beispiel dieses Gewölbetyps handelte.¹²⁴⁷ In formaler Hinsicht unterscheiden sich Innenraum und Gewölbe kaum von anderen Beispielen mit achteckigem Grundriss. Lediglich auf die Säulenstellung in den Raumecken wurde hier komplett verzichtet. Neu, zumindest gegenüber dem Vestibül der Piazza d’Oro, ist dagegen die konstruktive und statische Konzeption des Schirmgewölbes. Bereits zu Beginn des 3. Jahrhunderts wurde es in Rom und Umgebung üblich, Kuppeln nicht mehr als monolithischen Block zu gießen, sondern in das *opus camentitium* radiale Ziegelrippen einzufügen, die in der Regel in der Dicke der Kuppel verschwanden.

¹²⁴⁴ So war der Neffe des Papstes, Kardinal Francesco Barberini, in jenen Jahren nicht nur Governatore von Tivoli, sondern beauftragte auch den Architekten Francesco Contini, Pirro Ligorios Plan der Villa Hadriana für die Drucklegung vorzubereiten. Obwohl der Plan letztlich erst 1668 zusammen mit einem erklärenden Text erschien, belegen Zahlungen an Contini sowie ein in einer Abschrift überliefertes Graffito an der Villa, dass die Vermessungsarbeiten spätestens 1634 begannen und selbst der Stich des Plans bereits vor Ende des Jahrzehnts abgeschlossen war. MACDONALD - PINTO 1995, S. 220 f.; VAGENHEIM 2008, S. 80 und 82 ff.

¹²⁴⁵ HUELSEN 1912, S. 124 ff. und Abb. 87; RAKOB 1961, S. 141. Heute ist der Tempel nur noch in zwei Zeichnungen des frühen 17. Jahrhunderts sowie einem Stich Alò Giovannolis überliefert.

Das Gebäude wird von Huelsen aufgrund der übergreifenden städtebaulichen Entwicklung des Marsfelds zwar in die Regierungszeit Kaiser Hadrians datiert, erinnert in Giovannolis Stich mit seinen kreisrunden Öffnungen in den Laibungen einiger Kappen aber eher an Bauten wie das mit Sicherheit erst aus dem 4. Jahrhundert stammende Mausoleum der Villa dei Gordiani.

¹²⁴⁶ Zur Baugeschichte der päpstlichen Getreidespeicher und zu den bei deren Einrichtung an der Aula Ottagona vorgenommenen Eingriffen siehe DA GAI 1990, S. 188 ff. und DA GAI 2007, S. 548 ff.

¹²⁴⁷ Ein komplett erhaltenes antikes Schirmgewölbe findet sich ansonsten nur noch in einem Annexbau des sogenannten „Merkurtempels“ in Baiae, der mit einem Durchmesser von 5,40 m aber nur etwa ein Viertel so groß ist wie die Aula Ottagona. RASCH 1989, S. 26 f.

den.¹²⁴⁸ Mit Ziegelbahnen gleichbleibender Breite, die nach außen geringfügig über die Kuppelschale hervortreten und nicht nur – von den Raumecken ausgehend – die Grate des Gewölbes bilden, sondern zudem die Kappen auch noch entlang deren Scheitellinie unterteilen,¹²⁴⁹ wurde dieses Prinzip an der Aula Ottagona erstmals auf das Schirmgewölbe übertragen [ABB. 954].

An der ebenfalls im 4. Jahrhundert n. Chr. entstandenen und als „Tempel der Minerva Medica“ bekannten Rotunde in den Horti Liciniani [ABB. 955], die hier als letztes antikes Beispiel vorgestellt werden soll, ist das Vorhandensein von Rippen sogar einer der Gründe dafür, dass sich dessen oberer Abschluss überhaupt als eine Art Schirmgewölbe interpretieren lässt. Der polygonal gebrochene Hauptraum des Gebäudes besitzt auf jeder seiner zehn Seiten eine große, teils als Durchgang dienende, teils von einer Apsis verschossene Arkadenöffnung sowie ein rundbogiges Obergadenfenster, das jeweils konzentrisch von einer Gewölbelinie umrahmt wird. Das 1828 teilweise eingestürzte Gewölbe erweist sich bei eingehender Analyse jedoch im Wesentlichen als Hängekuppel, bei der nur in unmittelbarer Nähe des Eingangs die geringfügig verbreiterten Seiten zusammen mit Ungenauigkeiten bei der Bauausführung eine tatsächliche Überhöhung der Kappen erforderlich machten.¹²⁵⁰ Dagegen entsteht in den übrigen Kompartimenten der Eindruck eines Schirmgewölbes lediglich dadurch, dass aufgrund einer unterschiedlich starken Verwitterung der Ziegelrippen und des *opus cementitium* die ursprünglich flächengleichen Rippen inzwischen gegenüber den Gewölbschalen deutlich hervortreten [ABB. 956].¹²⁵¹ Das Rippensystem besteht dabei aus zehn, von den Raumecken ausgehenden Hauptrippen aus zunächst fünf, weiter oben nur noch drei senkrechten Bahnen von je 1 Kopf Breite, bei denen die Zwischenräume zwischen den Ziegelbahnen jeweils mit Ziegelbruch und Tuff ausgefüllt sind.¹²⁵² Wie bereits bei der Aula Ottagona wurden in der Mitte der Kappen zudem schmalere Nebenrippen eingefügt, die teils bis zum Kuppelscheitel reichten, teils bereits auf einem niedrigeren Niveau endeten und teils die an einigen Stellen nachweisbaren, aber wohl bereits bei Abschluss der Rohbauarbeiten verschlossenen rundbogigen Zugänge zum Kuppelzwischenraum einrahmen.

Auch wenn die Interpretation des Gewölbes über dem Tempel der Minerva Medica als Schirmgewölbe aus heutiger Sicht auf einem Irrtum beruhte, dürfte dieser Bau bei der Konzeption von S. Andrea al Quirinale doch eine wichtige Rolle gespielt haben. Nicht nur handelt es sich hier um das einzige unter den genannten antiken Gebäuden, das Bernini, dessen erster Auftrag als Architekt bekanntlich die Erneuerung der in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Kirche S. Bibiana betraf, mit absoluter Sicherheit gut kannte. Der Tempel der Minerva Medica ist auch das einzige unter den antiken Beispielen, bei denen die Kappen wie bei S. Andrea anstatt durch Grate durch breite Rippen voneinander getrennt sind. Vor allem aber konnte Bernini hier außer formalen Fragen zusätzlich den konstruktiven Aufbau eines Gewölbes aus Ziegelrippen und gegossenen Kappen studieren, der auch an der Kirche des Jesuitennoviziats für das Kuppelgewölbe naheliegen musste.

4.2.3. Die Gewölbe *a creste e vele* der Renaissance und des Barock

Während sich in Florenz das Schirmgewölbe geradezu zu einem der typischen Architekturelemente der Frührenaissance entwickelte – man denke nur an die Kuppeln über der Sagrestia Vecchia von S. Lorenzo, dem Hauptraum der Cappella Pazzi oder der Vierung von S. Maria delle Carceri in

¹²⁴⁸ RASCH 1989, S. 30.

¹²⁴⁹ LUCCHINI 1997, S. 23 f.

¹²⁵⁰ RASCH 1991, S. 330.

¹²⁵¹ *Ibid.*, S. 329 (Anm. 23).

¹²⁵² *Ibid.*, S. 333 ff. und 376.

Prato – wurde in Rom diese Gewölbeform lange Zeit kaum rezipiert. Im Quattrocento finden sich dort allenfalls über polygonalen Apsiden Ansätze zu Schirmgewölben, so etwa im Chor von S. Pietro in Montorio oder in den Seitenkapellen von S. Maria del Popolo, vom Raumeindruck her wirken diese Beispiele aber oft eher wie in ein klassisches Gewand gekleidete gotische Chorschlüsse und weniger wie ein unmittelbarer Rückgriff auf antike Vorbilder [ABB. 957]. Erst Mitte des 16. Jahrhunderts wurde das Motiv der Kuppel *a creste e vele* durch die Apsiskalotten des Petersdoms auch wieder in den römischen Kontext eingeführt und dabei gleichzeitig so monumentalisiert, dass es für die Architekten des 17. Jahrhunderts interessant wurde.¹²⁵³

Eines der zentralen Probleme bei der Konzeption von Neu-Sankt Peter bestand während des gesamten Planungsprozesses darin, im Inneren des enormen Kirchenbaus eine ausreichende Belichtung sicherzustellen. Spätestens seit Antonio da Sangallo d. J. mit seinem großen Holzmodell erstmals ein in allen Teilen durchdachtes Gesamtprojekt für den Bau vorgelegt hatte, versuchten daher die Architekten, jede nur denkbare Möglichkeit für Fensteröffnungen zu nutzen.¹²⁵⁴ So existieren bereits bei Sangallo in den Apsiden nicht nur große Lichtschächte, deren Mündungen die gesamte obere Hälfte der in zwei Register und drei Travéen geteilten Innenwände ausfüllen, eine Zeichnung belegt auch, dass er zumindest zeitweise vorhatte, die Kalotten an ihrem Fuß mit runden *oculi* zu durchfenstern und dazu den oberen Abschluss der Apsiden als Schirmgewölbe auszubilden [ABB. 958].¹²⁵⁵

Trotz alledem war mangelnde Helligkeit eines der Hauptargumente, die Michelangelo nach dem Tod Sangallos gegen dessen Entwurf ins Feld führte und mit denen er seine erheblichen Planänderungen gegenüber den Bauverantwortlichen rechtfertigte. Obwohl es Michelangelo in der Folge durch den Verzicht auf äußere Umgänge tatsächlich gelang, die Belichtung der Apsiden erheblich zu verbessern, führte diese Betonung von Belichtungsfragen jedoch dazu, dass eine Rückkehr zu geschlossenen Kalotten, selbst wenn er sie – wie teilweise behauptet¹²⁵⁶ – im Sinn gehabt haben sollte, den Bauverantwortlichen wohl nicht mehr zu vermitteln gewesen wäre.¹²⁵⁷ Bei der Überarbeitung

¹²⁵³ Einen gewissen Sonderfall bildet in diesem Zusammenhang der Chor von S. Maria dell'Anima, dessen Schirmgewölbe zwar bereits kurz vor 1510 entstand, dessen ursprünglich ebenfalls polygonal gebrochene Wand aber erst um 1750 die heutige runde Kontur erhielt. HdKR, II, S. 412.

¹²⁵⁴ Ich danke meiner Mitstipendiatin Anna Bülau, die ein Jahr lang am Schreibtisch neben mir zur Rolle des Lichts im barocken Sakralbau geforscht hat und dabei auch mich auf die vielfältigen Architekturelemente hat aufmerksam werden lassen, mit denen in Renaissance und Barock sowohl für eine ausreichende Grundhelligkeit als auch für spezielle Beleuchtungsakzente gesorgt wurde.

¹²⁵⁵ GDSU, Uff. 66 A r°. Die Zeichnung wird von Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi als Beleg für seine These angeführt, dass die bei Sangallos Modell in einem der Kreuzarme eingesetzte Kalotte, die von der Forschung ansonsten einstimmig Michelangelo zugeschrieben wird, ebenfalls bereits von Sangallo stammt. ROCCHI 1996, S. 96 f.

Dies lässt sich jedoch aus mehreren Gründen ausschließen. Zum einen stimmt die Gestaltung des Kalottenmodells bereits in allen wesentlichen Teilen mit dem ausgeführten Entwurf überein und wäre damit das einzige Element, das Michelangelo unverändert von Sangallo übernommen hätte. Zum anderen erscheinen die Fenster und die Rahmungen des Kalottenmodells dem Formenrepertoire des Gesamtmodells fremd und nehmen darüber hinaus auch keinerlei Bezug auf die Apsisinnenwand Sangallos, sondern orientieren sich in ihrer Breite an der realisierten Wandgliederung, die erst unter Michelangelo entwickelt wurde.

Und schließlich konnten Federico Bellini und Carla Trovini inzwischen auch nachweisen, dass die Kalotte ursprünglich für ein heute verlorenes, etwas großmaßstäblicheres Modell gedacht gewesen sein muss, und sie erst später, vermutlich 1703 bis 1704, „*a forza di pialla, sega e lima*“, also unter gewaltsamem Gebrauch von Hobel, Säge und Feile, in das Sangallomodell eingesetzt wurde. BELLINI 2011a, I, S. 134 ff.

¹²⁵⁶ ARGAN - CONTARDI 1990, S. 325 ff.

¹²⁵⁷ Vasari berichtet, dass die *Deputati del Collegio della Fabbrica* nach der Fertigstellung der ersten Apsiswand Michelangelo sogar ausdrücklich vorwarfen, die Apsiden würden zu dunkel werden: „[...] *innanzi che fussi il principio dell'anno 1551, la setta Sangallesca haueua ordinato contro Michelagnolo un trattato, che il Papa douessi fare congregazione in san Pietro [...], per mostrare con false calumnie a sua Santità, che Michelagnolo haueua guasto quella*

der Apsiden übernahm er daher die von Sangallo angedachte Kalottenform eines halben Schirmgewölbes mit drei Kappen und beschränkte sich darauf, die Öffnungen nochmals zu vergrößern, die *oculi* durch annähernd quadratische Fenster zu ersetzen und analog zur Wandzone der Apsiden auch die Kalotte stärker in einzelne, klar erkennbare Schichten zu gliedern [ABB. 959 - ABB. 960]: segmentbogige Lünetten, bei denen sich der Übergang von den senkrechten Seiten zum abschließenden, den Halbkreis fast, aber eben nicht ganz erreichenden Kreissegment genau auf Höhe der Postamentoberkante vollzieht und in die die von angedeuteten Dreiecksgiebeln überfangenen Fensteröffnungen eingebrochen sind; profilierte Schildbögen in Verlängerung der Pfeilerrücklagen, die den Übergang zwischen der senkrechten Lünettenwand und den darüberliegenden Kappen fassen; sich zum Gewölbescheitel hin kontinuierlich verjüngende Rippen, die die Pilaster nach oben hin fortsetzen und dadurch, dass deren Krümmung bereits in der Postamentzone beginnt, deutlich stärker aus dem Gewölbe hervortreten als die darunterliegenden Pilaster aus der Wand; und schließlich die Kappen selbst, die jeweils mit einem *tondo* und einer trapezförmigen Kassette dekoriert sind. Ein weiterer Halbtondo im Scheitel der Kalotte übernimmt die Funktion eines blinden *opaion* und bildet zumindest optisch den Druckring nach, in dem die Rippen enden.

Das gesamte Gewölbe wurde – einschließlich der genannten dekorativen Elemente – in steinsichtig belassenem Travertin errichtet, die überbordende Stuckdekoration und die Vergoldung sind dagegen – wie im Rest des Petersdoms – eine Zutat des 18. Jahrhunderts.¹²⁵⁸ Zu Berninis Zeit war der optische Eindruck des Gewölbes somit vor allem von seiner elementaren geometrischen Form geprägt, wobei anhand der Fugen zwischen den einzelnen Travertinblöcken sogar der konstruktive Aufbau ablesbar blieb. Die von Michelangelo verlangte Materialsichtigkeit trug jedoch mit dazu bei, dass es bei der Anfang 1557 begonnenen Realisierung der ersten Kalotte zu erheblichen Problemen kam, die durch zwei mit Zeichnungen illustrierte Briefe Michelangelos an Vasari eine gewisse Berühmtheit erlangt haben.¹²⁵⁹ Glaubt man dem Bericht Michelangelos, scheinen die beauftragten Steinmetze die für den korrekten Steinschnitt erforderliche Geometrie nicht erfasst und die Steine aller Lagen zunächst mit derselben Krümmung vorbereitet zu haben, anstatt für jede Schicht eine andere Schablone zu verwenden. Worin der Fehler genau bestand, konnte jedoch bisher nicht befriedigend geklärt werden, da nicht nur die Zeichnungen in sich inkonsistent sind und sie daher nicht eindeutig zeigen, welche Form Michelangelo überhaupt zu realisieren versuchte, sondern da sich gerade bei Schirmgewölben durchaus sinnvolle Kappen generieren lassen, indem man einen Kreisbogen entlang des Kappenscheitels verschiebt ohne den Radius zu verändern.¹²⁶⁰

Abgesehen von der Tatsache, dass in den folgenden Jahrzehnten nur bei wenigen Bauten überhaupt der Wunsch bestand, Apsiskalotten oder Kuppeln an ihrem Fuß zu durchfenstern,¹²⁶¹ mag die Un-

fabrica: perche hauendo egli gia murato la nicchia del Re, doue sono le tre cappelle, & condottole con le tre finestre sopra, ne sapendo quel che si voleua fare nella uolta, con giuditio debole haueuano dato adintendere [...] che san Piero rimaneua con poco lume. la doue ragunati tutti, [...] Michelagnolo gli disse. Monsignore, sopra queste finestre nella volta, che fa a fare di treuertini, ne ua tre altre. Voi non ce l'hauete mai detto, disse il Cardinale, & Michelagnolo soggiunse, io non sono, no manco uoglio essere obligato a dirlo, ne alla S. V. ne a nessuno, qualche io debbo ò voglio fare [...] VASARI 1568, III, S. 757.

¹²⁵⁸ MILLON - SMYTH 1976, S. 150 (Anm. 34); BELLINI 2011a, I, S. 133.

¹²⁵⁹ CVas, cod. 12 (46), c. 22 und 24.

¹²⁶⁰ Zu den verschiedenen Geometrien, nach denen ein Schirmgewölbe errichtet werden kann, siehe CRESCENZI 2001, *passim*.

Die Natur des Fehlers wurde unter anderem von Henry A. Millon und Craig Hugh Smyth, Alessandro Brodini sowie Carla Trovini und Federico Bellini analysiert. Die Ergebnisse sind aber in keinem der Fälle völlig überzeugend. MILLON - SMYTH 1976, S. 172 ff.; BRODINI 2005 und BELLINI 2011a, I, S. 136 ff.

¹²⁶¹ Da die Architekten des späten 16. und 17. Jahrhunderts bei Kuppeln vor allem nach Strategien suchten, um deren Wirkung im Stadtbild zu steigern und daher eine erhöhte Position der Kuppel nur willkommen sein konnte, lag es

sicherheit der Handwerker mit dazu beigetragen haben, dass trotz eines derart prestigeträchtigen Vorbilds wie Sankt Peter bis ins erste Drittel des 17. Jahrhunderts hinein in Rom so gut wie keine Gewölbe mit deutlich hervortretenden Kappen mehr realisiert wurden.¹²⁶² Erst als die Architekten des römischen Hochbarock bei Kapellen und kleinen Kirchen mit neuen Grundriss-schemata zu experimentieren begannen und in diesem Zuge auch nach neuen Lösungen für den oberen Raumabschluss suchen mussten, erwachte wieder ein echtes Interesse an den gestalterischen Möglichkeiten des Schirmgewölbes. Als Beispiele zu nennen sind dabei außer der Kuppel von S. Andrea al Quirinale vor allem Francesco Borrominis Gewölbe von S. Ivo alla Sapienza [ABB. 961] und Pietro da Cortonas Apsiden von SS. Luca e Martina [ABB. 962]. Im letzteren Fall bleibt das Gewölbe zumindest in seiner Grundform noch völlig im traditionellen Rahmen, Details wie die Dreiteilung der Kalotten, die halbkreisförmigen Lünetten, die Rahmen zwischen Lünetten und Kappen, das blinde *opaion* im Kalottenscheitel sowie die – hier polygonal gebrochenen – Tondi über den Fenstern belegen sogar trotz der Überformung des Gewölbes durch die hochbarocke Stuckdekoration eine direkte Verwandtschaft mit den Apsiden des Petersdoms. Dagegen nimmt das Gewölbe von S. Ivo bereits von seiner grundsätzlichen Geometrie her eine Sonderstellung ein. Das Schirmgewölbe wird hier erstmals dazu verwendet um eine aus halbrunden und trapezförmigen Exedren zusammengesetzte Grundrisskontur im Gewölbe weiterzuführen. Dies hat zur Folge, dass die Kappen zum einen an ihrem Fuß nicht mehr wie bis dahin üblich vom senkrechten Bogen einer Lünette, sondern von einer der in waagrechtlicher Richtung gekrümmten Partien des Kranzgesimses begrenzt werden und zum anderen oberhalb der Raumecken ähnlich wie bei den antiken Schirmgewölben in Graten aneinanderstoßen.

Obwohl mit diesen beiden in den 1640er-Jahren entstandenen Beispielen auch neuere und damit stärker dem zeitgenössischen Kunstgeschmack entsprechende Schirmgewölbe als Vorbild zur Verfügung gestanden hätten, dürften bei der Konzeption der Kuppel von S. Andrea al Quirinale dennoch die Apsiden des Petersdoms den wichtigeren Bezugspunkt dargestellt haben. Erstens war Bernini durch seine langjährige Tätigkeit als *Architetto della Fabbrica di San Pietro* mit diesem Bau zweifellos deutlich besser vertraut als mit allen anderen hier erwähnten Beispielen, zweitens war Michelangelo auch im Seicento in seinem künstlerischen Rang derart unbestritten und wurde gerade von Bernini derart hoch geschätzt,¹²⁶³ dass dieser ein Vorbild von der Hand Michelangelos kaum unbeachtet gelassen haben kann, und drittens ermöglichten es die Apsiskalotten des Petersdoms mit ihren auf die Grundgeometrie reduzierten Kappen besonders gut, die Gesetzmäßigkeiten eines Schirmgewölbes zu studieren und daraus eigene Lösungen zu entwickeln. S. Ivo alla Sapienza und SS. Luca e Martina sind dagegen nur insofern von Interesse, als sie zeigen, wie sich die Übergänge zwischen einzelnen Partien des Gewölbes durch Fensteröffnungen, rahmende Profile und sonstige dekorative Elemente kaschieren lassen – eine Strategie, die Bernini an S. Andrea nutzen sollte, um Lünetten und Kappen zu einem einheitlichen Element zu verschmelzen.

nahe, die Belichtung der Vierungen über einen Tambour zu lösen. Querarme erhielten in dieser Zeit an ihrer Stirnseite meist einen geraden Abschluss, sodass eine Kalotte dort überhaupt nicht mehr auftauchte. Die Apsiden hinter dem Hauptaltar schließlich blieben – von wenigen Ausnahmen, darunter S. Andrea della Valle, abgesehen – stets geschlossen und es wurde stattdessen versucht, den Chor über Öffnungen im vorderen, tonnengewölbten Bereich des Presbyteriums mit Licht zu versorgen, ganz im Einklang mit den Forderungen in Carlo Borromeos *Instructiones*, der von Fensteröffnungen über Altären ausdrücklich abriet. BORROMEO 1577, fol. 14 v^o f.

¹²⁶² Die einzige mir bekannte Ausnahme stellt die Kalotte über der Hauptapsis von S. Marcello al Corso dar. In einigen weiteren Fällen, wie etwa in der Vierungskuppel von Sankt Peter oder in der Apsis von S. Andrea della Valle, lässt sich zwar ein Schirmgewölbe ohne ein detailliertes Aufmaß nicht völlig ausschließen, die einzelnen Kappen besitzen aber – wenn überhaupt – einen solch geringen Stich, dass die Bauten für die Entwicklung dieser Gewölbeform keine Rolle spielten.

¹²⁶³ Man denke nur an das von Paul Fréart de Chantelou überlieferte Urteil Berninis „Als Bildhauer und Maler war er [Michelangelo] groß, aber wahrhaft göttlich als Architekt [...]“. CHANTELOU - ROSE 1919, S. 31 (25.06.1665).

4.2.4. Die kassettierten Rippenkuppeln

Auch für die Entwicklung des Dekorationsschemas aus Rippen und Kassetten, mit dem Bernini das Gewölbe von S. Andrea al Quirinale ausstattete, stellte der Neubau des Petersdoms einen wichtigen Meilenstein dar. Sich zum Scheitel hin verjüngende, flache, dafür aber umso breitere Radialprofile waren zwar auch vor der Mitte des Cinquecento bereits bekannt, etwa aus der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo [ABB. 963], erst in Michelangelos Kuppelentwurf werden diese zuvor weitgehend unabhängigen, rein dekorativen Elemente jedoch Teil eines übergeordneten Gliederungs- und Konstruktionssystems [ABB. 964 - ABB. 965]. Erstmals setzen hier die Rippen die Pilaster des Tambours logisch bis in den Scheitel der Kuppel hinein fort und markieren gleichzeitig die Position der Wandscheiben, die in der zweischaligen Kuppel die innere und die äußere Kalotte miteinander verbinden. Damit war nicht nur ein – ähnlich wie im Fall der Schirmgewölbe – schon aufgrund der Urheberschaft Michelangelos äußerst prestigeträchtiges Vorbild für Rippengliederungen geschaffen, durch die Einbindung der Kuppeldekoration in die Gesamtstruktur des Gebäudes wurde dieses Motiv auch für das Stilempfinden der folgenden Jahrzehnte interessant, das statt eines in sich ruhenden, oft aus kleinteiligen Elementen zusammengesetzten dekorativen Apparats eher die spannungsgeladene und aus klar durchgeordneten Architekturgliedern aufgebaute Großform anstrebte. Es ist daher anzunehmen, dass die von Michelangelo geplante und unter Giacomo della Porta fast unverändert realisierte Dekoration der Vierungskuppel von Sankt Peter ursächlich dafür verantwortlich war, dass durch Rippen gegliederte Kuppelkalotten ab Ende des 16. Jahrhunderts in Rom zunehmend Verbreitung fanden.

Nachdem das Motiv der rippengegliederten Kuppel durch den Petersdom, aber auch durch nachfolgende Bauten wie Il Gesù¹²⁶⁴ oder die Cappella Sistina an S. Maria Maggiore in seinen Grundzügen kodifiziert worden war, richtete sich die Aufmerksamkeit vor allem auf die Gestaltung der zwischen den Rippen liegenden Segmente. Im Sinne des bereits im vorigen Kapitel beschriebenen Entwurfsprinzips, durch die geschickte Kombination ungleichartiger Elemente eine ausgewogene und doch spannungsgeladene Komposition zu erzeugen, nutzten die Architekten des Barock die Dekoration der Kuppelschale dazu, die durch die Rippen in einzelne Abschnitte geteilte Kalotte optisch wieder zu vereinheitlichen. Als besonders geeignet erwies sich dafür ein Rückgriff auf die aus antiken Kuppeln und Tonnengewölben bekannten Kassettengliederungen. In der Mitte des 17. Jahrhunderts tauchten daher in einer ganzen Reihe von Gebäuden Kuppeldekorationen auf, die wie bei S. Andrea al Quirinale durch die Überlagerung von Rippen und Kassetten gekennzeichnet sind.

Allerdings weichen die Kuppelkalotten des römischen Hochbarock in zwei wesentlichen Punkten sowohl von den meisten antiken Vorbildern als auch von den kassettierten Gewölben der Früh- und Hochrenaissance ab. Zum einen fällt auf, dass die barocken und die antiken beziehungsweise antikisierenden Kassetten unterschiedlich stark in die Gewölbeschale einschneiden [ABB. 966]. In der Antike und der frühen Neuzeit hatten die Kassetten entweder tatsächlich die Aufgabe, das Gewicht der Gewölbe- oder Kuppelschale zu verringern, oder sie sollten auf diesen ursprünglichen, konstruktiven Sinn des Kassettenmotivs zumindest noch anspielen. Daher blieb dort das ursprüngliche Niveau der Gewölbelaibung lediglich auf den Stegen zwischen den Kassetten erhalten, während die Kassetten selbst, egal ob sie nun wie am Pantheon und an der Maxentiusbasilika in ihrer elementaren Geometrie belassen oder wie etwa am Septimius-Severus-Bogen mit Rahmenprofilen und Rosetten reich dekoriert waren, regelrechte, nach unten offene Hohlräume im Gewölbe bildeten. Im Gegensatz dazu lösen sich die Kassetten im Barock meist völlig von ihrem konstruktiven

¹²⁶⁴ Zur ursprünglichen, im Zuge der Ausstattungskampagne der 1670er-Jahre wieder entfernten Rippengliederung siehe D'AMELIO 1997, S. 197 ff.

Hintergrund und dienen nur noch als rein ornamentale Elemente. Die Rahmenprofile sind daher in der Regel einfach auf die durchgehende Kuppelfläche appliziert, sodass sowohl der Zwischenraum zwischen den Kassetten als auch die Flächen in deren Innerem ungefähr auf ein und derselben, der Grundfläche der Kalotte entsprechenden Ebene liegen.¹²⁶⁵

Zum anderen unterscheiden sich die Kassettengliederungen der 1650er- und 1660er-Jahre auch in der Form der einzelnen Felder von ihren antiken oder unmittelbar am antiken Vorbild orientierten Vorläufern [ABB. 967]. Vor dem 17. Jahrhundert wurden mehrheitlich Flächenteilungen auf der Basis quadratischer Kassetten gewählt, wie sie in den Tonnengewölben des Septimius-Severus-Bogens oder – auf die Kugelgeometrie übertragen – in der Kuppel des Pantheons vorkommen. Nur in Einzelfällen finden sich auch bereits andere Tessellationen, so etwa in der aus einem Eckpavillon der Diokletiansthermen hervorgegangenen Kirche S. Bernardo alle Terme oder in der Maxentiusbasilika, in deren Gewölben sich jeweils Achtecke und auf der Spitze stehende Quadrate miteinander abwechseln. In der Mitte des Seicento griffen die Architekten jedoch gerade diese Ansätze zu alternativen Flächenaufteilungen wieder auf. Da das bereits erwähnte Bestreben, durch die Kassettierung die Kontinuität der Kuppelschale zu betonen, eine optisch möglichst geschlossene Kalottenfläche erforderte und sich diese Geschlossenheit am besten durch miteinander verzahnte oder zumindest „im Verband“ angeordnete Kassetten erreichen ließ, lag es nahe, auf rein quadratische Tessellationen, die üblicherweise zu einem über das gesamte Gewölbe durchlaufenden Raster führen, zu verzichten und stattdessen Kassettierungen zu wählen, bei denen die Ränder der einzelnen Kacheln nicht in einer Flucht liegen. Es verwundert daher nicht, dass die Architekten des 17. Jahrhunderts in ihren kassettierten Rippenkuppeln entweder mit Sechseckgliederungen arbeiteten, bei denen sich die Vermeidung durchgehender Linien noch mit der Klarheit einer aus identischen, regelmäßigen Vielecken bestehenden Tessellation verbindet, oder sogar noch komplexere, aus mehreren Formen zusammengesetzte Muster entwickelten.

Anders als bisher angenommen, geht die Kuppeldekoration aus Rippen und Kassetten jedoch nicht auf Pietro da Cortona zurück, sondern kam schon in der von Rosato Rosati entworfenen Barnabitenkirche S. Carlo ai Catinari erstmals zum Einsatz.¹²⁶⁶ 1626 reifte dort bei den Bauverantwortlichen der Entschluss, die im Rohbau schon seit einigen Jahren fertiggestellte Kuppel anstatt mit dem eigentlich geplanten Fresko lieber mit abstrakten Stuckarbeiten auszustatten. Da Rosati zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben, Giovanni Battista Soria, der später die Fassade ergänzen sollte, aber wohl noch nicht an dessen Stelle getreten war, bleibt jedoch unklar, wer den Entwurf dazu lieferte. Vermutlich ist die Grundidee einem der gerade unter den Mitgliedern des Barnabitenordens besonders zahlreichen Architekturdilettanten¹²⁶⁷ zuzuschreiben. Dafür sprechen nicht zuletzt die deutlichen Anklänge an Mailänder Vorbilder, allen voran S. Maria presso S. Celso, die dem Wunsch geschuldet gewesen sein dürften, die Identität des aus Mailand stammenden Ordens zumindest an diesem einen Punkt gegen die übermächtigen römischen Gepflogenheiten zu verteidigen.

¹²⁶⁵ Die beiden wichtigsten Ausnahmen bilden S. Carlo alle Quattro Fontane und S. Carlo ai Catinari, in deren Kuppeln beziehungsweise Kreuzarmen noch einmal das antike System der tief in das Gewölbe einschneidenden Kassetten aufgenommen wurde.

¹²⁶⁶ Zur Kuppel von S. Carlo ai Catinari und ihrer Dekoration siehe *Memorie* 1861, S. 26 und S. 77 f.; FASOLO 1947, *passim*; HdKR, I, S. 461 ff. sowie STABENOW 2006, S. 372 ff., insbes. S. 374 (Anm. 40).

Dass sich die von Stabenow zur Datierung der Stuckarbeiten herangezogenen Archivquellen tatsächlich auf die heute noch sichtbaren Rippen und Kassetten beziehen, belegt ein in den 1630er- oder 1640er-Jahre entstandener Stich Valérien Regnards, der sowohl in der Kuppel als auch in den Tonnengewölben der vier Kreuzarme bereits den endgültigen Zustand wiedergibt. REGNARD 1650, n. pag [Taf. 20].

¹²⁶⁷ Man denke nur an Lorenzo Binaghi (1554 - 1629) und Giovanni Ambrogio Mazenta (1565 - 1635), die beide sogar weit über ihren Orden hinaus als Architekten geachtet waren.

gen.¹²⁶⁸ Zwischen 1627 und 1628 entstand so über dem zwölfachsigen, pilastergegliederten und von einem ausladenden Kranzgesims abgeschlossenen Tambour sowie einem von querrrechteckigen Fenstern durchbrochenen Sockel eine Kuppeldekoration, bei der zum ersten Mal die einzelnen Segmente keine in sich abgeschlossene Gestaltung mehr besitzen.¹²⁶⁹ Stattdessen trägt die Kalottenfläche eine Tessellation aus kreisrunden, sich mit ihren Rahmen beinahe berührenden und an den Rändern der Segmente jeweils exakt zur Hälfte von den Rippen angeschnittenen Kassetten, deren Inneres fast völlig von Blüten ausgefüllt wird, während die als Restflächen verbleibenden vierzackigen Sterne von Engelsköpfen besetzt sind [Abb. 968 - Abb. 969]. Obwohl die Entstehungsgeschichte des Gebäudes keinen Zweifel daran lässt, dass die gesamte Gliederung auf einen ebenen Untergrund aufmodelliert und nicht bereits im Rohbau mit angelegt wurde, folgt die Kassettierung dabei allerdings doch noch dem antikisierenden Schema glatter Stege zwischen tief in das Gewölbe eingeschnittenen Hohlräumen. Die mit einer Art Flechtband dekorierten Rippen setzen die Zwölftteilung des Tambours in die Kuppel hinein fort, haben aber – wie bei anderen Pendentifkuppeln auch – keinen direkten Bezug zum eigentlichen Kirchenraum. Außerdem sind sie selbst gegenüber den Pilastern und den in den Sockel integrierten Postamenten nochmals leicht verjüngt und erreichen daher nicht einmal ansatzweise die Breite, die erforderlich wäre, um darin die angrenzenden Kassetten imaginär zu vervollständigen. Der oben beschriebene Effekt, dass die Kassettierung die verschiedenen Segmente optisch wieder verbindet beziehungsweise sogar den Eindruck einer kontinuierlichen, hinter den Rippen durchlaufenden Kalottenfläche erzeugt, stellt sich somit noch nicht in demselben Maße ein wie bei späteren Beispielen. Dies zeigt, dass den Urhebern der Stuckausstattung diese besondere Qualität kassettierter Rippenkuppeln vermutlich noch gar nicht bewusst war, ja dass die Idee, Rippen und Kassetten miteinander zu kombinieren, vielleicht sogar – wie die Grundrisstypologie der Kirche auch – weniger „das Resultat einer vorformulierten baukünstlerischen Absicht [war, sondern] geradezu beiläufig [...] als Nebenprodukt der architektonischen Auseinandersetzung zwischen Mailand und Rom“¹²⁷⁰ entstand.

Das tatsächliche Potential dieser Art der Kuppeldekoration scheint erst Pietro da Cortona erkannt zu haben, der seit Ende der 1640er-Jahre in seinen Stuckdekorationen immer wieder mit der Überlagerung unterschiedlicher dekorativer Systeme spielte¹²⁷¹ und daher auch das Schema einer kassettierten Rippenkuppel begierig aufgriff. Allerdings entwickelte er die in S. Carlo ai Catinari angelegten Ansätze in einigen Fällen auch auf eine Weise weiter, die von der an S. Andrea al Quirinale gewählten Lösung eher wegführte. So lässt sich zum Beispiel sowohl in der Stuckausstattung der Cappella di S. Filippo Neri von S. Maria in Vallicella, die vermutlich zwischen 1650 und 1653 entstand,¹²⁷² als auch in der Kuppeldekoration von SS. Luca e Martina, die lange als das erste Beispiel einer kassettierten Rippenkuppel galt, in Wirklichkeit aber frühestens 1664 begonnen und sogar

¹²⁶⁸ Zur Entstehung von S. Carlo ai Catinari im Spannungsfeld zwischen einer von der Mailänder Ordensleitung geforderten künstlerischen Eigenständigkeit und einer notwendigen Anpassung an die in Rom herrschenden Mechanismen der Architektur- und Kunstpatronage siehe STABENOW 2006, *passim*.

¹²⁶⁹ Genau dieser Verzicht auf eine in sich abgeschlossene Gestaltung der Segmente, der sich so in den Mailänder Vorbildern noch nicht findet, rechtfertigt es aus meiner Sicht, in S. Carlo ai Catinari tatsächlich die erste echte kassettierte Rippenkuppel zu sehen und nicht nur, wie Stabenow dies tut, den erstmaligen Import eines aus der lombardischen Frührenaissance bereits bekannten Dekorationsschemas. Vgl. *ibid.*, S. 375 f.

¹²⁷⁰ So zumindest Stabenows Bewertung des ebenfalls für eine Reihe von Sakralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts vorbildhaften Grundrisses. *Ibid.*, S. 383.

¹²⁷¹ In S. Maria in Vallicella und in S. Carlo al Corso trieb Cortona dieses Prinzip sogar auf die Spitze, indem er in den Langhausgewölben zu den Gurten und der kassettierten Laibung als dritte Schicht noch ein mehrere Joche übergreifendes, von einem aufwändigen Rahmen eingefasstes Deckenfresko hinzufügte.

¹²⁷² Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Cappella di S. Filippo Neri siehe INCISA DELLA ROCCHETTA 1969a, S. 61 f.; BARBIERI et al. 1995, S. 106 ff.; MERZ 2008, S. 122.

erst 1679 fertiggestellt wurde,¹²⁷³ eine Tendenz zur Auflösung der Kassettenkonturen beobachten, die durch eine geometrische Verfremdung der Tessellation zustande kommt und im einen Fall durch die überbordende figürliche Dekoration, im anderen Fall durch die vielfach gestuften Rahmenprofile und die fast einheitliche helle Farbigkeit der Kuppel noch verstärkt wird [ABB. 971 - ABB. 972]. Auch in anderen Details, sei es nun die Größe der gesamten Anlage, sei es das Verhältnis zwischen den Dimensionen der einzelnen Kassetten und der Breite der Segmente, unterscheiden sich die beiden Beispiele fundamental von den kassettierten Rippenkuppeln Berninis. Daher sei an dieser Stelle auf eine genauere Analyse dieser beiden Kuppeldekorationen verzichtet.

Deutlich näher kam Cortona den von Bernini gewählten Lösungen dagegen an der Kirche S. Maria della Pace, für die er nicht nur ab Ende 1655 oder Anfang 1656 das berühmte Ensemble aus Fassade, vorgelagertem Tempietto und Platzanlage schuf, sondern wo er auch dem Innenraum eine neue, barocke Fassung gab und unter anderem das Klostergewölbe über dem achteckigen, hinteren Teil des Gebäudes als Rippenkuppel ausstattete [ABB. 973 - ABB. 975].¹²⁷⁴ Für die Flächen der Gewölbelaibung wählte er dort erstmals eine Dekoration aus etwas kleineren, dafür aber klar erkennbaren sechseckigen Kassetten, die durch einen Rahmen aus mehreren Profilelementen und einem Eierstab definiert werden und deren Spiegel die heraldischen Symbole der Chigi tragen. Ähnlich wie in der Cappella di S. Filippo Neri sind die Segmente als Ganzes an ihren oberen Enden von einer Art barockem Rollwerk eingefasst, unten beginnt die Kassettierung dagegen recht unvermittelt über einem verkörpften und mit einem flachen Gesimsprofil abgeschlossenen Sockel. Auch die vor der Sockelzone hängenden Girlanden können – gerade in der Mitte des Gewölbefeldes – den abrupten Übergang zwischen Sockel und Kassettierung nicht kaschieren. In den Raumecken sind in den Sockel akanthusgeschmückte, von Voluten überfangene Postamente eingefügt, auf denen dann die im unteren Drittel mit einem Kandelaber besetzten Rippen und deren Rücklagen aufsetzen. Rippen und Rücklagen selbst sind vielfach profiliert, sodass die Grenzen zwischen eigentlicher Rippe und Rücklage wie bei den Kassetten von SS. Luca e Martina in einem Bündel paralleler Linien verschwimmen, das im Zentrum des Gewölbes entlang des *opaoion* fortgesetzt wird und damit quasi einen Rahmen um die einzelnen kassettierten Gewölbefelder bildet.

Während zahlreiche Einzeldetails sich so oder ähnlich auch in den anderen bereits erwähnten Rippenkuppeln Cortonas finden, ist die sechseckige Grundform der Kassetten in dessen Œuvre ansonsten ohne Parallele. Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower gingen daher sogar so weit, den Entwurf für die Stuckdekoration der Werkstatt Berninis zuzuschreiben,¹²⁷⁵ eine These, die auf den ersten Blick zwar naheliegend erscheint, da Bernini diese Kassettenform besonders häufig verwendet, für die es aber in den Dokumenten keinerlei Belege gibt. Zieht man zudem in Betracht, dass Cortona kurze Zeit später in der Portikus von S. Maria in Via Lata sogar eine noch reduziertere Kassettierung realisierte [ABB. 1202], erweisen sich auch die stilistischen Bedenken gegen die Zuschreibung an Cortona als haltlos. Der Einschätzung, wonach es „die Spannweite der stilistischen Möglichkeiten Cortonas unterschätzen [hieß], wollte man ihm, nur der reicheren Form der Kassetten in SS. Martina e Luca wegen, diese sparsam-konzise Form der hexagonalen Deckendekoration absprechen“¹²⁷⁶, ist daher uneingeschränkt zuzustimmen. Selbst eine Beeinflussung durch frühere Ideen Berninis lässt sich aus chronologischen Gründen wohl ausschließen. Nach dem, was wir heute über den Ablauf der Umgestaltung von S. Maria della Pace wissen, begannen sich die Pla-

¹²⁷³ NOEHLES 1969a, S. 109 und S. 355 (Dok. 110); MERZ 2008, S. 73.

¹²⁷⁴ Zur Baugeschichte von Santa Maria della Pace im Allgemeinen siehe OST 1971 und RICCARDI 1981, zu den Eingriffen Pietro da Cortonas außerdem KRAUTHEIMER 1985, S. 47 ff.; CERUTTI FUSCO - VILLANI 2002, S. 261 ff. und MERZ 2008, 165 ff.

¹²⁷⁵ BRAUER - WITTKOWER 1931, I, S. 112 (Anm. 3).

¹²⁷⁶ OST 1971, S. 255 (Anm. 73).

nungen für die Ausstattung des Oktogons in der zweiten Jahreshälfte 1658 zu konkretisieren,¹²⁷⁷ am 4. Oktober 1659 wird die Kirche bereits als „*quasi finita*“ bezeichnet und im Frühjahr 1660 feierte der Papst dort sogar schon unter Anwesenheit des gesamten Kardinalskollegiums eine Messe.¹²⁷⁸ Daher ist davon auszugehen, dass der Entwurf für die Dekoration Ende 1658 oder spätestens Anfang 1659 entstand und dass deren Realisierung in den ersten Wochen des Jahres 1660, als man bei den ersten Rippenkuppeln Berninis gerade erst den Rohbau vollendete, abgeschlossen war. Cortona hat sich bei der Kassettierung der Kuppel von S. Maria della Pace also wohl nicht nur ein bereits bestehendes Schema zu eigen gemacht, sondern die sechseckige Kassettenform dort tatsächlich selbst erfunden.

Nichtsdestotrotz erlebte diese Art der Tessellation ihren eigentlichen Durchbruch erst bei Gian Lorenzo Bernini, in dessen Œuvre sich die Kombination von Rippen und sechseckigen Kassetten außer an S. Andrea al Quirinale auch an S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo, an der Collegiata di S. Maria Assunta in Ariccia, an der Kalotte über dem Grabmal Papst Alexanders VII. sowie an den seitlichen Apsiden der Cappella Poli von S. Crisogono findet.¹²⁷⁹ In unserem Zusammenhang ist vor allem die im Auftrag Alexanders VII. entstandene Kirche S. Tommaso da Villanova von Interesse – nicht nur weil es sich dabei wohl um die erste kassettierte Rippenkuppel handelt, die Bernini realisierte,¹²⁸⁰ sondern auch weil die Arbeiten in Castel Gandolfo und auf dem Quirinal

¹²⁷⁷ Der *terminus post quem* ergibt sich aus einem Satz von Zeichnungen, die das Oktogon noch mit dem ursprünglichen Fußboden sowie ohne die Stuckdekoration zeigen, in denen aber bereits der 1658 um eine Achse nach Westen versetzte Nebeneingang zu sehen ist. *ibid.*, S. 247 f.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, S. 254 f.

Gigli spricht in seinem Tagebuch ausdrücklich vom 25. Februar. Bonanni scheint das Ereignis dagegen auf den 25. März zu datieren, erwähnt aber zudem auch noch einen weiteren Besuch des Papstes in etwas kleinerem Rahmen, der Ende 1659 oder Anfang 1660 stattgefunden haben muss. GIGLI - BARBERITO 1994, II, S. 781; BONANNI 1706, S. 644 f.

¹²⁷⁹ Sofern man Bernini auch die Cappella Chigi des Doms von Siena zuschreibt, wie dies etwa Maurizio und Marcello Fagiolo oder Franco Borsi tun, wäre dieser Bau ein weiteres Beispiel für dessen Vorliebe für hexagonal kassettierte Rippenkuppeln. FAGIOLO DELL'ARCO - FAGIOLO 1967, Kat.-Nr. 181 und BORSI 1980, S. 327.

Es spricht jedoch vieles dafür, dass Bernini in Wirklichkeit kaum direkten Einfluss auf die architektonische Gestaltung der Kapelle hatte und dass die Kuppeldekoration genau wie der Gesamtentwurf von dem Sieneser Architekten Benedetto Giovannelli Orlandi stammt. Vermutlich trug Alexander VII. Giovannelli Orlandi bei dessen Rombesuch im Juni und Juli 1660 lediglich auf, sich an der bereits fertiggestellten Stuckierung von S. Maria della Pace zu orientieren, und dieser versuchte dann unter dem Eindruck von Pantheon und S. Bernardo alle Terme, vielleicht auch von S. Carlo ai Catinari, die hexagonale Tessellation *all' antica*, also mit in die Kuppelschale einschneidenden statt auf diese aufgesetzten Kassetten, zu realisieren. BUTZEK 1996, S. 31 ff. und 250 (Kat.-Nr. 19); GÜTHLEIN in HAAS et al. 2006, S. 608.

Die Einschätzung Klaus GÜTHLEINS, die „endgültige Formulierung der Kuppeldekoration der Chigi-Kapelle“ sei dann das Ergebnis einer Überarbeitung des von Orlandi gelieferten Entwurfs durch Bernini, ist aus meiner Sicht wenig überzeugend. Zwar weist GÜTHLEIN ganz zurecht darauf hin, dass der hauptsächliche Unterschied zwischen dem bei Butzek abgebildeten Entwurf und der realisierten Kuppel in der Anzahl der übereinanderliegenden Kassettenreihen besteht und dass die zunächst vorgesehenen vier Reihen einen unmittelbaren Reflex auf das Vorbild S. Maria della Pace darstellen. Die Verkleinerung der Kassetten und die damit einhergehende Erhöhung ihrer Anzahl ergab sich jedoch in dem Moment von selbst, in dem Giovannelli Orlandi auch in den – schmalere – Diagonalachsen eine sinnvolle Kassettenteilung unterbringen musste. Als Anstoß für den Schritt von den ursprünglich skizzierten zu den tatsächlich ausgeführten Kassetten reichte daher selbst ihm wohl die Erinnerung an die kassettierten Rippenkuppeln, die er in Rom gesehen hatte, aus. Deswegen einen direkten Eingriff Berninis zu postulieren, halte ich dementsprechend für völlig unnötig.

¹²⁸⁰ Die Stuckausstattung der Cappella Poli, die lange ebenfalls als das erste Beispiel für das Auftauchen dieses Dekorationsschemas bei Bernini sowie als das erste Beispiel einer sechseckigen Tessellation infrage kam, ist in Wirklichkeit erst deutlich später entstanden.

Zwar folgte die Forschung bereits seit einiger Zeit kaum noch der traditionellen Datierung der Kapelle auf das Jahr 1641, bei der stets völlig unklar blieb, wie dieses Datum zustande kam, und schloss sich stattdessen – meist recht

eine Zeit lang fast synchron verliefen und daher die an dem einen Bau gefundenen Lösungen unmittelbar auf den jeweils anderen Bau zurückgewirkt haben dürften.¹²⁸¹ Gerade die Entstehung der beiden Gewölbe ist chronologisch derart eng verzahnt, dass sich über die Richtung des Einflusses zum Teil nur spekulieren lässt.

Ähnlich wie bei S. Andrea al Quirinale scheint auch bei S. Tommaso da Villanova die Kuppel erst im Laufe der Bauarbeiten ihre endgültige Form angenommen zu haben. Obwohl der Grundstein der Kirche bereits im April oder Mai 1658 gelegt worden war und die Planungen sogar schon im Jahr zuvor begonnen hatten, fiel erst Anfang 1659 die Entscheidung, die Kuppel nach außen hin sichtbar zu machen und dazu unterhalb der eigentlichen Kuppelkalotte noch eine Art niedrigen Tambour einzufügen. Ende Juli oder Anfang August jenes Jahres war der Rohbau der Kreuzarme und der Vierung dann so weit fortgeschritten, dass man diesen zylindrischen Unterbau tatsächlich in Angriff nehmen konnte.¹²⁸² Ende September und damit wohl einige Wochen später als an S. Andrea wurde mit der eigentlichen Kuppelkalotte begonnen. Im Frühjahr 1660 war an beiden Kirchen der Rohbau vollendet. Dass die Kuppeldekoration von S. Tommaso dennoch mit ziemlicher Sicherheit als die früheste Rippenkuppel Berninis gelten kann, ist dem Umstand geschuldet, dass dort – anders als bei S. Andrea – direkt nach Fertigstellung des Rohbaus die Ausstattung der Kuppel begann. Bereits am 24. Oktober 1660 wurde Antonio Raggi erstmals für die „*angeli e bassi rilievi di stucco che d.º fa nella cupola*“ entlohnt, weitere Zahlungen für Stuckarbeiten in der Kuppel und an den Pendentifs folgten bis zum 29. Mai 1661.¹²⁸³ Es ist daher davon auszugehen, dass die „architektonische“ Dekoration im Wesentlichen im Sommer und Herbst 1660 und die Medaillons und *putti* zwischen Herbst 1660 und Frühjahr 1661 entstanden. In S. Andrea al Quirinale begann die Ausstattung der Kuppel dagegen erst im Laufe des Jahres 1662, als nach den diversen Ausgaben für die Beschaffung und Bearbeitung der Buntmarmorelemente wieder ausreichend Mittel für zusätzliche Ausstattungsarbeiten zur Verfügung standen und auch die ausführenden Handwerker ihre anderen Aufträge abgeschlossen hatten.

Wie bereits angedeutet, erhebt sich an S. Tommaso da Villanova die Kuppel über einem zylindrischen Unterbau, der zwar von acht annähernd quadratischen Fenstern durchbrochen ist, im Inneren jedoch eher an einen ausgedehnten Sockel als an einen klassischen Tambour erinnert [ABB. 976]. Dieser Eindruck entsteht vor allem dadurch, dass der Unterbau nicht wie üblich mit einem markanten Kranzgesims von der Kalotte getrennt und statt durch echte, mit Basis und Kapitell versehene Pilaster auch nur durch eine Art ungewöhnlich hoher Postamente gegliedert wird. Das Profil, das den Sockel nach oben hin abschließt, ist wie bereits bei S. Maria della Pace über den Postamenten verkröpft, bezieht aber zudem auch noch das Giebelfußgesims der Fensterverdachungen mit ein. Darüber setzt sich das mit den Fenstern in Verbindung stehende Dekorationsprogramm in gesprengten Segmentgiebeln, Putten und Reliefmedaillons mit Szenen aus dem Leben des Titelheiligen fort [ABB. 977]. Es kam somit hier zum ersten Mal zu Fensterelementen, die in die eigentliche Kuppel hinein ausgreifen. Die Dekoration von S. Tommaso bereitete damit unmittelbar

unkritisch – der von Maurizio und Marcello Fagiolo aufgestellten Vermutung an, dass es sich vielmehr um ein Spätwerk Berninis handeln müsse. Erst vor wenigen Jahren gelang es jedoch Jacopo Curziotti, diese Hypothese auch mit Dokumenten zu untermauern und zu belegen, dass die Kapellenausstattung Ende 1678 oder Anfang 1679 begonnen wurde und 1681 fertiggestellt war. FAGIOLO DELL'ARCO - FAGIOLO 1967, Kat.-Nr. 243; CURZIOTTI 2008, S. 43 ff.

¹²⁸¹ Zur Baugeschichte von S. Tommaso da Villanova siehe BORSI 1980, S. 115 ff.; FAGIOLO DELL'ARCO 2001, *passim*; APA - PIERANGELI 2005, S. 39 ff.

¹²⁸² Bekannt ist, dass am 6. Juni 1659 mit dem Bau der Lehrgerüste für die Vierungsbögen begonnen wurde und dass der Tambour am 12. September fertiggestellt war. Daher können die Arbeiten am Tambour kaum vor Ende Juli, aber auch kaum nach Anfang August begonnen worden sein. APA - PIERANGELI 2005, S. 41.

¹²⁸³ FAGIOLO DELL'ARCO 2001, S. 18.

die Kuppelgestaltung von S. Andrea al Quirinale vor, wo dann sogar die Fensteröffnungen selbst die Sockelzone durchbrechen und in das Gewölbe einschneiden [ABB. 170 | ABB. 172 - ABB. 173]. Gleichzeitig – und auch dies ist in Bezug auf S. Andrea vorbildhaft – ermöglichte die Entscheidung, die Fensterachse in die Kuppel hinein zu erweitern, den in S. Maria della Pace noch recht unbefriedigend gelösten unteren Ansatz der Kassettierung zu kaschieren sowie mit den Festons viel freier umzugehen. Bei Cortona sind die Girlanden noch am oberen Rand der Postamente fixiert und hängen in der Mitte der Kuppelfelder nur vergleichsweise schwach durch, was insgesamt einen recht steifen, akademisch wirkenden Eindruck erzeugt [ABB. 974]. Demgegenüber bieten in S. Tommaso und S. Andrea die in die Kuppelzone vorstoßenden Fensterrahmen, vor allem aber die die Giebel bevölkernden Skulpturen zusätzliche Befestigungspunkte in der Mitte der Segmente und ermöglichen es auf diese Weise, die Blumengebinde locker über die Postamente herabfallen zu lassen [ABB. 185 | ABB. 977].

Am oberen Rand der kassettierten Segmente verzichtete Bernini dagegen sowohl in S. Tommaso als auch in S. Andrea auf zusätzliche Festons oder Kartuschen [ABB. 205 - ABB. 207 | ABB. 979]. Verglichen mit den Bauten Cortonas bleibt damit zum einen deutlicher erkennbar, dass sich die Rippenprofile entlang des *opaoion* fortsetzen und Rippen und Okulusrahmung somit ein zusammenhängendes Gerüst bilden, zum anderen entspricht der Verzicht auf zusätzliche figürliche Elemente aber auch der inneren Logik des Dekorationsschemas. Da die einzelnen Kuppelsegmente jeweils auf drei Seiten von demselben Profil eingefasst werden, folgt eigentlich automatisch, dass auch der Übergang zwischen der Kassettierung und dem rahmenden Profil auf allen drei Seiten gleich gestaltet sein muss. Bei S. Andrea ist außerdem die Rahmung der Laternenöffnung bereits in sich derart reich mit Putten, Lorbeergirlanden und zu Schleifen gebundenen Bändern besetzt, dass jede weitere Dekoration ohnehin deplatziert erscheinen würde.

Auch in Bezug auf die Gestaltung der Rippen und Kassetten bildet S. Tommaso da Villanova einen entscheidenden Zwischenschritt auf dem Weg von S. Maria della Pace zu S. Andrea al Quirinale. Wie bei beiden genannten Bauten werden auch hier die eigentlichen Rippen von Rücklagen hinterfangen und wie in Cortonas Kirche scheinen sich Rippen und Rücklagen durch die Profilierung in ein Bündel paralleler Linien aufzulösen [ABB. 975 | ABB. 978]. Im Gegensatz zu S. Maria della Pace bleibt jedoch diesmal die Grenze zwischen den beiden Schichten aufgrund der gezielt eingesetzten Teilverguldung weiterhin ablesbar. Bei S. Andrea entwickelte Bernini diese Ansätze dann zu einer Lösung weiter, bei der die beiden Elemente sogar komplett unterschiedliche Farben erhielten und einige Profile durch Blattwerk ersetzt wurden, um den Eindruck eines Strahlenbündels gar nicht erst aufkommen zu lassen [ABB. 173 | ABB. 195]. Auf diese Weise gelang es ihm an S. Tommaso, vor allem aber einige Jahre später an S. Andrea, die Rippen als solche zwar klar zu artikulieren, die radialen Elemente als Ganzes aber dennoch so weit zu verbreitern, dass in ihnen eine zusätzliche Kassetten ganz oder beinahe Platz zu finden scheint.¹²⁸⁴ Dies verleiht nicht nur den Rippen die nötige Präsenz auf der kassettierten Kalottenfläche, sondern verstärkt auch den bereits mehrfach zitierten Eindruck einer hinter den Rippen durchlaufenden, kontinuierlichen Kassettierung, deren Rhythmus durch die Rippen nicht unterbrochen wird. Die Kassetten selbst sind bei S. Tommaso wieder mit den klassischen Blümchen besetzt und wie die Rippen teilverguldete, unterscheiden sich in ihrer Gestaltung aber ansonsten kaum von denen an S. Maria della Pace. Allerdings wirken sie deutlich kleiner, da aufgrund des nicht mehr von der Kuppelkalotte abgezogenen sondern den Tambour ersetzenden Sockels, des überhöhten Kuppelquerschnitts und des weniger ausladenden *oculus* hier nicht nur viereinhalb sondern achteinhalb übereinanderliegende Kassettenreihen Platz finden und

¹²⁸⁴ In Wirklichkeit sind die Rippen einschließlich der Rücklagen bei S. Tommaso immer noch ein um ein Fünftel schmäler als die Kassetten. Erst bei S. Andrea entspricht die Breite der Rippen dann tatsächlich in etwa derjenigen der Kassetten.

außerdem die untersten und damit größten Kassetten teilweise hinter den *putti* und Medaillons verschwinden. Erst in S. Andrea wird dann zwischen die immer noch weitgehend identisch aufgebauten Kassettenrahmungen noch ein Netz aus flachen Bändern eingefügt, die sich wie die Kassetten golden von der grauen Grundfläche der Kuppel abheben und die als eine Art Reminiszenz an die für antikisierende Kassettierungen typischen Stege gelten können [ABB. 202 - ABB. 203].

Nach Beginn der Arbeiten an der Stuckausstattung von S. Andrea al Quirinale schuf Bernini nur noch ein einziges weiteres Mal eine vollständige kassettierte Rippenkuppel, und zwar über dem Hauptraum der bereits erwähnten Collegiata von Ariccia [ABB. 980 - ABB. 981], die ab Anfang 1662 ebenfalls im Auftrag der Chigi entstand¹²⁸⁵ und zwischen Herbst 1663 und Herbst 1664 ihre Stuckausstattung erhielt.¹²⁸⁶ Allerdings macht die Dekoration dort fast den Eindruck, als wolle sich Bernini in wesentlichen Punkten wieder dem Vorbild von S. Maria della Pace annähern. So verzichtete er zum Beispiel nun wieder auf Öffnungen am Fuß der Kuppel, besetzte die Rippen an ihrem unteren Ende mit zusätzlichen dekorativen Elementen und wählte für die gesamte Dekoration eine fast einheitliche, helle Farbe, was unter anderem wieder zu der von Cortona bereits bekannten Verschmelzung der Rippen und der Rücklagen führte. Nur mit dem Motiv der an ihrem unteren Ansatz durch eine Art Sprenggiebel, Skulpturen und Girlanden verdeckten Kassettierung sowie mit den im Verhältnis zur Kassettengröße ungewöhnlich breiten Rippen übernahm er noch Ideen aus den beiden vorangegangenen Gebäuden, beziehungsweise entwickelte sie sogar noch weiter.¹²⁸⁷ Letztlich ist die Kuppel jedoch weder als Zwischenschritt auf dem Weg zu der bei S. Andrea ins Werk gesetzten Lösung von Interesse, noch trägt sie nennenswert zum Verständnis der dortigen Stuckdekoration bei. Auf eine eingehendere Analyse der Kirche kann daher an dieser Stelle genauso verzichtet werden, wie auf eine Behandlung der sogar noch später entstandenen Apsiskalotten am Grabmal Alexanders VII. [ABB. 982] und an der Cappella Poli [ABB. 983] oder der Cappella Fonseca in S. Lorenzo in Lucina [ABB. 1045], dem einzigen Beispiel für eine Rippenkuppel mit quadratischer Tessellation, das damit zwar als Vorläufer für die Untersicht der der S. Andrea vorgelagerten Portikus spielt, für die Kuppel der zentralen Rotunde aber keinerlei Bedeutung besitzt.

4.2.5. Die Kombination von Dekorations- und Wölbschema durch Bernini

Wie deutlich wurde, finden sich auch im Kuppelgewölbe von S. Andrea al Quirinale kaum wirkliche Neuerungen. Alle wesentlichen Einzelaspekte lassen sich eindeutig herleiten, sei es nun aus dem bisherigen Schaffen Berninis, sei es aus Bauten anderer Architekten. Betrachtet man die an S. Andrea realisierte Lösung jedoch in ihrer Gesamtheit, zeigt sich, dass Bernini auch in der Kuppel

¹²⁸⁵ Zur Rolle der verschiedenen Familienmitglieder bei der Inbesitznahme und der architektonischen Umgestaltung Ariccias durch die Chigi siehe PETRUCCI 1998, S. 18 ff.

Da am 18. Januar jenes Jahres Mattia de' Rossi noch damit beschäftigt war, die Häuser zu vermessen, die für den Bau der Kirche abgerissen werden mussten, und Alexander VII. am 13. Mai in seinem Tagebuch die Besichtigung der Fundamente vermerkt, ist von einem Baubeginn im Februar oder März 1662 auszugehen. Vgl. *ibid.*, S. 25 ff., KRAUTHEIMER - JONES 1975, S. 216 (Dok. 553).

¹²⁸⁶ Nach den von Giovanni Incisa della Rocchetta publizierten Dokumenten wurde am 14. August 1663 die Eisenarmierung der Laterne und am 30. desselben Monats das bekrönende Kreuz geliefert, was darauf hindeutet, dass sich zu diesem Zeitpunkt der Rohbau der Kuppel seiner Vollendung näherte. Ende März 1664 müssen die Rippen und Kassetten bereits soweit fertiggestellt gewesen sein, dass Paolo Naldini, der die figürlichen Stuckarbeiten ausführen sollte, nach Ariccia aufbrechen konnte. Das Datum für den Abschluss der Kuppeldekoration ergibt sich aus der auf den 23. Oktober 1664 datierten und von Bernini sowie Mattia de' Rossi unterzeichneten *misura* der Skulpturen Naldinis. INCISA DELLA ROCCHETTA 1929, S. 362 f. und 369 f.

¹²⁸⁷ Die Rippen, wiederum einschließlich ihrer Rücklagen, sind jetzt sogar noch ein Drittel breiter als eine Kasette und am Kuppelfuß führt der Verzicht auf einen Sockel zusammen mit der figürlich dekorierten Zone dazu, das die Kuppel endgültig die Verbindung mit der darunterliegenden Wand verliert und zu schweben scheint.

die verschiedenen Elemente auf eine völlig neue und eigenständige Weise kombinierte und dabei eine gestalterische Qualität erreichte, die ihresgleichen sucht.

So griff er etwa vor dem Hintergrund, dass Alexander VII. und die Jesuiten zunächst eine eher unscheinbare Kirche ohne Laterne und ohne echte Tambourzone im Sinn hatten [Abb. 746] und dass die Belichtung des Innenraums daher nur über Öffnungen in der Kuppelschale selbst geschehen konnte, die Verbindung von Kuppelfenster und einem Gewölbe *a creste e vele* auf, übertrug dieses bis dahin fast ausschließlich in Apsiden eingesetzte Motiv jedoch auf ein komplettes Schirmgewölbe in antiker Tradition. Bei der weit in die Kappen hineinragenden Fensterdekoration kombinierte er dagegen wohl grundsätzliche Anregungen aus den anderen barocken Beispielen mit aus der Kuppel von S. Tommaso da Villanova übernommenen gestalterischen Details.¹²⁸⁸ Erst auf diese Weise erhielt die Erweiterung der Fensterachsen und die dadurch erzeugte Kontinuität zwischen den Kappen und den zugehörigen Lünetten jene Selbstverständlichkeit, die ihnen etwa in Cortonas Apsiden von SS. Luca e Martina noch fehlte.

Als besonderer Glücksgriff erwies sich jedoch die Idee, erstmals die Grundgeometrie eines Schirmgewölbes und das Dekorationsschema der kassettierten Rippenkuppel miteinander zu verknüpfen, erscheint doch der Rückgriff auf das eine geradezu als ideale Reaktion auf die Schwachstellen des jeweils anderen Motivs: In einer normalen Rippenkuppel besteht das Problem, dass die Rippen stets wie nachträgliche Zutaten wirken, die keinerlei Bezug zur kontinuierlichen Kalottenfläche besitzen und die Kuppelschale ihrerseits in ihrer Form nicht auf die Existenz der Rippen reagiert. Die Entscheidung Berninis, die Pilastergliederung der Wand nach oben hin fortzusetzen, legte daher nahe, in der Kuppel von S. Andrea von der eigentlich zu erwartenden ellipsoiden Grundform abzuweichen und stattdessen ein Schirmgewölbe zu realisieren, das der Rippendekoration durch seine Geometrie eine über jeden Einwand erhabene Berechtigung gab. Der formale Aufbau des Schirmgewölbes aus mehreren, durch Grate voneinander getrennten Kappen verlangte seinerseits nach einer geeigneten architektonischen Fassung. Während für die Grate nach Lage der Dinge eigentlich nur eine Rippengliederung infrage kommen konnte,¹²⁸⁹ trug die Gestaltung der Kappen vor allem dem Phänomen Rechnung, dass bereits die diskontinuierliche Struktur des Gewölbes dessen Schale in einzelne Segmente zerfallen ließ und die Dekoration der Grate diesen Effekt sogar noch weiter verstärkte. Angesichts der Gewölbeform musste es daher an S. Andrea besonders naheliegen, die zwischen den Rippen liegenden Flächen mit sechseckigen Kassetten auszustatten, hatten sich diese doch bei den vorangegangenen Bauten bereits als probates Mittel erwiesen, um die optische Kontinuität der Gewölbeschale wiederherzustellen. Die Entscheidung für ein Schirmgewölbe darf somit selbst wieder als einer der wichtigsten Gründe für den Rückgriff auf das Dekorationssystem der kassettierten Rippenkuppel gelten. Als willkommener Nebeneffekt überzieht die Kassettierung die

¹²⁸⁸ Inwieweit S. Tommaso auch als Vorbild für die generelle Idee diente, die Fensterdekoration nach oben hin auszu-dehnen, ist schwer zu beurteilen. Möglich ist, dass Bernini die in die Kuppelschale ragenden Fensterachsen als Reaktion auf den anderenfalls unbefriedigenden Übergang zwischen Sockel und Kassettierung zunächst an S. Tommaso entwickelte und dann erkannte, dass dasselbe Motiv an S. Andrea auch dazu dienen konnte, die Lünetten und die Kappen miteinander zu verschmelzen. Denkbar ist aber auch, dass Bernini, angeregt durch SS. Luca e Martina und S. Ivo alla Sapienza, diese Verschmelzung bei der Planung des Schirmgewölbes von S. Andrea bereits mitdachte und sich dann bei S. Tommaso der nach oben hin erweiterten Fensterachsen erinnerte, als er nach einer befriedigenden Lösung für den Beginn der Kassettierung suchte.

¹²⁸⁹ Entsprechend der Wurzeln der Kuppel *a creste e vele*, die zu Beginn der Renaissance durch die Verknüpfung antiker und gotischer Traditionen entstand, wurden derartige Gewölbe von Anfang an stets mit mehr oder weniger breiten Rippen besetzt. Spätestens mit Antonio da Sangallo und Michelangelos Entwürfen für die Apsiden des Petersdoms setzte sich dann auch der pilasterähnliche Querschnitt durch, wie er sich noch gut ein Jahrhundert später in S. Andrea findet. Selbst in S. Ivo alla Sapienza, wo die Grate zwischen den einzelnen Kappen ausnahmsweise einmal sichtbar blieben, wurden diese zu Vorderkanten einer Art übereckgestellter, in das Gewölbe eingelassener Quadratsäulen umgedeutet, die als Ganzes genommen ebenfalls eine – sehr elaborierte – Rippe darstellen.

Kappen außerdem mit einem Liniengitter, das es dem Auge erleichtert, die Geometrie des Gewölbes zu erfassen, und so die gestalterische Wirkung des Schirmgewölbes als solchem verstärkt. Auch die ganz eigene Leichtigkeit der Kuppel, die ein Gegengewicht zu der für sich genommen schon fast drückend wirkenden Vergoldung bildet, entsteht erst dadurch, dass die Kassetten die Segmente optisch verknüpfen. In dem Moment, in dem aus den einzelnen Segeln eine einzige, zusammenhängende Fläche wird, scheint sich die Kuppelschale nämlich in ein flexibles Gewebe zu verwandeln, das von den Rippen nicht mehr getragen, sondern an der Wand und damit letztlich am Erdboden verankert wird. Egal wie man die Gesamtstruktur des Gewölbes nun ikonographisch interpretiert,¹²⁹⁰ entsteht dadurch doch in jedem Fall eine starke Dynamisierung des Baus, die aber gleichzeitig durch das Gerüst der Rippen sowie der darunterliegenden Pilaster und Gesimse aufgefangen und ins Gleichgewicht gebracht wird.

4.3. Die Skulpturenausstattung des Hauptraums

4.3.1. Die ephemeren Apparate und die Idee des Gesamtkunstwerks

Wie sich bereits bei der Beschreibung des Gebäudes zeigte, wird an S. Andrea al Quirinale der Gesamteindruck des Innenraums außer durch die architektonische Struktur auch durch die figürliche Dekoration entscheidend mitbestimmt. Skulptur und Malerei waren dabei an vielen Stellen jedoch nicht einfach nur eine spätere Zutat, sondern bildeten von vornherein einen derart integralen Bestandteil der künstlerischen Idee, dass die Ausstattung bereits bei der Konzeption des Gebäudes wieder auf die Architektur zurückwirkte. Dies bedeutet jedoch gleichzeitig, dass sich die gestalterische Logik des Gebäudes durch die Analyse der baulichen Struktur allein nur unvollständig erschließt. Selbst im Rahmen der vorliegenden, eigentlich auf architektonische Aspekte beschränkten Untersuchung muss daher zumindest auf die grundsätzliche Rolle der figürlichen Elemente und ihre Einbindung in das Gesamtkonzept eingegangen werden.

Generell begann sich die Idee vom Gebäude als Gesamtkunstwerk, in dem sich Architektur, Skulptur und Malerei miteinander verbinden und in dem zu bestimmten Zeiten Beleuchtung, Musik, zeremonielle Handlungen und der Einsatz wohlriechender Substanzen den Effekt der Inszenierung noch zusätzlich verstärkten, im Laufe des Seicento mehr und mehr durchzusetzen. Einen entscheidenden Beitrag zu dieser Entwicklung leisteten ohne Zweifel ephemere Apparate, bei denen eine Kombination der unterschiedlichen Kunstgattungen von vornherein nahelag [Abb. 984 - Abb. 985]: Festdekorationen boten zwar für die Auftraggeber stets eine willkommene Gelegenheit, Pracht und Reichtum zu demonstrieren, aufgrund ihres temporären Charakters blieb der in ihnen betriebene Aufwand aber jeweils nur kurz sichtbar. Außerdem mussten sie sich zügig auf- und wieder abbauen lassen, um den zu dekorierenden Ort nicht über Monate hinweg in eine Baustelle zu verwandeln. Eine Mischung architektonischer, skulpturaler und malerischer Motive erwies sich in diesem Zusammenhang als besonders gut geeignet, um vergleichsweise günstig und schnell einen möglichst effektvollen Eindruck zu erzeugen, ließ sich auf diese Weise doch sowohl für eine ausreichende Monumentalität der Gesamtstruktur als auch für eine starke physische Präsenz der dekorativen Elemente und für zahlreiche farbige Akzente sorgen. Gleichzeitig half der Wechsel zwischen den künstlerischen Medien aber auch dabei, innerhalb des dekorativen Programms verschiedene ikonographische Ebenen unterzubringen. So wurden narrative Szenen meist durch Gemälde dargestellt, während man einzelne Figuren und Allegorien eher in Form von Skulpturen in die Komposition einfügte, die die gemalten Szenen rahmten oder sogar stützten. Gefördert wurde die Entwicklung hin zu einer Verbindung der unterschiedlichen Gattungen schließlich auch durch den emi-

¹²⁹⁰ Zu den möglichen inhaltlichen Lesarten der Gewölbeform siehe Kapitel 6.2., S. 604.

nent illusionistischen Ansatz vieler ephemerer Strukturen. Ähnlich wie bei Bühnenbildern wurden auch bei den dekorativen Apparaten für den realen Raum die verschiedenen Techniken unterschiedslos nebeneinander eingesetzt, sofern sie nur dazu beitrugen, möglichst überzeugend einen bestimmten optischen Eindruck hervorzurufen. Erinnert sei hier nur an die oft fließenden Übergänge zwischen plastisch ausgeführtem Vorder- und flachem Hintergrund oder die räumlich gestaffelte Aufstellung zweidimensionaler, kulissenartiger Elemente. Es war daher unter all diesen Gesichtspunkten nur noch ein kleiner Schritt, die Kombination der künstlerischen Medien von vornherein zum gestalterischen Konzept zu erheben.

Es wäre sicher falsch, die Art und Weise, wie die Architekten des Barock in ihren auf Dauer angelegten Gebäuden mit figürlichen Elementen umgingen, allein auf das Vorbild ephemerer Strukturen zurückführen oder gar die Formprinzipien des Barock direkt aus den Festdekorationen abzuleiten, wie dies in der italienischsprachigen Forschung leider nur allzu häufig geschieht.¹²⁹¹ Die Parallelen zwischen temporären und dauerhaften Werken dürften stattdessen wohl eher Ausdruck eines gemeinsamen, epochentypischen Stilempfindens gewesen sein, aus dem heraus in beiden Fällen ähnliche gestalterische Strategien gewählt wurden. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass die bei ephemeren Installationen gewonnenen Sehgewohnheiten zur Entstehung barocker Ausstattungsprogramme, wie wir sie etwa aus der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria, dem Altarraum von S. Maria in Campitelli, dem Langhausgewölbe von Il Gesù oder den Galerien und *saloni* barocker Paläste kennen, durchaus wichtige Anregungen gegeben haben müssen. Dies gilt umso mehr, als temporäre und dauerhafte Dekorationen häufig sogar aus derselben Feder stammten. Gerade Gian Lorenzo Bernini gehört nicht nur zu denjenigen Künstlern, in deren Œuvre temporäre Installationen einen besonders großen Raum einnahmen,¹²⁹² sondern er ist unter den Protagonisten des Hochbarock auch derjenige, in dessen architektonischem Schaffen die Idee einer Vereinigung von Architektur, Skulptur und Malerei zu einem Gesamtkunstwerk am unmittelbarsten zu Tage trat.¹²⁹³

Daneben dürften die ephemeren Apparate jedoch auch die Vorgaben verändert haben, denen die Architekten und Künstler in ihren Ausstattungsprogrammen zu genügen hatten. Zu allen Zeiten verfolgten Bauwerke über ihre praktische Funktion hinaus stets auch repräsentative Ziele. Dass im Falle von Villen und Palästen das Gebäude und seine Dekoration der Verherrlichung des Auftraggebers und seiner Familie diene und daher gerade die Haupträume in ihrer Gestaltung den Rang, die Tugendhaftigkeit und den Kunstsinn des Bauherrn unterstreichen sollten, braucht eigentlich nicht eigens erwähnt zu werden. Auch bei der Finanzierung von Kirchen und Kapellen lag jedoch eine entscheidende Motivation darin, den Zeitgenossen und der Nachwelt gegenüber die eigene soziale Stellung zu dokumentieren.¹²⁹⁴ Aus diesem Grund wurde nicht nur im profanen, sondern

¹²⁹¹ Verantwortlich ist dafür vor allem Maurizio Fagiolo dell'Arco, der seit seiner gemeinsam mit Silvia Carandini verfassten, grundlegenden Studie zu den römischen Festdekorationen den ephemeren Apparat mit Schlagwörter wie „*La festa effimera, ovvero il barocco*“ und „*L'effimero come metodo [di progettazione]*“ immer wieder zum zentralen künstlerischen Medium des 17. Jahrhunderts zu stilisieren versuchte. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 35 und S. 81.

¹²⁹² So schließt etwa Baldinucci den Katalog von Berninis Werken mit den Worten „*Non si pongono le scene, quarantore, fuochi d'allegrezza, catafalchi, mascherate, e cose simili*“ und fügt in seinem Manuskript sogar noch den Zusatz „*quali sono innumerevoli*“ an. *Ibid.*, S. 35.

¹²⁹³ Auch wenn Bernini selbstverständlich nicht der einzige Künstler des Barock war, der in seinem Werk eine Verbindung der Kunstgattungen anstrebte, erkannten doch bereits die Zeitgenossen seine zentrale Rolle bei der Herausbildung des barocken Gesamtkunstwerks. So schreibt etwa Baldinucci in seiner Biographie „*È concetto molto uniuersale, ch' egli sia stato il primo, che abbia tentato di unire l' Architettura con la Scultura, e Pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto; [...]*“. BALDINUCCI 1682, S. 67.

¹²⁹⁴ Zu den vielfältigen Gründen für die Stiftung von Kirchen, Kapellen, Altären und sakralen Ausstattungsgegenständen im Spannungsfeld zwischen Selbstdarstellung und Sorge für das eigene Seelenheil siehe DOBLER 2009, S. 14 ff.

auch im sakralen Kontext stets auf ausreichende Prachtentfaltung geachtet. Gerade für das Rom der frühen Neuzeit zeigen die Quellen, wie sehr religiöse Stiftungen nach materiellen Kriterien beurteilt wurden und wie sehr deren Prestige vom Anschein abhing, es sei bei der Realisierung kein finanzieller Aufwand gescheut worden.¹²⁹⁵ Hinzu kam außerdem die bereits seit Jahrhunderten verbreitete Tendenz, die Pracht sakraler Räume als Ehrfurchtsbezeugung gegenüber Gott und als Ausdruck von dessen Herrlichkeit zu interpretieren. Das Zusammenspiel zwischen dem Wunsch der Auftraggeber nach Gelegenheit zur Selbstdarstellung und der theologischen Unterfütterung des daraus resultierenden Luxus, führte dann im Laufe des Seicento dazu, dass kostbare Ausstattungen auch bei Kirchen und Kapellen immer mehr zur Regel wurden.

In diesem Zusammenhang ist zunächst einmal davon auszugehen, dass ephemere Strukturen die Anforderungen an den Prunk sakraler Innenräume deutlich nach oben trieben. Angesichts der Allgegenwart temporärer Apparate, die – teils um die einfachen Materialien durch eine desto reichhaltigere Komposition auszugleichen, teils um all die gewünschten inhaltlichen Ebenen unterbringen zu können – figürliche Elemente meist in großer Zahl und Dichte enthielten, dürften überbordende Dekorationen bald derart selbstverständlich erschienen sein, dass Künstler und Auftraggeber diese Tendenzen auch in ihren dauerhaften Ausstattungsprogrammen aufgreifen mussten, wollten sie den gewohnten Standard an Pracht erreichen oder gar übertreffen. Gleichzeitig gaben die ephemeren Einbauten, selbst wenn sie sich in ihrer Funktion, in ihrer Position innerhalb des Gebäudes und in ihren gestalterischen Details deutlich von den permanenten Dekorationen unterschieden, wichtige Anhaltspunkte dafür, wie sich derart stark dekorierte Bereiche gestalterisch lösen ließen, waren in ihnen doch eine Reihe von Motiven und kompositorischen Prinzipien bereits in Originalgröße erprobt worden. Schließlich halfen sie, bestimmte Elemente überhaupt erst für die Anwendung in Gebäuden nutzbar zu machen. So bildeten die Festdekorationen zum feierlichen Einzug von Herrschern oder neu gewählten Päpsten eine wichtige Voraussetzung dafür, dass die aus den Zwickeln der antiken Triumphbögen bekannten Famafiguren schließlich auch in den Kirchenbau Eingang fanden, während die Katafalke und die ephemeren Apparate für Kanonisationen dazu beitrugen, dass sich die allegorischen Skulpturen allmählich aus dem Kontext der Grabmäler lösten und in der Folge auch dazu genutzt werden konnten, um architektonische Strukturen inhaltlich aufzuladen.

Ähnlich wie die Architektur des Barock im Allgemeinen wurde auch S. Andrea al Quirinale immer wieder mit ephemeren Dekorationen in Zusammenhang gebracht¹²⁹⁶ und auch in diesem speziellen Fall ist die Idee, dass sich hier der Einfluss ephemerer Strukturen widerspiegele, in der Tat nicht

¹²⁹⁵ So ist bereits aus dem Jahr 1557 überliefert, dass der Auftraggeber der Cappella Gonzaga von S. Spirito in Sassia von seinem römischen Agenten beruhigt werden musste, die Ausstattung erscheine allen deutlich teurer als sie tatsächlich war: „*Et intendendo che io per V. S. lo aveva sollecitato mi domandò della spesa, io gli dissi dei 600, ma egli pensave molto di più. In somma non trovo persona dell'arte o che ne abbia cognitione che non lo stimi più di mille.*“ unbek. Quelle, zitiert nach KUMMER 1987, S. 42 (Anm. 103).

Ebenso dürfte Orazio Spada mit Genugtuung zur Kenntnis genommen haben, dass die von ihm in den 1660er- und 1670er-Jahren finanzierte Cappella Spada von S. Maria in Vallicella allgemein auf 20 000, von manchen sogar auf 30 000 *scudi* geschätzt wurde, obwohl sie, soweit wir wissen, nur etwa 12 000 *scudi* gekostet hatte. PAMPALONE 1992, S. 357.

Die diesbezüglichen Erwartungen an Angehörige der obersten Gesellschaftsschichten erklären schließlich auch, weshalb Camillo Pamphilj die Erlaubnis, den Kirchenraum nach seinen Wünschen ausstatten zu dürfen, gegen den Widerstand einiger Teile des Ordens zur Bedingung dafür machte, sich an S. Andrea al Quirinale überhaupt als Mäzen zu engagieren.

¹²⁹⁶ So zum Beispiel wiederum von Maurizio Fagiolo dell'Arco, der die Konzeption der Kirche sogar primär als ein Ergebnis ephemerer Gestaltungsprinzipien verstehen möchte: „*Un esempio clamoroso di concezione nello spirito della festa effimera è l'organizzazione berniniana della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, mal compreso perché vista con la lente deformatrice dello „specifico“ architettonico.*“ FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 81.

abwegig. Abgesehen davon, dass die Festarchitekturen generell zur Etablierung bestimmter gestalterischer Elemente und künstlerischer Strategien beitrugen und damit die Entwicklung der barocken Kirchendekoration beförderten, legt zum Beispiel der im vorigen Kapitel beschriebene Eindruck, die Kuppelschale von S. Andrea bestünde aus Stoff, einem der Materialien *par excellence* für ephemere Dekorationen, durchaus den Schluss nahe, dass Bernini die spezifischen gestalterischen Qualitäten solcher Strukturen hier auf die dauerhafte Architektur zu übertragen versuchte. Unbestritten sind darüber hinaus die Parallelen zwischen der Ausstattung des Altarraums und den *Quarant'ore*-Apparaten. Bei den Skulpturen des Hauptraums erscheint es mir jedoch problematisch, eine direkte Abhängigkeit von ephemeren Dekorationen zu postulieren. Dies gilt umso mehr, als die meisten figürlichen Ausstattungselemente für sich genommen bereits aus anderen Kirchen und Kapellen bekannt waren und auch ihre Position in der Gewölbezone von den ephemeren Dekorationen, die bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein in der Regel am Kranzgesims endeten, wohl kaum inspiriert worden sein kann. Im Zusammenhang mit der Frage nach möglichen konkreten Vorbildern für die figürliche Ausstattung des Hauptraums ist daher eher die Art und Weise von Interesse, wie Skulpturen in der Zeit vor der Entstehung von S. Andrea im Sakralbau angewandt wurden. Dabei sollen jedoch die skulpturalen Engelsglorien, fürs Erste ausgespart bleiben, da sie zwar auch als Vorbild für das Ausstattungsprogramm der Kuppellaterne dienten, letztlich aber doch vor allem im Zusammenhang mit der Rückwand des Altarraums von Bedeutung sind. Auf der anderen Seite soll auf die Wurzeln der Andreasskulptur, die sich bei genauerer Betrachtung mindestens ebenso gut dem Altarraum zuordnen ließe, ausdrücklich bereits an dieser Stelle eingegangen werden, da sie dem Eintretenden als das zentrale skulpturale Element des Hauptraums erscheint. Insofern ist im Folgenden primär zu unterscheiden zwischen den vollplastischen Figuren konkreter biblischer Gestalten oder Heiliger sowie den vor allem dekorativen Zwecken dienenden *putti* und Liegefiguren auf Gesimsen und Giebeln.

4.3.2. Die Einzelskulpturen in Sakralbauten des römischen Seicento

Vollplastische Figuren klar identifizierbarer religiöser Gestalten tauchten im Sakralbau des Spätmanierismus und des Frühbarock zunächst fast ausschließlich im Zusammenhang mit ädikulengeprägten Nischen auf, durch die die jeweiligen Statuen ihre feste Verankerung in der architektonischen Gliederung der Wand erhielten. Selbst in der Mitte des 17. Jahrhunderts blieb das Motiv der Skulpturenische noch der vorherrschende Rahmen für den Einsatz von Figuren, so etwa in den Mittelschiffwänden von Sankt Peter und S. Giovanni in Laterano, der Unterkirche von SS. Luca e Martina oder den Fassaden von SS. Domenico e Sisto und S. Carlo alle Quattro Fontane.¹²⁹⁷ Dabei verbanden sich die Skulpturen typischerweise zu einem Zyklus aus mindestens zwei, meist sogar vier oder mehr Figuren, die in einem inhaltlichen Zusammenhang standen oder zumindest für die jeweilige Kirche beziehungsweise den jeweiligen Stifter eine besondere Bedeutung besaßen. Auch die einheitliche Größe, die symmetrische Aufstellung und eine gewisse stilistische Ähnlichkeit trugen dazu bei, dass die Statuen weniger als Einzelwerke in Erscheinung traten, sondern eher zu einem Teil eines übergeordneten, primär architektonischen Gestaltungsschemas wurden.

Im Laufe des Seicento entstanden jedoch parallel zu diesen in die Wandgliederung eingebundenen Skulpturenzyklen auch Lösungen, bei denen Stuck- oder Marmorfiguren stärker mit dem Altar verknüpft wurden und dadurch eine deutlich herausgehobenere Stellung innerhalb des Ausstat-

¹²⁹⁷ Im Fall von San Giovanni in Laterano entstanden die eigentlichen Statuen zwar erst in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, im Fall des Petersdoms größtenteils sogar noch später, die in der Wandgliederung angelegten Nischen müssen aber bereits von Anfang an als Ort für Skulpturen konzipiert gewesen sein. HdKR, I, S. 72 f. und S. 151 f.

tungsprogramms erhielten. Selbst wenn in Rom Statuen im unmittelbaren Kontext des Altars bereits aus der Früh- und Hochrenaissance bekannt waren,¹²⁹⁸ kam der Anstoß zu dieser Entwicklung wohl vor allem von der Liegefigur der Hl. Cäcilia im Presbyterium von S. Cecilia in Trastevere, die im Jahr 1600 bei Stefano Maderno in Auftrag gegeben und in einem in die Stirnseite der Altartribuna integrierten, nach vorne hin offenen *loculus* aufgestellt worden war [ABB. 986 - ABB. 987].¹²⁹⁹ Dass man in diesem Zusammenhang überhaupt auf eine Skulptur zurückgriff, dürfte zum einen dem Wunsch geschuldet gewesen sein, das Bild des unverwesten Leichnams, das sich im Jahr zuvor bei der Öffnung des Sarkophags geboten hatte, den Gläubigen ganz unmittelbar vor Augen zu führen, wozu sich eine lebensgroße Figur aus hellem Marmor naturgemäß besonders gut eignete. Zum anderen gab es angesichts der räumlichen Situation der Kirche mit ihrer durch das Ziborium Arnolfo di Cambios überhöhten Altarmensa aber auch kaum eine andere Möglichkeit, die Titelheilige in den Blick der Gemeinde zu rücken, als durch eine Skulptur an der letztlich gewählten Position.

In den darauffolgenden Jahrzehnten tauchten Heiligenstatuen an Altären vor allem dort auf, wo es während der Restaurierung oder dem Umbau traditionsreicher, aber vom Verfall bedrohter Titelfkirchen ebenfalls zur Wiederentdeckung der entsprechenden Reliquien gekommen war. So entschied sich etwa Bernini bei der Erneuerung von S. Bibiana, statt des traditionellen Gemäldes eine stehende, zwischen 1624 und 1626 von ihm selbst *a tutto tondo* ausgeführte Figur in die Altarädikula einzustellen [ABB. 989]. 1635 orientierten sich Pietro da Cortona und Niccolò Menghini¹³⁰⁰ sogar noch unmittelbarer am Vorbild der Kirche S. Cecilia, ersterer als er für den Hauptaltar der Oberkirche von SS. Luca e Martina eine Mensa vorsah, die ebenfalls einen nach vorne hin offenen *loculus* enthielt, letzterer als er dafür eine Figur der Hl. Martina schuf, die auch in Haltung und Ausdruck Madernos Hl. Cäcilia ähnelt [ABB. 990]. Bei dem letztgenannten Beispiel ist zudem bemerkenswert, dass die Skulptur das Altargemälde dort nicht mehr ersetzt, sondern zu der üblichen *pala* noch hinzutritt. Dadurch wurde es möglich, beide Titelheiligen an einem einzigen Altar darzustellen, obwohl die beiden eigentlich nichts miteinander verbindet und sie nur durch die wechselnden Besitzverhältnisse des Vorgängerbaus zufällig an einer Kirche zusammengetroffen waren.¹³⁰¹ Wie sich noch zeigen wird, sollte Gian Lorenzo Bernini einen derartigen auf der Kombination unterschiedlicher Gattungen beruhenden Ansatz einige Jahrzehnte später dann auch auf Altäre mit nur einer einzigen Widmung übertragen, um auf diese Weise dem Betrachter den Weg des jeweiligen Heiligen vor das Angesicht Gottes in mehreren Etappen zu präsentieren.

Und auch sonst spielte Bernini bei den Bemühungen, im Kirchenbau eine einzelne Skulptur oder Skulpturengruppe als Fokus des ikonographischen Programms zu nutzen, von Anfang eine besonders wichtige Rolle. Wie erwähnt, entschied er sich – wohl auch aufgrund seiner Anfänge als Bildhauer und der daraus resultierenden besonderen Affinität zu den Ausdrucksmitteln dieses Mediums – schon bei seinem ersten Auftrag als Architekt, der Wiederherstellung der Kirche S. Bibiana, dafür, über der Altarmensa kein Gemälde, sondern eine Statue der Titelheiligen aufzustellen. Daneben nehmen Skulpturen aber auch in seinen Kapellenausstattungen oft eine zentrale Stellung ein.

¹²⁹⁸ Genannt seien hier die Statuen des Hl. Petrus in der Oberkirche des Tempietto von S. Pietro in Montorio sowie des Hl. Jakobus in der Cappella Serra von S. Giacomo degli Spagnoli, beide entstanden im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. HdKR, IV, S. 1066 bzw. HdKR, II, S. 764 und III, S. 501 f.

¹²⁹⁹ Soweit nicht anders angegeben folgen auch die restlichen Datierungen und Zuschreibungen innerhalb dieses und des folgenden Kapitels dem Handbuch der Kirchen Roms, sowie den Katalogteilen in WITTKOWER 1955 und FAGIOLO DELL'ARCO - FAGIOLO 1967.

¹³⁰⁰ Zu Datierung und Zuschreibung von Altar und Liegefigur siehe in diesem Fall NOEHLES 1969a, S. 101.

¹³⁰¹ Die Accademia di S. Luca erhielt den der Hl. Martina geweihten Vorgängerbau der heutigen Kirche im Jahre 1588 als Ersatz für die ursprüngliche, nördlich von S. Maria Maggiore gelegene Zunftkirche der Maler, die Papst Sixtus V. im Zuge einer städtebaulichen Neuordnung des umliegenden Viertels, zu der unter anderem auch die Anlage der Via Sistina und der Villa Peretti-Montalto gehörten, hatte abreißen lassen. SALVAGNI 2005, S. 39 ff. und 94.

Dies gilt insbesondere für Beispiele wie die Cappella Raymondi in S. Pietro in Montorio mit dem in manchen Teilen fast vollplastischen Relief der Ekstase des Hl. Franz von Assisi [ABB. 1027], die Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria mit der Ekstase der Hl. Teresa von Ávila [ABB. 1032] sowie die Cappella Alaleona in SS. Domenico e Sisto mit ihrer „Noli me tangere“-Gruppe [ABB. 1039], allesamt entstanden in den Jahren zwischen 1640 und 1652,¹³⁰² bei denen durch die konvex nach vorne schwingenden Ädikulen oder die vom Rest der Kapelle unterschiedene, indirekte Beleuchtung innerhalb der Altarrahmung ein von den Figuren bespielter Bühnenraum entsteht.

Gleichzeitig begannen bei Bernini die eigentlich ganz traditionell in Nischen stehenden und dadurch in die übergeordnete Wandgliederung einbezogenen Skulpturen, aus dem ihnen zugewiesenen Bereich auszubrechen. Nachdem die Tendenz, den umgebenden Raum in die bildhauerische Komposition miteinzubeziehen, bereits bei seinen Anfang der 1620er-Jahre für die Borghese entstandenen freistehenden Skulpturen deutlich geworden war [ABB. 991], experimentierte Bernini auch in seinen Werken für einen sakralen Kontext immer wieder mit ausgreifenden Gesten, durch die die Skulpturen in den freien Innenraum vorstießen. Das erste bedeutende Beispiel für diesen Ansatz findet sich ab 1629 in der Statue des Hl. Longinus im nordöstlichen Vierungspfeiler des Petersdoms, bei der durch die leichte Drehung des Körpers einer der beiden ausgebreiteten Arme schräg nach vorne aus der Nische herausragt und die auf dem Sockel abgestellte Lanze auf das Zentrum der Vierungskuppel zu weisen scheint [ABB. 992]. Besonders evident wird die Tendenz, sich von der umgebenden Nische zu lösen, jedoch einige Jahre vor dem Bau von S. Andrea al Quirinale bei den Statuen der Propheten Daniel und Habakuk in der Cappella Chigi von S. Maria del Popolo, bei denen bereits die Haltung und die ihnen beigegebenen Zusatzfiguren dazu führten, dass die Skulpturengruppe erheblich über die Wandebene hinausragt [ABB. 993].

Bei der Noviziatskirche der Jesuiten setzte sich die Entwicklung der religiösen Plastik dann vor allem in dem gen Himmel fahrenden Titelheiligen über der Öffnung zum Altarraum fort [ABB. 143 | ABB. 153 - ABB. 155], der im Wesentlichen in vier Punkten auf den bisherigen Traditionen aufbaut. Erstens gelang es Bernini dort erneut, die Figur in einem „fruchtbaren Moment“ einzufangen und dadurch den Eindruck zu evozieren, als spiele sich unmittelbar vor den Augen der Gläubigen eine Art *theatrum sacrum* ab. Zweitens griff Bernini im Zusammenhang mit der Andreasskulptur das Motiv der halbrunden Skulpturenische wieder auf und trieb dabei die Emanzipation der Figuren von der architektonischen Rahmung, die sich bereits in seinen früheren Arbeiten gezeigt hatte, nochmals ein erhebliches Stück weiter voran. Die ursprüngliche Skulpturenische reduziert sich dementsprechend auf eine Vertiefung im Segmentgiebel, die den Heiligen nur noch bis zu den Knien tatsächlich hinterfängt, während die oberen zwei Drittel der Figur frei über den Giebel hinausragen. Zumindest auf einer grundsätzlichen Ebene ist, drittens, auch die Position der Skulptur vom bisherigen Einsatz vollplastischer Figuren im Sakralraum beeinflusst, übernahm Bernini an S. Andrea doch die bereits an S. Cecilia realisierte Lösung, die Altarskulptur zwar einerseits aus dem unmittelbaren Kontext von Mensa und Retabel zu lösen, sie andererseits aber so anzubringen, dass sie zumindest aus einer gewissen Entfernung stets gemeinsam mit dem eigentlichen Altar wahrgenommen wird. Und wie in SS. Luca e Martina kombinierte Bernini hier schließlich ein Altargemälde und eine Skulptur – diesmal allerdings nicht, um mehrere Titelheilige an einem Altar unterzubringen, sondern um die Ikonographie um einen zusätzlichen Moment innerhalb des Lebens und Sterbens des Hl. Andreas zu erweitern.

Da sich bei der Analyse des Altarraums zeigen wird, dass sich die Ädikula, die bei S. Andrea al Quirinale den Zugang zum Presbyterium rahmt, auch als eine Variante der seit Mitte des 16. Jahrhun-

¹³⁰² Für eine ausführlichere Analyse der Kapellenausstattungen siehe Kapitel 4.4.1., S. 454 ff.

derts üblichen Retabel begreifen lässt,¹³⁰³ handelt es sich bei der Andreasfigur jedoch nicht nur um eine aus der Wand beziehungsweise dem unmittelbaren Altar gelöste und an eine untypische Stelle versetzte Sakralplastik, sondern auch um eine rein mit skulpturalen Mitteln erzeugte Form des Ädikulaauszugs. Unter diesem Blickwinkel erhält dann auch die Beziehung zwischen der Figur und den angrenzenden Architekturgliedern nochmals eine neue Bedeutung: Wirkte die mittige Eintiefung des Giebels zunächst lediglich wie der auf das absolute Minimum reduzierte Rest einer Skulpturenische, so scheint der weitgehende Verzicht auf eine architektonische Fassung der Andreasfigur nun auch durch das in jenen Jahren vor allem bei Bernini nachweisbare Bestreben motiviert, das Retabel allmählich aufzulösen und stattdessen eine unmittelbare Verbindung zwischen der Retabelzone und dem umgebenden Kapellenraum zu schaffen.

Wie bei der Grundrisskonfiguration und bei der Gestaltung des Gewölbes gelang es Bernini also erneut, durch eine gewisse Mehrdeutigkeit der einzelnen Elemente unterschiedliche gestalterische Traditionen miteinander zu verknüpfen und auf diese Weise ein in seiner Wirkung neuartiges, für den Betrachter aber doch vertrautes Ganzes zu schaffen. Zudem trug die zwischen Ädikulaauszug und Skulpturenische changierende Komposition dazu bei, Tendenzen, die sich bei der Fortentwicklung der einzelnen Motive angedeutet hatten, noch weiter auf die Spitze zu treiben. So konnte die sakrale Einzelfigur des Hl. Andreas erst im Zusammenhang mit einer sich – wie wir noch sehen werden – als Resultat einer göttlichen Intervention – auflösenden Ädikula endgültig aus ihrer Rahmung ausbrechen. Gleichzeitig wies jedoch auch erst die Rückbesinnung auf die im Kirchenraum übliche Aufstellung der Statuen in Skulpturenischen den Weg zu einer geeigneten architektonischen Fassung, die sowohl der aus ikonographischen Gründen gebotenen Öffnung des Giebels als auch der im Hinblick auf die Gesamtkomposition des Kirchenraums erforderlichen Geschlossenheit des Gebälks Rechnung trug. Damit erweist sich auch hier die mehrfache typologische Kodierung der einzelnen Teile nicht etwa als Schwäche des Entwurfs, sondern ganz im Gegenteil als einer der zentralen Gründe für die hohe künstlerische Qualität der an S. Andrea gewählten Lösung.

4.3.3. Die *ignudi*, Engel und Famafiguren in Festdekorationen und Sakralräumen

Während es sich bei der Skulptur des Hl. Andreas und ihren Vorläufern um Darstellungen individueller religiöser Gestalten handelte, die einen konkreten Beitrag zur Aussage des Gebäudes leisteten und daher schon aus inhaltlichen Gründen einen Platz in der Gesamtkomposition beanspruchen konnten, sind die Stuckfiguren über den Kuppelfenster, über dem Eingangsportal und in den Gewölben der Seitenkapellen primär oder sogar ausschließlich gestalterisch motiviert. Angesichts der oben geäußerten Überlegungen zur Rolle ephemerer Strukturen bei der Entwicklung barocker Ausstattungsprogramme läge es daher nahe, gerade hier einen Einfluss der zeitgenössischen Festdekorationen und des durch sie erzeugten Wunsches nach einer stärkeren figürlichen Instrumentierung des Kirchenraums zu vermuten. In der Tat weisen sowohl die Skulpturen am Fuß der Kuppel als auch die Famagruppe der Kontrafassade durchaus Parallelen zu ephemeren Apparaten auf. So spielten mit S. Andrea vergleichbare Figuren etwa in der Dekoration des Palazzo Farnese, die Carlo Rainaldi für den Empfang Christinas von Schweden am 26. Dezember 1655 entwarf [ABB. 995], oder in zahlreichen Triumphbögen für die feierlichen *possessi* der Päpste [ABB. 994] eine prominente Rolle.¹³⁰⁴ Auch im sakralen Kontext hatten derartige Skulpturen jedoch schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts Tradition, sodass Bernini bei seinen Planungen für S. Andrea in Wirklichkeit auf ephemere Vorbilder gar nicht mehr angewiesen war.

¹³⁰³ Siehe Kapitel 4.4.4., S. 473.

¹³⁰⁴ FAGIOLO DELL'ARCO 1997, *passim*, u. a. S. 199 ff., 330 ff. und 380 ff.

Bereits Ende der 1540er-Jahre hatte Daniele da Volterra in der Sala Regia der Vatikanischen Paläste die Voluten und Dreiecksgiebel der Wandgliederung erstmals systematisch mit Stuckfiguren besetzt und dabei sogar schon die für viele Dekorationsprogramme charakteristische Gegenüberstellung von eher passiven, auf Giebeln lagernden und eher aktiven, auf Gebälken oder Girlanden sitzenden Gestalten vorweggenommen [ABB. 996].¹³⁰⁵ Nachdem dann mit Livio Agrestis zwischen 1554 und 1557 entstandener Cappella Gonzaga von S. Spirito in Sassia dekorative Skulpturen auch in den Sakralbau prominent Eingang gefunden hatten [ABB. 997],¹³⁰⁶ konnten sich Liegefiguren und Stuckputten innerhalb weniger Jahrzehnte als integraler Bestandteil von Kapellenausstattungen etablieren.¹³⁰⁷ In der Kirche S. Maria ai Monti schließlich drangen die Stuckskulpturen ab den 1580er-Jahren dann sogar bereits in die Gewölbe und in den eigentlichen Kirchenraum vor [ABB. 999 - ABB. 1001].¹³⁰⁸ Im Zusammenhang mit S. Andrea al Quirinale sind dabei vor allem die in den Jahren um 1600 entstandenen Figuren des Tambours und des Kuppelfußes sowie die zwischen 1607 und 1609 realisierte Dekoration des Langhausgewölbes von Bedeutung – erstere weil mit den dortigen Engeln und Putten das Motiv der Liegefigur zum ersten Mal in die Hauptkuppel einer Kirche eingeführt wurde, letztere weil das von Engelsskulpturen umgebene Fresko unmittelbar auf die Ausstattungsprogramme von S. Maria in Vallicella und Il Gesù vorausweist und diese ihrerseits wieder Pate standen für die Gewölbe über den Seitenkapellen von S. Andrea. Für die weitere Entwicklung barocker Dekorationssysteme war darüber hinaus bedeutsam, dass die Stuckarbeiten hier zum ersten Mal einem einheitlichen, den gesamten Kirchenraum umfassenden Konzept folgen und anders als bei früheren Beispielen nicht mehr auf einzelne Bildfelder, sondern auf die räumliche Struktur des Gebäudes an sich bezogen sind.¹³⁰⁹ Andererseits fehlt ihnen jedoch noch die aus späteren Dekorationen bekannte Präsenz, da sie gegenüber den übrigen Teilen der Ausstattung vergleichsweise klein bleiben und sie sich von der umgebenden Architektur auch farblich kaum abheben.¹³¹⁰

Nach einer zwischen Mitte des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts vergleichsweise kontinuierlichen Entwicklung der dekorativen und allegorischen Stuckskulpturen kam es in den 1610er- bis frühen 1640er-Jahren zunächst kaum noch zu grundsätzlichen Neuerungen. Auch die letzten Beiträge zum kompositorischen Repertoire, darunter etwa die erwähnten Figuren des Langhausgewölbes von S. Maria ai Monti oder die gegen 1600 entstandenen Engel auf den Kämpfergesimsen der Cappella degli Angeli von Il Gesù,¹³¹¹ die sich als vollplastische Figuren stärker als je zuvor von der dahinterliegenden Wand lösten [ABB. 1002], wurden zunächst kaum rezipiert.¹³¹² Nur in der um 1624 oder 1625 nach einem Entwurf Domenichinos realisierten Gliederung der Apsiskalotte von S. Andrea della Valle¹³¹³ zeigten sich nochmals zwei neue Ansätze. Zum einen traten dort die mit

¹³⁰⁵ EVERS 1996, S. 66. Zur Datierung und Zuschreibung der Stuckfiguren siehe *ibid.*, S. 45 f.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, S. 106 f.; BROSS 1994, S. 196 ff.; ALLOISI - CARDILLI 2002, S. 129 ff.

¹³⁰⁷ Zu Beispielen siehe KUMMER 1987, *passim*.

¹³⁰⁸ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche siehe EVERS 1996, S. 188 ff.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, S. 234 f.

¹³¹⁰ Ursprünglich wurden sowohl die Stuckelemente als auch die Wandflächen und die Pilaster ausnahmslos weiß belassen. Die heutige Teilverguldung der Profile und Skulpturen entstand erst während einer zwischen 1898 und 1899 durchgeführten Restaurierungskampagne. LEWINE 1963, S. 326.

¹³¹¹ Die skulpturale Ausstattung der Kapelle wird bisher auf das letzte Jahrzehnt des Cinquecento datiert. Sicher ist jedoch lediglich, dass das Patronat über die Kapelle im Jahr 1589 vergeben wurde und einer der beiden an den Skulpturen tätigen Bildhauer, Flaminio Vacca, 1605 starb. Auch ist bisher noch unbekannt, auf wen die Idee zurückgeht, an dieser Stelle überhaupt zusätzliche Engelsfiguren anzubringen. HdKR, III, S. 446 f., MARTINELLI 1954, S. 161.

¹³¹² Die einzige Ausnahme bildet, soweit ich sehe, die 1603 bis 1609 ausgestattete Cappella Rucellai von S. Andrea della Valle, auf die im Folgenden nochmals zurückzukommen sein wird. COSTAMAGNA et al. 2003, S. 88 ff.

¹³¹³ Zur Apsisdekoration von S. Andrea della Valle siehe COLIVA 1996, 287 ff.

Liegefiguren besetzten Gewölbefenster, die vor allem Bernini in seinen Kirchenbauten wieder aufgreifen sollte, erstmals in Reinform auf [ABB. 1003]. Zum anderen wurden dort seit der Sala Regia und der fast gleichzeitigen Galleria degli Stucchi des Palazzo Spada zum ersten Mal wieder weiß belassene Stuckskulpturen mit einem in weiten Teilen goldfarbenen Hintergrund kombiniert [ABB. 1004]. Selbst wenn der heutige, graubraune Farbton der wenigen unvergoldeten Partien noch ein Überrest der später wieder entfernten Übertünchungen des 19. Jahrhunderts¹³¹⁴ sein sollte, dürfte der farbliche Kontrast ausgereicht haben, um sowohl die Liegefiguren über den Fenstern als auch die Telamonen am oberen Ende der dekorativen Rippen aus der Gesamtkomposition herausstechen zu lassen.

Erst um 1650 begannen Künstler und Architekten, sich wieder vermehrt neuen Lösungen für dekorative Stuckskulpturen zuzuwenden und dabei diejenigen *ignudi*, Engel und Famafiguren zu schaffen, die wir heute mit barocken Ausstattungsprogrammen verbinden. Dabei setzte sich vor allem die Tendenz zu einer stärkeren Eigenständigkeit der Skulpturen fort, die sich in der Cappella degli Angeli von Il Gesù und in der Apsis von S. Andrea della Valle bereits angedeutet hatte und die ihrerseits die Voraussetzung dafür bildete, dass sich die plastischen Elemente zu einem gleichberechtigten Gegenstück zur Architektur entwickeln konnten. So brechen etwa die allegorischen Figuren in den Zwickeln über den Mittelschiffarkaden des Petersdoms, die zwischen 1647 und 1650 im Rahmen der von Bernini geleiteten Ausstattung des Langhauses entstanden,¹³¹⁵ meist durch ihre Größe, ihre Haltung und ihre weit über die Archivoltenprofile hängenden Gewänder aus den ihnen zugewiesenen Bereichen aus und treten daher innerhalb der Gesamtanlage ungewöhnlich stark in Erscheinung [ABB. 1006]. Gleichzeitig wurden in diesem Zusammenhang auch nochmals neue Anwendungsgebiete für die Skulpturen erschlossen und neue Figurentypen entwickelt. Um in Sankt Peter die nackte Fläche über den Durchgängen von den Seitenschiffen zum Michelangelobau zu kaschieren, löste Bernini zum Beispiel die ohnehin zunehmend autonomen Engel erstmals vollständig von der Architekturgliederung und wies ihnen zugleich die zuvor nur bei Liegefiguren übliche Funktion des Wappenhalters zu [ABB. 1007]. Auf diese Weise etablierte er zum einen das Wappenensemble als universell einsetzbare, in sich abgeschlossene Komposition. Zum anderen führte er damit die aus Deckenfresken, *Quarant'ore*-Apparaten oder Altarreliefs bereits bekannten, frei schwebenden Engel in die hochbarocke Architekturdécoration ein und erweiterte damit deren motivisches Repertoire um die nicht länger von Gesimsen, Giebeln oder Archivoltenprofilen getragene, sondern der glatten Wand- beziehungsweise Gewölbeschale applizierte Figur.

Ähnlich wie bei den Einzelskulpturen mit sakralem Thema, spielte auch bei der Weiterentwicklung der allegorisch-dekorativen Figuren Gian Lorenzo Bernini eine entscheidende Rolle. Im Fall der Allegorien über den Mittelschiffbögen von Sankt Peter stammte zwar wohl nur das generelle Ausstattungskonzept von ihm, während die ausführenden Künstler in der Gestaltung der Skulpturen weitgehend freie Hand hatten.¹³¹⁶ Nachdem die mit den Zwickelfiguren betrauten Bildhauer jedoch größtenteils aus seinem unmittelbarem Umkreis stammten, dürften die stilistischen Neuerungen, die sich mit diesen Figuren verbanden, aber dennoch auf seinen mehr oder weniger direkten Einfluss zurückzuführen sein. Die erwähnten Wappenensembles beruhten vermutlich sogar auf einem eigenhändigen Entwurf Berninis. Da in diesem Fall außerdem Berninis Bruder Luigi für die Ausführung verantwortlich war,¹³¹⁷ könnte der Meister dort sogar noch während der Realisierungsphase in die Gestaltung der Skulpturen eingegriffen haben. Auch bei der Umgestaltung von S. Maria del Popolo und dem Neubau von S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo, Berninis anderen

¹³¹⁴ *Ibid.*, S. 284.

¹³¹⁵ ENGGASS 1978, S. 96 und 99.

¹³¹⁶ TRATZ 1988, S. 406 f.

¹³¹⁷ EAD. 1992, S. 358 (Anm. 81).

beiden Projekten der späten 1650er-Jahre, die die figürliche Ausstattung einer gesamten Kirche beinhalteten, dürfte er nach allem, was wir über die Arbeitsorganisation unter römischen Bildhauern des Seicento im Allgemeinen sowie über den Mitarbeiterstab Berninis im Besonderen wissen,¹³¹⁸ die Gestaltung der Skulpturen im Wesentlichen selbst festgelegt haben.

Die Kirche S. Maria del Popolo, deren Lang- und Querhaus im Auftrag Papst Alexanders VII. zwischen 1655 und 1659 mit verschiedenen, teils als Relief gearbeiteten, teils vollplastischen Stuckelementen ausgestattet wurde, markiert in der Geschichte der barocken Dekorationsprogramme denjenigen Punkt, an dem es den Figuren durch ihre Größe, ihre Position und ihren Kontrast zum meist völlig glatten Hintergrund endgültig gelang, mit der Architektur in einen gleichberechtigten Dialog zu treten. Von Interesse sind dabei zunächst die in kompositorischer Hinsicht wie allegorische Skulpturen behandelten heiligen Jungfrauen über den Arkadenbögen des Langhauses [ABB. 1009 - ABB. 1010]. Diese verbinden sich – für Liegefiguren zum ersten Mal – zu einem regelrechten, das gesamte Mittelschiff durchziehenden Zyklus, in dem alle Einzelskulpturen zwar einem einheitlichen künstlerischen Konzept folgen, in ihren Haltungen aber bewusst variieren. Damit unterscheiden sie sich deutlich von ihren Vorläufern aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, bei denen zumindest die auf demselben Bogen oder demselben Giebel lagernden Figuren eine streng symmetrische Komposition bildeten [ABB. 1005], und wiesen gleichzeitig den Weg zu den im Detail ebenso vielfältigen Stuckdekorationen von Berninis späteren Bauten. Unter den Orgelemporen des Querhauses entwickelte Bernini dagegen das Motiv der frei schwebenden Gestalten weiter [ABB. 1011]. Die um Wappenschilder gruppierten Engel und *putti* verzichteten dort nicht nur auf einen festen Untergrund, sondern scheinen sogar ihrerseits noch die Orgelempore zu tragen. Im Hinblick auf S. Andrea al Quirinale ist außerdem vorbildhaft, dass nur einer der beiden Engel tatsächlich das Wappen stützt, während der andere dem Wappen zwar kompositorisch zugeordnet bleibt, in Wirklichkeit aber eine völlig unabhängige Geste vollführt, und dass sowohl unter der Orgel als auch über dem Vierungsbogen die seit der Cappella Orsini von Ss. Trinità dei Monti weitgehend in Vergessenheit geratene Kombination von Skulpturen und Festons wieder aufgegriffen wurde.

Bei S. Tommaso da Villanova schließlich konzentrierte sich die figürliche Dekoration vor allem auf die Segmentgiebel der Tambourfenster, die – wie im Zusammenhang mit der Geschichte der kassettierten Rippenkuppeln bereits erwähnt¹³¹⁹ – mit ihrer Bekrönung bis in die eigentliche Kuppel hineinragen und dadurch die dekorativen Figuren auch bei einem Bau Berninis erstmals in die Gewölbezone heben. Konkret sind die Fenster dort mit jeweils zwei *putti* besetzt, die ihrerseits sowohl Festons als auch Reliefmedaillons mit Szenen aus dem Leben des Titelheiligen halten [ABB. 976 - ABB. 977]. Die Ausstattung der Kirche perpetuierte damit die von Johann Paul Schor entworfene Festdekoration, die anlässlich der Heiligsprechung Tommaso da Villanovas am 1. November 1658 im Lang- und Querhaus des Petersdoms angebracht worden war und in der Medaillons bereits eine prominente Rolle gespielt hatten.¹³²⁰ Grundsätzlich handelt es sich hier also um einen der seltenen Fälle, in denen sich der Einfluss temporärer Apparate auf dauerhafte Dekorationen tatsächlich zweifelsfrei belegen lässt. Allerdings fanden die *putti*, die als Vorbild für S. Andrea noch die größte Rolle spielen, auch in diesem Fall erst mit der Überführung der ephemeren Ausstattung in eine bleibende Form Eingang in die Komposition. Die *putti* selbst zeichnen sich, ähnlich wie bereits die Heiligenfiguren von S. Maria del Popolo, erneut durch eine große Bandbreite unterschiedlicher Haltungen aus, ihre Interaktion mit den Girlanden wurde gegenüber den vorherigen Beispielen sogar intensiviert. Damit näherten sie sich nochmals ein weiteres Stück den an S. Andrea al Quirinale

¹³¹⁸ EAD. 1988, S. 405 ff., insbes. S. 412 f.; MONTAGU 1989, *passim*, insbes. S. 77 ff., 111 ff. und 126 ff.

¹³¹⁹ Siehe Kapitel 4.2.4., S. 435.

¹³²⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 394 ff.; ID. 2001, S. 11.

gewählten Lösungen an. Lediglich das bereits in den Kapellenausstattungen des Cinquecento nachweisbare unmittelbare Nebeneinander von *putti* und Liegefiguren wurde hier noch nicht wieder aufgegriffen, was jedoch der Tatsache geschuldet sein dürfte, dass es in Castel Gandolfo angesichts der völlig identischen Kuppelsegmente keinerlei Anlass dazu gegeben hätte, innerhalb der Gewölbezone zwischen verschiedenen Arten von Skulpturen zu wechseln. Ein zusätzlicher Figurentyp kam daher nur am Hauptaltar der Kirche zum Einsatz, wo frei schwebende Engel das Altargemälde tragen, und damit in monumentalisierter Form das aus den frühen Kapellenausstattungen bekannte Motiv der ein zusätzliches Bildfeld stützenden *putti* wieder aufnehmen [ABB. 1042].

An S. Andrea al Quirinale finden sich allegorisch-dekorative Skulpturen dagegen in einer ganzen Reihe von Varianten, die zwar alle durch das Bemühen um eine stärkere Gleichberechtigung von Architektur- und Ausstattungselementen sowie um eine möglichst abwechslungsreiche Detailgestaltung geprägt sind, die ansonsten aber jeweils auf ganz spezifischen Vorläufern aufbauten: Bei den Skulpturen über den Fenstern der breiteren Kuppelachsen [ABB. 172 | ABB. 179 | ABB. 181 - ABB. 182] führte Bernini die Tradition der Liegefiguren weiter, die er im Langhaus von Sankt Peter und in S. Maria del Popolo schon neu belebt und dem barocken Stilempfinden angepasst hatte. Dabei unterstrich er die Eigenständigkeit der Skulpturen durch die an S. Andrea della Valle beziehungsweise der Sala Regia orientierte Gegenüberstellung von rein weißen Stuckelementen und dem goldfarbenen Hintergrund. Neu ist auch die Rolle der Liegefiguren innerhalb des ikonographischen Programms. Handelte es sich bei derartigen Elementen bis dahin entweder um rein dekorative, mit keiner zusätzlichen Bedeutungsebene verbundene Engel oder – bei einigen Beispielen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts – um einzeln identifizierbare religiöse beziehungsweise allegorische Gestalten, nehmen die Skulpturen in der Kuppel von S. Andrea al Quirinale eine Zwischenstellung ein. Klar als Fischer erkennbar evozieren sie die Herkunft des Hl. Andreas und die Geschichte seiner Berufung zum Apostel. Damit übernehmen sie zwar als Gruppe eine wichtige ikonographische Aussage, besitzen aber keine individuelle Bedeutung.

Die mit Girlanden spielenden *putti*, die über den Fenstern der *coretto*-Achsen den Platz der Liegefiguren einnehmen [ABB. 188 - ABB. 190] und damit – in ähnlicher Weise wie in der Cappella Gonzaga von S. Spirito in Sassia, wo die Altarädikula mit Liegefiguren, die Rahmen der seitlichen Gemälde dagegen nur mit *putti* besetzt sind – zur Differenzierung der Wandabwicklung in Haupt- und Nebentravéen beitragen [ABB. 170 | ABB. 173], finden ihre unmittelbaren Vorläufer dagegen an S. Tommaso da Villanova. Auch in diesem Fall entwickelte Bernini das unter seiner eigenen Leitung realisierte Vorbild jedoch nochmals in einem entscheidenden Punkt weiter. Hatte er an S. Tommaso nämlich über den Giebeln stets nur zwei Putten einander gegenübergestellt, ergänzte er die Komposition an S. Andrea jeweils um eine dritte Skulptur. Da Bernini den mittleren *putto* unter anderem darstellte, wie er, von unten auf die Fensterverdachung kletternd, seinen beiden Gefährten das Blumengebinde reicht oder wie er zwischen ihnen auf dem Gebinde schaukelt [ABB. 188 - ABB. 190], gewannen dadurch sowohl die Haltungen der Figuren als auch die Verläufe der Girlanden nochmals erheblich an Vielfalt.

An der Kontrafassade spiegeln sich die Wappenensembles in den Seitenschiffen des Petersdoms sowie unter den Orgelemporen von S. Maria del Popolo wider. Insbesondere das letztgenannte Beispiel erscheint dabei mit seinen teils dem Wappen zu- und teils von ihm abgewandten Figuren wie ein unmittelbarer Vorläufer der an S. Andrea gewählten Lösung, bei der der linke Engel die Wappenkartusche beinahe zu umarmen scheint, während der rechte mit dem Rücken zum Wappen die für eine Famafigur typische Trompete bläst [ABB. 225 | ABB. 229 - ABB. 230]. Gegenüber stellen die großen, schwebend dargestellten Engel, die das Gemälde des Hauptaltars tragen [ABB. 283 - ABB. 284] und auf die gemeinsam mit den anderen Stuckarbeiten des Altarraums im nächsten Kapitel nochmals näher eingegangen werden soll, eine Weiterentwicklung der Figuren am Altar von S. Tommaso da Villanova dar.

Die *putti* an den Wänden der ab 1672 ausgestatteten Seitenkapellen [ABB. 315 - ABB. 316 | ABB. 320] verknüpfen Motive aus dem Hauptgewölbe von S. Andrea, wie die mittige Anordnung der Figuren zwischen den beiden Hälften des geschwungenen Giebels und die intensive Interaktion mit den Girlanden, mit einer Position an den Seitenwänden beziehungsweise auf dem Kämpfergesims, wie sie uns in den Kapellenausstattungen des 16. Jahrhunderts sowie in der Cappella degli Angeli von Il Gesù und der Cappella Rucellai von S. Andrea della Valle bereits begegnete. Die Engel schließlich, die in den Kapellengewölben die Rahmen der zentralen Fresken tragen [ABB. 359 - ABB. 360 | ABB. 370], orientierten sich an den Figuren, die zwischen 1662 und 1665 beziehungsweise zwischen 1676 und 1679 in den Langhausgewölben von S. Maria in Vallicella und Il Gesù [ABB. 1012] realisiert worden waren und die ihrerseits auf die Dekoration von S. Maria ai Monti zurückgehen. Gerade die von Antonio Raggi und Giovanni Battista Gaulli ausgeführte, aber wohl unter Beteiligung Berninis konzipierte Ausstattung des Gesù zeichnet sich durch Figuren in verschlungenen, geradezu unnatürlichen Körperhaltungen, durch aus dem eigentlichen Bildrahmen quellende Fresken sowie durch einen fließenden Übergang zwischen gemalten und plastisch gearbeiteten Elementen aus und enthält damit bereits jene Motive, die in reduzierter und an die deutlich kleineren Dimensionen angepasster Form auch in den Kapellen von S. Andrea zum Einsatz kamen.

4.4. Der Altarraum

4.4.1. Die Altäre in Apsiden und Familienkapellen des 17. Jahrhunderts

Während die Seitenkapellen mit ihren annähernd rechteckigen Grundrissen, ihren stuckierten Tonnengewölben, ihren jeweils mit einer rechteckigen *pala* gefüllten Retabeln und ihren in die Seitenwände eingelassenen Ölgemälden lediglich einen seit der Gegenreformation üblichen Grundtypus variierten, ist der Altarraum von S. Andrea al Quirinale zu einem großen Teil geprägt durch Motive, die sich erst kurz zuvor herausgebildet hatten und die von Bernini hier außerdem auch nochmals auf neuartige Weise miteinander kombiniert wurden. Zahlreiche Elemente, darunter der von einer konkaven Ädikula gerahmte Prospekt, die einheitliche Wandgliederung in Presbyterium und Hauptraum sowie die verdeckte Beleuchtung durch eine eigene Laterne, gehen dabei noch nicht einmal primär auf frühere Chorräume zurück, sondern haben ihre Vorläufer vor allem in den zahlreichen von Bernini selbst realisierten Familienkapellen der 1630er- bis 1650er-Jahre, an denen er den Innenraum komplett nach seinen eigenen Vorstellungen ausstatten und dementsprechend alle Einzelelemente in den Dienst eines einheitlichen Gesamtkonzepts stellen konnte. Am Ende wird sich sogar herausstellen, dass sich der gesamte Altarraum in typologischer Hinsicht als eine Art umgedeutete Retabelzone auffassen lässt. Um die Hintergründe der im Presbyterium von S. Andrea gewählten Entwurfsentscheidungen verstehen zu können, muss daher im Folgenden zunächst auf einige Meilensteine bei der Entwicklung des barocken Altars eingegangen werden.

Als Reaktion auf die Beschlüsse des Konzils von Trient zur zentralen Bedeutung der Eucharistie und auf den daraus resultierenden Wunsch, den Altar als Ort des Messopfers optisch stärker in Szene zu setzen, hatte sich seit Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom ein Altartypus durchgesetzt, bei dem eine mehr oder weniger aufwändige, mit Säulen instrumentierte und in ihrer Sockelzone unmittelbar mit der Mensa verbundene Ädikula ein einzelnes, großformatiges Gemälde rahmt. Ein solcher nachtridentinischer Ädikulaaltar war erstmals in der ab 1550 durch Giorgio Vasari ausgestatteten Cappella Del Monte von S. Pietro in Montorio entwickelt worden, wo sich die völlig monochrom gehaltene architektonische Fassung noch auf zwei einfache ionische Säulen und einen von ihnen getragenen Segmentgiebel beschränkte [ABB. 1013].¹³²¹

¹³²¹ ACKERMANN 2007, S. 16 f.; HdKR, IV, S. 999 ff.

Ab Ende der 1570er-Jahre begannen sich daraus deutlich komplexere Anlagen zu entwickeln, bei denen seitlich über die Ädikula herausragende Rücklagen, zusätzliche Säulen, ausgedehnte Predellazonen, den Giebel sprengende Auszüge, Engelsfiguren oder eine reichhaltige Verwendung von Buntmarmor das beschriebene Gestaltungsschema ergänzten.¹³²² Bei aller Vielfalt im Detail blieb jedoch ein wesentlicher Punkt fast immer unverändert: bis etwa 1630 besaßen praktisch alle Ädikulaaltäre einen streng rechtwinkligen Grundriss, sogar bei Altären für apsidiale Räume wählte man – sofern sie nicht ohnehin wie in S. Maria ai Monti¹³²³ oder S. Maria del Popolo [ABB. 1014] frei am Anfang des Presbyteriums aufgestellt wurden, um dahinter noch einen Mönchschor einrichten zu können – fast durchweg einen ebenen Aufbau. Dementsprechend griffen weder die unmittelbar mit der Rückwand verbundenen Hochaltäre von S. Giacomo degli Incurabili oder S. Maria in Vallicella¹³²⁴ [ABB. 1015], noch die in jenen Jahren entstandenen Ädikularetabel für halbrunde Langhauskapellen die gekrümmte Raumkontur auf [ABB. 1013 | ABB. 1016]. Nur in der Cappella Gonzaga, der Cappella della Trinità und der Cappella della Assunta von S. Spirito in Sassia wurden bereits Mitte der 1550er- beziehungsweise Mitte bis Ende der 1570er-Jahre konkave Altarädikulen realisiert [ABB. 997 - ABB. 998].¹³²⁵

Erst ziemlich genau ein halbes Jahrhundert später erlebte das Motiv des gekrümmten Retabels dank der Ausstattungsprogramme Berninis, darunter die Reliquiennischen in den Vierungspfeilern des Petersdoms oder die Cappella Raymondi von S. Pietro in Montorio, dann doch noch seinen Durchbruch. Bevor auf diese Projekte näher eingegangen werden kann, müssen mit dem Altar der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore und dem Hauptaltar von S. Giovanni dei Fiorentini jedoch zunächst noch zwei Beispiele behandelt werden, die zwar lediglich über eine ebene Ädikula verfügen, dafür aber einige andere, für Berninis Retabel im Allgemeinen und für S. Andrea im Besonderen vorbildhafte Lösungen vorwegnehmen.

Der Altar der Cappella Paolina [ABB. 1017], der in seiner Grundidee wohl auf Girolamo Rainaldi zurückgeht, dann aber zwischen 1609 und 1612 durch Pompeo Targone in veränderter Form realisiert wurde,¹³²⁶ zeichnet sich im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen dadurch aus, dass die insgesamt vier Säulen paarweise nebeneinander stehen, anstatt wie bis dahin üblich innerhalb der Dekoration unterschiedliche Schichten zu definieren, und dass als oberer Abschluss der Ädikula ein Segmentgiebel gewählt wurde, wie er vor 1630 bei Altären sonst eher selten auftauchte. Innerhalb des Retabels tragen fünf überlebensgroße, im Hochrelief dargestellte, bronzene Engelsfiguren das

Demgegenüber fehlt den Vorläufern, zu denen insbesondere die in den 1520er-Jahren entstandenen Altäre in der Cappella Serra von S. Giacomo degli Spagnoli und an der Kontrafassade von S. Agostino („Madonna del Parto“) gehören, entweder die für die Altäre des späten 16. Jahrhunderts charakteristische Monumentalität, oder sie erinnern – wie die Ädikulen zwischen den Exedren des Pantheon – eher an mit der Wand verbundene Baldachine als an klassische Retabelrahmungen.

¹³²² Zur Entwicklung und zu den grundsätzlichen typologischen Varianten des Ädikulaaltars siehe JÜRGENS 1956, *passim* sowie die Zusammenfassung in ACKERMANN 2007, S. 15 ff.

¹³²³ Wie historische Fotografien und der Grundriss im Stichwerk Paul Letarouillys zeigen, stand auch bei S. Maria ai Monti der Altar ursprünglich direkt unter dem nördlichen Vierungsbogen. Die heutige Aufstellung in der Mitte der Apsis ist das Ergebnis einer Umgestaltung in den 1950er-Jahren. *Ibid.*, S. 256 (Anm. 38).

¹³²⁴ Die in HdKR, III, S. 227 geäußerte Annahme, die ursprüngliche, 1596 bis 1599 entstandene Altarädikula sei um 1650 nochmals komplett ersetzt worden, entbehrt nach Überprüfung des dort als Beleg angeführten Gemäldes Andrea Sacchis jeglicher Grundlage.

¹³²⁵ Zu den Kapellen von S. Spirito in Sassia siehe BROSS 1994, S. 205 ff., 310 ff. und 356 f.

Ansonsten folgen – soweit nicht anders angegeben – auch in diesem Kapitel die Datierungen und Zuschreibungen dem Handbuch der Kirchen Roms sowie den Katalogteilen in WITTKOWER 1955 und FAGIOLO DELL'ARCO - FAGIOLO 1967.

¹³²⁶ Die bisher ausführlichste Analyse der Entstehungsgeschichte findet sich bei OSTROW 1996, S. 143 ff.

dem Evangelisten Lukas zugeschriebene Gnadenbild der „*Salus Populi Romani*“. Die gesamte mit figürlichen Elementen besetzte Fläche ist dabei deutlich eingetieft, sodass die Engel und die von ihnen gehaltene Marienikone in einer hinter der Grundebene des Altars liegenden Zone zu schweben scheinen, in die der Betrachter wie durch ein Fenster hineinblickt, ein Eindruck, der durch die am oberen Rand angeschnittenen Strahlen noch verstärkt wird. Über der eigentlichen Ädikula setzt sich das Retabel in einem Auszug fort, der bei Bernini nur noch als entferntes Echo nachwirken sollte.¹³²⁷ In seiner grundsätzlichen Idee wegweisend war jedoch das darin enthaltene Relief Stefano Madernos, das die Gründung der Kirche durch Papst Liberius zeigt. Erstmals stand damit nämlich nicht mehr nur eine Inschrift oder eine universell einsetzbare Darstellung Gott Vaters oder des Heiligen Geistes über dem eigentlichen Hauptbildfeld, sondern eine konkrete narrative Szene, die wie später die Skulptur des Titelheiligen in S. Andrea al Quirinale die Ikonographie des Altars erweiterte.¹³²⁸

In der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini, für deren Hauptaltar Pietro da Cortona Mitte 1634 ein *modello in grande* aus Holz und Stuck errichtet hatte, das man erst 1656 wieder abbaute¹³²⁹ und das daher für einen letztlich nicht realisierten Entwurf eine ungewöhnlich starke Rezeption erfuhr,¹³³⁰ wurde die in der Cappella Paolina geschaffene Anlage dann zum einen um eine aus dem Altar entwickelte Gliederung der Rückwand erweitert [ABB. 1018], vor allem aber wurde das Retabel dort zwischen den Säulen erstmals vollständig geöffnet. Dadurch wurde der in S. Maria Maggiore lediglich angedeutete Blick in einen dahinterliegenden, physisch nicht erreichbaren Bereich im Zentrum des Altars nun tatsächlich möglich und die Ädikula, deren von Säulen beziehungsweise dahinterliegenden Wandscheiben getragenes Gebälk einen echten Zwischenraum zu überspannen hatte, kehrte gleichzeitig wieder stärker zu ihren tektonischen Wurzeln zurück. Nach hinten schloss sich an diese Anlage eine leicht über die Außenwand der Kirche hervortretende, rechteckige Nische an, die in ihrer Breite genau der Öffnung des Retabels entsprach, durch seitliche Lichtschächte illusionistisch beleuchtet wurde und die – soweit sich dies heute noch rekonstruieren lässt – eine freistehende Skulpturengruppe der Taufe Jesu sowie ein Relief mit den im Hintergrund der Taufszenen wartenden oder vom Himmel herabschwebenden Engeln beherbergte.

Bernini orientierte sich vor allem bei der zwischen 1634 und 1636 entworfenen und von 1639 bis 1643 realisierten Dekoration für die Apsis von S. Maria in Via Lata [ABB. 1020] an dem aus der Cappella Paolina bekannten Grundschema.¹³³¹ Auch hier verfügt der Altar über eine Ädikula mit gekuppelten Säulen und einem im Bereich des Fußgesimses verkröpften Segmentgiebel und auch hier steht eine der Legende nach vom Evangelisten Lukas gemalte Mariendarstellung im Zentrum des Retabels. Im ursprünglichen Entwurf¹³³² [ABB. 1021] erinnerten sogar die zwei das Gnadenbild tragenden Engel noch an die Cappella Paolina. Den nur geringfügig veränderten Prospekt kombinierte Bernini jedoch mit einem gebogenen Grundriss. Auf diese Weise knüpfte er nicht nur nach langer Zeit wieder an das Schema des konkaven Ädikulaaltars an, sondern er übertrug dieses auch

¹³²⁷ Die Hauptaltäre von S. Agostino und SS. Domenico e Sisto – die einzigen von manchen Autoren mit Bernini in Zusammenhang gebrachten Werke, in denen sich solche Auszüge nachweisen lassen – werden ihm inzwischen zugeschrieben und tauchen in den jüngeren Veröffentlichungen zu seinem architektonischen Gesamtwerk, etwa in BORSI 1980 oder in MARDER 1998a, gar nicht mehr auf.

¹³²⁸ Vgl. ACKERMANN 2007, S. 28.

¹³²⁹ CONNORS 1997, S. 99; MERZ 2008, S. 87 ff.

¹³³⁰ LAVIN 1980, S. 35. Die grundsätzliche Komposition der Ädikula mit zwei Säulen je Seite sowie die verdeckt beleuchtete Skulpturenische in deren Zentrum wurden sogar noch von Francesco Borromini beibehalten, als er dort den endgültigen Altar realisierte.

¹³³¹ Zur Entstehungsgeschichte der Apsisausstattung siehe *ibid.*, S. 169 ff.

¹³³² MBR, *Collezione Fagiolo*, ohne Signatur.

erstmals auf die Hauptapsis einer Kirche. Die Anpassung des Retabels an die Raumkontur ging dabei einher mit einer neuartigen Gesamtkomposition des Presbyteriums: Hatten die Architekten zuvor den Altar visuell eher von der umgebenden Architektur isoliert und diese optische Trennung in apsidialen Räumen durch das Aufeinandertreffen von gekrümmter Wand und ebener Altarädikula zusätzlich unterstrichen, band Bernini in S. Maria in Via Lata das Retabel bewusst in eine die gesamte Apsis umfassende architektonische Gliederung ein. Zusätzlich zu der gebogenen, der Rückwand folgenden Grundform setzte er dazu unter anderem das Giebelfußgesims im Kämpfergesims der Apsiskalotte fort, nahm den Sockel und die Predella in der Marmorinkrustation der Wand wieder auf und wiederholte sogar die Säulen der Ädikula am Beginn der Apsis nochmals in Form von Pilastern.

Sowohl die Säulen als auch die Pilaster sollten sich dann – der erhaltenen Entwurfszeichnung nach zu urteilen – nach oben hin in gemalten oder stuckierten Rippen fortsetzen und schließlich in einem blinden *opaion* enden. Die so entstandenen Kalottensegmente sollten ihrerseits ein auf wenige Figuren reduziertes Fresko der Himmelfahrt Mariens aufnehmen.¹³³³ Im Hinblick auf S. Andrea al Quirinale ist dabei insbesondere die Figur der von einer Wolke gen Himmel getragenen Gottesmutter von Interesse, die einerseits in der Gesamtkomposition die Rolle des hier fehlenden und aufgrund der vorwärtsgekrümmten Kalotte auch gar nicht realisierbaren Ädikulaauszugs einnimmt und die andererseits in ihrer Körperhaltung, ihrem schräg aufwärts gerichteten Blick und ihrem Verhältnis zu den dahinterliegenden Architekturelementen wie ein direkter Vorläufer der Andreas-kulptur wirkt.

Während sich konkave Altäre bei Bernini in der Tat erst seit seiner Arbeit an S. Maria in Via Lata nachweisen lassen, begann seine Auseinandersetzung mit der gekrümmten Ädikula als solcher bereits im Zusammenhang mit der wohl gegen Ende der 1620er-Jahre konzipierten und zwischen 1633 und 1641 realisierten Ausstattung für die Reliquiennischen in den Vierungspfeilern des Petersdoms [Abb. 1022 - Abb. 1023].¹³³⁴ Als zentrale Elemente der Komposition verwendete er dort eine Art von aus dem unmittelbaren Altarkontext gelösten, konkaven Retabeln, die mit ihren aus Alt-Sankt Peter stammenden Spiralsäulen deutlich an die Cappella della Assunta von S. Spirito in Sassia erinnern.¹³³⁵ Im Unterschied zu S. Spirito verzichtete er dabei aber auf eine Verkröpfung der Giebelfußgesimse über den Säulen und schloss außerdem die Ädikulen wie in all seinen konkaven Altären mit Segment- statt mit angedeuteten Dreiecksgiebeln ab. Auch die für Berninis Œuvre charakteristische, aber den Beispielen in S. Spirito in Sassia noch völlig fremde Einbindung der Retabel in das übergreifende architektonische Gliederungssystem deutete sich hier bereits an, auch wenn seitlich der Ädikulen in Wirklichkeit nur schmale Wandstreifen übrig blieben und die Fortsetzung der Profile daher kaum auffällt. Im Inneren der „Retabel“ präsentieren reliefierte Stuckengel, die einzeln vor einem ockerfarbenen Buntmarmorgrund schweben und daher noch nicht die für spätere Reliefs typische, gemäldehafte Komposition bilden, Darstellungen der vier in den Pfeilern aufbewahrten Hauptreliquien von Sankt Peter. Die unegliederten Kalotten sind ebenfalls mit einzelnen, mehr oder weniger plastischen Stuckelementen dekoriert. Speziell im Hinblick auf S. Andrea

¹³³³ Inwieweit das von Andrea Camassei ausgeführte Kalottenfresko tatsächlich Berninis Entwurfszeichnung entsprach, ist unklar, da die ursprüngliche Dekoration im Jahr 1863 vollständig übermalt wurde.

¹³³⁴ Zur Entstehungsgeschichte der Ausstattung siehe LAVIN 1968, S. 20 f.

¹³³⁵ Bereits Irving Lavin hat darauf hingewiesen, dass die Arciconfraternita del S. Spirito in Sassia seit dem Mittelalter in besonderer Weise mit den Passionsreliquien des Petersdoms verbunden war. *Ibid.*, S. 22; DERSE, *ad vocem* „Arciconfraternita“ (II, S. 294).

Anders als von Lavin vermutet, dürfte dies aber wohl kaum den Ausschlag dafür gegeben haben, dass sich Bernini in den Reliquiennischen an der Cappella della Annunziata orientierte, sondern eher ein Grund gewesen sein, warum Livio Agresti in S. Spirito in Sassia eine Ädikula mit Spiralsäulen wählte – eine Lösung, die sich für eine Rückübertragung auf den Petersdom dann natürlich besonders anbieten musste.

al Quirinale ist jedoch vor allem von Bedeutung, dass hier eine als Ädikularetabel lesbare Komposition dazu genutzt wurde, um auf einen tief im Inneren des Pfeilers verborgenen Altar hinzuweisen, und dass sich damit zumindest für den außenstehenden Betrachter erstmals die räumliche Abfolge von Mensa und Retabel umkehrte.

Wie sehr die Möglichkeit, durch eine konkave Rückwand und durch eine der Grundrisskontur folgende Altarädikula den Eindruck einer kontinuierlichen Raumschale zu erzeugen, den künstlerischen Intentionen Berninis entgegenkam, zeigte sich spätestens in der Cappella Raymondi von S. Pietro in Montorio [ABB. 1024 - ABB. 1025], bei der Bernini zwischen 1640 und etwa 1647 einen apsidialen Raum nicht nur ausstattete, sondern sogar überhaupt erst im Rohbau schuf und bei der er gleichzeitig die Altarädikula und die umgebende Wandgliederung stärker denn je miteinander verzahnte. Dies erreichte er unter anderem, indem er hier die Säulen des Retabels im Rest der Kapelle nicht mehr nur als Pilaster, sondern immerhin als Halbsäulen wieder aufnahm, indem er sowohl den Fries des Gebälks als auch die Predellazone mit über alle Verkröpfungen hinweg kontinuierlich durchlaufenden Ranken dekorierte, indem er auch die Grabmäler in das architektonische Dekorationssystem einband und indem er der gesamten Wandzone eine einheitliche, fast weiße Farbigkeit verlieh [ABB. 1026]. Hinzu kommt, dass die Seitenwände durch den Verzicht auf eine allzu starke Monumentalisierung der Ädikula sowie durch ein zusätzliches, der Apsis vorgeschaltetes Kapellenjoch gegenüber dem Altar ein deutlich höheres Gewicht erhielten und dass daher im Gegensatz zu S. Maria in Via Lata nicht mehr die Wanddekoration als eine in den Raum ausgreifende Fortsetzung der Altarädikula sondern vielmehr das Retabel wie ein besonders verdichteter Teil der Wandgliederung wirkt.

Der größte Fortschritt fand jedoch im Inneren der Ädikula statt, die sich nun auch bei Bernini erstmals komplett öffnete und den Blick auf ein dahinterliegendes Relief mit der Ekstase des Hl. Franz von Assisi freigab [ABB. 1027]. Mehr noch als in Cortonas Altarmodell für S. Giovanni dei Fiorentini, wo aller Wahrscheinlichkeit nach die vorderen Skulpturen unmittelbar unter dem Sturz der Ädikula standen und das Relief nur für den passenden Hintergrund sorgte, ergab sich auf diese Weise der Eindruck einer physisch nicht erreichbaren Zone, in der vor den Augen der Gläubigen ein wundersames Ereignis stattfindet. Erreicht wurde dies durch eine geschickte Kombination mehrerer gestalterischer Mittel, die uns später in S. Andrea in abgewandelter Form wiederbegegnen werden: Zunächst einmal wird das dargestellte Geschehen durch den deutlich wahrnehmbaren Abstand zwischen der Grundebene der Ädikula und den vorderen Teilen des Reliefs schon räumlich aus dem von der Kapellenwand umschlossenen Bereich entrückt. Durch den Grundriss des Zwischenraums, der sich nach hinten trapezförmig verbreitert und der dazu führt, dass zumindest aus der Entfernung die Ränder des Reliefs von den Säulen und Pilastern des Altars verdeckt werden, verliert die Rückwand sogar jegliche optische Verbindung zu ihrer Umgebung. Auch die asymmetrische, verdeckte Beleuchtung lässt den Bereich hinter der Ädikula durch eine von der übrigen Kapelle abweichende und mit den sichtbaren Lichtquellen nicht vereinbare Verteilung von Licht und Schatten aus dem Rahmen fallen. Und schließlich erzeugen das scheinbar durch die geschlossene Wand einfallende Licht und die extrem hinterschnittenen, beinahe schwerelos vor der Rückwand schwebenden Figuren den Eindruck, als gehöre das Innere des Retabels bereits zu einer anderen Sphäre, in der die üblichen Naturgesetze durch göttliche Intervention außer Kraft gesetzt sind.

In der 1647 bis 1652 im linken Querhausarm der Kirche S. Maria della Vittoria eingerichteten Cappella Cornaro [ABB. 1030 - ABB. 1031] griff Bernini zunächst einmal zahlreiche Motive der vorangegangenen Projekte wieder auf. So verfügt auch hier die Kapelle über eine einheitliche, sogar noch mit der Säulenordnung des Hauptraums verzahnte Wandgliederung,¹³³⁶ in die sowohl der Al-

¹³³⁶ Felix Ackermann hat zwar durchaus Recht, wenn er davor warnt, die gesamte Kapellendekoration in der Nachfolge Lavins als „*unified system*“ zu interpretieren, seine eigene Analyse der Beziehungen zwischen der Altarädikula und

tar als auch die zusätzlichen Ausstattungselemente, etwa die Durchgänge zu den Nachbarkapellen oder die fingierten Logen, eingebunden sind. Das Retabel vermag dank der zwischen dem konvexen Mittelteil und der umgebenden Wand vermittelnden Partien diesmal sogar weit nach vorne auszuschwingen, ohne dass dadurch die Kontinuität der Wandschale verloren geht.¹³³⁷ In ihrer Materialität und in ihrer grundsätzlichen Farbigkeit ähnelt die Dekoration dabei der Apsis von S. Maria in Via Lata. Auch in der Cappella Cornaro entschied sich Bernini somit für eine Kombination verschiedener Buntmarmorsorten, die er hier jedoch nicht nur um einiges systematischer dem Ziel der optischen Kontinuität unterordnete, sondern die er auch nutzte, um durch einen erst auf den zweiten Blick erkennbaren Wechsel von etwas blässeren hin zu etwas kräftiger gefärbten und etwas kontrastreicher gezeichneten Steinen auf subtile Weise den Eindruck zu verstärken, die Ädikula entstehe aus einer Verdichtung der Wandgliederung. Im Zentrum des Retabels, wo die Ädikula erneut den Blick auf ein – diesmal durch Berninis berühmte Skulpturengruppe der Hl. Teresa von Ávila dargestelltes – übernatürliches Geschehen freigibt, verarbeitete er dagegen primär die an der Cappella Raymondi gewonnenen Erfahrungen.

Gleichzeitig setzte mit der Cappella Cornaro aber auch eine Entwicklung ein, in deren Verlauf die himmlische Sphäre, die Bernini bei der Cappella Raymondi erst dezidiert in einen Bereich jenseits der Ädikula entrückt hatte, doch wieder zunehmend in den realen Kirchen- oder Kapellenraum eindrang. Obwohl der innerhalb des Retabels enthaltene Raum seitlich weit über die Öffnung hinausreicht, die Figuren durch die hinter den Säulen liegenden Wandscheiben teilweise verdeckt sind und sogar die indirekte Beleuchtung wieder aufgenommen wurde [ABB. 1032], handelt es sich bei der Öffnung in der Ädikula nämlich strenggenommen bereits nicht mehr nur um ein Fenster in eine vom Kapellenraum unabhängige Zone. Vielmehr machen die ovale Form, bei der sich die Rückwand in einer kontinuierlichen Linie mit den Rücklagen der Ädikulasäulen verbindet, sowie die Wiederholung der aus der Wandgliederung bekannten Pilaster und Buntmarmorpaneele im Inneren des Retabels [ABB. 1033] deutlich, dass der dortige Raum gleichzeitig als Einstülpung der kontinuierlichen Wand zu verstehen ist. Dadurch begann nicht nur die Raumzelle selbst in ihrem Charakter zu changieren, sondern es erhielt auch die in einem *theatrum sacrum* agierende Skulpturengruppe erstmals eine Position, die sowohl einem eigenen, jenseits der eigentlichen Kapelle gelegenen Bereich als auch dem von der kontinuierlichen Wandschale begrenzten Realraum angehört.

Während am Altar erst bei näherer Betrachtung deutlich wird, dass das wundersame Geschehen nicht ausschließlich jenseits der Kapelle stattfindet, bricht die göttliche Sphäre in der Gewölbezone bereits für jedermann sofort sichtbar in den Kapellenraum ein. Die vergoldeten Reliefs und die Rahmenprofile verschwinden dort teilweise unter einer zusätzlichen, Gewölbelaibung und Lünette miteinander verschleifenden und an manchen Stellen sogar in das Lünettenfenster hineinragenden Stuckschicht, die als Malgrund für eine durch Guido Ubaldo Abbatini ausgeführte, illusionistische Glorie aus Engeln und Wolken dient [ABB. 1036]. Es entsteht auf diese Weise der Eindruck, als beginne sich die Gewölbeschale unter dem göttlichen Einfluss aufzulösen und als strömten die himm-

der umgebenden Wand einerseits sowie zwischen der Kapellengliederung und der Pilasterordnung des Kirchenraums andererseits ist aus meiner Sicht aber ebenso wenig zutreffend. Insbesondere kann keine Rede davon sein, dass bei der Kapelle die „architektonische Instrumentierung [...] in keiner Weise zur architektonischen Gliederung des Querhauses in Beziehung [tritt]“ und es sich um einen „demonstrativen Nicht-Einbezug der vorgefundenen Klossalordnung in den neu eingefügten Kapellenaufriß“ handelt. LAVIN 1980, *passim*; ACKERMANN 2007, S. 46.

¹³³⁷ Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Tatsache, dass auch hier das Giebelfußgesims in seiner Lage dem Gebälk der Kapellengliederung entspricht und der Giebel selbst sich aus dem Kranzgesims der umgebenden Wand entwickelt. Damit lässt der Bruch zwischen dem hervortretenden Giebel und der im oberen Bereich gerade durchlaufenden Rückwand keineswegs die Ädikula aus der übrigen Wand herausfallen, wie Ackermann behauptet, sondern unterstreicht lediglich die Grenze zwischen der Wandzone der Kapelle und der durch die Gliederung von Langhaus und Vierung definierten und damit um gut ein Drittel höheren Wandzone der Kirche. Vgl. *ibid.*, S. 55.

lischen Gestalten, die sich dem Betrachter aus einem in weiter Ferne liegenden, gleißenden Licht zu nähern scheinen, durch die resultierende Lücke unmittelbar in die Kapelle hinab. Hinsichtlich der malerischen Umsetzung der Engelsglorie konnten sich Bernini und seine Mitarbeiter dabei an den zahlreichen Kuppelfresken gleichen Themas orientieren und auch die Möglichkeiten, einzelne Elemente einer Glorie in die Gesamtkomposition einer Kapelle einzubinden, hatte Bernini zu diesem Zeitpunkt bereits verschiedentlich erprobt. So hatte er Engel und Wolken in S. Maria in Via Lata als Teil einer über die gesamte Kalotte verteilten Himmelfahrtsszene eingesetzt und diese an einigen Stellen sogar schon über die durch die Architekturgliederung definierten Segmente hinaustreten lassen. In der Cappella Raymondi hatte er das Eindringen der göttlichen Sphäre chiffrenhaft durch eine in Stuck modellierte Taube im blinden *opaoion* und durch ebenfalls als Relief auf die Kalottenfläche aufgebrachte Strahlen himmlischen Lichts dargestellt [ABB. 1029]. Vor allem aber hatte er in der wohl 1644 entstandenen Cappella Pio von S. Agostino¹³³⁸ bereits erstmals eine illusionistisch bemalte Putzfläche verwendet, die die architektonische Gliederung in bestimmten Bereichen vollständig überdeckte und so ein zusammenhängendes, mehrere Gewölbesegmente umfassendes Fresko ermöglichte [ABB. 1037].¹³³⁹ Im Gegensatz zur Cappella Cornaro drangen dabei die Engel und Wolken jedoch nicht durch das geschlossene Gewölbe, sondern durch ein fingiertes Okulusfenster in den Kapellenraum ein und konzentrierten sich dementsprechend auf den unteren Teil der Kalotte, während im Scheitel ein weiteres Mal die schon an der Cappella Raymondi gewählte Dekoration aus einer Taube und vergoldeten Strahlenbündeln auftaucht. Dadurch bilden die Engel in diesem Fall noch keine regelrechte Paradiesvision, sondern wirken eher wie die Begleiter der in der Altarädikula ursprünglich dargestellten Assunta.¹³⁴⁰ Und da sich die himmlischen Gestalten noch deutlich oberhalb der Marienfigur befinden, scheinen sie hier den Raum auch nicht mehr wie bei früheren Himmelfahrtsszenen gemeinsam mit der Gottesmutter nach oben hin zu verlassen, sondern erstmals der Madonna entgegen in die Kapelle hinabzuschweben.

Noch weiter ging der Einbruch der göttlichen Sphäre in den Realraum bei der zwischen 1649 und 1650 parallel zur Cappella Cornaro entstandenen Cappella Alaleona von SS. Domenico e Sisto [ABB. 1038 - ABB. 1039]. Im Zentrum der Kapelle steht auch hier wieder ein Altar mit einer Art konvex nach vorne gewölbtem Retabel, der aber – anders als bei Bernini bis dahin üblich – diesmal ausdrücklich nicht in die Gliederung der umliegenden Wände eingebunden wurde. Auch die Ädikula selbst unterscheidet sich fundamental von den zuvor entstandenen Beispielen, wird sie doch oberhalb der Predella durch seitliche Säulen und Pilaster sowie durch kurze Gebälkstücke und Giebelreste nur angedeutet und ist sie doch in ihrem Zentrum nach oben hin völlig offen. Im Inneren des Retabels stellt eine von Antonio Raggi ausgeführte Skulpturengruppe die Begegnung zwischen Maria Magdalena und dem auferstandenen Christus nach und wird dabei hinterfangen von einem gemalten Prospekt, der heute nur noch einen illusionistischen Ausblick auf das in eine Landschaft eingebettete Grab Jesu zeigt, ursprünglich aber mit zwei fingierten Säulen die Ädikula auch noch zu einem kreisförmigen Tempietto ergänzte.¹³⁴¹ Am oberen Rand der bemalten Rückwand schließt

¹³³⁸ Zur Datierung siehe LAVIN 1980, S. 194 f.

¹³³⁹ Frühere Beispiele für diesen Kunstgriff, bei denen jedoch stets nur einzelne Figuren leicht über die angrenzenden Profile oder Öffnungen hinaustraten, finden sich unter anderem in der Kuppel von S. Bernardino da Siena sowie bei Domenichinos Fresken für S. Andrea della Valle und S. Carlo ai Catinari. In Norditalien reichen die Wurzeln sogar noch deutlich weiter zurück. Auch die Idee, eine – wenn auch nur gemalte – Architekturgliederung mit Engeln und Wolken zu überlagern, scheint ursprünglich in Norditalien entstanden zu sein. *Ibid.*, S. 53 ff. sowie Abb. 88 und 94.

¹³⁴⁰ Die wie in S. Spirito in Sassia unmittelbar auf die gebogene Rückwand gemalte Himmelfahrtsszene ging bereits Mitte des 18. Jahrhunderts verloren, als in den Altar eine halbrunde Nische eingebrochen wurde, um dort die heute wieder an ihren originalen Ort zurückversetzte Anna Selbdritt Andrea Sansovinos aufstellen zu können. MONTEVECCHI 1985, S. 73.

¹³⁴¹ ACKERMANN 2007, S. 62 und 66.

sich ein halbrundes Lünettenfenster an, wobei der Übergang zwischen Wand und Fensteröffnung zum größten Teil durch drei in Stuck modellierte und die Passionssymbole tragende Engel beziehungsweise *putti* sowie durch ebenfalls stuckierte Wolken verdeckt wird. Auch die Seiten der Giebelsegmente sowie die Laibung und die Archivolte des Fensters waren ursprünglich mit zahlreichen geflügelten Engelsköpfen besetzt, die heute jedoch bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr erhalten sind.

Die Kombination der Stuckfiguren mit einem dahinterliegenden Fenster hat zur Folge, dass die Engel aus zahlreichen Blickwinkeln extrem stark durch die Sonne überstrahlt werden und nur noch schemenhaft erkennbar sind [ABB. 1040]. Damit dient hier nicht nur das tatsächliche, sichtbar einfallende Licht stärker denn je als Vehikel für den Einbruch des Göttlichen in eine Kapelle. Vielmehr lässt die übermäßige Helligkeit, unter deren Einfluss sich die Ränder der dreidimensionalen Elemente auflösen, auch Engel, Wolken und Fensterfläche erstmals zu einer kontinuierlichen Glorie verschwimmen, die sich – unterstützt durch die vergoldeten Strahlen am oberen Rand des Prospekts – in ähnlicher Weise über die Rückwand des Retabels zu ergießen scheint wie die illusionistisch bemalten Putzgründe über die Gewölbe der Cappella Cornaro und der Cappella Pio. Und schließlich vereinigen sich auf diese Weise auch die beiden in S. Maria della Vittoria noch klar getrennten Manifestationen des Göttlichen, das wundersame Geschehen im Altarretabel einerseits und die durch das Gewölbe einbrechende Paradiesvision andererseits, zu einer einheitlichen Gotteserscheinung. Unterstrichen wird dies noch durch die bereits erwähnte, nach oben offene Ädikula, die die eigentlich zum realen Kapellenraum gehörende Lünette gleichzeitig auch zu einem Teil des Retabels und die in das Retabel strömende Glorie zugleich zu einem Einbruch der himmlischen Sphäre in den Realraum werden lässt.

Nachdem sich von der Cappella Raymondi über die Cappella Cornaro bis zur Cappella Alaleona eine immer deutlichere Tendenz zur Auflösung der Ädikula gezeigt hatte und parallel dazu das im Altar dargestellte göttliche Geschehen immer stärker in die Kapelle eingedrungen war und nachdem ab der zweiten Hälfte der 1650er-Jahre in den Querhausaltären von S. Maria del Popolo sowie – noch etwas später – im Hauptaltar von S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo unmittelbar vor dem Retabel stehende beziehungsweise schwebende Engel die Ädikulen zusätzlich in den Hintergrund gedrängt hatten [ABB. 1041 - ABB. 1042], verzichtete Bernini in der Cappella De Sylva von S. Isidoro (ca. 1660 - 1663) und in der Cappella Fonseca von S. Lorenzo in Lucina (ca. 1660 - 1664) schließlich sogar völlig auf ein aus dem umgebenden Raum ausgeschiedenes Retabel. Stattdessen sah er beide Male lediglich eine einfache Mensa sowie ein von mehreren Engeln umspieltes, ovales Gemälde an der Kapellenrückwand vor [ABB. 1043 - ABB. 1044].

Auch die *Cathedra Petri* in der Hauptapsis des Petersdoms, bei der es sich bis vor nicht allzu langer Zeit ebenfalls um eine vollständige Altaranlage handelte,¹³⁴² besitzt keinerlei unmittelbare architektonische Fassung mehr [ABB. 1046]. Bereits bei Beginn der Planungen Anfang 1656 war in diesem Fall klar gewesen, dass selbst ein extrem umgeformter Ädikulaaltar weder mit der bestehenden Gliederung der Apsiden sinnvoll in Einklang zu bringen war, noch der Funktion der *Cathedra* als perspektivischem Endpunkt der wichtigsten Kirche der Christenheit gerecht werden konnte. Von Anfang an entschied sich Bernini daher für eine von der umgebenden Wand weitgehend unabhängige Komposition, bei der vier hinter der Altarmensa auf massiven Sockeln aufgestellte, überlebens-

Einen Eindruck vom ursprünglichen Zustand der Dekoration vermittelt der Stich Giovanni Giacomo de Rossis. DE ROSSI 1713, Taf. 20.

¹³⁴² Nachdem bereits infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils im Zentrum der Apsis ein zusätzlicher, für die Zelebration *versus populum* geeigneter Altarblock installiert worden war, riss man noch Anfang der 1990er-Jahre die zur *Cathedra Petri* gehörende Mensa ab, um auf den ehemaligen Altarstufen Platz für die Sitze der Zelebranten zu schaffen.

große Bronzestatuen ein scheinbar frei schwebendes Abbild des Petrusthrons stützen [ABB. 1047]. Ebenfalls von Anfang an war geplant, die so entstandene Skulpturengruppe mit einer Strahlen- beziehungsweise Engelsglorie zu überfangen, in deren Zentrum zunächst eine nicht näher identifizierte Figur und später dann die Taube des Heiligen Geistes stehen sollte. Während jedoch in den ersten Entwürfen die durch ein verkröpftes Gesims in die Wand eingebundenen Säulen, mit denen Michelangelo in allen drei Kreuzarmen die Altar- beziehungsweise Grabmalnischen eingefasst hatte, noch wie letzte Überreste einer Rahmung wirken, dehnte sich die Altaranlage bis zu ihrer Fertigstellung Anfang 1666 immer weiter aus, sodass am Ende die Säulen hinter Berninis Einbauten geradezu verschwanden und in der eigentlichen Installation keinerlei Ansätze zu einer architektonischen Fassung mehr erkennbar blieben.¹³⁴³ Eine wichtige Rolle spielten in diesem Zusammenhang außer den vor den Säulen stehenden Figuren vor allem die Engel und Wolken über und hinter dem Bronzethron, die am Ende völlig ungehindert zwischen den Architekturelementen hervorquollen und heute praktisch die gesamte Rückwand unter sich zu begraben scheinen.

In dem Maße, in dem Bernini in der Altaranlage selbst auf rahmende Elemente verzichtete, bezog er jedoch andererseits den *Baldacchino* in seine Überlegungen zur Gestaltung der *Cathedra Petri* mit ein. Dies belegen nicht zuletzt zwei Zeichnungen aus dem Skizzenbuch Alexanders VII., in denen sich Bernini mit dem Zusammenspiel der beiden bronzenen Einbauten auseinandersetzte [ABB. 1048].¹³⁴⁴ Die beiden Skizzen, die das Ziborium jeweils nur in der Vorderansicht wiedergeben und so den Baldachin als eine Art zweidimensionalen Rahmen erscheinen lassen, bestätigen dabei den auch im Gebäude vorherrschenden Eindruck, dass der *Baldacchino* gezielt dazu genutzt wurde, um die *Cathedra* optisch einzufassen, und dass dieser somit in gewisser Weise die in der Apsis fehlende Ädikula ersetzt [ABB. 1049].¹³⁴⁵

Wie sehr in jenen Jahren das Spiel zwischen Rahmung und frei in den Kirchen- oder Kapellenraum eindringenden himmlischen Gestalten die Künstler beschäftigte, zeigt sich schließlich auch in dem 1667 unter der Leitung Carlo Rainaldis, Giovanni Antonio de Rossis und Johann Paul Schors ausgestatteten Presbyterium von S. Maria in Campitelli [ABB. 1050]. Wie an Sankt Peter wird dort hinter dem Altarblock die gesamte Apsisrückwand von einer Engelsglorie ausgefüllt. In deren Zentrum steht diesmal jedoch anstatt der üblichen Taube ein Gnadenbild, das großzügig durch ein sowohl in seiner Gestalt als auch in seiner Farbigkeit an Berninis *Baldacchino* erinnerndes Tabernakel eingefasst ist. Damit sind rahmende Elemente zwar noch nachweisbar, sie gehen nun aber vollständig in der Komposition der Glorie auf und spielen für die Struktur des tatsächlichen Raums daher kei-

¹³⁴³ Zu den einzelnen Planungs- und Realisierungsstadien der *Cathedra Petri* siehe LAVIN et al. 1981, S. 174 ff., TRATZ 1988, S. 427 ff. sowie zuletzt ACKERMANN 2007, S. 180 ff.

¹³⁴⁴ BAV, *Codici Chigiani*, A.I.19, fol. 41 r^o und 42 v^o.

¹³⁴⁵ Wann Bernini genau damit begann, den Entwurf der *Cathedra* auf den *Baldacchino* abzustimmen, lässt sich leider nicht mit Sicherheit beurteilen. Die Argumentation Ackermanns, der meint, die beiden Zeichnungen der letzten, frühestens Mitte 1662 begonnenen Planungsphase zuordnen zu können, ist aus meiner Sicht nicht stichhaltig. Weder lässt sich aufgrund der Tatsache, dass Bernini erst in einem letzten Schritt den Abstand zwischen den Figurenpaaren vergrößerte, um den Platz zwischen den Baldachinsäulen vollständig zu füllen, zwingend darauf schließen, dass er erst ab diesem Zeitpunkt den Blick durch den *Baldacchino* in seine Überlegungen miteinbezog, noch ist die Tatsache, dass in einem auf Ende 1661 oder Anfang 1662 datierbaren Medaillenenwurf die äußeren Kirchenväter noch genau vor den Säulen der Wandgliederung standen, unvereinbar mit der Idee, die gesamte Anlage durch das Bronzeziborium der Vierung optisch zusätzlich zu rahmen. Im Gegenteil scheint mir die Position der Figuren im Verhältnis zum eigentlichen Petrusthron, die beide Male eher an die Medaille als an die Ausführung erinnert, sogar ausdrücklich für eine frühere Datierung der Zeichnungen zu sprechen. Da sich außerdem das perspektivische Zusammenspiel zweier derart komplexer Elemente wie Baldachin und *Cathedra* in einer Skizze kaum im Detail klären lassen dürfte, ist es ohnehin um einiges wahrscheinlicher, dass die Veränderungen hin zum endgültigen Zustand durch ein *modello in grande* des Medaillenenwurfs angeregt wurden als dass sie auf neuen zeichnerischen Überlegungen beruhten. Vgl. ACKERMANN 2007, S. 188 f.

ne Rolle mehr. Nicht zuletzt aus diesem Grund kann auf eine detailliertere Analyse des Altars von S. Maria in Campitelli denn auch verzichtet werden.

4.4.2. Die verdeckte Beleuchtung bei Kapellen und Bühnenarchitekturen

Wie im vorigen Kapitel bereits deutlich wurde, trägt dort, wo sich vor den Augen der Gläubigen ein wunderbares Geschehen abspielt oder ein Blick in die himmlische Sphäre öffnet, außer der architektonischen Gestaltung des Altarbereichs sowie den vermeintlich frei schwebenden Skulpturen meist auch eine besondere Beleuchtungssituation dazu bei, die Präsenz des Göttlichen zu evozieren. Insbesondere Gian Lorenzo Bernini setzte in seinen Ausstattungsprogrammen für Apsiden und Seitenkapellen solche gezielten Lichteffekte regelmäßig ein. Zum einen spielte er damit auf das gesamte intellektuelle Gebäude der christlichen Lichtmetaphorik an, zum anderen nutzte er auf diese Weise aber auch die allen Kulturen und Religionen gemeinsame Vorstellung vom Licht als Vehikel des Numinosen aus, um die göttliche Intervention für jedermann intuitiv erlebbar zu machen. Während er jedoch bei den zuletzt analysierten Beispielen die Lichtquelle im Rahmen einer Engels- glorie regelrecht inszenierte, ja das zuvor eher vermiedene Gegenlicht sogar ins Zentrum seines künstlerischen Konzepts stellte, kehrte er im Altarraum von S. Andrea al Quirinale wieder zu einer verdeckten Lichtführung zurück, die zwar durch eine überraschend hohe Grundhelligkeit und ein vom restlichen Raum abweichendes Spiel von Licht und Schatten ebenfalls einen übernatürlichen Einfluss sichtbar zu machen vermag, die aber zumindest bei S. Andrea gleichzeitig auch den ganz praktischen Zweck verfolgte, die Ausleuchtung des Altars zu verbessern.

Bereits 1577 hatte der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo in seinen *Instructiones fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ* gefordert, die Fenster an den Seitenwänden der jeweiligen Kapellen anzuordnen und nur für den Notfall erlaubt, den Kapellenraum auch durch eine Öffnung in der Kapellenrückwand zu beleuchten – eine Vorkehrung, die außer dem Schutz vor Feuchtigkeit wohl vor allem sicherstellen sollte, dass das Licht direkt die Vorderseite des Altars erreichte und diesen nicht von hinten überstrahlte.¹³⁴⁶ In Rom wurde die von Borromeo empfohlene Lösung mit Fenstern in den Seitenwänden allerdings nur vereinzelt realisiert, so etwa ab Mitte der 1580er-Jahre im Presbyterium und in den Seitenkapellen von S. Maria in Vallicella [ABB. 1016], um 1570 beziehungsweise um 1595 in den Altarräumen von S. Marcello und S. Giacomo degli Incurabili [ABB. 916] sowie

¹³⁴⁶ „In cappella maiori, ac præterea in singulis minoribus, pro earum magnitudine, ac modo ab utroque latere, eæ [d. h. die Fenster] item fiant, ut utrinque lux præbeat. Si uero à lateribus lumen excipi nullo modo potest, neque satis est, quod ab orbiculari, alijsue frontispicij fenestris imbibitur, quodue aliunde excipitur; è pariete, qui à tergo cappellæ est, recipiatur. Cautio autem adhibeatur, ut nullam altaris cuiusuis partem, ne minimam quidem, fenestræ posterioris parietis occupent: tum maximè, ne altare, quod eidem parieti prope sit, recta spectent: aut ullo sanè modo supra altare sint. Ceterum si aliunde lumen commode et decenter sumi non potest, tunc fenestra, quæ necessario supra altare extruenda est, ab ima parte paulo acclius foras prominens, opere testaceo, aut tabula solida marmoria, æreaue strata, eiusmodi sit, ut aqua foras omnino defluat; intro uerò ne gutta quidem penetret.“ BORROMEO 1577, fol. 14 v^o f.

(„In der Haupt- und in den einzelnen Seitenkapellen sind – je nach deren Art und Größe auf beiden Seiten – ebenfalls Fenster anzuordnen, damit aus beiden Richtungen für Licht gesorgt ist. Wenn sich jedoch von den Seiten her keinerlei Licht [in den Raum] führen lässt und das, das durch den [Fassaden-]Tondo oder andere Fassadenfenster einfällt oder von anderswo in die Kirche dringt, nicht ausreicht, gewinne man es über die Rückwand der Kapelle. Man achte aber darauf, dass die rückwärtigen Fenster nicht den geringsten Teil irgendeiner Altar[stellung] in Beschlag nehmen; und vor allem, dass sie nicht direkt auf den Altar gerichtet sind, der sich vor derselben Wand befindet oder sie in irgendeiner Weise oberhalb des Altars liegen. Im Übrigen soll, falls sich von woanders kein Licht auf schickliche und praktische Weise gewinnen lässt, ein Fenster, dass aus der Not heraus [doch] über dem Altar errichtet werden muss, am unteren Rand leicht ansteigend nach außen hervorragen und aus Ziegeln, einer massiven Marmorplatte oder einem Blech bestehen, dergestalt, dass das Wasser gänzlich nach außen abfließt und nicht ein einziger Tropfen ins Innere dringt.“, eigene Übersetzung)

zwischen 1662 und 1667¹³⁴⁷ in der Apsis von S. Maria in Campitelli [ABB. 1050]. Ansonsten verzichteten die Architekten bei Langhauskapellen meist entweder ganz auf Lichtquellen oder sie sahen trotz der Mahnungen Borromeos oberhalb der Retabel doch vollständig geöffnete Lünetten vor [ABB. 1051]. Bei den Presbyterien geschah die Beleuchtung üblicherweise über Fenster in den Gewölben der Vorchorjoche [ABB. 1052], die die Lichtführung des Langhauses in den Altarraum hinein fortsetzten. Die in diesem letzten Fall von schräg vorne einfallende Helligkeit zeigt jedoch, dass hier auch unabhängig von einer strikten Anwendung der *Instructiones* eine gleichmäßige, blendfreie Ausleuchtung des Altars angestrebt wurde und dass somit zumindest die den Forderungen des Mailänder Erzbischofs zugrunde liegende Idee auch die römische Architekturentwicklung prägte.

Strenggenommen finden sich in Rom die ersten Ansätze zu einer verdeckten Beleuchtung sogar schon bei der Anfang der 1550er-Jahre, also deutlich vor Erscheinen von Borromeos Kirchenbau-traktat, von Jacopo Barozzi da Vignola realisierten Votivkirche S. Andrea in Via Flaminia. Bei diesem Bau, von dem bereits im Zusammenhang mit der Entwicklung des Ovalgrundrisses die Rede war, schließt sich an den Hauptraum eine querrrechteckige, von einem Tonnengewölbe überspannte Altkapelle an, die in Breite und Höhe jeweils deutlich über die vordere Zugangsöffnung hinausragt [ABB. 904]. In das Gewölbe sind auf beiden Seiten Lichtschächte eingeschnitten, deren Mündungen jeweils die unterste Kassette der Gewölbegliederung ersetzen [ABB. 908] und vom Hauptraum aus hinter den seitlichen, den Altarbereich vom Rest der Kirche abtrennenden Wandzungen verschwinden [ABB. 907]. Angesichts der Gestaltung des direkt auf die Rückwand aufgetragenen und lediglich von einem mehrteiligen Stuckprofil gerahmten Altarfreskos, das weder auf das architektonische Umfeld im Allgemeinen noch auf die Lichtführung im Besonderen Bezug nimmt, sowie angesichts der symmetrischen Anordnung der Lichtquellen, die damit tendenziell in der gesamten Altkapelle eine einheitliche Helligkeit erzeugten, ist jedoch nicht davon auszugehen, dass mit dem aus der Perspektive der Gläubigen ohne lokalisierbaren Ursprung einströmenden Licht hier bereits eine inhaltliche Aussage verbunden war. Die verdeckten Fenster ergaben sich stattdessen wohl einfach zwangsläufig durch die im Vergleich zum Altarraum deutlich engere Rundbogenöffnung und sollten lediglich den Altar ausleuchten, ohne dabei die Gemeinde zu blenden.

Auch im Petersdom diente die indirekte Lichtführung, von den Lichtschächten in den Apsiden Antonio da Sangallo [ABB. 958] über die ehemals offenen *tondi* in den Nebenkuppeln Vignolas [ABB. 1053] bis hin zu den später ebenfalls verschlossenen Lichtkammern zwischen den Jochen der Seitenschiffe Carlo Madernos [ABB. 1054],¹³⁴⁸ ausschließlich dazu, in Bereichen, in denen eine direkte Beleuchtung nicht möglich war, eine ausreichende Grundhelligkeit sicherzustellen, und hatte noch nicht den Zweck, einzelne Partien speziell zu betonen oder gar eine übernatürliche Sphäre sichtbar zu machen. Erst Bernini scheint dann im Zuge der Neugestaltung von S. Bibiana zwischen 1624 und 1626 erkannt zu haben, wie gut sich eine bewusste Lichtführung nutzen ließ, um den Gläubigen den Eindruck zu vermitteln, Gott greife unmittelbar in das am Altar dargestellte Geschehen ein.¹³⁴⁹ Als primäre Beleuchtung des in Form und Proportionen mit der Hauptkapelle von S. Andrea in Via Flaminia vergleichbaren, ebenfalls tonnengewölbten Altarraums wählte er dort trotz des für die Wahrnehmung des Retabels ungünstigen Gegenlichts eine vollständig verglaste Lünette, wie sie sonst eher für Seitenkapellen typisch war.¹³⁵⁰ Die an der Rückwand des Altarraums

¹³⁴⁷ GÜTHLEIN 1990, S. 212 f.

¹³⁴⁸ Dass die *tondi* der Nebenkuppeln und die Fenster über den Durchgängen zwischen den Seitenschiffjochen zunächst offen waren, belegen unter anderem zwei Stiche im Traktat Carlo Fontanas. FONTANA 1694, S. 299 und 329.

¹³⁴⁹ Vgl. LAVIN 1980, S. 33.

¹³⁵⁰ Die für einen Altarraum ungewöhnliche Wahl der Belichtung erklärt sich hier sowohl aus der Gesamtanlage der Kirche als auch aus der konkreten Gestaltung des Altarretabels. So ist eine maximal geöffnete Rückwand einerseits insofern erforderlich, als die Lünette zusammen mit dem Fenster der Kontrafassade die einzige Beleuchtung für den

aufgestellte und von einer Ädikula gerahmte Statue der Titelheiligen wird jedoch zusätzlich durch einen in den Fuß des Tonnengewölbes eingeschnittenen Lichtschacht ausgeleuchtet, dessen Mündung diesmal allerdings nicht von überstehenden Bauteilen verdeckt wird, sondern auch vom Hauptraum aus sichtbar bleibt [ABB. 988]. Obwohl die obere Hälfte des Altarraums ringsum völlig freisteht und eine symmetrische Beleuchtung somit problemlos möglich gewesen wäre, beschränkte sich Bernini dabei zudem auf ein einzelnes Gewölbefenster und ordnete die zusätzliche Öffnung überdies bewusst auf der Nordostseite der Kirche an, um einen direkten Einfall von Sonnenlicht weitgehend auszuschließen. Dadurch ergab sich im Bereich des Altarretabels erstmals eine diffuse, durch den asymmetrischen Lichteinfall aber dennoch leicht gerichtete Beleuchtung, die sich auf ihre Art zur Visualisierung der göttlichen Präsenz genauso gut eignete wie die direkten, im Weihrauchdunst sichtbaren Lichtbündel, die sich traditionell etwa in den von *opaia* durchbrochenen Kuppeln bildeten. Anders als dies bei einer direkten Beleuchtung der Fall gewesen wäre, bei der die Lichtstrahlen die Altarfigur geradezu physisch berührt hätten, wird an S. Bibiana das Licht zwar ebenfalls noch gezielt auf die Skulptur gelenkt und diese somit aus ihrer Umgebung herausgehoben, gleichzeitig hüllt die durch das Gewölbefenster eindringende Helligkeit die Statue aber nur noch sanft ein. Während durch einen direkten Lichteinfall primär der Akt einer konkreten göttlichen Inspiration evoziert worden wäre, scheint die von Bernini schließlich gewählte Lösung somit eher die vollständig vom Geist Gottes durchdrungene Persönlichkeit der Heiligen zu verdeutlichen [ABB. 989].

Die drei bisher beschriebenen Tendenzen, Carlo Borromeos Forderung nach einer Belichtung der Altarräume und Kapellen über die jeweiligen Seitenwände, Vignolas Experimente mit verdeckt einmündenden Lichtschächten sowie Berninis Nutzung des Lichts als ikonographisches Element, verbanden sich schließlich im Modell Pietro da Cortonas für den Hauptaltar von S. Giovanni dei Fiorentini [ABB. 1018] nicht nur zu einem einzigen Motiv, sondern wurden dabei auch erstmals vom gesamten Altar- beziehungsweise Kapellenraum auf das Retabel selbst übertragen. Die bis in einen eigenen Erker hinein ausgreifende Rechtecknische im Zentrum des Altars, die in ihrem vorderen Teil eine Skulpturengruppe der Taufe Jesu sowie an der Rückwand ein Relief mit einem Landschaftsausblick und mehreren schwebenden Engelsfiguren aufnahm, besaß an beiden Seitenwänden große, fast die gesamte Tiefe der Nische einnehmende Öffnungen, an die sich nach schräg außen weisende Lichtschlitze anschlossen. Da Cortona die Mündungen der Lichtschächte je nach Entwurfsvariante mit einer Voll- beziehungsweise einer Voll- und einer Halbsäule ausgefüllt hatte, um die Öffnungen auf diese Weise zu kaschieren und gleichzeitig auch hier eine ausschließlich indirekte Beleuchtung sicherzustellen, erreichte selbst das diffuse Licht jedoch nur an einzelnen Stellen tatsächlich das Innere des Altars. Der entstehende Gesamteindruck unterschied sich somit zumindest hinsichtlich der Lichtverteilung nicht allzu sehr von demjenigen Bild, das heute auch der endgültige, zwischen 1656 und 1667 von Francesco Borromini realisierte Altar bietet [ABB. 1019].¹³⁵¹ Auch in Cortonas Entwurf beleuchtete das seitliche Licht vor allem das rückwärtige Relief sowie den hinteren Teil der unmittelbar unter dem Sturz der Altarädikula aufgestellten Figurengruppe. Je nach Sonnenstand dürfte dadurch zwar der Eindruck entstanden sein, als sei der hintere Teil der Szenerie, vor dem sich die freistehenden Skulpturen als etwas dunklere Flächen abzeichneten, bereits von jener übernatürlichen Helligkeit erfüllt, die sich als Zeichen des Heiligen Geistes nach dem Taufakt auch über die Christusfigur ergießen sollte, auch dann blieben die Helligkeitsunterschiede zwischen der Skulpturengruppe und dem Relief jedoch eher gering, da einer-

von Pietro da Cortona und Agostino Ciampelli geschaffenen Freskenzyklus an den Hochschiffwänden bildet, andererseits verursacht das Gegenlicht hier vergleichsweise wenige Probleme, da das Altarretabel ohnehin nur eine einzelne überlebensgroße Skulptur aufnehmen sollte, die auch unter schlechter Beleuchtung gut erkennbar bleibt.

¹³⁵¹ Für eine eingehendere Analyse des Borromini-Altars siehe CONNORS 1997, *passim*, einen – allerdings vor allem die Unterschiede betonenden – Vergleich der Lichtführungen in den beiden Projekten zieht NOEHLES 1969b, S. 183 ff.

seits durch die mehrfach geknickten Beleuchtungsschächte und die eingestellten Säulen nur stark gefiltertes Licht in das Retabel eindringen konnte und andererseits die Vorderseite der Figuren durch das aus dem Presbyterium eindringende Streulicht zusätzlich illuminiert wurde.

Erst bei der ebenfalls im vorigen Kapitel bereits analysierten Cappella Raymondi von S. Pietro in Montorio [ABB. 1024 - ABB. 1029], wo sich die gesamten figürlichen Elemente des Altars an der Rückwand eines nach hinten trichterförmig erweiterten Zwischenraums konzentrieren, fallen jeden Morgen zumindest für kurze Zeit auch direkte Sonnenstrahlen ins Innere des Retabels. Zur Belichtung dient hier wiederum ein seitlicher Lichtschacht, der jedoch aufgrund des Grundrisses der im Retabel enthaltenen Kammer bereits so vollständig von der Ädikula des Retabels verdeckt wird, dass er nur noch von der Zone rechts des Altarpodests erkennbar ist [ABB. 1028]. Auf zusätzliche, die Mündung kaschierende Elemente, wie sie in S. Giovanni dei Fiorentini vorgesehen waren, konnte daher verzichtet werden. Der gesamte Lichtschlitz ist gegenüber den vom Kapellenraum aus sichtbaren Fenstern deutlich nach oben versetzt, sodass sich das Licht stets aus der linken oberen Ecke über die auf dem Relief dargestellte Szene ergießt und damit genau der Bewegungsrichtung der Engel und des von ihnen der Erde enthobenen Hl. Franz von Assisi entspricht. Auf diese Weise verbanden sich Licht und Engel hier erstmals zu einer gemeinsamen skulpturalen Darstellung der himmlischen Sphäre, ja es entstand in Ansätzen sogar bereits jener Eindruck von regelrecht auf dem Licht reitenden Engeln, der uns – verstärkt durch vergoldete Strahlenbündel – in den folgenden Jahren und Jahrzehnten auch in der Cappella Alaleona von SS. Domenico e Sisto, an der *Cathedra Petri*, in S. Maria in Campitelli, bei den im nächsten Kapitel analysierten *Quarant'ore*-Apparaten sowie schließlich im Altarraum von S. Andrea al Quirinale wiederbegegnen wird [ABB. 1027]. Auch wenn die Intensität des in das Retabel einfallenden Lichts sowie, damit einhergehend, der Kontrast von Licht und Schatten aufgrund des geraden Verlaufs des Lichtschlitzes und der von Einbauten freigehaltenen Mündung deutlich höher ist als bei den vorangegangenen Skulpturenaltären, deutet doch die unter konstruktiven Gesichtspunkten völlig unnötige seitliche Wandstärke der Altarkammer von knapp eineinhalb Meter, die sich eigentlich nur durch den Wunsch nach einem möglichst tiefen Lichtschacht erklären lässt, darauf hin, dass Bernini auch hier direktes Licht grundsätzlich eher zu vermeiden suchte. Stattdessen scheint er wie bereits an S. Bibiana eine Beleuchtung bevorzugt zu haben, bei der die Grenzen des einfallenden Lichtbündels verschwimmen und sich die Helligkeit sanft im gesamten Altarretabel verbreitet.

Auch bei seinem nächsten großen Kapellenprojekt, der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria [ABB. 1030 - ABB. 1036], ging Bernini noch grundsätzlich von einer verdeckten Beleuchtung mit diffusem Licht aus. Gleichzeitig lassen sich dort jedoch wiederum eine Reihe von Neuerungen nachweisen, die gerade in unserem Kontext von besonderem Interesse sind. So ist die im Retabel der Kapelle enthaltene Raumzelle genau wie später der Altarraum von S. Andrea al Quirinale mit einer Ovalekuppel überspannt, in deren Mitte sich ein großes, diesmal allerdings gelb verglastes *opaion* öffnet [ABB. 1034]. Dies erlaubte, die Altarskulpturen erstmals absolut senkrecht von oben zu beleuchten und so nicht nur den himmlischen Ursprung des Lichts stärker hervorzuheben, sondern nebenbei auch den sonst nur durch eine Verdopplung der Öffnungen realisierbaren Wunsch nach einer symmetrischen Anlage mit der für eine „narrative“ Lichtführung erforderlichen Beschränkung auf ein einziges Lichtbündel in Einklang zu bringen. Der in der Beleuchtung angelegte Eindruck, die Hl. Teresa werde bei ihrer Ekstase außer von der Pfeilspitze des Engels auch von einer aus der Höhe kommenden, göttlichen Kraft berührt, wird zusätzlich unterstrichen durch ein von der Hinterkante des *opaion* ausgehendes und im Streiflicht beleuchtetes Bündel aus vergoldeten Strahlen, das sowohl die tatsächlich ins Retabel einfallende Helligkeit sichtbar macht als auch bei Dunkelheit an deren Stelle tritt [ABB. 1032].

Oberhalb des *opaion* setzt Bernini zum ersten Mal eine echte Lichtkammer ein, die das Retabelinnere mit natürlichem Licht versorgt, die jedoch laut der Stiche des 17. und 18. Jahrhunderts zunächst nur durch ein einzelnes und zudem vergleichsweise kleines Fenster belichtet wurde

[Abb. 1035].¹³⁵² Daher blieb die Intensität des in den Altar einfallenden Lichts wohl auch hier wieder recht begrenzt. Der Verzicht auf eine allzu intensive Beleuchtung ergab sich diesmal allerdings nicht nur aus der bereits bekannten Vorliebe für eine eher subtile Lichtführung, sondern bildete auch eine entscheidende Voraussetzung für die Ausgewogenheit der Gesamtkomposition: Da die Kuppelöffnung aufgrund des geringen Gewölbbestichs und aufgrund der hohen Position des Altars nicht nur für den Zelebranten, sondern auch für die vor der Balustrade stehenden Gläubigen nur zum Teil hinter der Ädikula verschwand, durfte gerade das verglaste *opaion* nur vergleichsweise schwach in Erscheinung treten, sollte es das übrige Retabel nicht überstrahlen. Bernini musste daher versuchen, die Lichtintensität genau so auszutarieren, dass das im Zentrum der Kuppel einfallende Licht die Wahrnehmung des Altars und seiner Skulpturen nicht behinderte, dass es als Zeichen für die Präsenz des Göttlichen aber dennoch in ausreichendem Maße erkennbar blieb.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lassen sich somit zwar bei zahlreichen Beispielen gewisse Ansätze zu einer illusionistischen Ausleuchtung von Altären nachweisen, meist spendeten die verdeckten Lichtquellen aber nur wenig zusätzliches Licht und erzeugten daher auch lediglich graduelle Helligkeitsunterschiede zwischen den besonders illuminierten Bereichen und deren Umgebung. Für uns heutige, an leistungsfähige Scheinwerfer gewohnte Betrachter erscheint es aus diesem Grund oft kaum noch vorstellbar, dass die geringen Lichtmengen als nennenswerte Betonung einzelner Elemente gewirkt oder einen für jedermann sofort erkennbaren Beitrag zur inhaltlichen Aussage geleistet haben sollen. Zahlreiche Indizien deuten jedoch darauf hin, dass die Menschen des Barock in dieser Hinsicht über eine deutlich sensiblere Wahrnehmung verfügten. Bereits die Tatsache, dass bei den Kapellen die Möglichkeiten für einen direkten und damit deutlich intensiveren Lichteinfall meist ungenutzt blieben beziehungsweise dass direktes Licht durch die Ausrichtung der Fenster oder durch in die Lichtschächte eingestellte Elemente sogar gezielt vermieden wurde, deutet darauf hin, dass eine geringfügige, diffuse Erhöhung der Helligkeit damals für die Umsetzung der gestalterischen Intentionen völlig ausreichte. Da angesichts der für die bildende Kunst des Seicento charakteristischen Vorliebe für *chiaroscuro*-Effekte die Künstler und Architekten bei Kapellenausstattungen wohl kaum auf einen gezielten Einsatz des realen Lichts verzichtet haben dürften, ist letztlich davon auszugehen, dass auch das vergleichsweise subtile Spiel von Licht und Schatten, das die Mehrzahl der bisher analysierten Beispiele prägt, bei den Zeitgenossen bereits den Eindruck einer regelrechten Lichtinszenierung hervorrief.

Dazu dürfte nicht zuletzt die damalige Theaterbeleuchtung beigetragen haben, die in diesem Punkt die Erwartungshaltung der Betrachter maßgeblich prägte und außerdem auch im Hinblick auf eine Interpretation der Kapellenausstattungen als *theatrum sacrum* einen wichtigen Bezugspunkt bildet. Entscheidend für die damaligen Sehgewohnheiten war zum einen, dass das Auditorium – anders als heute, wo in der Regel ein völlig verdunkelter Zuschauerraum die Wirkung der Bühnenbeleuchtung nochmals erheblich steigert – bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auch während der Vorstellung durch zahlreiche Kronleuchter erhellt blieb. Gleichzeitig standen für die gezielte Illumination der Bühne aber nur die im Vergleich zur heutigen, elektrischen Beleuchtung sehr lichtschwachen Öllampen zur Verfügung,¹³⁵³ die zwar, in großer Zahl über die Kulissen verteilt, in bestimmten Bereichen der Bühne für eine erhöhte Grundhelligkeit sorgen konnten, mit denen sich jedoch, auch wenn im 16. und 17. Jahrhundert durchaus bereits mit gerichtetem oder gebündeltem Licht expe-

¹³⁵² So etwa DE ROSSI - FALDA 1665-99, III, Taf. 10 oder WILTON-ELY 1994, Kat.-Nr. 187.

Zum ursprünglichen Zustand der Lichtkammer und den späteren Veränderungen siehe LAVIN 1980, S. 104 und 209 f.

¹³⁵³ SABBATTINI 1638, S. 62 ff.; FURTENBACH 1663, S. 132 ff.

Die in den Traktaten außerdem erwähnten Kerzen kamen aus Kostengründen nur in absoluten Ausnahmefällen zum Einsatz. GOUSSET 1999, S. 85 f.

rimentiert wurde, kaum größere Mengen an Licht auf einen bestimmten Punkt der Szene konzentrieren ließen.¹³⁵⁴ Insgesamt dürften daher trotz des oft beachtlichen Materialaufwands die Helligkeitsunterschiede innerhalb des Bühnenbilds vergleichsweise beschränkt geblieben sein. Selbst plötzliche Änderungen in der Beleuchtung oder Lichteffekte wie Feuersbrünste und Blitze, die Nicola Sabbattini 1638 in der zweiten Auflage seines Bühnentechniktraktats eingehend beschrieb¹³⁵⁵ und die damals auf alle Anwesenden einen tiefen Eindruck gemacht haben müssen, wären einem heutigen Theaterbesucher somit wohl nur bei aufmerksamer Betrachtung aufgefallen.

Außer als allgemeiner Bezugsrahmen für die Wahrnehmung des Lichts spielte das Theater jedoch auch als Vorbild für konkrete Beleuchtungslösungen eine wichtige Rolle. Da zur allgemeinen Ausleuchtung der Szenerie die Öllampen in der Regel so zwischen den Kulissen angeordnet wurden, dass sie vom Zuschauerraum aus hinter den einzelnen Elementen des Bühnenbildes verschwanden, aber die dahinterliegende Kulissenebene noch von schräg seitlich oder – wie von den zeitgenössischen Traktaten besonders empfohlen¹³⁵⁶ – von schräg oben erhellen konnten [ABB. 1055], lässt sich wohl bereits die generelle Vorliebe für eine verdeckte Lichtführung auch auf die Erfahrungen bei der Gestaltung von Bühnenbildern zurückführen. Daneben wurden im Rahmen der Theateraufführungen aber auch spezielle Beleuchtungslösungen entwickelt, etwa für den Aufstieg der Sonne, für Auftritte antiker Götter oder für biblische Szenen wie den brennenden Dornbusch oder die Erscheinung Gottes auf dem Berg Sinai.¹³⁵⁷ Gerade in Rom dürfte die Tatsache, dass selbst in den Privattheatern der Adelsfamilien religiöse Stoffe einen breiten Raum einnahmen,¹³⁵⁸ sehr zur Verbreitung illusionistischer Beleuchtungstechniken beigetragen haben, die die Darstellung der himmlischen Sphäre oder konkreter göttlicher Interventionen unterstrichen. Zwar lassen sich die Spezialeffekte in ihrer genauen Wirkung sowie in ihrer technischen Umsetzung oft nur in groben Zügen rekonstruieren und daher auch nur schwer mit der konkreten Lichtführung in Kirchen und Kapellen vergleichen, aufgrund der regelmäßigen Beteiligung Berninis an der Ausrichtung von Theateraufführungen ist aber zumindest davon auszugehen, dass die in diesem Kontext gewonnenen Erfahrungen eine wichtige Rolle bei dem Entschluss spielten, überhaupt eine „narrative Beleuchtung“ auf Kapellen anzuwenden.

Während sowohl die Theaterbeleuchtung als auch die zuletzt beschriebenen Kapellenausstattungen vor allem für den mit Mitteln der Lichtführung erzeugten Illusionismus als Vorbild dienten, hat das architektonische Gefüge, das bei S. Andrea al Quirinale eine verdeckte Beleuchtung überhaupt erst möglich machte, seine Vorläufer in Projekten, die wie in der Cappella Cornaro an einen Hauptraum zusätzliche, in sich weitgehend abgeschlossene Raumzellen angliederten und dabei auch das Motiv der von einem *opaion* durchbrochenen Kuppel übernahmen. Zwar war eine aus mehreren Raumzellen zusammengesetzte Anlage in Wirklichkeit schon ab 1600 entstanden, als Ono-

¹³⁵⁴ Bereits Sebastiano Serlio erwähnt in seinem 1545 zunächst in Paris erschienenen *Secondo Libro di Perspettia* zum einen den Einsatz speziell geformter, flüssigkeitsgefüllter Gefäße, um das Licht einzufärben und zu bündeln, und empfiehlt zum anderen, für eine zusätzliche Steigerung der Lichtintensität hinter der Lichtquelle ein „*bacino da barbiere ben lucido & nuouo*“ anzubringen. Bei Joseph Furttendach entwickelt sich daraus dann gut hundert Jahre später eine regelrechte Typologie unterschiedlicher Reflektoren. SERLIO 1584, II, fol. 52 r°; FURTTENBACH 1663, S. 133 ff. und Taf. 13.

Für einen ausführlicheren Überblick über die Entwicklung der Bühnenbeleuchtung in den italienischen Theatern der Renaissance und des Barock siehe PENZEL 1978, S. 5 ff.; GRAZIOLI 2008, S. 3 ff.

¹³⁵⁵ SABBATTINI 1638, S. 85 ff. und 156 ff.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, S. 64; FURTTENBACH 1640, S. 62 und 70.

¹³⁵⁷ SERLIO 1584, II, fol. 52 r°; FURTTENBACH 1640, S. 62; ID. 1663, S. 127 f. und 131 f.

¹³⁵⁸ So waren zum Beispiel mit *Il Sant'Alessio*, *I Santi Didimo e Theodora*, *Il San Bonifatio* sowie *Il Sant'Eustachio* nicht weniger als vier der acht zwischen 1631 und 1644 von den Barberini aufgeführten Opern geistlichen Themen gewidmet. MICHELASSI 2000, S. 69 f.; BUELOW 2004, S. 38 f.

rio Longhi den Bau der Cappella di S. Filippo Neri von S. Maria in Vallicella begann [ABB. 970 - ABB. 971],¹³⁵⁹ zu einem wiederkehrenden Element wird dieser kompositorische Ansatz jedoch erst bei Carlo Rainaldi, in dessen Projekten sich gerade kurz vor 1660 überkuppelte Presbyterien mehrfach nachweisen lassen. Sowohl bei den beiden ersten, nicht realisierten Vorschlägen für S. Maria in Campitelli [ABB. 935 - ABB. 938] als auch bei den Idealentwürfen *Codici Chigiani* P.VII.10, fol. 127 v^o und 130 r^o der Biblioteca Apostolica Vaticana [ABB. 939 | ABB. 942] schloss sich an den Hauptraum ein kreisrundes oder quadratisches Presbyterium an, das von einer Kuppel mit einer vergleichsweise ausladenden Laterne überspannt werden sollte. Das *opaion* wäre dabei – soweit zu den Projekten überhaupt Schnitte existieren, die es erlauben, die Höhenentwicklung der Kirchen zu beurteilen – jeweils ab etwa der Mitte des Kirchenraums wahrnehmbar gewesen. In den Projekten für S. Maria in Campitelli sollte das eigentliche Altarretabel darüber hinaus auch durch Öffnungen in den Seiten einer noch hinter dem Presbyterium liegenden Raumschicht beziehungsweise durch ein über dem Retabel eingebrochenes, aber durch eine Art Altarbaldachin wieder verdecktes Fenster belichtet werden. Zumindest die Zuordnung von Hauptraum und Presbyterium sowie die Sichtbarkeit des *opaion* hätten somit in etwa der Situation in S. Andrea entsprochen.

Sofern Bernini zu den Entwürfen Rainaldis Zugang hatte,¹³⁶⁰ lässt sich daher nicht ausschließen, dass dessen Ideen für das Presbyterium von S. Maria in Campitelli die Konzeption des ebenfalls überkuppelten und mit einer Laterne versehenen Altarraums von S. Andrea beeinflussten. Andererseits sah Rainaldi jedoch beide Male in der Gewölbezone des Presbyteriums zusätzliche Öffnungen vor. Beim ersten Projekt sollte die Kuppel an ihrem unteren Rand von vier Stichkappen durchbrochen werden, beim zweiten Projekt waren dann sogar die seitlichen Lünetten zwischen den Pendantifs verglast. In keinem der Fälle kann daher wirklich von einer verdeckten Beleuchtung die Rede sein. Auch bei den Idealentwürfen ist analog zu den Projekten für S. Maria in Campitelli davon auszugehen, dass außer den *opaia* weitere Öffnungen vorgesehen waren. Insofern diene in Bezug auf die eigentliche Lichtführung wohl doch das Altarretabel der Cappella Cornaro als Hauptvorbild für S. Andrea. Allenfalls die Cappella Fonseca von S. Lorenzo in Lucina [ABB. 1045], in der das *opaion* jedoch nur geringfügig über dem Scheitel der Kapellenöffnung liegt und daher von außerhalb der Kapelle deutlich stärker wahrnehmbar ist, könnte für die detaillierte Durcharbeitung der Beleuchtungslösung noch eine gewisse Rolle gespielt haben.

4.4.3. Die Engelsglorien und die *Quarant'ore*-Apparate

Die bisher analysierten Motive, von der Position der Ädikula über die Behandlung der Presbyteriumszone und die dadurch hervorgerufene Bühnenhaftigkeit bis hin zur Belichtung durch eine eigene Laterne, trugen zwar bereits entscheidend dazu bei, dem Altarraum von S. Andrea al Quirinale einen besonderen Status an der Grenze von irdischer und himmlischer Sphäre zu verleihen, ihren eigentlichen gestalterischen und ikonographischen Sinn erhielten diese Elemente jedoch gerade bei S. Andrea erst im Zusammenspiel mit der figürlichen Dekoration. Wie bereits deutlich wurde, dienten auch in diesem Punkt die beschriebenen Altarretabel der 1630er- bis 1650er-Jahre als Vorbild, waren doch schon dort räumliche Struktur und Beleuchtung darauf ausgerichtet gewesen, dem von Skulpturen verkörperten *theatrum sacrum* einen geeigneten Rahmen zu geben. Thematisch und in seiner konkreten künstlerischen Umsetzung steht das dekorative Programm dagegen in der Tradition gemalter beziehungsweise stuckierter Engelsglorien, auf die daher an dieser Stelle nochmals näher eingegangen werden soll.

¹³⁵⁹ BARBIERI et al. 1995, S. 106.

¹³⁶⁰ Zur Frage, ob Bernini die Projekte Rainaldis kannte, siehe S. 419, zur genauen Datierung siehe vor allem S. 417 (Anm. 1224) und S. 420 (Anm. 1233).

Seit dem Mittelalter war es bei Zentralbauten üblich gewesen, im Zentrum des Gewölbes den thronenden Christus und die ihn umgebenden Engelschöre darzustellen¹³⁶¹ – ein Motiv, das insofern besonders nahelag, als die Kuppel über die gesamte Architekturgeschichte hinweg stets auch als Sinnbild des Himmels begriffen wurde. Waren die frühen Engelsglorien noch auf die obersten Register der Kuppel beschränkt geblieben und hatten die Künstler die einzelnen Figuren dort stets in konzentrischen, ihrer Hierarchie entsprechenden Kreisen angeordnet, setzten sich in der Nachfolge der zwischen 1526 und 1530 von Correggio ausgemalten Vierungskuppel des Doms zu Parma freiere, die gesamte Kuppel umfassende Kompositionen durch, die einen unmittelbaren Blick in den Himmel freizugeben schienen.¹³⁶² Auch die Engelsglorien, die ab Ende des 16. Jahrhunderts in Rom realisiert wurden, übernahmen im Wesentlichen dieses in Parma entwickelte gestalterische Schema. So finden sich illusionistische Blicke in den Himmel etwa über der Vierung von Santa Pudenziana und über der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore, vor allem aber in S. Andrea della Valle, wo Giovanni Lanfranco zwischen 1621 und 1625 ein Kuppelfresko realisierte, das zu den Höhepunkten der barocken Deckenmalerei gehört [ABB. 1056].

All die genannten Beispiele zeichnen sich sowohl durch ihre große Bandbreite an unterschiedlichen Figurentypen als auch durch die zum Zentrum der Komposition hin immer heller und schemenhafter werdende Darstellung aus. Im unteren Teil der Kuppel, wo sich oft noch Heilige unter die Engel mischen und auch die Engel selbst in der Regel bei einer konkreten Handlung dargestellt sind, beginnt die Komposition stets mit sehr plastischen, lebensecht wirkenden Figuren. Nach oben hin lösen sich diese jedoch immer weiter auf und verschwinden schließlich in einer Lichtglorie, deren Wirkung bei vielen Bauten durch das echte Licht, das durch die Laterne in die Kuppel einfällt, noch unterstrichen wird. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass vergleichsweise körperhafte Figuren stets ausschließlich auf den Rand der Kuppel beschränkt sind. Insbesondere in der Nähe des *opaiou* verdichtet sich in fast allen Beispielen die Komposition wieder. Dennoch entsteht auch in diesem Fall rings um die lichtdurchflutete, scheinbar in der Mitte des Himmels schwebende und von den gemalten Engeln gestützten Laterne der Eindruck, dass die Figuren zum Hintergrund hin im reinen Licht aufgehen beziehungsweise – anders herum betrachtet – dass sich das einströmende Licht allmählich zu Engelsfiguren materialisiert.

Angesichts der geradezu exemplarischen Verknüpfung all dieser gestalterischen und ikonographischen Aspekte und angesichts der schieren, alle unmittelbaren Vorläufer übertreffenden Dimensionen blieb das Kuppelfresko von S. Andrea della Valle in Rom auch während der folgenden Jahrzehnte ein wichtiges gestalterisches Vorbild. Es verwundert daher nicht, dass man gerade bei besonders prestigeträchtigen Kirchen bis in die 1670er-Jahre hinein die Kuppeln regelmäßig mit einem Blick in den von Engeln und Heiligen bevölkerten Himmel ausmalte. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang insbesondere die Kuppelfresken Pietro da Cortonas in S. Maria in Vallicella (1647 - 1651), Ciro Ferris in S. Agnese in Agone (ca. 1670 - 1672) und Giovanni Battista Gaullis in Il Gesù (1671 - 1674), sowie die ebenfalls auf Entwürfen Cortonas beruhenden Mosaiken in den Kuppeln über dem nördlichen Seitenschiff des Petersdoms (ab 1653).¹³⁶³ Gleichzeitig wurde das Motiv der Engelsglorie aber auch zunehmend auf neue Kontexte übertragen. Dazu gehörten zum einen die übrigen Deckenfresken, in denen entweder – wie in den Langhausgewölben von S. Maria ai Monti, S. Maria in Vallicella und Il Gesù [ABB. 1012] – der Blick in den Himmel den Hinter-

¹³⁶¹ Man denke etwa an die Baptisterien von Parma, Florenz oder Padua. Letztlich deutet sich diese Tendenz sogar bereits in den Mosaiken von Ravenna an.

¹³⁶² GdI *Emilia-Romagna*, S. 505.

¹³⁶³ Welches zusätzliche Prestige eine solcherart ausgemalte Kuppel mit sich brachte, zeigt sich vor allem am Beispiel von Il Gesù, wo man sogar bereit war, der Ausmalung die bisherige, an Sankt Peter orientierte Rippendekoration zu opfern. D'AMELIO 1997, S. 199 f.

grund für das eigentliche Bildthema bildete oder – wie im Fall der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria [Abb. 1036] – die Paradiesvision ein den gesamten Raum umfassendes ikonographisches Programm vervollständigte. Zum anderen gehörte dazu aber auch eine Reihe skulpturaler oder zumindest kulissenartig gestaffelter Dekorationen, durch die die Engelsglorien in die Wandzone Eingang fanden.

Eine besonders wichtige Rolle spielten in diesem Zusammenhang die Ausstattungen für die Feier des Vierzigstündigen Gebets oder „*Orazione delle Quarant'ore*“, einer typischen, vor allem in Italien verbreiteten Devotionsform der Gegenreformation, bei der die Eucharistie jeweils 40 Stunden lang am Hauptaltar einer Kirche zur Anbetung ausgesetzt wurde. Anfänglich fanden diese Andachten unabhängig vom liturgischen Kalender als für sich allein stehende Zeremonien statt, in besonderen Notzeiten oder in größeren Städten wurden sie später dann aber auch als immerwährende Gebete organisiert, bei denen zu demjenigen Zeitpunkt, zu dem die *Quarant'ore* in einer Kirche endeten, in der nächsten Kirche eine neue Andacht begann. Gerade in Rom bildeten sich dabei im Laufe der Zeit vier besonders wichtige Etappen heraus: das Vierzigstündige Gebet in der Cappella Paolina des Vatikan, mit dem der Papst jeweils am ersten Advent den neuen Zyklus der Andachten eröffnete, sowie die *Quarant'ore* im Collegio Romano beziehungsweise im Oratorio del Caravita, in S. Lorenzo in Damaso und in Il Gesù, die die Gläubigen während der letzten Karnevalstage vom sündigen Treiben auf den Straßen und Plätzen der Stadt fernhalten sollten.¹³⁶⁴

Um die Hostie wirkungsvoll in Szene zu setzen, wurde der Altarraum zu diesen Anlässen stets mit ephemeren Einbauten versehen. Beschränkte sich die Dekoration zunächst auf textile Behänge beziehungsweise auf eine Rahmenarchitektur aus Holz oder Pappmaché, setzten sich im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts gerade in S. Lorenzo in Damaso und in Il Gesù aufwändige Szenerien durch, bei denen die Eucharistie im Zentrum eines komplexen bildtheologischen Programms stand. Erste Ansätze zu dieser Entwicklung finden sich in den leider nur aus Beschreibungen bekannten Apparaten für die Advents-*Quarant'ore* des Jahres 1628 im Vatikan, entworfen von Gian Lorenzo Bernini, sowie für das Vierzigstündige Gebet des Jahres 1631 in S. Lorenzo in Damaso.¹³⁶⁵ Wie die *avvisi* berichten, bestand die Dekoration beide Male im Wesentlichen aus einer Paradiesglorie mit Heiligenfiguren, Engeln und Wolken, die ähnlich wie die Theaterkulissen durch unzählige, innerhalb des Apparats versteckte Lampen angestrahlt wurden.¹³⁶⁶ Auch wenn unklar bleibt, ob das Tabernakel bereits – wie später üblich – in der Mitte der Glorie angebracht war oder ob die Engel und Wolken lediglich frei über einer auf dem Altar stehenden Monstranz schwebten, hatte sich mit der illusionistisch ausgeleuchteten Engelsglorie doch ein Motiv etabliert, das nicht nur half, die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf die Hostie zu lenken, sondern sich auch aus inhaltlichen Gründen zur Inszenierung des Ostensoriums besonders anbot.¹³⁶⁷ Es verwundert daher nicht,

¹³⁶⁴ Zur Geschichte des Vierzigstündigen Gebets und zu den theologischen Positionen, die mit der Ausrichtung dieser Gebete jeweils propagiert wurden siehe WEIL 1974, S. 220 ff.; NOEHLES 1978, S. 92 ff. und IMORDE 1997, *passim*.

¹³⁶⁵ WEIL 1974, S. 227 ff.

¹³⁶⁶ „[6. Dezember 1628] *era stato fatto in detta Cappella Paolina un bellissimo apparato rappresentante la gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiche vi stavano nascoste dietro alle nuvole più di 2 mila lampade accese inventione del Cavaliere Berlino [sic] Fiorentino Scultore et architetto celebre de nostri tempi [...]*“ BAV, *Codici Urbinati latini*, 1098, fol. 701, zitiert nach WEIL 1974, S. 227 (Anm. 28) und IMORDE 1997, S. 93 (Anm. 336).

„[1. März 1631] *furono poste l'orazione delle 40 hore nella Chiesa di S. Lorenzo in Damaso, il cui apparato viene giudicato il più bello, che si sia mai veduto in questa Città, poiche il frontespizio dell'Altar maggiore resta coperto di nuvole, che à forza di Lumi splendono si vagamente che tra esse si vedono le schiere delli Angeli et l'effigie grandi, et piccole de Santi, et Beati, che godono la gloria del Paradiso [...]*“ BAV, *Codici Urbinati latini*, 1101, fol. 116 v°, zitiert nach WEIL 1974, S. 230 (Anm. 36).

¹³⁶⁷ Da sich mit Verweis auf die beim Konzil von Trient zum Dogma erklärte Lehre von der Realpräsenz Christi in den

dass derartige Glorien ab diesem Zeitpunkt in kaum einem *Quarant'ore*-Apparat mehr fehlen durften.¹³⁶⁸

Zweifelsfrei nachweisen lässt sich eine Komposition, bei der die Engelsglorie das Ostensorium tatsächlich wie eine Aura umgibt, erstmals in dem Pietro da Cortona zugeschriebenen, den gesamten Kirchenraum bedeckenden *teatro* für die *Quarant'ore* des Jahres 1633 in S. Lorenzo in Damaso [ABB. 1057].¹³⁶⁹ Auf der Stirnseite, die mit ihren rahmenden Pylonen wie der Mittelteil einer *scenae frons* gewirkt haben muss, öffnete sich dort der Blick auf zwei überlebensgroße, fliegende Engel, die das Tabernakel bis etwa auf die Höhe des Kämpfergesimses emportrugen. Diese zentrale, vielleicht sogar bereits dreidimensional in Pappmaché ausgeführte Figurengruppe wurde von einer Lichtglorie hinterfangen, die nach außen hin in eine von zahllosen *putti* besetzte Wolkenformation überging. Soweit sich dies anhand der Zeichnung rekonstruieren lässt, dürfte es sich dabei um eine Folge hintereinander gestaffelter, bemalter Tafeln gehandelt haben, die auch hier wieder die für die illusionistische Ausleuchtung der Szene erforderlichen Lampen verdeckten.¹³⁷⁰ Den unteren Teil des Dioramas nahm ein Altar ein, der – nach seiner stark erhöhten Position und seiner vergleichsweise geringen Größe zu urteilen – wohl ebenfalls zu den ephemeren Einbauten gehörte¹³⁷¹ und an dessen Seiten die Wolken nach vorne quollen. Insgesamt entstand auf diese Weise kurz vor dem Modell für den Hauptaltar von S. Giovanni dei Fiorentini, der dieses Motiv dann auch in die permanente Kirchengestaltung einführte, zum ersten Mal der Eindruck eines entrückten, von den Gläubigen physisch nicht erreichbaren Raums, in dem sich vor aller Augen eine göttliche Erscheinung abspielte. Wie später in einigen Kapellenausstattungen und Deckenfresken, wurde die Trennung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre allerdings durch einige zusätzliche, in diesem Fall vor dem Proszeniumsbogen angebrachte Wolken wieder durchbrochen. Das auf der „Bühne“ stattfindende Geschehen schien so auch in den Kirchenraum einzudringen, wie als Zeichen dafür, dass das Wirken Gottes das Leben der Anwesenden unmittelbar berührte.

Auch bei den ephemeren Strukturen, die Niccolò Menghini für die *Quarant'ore* der Jahre 1640 und 1646 in Il Gesù entwarf [ABB. 1058] und die im Gegensatz zu Cortonas Dekoration für S. Lorenzo in Damaso allein auf die Presbyteriumszone beschränkt blieben, wurden die oberen zwei Drittel des Dioramas wieder von einer verdeckt beleuchteten Himmelsglorie eingenommen, in deren Mitte Engel eine Monstranz trugen. Aufgrund ihrer eher an malerischen Prinzipien orientierten, in sich geschlossenen Gesamtkomposition gaben die beiden Apparate in Bezug auf die Gestaltung des Altarraums von S. Andrea al Quirinale jedoch nur wenige zusätzliche Impulse. Es sei da-

Abendmahlsgaben die Eucharistie ikonographisch mit Christus gleichsetzen ließ, konnte die Hostie nicht nur in Bildprogrammen den Platz anderer Christusdarstellungen einnehmen, sondern eine solche Substitution wurde sogar ausdrücklich zu einem Mittel, um die katholische Auffassung von der Realpräsenz zu visualisieren. Nichts lag daher näher als im Rahmen der *Quarant'ore*-Apparate das Ostensorium in eine Himmelsvision einzufügen, in deren Zentrum traditionellerweise der thronende Christus, das apokalyptische Lamm oder das von diesem ausgehende göttliche Licht hätten stehen müssen, beziehungsweise die gestalterischen Schemata aufzugreifen, nach denen üblicherweise die Wiederkunft Christi und andere Gotteserscheinungen dargestellt wurden. Darüber hinaus verwiesen die Engel und Wolken auf die seit Thomas von Aquin übliche Interpretation der Hostie als *panis angelorum* sowie auf die typologische Gleichsetzung des Tabernakels mit der Bundeslade, die im Tempel Salomons unter zwei vergoldeten Engelsfiguren aufgestellt worden war und auf der sich Gott in Form einer Wolke niedergelassen hatte. NOEHLES 1985, S. 93 f.; IMORDE 1997, S. 95.

¹³⁶⁸ Selbst in dem *Quarant'ore*-Apparat des Jahres 1685, den Andrea Pozzo in seinem Traktat als rein architektonische Komposition wiedergibt, war der mittlere Bogen seiner eigenen Aussage nach mit einer Engelsglorie ausgefüllt. POZZO 1693, I, fig. 71.

¹³⁶⁹ Zu Cortonas Dekoration für S. Lorenzo in Damaso siehe IMORDE 1997, S. 93 ff. und 99; FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 279 ff. sowie MERZ 2008, S. 43 ff.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, S. 44 und 293 (Anm. 8).

¹³⁷¹ Für diese Interpretation spricht auch die Rekonstruktion des damaligen Bauzustandes in HdKR, II, S. 252 f.

her an dieser Stelle auf eine vollständige Beschreibung verzichtet und lediglich darauf hingewiesen, dass dort erstmals in großem Stil vergoldete Strahlenbündel eingesetzt wurden, um die Wirkung des von der Hostie ausgehenden Lichts zu unterstützen, und dass die Engel dort erstmals eine ähnlich große Vielfalt zeigten wie in den bereits diskutierten Kuppelfresken.¹³⁷²

Einen entscheidenden Schritt in Richtung der späteren, skulpturalen Engelsglorien vollzog dagegen – ebenfalls in Il Gesù – Carlo Rainaldi mit seinem *teatro* für das Vierzigstündige Gebet des Jahres 1650 [ABB. 1059]. Zwar wurde auch hier die gesamte Szenerie durch den östlichen Vierungsbogen begrenzt, innerhalb dieses Rahmens realisierte Rainaldi jedoch eine viel offenere und gleichzeitig wieder viel architektonischere Anlage, die die Elemente, die Cortona 1633 noch an den Seitenwänden des Mittelschiffs angebracht hatte, unmittelbar in das Diorama integrierte. Der dem alttestamentarischen Tempelopfer und dessen typologischen Parallelen zur Eucharistie gewidmete Apparat gab den Blick frei in einen reich mit Vollsäulen instrumentierten und mit einer Folge von Pendentifkuppeln überspannten Sakralbau, vor dessen Gewölbezone sich die Hostie erneut in dem üblichen, von Engeln, Wolken und Lichtstrahlen umfungenen Tabernakel präsentierte. Die Komposition unterschied sich jedoch von den vorangegangenen Beispielen dadurch, dass die Glorie hier nicht mehr die gesamte Breite des Apparats ausfüllte und dass auf diese Weise die Überlagerung der Architektur durch die Himmelsvision wie in den Gewölben der Cappella Pio von S. Agostino oder der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria regelrecht inszeniert wurde. Außerdem fällt auf, dass sowohl die Engelsglorie als auch die Architekturglieder an den Rändern des Apparats angeschnitten waren und so der Eindruck entstand, als setzte sich die Szene ähnlich wie das übernatürliche Geschehen in einigen weiter oben beschriebenen Retabeln hinter dem als Proszenium wirkenden Vierungsbogen weiter fort. In der Glorie selbst differenzierten sich die Engelstypen ähnlich stark aus wie in den Apparaten der Jahre 1640 und 1646, die das Tabernakel umgebenden Strahlen spielten sogar eine nochmals deutlich prominentere Rolle. Damit erreichten hier sowohl der aus den Decken- und Kuppelfresken übernommene Ansatz Menghinis, die Engel allmählich im göttlichen Licht aufgehen zu lassen, als auch die in S. Lorenzo in Damaso und in den Kapellengewölben greifbare Tendenz, die Architektur durch die hereinbrechende Paradiesvision zu überlagern, ihren vorläufigen Höhepunkt. Auf dieser Grundlage konnte sich in den folgenden Jahren das Motiv der Himmelsglorie dann auch wieder von den *Quarant'ore*-Apparaten emanzipieren und sich mit der im Altarkontext bereits etablierten Tradition einzelner Engelsskulpturen zu permanenten Apsisdekorationen verbinden.

Den ersten Schritt zu dieser Entwicklung bildete die im Zusammenhang mit den typologischen Vorbildern für den Altarraum von S. Andrea al Quirinale bereits analysierte, Ende 1609 von Camillo Mariani entworfene und 1612 fertiggestellte Präsentation des Gnadenbilds im Retabel der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore, bei der die zuvor nur als Bekrönung von Gesimsen und Giebeln sowie als Dekoration von Bogenzwickeln bekannten Engelsskulpturen¹³⁷³ erstmals ins Innere des Retabels vorgedrungen waren [ABB. 1017].¹³⁷⁴ Die wie bei allen wundertätigen Bildern vergleichsweise kleine Ikone wurde dort zunächst von einem ausladenden, teils vergoldeten, teils mit Marmorintarsien belegten Rahmen eingefasst, der dann immer noch verbleibende Abstand bis zu den Rändern der umgebenden Ädikula wurde mit reliefierten Engeln aus vergoldeter Bronze ge-

¹³⁷² Für eine ausführlichere Analyse sowohl der beiden Apparate Niccolò Menghinis als auch der im folgenden Absatz beschriebenen Dekoration Carlo Rainaldis siehe außer der in Anmerkung 1364 genannten Literatur NOEHLES 1985, S. 93 f. sowie FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 314 ff., 338 ff. und 344 ff.

¹³⁷³ Vgl. Kapitel 4.3.3., S. 445 ff.

¹³⁷⁴ Zur Datierung und Zuschreibung der figürlichen Elemente siehe DORATI 1967, S. 234 und OSTROW 1996, S. 147 ff., zum Motiv des von Engeln getragenen Altarbildes und zu dessen Bedeutungsgehalt *ibid.*, S. 157 sowie JÜRGENS 1956, S. 161 ff.

füllt, die die gerahmte Ikone zu tragen scheinen. Die Hauptlast übernimmt dabei ein im unteren Teil des Retabelfelds schwebender Engel, der das Bild mit beiden Armen nach oben stemmt, während zwei weitere Engelspaare den Rahmen an den Seiten zusätzlich stützen. Die Figuren bilden dabei zwar im Großen und Ganzen noch eine symmetrische Komposition, sie sind jedoch in der Höhe leicht gegeneinander versetzt und unterscheiden sich bei näherer Betrachtung auch in Details ihrer Haltung und Gewandung. Damit deutet sich hier – sogar noch etwas früher als bei den bereits diskutierten Gesims- und Zwickelskulpturen – der allmähliche Übergang von den streng spiegelbildlich aufgebauten Anlagen des späten Cinquecento zu der ab Mitte des Seicento üblichen barocken Mannigfaltigkeit an. Außer der Tatsache, dass mit dem Retabel der Cappella Paolina ganz generell die Tradition der von Engeln getragenen Altargemälde begann, sind für uns dabei vor allem die beiden oberen Engelsfiguren von Interesse, die mit ihrer Handhaltung an den diversen Rahmenprofilen sowie mit ihrem Blick nach unten Richtung Altarmensa zwei der drei großen Figuren im Altarraum von S. Andrea vorwegnehmen.

Die in der Cappella Paolina erstmals realisierte Idee, den Gläubigen einen verehrungswürdigen Gegenstand innerhalb des Altars durch schwebende Engel zu präsentieren, nahm Bernini zunächst ab 1633 bei den Reliquiennischen im oberen Teil der Vierungspfeiler von Sankt Peter wieder auf, schuf dort allerdings Kompositionen, bei denen die reliefierten Darstellungen der in der Vierung des Petersdoms aufbewahrten Reliquien außer von einigen *putti* jeweils nur von einer einzelnen echten Engelsfigur getragen werden, und die es daher erlaubten, die Skulpturen selbst stärker zu monumentalisieren [ABB. 1022]. Erst Ende der 1650er- und Anfang der 1660er-Jahre näherte sich Bernini im Hauptaltar von S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo [ABB. 1042], in der Cappella De Sylva von S. Isidoro [ABB. 1043] und in der Cappella Fonseca von S. Lorenzo in Lucina [ABB. 1044], wo jeweils zwei im unteren Teil des Retabels schwebende Engel beziehungsweise Putten ein ovales Bildfeld zu tragen scheinen, dann wieder ein Stück weit dem Vorbild der Cappella Paolina an und verknüpfte dabei gleichzeitig das Motiv des durch eine himmlische Intervention komplettierten Retabels erstmals mit einem normalen Altargemälde.¹³⁷⁵ Angesichts des andernorts bereits erreichten Abwechslungsreichtums gab Bernini außerdem die Symmetrie der Anlage nun endgültig auf und wählte stattdessen jeweils zwei von ihrer Größe her zwar vergleichbare, in ihrer Haltung und ihrem Gewand aber stark voneinander abweichende Figuren. Insbesondere in S. Tommaso und in der Cappella Fonseca deutete sich auf diese Weise bereits die im Presbyterium von S. Andrea gewählte Gegenüberstellung zweier Engel an, von denen einer unmittelbar das Gemälde zu betrachten scheint, während der andere ins Leere blickt oder sich sogar abwendet.

Daneben entstanden, ebenfalls bereits Anfang der 1630er-Jahre, die ersten Ansätze zu einer echten skulpturalen Himmelsvision. So wird zum einen in dem schon unter mehreren Gesichtspunkten analysierten Hochaltarmodell Pietro da Cortonas für S. Giovanni dei Fiorentini das gesamte obere Drittel des Hintergrundreliefs von mindestens vier einander auf engem Raum umkreisenden, von Wolken getragenen Engelsfiguren eingenommen, die von oben in den Bildausschnitt eindringen und – ohne in das Geschehen aktiv einzugreifen – die letzten Akte des Taufgeschehens aus der Luft verfolgen [ABB. 1018]. Zum anderen besteht in den Kalotten der von Bernini ausgestatteten Reliquiennischen der Vierungspfeiler von Sankt Peter die Dekoration zunächst einmal aus je vier weiß belassenen Putten, von denen jeweils zwei über die Seitenstücke des verkröpften Giebels klettern, während die anderen beiden frei vor der Kalottenfläche schweben und ein Spruchband tragen

¹³⁷⁵ Zu den Retabeln, bei denen das Altargemälde von Engeln präsentiert wird, zählen eigentlich auch diejenigen der Querhausaltäre von S. Maria del Popolo. Dort wird das Bild jedoch von zwei auf der Predella aufgestellten, vergleichsweise statisch wirkenden Figuren lediglich leicht gestützt und nicht regelrecht getragen. Der Gesamteindruck unterscheidet sich daher fundamental sowohl von den anderen hier genannten Beispielen als auch von der in S. Andrea gewählten Lösung.

[ABB. 1022]. In der Nähe der unteren Ecken wird die Komposition darüber hinaus durch ebenfalls weiße, jedoch weniger stark modellierte Wolkenformationen und Engelsköpfe sowie durch aus dem vollständig vergoldeten Hintergrund reliefartig hervortretende Strahlen ergänzt.

Bei der Cappella Alaleona von SS. Domenico e Sisto [ABB. 1038 - ABB. 1040] wurden dann ab 1649 die dreidimensionalen Engel und *putti* auch erstmals mit einer gezielten Lichtinszenierung kombiniert, ja die Figuren im oberen Teil des Retabels und in der Lünettenzone scheinen sich dort sogar bereits – wie für Paradiesvisionen typisch – unmittelbar aus der einfallenden Helligkeit zu materialisieren. Die Komposition verfügt aber weder über die aus den gemalten Glorien und den Apparaten für das Vierzigstündige Gebet bekannte Vielzahl an Einzelfiguren, noch über den dort üblichen kompakten Aufbau und bildet daher ebenfalls noch kein vollwertiges skulpturales Äquivalent zu den gemalten Engelsglorien.

In der weiter oben bereits erwähnten Cappella Fonseca von S. Lorenzo in Lucina [ABB. 1044 - ABB. 1045] entfernte sich die Lichtführung sogar wieder von den gemalten und ephemeren Vorbildern, da von der Inszenierung der Engel als materialisiertes Licht lediglich die Idee übrigblieb, den Ursprung der himmlischen Gestalten in einer ansonsten nicht eigens ausgezeichneten, besonders hellen Zone zu verorten. Andererseits näherte sich Bernini mit dieser Kapellenausstattung jedoch sowohl in Bezug auf die Lage der Lichtquelle und deren Einbindung in die Komposition als auch hinsichtlich der grundsätzlichen Verteilung der Engel weiter an die in S. Andrea gewählte Lösung an, scheinen doch die *putti*, die sich hier gemeinsam mit vier erwachsenen Engelsfiguren locker über den rückwärtigen Teil der Hängerkuppel verteilen, wie im Altarraum der Jesuitenkirche durch ein zentrales *opaoion* in die Kapelle einzudringen.

Erst bei der *Cathedra Petri* in der Hauptapsis von Sankt Peter [ABB. 1046] gelang es Bernini dann zwischen 1663 und 1666¹³⁷⁶, die aus den Gewölben und den *Quarant'ore*-Dekorationen bekannten Engelsglorien vollständig in das Medium der Skulptur zu übertragen. Die Zone oberhalb des eigentlichen Petrusthrons wird dort von einem Kranz unzähliger, durchgängig vergoldeter Engel und *putti* eingenommen, innerhalb dessen vor allem drei Bereiche durch stark hinterschnittene Figuren betont werden. In der unteren Hälfte findet sich auf beiden Seiten jeweils eine Gruppe aus beinahe vollplastischen erwachsenen Engeln, unter denen rechts vor allem eine Gestalt mit Märtyrerpalme und ausgebreiteten Flügeln sowie mehrere halb verdeckte, zum Teil mit flehentlicher Geste dem Zentrum der Glorie zugewandte Figuren auffallen, während links ein ungeflügelter, in Rückansicht dargestellter Jüngling und zwei von der Seite herbeifliegende, im Profil sichtbare Engel die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Die dritte Gruppe im Scheitel der Glorie besteht ausschließlich aus *putti* und umfasst dadurch eher kleinteilige, deshalb aber nicht weniger plastische Skulpturen. Zum inneren Rand des Figurenkranzes hin verringert sich dagegen nicht nur der Maßstab der einzelnen Engel, sondern deren Darstellung wird auch zunehmend flacher. Außerdem verzichtete Bernini dort mehr und mehr auf vollständige Figuren und beschränkte sich lediglich auf dicht nebeneinander angeordnete, zum Teil noch nicht einmal mehr geflügelte Köpfe. Damit sind sowohl die wesentlichsten der im Altarraum von S. Andrea eingesetzten Figurentypen als auch das Spiel mit unterschiedlichen Graden an Plastizität hier bereits nachweisbar.

Sämtliche Figurengruppen sind durchmischt mit mehr oder weniger stark ausgearbeiteten Wolken, die sich hinter dem Petrusthron bis weit nach unten fortsetzen und wie in den *Quarant'ore*-Apparaten Cortonas und Rainaldis sowie bei den scheinbar in den Realraum eindringenden gemalten Glorien die bestehenden Architekturelemente an zahlreichen Stellen überdecken. Nach oben sowie nach links und rechts unten wird die eigentlich ovale Glorie durch dichte Strahlenbündel, die weiter als alle anderen Elemente in die umliegende Wand ausgreifen und an einzelnen Stellen sogar

¹³⁷⁶ TRATZ 1988, S. 436; ACKERMANN 2007, S. 183.

über die Pilaster und den Architrav der Kolossalordnung hinausragen, zu einer dreieckigen Komposition erweitert. In der Mitte der Engelsglorie schuf Bernini dagegen durch geschickte Umgestaltung der bereits im Michelangelobau vorhandenen Fensteröffnung einen ovalen *oculus* mit von einem fast rotbraunen Rand über eine gelbliche Übergangszone bis zu einem praktisch rein weißen Zentrum changierender Verglasung,¹³⁷⁷ durch den nachmittags und abends direktes Sonnenlicht in die Apsis einfällt. Wie bereits in der Cappella Alaleona wird dadurch das bei Kuppelfresken nur gemalte und bei Dekorationen für das Vierzigstündige Gebet nur notdürftig mit Öllampen nachgestellte göttliche Licht, das traditionell das Zentrum der Paradiesvisionen einnimmt, hier in all seiner gleißenden Pracht direkt erfahrbar.

Während die Glorie über der *Cathedra Petri* durch ihre vertikale Position an der Rückwand der Apsis zwar durchaus gewisse Parallelen zu den *Quarant'ore*-Apparaten aufweist, in ihrer grundsätzlichen Komposition aber doch eher an die Himmelsdarstellungen in Kuppeln und Gewölben erinnert, orientierte sich die wohl zumindest in ihren Grundzügen auf einen Entwurf Carlo Rainaldis zurückgehende Apsisdekoration von S. Maria in Campitelli [ABB. 1050] klar an der Dekoration, die Rainaldi selbst für das Vierzigstündige Gebet des Jahres 1650 geschaffen hatte.¹³⁷⁸ Im Zentrum eines die zentrale Figurengruppe umgebenden Strahlenkranzes steht hier nicht mehr ein echtes Fenster, sondern lediglich eine ovale Öffnung, in der das wundertätige, verdeckt beleuchtete Gnadenbild präsentiert wird, das ursprünglich den Anstoß zum Neubau der Kirche gegeben hatte. Die Öffnung wird in mehreren Schichten durch Wolkenformationen und einen weiteren Strahlenkranz eingefasst, Engel und *putti* spielen dagegen – anders als im Petersdom – im Zentrum der Glorie keinerlei Rolle und tauchen auch im äußeren Wolkenring nur vereinzelt auf. Lediglich am unteren Rand finden sich noch zwei größere und in ihrer Haltung ausladendere Engelsfiguren. Wie in den *Quarant'ore*-Apparaten besteht deren primäre Aufgabe jedoch darin, ein überdimensionales Tabernakel zu stützen, das dem Rest der Engelsglorie vorgeblendet scheint und die Öffnung mit dem Gnadenbild optisch aus der dahinter durchlaufenden Darstellung der himmlischen Sphäre ausschneidet. Damit verliert die Apsisdekoration von S. Maria in Campitelli zwar weitgehend den Charakter einer echten Paradiesvision, wie er in Sankt Peter trotz der Verlagerung der Engelsglorie auf die Wand noch entsteht, gleichzeitig bot sie aber nochmals zusätzliche Anhaltspunkte, wie sich gemeinsam einen großen Gegenstand tragende Engel in eine solche Glorie einbauen ließen.

4.4.4. Der Altarraum von S. Andrea al Quirinale als begehbare Retabel

Betrachtet man das Presbyterium von S. Andrea al Quirinale vor dem Hintergrund der beschriebenen Vergleichsbeispiele nun nochmals in seiner Gesamtheit, so zeigt sich, dass Bernini – genau wie bei der Grundkonzeption der Kirche und bei der Form und Dekoration der Kuppel – auch hier wieder mehrere prinzipiell voneinander unabhängige Motive zusammenführte. Aufgrund der für das römische Seicento eher ungewöhnlichen Entscheidung, den Zugang zum Presbyterium nicht bis in die Gewölbezone hinein ausgreifen zu lassen, sondern mit dem zum Sturz umgedeuteten Kranzgesims der Kirchenwand abzuschließen,¹³⁷⁹ sowie aufgrund des geradezu einmaligen Schritts,

¹³⁷⁷ Die originalen Scheiben sind heute leider nicht mehr erhalten, angesichts der anderenorts teilweise noch vorhandenen barocken Verglasungen und angesichts der zeitgenössischen Aussagen zur Belichtung von Altären ist aber davon auszugehen, dass die Farbigkeit im Wesentlichen dem Originalzustand entspricht.

¹³⁷⁸ Da die ursprünglich größtenteils aus Holz bestehende Dekoration ab Mitte des 18. Jahrhunderts sukzessive in Stuck nachgebildet wurde, ist auch hier unklar, ob sich die heutige Glorie weiterhin genau an den ursprünglichen Formen orientierte. In der Forschung wird jedoch allgemein angenommen, dass bei der Überarbeitung zumindest die grundsätzliche Komposition beibehalten wurde. HdKR, II, S. 546; PEDROLI BERTONI 1987, S. 80.

¹³⁷⁹ Das Kranzgesims nicht durchstoßende Altarräume finden sich sonst fast nur in Kirchen mit einer durchgehend zweigeschossigen Wandgliederung, etwa in S. Ivo alla Sapienza oder im Oktogon von S. Maria della Pace. Auch in

die so entstandene Öffnung mit einer Ädikula zu fassen [ABB. 143], scheinen sowohl für den Prospekt als solchen als auch für dessen Zusammenspiel mit dem dahinterliegenden Altarraum zunächst einmal keine unmittelbaren Vorbilder zu existieren. Zumindest fehlen jegliche Beispiele, bei denen die bei S. Andrea relevanten Motive in einem unmittelbar vergleichbaren Kontext aufgetreten wären. Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, lassen sich in vielen Punkten jedoch Parallelen zu den in den Jahrzehnten zuvor entstandenen Apsis- und Kapellenausstattungen ziehen. Insbesondere Berninis eigene Projekte für das Presbyterium von S. Maria in Via Lata, für die Cappella Raymondi und für die Cappella Cornaro scheinen den Altarraum sowohl in seinem grundsätzlichen Aufbau als auch in wesentlichen Details, von den Doppelsäulen, dem gesprengten Segmentgiebel und dem konkav gekrümmten Grundriss der Rahmung über deren Einbindung in das Dekorationssystem der umgebenden Wand, die Gestalt des gen Himmel schwebenden Heiligen, die sich an die Ädikula anschließende, überkuppelte Raumzelle und die Positionierung der figürlichen Elemente an der Hinterkante dieser zusätzlichen Zone bis hin zur Fortsetzung der Wandgliederung jenseits der Ädikula, vorwegzunehmen. Schon bei der Fertigstellung von S. Andrea dürfte das Presbyterium daher selbst auf einen mit den neuesten Bau- und Ausstattungsprojekten nur oberflächlich vertrauten Betrachter weniger wie ein klassischer Altarraum, sondern eher wie eine Art überdimensionales, begehbare Retabel gewirkt haben.

Zusammen mit der an die Rückwand angebauten Mensa und der nach dem Vorbild der *Cathedra Petri* oder der Apsis von S. Maria in Campitelli über die gesamte Rückwand ausgreifenden skulpturalen Engelsglorie ergab sich durch den Rückgriff auf die Retabeltypologie erstmals ein Gesamtensemble, das die für eine Visualisierung der göttlichen Präsenz infrage kommenden Strategien, die Darstellung eines hinter dem Retabel in einer eigenen, physisch nicht erreichbaren Raumschale stattfindenden übernatürlichen Geschehens und den direkten Einbruch himmlischer Gestalten in den Realraum, miteinander vereinte, ohne dass dabei die Lesbarkeit der beiden ikonographischen beziehungsweise kompositorischen Modelle beeinträchtigt wird oder deren spezifische Qualitäten verloren gehen [ABB. 244 - ABB. 245]. So behält durch die ausladende, bis zum Boden reichende Presbyteriumsöffnung die Engelsglorie zwar einen großen Teil ihrer Fähigkeit, den Betrachter unmittelbar zu berühren, gleichzeitig grenzt die vorangestellte architektonische Rahmung das Presbyterium aber doch so deutlich von seiner Umgebung ab, dass sich der mit künstlerischen Mitteln sichtbar gemachte göttliche Einfluss nicht mehr ungehindert über die gesamte Kirche verteilt, sondern sich wie bei den klassischen Skulpturen- beziehungsweise Relieffretabeln am Altar konzentriert und dort dafür umso stärker spürbar wird.

Auch die figürliche Dekoration selbst entstand durch den Rückgriff auf zwei unterschiedliche Entwicklungsstufen bei der Darstellung der himmlischen Sphäre. Wohl nicht zuletzt unter dem Einfluss der Cappella Fonseca von S. Lorenzo in Lucina verband Bernini hier erneut die skulpturale Engelsglorie, die durch ihre Fähigkeit, die Architekturgliederung teilweise zu überlagern, den Einbruch des Göttlichen besonders überzeugend darzustellen vermochte, in vergleichbarer Dichte und Reichhaltigkeit jedoch zuvor nur an Wänden aufgetreten war, mit der bei den frühen Himmelsvisionen üblichen Position der Lichtöffnung im Zentrum einer Kuppel [EBD. | ABB. 286 - ABB. 287]. Verglichen mit dem Petersdom und mit S. Maria in Campitelli verschob sich dadurch die gesamte Glorie ein gutes Stück nach oben, sodass es nun einerseits möglich wurde, die Komposition um ein Altargemälde zu erweitern, das von den aus dem *opaiion* strömenden Engeln ausschließlich am oberen Rand leicht gestützt wird und dadurch den Eindruck vermittelt, schwebt es in einer Art

diesen Fällen wird der Prospekt jedoch praktisch immer von einem Rundbogen abgeschlossen. Eine rechteckige Presbyteriumsöffnung ist dagegen meines Wissens für das römische Seicento sonst nur aus Carlo Rainaldi sowohl im Zusammenhang mit der Genese des Ovalgrundrisses als auch im Zusammenhang mit der verdeckten Beleuchtung bereits analysierten ersten Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli überliefert.

permatenten *levitatio* frei über dem Altar [ABB. 277]. Gleichzeitig erreichte Bernini auf diese Weise, dass die zu einer vollständigen skulpturalen Engelsglorie gehörende Lichtöffnung teilweise hinter dem Sturz der Ädikula verschwand und so nicht nur eine weitgehend blendfreie Beleuchtung des Geschehens am Altar ermöglichte, sondern angesichts des im Wesentlichen diffusen Lichteinfalls auch den gesamten Altarraum nochmals in jenes mystische, gerade für die entrückten Zonen typische Licht tauchte, das in besonderem Maße die alles durchdringende Präsenz Gottes zu visualisieren vermochte [ABB. 244].

Insgesamt wandte Bernini hier also nicht nur die Retabeltypologie erstmals konsequent auf einen Altarraum an, sondern arbeitete auch die beiden gestalterischen Grundkonstellationen des unmittelbaren Einbruchs des Göttlichen in den Realraum und der hinter die Ädikula entrückten Zone durch die weitere Detaillierung der Komposition, insbesondere die genaue Ausgestaltung der Engelsglorie sowie die verdeckte und diffuse Lichtführung, nochmals zusätzlich heraus. Selbst wenn die Idee, eine Paradiesglorie durch eine vorgelagerte architektonische Struktur zu fassen, sich bereits 1650 in Carlo Rainaldi zum Teil vom Vierungsbogen angeschnittener Dekoration für das Vierzigstündige Gebet in Il Gesù angedeutet hatte und spätestens Anfang der 1660er-Jahre in Berninis bewusster Kombination von *Baldacchino* und *Cathedra Petri* unübersehbar geworden war, und eine in eine entrückte Zone verschobene Altarmensa vermutlich sogar schon 1633 in Pietro da Cortonas *Quarant'ore*-Apparat für S. Lorenzo in Damaso erstmals vorgesehen gewesen war, wurde das gestalterische Potential dieser Verknüpfung von Rahmung und Engelsglorie daher erst bei S. Andrea in seiner ganzen Komplexität ausgeschöpft.

Die klare Identifizierbarkeit der beiden einander überlagernden Typologien bildet schließlich auch die Voraussetzung dafür, dass an S. Andrea der Altarraum, ähnlich wie bereits der Teresa-Altar der Cappella Cornaro, in seinem Charakter zu changieren beginnt. Erwies sich dort die im Retabel enthaltene Raumzelle gleichzeitig als Teil der Kapelle und als eigenständiger Bereich jenseits von deren Grenzen, so bildet das Presbyterium nun einerseits einen realen Raum, der als solcher von den an der Messfeier beteiligten Personen ganz selbstverständlich betreten werden kann, gehört aber andererseits auch zu einer entrückten, der göttlichen Sphäre vorbehaltenen und eigentlich unerreichbaren Zone. Damit erhalten nicht nur die realen Vorgänge im Altarraum, insbesondere die Zelebration der Messe, stärker als je zuvor den Charakter eines wundersamen, vom unmittelbaren Eingreifen Gottes geprägten Geschehens. Auch der Zelebrant selbst wird auf diese Weise während seiner Messfeier zum göttlich inspirierten Akteur beziehungsweise dringt durch seine liturgischen Handlungen in die himmlische Sphäre vor.

4.5. Die *coretti* und ihre Einbindung in Kirche und Konvent

4.5.1. Die Sänger- und Musikeremporen in römischen Kirchen

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Motiven, die zwar das Erscheinungsbild beziehungsweise den ikonologischen Gehalt von S. Andrea al Quirinale bestimmten, deren Präsenz sich unter funktionalen Gesichtspunkten aber entweder als unerheblich erwies oder ohnehin als selbstverständlich gelten durfte, spielte die Entscheidung, in den Nebentravéen wandbündige *coretti* anzuordnen, nicht nur für die Gestaltung, sondern auch für das Raumprogramm und die Nutzung der Kirche eine zentrale Rolle. Dabei zeigt die Suche nach möglichen Vorbildern, dass sich hochgelegene Nebenräume Mitte des 17. Jahrhunderts durchaus bereits zu einem vergleichsweise fest etablierten Bestandteil römischer Sakralbauten entwickelt hatten und dass somit auch in Bezug auf diesen Aspekt des Entwurfs Berninis Leistung vor allem darin bestand, existierende Ansätze zusammengeführt und in das Gesamtkonzept seiner Noviziatskirche integriert zu haben. Allerdings sind die dabei infrage kommenden Vergleichsbeispiele auf der Basis des heutigen Forschungsstandes nur bedingt zu fassen. So fehlen bisher nicht nur Studien, die die Entwicklung der in der Sakralarchitektur auftretenden Obergeschossräume systematisch nachzeichnen oder deren Typologie und Funktion im De-

tail analysieren würden.¹³⁸⁰ Auch die monographischen Arbeiten zu einzelnen Kirchen gehen nur selten auf die für normale Besucher unzugänglichen Emporensysteme ein. Hinzu kommt, dass sowohl die Quellen als auch die Literatur alle diese Bereiche oft unterschiedslos mit dem Begriff „*coretti*“ bezeichnen, obwohl sich die hochgelegenen Nebenräume in Wirklichkeit in mehrere klar unterscheidbare Typen einteilen lassen. Die folgenden Ausführungen sollen daher überhaupt erst einmal einen Überblick über die wesentlichen Charakteristika dieser noch kaum erforschten Architekturelemente geben. Dabei wird sich nicht zuletzt zeigen, dass die Bezeichnung „*coretti*“, die die exakte Gestaltung der betreffenden Bereiche sowie deren primäre Nutzung ein Stück weit in der Schwebe lässt, nur im Zusammenhang mit den Andachtsbereichen der Jesuiten tatsächlich sinnvoll ist.

Ganz grundsätzlich existierten zur Entstehungszeit von S. Andrea zwei große Gruppen von Strukturen, die es erlaubten, von einer erhöhten Position aus das in einer Kirche oder Kapelle vor sich gehende Geschehen zu verfolgen oder in dieses sogar aktiv einzugreifen.¹³⁸¹ Zum einen richtete man bei einer Reihe von Bauten hinter der Wandebene des Hauptraums gelegene Kammern ein, dank derer bestimmte Personenkreise an der Messe teilnehmen beziehungsweise mit Blick auf den Hauptaltar beten konnten, ohne den eigentlichen Kirchenraum zu betreten oder von den normalen Gläubigen auch nur gesehen zu werden – ein Grundtypus hochgelegener Räume, dessen unterschiedliche Varianten im Folgenden nochmals in eigenen Kapiteln analysiert werden sollen. Zum anderen finden sich in den meisten Sakralbauten der Renaissance und des Barock aber auch regelrechte, nahe des Altars in den Kirchenraum hineinragende Balkone, die primär als Ort für die an der Gestaltung der Messfeier beteiligten Musiker gedacht waren und schon von ihrer Genese her eng mit der Geschichte der Kirchenmusik in Verbindung standen.

Waren die frühen Hymnen und Choräle noch unmittelbare Träger der Liturgie gewesen und in dieser Eigenschaft von den Geistlichen selbst gesungen worden, hatte sich die Musik in den Gottesdiensten des Spätmittelalters nicht nur zu einem eigenständigen, den Ritus lediglich ergänzenden Element entwickelt, sie hatte dabei auch eine solche Komplexität erreicht, dass man für eine adäquate Ausführung immer öfter auf speziell geschulte Musiker zurückgreifen musste.¹³⁸² Hinzu kam, dass sich auch die Zahl der dabei erforderlichen Personen spätestens mit dem Aufkommen der Chorpolyphonie am Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert nochmals deutlich erhöht hatte, sowie dass in jener Zeit zunehmend fürstliche oder bürgerchaftlich getragene Kapellen entstanden waren, die anstelle der Mönche beziehungsweise Kanoniker die Musikpflege in den Kirchen übernehmen konnten. Gerade bei besonders festlichen oder repräsentativen Anlässen stellte sich daher stets die Frage nach dem geeigneten Aufstellungsort für diese zusätzliche, zwar am Messablauf,

¹³⁸⁰ Einen – allerdings primär an den dort befindlichen Orgeln interessierten und unter architekturhistorischen Gesichtspunkten dementsprechend unsystematischen – Überblick über einige Musikeremporen im Rom des Cinque-, Sei- und Settecento geben Giovanni Battistelli und seine Mitautoren. Annarosa Cerutti Fusco geht vor allem auf die Rolle der Musik für die Wahrnehmung des Kirchenraums ein und verzichtet daher ebenfalls auf eine präzise Beschreibung der einzelnen Beispiele. Außerdem wechselt sie vergleichsweise wahllos sowohl zwischen den unterschiedlichen gestalterischen Traditionssträngen als auch zwischen den diversen Jahrzehnten des späten 16. und des 17. Jahrhunderts hin und her. Auf diese Weise lässt sie nicht nur die Gelegenheit ungenutzt, die Entwicklungsgeschichte der Obergeschossräume konkreter zu beleuchten, es gelingt ihr auch nicht, deren spezifische Charakteristika überzeugend herauszuarbeiten. BATTISTELLI et al. 1994, *passim*; CERUTTI FUSCO 2011, *passim*.

¹³⁸¹ Vgl. BARRY 1999, S. 201; CERUTTI FUSCO - VILLANI 2002, S. 59 ff.

Nördlich der Alpen war es gerade bei den Jesuiten außerdem üblich, Emporengeschosse für die Beichte zu nutzen und dazu sogar gezielt die Beichtstühle dort aufzustellen. Für die italienischen, insbesondere für die römischen Kirchen gibt es aber meines Wissens keinerlei Hinweise darauf, dass *coretti* auch diesem Zweck gedient hätten. RDK, *ad vocem* „Empore“, insbes. V, Sp. 294 f.

¹³⁸² Vgl. ROBERTSON - STEVENS 1964-68, *passim*, insbes. II, S. 16, 23 ff. und 78 ff.

nicht aber an den eigentlichen liturgischen Handlungen beteiligte Personengruppe. Auch in Rom fanden daher spätestens mit der um 1477 begonnenen und 1483 fertig ausgestatteten Sixtinischen Kapelle¹³⁸³ spezielle Sängeremporen oder *cantorie* Eingang in den Formenkanon der Sakralarchitektur – erhöhte Tribünen, von denen aus die Musiker zwar einerseits problemlos zur Gestaltung der Messen und Stundengebete beitragen konnten, auf denen sie aber andererseits den Bewegungsablauf der Zelebranten und den Blick der Gläubigen auf das Geschehen am Altar nicht störten. Bei der Cappella Sistina ist dazu in die massive Nordwand eine gut mannshohe, querrrechteckige Nische eingeschnitten, die sich nach vorne hin in einem reich verzierten Balkon fortsetzt und die über eine in der Wandstärke enthaltene, in einer rahmenlosen Tür mündende Treppe erschlossen wird [ABB. 1060 - ABB. 1061].¹³⁸⁴ Die Sängertribüne weist damit bereits hier einige Charakteristika auf, die dieses Architecturelement auch in den folgenden zwei Jahrhunderten prägen sollten: eine teils vor, teils hinter der Wandebene liegende Grundfläche, eine reiche Dekoration der zugehörigen Balkone sowie eine im Inneren massiver Bauteile verborgene Erschließung. Lediglich die primär dem Aufbau der Wanddekoration geschuldete, vergleichsweise niedrige Position der Empore wurde später nur noch selten aufgegriffen.

Wenige Jahre nach Fertigstellung der Cappella Sistina rückten die Architekten außerdem auch von der nischenartigen Grundstruktur der dortigen *cantoria* wieder ab. Stattdessen begannen sich schon um 1500 die Sängeremporen von S. Giacomo degli Spagnoli [ABB. 1062] und S. Maria della Pace [ABB. 1063] zu jenseits der Kirchenwand gelegenen Kammern zu entwickeln. Konkret ersetzte man dazu bei S. Giacomo eine der nordwestlichen Seitenschiffkapellen durch ein Vestibül, das durch seine geringere Höhe Platz für einen darüberliegenden Raum ließ, während man bei S. Maria della Pace die zur Sängerempore gehörende Kammer im Obergeschoss der zwischen Oktogon und Konvent verbleibenden Zwickelzone unterbrachte.¹³⁸⁵ Obwohl es sich bei beiden Emporen um vollwertige Nebenräume handelte, wurden die für die Musiker zur Verfügung stehenden Bereiche dann aber auch hier um einen Balkon erweitert. Da die erhöhten Kammern nicht zuletzt die in jenen Jahren aufkommenden Orgeln aufzunehmen hatten, wollte man damit wohl zum einen zusätzliche Flächen für die Sänger schaffen. Zum anderen gaben die nach vorne tretenden Brüstungen den *cantorie* aber auch eine optische Präsenz, wie sie sich allein mit wandbündigen Balustraden und einer architektonischen Fassung der Öffnungen nicht hätte erzielen lassen. Im Zusammenhang mit S. Maria della Pace ist darüber hinaus erwähnenswert, dass im Zwickel zwischen Kirche und Konvent noch ein weiterer, ebenfalls in das Oktogon mündender Raum existierte, der den im Erdgeschoss fehlenden Mönchschor ersetzte und von seiner Gestaltung her an die *cori di sopra* in Nonnenklöstern erinnerte.¹³⁸⁶ Und schließlich fällt auf, dass im Gegensatz zur Sixtinischen Kapelle und S. Giacomo, wo der Zugang zu den *cantorie* jeweils primär vom eigentlichen Sakralraum aus geschah,¹³⁸⁷ die beiden Kammern diesmal nur vom Obergeschoss des Konvents erreichbar waren – eine Lösung, die sich später auch bei S. Andrea al Quirinale wiederfinden sollte.

¹³⁸³ Zur Datierung der Cappella Sistina siehe SHEARMAN 1990, S. 23 ff.; PAGLIARA 1992, S. 256 ff.; die bis heute ausführlichste Beschreibung der baulichen Struktur der Kapelle einschließlich der mit ihr verbundenen Nebenräume findet sich dagegen in STEINMANN 1901-05, I, S. 141 ff.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, I, S. 159 und 169 sowie Taf. 4 ff.

Die auf den Plänen des späten 19. beziehungsweise frühen 20. Jahrhunderts sichtbare Wendeltreppe, die es erlaubte, von den Räumen des Sockelgeschosses aus die Empore zu erreichen, ohne die Kapelle selbst betreten zu müssen, ist nach Steinmann neueren Datums. *Ibid.*, S. 156 (Anm. 1).

¹³⁸⁵ Zur Baugeschichte und zur ursprünglichen Gestalt von S. Giacomo degli Spagnoli sowie zu den späteren Umbauten siehe HdKR, III, S. 487 f.; RUSSO 1969, *passim*, zu den aus dem späten Quattro- und frühen Cinquecento stammenden Teilen von S. Maria della Pace RICCARDI 1981, S. 5 ff., insbes. S. 11, 24 und 33 f.

¹³⁸⁶ Zu den Andachtsbereichen in Nonnenklöstern siehe Kapitel 4.5.3., insbes. S. 489.

¹³⁸⁷ Da die ursprünglich anschließenden Hospiztrakte heute nicht mehr existieren und der jetzige Zugang zur Empore

War die typische, durch die Verknüpfung eines echten Nebenraums und eines vorgelagerten Balkons entstandene Grundstruktur der *cantorie*, wie sie bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die Regel bleiben sollte, prinzipiell schon bei S. Giacomo degli Spagnoli und S. Maria della Pace erreicht gewesen, finden sich die Vorbilder für die später übliche Anordnung der Sängeremporen im Kirchenraum sowie für deren feste Verankerung im inneren Prospekt erst bei S. Spirito in Sassia.¹³⁸⁸ Bei diesem Bau betont zum einen die Orgelempore, die zwischen 1546 und 1547 in die als Nebeneingang dienende, dritte Kapellennische der rechten Seite eingebaut wurde, erstmals genau die Mitte des Langhauses [ABB. 1064]. Die *cantoria* trägt damit hier zum ersten Mal gezielt zur Strukturierung des Innenraums bei. Zum anderen treten im Presbyterium der Kirche die angesichts der Balustradenform wohl ebenfalls in den 1540er-Jahren entstandenen Sängerbalkone aber auch erstmals paarweise zu beiden Seiten des Vorchorjoches auf und werden auf diese Weise Teil einer zur Längsachse der Kirche symmetrischen Anlage [ABB. 1065]. Sowohl im Langhaus als auch im Altarraum zeigt sich bei S. Spirito somit zum einen bereits das auch für die Kirchen des späten Cinque- und Seicento typische Bestreben, die Emporen in die Gesamtkomposition des Gebäudes einzubinden. Zum anderen füllen die beiden zuletzt genannten Balkone aber auch erstmals den Zwischenraum zwischen zwei Pilastern vollständig aus. Dadurch wirken zumindest diese *cantorie* nun nicht mehr wie eigenständige, einzeln in die Wand eingesetzte Elemente, sondern sie werden stattdessen, wiederum wie bei den späteren Bauten, Teil des übergreifenden Gliederungssystems der Wand.

Trotz der genannten Beispiele dauerte es jedoch bis ins frühe 17. Jahrhundert, bis Sängerbalkone in Kirchenräumen und größeren Kapellen tatsächlich allgemeine Verbreitung fanden. Der Durchbruch gelang den *cantorie* dabei wohl im Wesentlichen dank der ab 1568 nach einem Entwurf Jacopo Barozzi da Vignolas errichteten Jesuitenkirche Il Gesù, die als Vorbild und Bezugspunkt für die Sakralarchitektur der folgenden Jahrzehnte generell eine herausragende Rolle spielte. Auffallend ist bei diesem Bau nicht zuletzt, dass zusätzlich zu den Seitenwänden des Vorchorjoches nun auch die Seiten der beiden Querhausarme mit balkonartig vor die Wandebene tretenden Sängeremporen besetzt wurden [ABB. 1066] und dass sich die Tendenz, die *cantorie* als Bausteine innerhalb der Gesamtkomposition einzusetzen, damit im Vergleich zu S. Spirito in Sassia weiter verstärkte. Sieht man von der unterschiedlichen Detailgestaltung sowie von den nur auf den östlichen Querhausemporen aufgestellten Orgeln einmal ab, wiederholen sich die *cantorie* nun nämlich nicht mehr nur symmetrisch zur Längsachse auf der Evangelien- und der Epistelseite. Vielmehr finden die Emporen auch auf der gegenüberliegenden Querhauswand sowie – zumindest im Osten der Kirche – auf der anderen Seite des Vierungspfeilers jeweils eine spiegelbildliche Entsprechung. Die Balkone bilden auf diese Weise ein einheitliches, rund um die Vierung gruppiertes und diese zusätzlich betonendes System [ABB. 1068]. Stärker noch als bei S. Spirito wird dadurch die Idee greifbar, die Chorporen als integralen Bestandteil eines bestimmten Travéentyps in das Schema der Wandabwicklung einzubinden.

Hinter der Wandebene münden die *cantorie* des Presbyteriums und der Querhausostwand bei Il Gesù dann jeweils in gemeinsame, höchstwahrscheinlich kreisrunde Kammern, die in den äußeren Ecken der sie umgebenden quaderförmigen Baukörper durch Wendeltreppen erschlossen werden, wobei die Treppen ihrerseits über die seitlich der Apsis gelegenen Nebenräume erreichbar sind

wohl erst beim letzten Umbau der Kirche im Jahr 1939 entstand, lässt sich im Fall von S. Giacomo degli Spagnoli zwar nicht mehr mit völliger Sicherheit beurteilen, auf welche Weise die Erschließung der *cantoria* dort ursprünglich gelöst war. Es ist jedoch anzunehmen, dass in oder neben der Sakristei, die sich ursprünglich an dieser Stelle an die Kirche anschloss, eine Treppe nach oben führte und dass der Weg vom Kirchenraum zur *cantoria* somit allenfalls einen geringen Umweg erforderte.

¹³⁸⁸ Zur Baugeschichte der Kirche und zur Datierung der im Folgenden beschriebenen Orgel siehe ALLOISI - CARDILLI 2002, *passim*, insbes. S. 73 ff.

[ABB. 1069, obere Hälfte].¹³⁸⁹ Vergleichbare, ebenfalls kreisrunde und ebenfalls auf zwei Seiten geöffnete Kammern finden sich auch auf der Westseite der Vierung. Allerdings wurden in diesem Fall nur noch zum Querhaus hin echte Balkone angefügt, während die verbleibenden Öffnungen mit prinzipiell wandbündigen Balustraden verschlossen sind. Außerdem besaßen jene letztgenannten Kammern wohl zunächst von der Kirche aus keine direkte Erschließung, sondern waren nur über das oberhalb der Seitenkapellen verlaufende System von *coretti* zugänglich [ABB. 1069, untere Hälfte]. Erst mit dem 1599 begonnenen und 1623 oder 1624 vollendeten Bau des angrenzenden Konvents erhielt dann zumindest der am Ende der südlichen *coretto*-Flucht gelegene Raum auch einen Zugang vom Obergeschoss des Konvents sowie – über eine Treppe in der Raumschicht zwischen Sakristei und vorgelagertem Innenhof – eine vergleichsweise direkte Verbindung zur Kirche und den an diese angrenzenden Räumen des Erdgeschosses.

Das hier beschriebene System der *cantorie* muss zwar bereits während der 1568 abgeschlossenen Planungsphase entwickelt und bereits in den 1570er- und 1580er-Jahren im Rohbau angelegt worden sein. Vorgelagerte Balkone, wie sie heute das vom Kirchenraum wahrnehmbare Bild der Sängeremporen bestimmen, fügte man jedoch höchstens im Presbyterium bereits nach relativ kurzer Zeit an.¹³⁹⁰ Die Balkone des Querhauses entstanden dagegen erst zwischen 1613 und 1616 oder -17.¹³⁹¹ Die frühesten sicher datierten *cantorie* aus nachtridentinischer Zeit finden sich daher nicht bei Il Gesù, sondern bei S. Maria in Vallicella, wo man im Vorchorjoch beziehungsweise auf der Nordseite der Querhausarme die aus der Jesuitenkirche übernommene Lage der Sängeremporen von vornherein mit dem Motiv des Balkons kombiniert und die vor die Wand tretenden Teile dementsprechend bereits 1598 bis 1599 ausgeführt hatte [ABB. 1070].¹³⁹² Vor Fertigstellung der Querhausbalkone von Il Gesù, nämlich um 1610, entstanden darüber hinaus auch die Emporen der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore, die sich statt im Altarraum und den Querarmen nun jedoch im Altarraum und dem gegenüberliegenden Eingangsarm befinden [ABB. 1071], sowie die

¹³⁸⁹ Anders als etwa Arnold Witte in seinen Ausführungen zum Appartamento Farnese andeutet, dürfte der hinter der Apsis gelegene Trakt des Jesuitenkonvents nicht erst zusammen mit der restlichen *Casa Professa*, sondern bereits zusammen mit der Kirche begonnen worden sein. Dafür spricht erstens die Fassade entlang der Via degli Astalli, in der das *piano nobile* des südlich anschließenden Konventsflügels leicht über das Erdgeschoss des besagten Trakts ausgreift. Als der eigentliche Konvent errichtet wurde, muss daher der untere Teil jenes zuletzt genannten Baukörpers bereits existiert haben. Da die heutige Sakristei tatsächlich erst zusammen mit dem Konvent entstand, ist zweitens davon auszugehen, dass es zuvor bereits an die Kirche unmittelbar angrenzende Räume gab, die die Funktionen einer Sakristei übernahmen – Räumlichkeiten, die wohl am ehesten im Erdgeschoss des hier diskutierten Trakts zu suchen sind. Und drittens ergeben sowohl die Erschließung der östlichen *cantorie* als auch die Durchgänge in der Apsiswand nur einen Sinn, wenn hinter den Chorflankenkapellen bereits von vornherein geschlossene Räume vorgesehen waren. Vgl. WITTE 2008, S. 69.

¹³⁹⁰ Diese Vermutung legt zumindest ein Tagebucheintrag Giacinto Giglis vom 7. August 1616 nahe, der mit dem Zusatz „*non vi essendo da principio se non que' due, che più vicini sono all'Altar Maggiore*“ schließt. GIGLI - BARBERITO 1994, I, S. 54.

¹³⁹¹ SCHWAGER 1992, S. 76 (Anm. 23); ID. 1994, S. 229; PAPI 2005, S. 58 ff.

Die Form der Konsolen und Balustraden deutet außerdem darauf hin, dass praktisch alle *cantorie* des Gesù zu einem späteren Zeitpunkt nochmals ersetzt oder zumindest umfassend überarbeitet wurden. So wurden die heutigen Balkone des linken Querhausarms – anders als Federica Papi annimmt, die in diesem Punkt aus meiner Sicht eine von Pio Pecchiai veröffentlichte Quelle falsch interpretiert – wohl erst in der zweiten Hälfte der 1690er-Jahre im Zusammenhang mit der Neugestaltung der an jener Stelle eingerichteten Ignatiuskapelle geschaffen. Die Balkone des Presbyteriums dürften sogar erst Mitte des 19. Jahrhunderts erneuert worden sein, als man die Apsis ausstattete und das Langhaus mit Marmor verkleidete. Lediglich die Balkone im rechten Querhausarm könnten zumindest in Teilen noch von 1613 bis 1617 stammen. Vgl. HdKR, III, S. 431 ff.; zu den Ausstattungselementen der Cappella di S. Ignazio darüber hinaus POSTERLA 1707, S. 517 ff.; PECCHIAI 1952, S. 103 (Anm. 2); PAPI 2005, S. 59 und 65 (Anm. 26).

¹³⁹² BARBIERI et al. 1995, S. 30 und 176 (Anm. 224).

Die heutigen Balkone der beiden Querhausarme entstanden erst 1659 beziehungsweise 1698 bis 1699. *Ibid.*, S. 50.

Sängerbalkone von S. Giuseppe dei Falegnami, die, ähnlich wie zuvor die Orgelempore von S. Spirito in Sassia, nochmals exakt die Mitte des Langhauses markieren [ABB. 1072], durch ihr paarweises Auftreten nun aber auch eine zur Längsachse der Kirche symmetrische Anlage bilden.¹³⁹³

Nachdem sich das Element der Sängerempore durch die genannten Bauten grundsätzlich im Formenkanon der Sakralarchitektur etabliert hatte, setzten die Architekten ab den 1620er-Jahren balkonartig vor die Wandebene hervortretende *cantorie* dann in fast allen ihren Entwürfen ein, sei es nun ausschließlich im Vorjoch des Presbyteriums, wie etwa bei S. Carlo ai Catinari, sei es zusätzlich auch im Eingangsarm, wie bei SS. Luca e Martina, sei es rings um die Vierung, wie im oberen Register von S. Ignazio, in dem man das für Wandpfeilerkirchen klassische System aus sechs Emporen in Altarraum und Querhaus nochmals aufgriff,¹³⁹⁴ wie in S. Agnese in Agone, wo man sogar alle acht Seitenwände der Kreuzarme mit *cantorie* besetzte, oder wie im Petersdom, wo die Balkone jeweils auf den abgeschrägten Stirnseiten der eigentlichen Kuppelpfeiler angebracht wurden [ABB. 1073 - ABB. 1074], sei es auf der Querachse des Hauptraums, wie bei dem im Kapitel zur ovalen Grundform bereits analysierten zweiten Ovalentwurf Carlo Rainaldi für S. Maria in Campitelli [ABB. 938], oder sei es an sonstigen, nur aus der Geschichte des jeweiligen Gebäudes verständlichen Positionen, wie in S. Maria della Pace, wo Pietro da Cortona die Musiker- und Andachtsbereiche des späten Quattro- und frühen Cinquecento durch Sängeremporen links und rechts der Langhausmündung ersetzte [ABB. 1077].¹³⁹⁵

Abgesehen davon, dass die *cantorie* in all diesen Bauten durch vorgelagerte Balkone erweitert wurden, ähneln sich die meisten der hier genannten Beispiele auch hinsichtlich der Form ihres vom Kirchenraum aus sichtbaren Prospekts sowie hinsichtlich ihrer Einbindung in das Gliederungssystem der Wand. So besitzen die Öffnungen der *cantorie* in der Regel einen rechteckigen Umriss und nehmen in der Breite fast den gesamten Raum zwischen zwei aufeinanderfolgenden Pilastern ein. Auch auf der Oberseite reichen die Öffnungen üblicherweise bis fast an den Architrav des die Wandzone abschließenden Gebälks oder doch zumindest bis zu einer vom Rest der Wand abgetrennten Kapitellzone. Die Balkone selbst sind in Grund- und Aufriss meist ebenfalls rechteckig

¹³⁹³ Zur Baugeschichte der Cappella Paolina siehe SCHWAGER 1983, S. 255, zu den seitlichen *cantorie* von S. Giuseppe dei Falegnami ZANDRI 1971, S. 48.

¹³⁹⁴ Strenggenommen befinden sich an den Wänden des Vorchorjochs – etwa auf halber Höhe zwischen dem Fußboden und dem System von sechs über Presbyterium und Querhausarme verteilten Emporen – sogar noch zwei weitere Balkone. Letztlich kommt es in S. Ignazio also zu einem Nebeneinander zwischen dem in einer Wandpfeilerkirche zu erwartenden Sechsschema und dem minimal möglichen Emporensystem aus zwei am Beginn des Presbyteriums liegenden *cantorie*.

¹³⁹⁵ In diesem Überblick nicht berücksichtigt sind erstens die Emporen an Kontrafassaden, die sich bei Nonnenkirchen wie etwa SS. Domenico e Sisto oder S. Francesca Romana zwar auch im Laufe des Seicento schon vereinzelt nachweisen lassen, die ansonsten aber erst ab Ende des 17. Jahrhunderts eine größere Verbreitung fanden, zweitens die Orgelemporen an Querhausstirnwänden, wie man sie im letzten Jahrzehnt des Cinque- und im ersten Jahrzehnt des Seicento etwa in S. Maria in Trastevere, in S. Giovanni in Laterano und wiederum in S. Francesca Romana realisierte, sowie drittens die Balkone und Orgeln, die ab 1628 in S. Maria sopra Minerva beziehungsweise ab 1656 in S. Maria del Popolo oberhalb der Durchgänge zu den Chorflankenkapellen auf der ungegliederten Hochschiffwand des Querhauses angebracht worden waren.

Alle diese Emporen stellten jedoch von ihrer Position und von ihrer gestalterischen Logik her bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts Ausnahmen dar. Gerade die Verankerung in einem übergeordneten Gesamtsystem, durch die sich die *cantorie* jener Zeit ansonsten meist auszeichnen und die im Folgenden nochmals näher zu analysieren sein wird, fehlt bei den hier genannten Beispielen entweder ganz oder wird zumindest auf eher untypische Weise gelöst. Da sich die *coretti* von S. Andrea al Quirinale sowohl hinsichtlich ihrer Einbindung in den inneren Prospekt als auch hinsichtlich ihrer Verteilung rings um einen Zentralraum primär an den im Text beschriebenen Prinzipien orientierten, spielen diese Sonderfälle für die Entwicklung von Berninis Noviziatskirche denn auch nur insofern eine Rolle, als all diese Beispiele nochmals unterstreichen, wie selbstverständlich die Verwendung von Musikeremporen in der Sakralarchitektur jener Zeit bereits geworden war.

und werden ringsum von einer steinernen Balustrade eingefasst. Da man die Balkone dabei jeweils so dimensionierte, dass die Brüstungen noch auf ein Stück der geschlossenen Wand trafen oder zumindest mit ihren Innenkanten bündig an die Laibungen der Öffnungen anschlossen, werden vom Kirchenraum aus gesehen die Pilaster von den Balkonen stets zumindest berührt, wenn nicht sogar ein Stück weit überdeckt. Obwohl die Durchbrüche in der Wand in Wirklichkeit bereits ein Stück vor den Pilastern enden, entsteht auf diese Weise meist der Eindruck, als füllten die *cantorie* die von den Gliederungselementen definierten Felder komplett aus.

Zumindest in der ersten Hälfte des Seicento dürften die Sängeremporen dabei einen vergleichsweise öffentlichen Charakter besessen haben. Eine wichtige Rolle spielten in diesem Zusammenhang zum einen die bereits erwähnte Position der *cantorie* nahe des Presbyteriums, deren ebenfalls bereits mehrfach beschriebene Erweiterung durch ausladende Balkone sowie deren prachtvolle Dekoration und Vergoldung – Aspekte, die gerade in Kirchen mit sonst eher schlicht gestalteten Innenräumen allesamt dazu beitrugen, die Aufmerksamkeit der zum Altar blickenden Gläubigen auf die *cantorie* zu lenken. Zum anderen fehlten vielen Sängeremporen damals aber auch noch die auf die Balustraden aufgesetzten Sichtschutzgitter oder *gelosie*, die bei hinter der Wandebene verborgenen Andachtsbereichen schon in jenen Jahren die Öffnungen verschlossen. In den meisten Fällen war es daher wohl möglich, die Musiker beim Singen und Spielen unmittelbar zu beobachten. Zwar zeigen ein auf das Jahr 1616 datierbarer Stich Valérien Regnards¹³⁹⁶ sowie Andrea Sacchis 1640 oder 1641 entstandenes Gemälde *Papa Urbano VIII visita le celebrazioni dell'ordine gesuita nella chiesa del Gesù*¹³⁹⁷, dass in Il Gesù nicht nur die wandbündigen *coretti* oberhalb der Langhauskapellen, sondern auch die Sänger- und Orgelbalkone von Querhaus und Presbyterium von Anfang an über derartige Gitter verfügten [ABB. 1067]. Und auch bei S. Maria della Pace muss – sofern die dortigen *gelosie* damals nicht sogar bereits existierten – spätestens Ende 1658 oder Anfang 1659 geplant gewesen sein, die Brüstungen von Orgelepore und *coro di sopra* mit Gittern zu versehen [ABB. 1063].¹³⁹⁸ Verpflichtend vorgeschrieben wurde ein solcher Sichtschutz aber erst durch ein 1665 erlassenes Edikt der Kongregation für die Apostolische Visitation,¹³⁹⁹ ja selbst danach dauerte es noch eine beträchtliche Zeit, bis man diesen tatsächlich auch überall installierte.¹⁴⁰⁰ So lassen sich etwa bei S. Maria in Vallicella die *gelosie* auf der Südseite der Querhausarme anhand der erhaltenen Rechnungen auf die Jahre 1698 bis 1699 datieren,¹⁴⁰¹ bei S. Giuseppe dei Falegnami entstanden die Gitter der seitlichen Balkone wohl um 1690 zusammen mit der Orgelepore der Kontrafassade¹⁴⁰² und bei den Emporen in den Vierungspfeilern des Petersdoms wurde auf zusätzliche Sicht-

¹³⁹⁶ BOECHSL, o. Sign.

Zu einer genaueren Analyse dieses Stichts sowie zum Zustand, in dem sich der Innenraum von Il Gesù vor den Ausstattungskampagnen der 1670er-Jahre befand, siehe SCHWAGER 1994, *passim*.

¹³⁹⁷ GNAA-Barb, Inv.-Nr. 1445 (F.N. 3573)

¹³⁹⁸ OST 1971, S. 253 f.

¹³⁹⁹ Die *Congregatio Visitationis Apostolicae*, die in regelmäßigen Abständen die Zustände in den römischen Kirchen und Klöstern zu überprüfen hatte, bestimmte damals „[...] *Che frà il termine di venti giorni dalla publicatione del presente Editto [...] si mettano ne i Chori, tanto stabili, quanto amovibili le gelosie, ò grate strette, e di tal altezza, che non si vedano i Cantori, sotto pena della privatione dell'offitio, & altre ad arbitrio della s. Visita.*“ Editto 1665, § 8.

¹⁴⁰⁰ Außer der Entstehungsgeschichte einiger konkreter Kirchen deutet darauf vor allem die Tatsache hin, dass sich Kardinalvikar Gaspare Carpegna, als er das Edikt der Visitationskongregation 1698 bekräftigte, gezwungen sah, die eigentlichen Bestimmungen zu den Gittern der Sängeremporen nochmals fast Wort für Wort zu wiederholen und die angedrohten Strafen sogar noch weiter zu verschärfen. Vgl. Editto 1698, § 6.

Zum Hintergrund und zur Wirkung jener Edikte siehe darüber hinaus BIANCONI 1982, S. 109 ff.; BERGLUND 2012, S. 105 ff.

¹⁴⁰¹ BARBIERI et al. 1995, S. 176 (Anm. 223).

¹⁴⁰² Vgl. ZANDRI 1971, S. 63.

blenden sogar bis heute völlig verzichtet.¹⁴⁰³ Parallel zum Erlass der oben genannten Vorschriften begann sich schließlich auch die Gestaltung der Sichtschutzgitter selbst zu verändern. Setzten sich bis etwa 1670 die Gitter in der Regel lediglich aus diagonal überkreuzten Stäben zusammen, die oben und unten von einem Profil begrenzt beziehungsweise an den beiden Seiten durch Postamente eingefasst waren und deren einziger Schmuck in einer gleichmäßigen Vergoldung bestand, zeichnen sich die *gelosie* der 1680er- und 1690er-Jahre typischerweise durch eine überbordende Ornamentik aus. Selbst die eigentliche Gitterfläche wurde dabei meist durch mannigfaltiges Blatt- und Rankenwerk ersetzt.

Angesichts der ursprünglich guten Einsehbarkeit der Balkone würde man vermuten, dass die Sängeremporen zugleich einen Ort darstellten, von dem aus geistliche oder weltliche Würdenträger – vom einfachen Volk getrennt und doch zugleich vor aller Augen – dem Geschehen am Altar folgen konnten. Dies gilt umso mehr, da man nach dem Konzil von Trient, also etwa zur selben Zeit, zu der sich auch die Sängeremporen endgültig zu etablieren begannen, Fenster zwischen Kirchen und privaten Palästen sowie unmittelbar mit Palästen verbundene Fürstenemporen aus den Kirchen zu verbannen suchte¹⁴⁰⁴ und es für Adel und hohen Klerus somit eigentlich hätte naheliegen müssen, sich neue privilegierte Zonen innerhalb des Kirchenraums anzueignen. Anders als etwa bei Prozessionen oder weltlichen Festen, bei denen sich die diversen Würdenträger von Logen oder anderen erhöhten Orten aus aktiv dem Volk präsentierten, war jedoch die öffentliche Zurschaustellung des Messbesuchs im römischen Zeremoniell üblicherweise nicht vorgesehen. Stattdessen scheinen es die betreffenden Personen vorgezogen zu haben, der Liturgie möglichst unbeobachtet beizuwohnen. Die zeitgenössischen Archivquellen lassen daher zwar darauf schließen, dass man Räume in den Obergeschossen der Kirchen mindestens bis ins 18. Jahrhundert hinein zwar prinzipiell durchaus für hochgestellte Besucher öffnete,¹⁴⁰⁵ und ein um 1600 entstandenes Memorandum berichtet sogar ausdrücklich von Überlegungen, in den Vierungspfeilern des Petersdoms Emporen einzubauen, die von vornherein für adelige Gäste hätten dienen sollen.¹⁴⁰⁶ Eine genauere Analyse macht jedoch deutlich, dass es sich bei den in den Dokumenten erwähnten Emporen statt um Sängerbalkone in der Regel eher um jene hinter der Wandebene versteckten Andachtsräume gehandelt haben dürfte, auf die weiter unten nochmals genauer zurückzukommen sein wird. Selbst bei besonders feierlichen Zeremonien in Sankt Peter, etwa bei Heiligsprechungen, bei der Eröffnung Heiliger Jahre oder bei der Entgegennahme der *chineia*, wurden die *cantorie*, den erhaltenen Stichen nach zu urteilen, wenn überhaupt nur von Sängern besetzt, während sowohl die Kardinäle, als auch die römischen Adligen und die Vertreter der ausländischen Mächte in einer durch eine ephemere Arkade vom übrigen Kirchenraum geschiedenen, meist die Vierung und den Altarraum umfassenden Zone des Hauptgeschosses Platz nahmen [ABB. 1075].

¹⁴⁰³ Im letztgenannten Fall dürfte dies aber auch damit zusammenhängen, dass eventuelle Gitter dort zusätzlich zu den Musikern auch den unteren Teil der hinter den Balkonen befindlichen Stuckreliefs verdeckt hätten und dass damit das ikonographische Programm der Vierung durch die *gelosie* empfindlich gestört worden wäre.

¹⁴⁰⁴ BARRY 1999, S. 200 ff.

¹⁴⁰⁵ So etwa 1656, als Christina von Schweden am Fest der Beschneidung Christi – also dem Patronatstag – die Kirche Il Gesù besuchte und bei dieser Gelegenheit von einem der dortigen *coretti* die Vesper verfolgte, so aber auch um 1660, als Camillo Pamphilj in S. Apollinare einer der Matutinen der Karwoche beiwohnte, 1755, als die Markgräfin von Bayreuth im Petersdom an einer Papstmesse teilnahm oder 1758, als der britische Thronprätendent Jakob III. Stuart zu einer Messe in SS. Apostoli erwartet wurde. GUALDO PRIORATO 1656, S. 216; CULLEY 1970, S. 253 f. und 283 (Dok. 16); MOORE 1999, S. 203 (Anm. 67); BERGLUND 2012, S. 110.

¹⁴⁰⁶ „Nelle quattro nicchie grandi che sono alli piloni della Cupola [...] è pensato di fare due Chori, uno per li Cantori, l'altro per li Principi, che verranno à veder la messa pontificale [...]“. ARFSP, Arm. I, t. 9, Dok. 74, zitiert nach LAVIN 1968, S. 20 (Anm. 89).

Während sich die Emporen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts dem in der Kirche stehenden Betrachter zumindest von ihrer grundsätzlichen Konzeption her als völlig regelmäßige und fest in der Gesamtkomposition des Innenraums verankerte Elemente präsentierten, erweist sich deren Erschließung oft als vergleichsweise umständlich. Dass man auf die gute Erreichbarkeit der Sängerbalkone nur wenig Wert legte, zeigte sich dabei bereits an Il Gesù, wo die *cantorie* der westlichen Querhauswände zunächst wohl nur von den über den Seitenkapellen gelegenen *coretti* aus zugänglich waren. Um vor der Fertigstellung der zwischen 1599 und 1623 errichteten Konventstrakte von der ursprünglichen Sakristei oder dem wohl auch damals schon als ordensinterner Kirchenzugang genutzten, in den südwestlichen Quincunx-Raum mündenden Nebenportal aus zu diesen beiden Musikeremporen zu gelangen, musste man daher zunächst das gesamte Langhaus durchqueren und über in der Dicke der Frontfassade versteckte Wendeltreppen nach oben steigen, bevor man sich dann in den *coretti* wieder zur Vierung zurückbewegte [ABB. 1069, untere Hälfte]. Analog dazu war man im Petersdom gezwungen, zunächst die halbkreisförmigen Treppenläufe, die hinter den Skulpturen der Vierungspfeiler zu unterirdischen Kapellen führen, zur Hälfte hinabzusteigen. Erst auf dieser tieferen Ebene erreichte man dann über einen von der Treppe abzweigenden Gang jene tief im Inneren des Pfeilers gelegenen Wendeltreppen, die für den Zugang zu den oberen, reliefierten Nischen und den ihnen vorgelagerten Balkonen sorgten [ABB. 1076].

Sogar noch komplizierter ist der Weg zur südlichen *cantoria* von S. Maria della Pace. Als Pietro da Cortona dort 1658 oder 1659 den Entschluss fasste, nicht nur eine der vorhandenen Emporen zu schließen und den Prospekt der anderen barock umzugestalten, sondern letztere auch symmetrisch zur Längsachse nochmals zu wiederholen, existierte auf der Südseite der Kirche kein Zugang zum oberen Niveau, über den sich der neue Sängerbalkon hätte erreichen lassen. Zugleich fehlte im Erdgeschoss aber auch der Platz, um jenseits der Oktogonwand eine neue Treppe anzubauen oder auch nur in den inneren Prospekt eine zusätzliche Tür einzufügen. Es blieb daher nur die Möglichkeit, die besagte Empore mithilfe einer außerhalb der Kirche auf eine Trompe aufgesetzten, nach oben führenden Wendeltreppe sowie mithilfe eines zwischen dem Gewölberücken und dem Dachstuhl des Langhauses verlaufenden Gangs an das Obergeschoss des Konvents anzuschließen und – genau wie bei ihrem nördlichen Gegenstück – auf eine direkte Verbindung zur Kirche zu verzichten [ABB. 1078]. Zwar stellt die südliche *cantoria* von S. Maria della Pace hinsichtlich ihrer Erschließung zweifellos einen Extremfall dar, der sich nur durch die spezifische Baugeschichte der Kirche erklären lässt. Dennoch machen die hier genannten Beispiele deutlich, dass die Architekten des Barock, ebenso wie die späteren Nutzer, im Zusammenhang mit der oberen Ebene eines Sakralbaus auch sehr umständliche Erschließungen zu akzeptieren bereit waren.

4.5.2. Die Privatoratorien adliger Würdenträger

Während die *cantorie* durch ihre Lage und ihre Gestaltung die Blicke der Gläubigen gezielt auf sich zogen und die dort postierten Musiker aktiv in das liturgische Geschehen eingriffen, bemühte man sich im Falle der an Sakralbauten angeschlossenen, privaten Andachtsräume in der Regel darum, deren Existenz möglichst zu verschleiern und damit – ganz im Sinne der bereits erwähnten Vorliebe adliger und geistlicher Würdenträger für eine ungesehene Teilnahme an der Messe – zugleich auch deren Nutzer vor den normalen Kirchenbesuchern zu verbergen. Es entstand auf diese Weise neben den Sängerbalkonen ein zweiter Grundtypus erhöhter Nebenräume, bei dem die Emporenbereiche vollständig hinter der Wandebene zurückbleiben und im inneren Prospekt nur in Form kleiner, vergitterter Fenster in Erscheinung treten.

Ein erster Teil jener Andachtsbereiche steht dabei in der Tradition der zu einer Kirche oder Kapelle hin geöffneten Palastatorien, wie sie nördlich der Alpen sowie in anderen Gegenden Italiens bereits gegen Ende des Mittelalters aufgekommen waren, wie sie sich in Rom aber erst seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisen lassen. Das früheste römische Beispiel für eine derartige

Verbindung zwischen einem Sakralbau und einem privaten Palast findet sich dabei wohl im Komplex von SS. Apostoli, wo man während der 1460er- oder 1470er-Jahre das *piano nobile* der Kardinalsresidenz bis in den ehemaligen südlichen Querhausarm hinein ausdehnte und über Rundbogenfenster an das Seitenschiff sowie das neu entstandene Vorchorjoch anschloss [ABB. 1079].¹⁴⁰⁷ Da sowohl die Kirche als auch die Wohntrakte später mehrfach überformt wurden, lassen sich die Gestaltung der an die Kirche angrenzenden Kammer sowie deren funktionale Einbindung in den Palast in diesem Fall allerdings nur noch bedingt rekonstruieren. Letztlich muss sogar offen bleiben, ob der betreffende Raum tatsächlich allein der Andacht diene und ob dessen Form und Ausstattung daher überhaupt gezielt einer sakralen Nutzung Rechnung trug.

Auch im weiteren Verlauf der römischen Architekturentwicklung spielte der durch SS. Apostoli repräsentierte Grundtyp unmittelbar mit einer Kirche verbundener Palasträume nur eine vergleichsweise geringe Rolle. So ist bis gegen Ende des Cinquecento überhaupt kein weiterer Fall bekannt, in dem sich eine private Andachtskammer tatsächlich zu einem allgemein zugänglichen Sakralraum hin geöffnet hätte,¹⁴⁰⁸ und auch im Laufe des 17. Jahrhundert wurden an einen Palast angeschlossene, einen Kirchenraum überblickende Privatoratorien wohl nur in zwei Fällen überhaupt in Erwägung gezogen. Zum einen ließ Olimpia Aldobrandini um 1640¹⁴⁰⁹ seitlich der Kirche S. Maria in Via Lata einen vom *piano nobile* des heutigen Palazzo Doria-Pamphilj aus zugänglichen, auf halber Höhe gelegenen Andachtsraum anfügen, dessen querrechteckige Gebetsfenster etwa auf Höhe der Kapitelle in das sechste Joch des linken Seitenschiffs mündeten [ABB. 1080]. Zum anderen scheint man auch an der Piazza Navona während der 1650er- und 1660er-Jahre zunächst geplant zu haben, hinter dem südlichen Kreuzarm von S. Agnese in Agone ein mit dem Obergeschoss des Palazzo Pamphilj verbundenes Privatoratorium einzurichten – ein Vorhaben, auf dessen tatsächliche Umsetzung man dann allerdings doch verzichtete.¹⁴¹⁰

¹⁴⁰⁷ Zur Datierung siehe FINOCCHI GHERSI 1992, S. 358 ff.; STRUNCK 2007a, S. 61 ff., insbes. S. 63; SCHELBERT 2007, S. 147.

Während Lorenzo Finocchi Ghersi und Christina Strunck von einer Entstehung der Fenster unter Giuliano della Rovere ausgehen und die Durchbrüche dementsprechend auf die Jahre um 1475 datieren, gehört der an die Kirche angrenzende Obergeschossraum für Georg Schelbert noch zu den Baumaßnahmen des 1472 verstorbenen Kardinals Basilius Bessarion.

¹⁴⁰⁸ Dass sich, wie weiter oben erwähnt, die Stifterin des Jesuitennoviziats, Giovanna d'Aragona-Colonna, in den späten 1560er-Jahren um die Erlaubnis bemühte, zwischen ihrem an den Konventskomplex angrenzenden Casino und dem von Giovanni Tristano errichteten, ersten Kirchenneubau ein Andachtsfenster einzubrechen und diese die Ablehnung ihres Wunsches zum Anlass nahm, von den eigentlich bereits zugesagten weiteren Schenkungen an das Noviziat abzusehen, zeigt zwar, dass die Idee, sich als Stifter eine derartige Öffnung auszubedingen, in Adelskreisen auch im 16. Jahrhundert durchaus noch präsent war. Vgl. Kapitel 3.1.1., S. 253.

Spätestens seit dem Konzil von Trient scheinen die Kirchenoberen jenen Durchbrüchen allerdings ausreichend reserviert gegenübergestanden zu haben, um – so sie denn von den Stiftern auch anderswo ins Gespräch gebracht worden sein sollten – deren tatsächliche Realisierung zu verhindern.

¹⁴⁰⁹ Die Erlaubnis zur Installation des Andachtsfensters erhielt Olimpia Aldobrandini im Jahre 1639. Wann genau das Fenster tatsächlich eingebrochen wurde, ist in der Forschung allerdings noch nicht endgültig geklärt. Da der hinter der Apsis von S. Maria in Via Lata gelegene Trakt, von dem aus die Andachtskammer erschlossen wird, vermutlich erst im Zuge der zwischen 1659 und 1663 durch Antonio Del Grande vorgenommenen Neuordnung der nordwestlichen Gebäudepartie sein heutiges Aussehen erhielt und da die dortigen Räume vor dem Umbau zudem nur schlecht an die damals noch auf genau der anderen Seite der beiden großen Innenhöfe gelegenen Hauptappartements angebunden waren, könnte sogar die Vermutung naheliegen, dass auch das Andachtsfenster erst unter Del Grande entstand. Dem widerspricht jedoch der Bericht über eine Apostolische Visitation der Kirche, die nur wenige Wochen nach Beginn der neuerlichen Bauarbeiten und damit lange bevor sich die Andachtskammer im Rahmen jener Baukampagne hätte fertigstellen lassen, die Existenz des Fensters zu belegen scheint. CARANDENTE 1975, *passim*, insbes. S. 116; PIERDOMINICI 2010, S. 41 f.

¹⁴¹⁰ Dahingehend interpretiert zumindest Gerhard Eimer die Tatsache, dass die Ausstattung jenes Südarms erst 1717 in Angriff genommen wurde, gerade so, als habe man sich bis zu diesem Zeitpunkt die Möglichkeit offenhalten wol-

Für die Entwicklung der an Kirchen angeschlossenen Andachtsbereiche mindestens ebenso wichtig sind daher die in den ersten Jahrzehnten des Seicento vor allem im Auftrag Kardinal Odoardo Farneses entstandenen stilisierten Eremitagen, bei denen man die sonst nur aus einer einzelnen Kammer bestehenden Privatoratorien zu größeren Anlagen erweiterte. In Rom selbst ist als Beispiel für einen derartigen Rückzugsort zum einen das etwa 1609 begonnene und etwa 1623 fertig ausgestattete „*Appartamento Farnese*“ in der *casa professa* der Jesuiten zu nennen, das das gesamte obere Geschoss des hinter Il Gesù gelegenen Gebäudetrakts einnahm und über die beiden wohl bereits seit Ende des 16. Jahrhunderts bestehenden Apsisfenster mit der Kirche verbunden war [ABB. 1082]. Auch in diesem Fall sind die betreffenden Räume allerdings nur noch in stark veränderter Form erhalten. Die ursprünglichen funktionalen Zusammenhänge innerhalb des Appartements, die Gestaltung und Ausstattung der zur Kirche hin geöffneten Kammern sowie deren genaue Erschließung müssen daher erneut offen bleiben.¹⁴¹¹ Ein mit Farnese-Lilien dekoriertes Portal in der Fassade des fraglichen Flügels lässt aber vermuten, dass die Räume des Kardinals nicht nur, wie heute noch, mit dem allgemeinen Korridor des ersten Konventsgeschosses verbunden waren, sondern sich über eine nicht mehr erhaltene Treppe auch direkt von der Straße aus erreichen ließen. Durch die Verbindung zum Konvent konnte Farnese somit zwar bei seinen Exerzitien auf die Anleitung durch die Jesuiten zurückgreifen und, wie dies nach den Kurienreformen der Jahre 1606 bis 1607 vom – wenn auch in diesem Fall inoffiziellen – Kardinalprotektor eines Ordens erwartet wurde, in gewissem Umfang am Tagesablauf der Patres teilnehmen,¹⁴¹² zugleich erlaubten es ihm die in sich abgeschlossene Raumstruktur und die unabhängige Erschließung des Appartements jedoch auch, sich bei Bedarf selbst gegenüber den Konventsmitgliedern völlig zurückzuziehen und sich allein der Meditation zu widmen.

Eine zweite, ebenfalls innerhalb des römischen Stadtgebiets gelegene Eremitage schuf Odoardo Farnese, als er ab 1610 oder 1611 das Obergeschoss des jenseits der Via Giulia an den Familienpalast angrenzenden Casinos um einen zusätzlichen, eigentlich bereits zum Baukomplex der Arciconfraternita dell’Orazione e Morte gehörenden Andachtsraum ergänzen und diesen über zwei neu geschaffene Öffnungen sowohl mit der Kirche als auch mit dem Oratorium jener Bruderschaft verbinden ließ [ABB. 1083].¹⁴¹³ Der dem Casino zugeschlagene Raum, der angesichts seines gegen Ende des Jahrzehnts entstandenen Bildprogramms später als „*Camerino degli Eremiti*“ bekannt wurde, diente Farnese dabei erneut dazu, sich im Sinne seiner Position als Kardinalprotektor der Bruderschaft an deren Aktivitäten zu beteiligen und diese damit zugleich der Kontrolle der kirchlichen Autoritäten zu unterwerfen. Vor allem erlaubte es das Ensemble aus dem *Camerino*, den vorgelagerten Räumen des Casinos sowie dem zugehörigen Garten dem Kardinal aber auch, sich zum Abschluss eines von der Kontemplation der Natur als Gottes Schöpfung ausgehenden Meditationspfades zur Andacht in eine imaginäre Einöde zurückzuziehen. Unterstützt wurde dieser Rückzug sowohl durch das ikonographische Programm der diversen Räume, das in den durch Einsiedler als Wüsteneien charakterisierten Landschaftsfresken des *Camerino* gipfelte,¹⁴¹⁴ als auch durch die weitgehende Trennung zwischen dem Hauptpalast und dem außer von der Straße her nur über eine offene Brücke erreichbaren Casino, die den Übertritt in den der inneren Einkehr dienenden Bau-

len, hinter der Apsiswand doch noch ein Oratorium zu installieren. EIMER 1970-71, II, S. 571 f.

¹⁴¹¹ Eine grobe Rekonstruktion des *Appartamento* liefert WITTE 2008, S. 65 ff.

¹⁴¹² *Ibid.*, S. 79 f. und 88 beziehungsweise S. 157 ff., insbes. S. 161 f., 165 und 168.

¹⁴¹³ Die Baugeschichte, die Gestaltung und die diversen Bedeutungsebenen der Ausstattung von Casino und *Camerino degli Eremiti* wurden insbesondere von Arnold Witte und Fabio Barry ausführlich analysiert. BARRY 1999, *passim*; WITTE 2008, S. 9 ff., 54 ff. und 174 ff.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, S. 122 f., 125 und 148 f.

komplex architektonisch inszenierte und dem Hinter-sich-lassen der täglichen Geschäfte damit eine unmittelbar erlebbare Form verlieh.

Obwohl sich das *Appartamento Farnese* und der *Camerino degli Eremiti* vor allem im Hinblick auf die Anbindung an die umliegende Bebauung sowie die Nutzung als höfische Eremitage deutlich von den übrigen mit Sakralräumen verbundenen Andachtsbereichen unterschieden, wurden dort letztlich nur die auch allen anderen Privatoratorien zugrunde liegenden Ideen in besonders offensichtlicher Form umgesetzt. So koppelte man die Andachtsräume für adelige Nutzer ansonsten zwar nicht vollständig vom Palast ab, zumindest die zu einer Kirche hin geöffneten Oratorien waren jedoch meist ebenfalls nur über einen längeren Korridor oder eine Treppe erreichbar und damit den im Alltag genutzten Bereichen des Gebäudes ein Stück weit entzogen. Der dadurch entstehende Eindruck einer Abkehr von der Welt wurde, ähnlich wie im *Camerino degli Eremiti*, darüber hinaus fast immer auch durch die architektonische Gestalt des Oratoriums selbst unterstützt. Insbesondere die Tatsache, dass die Andachtsräume in der Regel außer der Eingangstür sowie dem Fenster zum Sakralraum keinerlei Öffnungen besaßen und allenfalls aus der anschließenden Kirche oder Kapelle ein Minimum an natürlichem Licht erhielten, ist dabei als Versuch zu verstehen, der religiösen Versenkung abträgliche Sinneswahrnehmungen möglichst zu unterbinden. Und selbst die Gitter der Öffnungen erweisen sich vor diesem Hintergrund nicht nur als Mittel um die nötige Distanz zwischen den Mitgliedern der oberen Gesellschaftsschichten und dem einfachen Volk herzustellen und die Adligen unerwünschten Blicken zu entziehen. Sie dienten vielmehr mindestens ebenso sehr dazu, vom benachbarten Sakralraum ausgehende, optische Ablenkungen auszufiltern und ein Ambiente zu schaffen, in dem der Betende von der angrenzenden Kirche oder Kapelle her vor allem durch die mit dem liturgischen Geschehen verbundenen akustischen und olfaktorischen Eindrücke bei seiner Andacht unterstützt wurde. Damit spiegeln – genau wie die Musikeremporen mit ihren nachträglich installierten Sichtschutzgittern – auch die Andachtsräume die damals zumindest in kirchlichen Kreisen vorherrschende Annahme wider, dass der Sehsinn besonders direkt mit der Seele des Menschen verbunden sei, dass das Auge dementsprechend das hauptsächliche Einfallstor für weltliche Gelüste darstelle und dass daher in einem sakralen Kontext gerade die Blicke der Gläubigen präzise gelenkt werden müssen.

Das besondere Augenmerk, das man bei der Gestaltung der Oratorien auf die Möglichkeit zu Sammlung und innerer Einkehr legte, bedeutet jedoch nicht, dass der in den Eremitagen Odoardo Farneses mitangelegte Aspekt der Kontrolle bei Andachtsräumen ansonsten völlig ausgeblendet worden wäre. So ist etwa überliefert, dass bereits Papst Julius II. seinem Zeremonienmeister eine Rüge erteilte, nachdem er – unsichtbar in einer privaten Andachtskammer zugegen – im Ablauf der Christmette zahlreiche Fehler beobachtet hatte¹⁴¹⁵ und auch zu späteren Zeiten dürften Adelige oder sonstige Würdenträger bei Kirchen- oder Kapellenbesuchern, die ihrer Jurisdiktion unterstanden, ein eventuelles Fehlverhalten durchaus sanktioniert haben, wenn sie dieses von ihrem Oratorium aus bemerkten. Auch wenn die einen Sakralraum überblickenden Kammern sicher nie primär der Überwachung dienten, ist daher durchaus davon auszugehen, dass das Wissen, beim Messbesuch oder beim Gebet möglicherweise beobachtet zu werden, zu einer gewissen Disziplinierung der Gläubigen führte und dass man dies zumindest in einigen Fällen bei der Einrichtung jener Andachtsräume auch als willkommenen Begleiteffekt miteinkalkulierte.

Insgesamt gesehen, blieben die bisher analysierten, an eine Kirche angeschlossenen Andachtsräume in der römischen Palastarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts jedoch eher die Ausnahme. Um einem adligen Bauherrn die Möglichkeit zu geben, standesgemäß an der Liturgie teilzunehmen oder mit Blick auf einen geweihten Altar zu beten, sah man stattdessen meist eine unmittelbar in

¹⁴¹⁵ STEINMANN 1901-05, I, S. 135.

die Raumfolge des herrschaftlichen Appartements eingebundene Palastkapelle vor, die es erlaubte, die Messe im Palast selbst zu zelebrieren.¹⁴¹⁶ Gerade bei den Residenzen der Papstnepoten treten diese Kapellen derart häufig auf, dass es an dieser Stelle den Rahmen sprengen würde, auf einzelne konkrete Beispiele einzugehen. Dies gilt umso mehr, als die eigentlichen Kapellen im Hinblick auf S. Andrea al Quirinale auch gar keine weiteren Erkenntnisse liefern. Auffallend ist in unserem Zusammenhang jedoch, dass sogar in diesem Fall der Fürst beziehungsweise die Fürstin die Messe vom Rest der Anwesenden getrennt verfolgen konnte. Auch bei den Palastkapellen findet sich nämlich in der Regel in einer der Wände eine vergitterte Öffnung, die den geweihten Bereich entweder mit einer der zum Appartement gehörenden *anticamere* oder mit einem separaten, an die Kapelle angrenzenden Oratorium verband [ABB. 1084].¹⁴¹⁷

Zumindest in Rom wurde die Verbreitung dieser zusätzlichen Privatoratorien dadurch begünstigt, dass selbst die Hauptkapellen der päpstlichen Paläste jeweils von einer kleinen, dem Papst vorbehaltenen Kammer flankiert wurden. So hatte Julius II. im Laufe des Jahres 1508 in die rechte Seitenwand der Sixtinischen Kapelle den oben bereits kurz erwähnten Andachtsraum einfügen lassen, der heute über eine Treppe mit dem Appartamento di Pio V sowie dem dritten Geschoss des Cortile del Belvedere verbunden wird und in der Kapelle selbst in einer knapp unterhalb des ersten Gesimses der Wandgliederung gelegenen Öffnung mündet [ABB. 1061, #2].¹⁴¹⁸ Analog dazu ließ auch Paul V. zwischen der 1615 bis 1617 errichteten Cappella Paolina des Quirinalspalasts und der in nordwestlicher Richtung an diese angrenzenden Enfilade eine private Andachtskammer einbauen,¹⁴¹⁹ die ursprünglich von der dahinterliegenden Sala dei Bussolanti aus erschlossen wurde und dementsprechend eine gegenüber der heutigen Nutzung um 90° gedrehte Orientierung besaß [ABB. 1085 | ABB. 1087].¹⁴²⁰

¹⁴¹⁶ Die in Rom vergleichsweise geringe Verbreitung von unmittelbaren baulichen Verbindungen zwischen Adelspalästen und öffentlich zugänglichen Sakralbauten dürfte zum einen dem Umstand geschuldet sein, dass die große Gruppe der geistlichen Würdenträger für Räume, die eine ungesehene Teilnahme an der Messe ermöglichten, wenig Bedarf hatte, da sie je nach Anlass entweder den Papst begleiten oder in den ihnen zugewiesenen Kirchen selbst aktiv an der Liturgie mitwirken mussten.

Vor allem aber stellte die Erlaubnis, im eigenen Palast eine Kapelle zu installieren, ein derart prestigeträchtiges Privileg dar, dass mit einer Kirche verbundene Oratorien für die römische Oberschicht ohnehin keine große Attraktivität besaßen. Außer bei Kardinälen, Bischöfen und bestimmten Prälaten, denen Privatkapellen bereits qua Amt zustanden, setzte die Einrichtung einer geweihten Kapelle in Privathäusern nämlich stets eine persönliche Erlaubnis des Papstes voraus. Die Existenz einer solchen Kapelle war daher in Rom stets ein sichtbares Zeichen dafür, dass der Besitzer des jeweiligen Palastes beim Papst über besonderen Einfluss verfügte. WADDY 1999, S. 30.

Zur Gestaltung und Lage der Kapellen in den römischen Palästen des 17. Jahrhunderts siehe darüber hinaus auch EAD. 1990, *passim*.

¹⁴¹⁷ Wie selbstverständlich ein solcher Nebenraum zu den Palastkapellen dazugehörte, zeigt sich dabei nicht zuletzt im Nordwestflügel des Palazzo Barberini, wo sowohl das Appartement Don Taddeo Barberinis als auch dasjenige seiner Frau Anna Colonna eine eigene Kapelle enthielten und wo dementsprechend auch zwei dieser privaten Andachtskammern existierten.

¹⁴¹⁸ STEINMANN 1901-05, I, S. 135.

¹⁴¹⁹ Einen – wenn auch recht summarischen – Überblick über die Bau- und Ausstattungsgeschichte des entlang der Strada Pia verlaufenden Flügels des Quirinalspalasts geben WASSERMAN 1963, S. 224; QUINTERIO 1991, S. 130 ff.

¹⁴²⁰ GIAN TOMASSI et al. 1999, S. 371.

Für die Annahme, dass der Papst bei seiner Andacht nicht, wie heute, auf die Südwest- sondern auf die Südostwand der Andachtskammer blickte, sprechen unter anderem die Ausrichtung des Tonnengewölbes sowie das zu dieser Blickachse symmetrische Ausstattungsprogramm. Es ist daher davon auszugehen, dass auch die Öffnung des Andachtsfensters zunächst in der ehemaligen Stirnwand lag, die ursprünglich noch nicht über die heute dort vorhandene Tür verfügte. Das jetzige Andachtsfenster scheint dagegen, der in der Laibung nachweisbaren Chigi-Heraldik nach zu urteilen, erst etwa fünfzig bis sechzig Jahre später entstanden zu sein. Die von Carlo Giantommasi und seinen Mitautorinnen vorgeschlagene Datierung auf Anfang des 19. Jahrhunderts beruht dagegen wohl auf einer Ver-

Anders als bei der Cappella Sistina und den am Anfang dieses Kapitels beschriebenen, zu einer Kirche hin geöffneten Oratorien, bei denen die privaten Andachtsbereiche den jeweiligen Sakralraum typischerweise von oben überblickten, befanden sich im Falle der Adelspaläste sowohl die Kapellen als auch die ihnen zugeordneten Andachtskammern im *piano nobile*. Die Durchbrüche mündeten daher etwa auf Augenhöhe der in der Kapelle befindlichen Personen oder erreichten, wie in der Cappella Paolina, sogar nur gerade eben das Niveau der Altarmensa.¹⁴²¹ Die mit Palastkapellen verbundenen Oratorien wichen daher nicht nur im Hinblick auf die Einbindung der Gebetsfenster in das Gliederungssystem der Kirchen- beziehungsweise Kapellenwand von den an Kirchen angeschlossenen Andachtsräumen ab, auch die Sicht auf den Altar sowie auf das Geschehen während der Liturgie – soweit angesichts der Gitter überhaupt noch möglich – unterschied sich je nachdem, ob sich das jeweilige Oratorium zu einer Kirche oder einer Palastkapelle öffnete. Hinsichtlich der Frage, wie die Existenz derartiger Andachtsbereiche die Gestaltung des eigentlichen Sakralraums beeinflusste, und hinsichtlich der Art und Weise, wie die Nutzer der Andachtsräume die Kirche wahrnahmen, taugen die Palastoratorien somit nur bedingt als Vorbilder für das – im Verhältnis zum eigentlichen Sakralraum wieder auf einer oberen Ebene gelegene – System der *coretti* von S. Andrea al Quirinale. Eine Analyse jener Andachtskammern lohnt sich aber nicht zuletzt deswegen, weil einige der hier genannten Beispiele nochmals wichtige Rückschlüsse darauf zulassen, auf welche Blickbeziehungen zwischen geweihtem Sakralraum und Oratorium ein besonderer Wert gelegt wurde und mit welchen Einrichtungsgegenständen derartige Andachtsräume im Allgemeinen ausgestattet waren.

In Bezug auf die Sichtbarkeit ist dabei vor allem das an S. Maria in Via Lata angeschlossene Oratorium des Palazzo Doria-Pamphilj von Interesse. Zwar befand sich der Andachtsraum in diesem Fall noch auf einem gegenüber dem Langhaus deutlich erhöhten Niveau. Bereits bei der Konzeption jenes Anbaus war jedoch für alle Beteiligten offensichtlich, dass es aufgrund des mit einer vergleichsweise hohen Rückwand versehenen Chorgestühls selbst bei geöffneten Sichtschutzgittern für die Nutzer des Oratoriums nicht möglich sein würde, das gesamte Presbyterium zu überblicken und alle Handlungen der Zelebranten zu verfolgen.¹⁴²² Stattdessen dürften über den oberen Rand des Chorgestühls hinweg wohl nur die Elevation der Hostie und des Kelchs sowie das im Inneren des Altarretabels angebrachte Gnadenbild zu erkennen gewesen sein [Abb. 1081]. Ähnlich stellt sich die Situation bei der Cappella Paolina des Quirinalspalasts dar, wo die zugehörige Andachtskammer nicht über, sondern sogar leicht unter dem Bodenniveau der Altarzone liegt. Trotz der völlig anderen Position lenkte zumindest der unter Alexander VII. hinzugefügte seitliche Durchbruch den Blick wohl wiederum primär auf die Zone oberhalb der Altarmensa, also auf das Retabel an sich sowie auf die im Zuge der Liturgie vom Zelebranten in die Höhe gehaltenen eucharistischen Gaben, während das übrige Messgeschehen größtenteils von der Vorderkante der Altarmensa sowie von den Zelebranten verdeckt wurde [Abb. 1086]. Es ist daher davon auszugehen, dass die verbindenden Öffnungen zwischen privaten Andachtsräumen und Kirchen oder Kapellen auch in den übrigen Fällen während der Messe lediglich den unmittelbaren Blick auf die Wandlung erlauben

wechsung der von Alexander VII. und Pius VII. geführten Wappen.

¹⁴²¹ Auch wenn das heutige Fenster wohl erst zu einem etwas späteren Zeitpunkt entstand, kann der ursprüngliche Durchbruch keine wesentlich andere vertikale Position besessen haben. Allenfalls die Frage, ob auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Blick bereits derart gezielt auf den Altar gelenkt wurde, muss bis auf weiteres offen bleiben.

¹⁴²² Das Gestühl sowie die damit verbundene Umdeutung der letzten beiden Mittelschiffjoche zum Presbyterium werden in der Literatur allgemein auf das Jahr 1628 datiert und stehen damit am Beginn der bis weit über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus andauernden Serie von Maßnahmen zur Umgestaltung der Kirche. Das Oratorium Olimpia Aldobrandinis entstand dagegen, wie oben erwähnt frühestens 1639. HdKR, III, S. 259 und 266 f.; PIERDOMINICI 2010, S. 41.

sollten. Ansonsten folgten die Nutzer jener Oratorien dem Ablauf der Liturgie wohl eher auf akustischem Wege. Neben der selbst ohne Gitter bereits recht begrenzten Sichtbarkeit spricht dafür nicht zuletzt auch die 1708 entstandene Bauaufnahme des quattrocentesken Presbyteriums von SS. Apostoli, in der die bereits erwähnten Öffnungen zum angrenzenden Palast ausdrücklich als „*Finestre* [...] *per le quali si ode la messa*“¹⁴²³ bezeichnet werden.

Selbst dort, wo die Fenster grundsätzlich einen direkten Blick auf das Retabel des Hauptaltars erlaubt hätten, dürfte die Möglichkeit, außerhalb der Messzeiten im Angesicht des Altars zu beten beziehungsweise die dort aufgestellten Gemälde oder Skulpturen als Ausgangspunkt für die eigene Meditation zu nutzen, in der Praxis nur eine geringe Rolle gespielt haben, bildeten doch Darstellungen religiösen Inhalts, die die stille Meditation und das Gebet lenken oder stimulieren sollten, auch in den Andachtsräumen selbst einen unverzichtbaren Teil der Ausstattung.¹⁴²⁴ So fand sich etwa im Oratorium Taddeo Barberinis ein Gemälde seines Schutzengels, dem zu jener Zeit auch die Aufgabe zugeschrieben wurde, den Betenden bei der persönlichen Andacht zu begleiten und dessen Gedanken zu lenken.¹⁴²⁵ Im päpstlichen Privatoratorium neben der Cappella Paolina trug das Gewölbe Stuckreliefs der Schlüsselübergabe an Petrus und des *Pasce oves meas*, während an den beiden Seitenwänden Fresken mit Allegorien der *religio* beziehungsweise der *fides christiana* angebracht waren [Abb. 1085].¹⁴²⁶ In Odoardo Farneses *Camerino degli Eremiti* schließlich bestand das Bildprogramm abgesehen von den weiter oben schon erwähnten Wüsteneien zum einen aus Heiligen, die auf die von Kardinal Farnese offiziell oder inoffiziell protegierten Orden oder Institutionen verwiesen, zum anderen enthielt insbesondere die Decke auch Szenen, die zur Reflektion über die Bedeutung des Gebets und des Abendmals als spirituelle Speise einluden. Die Dekoration war damit nicht nur gezielt auf den dahinterliegenden Sakralbau abgestimmt, der sich gegenüber anderen römischen Kirchen dadurch auszeichnete, dass die Eucharistie dort sogar monatlich zum Vierzigstündigen Gebet ausgesetzt wurde, sondern nahm zugleich auch konkret auf den Hausherrn und seine spezifischen Aufgaben als Kirchenfürst Bezug.¹⁴²⁷

Über das durchaus umfangreiche dekorative Programm hinaus scheinen dagegen selbst größere Andachtsräume eher sparsam ausgestattet gewesen zu sein. Für den *Camerino degli Eremiti*, für den sich aus der Mitte des Seicento einige Inventare erhalten haben, ist zum Beispiel bis auf zwei Stühle und eine Reihe von Kniekissen keinerlei weitere Möblierung belegt. Auch sonst dürfte man in den Andachtsräumen in der Regel nur ein bis zwei Kniebänke oder Betpulte als eigene Möbelstücke frei im Raum aufgestellt haben, sofern diese nicht, wie vermutlich im Oratorium neben der Cappella Paolina, wie wohl auch im *Camerino degli Eremiti* und wie in S. Andrea al Quirinale, bereits fest in die Architektur des Oratoriums integriert waren.

4.5.3. Die verborgenen Andachtsräume in Klosterkirchen

Während es sich bei den an Paläste angeschlossenen oder zu höfischen Eremitagen gehörenden Oratorien in der Regel nur um einzelne Kammern handelte und diese in den benachbarten Sakralbauten auch nur als einzelne, oft nicht einmal in das übergeordnete Gliederungssystem eingebundene Fenster in Erscheinung traten, entstand ab dem späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert je-

¹⁴²³ FINOCCHI GHERSI 1992, Abb. 13.

¹⁴²⁴ Vgl. WADDY 1999, S. 30 f.

¹⁴²⁵ BARRY 1999, S. 202.

¹⁴²⁶ Für die Identifizierung der vom ursprünglichen Zugang aus rechten Figur als *religio* danke ich meiner Mitstipendiatin Alexandra Mütel.

¹⁴²⁷ WITTE 2008, S. 174 ff.

doch auch noch ein weiterer Typ von Andachtsbereichen, bei dem die diversen Emporen, ähnlich wie bei den *cantorie*, ein den gesamten Hauptraum begleitendes System bildeten. Eine besondere Rolle spielten in diesem Zusammenhang die Kirchen von Frauenklöstern, deren architektonische Gestaltung damals stets der Verpflichtung der Nonnen zu aktiver und passiver Klausur Rechnung tragen musste.

Zwar ist die Idee, die Klosterinsassen strikt von der Außenwelt abzusondern, bereits seit dem 6. Jahrhundert in den Regeln weiblicher Ordensgemeinschaften belegt und zwar hatte Papst Bonifatius VIII. diese extrem zurückgezogene Lebensform im Jahre 1298 sogar bereits für alle Nonnen mit feierlichem Gelübde verpflichtend vorgeschrieben. Erst nachdem die Bestimmungen Bonifatius' 1563 auf dem Konzil von Trient nochmals bestätigt und im Laufe der folgenden Jahre durch diverse päpstliche Konstitutionen und Bullen weiter verschärft worden waren, setzte sich die Klausur jedoch auch tatsächlich überall durch.¹⁴²⁸ Dabei legten die Regeln nicht nur fest, dass die Nonnen das Kloster nur bei akuter Lebensgefahr verlassen und ordensfremde Personen dieses nur in Ausnahmefällen betreten durften, angesichts des oben bereits erwähnten Misstrauens gegenüber unkontrollierten visuellen Eindrücken waren der Konvent und seine Umgebung auch so gestaltet, dass die Nonnen weder von außerhalb des Klosters gesehen werden, noch selbst nach draußen blicken konnten. Einzig in den Klosterkirchen, die neben allein den Nonnen vorbehaltenen Bereichen meist auch einen öffentlich zugänglichen Teil umfassten, scheint, wenn schon nicht die Bewegungsfreiheit der Ordensschwestern, so doch das strenge Blickregime etwas gelockert worden zu sein. Zwar achtete man auch hier darauf, dass die Nonnen für von außen kommende Messbesucher verborgen blieben, die Ordensschwestern selbst waren aber zumindest bei einer Reihe von Konventen in der Lage, außer den Zelebranten und den von ihnen ausgeführten liturgischen Handlungen auch den Rest des nicht zur Klausur gehörenden Kirchenraums zu überblicken.¹⁴²⁹

Konkret wurde dabei die Absonderung der Nonnen meist dadurch gewährleistet, dass man hinter dem Presbyterium einen separaten, mit dem Hauptraum nur durch Beicht- beziehungsweise Kommuniionsöffnungen verbundenen und üblicherweise als „*coro di sotto*“ oder „*chiesa di dentro*“ bezeichneten Nonnenchor einrichtete. Außerdem schuf man oft auf einem entlang der Eingangswand angebrachten Balkon oder einer das Obergeschoss einer Vorhalle einnehmenden Galerie einen zusätzlichen „*coro di sopra*“, von dem ein nur durch die Sichtschutzgitter verstellter Blick auf das liturgische Geschehen im Altarraum möglich war und der damit die Voraussetzungen für eine Spirituelle Kommunion schuf, wie sie in Frauenklöstern fast immer die Regel war.¹⁴³⁰ Funktionaler Bezugspunkt und räumliches Gegenüber blieb dabei jedoch in beiden Fällen der Hauptaltar. Weder vom klassischen *coro di sotto* hinter dem Presbyterium noch vom *coro di sopra* entlang der Kont-

¹⁴²⁸ ConcTrid 1564, fol. 159 r^o f. (sessio XXV, decr. 7, cap. 5); LIROSI 2012, S. 139 ff.

¹⁴²⁹ Überhaupt legen die Quellen nahe, dass es für das Selbstverständnis der Nonnen und die ihnen von der Gesellschaft zugewiesenen Aufgaben sogar noch wichtiger war, von Ordensfremden nicht mehr gesehen zu werden als die Außenwelt selbst nicht mehr zu sehen. Vgl. HILLS 2009, S. 24 und 27 f.; LIROSI 2012, S. 154, 243 und 272.

¹⁴³⁰ Unter den in der zweiten Hälfte des 16. oder der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erbauten beziehungsweise tiefgreifend umgestalteten Kirchen findet sich diese Lösung zum Beispiel bei S. Silvestro in Capite, S. Lucia in Selci und S. Caterina da Siena a Magnanapoli. Auch S. Ambrogio della Massima folgte prinzipiell diesem Schema, allerdings wurde dort der untere Nonnenchor aus Platzgründen an den linken Querhausarm statt an das Presbyterium angeschlossen. Nur bei S. Caterina dei Funari verzichtete man komplett auf den *coro di sopra* an der Kontrafassade und beschränkte sich stattdessen auf den hier wieder ganz klassisch hinter dem Hauptaltar gelegenen, unteren Nonnenraum.

Zur Gültigkeit der Spirituellen Kommunion, bei der der Gläubige die Kommunion zwar wünscht, die Austeilung der eucharistischen Gaben aber nur im Gebet begleitet, zu deren Verhältnis zur sakramentalen Kommunion, bei der der Gläubige die Hostie tatsächlich empfängt, sowie zum Einsatz der beiden Kommuniionsformen in den Frauenklöstern siehe *ibid.*, S. 270 ff.

rafassade konnten die Nonnen daher die in den Seitenkapellen zelebrierten Messen mitverfolgen oder auch nur die Kapellen selbst mit ausreichender Deutlichkeit wahrnehmen. Gleichzeitig spielten jene Kapellen aber eine wichtige Rolle für das Selbstverständnis der einzelnen Nonne sowie für die Sozialstruktur innerhalb der Klostersgemeinschaft. So erlaubten es die Seitenaltäre mit ihren unterschiedlichen Patrozinien den Ordensschwwestern nicht nur, durch die gezielte Verehrung eines bestimmten Heiligen innerhalb der klösterlichen Gemeinschaft noch ein gewisses Maß an persönlicher Identität zum Ausdruck zu bringen. Die Pracht der oft von Angehörigen der Klosterinsassen gestifteten Kapellenausstattungen trug vielmehr auch entscheidend dazu bei, den Status der zu einer bestimmten Familie gehörenden Ordensschwwestern innerhalb der Klosterhierarchie zu etablieren beziehungsweise zu erhöhen.¹⁴³¹ Insbesondere bei Kirchen mit vergleichsweise tiefen und von den beiden Chören her schlecht einsehbaren Seitenkapellen existieren daher auf den Längsseiten des Langhauses zusätzliche, meist mittig über den Kapellen in das Abschlussgebälk der Wand eingeschnittene Öffnungen. Zum einen erhielten die Nonnen auf diese Weise doch noch die Möglichkeit, sich gezielt einer bestimmten Kapelle zuzuwenden. Zum anderen schufen jene Durchbrüche, indem sie die Kapellenausstattungen vom Klausurbereich aus sichtbar machten, aber auch die Voraussetzungen dafür, dass die zugehörigen Stiftungsakte im Bewusstsein der Ordensmitglieder, die den eigentlichen Kirchenraum ja nicht betreten durften, dauerhaft präsent blieben.

Im Baubestand sind derartige Durchbrüche zwar heute noch bei den meisten ehemaligen Nonnenkirchen nachweisbar, in der Literatur werden die betreffenden Räumlichkeiten jedoch ebenso wenig behandelt wie die Sängereemporen und die Privatoratorien adliger Würdenträger. Auch über die im Kontext von Frauenklöstern auftretenden Andachtsräume können die folgenden Ausführungen daher lediglich einen ersten Überblick geben.

Noch am besten dokumentiert sind die Strukturen, die den Nonnen einen Blick auf die Seitenaltäre ermöglichten, bei SS. Domenico e Sisto, wo die Laienkirche im Zuge der 1611 begonnenen und 1628 bis 1632 zu Ende geführten Rohbauarbeiten zunächst durch zwei über den Seitenkapellen verlaufende Korridore flankiert und deren ursprünglich blind auf die Frontfassade stoßende Enden kurz vor 1636 zusätzlich noch mittels eines den Eingang überspannenden Gangs verbunden worden waren [Abb. 1088].¹⁴³² Vom Kirchenschiff aus betrachtet, folgte das Gangsystem dabei im Wesentlichen dem auch für andere Nonnenkirchen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts typischen Gestaltungsschema. Dementsprechend öffnen sich die hochgelegenen Andachtsräume über jeder Seitenkapelle – sowie in diesem Fall über jedem Arkadenbogen der Kontrafassade – in quereckigen Fenstern zum Hauptraum, münden die Durchbrüche jeweils im Fries der Wandzone begrenzenden Gebälks und bestehen die die Öffnungen verschließenden Gitter aus einer dichten Folge von schräggestellten, überkreuzten Stäben. Eine gewisse Abweichung von der Standardlösung ergibt sich im inneren Prospekt des Langhauses nur insofern, als die eigentlichen Sichtschutzgitter auf der Außenseite zusätzlich mit grobmaschigen, horizontalen und vertikalen Stäben gesichert werden, als die Fenster mit ihrer Unterkante ein Stück in den Architrav hineinragen und als man dessen oberstes Karnies daher um den Durchbruch herumführte [Abb. 1089].

Erreichbar war jenes Gangsystem zum einen aus dem diesmal nicht an der Kontrafassade, sondern rechts des Altarraums gelegenen *coro di sopra* sowie zum anderen – über eine zusätzliche wandbündige Empore hinter der linken Presbyteriumswand als Zwischenstufe – aus der *chiesa di dentro* [Abb. 1090].¹⁴³³ Der Zugang ging damit in beiden Fällen von einem typischen Sakralraum aus, der

¹⁴³¹ Vgl. HILLS 2009, S. 38 ff.

¹⁴³² Die Datierung des Gangsystems sowie die restliche Baugeschichte von Kirche und anschließendem Konvent sind aufgearbeitet bei BERNARDINI - VERDESI 1988, *passim*, insbes. S. 127 und 142 (Abb. 22); BERNARDINI et al. 1991, S. 19 ff.

¹⁴³³ Zur räumlichen Struktur der Andachtsbereiche in SS. Domenico e Sisto siehe die Aufmaße in BERNARDINI -

den Nonnen auf ihrem Weg zu den Andachtsfenstern den Übertritt in die sakrale Sphäre jedes Mal gezielt ins Bewusstsein rief und der die Korridore, deren räumliche Struktur ihrer Funktion als Ort der Andacht und des Gebets eigentlich völlig zuwiderlief, damit ausdrücklich als Teil des geweihten Bereichs auswies. Das Innere der eigentlichen Gänge zeichnet sich, soweit sich dies anhand der publizierten Pläne beurteilen lässt [ABB. 1091], zunächst dadurch aus, dass die Öffnungen im Verhältnis zum Bodenniveau relativ niedrig liegen und darüber hinaus auch nicht einfach nur in die glatte Wand eingeschnitten sind, sondern jeweils das Zentrum etwa mannshoher, an ihrem hinteren Ende mit einer Stufe versehener Nischen bilden – gerade letzteres ein Befund, der darauf hindeutet, dass die Gestaltung des Gangsystems in diesem Punkt gezielt auf eine kniende Haltung der Betenden abgestimmt wurde. Daneben finden sich vergleichbare Nischen jedoch auch an den Außenwänden der Korridore. Der so gewonnene Platz machte es den Klosterinsassen einerseits möglich, sich gleich zu mehreren demselben Seitenaltar zuzuwenden, andererseits wurden die Korridore durch die einander gegenüberliegenden Ausweitungen jedoch auch zu einer Folge von einzelnen Andachtskammern umgedeutet, die von ihrer architektonischen Form her eher zur inneren Einkehr einluden als ungegliederte Gänge. Die Konventschroniken sowie die weitgehend unverändert erhaltenen Korridorsysteme einiger nichtrömischer Kirchen, darunter insbesondere S. Gregorio Armeno in Neapel [ABB. 1092], lassen außerdem darauf schließen, dass die betreffenden Räume an ihren Wänden ursprünglich eine Fülle von Altären und Votivtafeln trugen. Dies erlaubte es den Nonnen, sich nicht nur, wie durch die Andachtsfenster, einem Altar aus der Ferne zuzuwenden, sondern auch unmittelbar vor einem solchen zu beten beziehungsweise der eigenen Frömmigkeit durch dessen tägliche Pflege oder durch das Entzünden von Kerzen tätigen Ausdruck zu verleihen.¹⁴³⁴ Definitiv belegt sind derartige Altäre zwar nur in den Nischen auf der Außenseite des linken Gangs.¹⁴³⁵ Auch der Rest jener Korridore, einschließlich der Zwischenräume zwischen den Öffnungen dürfte jedoch, nach allem, was wir wissen, auf diese Weise ausgestattet gewesen sein.

Zumindest erwähnt seien an dieser Stelle außerdem die erhöhten Andachtsräume der ursprünglich ebenfalls zu Nonnenklöstern gehörenden Kirchen S. Silvestro in Capite, S. Lorenzo in Panisperna und S. Caterina da Siena a Magnanapoli, die, auch wenn die dem konventsinternen Gebrauch vorbehaltenen Bereiche in der Forschung dort bisher keine nennenswerte Beachtung fanden und definitive Aussagen daher schwierig bleiben, insbesondere in den beiden letztgenannten Bauten wohl prinzipiell eine SS. Domenico e Sisto vergleichbare Struktur aufwiesen. Lediglich bei S. Silvestro unterscheiden sich die das Langhaus begleitenden Emporenbereiche insofern vom Rest der genannten Beispiele, als dort aufgrund der deutlich größeren Tiefe der Seitenkapellen auch die darüberliegenden Räume nicht mehr nur den Charakter eines Korridors besaßen, sondern die Form regelrechter Kammern oder Säle annahmen [ABB. 1094] und damit außer zur Andacht auch noch zu anderen Zwecken genutzt worden sein könnten. Bei S. Lorenzo in Panisperna und S. Caterina a Magnanapoli scheint dagegen – gerade im Hinblick auf S. Andrea al Quirinale – zunächst vor allem die Einbindung der Andachtsöffnungen in die Gliederung des inneren Prospekts von Interesse zu sein. So durchbrechen etwa bei S. Caterina die Fenster zwar ebenfalls noch das Karnies des faszierten Architravs, bereits hier wurden deren Rahmenprofile aber auch rings um den dazwischenliegenden geschlossenen Bereich nochmals wiederholt und die Durchbrüche auf diese Weise in einer Abfolge aneinanderstoßender Felder verankert [ABB. 1096]. Bei S. Lorenzo wurden statt der *vuoti*, die nun außerdem in der Höhe exakt die Zone zwischen der Oberkante des Architravs und der Unterkante des Kranzgesimses einnehmen, sogar nur noch die dazwischenliegenden *pieni* gerahmt, so dass wie bei S. Andrea der Eindruck entsteht, als seien die Durchbrüche nicht mehr als eigene Ele-

VERDESI 1988, S. 123 f. (Abb. 1 f.); CORRADINI 1989, S. 1 (Abb. 2) und 4 (Abb. 11 ff.).

¹⁴³⁴ HILLS 2009, S. 36 (Abb. 12) und 45 f.

¹⁴³⁵ *Ibid.*, S. 45.

mente in das Gebälk eingesetzt, sondern stellten nur noch Lücken im Fries dar [Abb. 1097]. Auf der Basis des heutigen Forschungsstands ist allerdings davon auszugehen, dass zumindest an S. Lorenzo mit der Einrichtung eines Systems von erhöhten Räumen erst 1671 begonnen wurde und die Stuckarbeiten am oberen Rand der Langhauswände sogar erst zwischen 1756 und 1757 entstanden.¹⁴³⁶ Letztlich spielten die dort gewählten Lösungen also wohl weder für Berninis Behandlung der Gebetsfenster im Speziellen noch für die S. Andrea vorausgehende Entwicklung der Andachtsemporen im Allgemeinen eine Rolle. Und auch S. Spirito in Sassia und S. Maria ai Monti, die beiden bereits im Laufe des Cinquecento errichteten Kirchen, deren Langhauswände heute derartige in den Fries eingeschnittene Andachtsöffnungen aufweisen und die daher zunächst sogar als besonders frühe Beispiele für die Anwendung dieses Motivs infrage zu kommen scheinen erhielten diese Durchbrüche erst im 18. beziehungsweise 19. Jahrhundert und sind daher im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter relevant.¹⁴³⁷

Dass bei den beiden zuletzt genannten Kirchen, von denen erstere zum Komplex des gleichnamigen Krankenhauses gehörte und letztere ganz ohne Bezug zu einer größeren baulichen Anlage entstand,¹⁴³⁸ oberhalb der Seitenkapellen zunächst keine Öffnungen vorgesehen waren, deckt sich dabei ohnehin mit den zu jener Zeit üblichen, typologischen Konventionen. Bei einem Blick auf den römischen Baubestand wird nämlich schnell deutlich, dass die einen gesamten Sakralbau umfassenden Folgen hinter der Wandebene gelegener Andachtsräume selbst während des Seicento zwar im Rahmen von Frauenklöstern vergleichsweise zahlreich auftreten, dass außerhalb dieses Kontextes verborgene Emporensysteme aber praktisch komplett fehlen. Vermutlich entstand, abgesehen von Il Gesù, auf dessen Langhaus im Zusammenhang mit den *coretti* der Jesuiten nochmals zurückzukommen sein wird, sowie möglicherweise von S. Maria in Vallicella, dessen Mittelschiffwände nach Meinung einiger Autoren den inneren Prospekt von Il Gesù rezipierten,¹⁴³⁹ vor Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom sogar überhaupt nur ein einziger Bau, bei dem hochgelegene Gebetskammern außerhalb von Nonnenkonventen systematisch in einen Entwurf integriert wurden: die von Francesco Borromini zwischen 1638 und 1641 errichtete Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane.

Borromini sah dort sowohl über dem rechts des Hauptaltars gelegenen Durchgang zum angrenzenden Trinitarierkonvent als auch über den zwei weitere Ecken des Baukörpers ausfüllenden Nebenkappen Oratorien vor, die, anders als bei den bisher analysierten Bauten, unmittelbar von den Korridoren des Konventsobergeschosses aus erschlossen werden und daher, gerade verglichen mit den Andachtsräumen über den Seitenkapellen der Nonnenkirchen, ungewöhnlich tief ansetzen [Abb. 1099 - Abb. 1100]. Auch die Durchbrüche zum Hauptraum münden daher nun nicht mehr in den Fries des die Wandzone abschließenden Gebälks, sondern in das oberste von insgesamt drei Registern der eigentlichen Wand. Konkret besetzen die Fenster der Andachtsräume zum einen den oberen Teil der als Schauseiten der Vierungspfeiler interpretierbaren Diagonalen, wobei sich die drei so entstehenden Öffnungen um eines einheitlichen Raumeindrucks willen im vierten Pfeiler,

¹⁴³⁶ FALLICA 2008, S. 265, 268 und 271 f.

Zur grundsätzlichen Baugeschichte der drei Kirchen siehe darüber hinaus HdKR, I, S. 515, II, S. 288 ff. und III, S. 843 ff.; BEVILACQUA 1993, *passim* sowie TRIVELLI - CANGEMI 1995, S. 7 ff.

¹⁴³⁷ Im Fall von S. Spirito in Sassia werden die Andachtsräume in der Literatur zwar wieder einmal nicht diskutiert. Da die Durchbrüche jeweils die links und rechts angrenzenden Wappenfelder anschneiden, ist jedoch davon auszugehen, dass die Öffnungen erst nach der auf das Jahr 1745 datierbaren Bemalung des Frieses entstanden. Bei S. Maria ai Monti belegt dagegen eine Festschrift aus Anlass der am Ende des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Restaurierungsarbeiten, dass die *coretti* erst 1898 bis 1899 für nicht näher spezifizierte „*E.^{mi} e R.^{mi} Signori Cardinali*“ eingebrochen wurden. Vgl. LEWINE 1963, S. 326; PAMPALONE 1995, S. 268 (Anm. 2).

¹⁴³⁸ Das heute an die Kirche anschließende Collegio dei Neofiti wurde erst unter Urban VIII. in den 1630er-Jahren errichtet.

¹⁴³⁹ HESS 1963, S. 224 f.; DUNN 1982, S. 604; KUMMER 1987, S. 116.

hinter dem sich eigentlich nur eine Wendeltreppe verbirgt, sogar ein weiteres Mal wiederholen. Die beiden Kammern links und rechts des Hauptaltars verfügen zum anderen jedoch auch noch über je eine weitere Öffnung, die unmittelbar in die Apsisrundung des Altarraums führt und damit, ähnlich wie bei einigen der besonders privilegierten Privatoratorien, einen seitlichen Blick auf den Altar erlaubt. Insgesamt bilden die Andachtsräume somit zwar einerseits ein wiederkehrendes Element innerhalb des inneren Prospekts und innerhalb der dem Gebäude zugrunde liegenden, generellen Raumstruktur, andererseits tragen die zusätzlichen, direkt in das Presbyterium mündenden Fenster aber dennoch auch zu einer gewissen Differenzierung zwischen den beiden Enden der Längsachse bei – einer Differenzierung, die dadurch, dass die Gitter in den Pfeilern neben dem Eingang und in den Pfeilern neben dem Altar eine unterschiedliche Gestaltung aufweisen, sogar noch zusätzlich unterstrichen wird.

Analog zu S. Carlo alle Quattro Fontane mit seinen auf unterschiedliche Teile des Hauptraums bezogenen Oratoriumsöffnungen beschränken sich jedoch auch bei den Nonnenkirchen die Andachtsfenster nicht allein auf die Zone über den Langhauskapellen. Vielmehr finden sich bei praktisch allen bisher genannten Bauten auch an den Seitenwänden des Presbyteriums mehr oder weniger ausgedehnte Gebetsemporen, die, je nachdem aus welcher Richtung der Bereich über den Kapellen erschlossen wird, entweder den Endpunkt des Systems der Andachtsräume bilden oder als Zwischentappe den Zugang zu den Gebetsfenstern des Langhauses überhaupt erst ermöglichen. So setzen sich etwa bei S. Caterina da Siena a Magnanapoli die über den Kapellen beginnenden Folgen von Durchbrüchen beiderseits des Presbyteriums in je einer vom Format her praktisch identischen, aber sogar noch ein wenig höher gelegenen Öffnung fort [ABB. 1095]. Im Altarraum von S. Lorenzo in Panisperna installierte man während des nachträglichen Einbaus des Emporensystems dagegen zwei fast die gesamte Breite der Presbyteriumsseiten einnehmende, leicht vor die Wand tretende, nun aber knapp unterhalb des Gebälks liegende Balkone, die man, wären die zugehörigen Öffnungen nicht im oberen Teil komplett vergittert, auch für flache Musikeremporen halten könnte [ABB. 1098].

Bei SS. Domenico e Sisto schließlich liegen die Andachtsfenster des Presbyteriums zwar erneut unterhalb des Gebälks und sie besitzen auch, genau wie bei S. Lorenzo in Panisperna, ein deutlich größeres Format als die Durchbrüche über den Langhauskapellen [ABB. 1093]. Andererseits bilden sie nun aber wieder glatt in die Wand eingeschnittene, rechteckige Öffnungen, die – ganz im Gegensatz zu S. Lorenzo – trotz ihrer beachtlichen Größe in der Gesamtkomposition des Altarraums kaum die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Entscheidung, die Fenster als eine Art Ädikulaauszug in die Stuckrahmung der jeweils darunterliegenden Freskenfelder zu integrieren und so dafür zu sorgen, dass der Betrachter die Fenster nicht mehr als eigenständige Elemente innerhalb der Wand wahrnimmt. Die hinter jenen Öffnungen gelegenen Räume nehmen dann die gesamte Tiefe zwischen dem leicht eingezogenen Presbyterium und der äußeren Flucht des Langhauses ein und wirken im Vergleich zu den Korridoren beziehungsweise Andachtskammern über den Seitenkapellen wohl deutlich großzügiger. Das Oratorium der Evangelienseite wird dabei durch eine Wendeltreppe erschlossen, die von einem in der Praxis wohl so gut wie nie genutzten Verbindungsgang zwischen Langhaus und Nonnenchor ausgeht, und mündet seinerseits in das Korridorsystem über den Seitenkapellen. Auf der Epistelseite bildet der Andachtsraum dagegen die Fortsetzung des quer zur Kirche gelegenen *coro di sopra* und ist von diesem aus über einen breiten Durchbruch rechts des Choraltars erreichbar [ABB. 1090].¹⁴⁴⁰

Da die im eigentlichen *coro di sopra* versammelten Nonnen von der Öffnung in der Presbyteriumswand zu weit entfernt waren, als dass sie das Geschehen in der Kirche von dort aus tatsächlich hät-

¹⁴⁴⁰ Vgl. BERNARDINI - VERDESI 1988, S. 124 (Abb. 2).

ten beobachten können, stellte die zuletzt genannte Öffnung bei gemeinschaftlichen Andachten zwar lediglich eine akustische Verbindung zum Hauptraum her. Es ist aber sowohl davon auszugehen, dass beide Andachtsemporen außerhalb der Messzeiten auch zum privaten Gebet genutzt wurden, als auch dass die Nonnen sich in diesen Fällen dem jeweiligen Fenster weit genug näherten, um tatsächlich einen Blick auf das Tabernakel, auf das im Altarretabel eingefügte Gnadenbild sowie auf die übrige figürliche Dekoration des Presbyteriums werfen zu können. Während der *coro di sopra* den Ordensfrauen die gemeinsame, aber von den Laien abgeschirmte Teilnahme an der Messe gestattete und die auf die Seitenkapellen hin ausgerichteten Öffnungen im Langhaus jedem Konventsmitglied die gezielte Verehrung eines für die eigene Frömmigkeit bedeutsamen Heiligen erlaubten, deutet die weite Verbreitung der zuletzt analysierten Presbyteriumsfenster somit darauf hin, dass dem System der erhöhten Andachtsräume stets auch die Aufgabe zukam, den Nonnen und Mönchen die unmittelbare, persönliche Konfrontation mit dem Hauptaltar zu ermöglichen – eine Aufgabe, der auch bei S. Andrea al Quirinale die Gestaltung der beiden vorderen *coretti* nochmals Rechnung tragen sollte.

4.5.4. Die *coretti* in der Architektur der Jesuiten

So sehr die bisher analysierten Sängerbalkone, Gebetsfenster und Andachtskammern auch dabei helfen, die *coretti* von S. Andrea al Quirinale in den Kontext der römischen Sakralarchitektur einzuordnen sowie deren konkrete Funktionen zu rekonstruieren, spiegelt die grundsätzliche Entscheidung, im oberen Teil des dortigen Kapellenkranzes überhaupt weitere Räumlichkeiten vorzusehen, doch primär die spezifischen Bautraditionen des Jesuitenordens wider. Zwar lassen sich hochgelegene, der privaten Andacht oder der Musikpflege gewidmete Bereiche durchaus auch bei anderen Sakralbauten nachweisen, ja wie in den vorigen Kapiteln deutlich wurde, stellen die Privatoratorien und Musikergalerien noch nicht einmal eine Erfindung der Jesuiten dar, sondern sind Teil einer bereits lange vor der Gründung jenes Ordens einsetzenden Tradition. Zudem gibt es durchaus auch Jesuitenkirchen, darunter etwa Il Gesù in Ferrara, S. Lucia in Bologna oder S. Ignazio in Rom, bei denen die Langhausemporen auf wenige Stellen beschränkt blieben oder sogar völlig entfielen. Dennoch tauchen gerade die erhöhten Andachtsräume während des 16. und 17. Jahrhunderts im Umfeld der Jesuiten so viel häufiger auf als bei anderen Männerorden oder in Pfarrkirchen, dass deren Existenz zurecht als ein besonderes Charakteristikum der Jesuitenarchitektur gelten darf.

Die *coretti* der Jesuiten entstanden dabei jedoch nicht einfach nur, wie bei den bisher behandelten Beispielen, aus dem Wunsch heraus, bestimmten Kreisen eine von den normalen Gläubigen getrennte, gegebenenfalls sogar ungesehene Teilnahme an der Messe zu ermöglichen, den Blick der dort befindlichen Personen gezielt auf einzelne Bereiche des Kirchenraums beziehungsweise auf einzelne Momente der Liturgie zu lenken oder durch die Ausfilterung störender Sinneseindrücke die Konzentration der Patres bei der Andacht zu erhöhen – selbst wenn diese Aspekte für die konkrete Gestaltung jener Andachtsbereiche, deren Nutzung und deren Wirkung auf die übrigen Kirchenbesucher sicher weiterhin eine wichtige Rolle spielten. Vielmehr stellte die Einführung zusätzlicher, im Obergeschoss gelegener Nebenräume hier auch eine unmittelbare Reaktion auf die Zielsetzung und das konkrete Ordensleben der Jesuiten dar: Als Ignatius von Loyola zusammen mit seinen frühen Gefährten die Gesellschaft Jesu gründete, wollte er damit einen Verband von in der Welt wirkenden Geistlichen schaffen, die durch ihre Predigt, durch die Unterweisung der Bevölkerung in der katholischen Lehre, durch die Austeilung der Sakramente und nicht zuletzt durch die Missionsarbeit in heidnischen und protestantischen Gebieten die gegenreformatorische Erneuerung der Kirche unterstützten. Dabei sollten die Ordensmitglieder – zumindest nach Ignatius' ursprünglichen Vorstellungen – im direkten Umfeld ihres Heimatkonvents ebenso tätig werden wie an weit entfernten Orten. Die Ordensregeln mussten es den Patres daher erlauben, auch ohne ständigen Kontakt zu ihren Mitbrüdern zu agieren. Gleichzeitig versuchte Ignatius auch diejenigen Jesuiten,

die sich um die spirituelle Begleitung der städtischen Bevölkerung kümmerten, von Verpflichtungen innerhalb des Konvents, die die Erfüllung der selbstgestellten Aufgaben zu behindern drohten, möglichst freizuhalten. Aus diesem Grund setzte er gegen den erheblichen Widerstand von Teilen der Kurie durch, dass die Jesuiten als erster Orden ausdrücklich von der Pflicht zum gemeinsamen Chorgebet ausgenommen wurden, das der eher auf persönlicher Meditation und Gewissenserforschung statt auf kollektivem Gotteslob beruhenden Spiritualität der Jesuiten ohnehin nicht sonderlich entsprochen hätte.¹⁴⁴¹ In ihren Sakralbauten entfiel damit zugleich die Notwendigkeit, rings um den Hauptaltar einen separaten Mönchschor einzurichten, der der gesamten Konventsgemeinschaft auf einmal Platz bot. Stattdessen konnte man sich nun erstmals darauf beschränken, rings um den eigentlichen Kirchenraum kleine und jeweils nur für einige wenige Patres ausreichende Andachtsbereiche zu verteilen.

Hinzu kam, dass sich ein allein den Ordensmitgliedern vorbehaltener Andachtsbereich im Presbyterium für die Ziele der Jesuiten letztlich sogar als kontraproduktiv erwies: Zum einen hatte sich in den Klosterkirchen des Mittelalters und der Früh- und Hochrenaissance gezeigt, dass ausgedehnte Choranlagen – ganz unabhängig von deren eventueller zusätzlicher Abtrennung durch einen Lettner – schon allein durch ihre beträchtliche Tiefe den Kontakt der Gläubigen zum Hauptaltar sowie zum dort stattfindenden liturgischen Geschehen erheblich erschwerten. Kirchen ohne einen derartigen Chor, bei denen sich aufgrund der kürzeren Presbyteriumszone auch der Abstand des Altars vom Laienraum deutlich reduzierte, erlaubten es dagegen, die Gläubigen weitaus intensiver an der Messe teilhaben zu lassen und insbesondere die Eucharistie stärker in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken. Der Verzicht auf einen Mönchschor musste dem Bemühen der Jesuiten, die Laien durch Predigt und Sakrament auch auf einer emotionalen Ebene anzusprechen und so zu einer Vertiefung der Laienfrömmigkeit beizutragen, daher ausdrücklich entgegenkommen. Zum anderen hatte bei früheren Klosteranlagen die Verortung des Stundengebetes im Chor dazu geführt, dass die Mönche von ihren Zellen bis zum Andachtsraum einen vergleichsweise langen Weg zurückzulegen hatten. Angesichts des gerade für die Jesuiten charakteristischen Wunschs nach einer möglichst effizienten Organisation der Konvente lag es daher nahe, die Patres für ihre persönliche Andacht nicht länger das Presbyterium der Kirche aufsuchen zu lassen, sondern die dafür vorgesehenen Bereiche so eng wie möglich an die Wohn- und Aufenthaltstrakte anzuschließen – eine Lösung, durch die die Ordensmitglieder ihre trotz des Verzichts auf ein gemeinsames Chorgebet in reduzierter Form weiterbestehenden Gebetsverpflichtungen mit dem geringstmöglichen Aufwand in ihren Tagesablauf integrieren konnten.¹⁴⁴²

¹⁴⁴¹ O'MALLEY 1993, *passim*, insbes. S. 35, 135 f., 161 ff. und 266; ROCCHI 1999c, S. 12.

¹⁴⁴² ID. 1992, S. 27 ff.; ID. 1999b, S. 34 ff.

Giuseppe Rocchi Coopmans De Yoldi, der in seinen Veröffentlichungen zur Jesuitenarchitektur bisher als einziger systematischer auf die *coretti* eingeht, zieht darüber hinaus noch vier weitere Parallelen zwischen dem architektonischen Motiv der erhöhten Andachtsräume und dem Selbstverständnis des Jesuitenordens. So interpretiert er, erstens, den Verzicht auf eine klare Trennung von Andachtsräumen und Wohntrakten sowie die daraus resultierende Möglichkeit, unkompliziert zwischen den sakralen und den profanen Bereichen des jeweiligen Baukomplexes zu wechseln, als unmittelbaren Ausdruck des verglichen mit früheren Klostergemeinschaften eher ungezwungenen Zusammenlebens der Jesuiten.

Zweitens erhöhe sich durch die enge räumliche Verzahnung der Kirche mit dem Rest des Gebäudes, die sich darin äußere, dass einer der Konvents- beziehungsweise Kollegskorridore unmittelbar hinter den *coretti* verlaufe und die *coretti* miterschließe, die Präsenz des Sakralen in den Wohn- und Unterrichtstrakten. Da die Patres und ihre Schüler auf diese Weise auch vom Konvent beziehungsweise Kolleg aus regelmäßig mit dem Kirchengebäude konfrontiert worden seien, habe jede ihrer Aktivitäten beziehungsweise jede ihrer Unterrichtseinheiten nochmals eine zusätzliche Rückbindung an den übergeordneten Bezugsrahmen des Glaubens erfahren. Damit hätte der Anschluss der *coretti* an den Konvent eine immerwährende, mit architektonischen Mitteln ausgesprochene Erinnerung an das jesuitische Motto „*Ad maiorem Dei gloriam*“ erzeugt.

Die Jesuiten begannen daher nicht nur bereits unmittelbar nach der Konsolidierung ihres Ordens Anfang der 1560er-Jahre, das Motiv der Andachtsempore in ihren eigenen Bauten aufzugreifen. Sie entwickelten in diesem Zusammenhang auch hochgelegene Oratorien, die sich von den Sängerbalkonen und den Andachtskammern der Palastkomplexe beziehungsweise Nonnenkirchen nochmals deutlich unterscheiden. So sind zum einen – ganz im Sinne der Forderung nach kurzen Wegen – die Gebetsemporen nun erstmals vergleichsweise direkt an die Schul-, Wohn- oder Aufenthaltstrakte angebunden, verzichtete man bei deren Erschließung doch sowohl auf jene langen Routen, die dem Betenden das Gefühl eines Rückzugs von der Welt vermittelten, als auch auf jene von ihrer Gestaltung her bereits klar sakral konnotierten Säle, die andernorts den Eintritt in den geweihten Bereich markierten. Zum anderen besitzen viele der jesuitischen Andachtsbereiche auch nochmals einen charakteristischen Prospekt. So wurden die betreffenden Räumlichkeiten zwar meist wandbündig in die Gesamtstruktur der jeweiligen Kirche integriert, verzichteten also auf eine balkonartige Erweiterung in den Hauptraum. Anders als die bisherigen Nonnen- oder Adelsoratorien präsentierten sie sich zum Kirchenschiff hin jedoch meist als ausgedehnte, im unteren Teil durch Balustraden verschlossene Öffnungen und nicht nur als vergitterte Fenster. Ein genauerer Blick auf den Baubestand macht zwar deutlich, dass die hier genannten Kriterien nur einzelne Anhaltspunkte für die Art und Weise liefern können, wie die Jesuiten in ihren diversen Kirchen den Raumtyp der Andachtsemporen interpretierten, und dass innerhalb des dadurch abgesteckten Rahmens dann immer noch eine Vielzahl unterschiedlicher Lösungen möglich blieb. Dennoch zeigen die erhöhten Nebenräume der Jesuiten sowohl in gestalterischer Hinsicht als auch von ihrer ursprünglich intendierten Nutzung her doch noch so viele Gemeinsamkeiten, dass es zumindest für die Zwecke dieser Arbeit gerechtfertigt erscheint, diese spezifisch jesuitische Spielart der Andachtsemporen unter der Bezeichnung „*coretti*“ zu subsumieren und sie damit zugleich von den Sängerbalkonen und den nur als komplett verschlossene Gebetsfenster in Erscheinung tretenden Andachtskammern der Adelspaläste und Frauenklöster begrifflich abzugrenzen.

Während die Andachtsräume demnach vom Konvent aus als Teil des Sakralraums wahrgenommen wurden, wirkten sie, so zumindest Rocchi, von der Kirche aus eher wie eine Erweiterung des Konvents – eine Interpretation, die den inneren Prospekt des Laienraums gleichzeitig in eine Art zusätzliche Fassade des Konventsblocks verwandelt. Auf dieser Grundlage sieht Rocchi in den *coretto*-Öffnungen dann, drittens, eine architektonische Chiffre, die seiner Meinung nach die Kirchenbesucher, insbesondere die Angehörigen der Novizen und der in den Kollegien unterrichteten Schüler, bei der Betrachtung des Kirchenraums stets auch an die hinter den Konventsmauern vor sich gehenden, unermüdlichen Aktivitäten der Jesuiten im Dienste des Glaubens und im Dienste der Erziehung ihrer Angehörigen denken lasse.

Und viertens bringt Rocchi auch den in allen Andachtsräumen latent enthaltenen Aspekt der Kontrolle speziell mit den Jesuiten in Verbindung und versteht die *coretti* als Symbol für das Ideal der ständigen Selbstkontrolle, das sowohl die Erziehungsmethoden als auch – umgedeutet zur Gewissenserforschung – die spirituellen Praktiken jenes Ordens prägte.

Alle hier genannten, zusätzlichen Versuche Rocchis, die *coretti* mit der Identität des Jesuitenordens in Beziehung zu setzen, sind jedoch aus meiner Sicht wenig überzeugend. So war der Großteil der Andachtsbereiche keinesfalls ganz so eng in die Erschließung der Wohn- und Unterrichtstrakte eingebunden, wie Rocchi dies behauptet und wie dies erforderlich gewesen wäre, um die Nutzer des Konvents schon beim bloßen Vorbeigehen an den religiösen Rahmen all ihres Tuns zu erinnern – ganz abgesehen davon, dass angesichts der auch den Konvent durchziehenden christlichen Symbolik eine tatsächliche Blickverbindung zum eigentlichen Kirchenraum zu diesem Zweck ohnehin kaum nötig gewesen sein dürfte. Ebenso wenig besteht Grund zur Annahme, dass die Kirchenbesucher, sofern sie denn überhaupt gezielt über das Wirken und die Spiritualität der Jesuiten nachdachten, ausgerechnet anhand der *coretti* dem spezifischen Charakter des Ordens auf die Spur zu kommen suchten oder dass umgekehrt die Ordensmitglieder in diesem Gestaltungselement mehr sahen als eine Art architektonische Signatur ihrer Bauten. Und auch die vergleichsweise geringe Reglementierung des Zusammenlebens dürfte allenfalls die Entscheidung für unkompliziert erreichbare Andachtsräume erleichtert haben, aber wohl nicht durch eine besonders enge Verknüpfung von Kirche und Konvent gezielt zum Ausdruck gebracht worden sein.

Das erste Gebäude der Jesuiten, in dem derartige *coretti* in nennenswertem Umfang zum Einsatz kamen, dürfte dabei die Kirche Il Gesù in Perugia gewesen sein,¹⁴⁴³ deren 1561 durch den Laienbruder Giovanni Tristano geplanter und zwischen 1562 und 1571 realisierter, dreischiffiger Ursprungsbau bis heute als Langhaus dient [ABB. 1101].¹⁴⁴⁴ Vom Hauptraum aus gesehen zeichnet sich der obere Teil der Mittelschiffwände dort durch große, mit Segmentbögen überspannte Öffnungen aus, die in ihrer Breite jeweils mit den darunterliegenden Arkaden korrespondieren und in ihrer Höhe beinahe das gesamte obere Register ausfüllen, deren obere Abschlüsse ihre heutige Form aber wohl erst in den Jahren um 1659 erhielten, als man in der Obergadenzone zusätzliche Okulusfenster einfügte.¹⁴⁴⁵

Der eigentliche Andachtsbereich bestand dann über jedem der beiden Seitenschiffe aus einem einzigen Saal, der die gesamte, zwischen Mittelschiff und Außenwand verbleibende Breite einnahm und wie bei einer Emporenbasilika von der Frontfassade bis zu dem ab 1586 angefügten Querhaus durchlief [ABB. 1103] – eine Lösung, die insbesondere in der Frühphase der Jesuitenarchitektur auch durchaus eine gewisse Nachfolge fand. Den *coretto*-Saal der Epistelseite betrat man dabei über ein in dessen vorderes Drittel einmündendes Portal, das unmittelbar vom Podest des Haupttreppenhauses ausging und damit das Obergeschoss der Kirche an einem zentralen Knotenpunkt des Erschließungssystems mit dem Rest des Gesamtkomplexes verband. Der Andachtsraum der Evangelienseite war dagegen ursprünglich nur am altarseitigen Ende des Langhauses über einen auf dem Rücken des Triumphbogens entlanggeführten Gang erreichbar. Erst als man Ende des Cinque- oder im Laufe des Seicento die beiden *coretto*-Fluchten zusätzlich durch eine der Kontrafassade vorgeblendete Empore verband, wurden dann auch die *coretti* auf der anderen Seite der Kirche ohne allzu großen Aufwand vom Konvent aus zugänglich.¹⁴⁴⁶ Zum Hauptgeschoss der Kirche bestand jedoch zu keinem Zeitpunkt eine direkte Verbindung.

In den Andachtsräumen selbst ist insbesondere die Tatsache von Interesse, dass der Boden auf einem im Verhältnis zur Wandgliederung des Mittelschiffs ungewöhnlich tiefen Niveau ansetzt und dass dementsprechend – anders als vom Kirchenraum her zu vermuten – nicht die in die Öffnungen eingestellten Balustraden, sondern vielmehr die darunterliegenden, auf der Außenseite mit dem Gurtgesims des inneren Prospekts besetzten Wandstreifen die Rolle der Brüstungen übernahmen [ABB. 1103]. Die Balustraden dienten dagegen in diesem Fall bereits als Sichtschutz und hätten eigentlich auch alleine schon ausgereicht, um die in den *coretti* knienden Personen vollständig vor den übrigen Kirchenbesuchern zu verbergen. Dessen ungeachtet wurden – möglicherweise ebenfalls in den späten 1650er-Jahren¹⁴⁴⁷ – die Öffnungen aber dennoch auch zusätzlich mit *gelosie* ver-

¹⁴⁴³ BÖSEL 1985, S. 132 f.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.* S. 129 ff.; MATRACCHI 1999b, S. 118 f.

Auch bei den weiteren hier behandelten Jesuitenbauten folgen die Aussagen zur Baugeschichte, zur Datierung und zur Zuschreibung, soweit nicht anders angegeben, primär den jeweiligen Einträgen in BÖSEL 1985 und BÖSEL - KARNER 2007, gegebenenfalls ergänzt durch die entsprechenden Artikel in BALESTRERI et al. 1997 sowie ROCCHI 1999a.

¹⁴⁴⁵ BÖSEL 1985, S. 132; MATRACCHI 1999b, S. 119.

¹⁴⁴⁶ Zu den diversen Erschließungslösungen vgl. *ibid.*, S. 119 f.

In der Literatur wird die Empore bisher auf die Zeit zwischen 1586 und 1613 datiert. Wenn die weiter unten getroffene Annahme stimmt, dass es gegen Mitte des 17. Jahrhunderts bei den Jesuiten zu einem wiedererwachten Interesse an den erhöhten Andachtsräumen kam, könnte die Empore jedoch auch – zusammen mit den Veränderungen am Obergaden – in den Jahren um 1659 angefügt worden sein.

¹⁴⁴⁷ Da, wie sich noch zeigen wird, eine ähnliche Verkleidung der *coretti* bereits bei der etwa gleichzeitig zum Peruginer Gesù entstandenen Kirche SS. Annunziata in Rom vorgesehen war, könnten die Balustraden und Gitter unter formalen und stilistischen Gesichtspunkten zwar durchaus auch bereits Teil von Tristanos ursprünglichem Entwurf gewesen sein. Wenn es tatsächlich um 1659 zu den in der Literatur angenommenen Veränderungen am Format der

schlossen [ABB. 1102]. Dies lässt vermuten, dass derartige Gitter ab einem gewissen Moment über ihre Funktion als Sichtschutz hinaus auch ein wichtiges gestalterisches Element darstellten oder sich zusammen mit der darunterliegenden Balustrade möglicherweise sogar zu einer regelrechten architektonischen Chiffre für die dahinterliegenden Oratorien entwickelt hatten. Auch bei S. Andrea al Quirinale ist daher anzunehmen, dass die Gründe für die Installation der *gelosie* über den reinen Wunsch nach visueller Abschirmung der *coretti* deutlich hinausgingen.

Dass sich der aus einer Balustrade und einer *gelosia* bestehende *coretto*-Prospekt überhaupt als feststehendes Motiv etablieren konnte, ist dabei nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass diese Kombination von Elementen in der Architektur des Jesuitenordens bereits eine lange Tradition besaß. Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang vor allem die von 1562 bis 1564 als Teil des Collegium Romanum errichtete, heute nur noch durch einige Pläne überlieferte Kirche SS. Annunziata in Rom. Obwohl dort ein das gesamte Gebäude durchziehendes *coretto*-System sogar noch fehlte und stattdessen zunächst einmal nur einzelne Andachtsbereiche vorgesehen waren,¹⁴⁴⁸ sollten, einer der erhaltenen Zeichnungen nach zu urteilen, nämlich auch bei SS. Annunziata die zugehörigen Öffnungen bereits mit einer vom Rest der Wand unterschiedenen Brüstung und einer darauf aufgesetzten *gelosia* verschlossen werden. Von den nachfolgenden Beispielen unterschied sich die dort gewählte Lösung zwar noch dadurch, dass die Brüstung in diesem Fall aus massiven Feldern statt aus einzelnen Balustern bestand und dass das Gitter den oberen Teil des Durchbruchs komplett ausfüllte [ABB. 1105]. Trotz aller Abweichungen im Detail stellte der Prospekt aber bereits einen direkten Vorläufer der aus Balustraden und Gittern bestehenden *coretto*-Fronten dar, wie sie einige Jahrzehnte später auch bei Il Gesù in Rom [ABB. 1111] sowie bei S. Andrea al Quirinale [ABB. 136] das Bild der Andachtsräume bestimmen sollten.

Bevor sich die folgenden Seiten ausführlicher der römischen Mutterkirche des Jesuitenordens widmen, sei an dieser Stelle jedoch zunächst die ab 1575 oder 1576 geplante und zwischen 1581 und etwa 1588 nach einem Entwurf Bartolomeo Ammannatis ausgeführte Kirche S. Giovannino – oder, offiziell, S. Giovanni Evangelista – in Florenz erwähnt, die sowohl hinsichtlich der grundsätzlichen Lage der *coretti* innerhalb des Langhausprospekts als auch hinsichtlich deren Anbindung an den Konvent gewisse Parallelen zum Peruginer Gesù beziehungsweise zu SS. Annunziata aufwies.¹⁴⁴⁹ In einer früheren Planungsphase, auf die an anderer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird, hatte man bei diesem Bau zwar bereits erwogen, die *coretti*, wie später bei S. Andrea al Quirinale, in die Nebentravéen der eigentlichen Wandzone einzubinden [ABB. 1106 | ABB. 89 - ABB. 91 | ABB. 104]. Im Zuge der Ausführung entschloss man sich dann aber, die Andachtsräume doch nochmals oberhalb der Seitenkapellen in einem als separates Register ausgebildeten Obergaden unterzubringen und die obere Hälfte der Nebentravéen stattdessen mit der Kanzel sowie mit Skulpturenennischen zu besetzen [ABB. 1107]. Dabei enden die Öffnungen trotz ihrer beträchtlichen Größe jeweils so weit vor den Rändern der entsprechenden Wandfelder, dass auf der dem Kirchenraum zugewandten Seite ringsum noch ausreichend Platz für zusätzliche Rahmenelemente blieb [ABB. 1108]. Außerdem rückte die Unterkante der Öffnung im Verhältnis zum Bodenniveau der Andachtsräume dadurch so weit nach oben, dass sich der darunterliegende, geschlossene Wandstreifen auch hier wieder als Brüstung nutzen ließ – eine Konstellation, die Ammannati hier zum

Durchbrüche kam, dürften diese jedoch kaum ganz ohne Folgen für die übrige Gestaltung des Emporenprospekts geblieben sein.

¹⁴⁴⁸ BÖSEL 1985, S. 133.

Zur Kirche SS. Annunziata und ihrer Geschichte siehe außer den in Anm. 1444 genannten Quellen auch BENEDETTI 1992, S. 57 f. und 63 (Abb. 2 f.).

¹⁴⁴⁹ Zum Florentiner Kolleg und der zugehörigen Kirche siehe BÖSEL 1985, S. 78 ff.; BOCCIA 1999, *passim* sowie MATRACCHI 1999a, S. 112 und 114.

Anlass nahm, auf die für *coretti* sonst typischen Balustraden zu verzichten. Zusätzlich zu den bereits erwähnten, letztlich an Balkonbrüstungen angelehnten *coretto*-Prospekten von SS. Annunziata oder von Il Gesù in Rom entstand damit an S. Giovannino ein alternativer, eher an Fenster erinnernder Typus von *coretto*-Fronten, der uns in den folgenden Jesuitenbauten mehrfach begegnen wird und der auch im Presbyterium von S. Andrea al Quirinale nochmals zum Einsatz kam [Abb. 262].

Die im Prospekt voneinander getrennten *coretti* wurden auf beiden Seiten des Langhauses durch Gänge untereinander verbunden, wobei es die extrem erhöhte Lage der *coretti* in diesem Fall noch erlaubte, auf jegliche horizontalen oder vertikalen Versprünge zu verzichten und die verbindenden Elemente über den Scheiteln der Seitenkapellen in gerader Linie am gesamten Langhaus entlangzuführen [Abb. 1109]. Da die Oratorien nur eine sehr geringe Tiefe besaßen, ergab sich dadurch jedoch, wie in der weiter vorne bereits analysierten Kirche SS. Domenico e Sisto, eher eine Art in regelmäßigen Abständen zum Kirchenraum hin geöffneter sowie entlang der Rückwand mit Sitznischen versehener Korridore und weniger eine Abfolge regelrechter Andachtskammern, wie sie etwa Bernini später in S. Andrea realisierte. Auch die Erschließung der *coretti* folgte hier lediglich den aus früheren Jesuitenbauten, insbesondere aus Perugia, bereits bekannten Prinzipien. Soweit sich dies auf der Grundlage des heutigen Forschungsstands beurteilen lässt, dürfte die linke *coretto*-Flucht mehr oder weniger direkt vom Obergeschoss der Wohn- und Kollegstrakte zugänglich gewesen sein, während man die rechte Flucht wohl über den Rücken des Seitenschiffgewölbes hinweg von den hinter dem Presbyterium gelegenen Räumen aus erreichte. Da der an die Kirche angrenzende Konventsflügel gegen Ende des 17. Jahrhunderts nochmals komplett umgestaltet wurde, lässt sich die ursprüngliche Anbindung der Andachtsräume heute allerdings nicht mehr im Detail nachvollziehen. Wenn sowohl hier als auch in Perugia von den Wohn- und Unterrichtstrakten ein vergleichsweise direkter Zugang zu den *coretti* geschaffen wurde, so zeigt dies aber immerhin, dass zumindest zur Entstehungszeit der jeweiligen Erschließungslösungen mit einer regelmäßigen Nutzung jener Räumlichkeiten durch Konventsmitglieder oder Kollegszöglinge gerechnet wurde.

Hatte man bei den drei bisher analysierten Jesuitenbauten die verborgenen Oratorien jeweils oberhalb des primären Kranzgesimses eingerichtet, entschied man sich bei Il Gesù in Rom dazu, die wohl bereits 1568 in Jacopo Barozzi da Vignolas endgültigem Gesamtkonzept der Kirche vorgesehen und während der ersten Hälfte der 1570er-Jahre dann auch tatsächlich im Rohbau realisierten *coretti* in die eigentliche Wandzone zu integrieren [Abb. 1110]. Dazu wurde die Pilastergliederung des Innenraums erstmals so weit erhöht, dass zwischen den Scheiteln der Kapellenöffnungen und dem die Wand abschließenden Gebälk nicht nur ausreichend Platz für die eigentlichen Prospekte der Andachtsbereiche blieb, sondern man zwischen den Kapellen und den *coretto*-Öffnungen auch noch einen weiteren, später mit Festons und einem Cherubskopf dekorierten Wandstreifen einfügen konnte, hinter dem die von Pendentifs getragenen Kuppeln der Seitenkapellen verschwanden.

Die Öffnungen selbst, die, auch wenn sie in Wirklichkeit ringsum noch von einem geschlossenen Wandstreifen umgeben sind, auf den ersten Blick die von den Pilastern, dem zugehörigen Gebälk und der oben genannten Festonzone definierte Fläche vollständig auszufüllen scheinen, wurden in den Jahren 1615 und 1616¹⁴⁵⁰ dann mit leicht vor die Wand tretenden und auch in der Breite geringfügig über die eigentlichen Durchbrüche hinausragenden Balustraden verschlossen. Zusammen mit den unterhalb der *coretti* angedeuteten Konsolen sowie dem zusätzlichen, zwischen Konsolen und Untergurt eingefügten Gesimsprofil erinnern die Balustraden daher – für Andachtsbereiche in dieser Zeit noch ungewöhnlich – an in der Tiefe auf das absolute Minimum reduzierte Balkone.

¹⁴⁵⁰ Da die erste Abschlagszahlung an den verantwortlichen Steinmetz Bartolino Buzzi vom 5. Januar 1616 datiert, könnten die Arbeiten an den Balustraden auch bereits im Jahr zuvor begonnen haben. Vgl. PAPI 2005, S. 61.

Unterstrichen wird dieses Bild noch durch die wie üblich aus überkreuzten Holzleisten bestehenden *gelosie*, die in diesem Fall bewusst relativ nahe an den Außenkanten der Balustraden angebracht wurden und daher an den beiden Enden wie bei tatsächlichen Balkonen noch ein wenig um die Ecke führen. Ihren oberen Abschluss fanden die Gitter dabei bereits ein Stück unterhalb des Sturzes. Strenggenommen bleibt daher, genau wie im Peruginer Gesù und später bei S. Andrea al Quirinale, der oberste Teil der *coretto*-Öffnungen frei [ABB. 1111 a]. Durch die leicht aus der Wandebene herausgerückte Position scheinen die *gelosie* für den auf der Längsachse der Kirche stehenden Betrachter die Durchbrüche aber gerade eben komplett zu verschließen [ABB. 1111 b].

Da selbst die oben bereits erwähnte Einfügung der zusätzlichen, mit Festons dekorierten Wandstreifen noch nicht ausreichte, um die Unterkanten der Oratoriumsöffnungen tatsächlich über die Scheitel der Kapellengewölbe hinaus emporzuschieben, lassen sich im Inneren der Andachtsräume bereits oberhalb der Seitenkapellen zwei separate Fußbodenniveaus unterscheiden: Zum einen erstreckt sich hinter den Mittelschiffwänden, die auch im Obergeschoss noch eine mit den Kapellenlaibungen vergleichbare Dicke aufweisen, jeweils ein etwas höher gelegener, ursprünglich über die gesamte Folge der Seitenkapellen durchlaufender, aus mehreren T-förmigen Raumzellen zusammengesetzter und durch breite Gurtbögen unterteilter Saal, der von seinem grundsätzlichen Charakter her nicht zuletzt an die Andachtsemporen der Peruginer Kirche erinnert [ABB. 1112 | ABB. 1115].¹⁴⁵¹ Auf der zum Kircheninneren zeigenden Seite, auf der die quadratischen Mitteljoche jener Zellen direkt an die Hauptschiffwand angrenzen, öffnen sich auf den untersten gut zwei Metern dabei jeweils querechteckige Durchbrüche mit schräg zulaufenden Laibungen, die, soweit sich dies anhand der Bausubstanz heute noch beurteilen lässt, ursprünglich wohl fast die gesamte Breite der zugehörigen Wandfelder einnahmen.¹⁴⁵² Als zweite räumliche Zone neben den beiden durchgehenden Sälen ergaben sich auf diese Weise die unmittelbar hinter den *coretto*-Öffnungen in der Wandstärke untergebrachten, eigentlichen Oratorien [ABB. 1113], zu denen man von den Sälen aus jeweils ein oder zwei Stufen hinabstieg und die, auch wenn sie auf ihrer Rückseite komplett geöffnet waren, durch ihre schon fast wie Seitenwände wirkenden Laibungen sowie ihren tieferen Fußboden wohl dennoch den Eindruck eigenständiger Kammern vermittelt haben dürften.

Als östlicher Abschluss des Systems von Andachtsräumen folgen schließlich auf die beiden Säle – von diesen über vier nach unten führende Stufen erreichbar – jene beiden überkuppelten Rotunden, von denen im Kapitel zu den Musikeremporen bereits die Rede war [ABB. 1114].¹⁴⁵³ Von den Rotunden selbst, die mit ihrem Grundriss die darunterliegenden, kreisrunden Nebenräume des Hauptgeschosses wieder aufnehmen, gehen dann jedoch nicht nur die noch etwas tiefer ansetzenden Sängerbalkone ab. Vielmehr präsentieren sich die zwei Räume zum Langhaus hin auch nochmals als klassische *coretti*, deren Prospekte zwar angesichts der Kontraktion der zur Vierung überleitenden Travée etwas schmaler ausfallen, ansonsten aber genau das auch in den Kapellentravéen gewählte Gestaltungsschema fortsetzen [ABB. 1110]. Zusammen mit dem im Vergleich zu den vorausgehenden Sälen deutlich niedrigeren Fußbodenniveau der Rotunden hat dies zur Folge, dass, von innen betrachtet, die eigentlichen Andachtsnischen außer über ein Holzpodest auch noch über je zwei, diesmal nach oben führende, steinerne Stufen verfügen, von denen die eine sogar in den Ro-

¹⁴⁵¹ Die heutige Trennwand zwischen dem zweiten und dritten Joch des südlichen Andachtsraums dürfte angesichts der geringen Wandstärke erst nachträglich eingezogen worden sein. Möglicherweise geschah dies bereits im 17. oder 18. Jahrhundert, als die schon seit längerem an Il Gesù angegliederte Congregazione dei Mercanti die entsprechenden Räumlichkeiten übernahm, möglicherweise entstand die Trennwand aber auch erst im 19. Jahrhundert, als die vorderen beiden Joche neu ausgestattet wurden. Vgl. MAHER 1997, S. 536 ff.

¹⁴⁵² Auch in diesem Fall sind die Trennwände, die heute die Öffnungen verschließen, wohl späteren Datums.

¹⁴⁵³ Vgl. Kapitel 4.5.1., S. 478 ff.

tundenraum hineinragt. Die Nischen werden dadurch, anders als bei den Oratorien der Kapellen-travée, mit dem Rest des Raums optisch eher verbunden als von ihm geschieden.

Wie im Zusammenhang mit den Sängerbalkonen bereits angedeutet, geschah die Erschließung der *coretti* zum einen mithilfe in der Dicke der Frontfassade verborgener und von den vorderen Kapellen sowie – im Falle der Treppe zu den südlichen Emporen – vom Nebeneingang des Konvents aus zugänglicher Wendeltreppen, von denen heute allerdings nur noch eine, nämlich diejenige in der Nordwestecke der Kirche, tatsächlich genutzt wird. Zum anderen erreicht man die Andachtsräume der Südseite auch durch eine Tür, die vom Obergeschosskorridor des angrenzenden Konventsflügels direkt in die das System der *coretti* abschließende Rotunde führt [ABB. 1115]. Ansonsten weisen die Andachtsbereiche aber keine weitere Verbindung zu den Wohn- und Aufenthaltstrakten auf. Die *coretti* führen somit auch hier nicht zu einer unmittelbaren Durchdringung von Kirche und Konvent im Sinne Rocchi Coopmans de Yoldis,¹⁴⁵⁴ ja im Vergleich zu den Kirchen in Perugia und Florenz wurde die Beziehung zwischen dem Konvent und den Andachtsbereichen dadurch, dass die *coretti* über die oben erwähnten Wendeltreppen nun auch direkt vom Kirchenraum aus erreichbar sind, bei Il Gesù tendenziell sogar gelockert.

Hinzu kommt, dass der größte Teil der über den Seitenkapellen gelegenen Räumlichkeiten den Jesuiten schon zur Bauzeit des Konvents möglicherweise gar nicht mehr ohne Weiteres offenstand. Angesichts des Wunsches, mit dem eigenen Wirken zu einer vertieften Frömmigkeit der Bevölkerung beizutragen, hatten die Jesuiten nämlich seit den 1560er-Jahren eine ihrer zentralen Aufgaben darin gesehen, die Gründung von Laienbruderschaften und sogenannten Marianischen Kongregationen anzuregen und deren spirituelle Begleitung zu übernehmen.¹⁴⁵⁵ Um diese Bruderschaften effektiv betreuen zu können und um zugleich deren Zugehörigkeit zum Umfeld der Gesellschaft Jesu zu unterstreichen, stellten die Patres den Kongregationen dabei oft sogar einen Versammlungsraum in den Gebäuden des Ordens zur Verfügung. Im Fall von Il Gesù erhielten dementsprechend nicht nur zwischen den 1590er- und den 1640er-Jahren insgesamt drei Bruderschaften eigene Räumlichkeiten innerhalb der Konventstrakte, sondern man brachte 1594 und 1597 auch die damals gerade neu gegründeten Congregazioni dell'Annunciata und della Concezione dell'Immacolata in den oben beschriebenen Sälen über den rechten beziehungsweise den linken Seitenkapellen der Kirche unter.¹⁴⁵⁶ Als der Baukomplex von Il Gesù Anfang des Seicento schließlich seine endgültige Gestalt erreichte, konnten die Jesuiten somit wohl nur noch über die unmittelbar an den Konvent angeschlossene Rotunde der südlichen *coretto*-Flucht völlig frei verfügen. Dies muss zwar nicht zwangsläufig bedeuten, dass der Rest der hochgelegenen Andachtsräume deswegen für die Ordensmitglieder vollkommen unzugänglich gewesen wäre – da sich die beiden Kongregationen jeweils nur einmal wöchentlich in ihren Oratorien versammelten,¹⁴⁵⁷ könnten die Jesuiten außerhalb jener Zeiten in den zugehörigen Gebetsnischen durchaus auch weiterhin ihre Privatandacht gehalten haben. Es lässt sich aber auch nicht ausschließen, dass die Bereiche oberhalb der Seitenkapellen von bruderschaftsfremden Personen ab Mitte der 1590er-Jahre nur noch in Ausnahmefällen betreten wurden,

¹⁴⁵⁴ Vgl. S. 495 (Anm. 1442).

¹⁴⁵⁵ Zur Geschichte der jesuitischen Laienbruderschaften und zu den mit ihrer Gründung verbundenen Zielen siehe O'MALLEY 1993, S. 192 ff.; MAHER 1997, *passim*.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, S. 529 ff., insbes. S. 537 f.

Nicht mitgezählt wurde dabei die Confraternita della Buona Morte, deren Mitglieder das unterhalb der Sakristei gelegene Oratorium der Congregazione dei Mercanti mitbenutzten, sowie die Congregazione della Purificazione, die erst 1825 durch die Vereinigung der Congregazione dell'Annunciata und der Congregazione della Concezione dell'Immacolata entstand und daher während des im Rahmen dieser Arbeit behandelten Zeitraums ohnehin noch keine Rolle spielte.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, S. 351 und – zum Ablauf der Bruderschaftstreffen – S. 419 ff.

etwa wenn auf einer anders nicht erreichbaren Empore Sänger Aufstellung nehmen sollten¹⁴⁵⁸ oder wenn man hochstehende Gäste einlud, von einem der Balkone oder einem der *coretti* aus die Messe zu verfolgen.

Unabhängig davon, ob die an die zwei Säle anschließenden Gebetsemporen nun in der ersten Hälfte des Seicento noch von den Jesuiten genutzt wurden, scheint die Tatsache, dass der Orden die oberhalb der Seitenkapellen gelegenen Räumlichkeiten recht bereitwillig den beiden Bruderschaften zur Verfügung stellte und dabei sogar zuerst den rechten Saal aufgab, der sich – anders als sein Äquivalent auf der linken Seite – grundsätzlich für eine spätere Anbindung an den Konvent eignete, jedoch darauf hinzudeuten, dass ein System von verborgenen, zwischen Sakralraum und Konvent vermittelnden Andachtsbereichen zwar in den 1560er- und 1570er-Jahren noch als unverzichtbarer Bestandteil einer Jesuitenkirche angesehen wurde, dass dieses Element des Raumprogramms aber bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts deutlich an Bedeutung verloren hatte. Gestützt wird diese Vermutung dadurch, dass es nach der Fertigstellung des Rohbaus im Jahr 1582 oder 1583 und deren Weihe im Jahr 1584 noch bis 1615 oder 1616 dauerte, bis die heutigen Balustraden und Sichtschutzgitter installiert wurden.¹⁴⁵⁹ Die endgültige Fertigstellung der Gebetsnischen kann daher in jenen Jahren für die Jesuiten keine allzu hohe Priorität mehr besessen haben.

Ein dritter Grundtypus von *coretto*-Systemen – neben den aus Perugia und Florenz bekannten Andachtsräumen der Obergadenzone sowie den zwar bereits in die Wandzone eingebundenen, aber weiterhin komplett oberhalb der Seitenkapellen gelegenen Oratorien von Il Gesù – findet sich schließlich bei S. Fedele, der Hauptkirche der Mailänder Jesuiten. Bei diesem auf einen Entwurf Pellegrino Tibaldi zurückgehenden Bau, bei dem die Planungsphase zwar genau wie bei Il Gesù im Jahr 1568 abgeschlossen war, bei dem sich aber bereits die Fertigstellung des Langhauses bis 1595 hinzog,¹⁴⁶⁰ brachte man die Emporen erstmals nicht mehr über, sondern neben den Seitenkapellen unter. Vom Hauptraum aus gesehen zeichnen sich die mit freistehenden Säulen eingefassten Joche daher durch beiderseits der Kapellen auf halber Höhe gelegene, rundbogige Oratoriumsöffnungen aus, die in ihrem untersten Viertel jeweils durch geringfügig vor die Wand tretende Balustraden verschlossen wurden¹⁴⁶¹ – eine Grundkomposition, die sich an der Kontrafassade sogar noch ein weiteres Mal wiederholt [ABB. 1116]. Unterhalb der Emporen sind darüber hinaus rechteckige Vertiefungen in die Wand eingelassen, die jeweils einen der Beichtstühle aufnehmen. Insgesamt ergab sich auf diese Weise nicht nur ein Wandaufbau, der den fast bis zum Gebälk geöffneten Haupttra-

¹⁴⁵⁸ Ein solcher Fall ist zum Beispiel für den 7. August 1616 belegt, als der Sänger, Organist und Komponist Giovanni Francesco Anerio nach seiner Priesterweihe in Il Gesù seine Primiz feierte und alle seine ehemaligen Kollegen, verteilt über acht der insgesamt 14 Balkone beziehungsweise *coretti*, die musikalische Gestaltung übernahmen. Sofern die den Kongregationen vorbehaltenen Bereiche tatsächlich die hier angenommene Ausdehnung erreichten, müssen daher auch mindestens zwei nur über die Bruderschaftsräume zugängliche Emporen mit Sängern besetzt gewesen sein. Vgl. DIXON 1980, S. 334.

¹⁴⁵⁹ Ob die Öffnungen zunächst ein vorläufiges Geländer erhielten, ist – wieder einmal – unklar. Eine 1578 und 1581 entstandene Skizze des inneren Prospekts zeigt zwar komplett mit Gittern verschlossene *coretto*-Öffnungen. Da sich die Zeichnung aber insgesamt als nicht besonders zuverlässig erweist – unter anderem liegen die Öffnung als Ganzes deutlich tiefer als im ausgeführten Bau – und auch bereits einige nachweislich noch nicht realisierte Elemente vorwegnimmt, lässt dies jedoch keine definitiven Schlüsse bezüglich des tatsächlichen Zustands der *coretti* zu. TUTTLE et al. 2002, S. 292 (Kat.-Nr. 157).

Auch Textquellen oder Handwerkerrechnungen, die die Existenz einer vorläufigen Brüstung belegen würden, werden in der Literatur bisher nicht genannt. Unabhängig davon ist jedoch kaum vorstellbar, dass die Andachtsräume bis 1615 beziehungsweise 1616 zum Kirchenraum hin vollkommen offen blieben.

¹⁴⁶⁰ Das Querhaus, die Kuppel und die Apsis entstanden sogar erst ab 1629. BÖSEL - KARNER 2007, S. 208 und 211.

¹⁴⁶¹ Ob auf den Geländern zudem auch Sichtschutzgitter existierten, lässt sich auf Basis der bisher in der Literatur verfügbaren Informationen nicht beurteilen. Die auf historischen Fotografien noch erkennbaren *gelosie* dürften, dem Augenschein nach, jedenfalls deutlich jüngeren Datums gewesen sein.

véen horizontal geteilte, in ihrer oberen Hälfte mit den *coretti* besetzte Nebentravéen gegenüberstellte. Es kam hier zugleich auch erstmals zu jener Kombination der Andachtsräume mit einer darunterliegenden Beichtgelegenheit, die von den Jesuiten in praktisch all ihren nachfolgenden Kirchen mit aus unterschiedlichen Travéen aufgebauten Langhausprospekten wieder aufgegriffen wurde.¹⁴⁶²

Eines der ersten und im Rahmen dieser Arbeit wichtigsten Beispiele für eine Rezeption des hier beschriebenen Wandaufbaus findet sich dabei übrigens bereits im Zusammenhang mit S. Giovannino in Florenz. Der weiter vorne schon einmal erwähnte Zwischenentwurf aus der zweiten Hälfte der 1570er-Jahre zeigt neben später tatsächlich realisierten Elementen, wie der streng abwechselnden Folge zweier Travéentypen, den rundbogigen Seitenkapellen oder der ausgedehnten Obergadenzone, nämlich auch Nebenachsen, bei denen das aus den angrenzenden Haupttravéen weitergeführte Kämpfergesims der Rundbogenöffnungen den Prospekt horizontal teilt [ABB. 1106]. Die obere Zone jener Travéen sollte dann vollständig von rechteckigen, mit Balustraden verschlossenen *coretto*-Öffnungen ausgefüllt werden, während der Bereich unter dem Kämpfergesims nach diesem Entwurf je ein Relieffeld sowie eine Nische für die Beichtstühle enthalten hätte. Sieht man von den deutlich schlankeren Proportionen sowie der Tatsache, dass die Beichtstühle nur in einer Vertiefung der Wand und nicht in einer eigenen Kammer stehen, einmal ab, ergibt sich damit bereits im Wesentlichen die auch an S. Andrea al Quirinale realisierte Lösung [ABB. 92 | ABB. 104].

Bei allen Aufrissvarianten, bei denen die Andachtsfenster im oberen Teil der Nebentravéen und damit seitlich der Kapellenbögen liegen, taucht jedoch die Schwierigkeit auf, dass sich die *coretti* ohne Höhenversprünge beziehungsweise ohne außen um die Kapellen herumführende Gänge nicht mehr zu einem zusammenhängenden Raumsystem verknüpfen lassen. Im Falle von S. Fedele wurde daher nicht nur zwischen den an den Jochgrenzen aufeinandertreffenden *coretti* jeweils ein unmittelbarer Durchgang geschaffen [ABB. 1117]. In jeder der beiden Seitenwände existiert auch noch ein weiterer, auf einem deutlich höheren Niveau verlaufender Korridor, der, über die Kapellengewölbe hinweg, jene *coretto*-Paare miteinander verbindet. Komplettiert wurde das Erschließungssystem der Mailänder Kirche dann zum einen durch Wendeltreppen in allen vier Ecken des Langhauses, die, mit einem Zwischenpodest auf Höhe der Emporen, jeweils vom Kirchenschiff bis zum oberen Korridor führten. Zum anderen schlossen im Zwischenraum zwischen den *coretti* und den näher an der Vierung gelegenen Seitenkapellen zwei weitere, nicht bis zum Boden reichende Treppen auch das mittlere Emporenpaar an den besagten oberen Korridor an. Während somit die *coretti* an den beiden Enden der Langhauswände sowie die *coretti* der Kontrafassade direkt von der Kirche aus zugänglich waren, musste man für die Emporen in der Mitte des Langhauses, ähnlich wie später bei S. Andrea al Quirinale, zunächst bis zum Gewölberücken der Kapellen emporsteigen und die Haupttravéen auf dieser Höhe überqueren, um dann von oben her die *coretti* zu erreichen [ABB. 1118].

Angesichts der von der Kirche aus vergleichsweise komplizierten Erschließung des mittleren *coretto*-Paares ist, auch wenn ein definitiver Beleg fehlt,¹⁴⁶³ zudem davon auszugehen, dass auf der Südostseite zumindest jene zuletzt genannten Emporen auch direkt an den Konvent angebunden waren.

¹⁴⁶² *Ibid.*, S. 213.

Beispiele sind unter anderem S. Agata in Imola, entstanden zwischen 1600 und 1620, S. Maria dell'Angelo in Faenza, errichtet von 1621 bis etwa 1650, oder S. Martino beziehungsweise S. Ignazio in Fermo, begonnen 1646, aber auch die erst aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammende Kirche S. Andrea beziehungsweise S. Ignazio in Savona. *Ibid.*, *passim*; ROCCHI 1999a, *passim*.

¹⁴⁶³ Der heutige Zustand gibt über die Anbindung der *coretti* leider keine Auskunft mehr, da die Konventstrakte größtenteils den Bombenangriffen des Zweiten Weltkriegs zum Opfer fielen und nach 1945 durch eine neue Bebauung ersetzt wurden.

Anders als etwa von Richard Bösel behauptet, bedeutet die Position der *coretti* auf halber Höhe der Langhauswand nämlich durchaus nicht, dass die Emporen „nur vom Kirchenraum aus zu erreichen“ und damit „für den kollegialen Gebrauch [...] so gut wie ungeeignet“ sind.¹⁴⁶⁴ Vielmehr liegen die etwa 5,70 bis 5,80 Meter oberhalb des Kirchenbodens ansetzenden *coretti* auf genau demjenigen Niveau, das im Konvent die Einrichtung eines repräsentativen, aber nicht übertrieben hohen Erdgeschosses erlaubt. Fotografien des kriegszerstörten Komplexes lassen dementsprechend auch keinen Zweifel daran, dass sich das Fußbodenniveau im *piano nobile* des Konvents in der Tat ziemlich genau auf Höhe der *coretti* befunden haben muss. Für eine Verbindung zwischen den Langhausermporen und den Wohn- beziehungsweise Aufenthaltstrakten spricht außerdem auch der Grundriss des Konvents, der entlang der südlichen Flanke der Kirche sowohl im Erdgeschoss als auch in den beiden Obergeschossen jeweils einen Korridor vorsah.¹⁴⁶⁵ Sofern die hier getroffene Annahme stimmt und der besagte Zugang vom Konvent tatsächlich existierte, wäre allerdings auch die Funktion der *coretti* nochmals zu hinterfragen. Während Bösel davon ausgeht, dass die Emporen vor allem der Aufstellung von Musikern dienten und mit ihrer Verteilung im Kirchenraum die Aufführung mehrstimmiger Kompositionen möglich machen sollten¹⁴⁶⁶ – eine Einschätzung, die angesichts des durch die hohen Öffnungen und die fehlenden Sichtschutzgitter bedingten vergleichsweise öffentlichen Charakters jener Bereiche durchaus naheliegt und für die Evangelienseite sicher auch zutrifft –, dürfte bei den direkt an den Konvent angeschlossenen *coretti* nämlich kaum auf eine Nutzung als privater Andachtsort für die Ordensmitglieder verzichtet worden sein.

Auch während der folgenden Jahrzehnte fehlte eventuellen *coretti*, wie schon in Florenz und Perugia, stets eher eine Verbindung zum Grundniveau der Kirche als ein direkter Anschluss an den Konvent. Betrachtet man die in jenen Jahren im Umfeld der *Societas Iesu* entstandenen Sakralbauten, zeigt sich jedoch zugleich, dass die hinter der Wandebene gelegenen Andachtsräume – wie im Zusammenhang mit Il Gesù bereits vermutet – als Element des Raumprogramms einer Jesuiten-niederlassung anscheinend in der Tat deutlich an Bedeutung verloren. Zwischen etwa 1610 und 1640 finden sich nämlich selbst bei einschiffigen Longitudinalbauten ungewöhnlich viele Fälle, in denen man von *coretti* im engeren Sinne vollständig absah und sich lediglich darauf beschränkte, an den Seitenwänden der Querhausarme oder in der Nähe des Hauptaltars ausladende Sängerbalkone anzubringen. Zu nennen sind hier unter anderem S. Giovanni in Macerata, entstanden ab 1609 nach Plänen des heute vor allem für die römische Kirche S. Carlo ai Catinari bekannten Architekten Rosato Rosati, S. Virgilio in Siena, errichtet ab 1626 nach einem Entwurf des zwischenzeitlich als Mathematikprofessor am Collegium Romanum sowie als *consiliarius aedificiorum* tätigen Jesuitenpaters Orazio Grassi, sowie S. Ignazio, begonnen ebenfalls 1626 nach einem durch Orazio Grassi in seine endgültige Form gebrachten Projekt und 1640 immerhin bis zur Unterkante des Langhausgewölbes vollendet. Die Häufung der Beispiele ohne erhöhte Oratorien fällt dabei nicht zuletzt deswegen auf, weil die Jesuiten sowohl in den Jahren davor als auch in den Jahren danach in der Regel nur dann vollständig auf die klassischen, wandbündigen *coretti* verzichteten, wenn diese, wie etwa bei Zentralbauten oder bei Kirchen mit dreischiffigem Langhaus, angesichts der Grundstruktur des Baus nicht sinnvoll in das gestalterische Gesamtkonzept integriert oder nach der Übernahme einer bestehenden Kirche nicht mehr nachträglich eingefügt werden konnten.

Trotz der Tatsache, dass die Nutzung der Andachtsräume in der ersten Hälfte des Seicento entweder deutlich abgenommen hatte oder nach Fertigstellung der ersten Emporensysteme noch nicht einmal recht in Gang gekommen war, wurden ab den 1640er-Jahren doch in fast allen Fällen wie-

¹⁴⁶⁴ BÖSEL 1984, S. 77. Dieselbe Ansicht wird bei BÖSEL 1985, S. 166 (Anm. 32) nochmals wiederholt.

¹⁴⁶⁵ „7. Al 1.º [piano] Atrio con Confessionali, al 2.º e 3.º Corridore.“ BNBr, Cod. NN.XV.62, fol. 6-7, abgebildet in BÖSEL - KARNER 2007, Abb. 151.

¹⁴⁶⁶ BÖSEL 1984, S. 77.

der voll funktionsfähige Oratorien eingerichtet. Als Beispiel erwähnt sei hier insbesondere die Chiesa dello Spirito Santo in Pistoia, 1647 nach einem Entwurf des am dortigen Kolleg wirkenden Jesuitenpaters Tommaso Ramignani begonnen und 1659 im Rohbau fertiggestellt [ABB. 1119]. Die Andachtskammern besetzen dort jeweils den über den Beichtstühlen und Skulpturennischen noch verbleibenden Teil eines der insgesamt drei Travéentypen und präsentieren sich zum Hauptraum hin in quadratischen, mit einer Art hölzernem Fensterkorb verschlossenen Öffnungen [ABB. 1120 - ABB. 1121]. Dabei sind auf der Evangelienseite sowohl der einzelne *coretto* am vorderen Ende der Langhauswand als auch die wie bei S. Fedele intern verbundene *coretto*-Gruppe in deren Mitte über einige zusätzliche Stufen an einen der unmittelbar an der Außenwand der Kirche entlangführenden Konventskorridore angeschlossen [ABB. 1122 - ABB. 1123].¹⁴⁶⁷ Andererseits fehlen jedoch innerhalb der die Seitenkapellen und die *coretti* beinhaltenden Raumschicht jegliche vertikale Verbindungen zwischen den Oratorien und den auf einem Niveau oberhalb der Kapellengewölbe verlaufenden Gängen. Auf der Epistelseite wurde daher die Außenkontur der Kirche gegenüber der Wandflucht des Hauptraums leicht verdreht, sodass hinter den *coretti* noch ausreichend Platz für eine die mittlere Emporengruppe vom Kirchenraum her erschließende Wendeltreppe sowie für einen außen um die Seitenkapelle herumführenden Verbindungsgang zum altarseitigen Andachtsraum blieb. Insgesamt zeichnet sich das *coretto*-System also – ähnlich wie bei Il Gesù, wie vermutlich bei S. Fedele und wie vor Ausstattung der nordöstlichen Seitenkapellen auch bei S. Andrea al Quirinale – durch einen primär vom Konvent und einen primär von der Kirche erreichbaren Ast aus, wobei man gerade auf der Evangelienseite durch die Einbindung der Andachtsräume in den Gesamtkomplex wohl gezielt versuchte, deren Nutzung zu erleichtern oder sogar zu fördern.

Auf ähnliche Weise wurde – zumindest auf der an die Kollegstrakte angrenzenden Seite – der Zugang zu den *coretti* schließlich auch bei der 1653 von dem Jesuitenpater Ciriaco Pichi entworfenen aber erst 1680 vollendeten Kirche S. Francesco Saverio in Sansepolcro gelöst, bei der man sich hinsichtlich der Gestaltung des Langhauses im Wesentlichen an S. Fedele orientierte, bei der man jedoch wie in Pistoia die Andachtsräume ganz an den oberen Rand der Wandzone verschob und die darunterliegenden Rundbogenöffnungen in Skulpturennischen umwandelte [ABB. 1124]. Wie in Pistoia wurde daher auch in Sansepolcro jedes der Oratorien einzeln an den Konvent angebunden.¹⁴⁶⁸ Auch dieser Bau scheint somit darauf hinzudeuten, dass sich die private Andacht der Konventsmitglieder gegen Mitte des 17. Jahrhunderts wieder vermehrt in die *coretti* verlagerte.

Selbst wenn sich in den beiden zuletzt beschriebenen Fällen eine gewisse Tendenz anzudeuten scheint, jeden einzelnen Andachtsraum direkt von den angrenzenden Wohn- oder Unterrichtstrakten zu erschließen, gab man Mitte des Seicento Lösungen, bei denen auch die *coretti* über den konventsseitigen Kapellen zu einem zusammenhängenden System verbundenen wurden, keineswegs völlig auf. Bei der Kirche S. Ignazio in Arezzo, die grundsätzlich die aus Mailand und Sansepolcro bekannte Wandgliederung leicht variierte [ABB. 1125], kam es in diesem Zusammenhang sogar nochmals zu gewissen Parallelen zu S. Andrea al Quirinale. Insbesondere entschied man sich dort, wie bei S. Andrea, für die Realisierung einer über die Kapellengewölbe hinweg mit kleineren vertikalen Versprüngen verbundenen Raumflucht.¹⁴⁶⁹ Da bei diesem ebenfalls auf Ciriaco Pichi zurückgehenden Bau erst 1667 mit der konkreten Realisierung begonnen wurde und da das dort realisierte *coretto*-System somit allenfalls von S. Andrea beeinflusst worden sein kann, es selbst aber nicht mehr auf die Genese der römischen Noviziatskirche zurückwirkte, sei in diesem Fall auf eine genauere Analyse jedoch verzichtet.

¹⁴⁶⁷ DE NITTIS et al. 1999, S. 178 ff.

¹⁴⁶⁸ BÖSEL 1984, S. 77 f.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, S. 78.

4.5.5. Die Rezeption und Verknüpfung der Emporentypologien im römischen Hochbarock

Vergleicht man die im vorigen Kapitel analysierten Beispiele mit den außerhalb eines jesuitischen Kontexts realisierten Emporenlösungen, so fällt bereits bei flüchtiger Betrachtung auf, dass die erhöhten Nebenräume in den Bauten der *Societas Iesu* gerade hinsichtlich des Aufrisses wie eine Kreuzung zwischen den Sängerbalkonen und den an Frauenklöster beziehungsweise an Adelspaläste angeschlossenen Oratorien wirken. So dringen die *coretti* der Jesuiten aufgrund der in der Regel wandbündigen Ausführung zwar nicht, wie die zu jener Zeit üblichen *cantorie*, physisch in den Kirchenraum ein, im Gegensatz zu den bewusst unauffälligen, als glatte Öffnungen in das Abschlussgebälk der Wandzone eingeschnittenen Andachtsfenstern der typischen Nonnenkirchen fallen sie durch die Größe ihrer Öffnungen, durch ihre reichhaltig ornamentierten Rahmen und Brüstungen sowie durch ihre von der umgebenden Wand abweichende Farbigkeit dem in der Kirche stehenden Betrachter aber meist unmittelbar ins Auge. Angesichts ihres spezifischen, sowohl mit den sonstigen Andachtsräumen als auch mit den Musikeremporen kontrastierenden Charakters ist es letztlich nicht weiter verwunderlich, dass sich jene Spielart der *coretti* im Laufe der Zeit zu einer regelrechten Signatur der Jesuitenbauten entwickelte.

Auch wenn die *coretti* von ihrer Gestaltung her sowohl Aspekte der klassischen Gebetsfenster als auch Elemente der Sängerbalkone in sich vereinen, handelt es sich zumindest bei den aus der römischen Ordensprovinz überlieferten Beispielen doch primär um Andachtsemporen. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass man in einer ganzen Reihe von Bauten, allen voran bei Il Gesù in Rom, aber auch bei den Kirchen von Pistoia oder Sansepolcro, die erhöhten Oratorien des Hauptschiffs durch zusätzliche, teils in Querhaus und Presbyterium, manchmal aber auch zwischen den *coretti* im Langhaus gelegene Balkone ergänzt und damit die für das private Gebet einerseits und die für die musikalische Gestaltung der Liturgie andererseits vorgesehenen Räumlichkeiten klar voneinander getrennt hatte. Zwar blieben selbst in diesen Fällen die *coretti* den Sängern keineswegs vollständig verschlossen,¹⁴⁷⁰ ja es existieren in Mittelitalien sogar einzelne Bauten, darunter S. Giovannino in Florenz, bei denen sich die Musiker mangels anderer Alternativen standardmäßig in den *coretti* aufgestellt haben müssen. Anders als in der mailändischen Provinz, wo bei den Kirchen des S. Fedele-Typs sowohl der hohe und nur zu einem geringen Teil durch Gitter verschlossene Prospekt der vorhandenen, wandbündigen als auch das Fehlen von zusätzlichen, aus der Wand hervortretenden Emporen auf eine Mitbenutzung der Langhausoratorien durch Sänger und Instrumentalisten hindeuten, blieb bei den Jesuitenkirchen Roms und des römischen Umlands eine Vermischung der beiden Funktionen sowie der zugehörigen Emporentypologien jedoch eher die Ausnahme.

Auch außerhalb des Jesuitenordens lässt sich zwischen Spätrenaissance und Hochbarock meines Wissens in Rom nur ein einziger Sakralbau mit nicht durch Balkone erweiterten Musikeremporen nachweisen, nämlich die zwar bereits ab 1642 nach einem Entwurf Francesco Borrominis entstandene, aber erst zwischen 1659 und 1660 auch mit den altarseitigen Sängerlogen ausgestattete Kirche S. Ivo alla Sapienza, bei der man in den drei an das Grundsechseck anschließenden trapezförmigen Exedren die oberen Hälften der konvexen Stirnwände jeweils bis zum Abschlussgebälk der Wandzone hinauf öffnete [Abb. 1126 - Abb. 1127].¹⁴⁷¹ Die Prospekte der so entstehenden Galerien wurden dann zwar an ihrem unteren Rand auch hier wieder mit wandbündigen Balustraden sowie mit vergoldeten Sichtschutzgittern verschlossen. Da der größte Teil eines jeden Durchbruchs wie in S. Fedele weiterhin frei blieb, erhielten die Emporen jedoch trotz ihrer wandbündigen Position einen vergleichsweise öffentlichen Charakter, der – zusammen mit der Tatsache, dass sich zumindest

¹⁴⁷⁰ Vgl. Kapitel 4.5.4., S. 501 (Anm. 1458).

¹⁴⁷¹ BÖSEL - FROMMEL 2000, S. 469 ff.

die beiden vorderen Galerien nicht zum Altar, sondern zum Gemeinderaum hin orientieren sowie dass die Kirche hier nicht mehr zu einem Klosterkomplex gehörte und damit auch jegliche Notwendigkeit für private Andachtsbereiche entfiel – klar für eine musikalische Nutzung jener erhöhten Zone spricht.

Carlo Rainaldi griff dagegen bei seinem Anfang 1658 entstandenen ersten Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli [ABB. 936] – ein seltener, wenn nicht sogar der einzige im Rom des Seicento unternommene Versuch, die *coretto*-Systeme der Jesuiten auch auf Bauten für andere Auftraggeber zu übertragen, und, wie weiter vorne bereits ausführlich dargelegt,¹⁴⁷² auch in anderer Hinsicht ein unmittelbarer Vorläufer von S. Andrea al Quirinale – wieder auf die in Rom bekannten Emporentypologien zurück. So sah er dort zum einen im oberen Drittel der Diagonalachsen des Hauptraums jeweils Andachtsräume mit leicht querrechteckigen, erneut durch Balustraden und *gelosie* verschlossenen Öffnungen vor, bei denen die Form und der Aufbau der Prospekte grundsätzlich an die Langhausemporen von Il Gesù erinnern, bei denen die Einbindung in die Gesamtkomposition der Nebentravéen sowie die wandbündige oder gegenüber der Wand sogar leicht zurückversetzte Lage der Brüstungen aber auch bereits auf S. Andrea vorausweisen. Zum anderen waren in der Presbyteriumsrotunde jedoch auch regelrechte, mit den Emporen im Querhaus und Altarraum von Il Gesù vergleichbare Sängerbalkone geplant. Ähnlich wie bei den oben erwähnten Jesuitenbauten kam es also letztlich auch hier wieder zu einer Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Emporentypen, bei der die *coretti* die Rolle der verborgenen Andachtsbereiche übernahmen.¹⁴⁷³

Während die Emporen im Kapellenkranz von S. Maria in Campitelli somit von ihrer gesamten Gestaltung her klar auf eine Nutzung im Rahmen des persönlichen Gebets ausgerichtet sind und es sich bei den Emporen von S. Ivo ebenso eindeutig um hinter die Wandebene verlegte *cantorie* handelt, markieren die *coretti* in den Nebenachsen von S. Andrea [ABB. 104 | ABB. 129 | ABB. 136 | ABB. 621 | ABB. 623] erstmals genau die Grenze zwischen beiden Typologien. Auch in diesem Fall entschied sich Bernini zunächst dafür, vollständig auf vor die Wand tretende Elemente zu verzichten und sich in den zum Hauptraum weisenden Prospekten auf rechteckige, durch Balustraden und hölzerne Gitter teilweise wieder verschlossene Öffnungen zu beschränken – ein grundsätzliches Gestaltungsmodell, das sich, wie der Vergleich zwischen dem Ovalentwurf von S. Maria in Campitelli und dem ausgeführten Bau von S. Ivo alla Sapienza zeigt, mit unterschiedlichen Proportionen sowohl auf verborgene Oratorien als auch auf Sängeremporen anwenden lässt und daher für sich genommen noch keinen Aufschluss über die Funktion der dahinterliegenden Kammern gibt. Bei S. Andrea erlaubt es nun aber erstmals auch das Format der Öffnung nicht mehr, die *coretti* eindeutig als Andachtsbereich oder als Ort der Musikkpflege zu identifizieren. So reicht der oberhalb der *gelosie* noch verbleibende freie Streifen von knapp einem Drittel der Gesamthöhe zwar einerseits aus, um bei dem im Zentrum der Kirche stehenden Betrachter zumindest in Ansätzen bereits den Ein-

¹⁴⁷² Vgl. Kapitel 4.1.3., S. 417 ff. sowie Kapitel 4.4.2., S. 465.

¹⁴⁷³ Dass es gerade diese beiden Architekten waren, die die an oberitalienische Vorbilder erinnernden Sängeremporen von S. Ivo in Rom einführten beziehungsweise Mitte des 17. Jahrhunderts die *coretti* an sich wieder ins Blickfeld rückten, ist dabei übrigens nur naheliegend. So darf im Falle Borrominis, der seine ersten beruflichen Schritte bekanntlich in Mailand unternommen hatte, nämlich nicht nur als sicher gelten, dass er die bei S. Fedele realisierte Aufrisslösung aus eigener Anschauung kannte. Vielmehr ist davon auszugehen, dass er während seiner Zeit in Mailand auch die konkrete Nutzung der dortigen *coretti* miterlebt und sich auf diese Weise von deren Eignung für musikalische Aufführungen überzeugt hatte. Bei Carlo Rainaldi erklärt sich das Bewusstsein für dieses Architekturelement dagegen wohl zum einen durch die Zusammenarbeit mit seinem Vater und Lehrer Girolamo, der in den ersten Jahrzehnten des Seicento einer der Vertrauensarchitekten der Jesuiten gewesen war und für den Orden unter anderem die römische *Casa Professa* errichtet sowie die Entwürfe für die Kirchen S. Lucia in Bologna und S. Maria dell'Angelo in Faenza überarbeitet hatte. Zum anderen hatte Carlo Rainaldi seine allgemeine Bildung am Collegium Romanum erhalten und war daher auch von dieser Seite her mit der Bautradition der Jesuiten deutlich vertrauter als die meisten anderen ordensfremden Architekten. Vgl. ThB, *ad vocem*.

druck einer mit dem Hauptraum kommunizierenden Galerie zu erzeugen. Andererseits bleibt der Prospekt aber gerade noch so weit geschlossen, dass die dahinterliegenden Kammern zugleich auch eine für die normalen Gläubigen nicht einsehbare und damit weiterhin für die private Andacht der Konventsmitglieder geeignete Zone bilden.

Über jene zum Zentralraum orientierten Emporen hinaus, die bereits für sich genommen die Traditionslinien der Sängerbalkone und der jesuitischen *coretti* zusammenführen, äußert sich im Fall von S. Andrea die Tendenz, die unterschiedlichen Typen hochgelegener Nebenräume an einem Gebäude zu kombinieren, jedoch auch in der Gestaltung und Position der restlichen Andachtsräume und Wandöffnungen. So wurde auf dem Quirinal zum einen durch die in regelmäßigen Abständen zu Kammern erweiterten, über den Kapellen entlangführenden Korridore [ABB. 593 - ABB. 594 | ABB. 601 - ABB. 603] sowie ihre glatt in den Fries des Hauptgebälks eingeschnittenen Öffnungen [ABB. 140 - ABB. 141] das Emporenmodell der Frauenklöster wieder aufgenommen. Zum anderen lassen sich die seitlichen Gebetsfenster der an den Altarraum angrenzenden *coretti* [ABB. 250 | ABB. 262 | ABB. 623 | ABB. 645] auf die Privatoratorien adliger Würdenträger, insbesondere das Appartamento Farnese hinter der Apsis von Il Gesù, beziehungsweise auf die ebenfalls fensterartigen Andachtsöffnungen einiger toskanischer beziehungsweise romagnolischer Jesuitenkirchen zurückführen. Insgesamt ergibt sich auf diese Weise im Obergeschoss von S. Andrea al Quirinale ein System von Kammern und Gängen, das in sich nicht nur alle vier auf den vorigen Seiten beschriebenen Arten von Emporen enthält, sondern das – von der Musikpflege über die gezielte Meditation vor einem bestimmten Altar und die völlige Ausblendung aller bei der Andacht störenden Sinneseindrücke bis hin zur Kontrolle der im Hauptraum betenden Novizen – auch praktisch allen im Zusammenhang mit erhöhten Nebenräumen genannten Funktionen an der einen oder anderen Stelle Platz bietet.

4.6. Die Grablege

4.6.1. Die Kirche als Ort für Begräbnisse

Bedingt durch den Wunsch der Gläubigen, sich auch im Tod des Beistands der Heiligen zu versichern, lässt sich seit der Spätantike die Tendenz beobachten, die Gräber in die physische Nähe von deren Reliquien zu rücken.¹⁴⁷⁴ Obwohl die diversen Synoden und Konzilien über die Jahrhunderte hinweg mehrfach danach strebten, den Friedhof wieder als allgemein anerkannten Ort der Begräbnisse zu etablieren, nahmen daher zumindest der Adel, die Stifter beziehungsweise Patronatsherren der Kirchengebäude sowie die Angehörigen des geistlichen Standes zunehmend das Recht für sich in Anspruch, sich unmittelbar im Inneren der Kirchen bestatten zu lassen.¹⁴⁷⁵ Und auch nachdem Papst Pius V. mit seiner 1566 erschienenen Bulle *Cum primum apostolatus* den Versuch unternommen hatte, besonders sperrige Grabmäler sowie teils in dauerhafte Provisorien verwandelte Katafalke aus den Kirchen zu entfernen, ja nachdem das Konzil von Trient sogar darüber diskutiert hatte, Bestattungen im Kirchenraum komplett zu verbieten,¹⁴⁷⁶ blieb die Aufnahme von Gräbern eine selbstverständliche und bei der Planung von vornherein mitberücksichtigte Aufgabe eines jeden Kirchengebäudes.

¹⁴⁷⁴ Zum Verhältnis von Grab und Reliquie sowie zum allmählichen Eindringen der Gräber in den Kirchenraum siehe ARIÈS 1980, S. 43 ff.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, S. 64 f.

¹⁴⁷⁶ KARSTEN 2015, S. 69 f.

Im einfachsten Fall wurde die Möglichkeit für Bestattungen durch unmittelbar auf dem Erdreich aufliegende Bodenbeläge sichergestellt, die man bei Bedarf partiell wieder entfernen konnte, um unmittelbar im Kircheninneren entsprechende Erdgräber auszuheben. Auch in Rom dürfte man sich in diesem Zusammenhang zunächst wohl die Tradition größerer monolithischer Grabplatten zunutze gemacht haben, wie sie sich als Bodenepitaphien des Quattro- und frühen Cinquecento unter anderem in S. Maria del Popolo erhalten haben [Abb. 1128], wie sie vor der Erneuerung der betreffenden Fußböden aber auch in anderen Kirchen vorhanden gewesen sein müssen. In Bauten, in denen derartige Platten tatsächlich als reale Abdeckungen von Grabstellen dienten, bildete sich auf diese Weise eine Art Raster von Fußbodenkompartimenten heraus, unter denen man zusätzlich zu der in der Grabplatte geehrten Person auch weitere, nicht eigens mit einem Grabmonument im Gedächtnis der Nachwelt gehaltene Tote beisetzen und die man nach Abschluss des eigentlichen Bestattungsvorgangs sowie nach erneuter Verfüllung der Grube wieder mit derselben Steinplatte abdecken konnte.¹⁴⁷⁷

Angesichts der nach dem Konzil von Trient unternommenen Versuche, die Grabstellen im Inneren der Kirchengebäude neu zu ordnen, wurden auf monolithischen Grabplatten beruhende Böden dann zwar vielfach entfernt beziehungsweise gar nicht erst angelegt. Stattdessen erhielten die betreffenden Sakralbauten, soweit sich dies heute noch beurteilen lässt,¹⁴⁷⁸ entweder einen vergleichsweise glatten, im Wesentlichen fugenlosen Marmobelag mit entsprechender geometrischer Musterung oder einen Fußboden aus geschliffenen Ziegeln – beides Lösungen, bei denen die Böden prinzipiell in sich geschlossene Flächen bildeten und daher nicht mehr ohne Weiteres für Beisetzungen geöffnet werden konnten. Dennoch ist davon auszugehen, dass auch in diesen Fällen zumindest einzelne Bestattungen weiterhin direkt im Erdreich stattfanden. Zur Beisetzung besonders hochstehender Persönlichkeiten, bei denen man die unmittelbare Grabstelle anschließend mit einem in den Boden eingelassenen Epitaphen zu markieren beabsichtigte, dürfte man daher in der Regel wohl Teile des früheren Belags entfernt und danach durch eine neue, an die Identität des Toten erinnernde Marmorinkrustation ersetzt haben. In einigen Fällen bestand jedoch auch die Möglichkeit, das betreffende Begräbnis bereits im Moment der Fußbodenstiftung vorzunehmen und die erforderliche Gedenktafel daher von vornherein in den Belag zu integrieren.

Heute noch *in situ* vorhandene Beispiele für derartige nur einen einzelnen Leichnam aufnehmende, daher nur vergleichsweise geringfügig in die Tiefe reichende und durch den Marmobelag dauerhaft verschlossene Grablegen lassen sich bisher zwar nicht identifizieren, da sich einerseits im 17. Jahrhundert der Ort des Grabmonuments und der Ort der eigentlichen Bestattung zunehmend trennen, ein für den heutigen Betrachter sichtbares Bodengrabmal also nicht zwingend auch den Leichnam enthält und andererseits die eigentlichen Bestattungsorte selbst bei prominenten Persönlichkeiten jener Zeit in der Forschung bisher noch kaum aufgearbeitet sind.¹⁴⁷⁹ Nahe kommt der hier angenommenen Lösung allerdings zum einen die Grablege des Kardinals Paolo Sfondrati, dessen Leichnam nach seinem Tod im Jahr 1618 unmittelbar vor der Cäcilienfigur im Boden seiner Titelkirche S. Cecilia in Trastevere beigesetzt wurde und bei dem man den eigentlichen Ort des

¹⁴⁷⁷ Im Baubestand und in Bildquellen überliefert hat sich eine derartige Situation zwar primär aus Bereichen nördlich der Alpen, das grundsätzliche Prinzip dürfte sich aber durchaus auch auf Italien übertragen lassen. Vgl. ARIÈS 1980, S. 66 f.

¹⁴⁷⁸ Da sich – von besonders aufwändig gestalteten, oft mit intarsierten Wappen oder anderen figürlichen Darstellungen versehenen Bodenepitaphien einzelner frühneuzeitlicher Kardinäle einmal abgesehen – heute in kaum einer römischen Kirche noch auf das 16. oder 17. Jahrhundert datierte Grabplatten erhalten haben, ist davon auszugehen, dass die Böden in der Mehrzahl der Fälle im Laufe des 18. oder 19. Jahrhunderts nochmals erneuert wurden. Vgl. auch RACHELI 2000, *passim*.

¹⁴⁷⁹ ZITZLSPERGER 2010, S. 2 f.

Begräbnisses durch einen mit einer Inschrift versehenen Porphyrtondo markierte [Abb. 1129].¹⁴⁸⁰ Sofern im Zuge der 1899 bis 1901 vorgenommenen Veränderungen an den Presbyteriumstreppen nicht auch der Fußbodenbelag nochmals überarbeitet wurde,¹⁴⁸¹ war der *tondo* dabei auch damals bereits eingebunden in ein aus unterschiedlichen Buntmarmorsorten gefertigtes Rechteckfeld mit konkav ausgeschnittenen Ecken, das seinerseits nochmals von einer ebenfalls buntmarmornen Borte eingefasst wird. Auch wenn schon das Feld allein die Dimensionen eines flach ausgelegten Leichnams oder eines eventuellen Sargs deutlich übersteigt, weist das Sfondrati-Grabmal damit eine Gestalt auf, wie sie für ein unmittelbar unter dem Marmorbelag gelegenes Einzelgrab durchaus infrage kommt. Von der bei einer Einzelbestattung im Kirchenfußboden entstehenden Lösung weicht das hier genannte Beispiel allerdings insofern ab, als sich bei genauerer Betrachtung am Rand des *tondo* eine Fuge sowie in dessen Mitte ein kleines Loch nachweisen lässt – zwei Befunde, die übereinstimmend darauf hindeuten, dass es sich bei dem betreffenden Stein um den jederzeit abnehmbaren Deckel einer runden Bodenöffnung handelt und dass sich damit unterhalb des Bodens eine jener Gräfte anschließt, auf die im Folgenden nochmals zurückzukommen sein wird.

Zum anderen wird die Form einer unmittelbar unter dem Bodenbelag eingerichteten Grabstelle auch im Kontext von S. Andrea al Quirinale genauer beschrieben, wo die Erben Kardinal Camillo Melzi – wohl aus Unkenntnis der damals bereits getroffenen Vorbereitungen für die unterirdische Grablege – in ihrem Vertrag über die Ausführung des Grabmonuments mit den Handwerkern zugleich auch die Anlage des eigentlichen Grabes vereinbarten.¹⁴⁸² Sofern die von den Testamentsvollstreckern Kardinal Melzi ins Auge gefasste Lösung tatsächlich die im Rom des 17. Jahrhunderts üblichen Gepflogenheiten widerspiegelt, lassen die in diesem Zusammenhang überlieferten Bestimmungen darauf schließen, dass man zumindest bei einem Teil der unmittelbar im Kirchenfußboden untergebrachten Gräber die Leichname nicht einfach nur in der Erde platzierte, sondern dass man zu deren Bestattung unterhalb des Bodens zunächst gemauerte Erdgräfte konstruierte, die ringsum über eine Einfassung aus ungefähr einen *palmo*, also etwa 22 bis 23 Zentimeter, starken Ziegelwänden verfügten, auch auf dem Boden mit Ziegeln ausgekleidet waren und gerade eben über die zur Unterbringung eines eventuellen Sargs erforderliche Breite und Tiefe verfügten.¹⁴⁸³ Nach der Einsenkung des Leichnams scheinen die Erdgräfte darüber hinaus durch vergleichsweise flache Gewölbe von etwa 17 Zentimeter Stärke verschlossen und mit einer als Untergrund für den eigentlichen Marmorbelag dienenden Estrichschicht überdeckt worden zu sein.

Außer unter den Marmorbelägen muss darüber hinaus auch unter den im Rom des späten 16. und des 17. Jahrhunderts vergleichsweise weit verbreiteten Fußböden aus geschliffenen Ziegeln die Möglichkeit zu Erdbestattungen bestanden haben. Ein besonders gutes Beispiel stellt in diesem Zusammenhang die mit Ausnahme der Fassade zwischen 1638 und 1641 errichtete Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane dar.¹⁴⁸⁴ Zum einen haben sich dort in einem nordöstlich an die Unterkirche

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, S. 1.

¹⁴⁸¹ Zur Restaurierungsgeschichte von S. Cecilia siehe HdKR, IV, S. 298 f.

¹⁴⁸² Vgl. Kapitel 3.4.4., S. 371, (Anm. 1040).

¹⁴⁸³ „XI.^o Che prima di mettere in opera la d.^a lapide d.^o Berettino sia obligato far fare in mezzo al sito una Cassa di muro di Tauolozza grossa un palmo almeno e che li muri di essa siano tanto attorno, quanto di sotto nel fondo, quale dourà far fare anticipatam.^{te}, acciò resti asciutta, e sia larga, e profonda tanto, che sia capace p. riporui la Cassa del d.^o S.^r Card.^{le} defonto, quale subito che ui sarà collocata, dourà far coprire di muro con una uolticella parim.^{te} di muro grossa almanco tre quarti e p. quanto sarà grande la lapide far fare l'astrico con cretoni grosso almanco 4 onci, e lassarlo riposare, et asciugare prima di mettere in opera la lapide, e mettendola in opera, debba farla bene inzeppare, e murare sotto p. tutto con calce, e tauolozze [...]“. ARSI, F.G. 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouae Ecclesiae ...“), fasc. 7, n. pag. [fol. 12 r^o ff.].

¹⁴⁸⁴ Die Angaben zu Datierungen und Zuschreibungen folgen, sofern nicht anders angegeben, auch hier wieder den betreffenden Einträgen des Handbuchs der Kirchen Roms.

anschließenden Anraum einige auf die Wände aufgemalte, in den meisten Fällen zusätzlich mit Nummern versehene Kreuze erhalten, die eigentlich nur als Hinweise auf am Fuß der jeweiligen Wandpartien befindliche Grabstätten gedacht gewesen sein können [ABB. 1157]. Zum anderen markiert eine unmittelbar neben dem Zugang jenes Anraums in die Wand eingelassene Tafel mit der Inschrift „OSSA EMINENTISSIMI DOMINI CARDINALIS DENHOFF“ auch noch den Ort, an dem der Leichnam des 1697 verstorbenen, im eigentlichen Kirchenraum mit einem Bodenepitaphen gewürdigten Kardinal Jan Kazimierz Denhoff physisch beigesetzt wurde [ABB. 1159]. Und schließlich sind zum Hauptraum des Untergeschosses von S. Carlino eine Reihe von historischen Fotografien überliefert, auf denen der dortige Ziegelboden entlang mehrerer, im Wesentlichen rechteckiger Partien leichte Einsenkungen zeigt [ABB. 1155]. Der Boden scheint somit statt auf einem einheitlichen, unberührten Untergrund wohl auf einer partiell aufgelockerten und dann wieder in sich zusammengesunkenen Erdschicht aufzuliegen, wie sie in dieser Form am ehesten durch die Ausschachtung von Gräbern entstanden sein dürfte. Zudem deutet die Verteilung der eingebrochenen Partien darauf hin, dass die Grundfläche jenes Raumes durch eine Folge von Mauern in ungefähr mannsgroße, rechteckige Kompartimente unterteilt gewesen sein muss, die unmittelbar mit den im Zusammenhang mit den Vertragsbestimmungen über die Grablege Kardinal Melzis in S. Andrea erwähnten Erdgrüften zu korrespondieren scheinen.

Um die beim Abnehmen und Wiederinstallieren des Fußbodenbelags auftretenden Schwierigkeiten zu umgehen, scheint man sich bereits im Verlauf des 15. Jahrhunderts verschiedentlich dazu entschlossen zu haben, Kirchen entlang nennenswerter Teile ihrer jeweiligen Grundfläche von vornherein mit unterirdischen Grabkammern zu versehen, die man – ähnlich wie bei der bereits erwähnten Grablege des Kardinals Paolo Sfondrati in S. Cecilia – dank im Fußboden fest installierter und mit steinernen Deckeln verschließbarer Durchbrüche ohne weitere Eingriffe in die Substanz des Belags eröffnen und wieder verschließen konnte und in die man den Leichnam im Moment der Beisetzung dann nur noch hinunterzureichen brauchte [ABB. 1130]. Legt man die im Boden der Kirchen- und Kapellenräume sichtbaren Deckplatten zugrunde, scheinen derartige Anlagen gerade in den von der römischen Bevölkerung stark frequentierten Kirchen ein vergleichsweise häufig genutztes Element darzustellen. Auch in diesem Fall ist jedoch meist weder die bauliche Situation befriedigend in der Literatur dokumentiert, noch sind die Grabkammern üblicherweise für eine konkrete Inaugenscheinnahme zugänglich. Wie bereits im Zusammenhang mit den Erdgräbern kann daher auch hier nur eine eher zufällige, allein der Erreichbarkeit geschuldete Auswahl an Beispielen behandelt werden, bei denen ein Stück weit unklar bleiben muss, inwieweit die dort gewonnenen Befunde auch auf die Situation zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale zutreffen.

An der im Wesentlichen zwischen 1472 und 1477 oder 1478 neu errichteten Kirche S. Maria del Popolo liegt das Langhaus auf einer Unterkonstruktion auf, deren tragende Struktur aus insgesamt vier von Längstonnen überspannten, von der Ebene der Fassade bis zum Beginn von Querhaus und Vierung reichenden Raumstreifen besteht, von denen die beiden äußeren mit den zwei Seitenschiffen und die beiden mittleren mit dem Mittelschiff korrespondieren und die – vermutlich seit Bestehen des durch Giuseppe Valadier angelegten, vom Platzniveau aus direkt in die unterirdischen Räume führenden Zugangs – durch eine Reihe von Rundbogenöffnungen verbunden sind [ABB. 1132 - ABB. 1133]. Da der Boden des eigentlichen Kirchenraums sowohl in der Mitte jedes der beiden Seitenschiffe als auch nahe des äußeren Rands der beiden Mittelschiffhälften in jedem der insgesamt vier Joche über mit runden Deckeln verschlossene Luken verfügt [ABB. 1131], die von der Literatur in diesem Fall sogar ausdrücklich auf das späte 15. Jahrhundert datiert werden,¹⁴⁸⁵ ist jedoch davon auszugehen, dass der Untergrund der Kirche im Bereich des Langhauses ursprünglich aus einer Folge von vier mal vier in sich abgeschlossener und daher nur einzeln über die jeweilige

¹⁴⁸⁵ BENTIVOGLIO - VALTIERI 1976, Taf. XXVIII.

Fußbodenluke zugänglicher Kompartimente bestand. Dabei wurden beziehungsweise werden die Kammern unter den Seitenschiffen wohl zumindest in einigen Fällen auch in Querrichtung durch an die Fundamente der Langhauspfeiler anschließende, als Teil der statisch wirksamen Unterkonstruktion genutzte und dementsprechend aus Bruchstein bestehende Mauern eingefasst, diejenigen unter dem Mittelschiff dürften durch nachträglich in die tragende Struktur eingefügte Ziegelwände voneinander getrennt gewesen sein.

In der wohl zwischen 1482 und etwa 1490 errichteten Kirche S. Maria della Pace unterteilt sich das Untergeschoss unter dem Oktogon zunächst in drei Bahnen, von denen die mittlere als gerader Streifen vom Anschluss des Langhauses bis zur Achteckseite des Hauptaltars verläuft, während die beiden seitlichen Partien den von den Resten des Achtecks definierten Trapezen folgen [ABB. 1134]. Die seitlichen Partien sind beziehungsweise waren dabei durch leicht schräg stehende, sekundäre Trennwände wiederum in je drei einzelne Kammern unterteilt, von der mittleren Bahn wurde dagegen nur vor dem Übergang zum Langhaus nochmals ein kurzes Stück des Raumes abgetrennt [ABB. 1136 - ABB. 1137]. Unter dem Langhaus schließen sich links und rechts einer massiven, ungefähr die Mittellinie des Kirchenschiffs markierenden Stützwand zwei entlang ihrer seitlichen Flanken durch zahlreiche Aufdoppelungen, Rücksprünge und Nischen gegliederte Raumfolgen an, die in Richtung der Gebäudetiefe teils erneut durch dünne Ziegelwände begrenzt wurden, teils aber auch wieder von zusätzlichen massiven Mauern umgeben sind [ABB. 1138].

Zumindest die letztgenannten, mit dem Langhaus korrespondierenden und – so ist angesichts der Nutzung des Hauptgeschosses anzunehmen – wohl für die Bestattung externer Gönner vorgesehenen Kompartimente scheinen dabei, ähnlich wie an S. Maria del Popolo, jeweils einzeln durch Lücken im Fußboden zugänglich gewesen zu sein, die sich, von oben gesehen, jeweils links und rechts vor den Langhauskapellen befinden und ursprünglich wohl auch hier über marmorne Deckplatten verfügten. Im Bereich des Oktogons, wo die unterirdischen Räume dementsprechend zur Bestattung der an der Kirche beheimateten Lateranensischen Chorherren gedient haben dürften, lassen sich heute zwar ebenfalls vor sämtlichen Wänden Bodenöffnungen nachweisen. Zum einen deutet jedoch eine Aufnahme des vor den Umbauten der 1650er-Jahre bestehenden Zustands darauf hin, dass zumindest ein Teil der heute durch die besagten Durchbrüche eingenommenen Positionen damals noch durch monolithische Grabplatten belegt war [ABB. 1135], und auch im Gebäude selbst vermittelt die Untersicht jener Öffnungen eher den Eindruck, als seien die Durchbrüche das Ergebnis nachträglicher Veränderungen. Zum anderen scheinen die gut mannshohen Rundbogenöffnungen, die die seitlichen Kammern heute zusätzlich mit dem mittleren Raum verbinden, dem Baubefund zufolge bereits Teil der ursprünglichen Konzeption gewesen zu sein.¹⁴⁸⁶ Es ist daher wohl davon auszugehen, dass man im Oktogon lediglich an einer oder allenfalls zwei Stellen in den mittleren Raumstreifen hinabsteigen konnte, dass jene mittlere Bahn somit eine Art Erschließungskorridor bildete und dass man die als die eigentlichen Grabstätten genutzten Kammern der beiden seitlichen Zonen dann jeweils durch die genannten, angesichts des Fehlens jeglicher Kloben und Anschläge hier wohl sogar komplett unverschlossenen Rundbogenöffnungen erreichte. Wie später an S. Andrea al Quirinale ergäbe sich damit unter dem Oktogon bereits erstmals ein System von

¹⁴⁸⁶ An seiner nordöstlichen Schmalseite zeigt der altarseitige Teil des zentralen Oktogonstreifens heute eine Kriechöffnung zur Familiengrablege der Juristenfamilie Rivaldi, auf die an späterer Stelle nochmals näher eingegangen werden soll, der südwestliche Raumabschnitt besitzt an den beiden seitlichen Enden der Rückwand darüber hinaus türartige Durchgänge in die Kammern unter dem Langhaus. Im Gegensatz zu den Rundbogenöffnungen, die vom Korridorraum unter dem Oktogon in die einzelnen Kammern führen, scheinen jene Durchbrüche, ihren unregelmäßigen Kanten nach zu urteilen, aber erst später eingebrochen worden zu sein und spielen daher für die Rekonstruktion des als Vergleichsbeispiel für S. Andrea al Quirinale relevanten Zustands wohl keine weitere Rolle.

auf dem unterirdischen Niveau miteinander verbundenen Grabkammern mit gemeinsamer, allerdings wohl noch über eine Bodenluke gelöster Gesamterschließung.¹⁴⁸⁷

Ebenfalls wie später an S. Andrea ist auch hier das Untergeschoss im Wesentlichen im Rohbauzustand belassen. Auch hier präsentieren sich die massiven Wände dementsprechend als Bruchsteinmauerwerk aus mehr oder weniger sorgfältig aufgeschichteten Tuffbrocken, auch hier setzt auf den tragenden Untergeschosswänden ein Gussgewölbe aus einer neuzeitlichen Variante des antiken *opus cementitium* auf, das man – entsprechenden Hiebsspuren nach zu urteilen – wohl sogar erneut nach der Methode der *volte sopra terra* konstruierte, und auch hier bestehen die zur tragenden Struktur hinzugefügten Trennwände aus im Läuferverband vermauerten Standardziegeln [ABB. 1137]. Im Bereich unter dem Langhaus wurden die Wände in einzelnen der heute noch nachweisbaren Kammern darüber hinaus mit einem ersten, noch vergleichsweise groben Putz versehen [ABB. 1139]. Und schließlich scheint der Boden generell mit einer Estrichschicht verkleidet worden zu sein, die allerdings auch neueren Datums sein könnte. Die Frage, ob die Leichname einfach nur auf dem Grund der einzelnen Grabkammern abgelegt oder auch dort nochmals zusätzlich im Erdreich vergraben wurden sowie ob es angesichts der Estrichschicht überhaupt noch zu einem unmittelbaren Kontakt zwischen Leichnam und Erdreich kam, bleibt daher in diesem Fall ebenso unklar wie bei den übrigen hier angeführten Beispielen für unterirdische Grabkammern. Dennoch vermittelt S. Maria della Pace zweifellos die bisher beste Vorstellung davon, wie eine typische frühneuzeitliche Grablege ursprünglich ausgesehen haben muss.

Von oben her zugängliche unterirdische Kammern wurden außer unter ganzen Kirchen darüber hinaus auch regelmäßig unter durch eine bestimmte Stifterfamilie ausgestatteten und für diese somit als Grabstätte zur Verfügung stehenden Seitenkapellen realisiert. Bei lediglich in eine längere Reihe eingegliederten Kapellen wie etwa der Cappella Del Monte von S. Maria ai Monti oder der Cappella Rucellai von S. Andrea della Valle zeichnet sich die Grablege dabei meist unmittelbar zu Füßen des Altars in Form einer vergleichsweise schmucklosen, allenfalls mit einer kurzen Inschrift versehenen und dementsprechend vor allem durch die umlaufende Fuge als bewegliches Element erkennbare Platte ab [ABB. 1140]. Erst Bernini nutzt bei prominenter gestalteten Kapellen die betreffenden Deckel dann auch als eigenständige dekorative Elemente und weist diese durch als Intarsienarbeit dargestellte Skelette sogar explizit als Zugang zur Grablege aus. Als Beispiel zu nennen ist hier zum einen die Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria, in der die betreffenden *tondi* jeweils die Zentren der seitlich des Altarpodests verbleibenden Flächen einnehmen, bei der das genauere Aussehen der eigentlichen Grablege allerdings bisher vollkommen ungeklärt ist [ABB. 1141]. Zum anderen gehört zu den in diesem Zusammenhang relevanten Projekten die Cappella Chigi von S. Maria del Popolo, bei der Bernini im Zuge seiner Erneuerungsarbeiten den Zugang zur unterirdischen Grabkammer ins Zentrum des Fußbodens verlegen, zu diesem Zweck in die Mitte des

¹⁴⁸⁷ Die genannte Bestandsaufnahme des ursprünglichen Fußbodens enthält zwar keinerlei eindeutig als Hinweise auf eine Abtriegsöffnung interpretierbare Elemente. Da sich am Gebäude keinerlei Spuren eines anderweitigen bauzeitlichen Zugangs finden, kommt aber kaum eine andere Erschließungslösung in Betracht als die hier postulierte, in den mittleren Raumstreifen einmündende Bodenluke.

Die heute nachweisbare Treppe zur Grabkammer unter dem Hauptaltar lässt sich als Zugang für die Grablege der Konventsmitglieder jedenfalls insofern ausschließen, als die Verbindung zwischen der besagten Kammer und den unterirdischen Räumen des Oktogons zum einen nur das Format einer Kriechöffnung aufweist, für eine dauerhafte Erschließung also kaum geeignet scheint und zum anderen, den rauen Rändern zufolge, auch ein weiteres Mal erst zu einem späteren Zeitpunkt eingebrochen wurde.

darunterliegenden Gewölbes eine zusätzliche kreisrunde Öffnung einbrechen und die resultierende Luke durch eine neue Deckplatte verschließen ließ [ABB. 1142].¹⁴⁸⁸

Die dazugehörige unterirdische Kammer, ein kreisrunder, gut drei Meter in die Tiefe reichender und nach oben hin flach gewölbter Raum, der an Wand und Gewölbe erneut einen vergleichsweise groben Putz trägt und entlang von dessen Boden nun tatsächlich unmittelbar das Erdreich sichtbar bleibt,¹⁴⁸⁹ ist in diesem Zusammenhang insbesondere insofern bemerkenswert, als diese bereits zu ihrer Erbauungszeit in den 1510er-Jahren an ihrer Rückwand mit einer die Grabmonumente der eigentlichen Kapelle wiederholenden, durch seitliche Fensterschächte zusätzlich beleuchteten Pyramide versehen wurde [ABB. 1143]. Christoph Luitpold Frommel leitet daraus die Hypothese ab, dass man die ursprüngliche Zugangsöffnung, die sich – wie deren von der Unterseite des Gewölbes noch sichtbare Reste belegen – deutlich näher am Altarpodest befand und einen rechteckigen Umriss besaß, zunächst nicht mit einer Platte, sondern lediglich mit einem ornamentalen Gitter verschloss und dass daher zwischen der eigentlichen Kapelle und dem Untergeschoss mit seiner rückwärtigen Pyramide eine Blickbeziehung bestand.¹⁴⁹⁰ Sollte Frommels Annahme zutreffen, wäre das Untergeschoss trotz seiner nur recht grob verkleideten Oberflächen von Raffael damit nicht zuletzt als ein auch für die Gestaltung und die Ikonologie des Kapellenraums wirksames Element gedacht gewesen, ja obwohl angesichts der etwas verwickelten Entstehungsgeschichte der Kapelle durchaus auch denkbar bleibt, dass ein eigentlich geplanter, stärker ausgearbeiteter Endzustand dort schlicht nicht erreicht wurde, ließe sich der Verzicht auf eine sorgfältigere Oberflächenbehandlung gegebenenfalls sogar als gezieltes, dem *mundus subterraneus* angemessenes Abbild einer gewissen Formlosigkeit interpretieren – beides Aspekte, die in gewisser Hinsicht bereits auf S. Andrea vorausweisen und Berninis Entscheidung beeinflusst haben könnten, auch auf dem Quirinal das Untergeschoss seiner Noviziatskirche gerade in seinem Rohbauzustand für die Etablierung einer zusätzlichen Bedeutungsebene heranzuziehen.

Während man die bisher genannten Grablegen selbst dort, wo mehrere Kompartimente zu einem zusammenhängenden Raumsystem verbunden waren, erst nach Abnahme der steinernen Deckel über eine in die Öffnung eingestellte Leiter erreichte und sich die betreffenden Kammern außerdem allein auf die von weiteren Ausstattungselementen vollkommen freie architektonische Hülle beschränkten, lassen sich zumindest seit dem frühen 17. Jahrhundert daneben auch Anlagen nachweisen, bei denen die Grabräume – sei es direkt oder durch eine niveaugleiche Anbindung an weitere, deutlich öffentlichere Teile des Untergeschosses – dauerhaft zugänglich waren und entlang ihrer Wände kontinuierliche, in ihrer lückenlosen Abfolge wie überdimensionierte Bänke wirkende Reihen gemauerter Särge enthielten. Ein erstes Beispiel für eine derartige Lösung findet sich erneut an der Kirche S. Maria della Pace, wo zwischen 1611 und 1614 ein gewisser Gaspar Rivaldi die Hauptkapelle in vergrößerter Form neu errichtete und darunter zugleich eine Grablege für sich und seine Familie einrichtete [ABB. 1144].¹⁴⁹¹ Der prinzipiell leicht querrrechteckige, mit einem Tonnengewölbe überspannte und wie bei der Cappella Chigi beziehungsweise einigen der Grabkammern des Langhauses auch in diesem Fall wieder ringsum mit einem groben Verputz versehene Grabraum ist dabei in seiner Nordecke durch eine geradläufige Treppe erschlossen, die ursprünglich wohl entweder in der links des Presbyteriums gelegenen Sakristei oder in der Laibung des Sakristei und Altarraum verbindenden Durchgangs begonnen haben dürfte. Die beiden Schmalseiten sowie

¹⁴⁸⁸ Zur Cappella Chigi siehe unter anderem FROMMEL 1974; ID. 2009; zu den Eingriffen Berninis CONFORTI - D'AMELIO 2009, S. 569 ff., insbes. 586.

¹⁴⁸⁹ FROMMEL 1974, S. 344.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, S. 346; ID. 2009, S. 468.

¹⁴⁹¹ Zur Cappella Rivaldi siehe neben dem betreffenden Eintrag in HdKR, III, S. 89 f. insbesondere DOBLER 2009, S. 35 ff.

die Richtung Kirchenschiff zeigende Längswand werden dann durch eine der oben erwähnten kontinuierlich umlaufenden Sarkophagreihen begleitet, die, wie üblich, auch hier waagrecht abschließen und dabei komplett unbeschriftet bleiben. Statt die Toten am konkreten Ort ihres Begräbnisses nochmals einzeln zu nennen, tragen die Wände zumindest auf der nordöstlichen Lang- und der südöstlichen Schmalseite unterhalb eines großen, auf den Verputz aufgemalten Kleeblattkreuzes jeweils die für die gesamte Grablege gültige Inschrift „HIC / FAMILIA RIVALDA / RESVRECTIONEM / EXPECTAT“, die – ähnlich wie die durch Nummern kenntlich gemachten Grabstätten an S. Carlino und die jeweils einem bestimmten Nebenraum des Hauptgeschosses zugeordneten, systematisch mit einer bestimmten Kategorie von Verstorbenen belegten Kammern an S. Andrea al Quirinale – die individuelle gegenüber der kollektiven Identität der Toten in den Hintergrund treten lässt [ABB. 1145].

An S. Giovanni dei Fiorentini, wo sich der Kaufmann und Bankier Orazio Falconieri sowie sein von Urban VIII. schließlich zum Kardinal ernannter Bruder Lelio zwischen den 1630er- und den 1660er-Jahren ebenfalls sukzessive die Apsis der Kirche als Familienkapelle aneigneten und wo Francesco Borromini zu einem heute nicht mehr näher bestimmbareren Zeitpunkt zwischen 1656 und 1664 die bisherige, seit spätestens 1592 existierende Reliquienkammer unter dem Hauptaltar durch die heute als Cripta Falconieri bekannte unterirdische Kapellenanlage ersetzte [ABB. 1169],¹⁴⁹² könnte als Grablege zum einen der längsovale Hauptraum der Krypta genutzt worden sein, auf dessen Zugänglichkeit und generelles Aussehen zwar erst im folgenden Kapitel näher eingegangen werden soll,¹⁴⁹³ in dem hier aber immerhin bereits auf die beiden graubraun verputzten, mit einer walmdachartigen Haube abgeschlossenen Sarkophagkästen hingewiesen sei, die links und rechts die Langseiten des Ovalumrisses besetzen, allerdings möglicherweise auch erst eine spätere Zutat darstellen [ABB. 1170].¹⁴⁹⁴ Zum anderen schließt sich hinter dem Süd- und dem Westquadranten des Ovals und der umgebenden Erschließungsschicht auf praktisch demselben Niveau jeweils ein im Wesentlichen dreieckiger, sich zu den Ovalscheiteln hin zunehmend verjüngender Anraum an, der, ähnlich wie bei den Zwickelräumen von S. Andrea al Quirinale, durch ein Tonnengewölbe mit variabler Spannweite abgeschlossen wird, ähnlich den Grabkammern der Cappella Chigi und der Cappella Rivaldi auf sämtlichen Oberflächen eine erste, leicht bräunliche Putzschicht trägt und entlang seiner nach außen zeigenden Seitenwand auch hier wieder eine Folge kontinuierlich ineinander übergehender, ebenfalls verputzter Sarkophagtröge enthält, die zwar im Grundriss zweifellos noch die Originalkonfiguration widerspiegeln, nach oben aber wohl nicht mehr dem ursprünglichen Zustand entsprechen [ABB. 1172].

Und schließlich wurde im Untergeschoss der 1742 durch Kardinal Camillo Cybo an das dortige Presbyterium angebauten Reliquienkapelle von S. Maria degli Angeli¹⁴⁹⁵ der analog zum Hauptgeschoss der eigentlichen Krypta vorgeschaltete, korridorartige Vorraum als Grablege genutzt – eine Disposition, die den Besucher, anders als bei den bisherigen Beispielen auf seinem Weg in den Hauptraum des Untergeschosses unmittelbar an den Grabstellen vorbeiführte [ABB. 1146 - ABB. 1147]. Erschlossen wird das Untergeschoss dabei vom korridorartigen Vorraum des Hauptge-

¹⁴⁹² Für die bisher noch nicht bis ins Letzte geklärte Entstehungsgeschichte der Altarraumdekoration und der darunterliegenden Krypta sei auf CONNORS 1997, S. 97 ff.; VICIOSO 2000, S. 182 ff.; FINGAS 2010, S. 173 ff. verwiesen.

¹⁴⁹³ Vgl. Kapitel 4.6.2., S. 520 f.

¹⁴⁹⁴ Dafür spricht zum einen der Umstand, dass zumindest die auf dem nordöstlichen der beiden Sarkophage nachweisbare Inschrifttafel erst aus den 1830er-Jahren stammt. Zum anderen wird diese Vermutung auch durch die Höhe der Haube nahegelegt, die ein Stück weit in den Rahmen des darüberliegenden Wandfelds eingreift und damit in mit Borrominis Perfektionsanspruch kaum vereinbarer Weise den Gesamteindruck des Gliederungssystems beeinträchtigt.

¹⁴⁹⁵ Zur Kapellenstiftung Camillo Cybos siehe BRODINI 2013, *passim*, insbes. S. 160 und 165 ff.

schosses aus durch ein ornamental gerahmtes Portal sowie eine dahinterliegende Wendeltreppe, deren unterer Austritt dann in einer nicht weiter verschließbaren Öffnung direkt in den Grabraum mündet. Der Raum selbst bildet dabei einen auch in diesem Fall wieder von einer Flachtonne überspannten und entlang sämtlicher Wand- und Gewölbeflächen mit einem bräunlichen Putz verkleideten Rechteckraum, dessen Kontur erneut beinahe umlaufend von einer kontinuierlichen Folge gemauerter Sarkophagtröge begleitet wird. Im Gegensatz zu den beiden anderen Beispielen sind die Sarkophage dann aber nach oben hin nicht mehr einfach vermauert, sondern mit vergleichsweise massiven, mit Inschriften versehenen Marmorplatten bedeckt, die statt der Gesamtidentität der Familie oder der Konventsgemeinschaft nun doch wieder eher die Individualität des einzelnen Toten herausstellen und damit möglicherweise bereits eine sich gegenüber dem 17. Jahrhundert allmählich verändernde Bestattungs- und Erinnerungskultur widerspiegelt.

4.6.2. Die Krypten und Unterkirchen des römischen Seicento

Auch wenn die zuletzt beschriebenen Beispiele für dauerhaft erschlossene Familiengrablagen darauf hindeuten, dass es bereits im 17. Jahrhundert zu einer gewissen Vermischung der Typologien kam, lässt sich als zweiter grundsätzlicher Entwicklungsstrang für unterhalb des allgemeinen Bodenniveaus gelegene Bereiche von Sakralbauten darüber hinaus die Tradition der Unterkirchen und unterirdischen Kapellen identifizieren, die auch in der frühen Neuzeit in einer ganzen Reihe von Fällen zu den Grabkammern hinzutraten. Dazu gehören zunächst einmal die klassischen *confessiones*, die aufgrund ihrer offenen Front für S. Andrea al Quirinale nicht unmittelbar relevant scheinen und auf deren Behandlung daher an dieser Stelle verzichtet werden kann. Dazu gehören aber auch eine Reihe von ringsum geschlossenen Räumen oder Raumfolgen, von denen im Folgenden einige besonders charakteristische Beispiele vorgestellt werden sollen.

Den *confessio*-Anlagen noch am nächsten kommt dabei die wohl zwischen etwa 1588 und 1595 durch Carlo Maderno errichtete Krypta von S. Susanna, zu der vor dem leicht erhöhten Presbyterium die bei *confessiones* üblichen zwei Treppenläufe in die Tiefe führen. Die Treppen schmiegen sich dabei der Kontur einer leicht querovalen Raumzelle an, die mit ihrer vorderen Hälfte aus der Vorderkante des Presbyteriums herausragt und mit ihrer hinteren Partie in den Bereich unter der durch zwei Vollsäulen abgestützten Presbyteriumsplattform ausgreift. Anders als bei *confessio*-Architekturen sonst üblich, enthält jener vom Kirchenschiff aus unmittelbar einsehbarer Raum an seiner Rückseite dann allerdings nicht mehr eine Schauwand mit dem unmittelbar über dem Märtyrergrab errichteten oder mit einer wundertätigen Reliquie bestückten Altar. Stattdessen öffnet sich in der Rückwand lediglich ein tonnengewölbter Gang, in dem vier zusätzliche Stufen in den dahinter anschließenden eigentlichen Kriptenraum führen [Abb. 1148].

Die unterirdische Kapelle bildet dann einen längsovalen, extrem flach gewölbten Raum, der an seinem hinteren Ende einen quaderförmigen Altarblock mit leicht überstehender Deckplatte beherbergt sowie darüber ein durch einen Stuckrahmen aus der restlichen Wanddekoration ausgeschiedenes Freskenfeld trägt [Abb. 1149]. Der Altar wird nobilitiert durch ein Ziborium, dessen Postamente zugleich die Ecken einer im Grundriss kleeblattförmigen Folge von marmornen Altarschränken bilden. Kurz vor den Altarschränken schneidet in die beiden Flanken des Raums außerdem links und rechts nochmals je ein weiterer Durchbruch ein, in dem jeweils ein wohl in den Seitenwänden des Presbyteriums beginnender alternativer Treppenabgang einmündet. Sowohl die Ovalwände als auch die anschließenden Partien der Auf- und Abgänge sind dabei mit einer fingierten Architekturgliederung freskiert, deren unteres Drittel jeweils die Altarbalustraden fortzusetzen scheint, deren darüberliegende Partie aus gemalten Buntmarmorfeldern und ebenfalls gemalten Alveolensäulen besteht und die nach oben hin durch einen Mäanderfries abgeschlossen wird [Abb. 1150]. In der flachen Kuppelzone folgen sodann eine Reihe gemalter Konsolen und Festons, ein zweites, in extremer Verkürzung dargestelltes Kolonnadenregister sowie ein illusionistischer

Himmelsausblick mit Puttenreigen. Der Fußboden trägt grundsätzlich den bereits mehrfach erwähnten, auch im Hauptgeschoss von Kirchen durchaus üblichen Belag aus geschliffenen Ziegeln. Im vorderen Teil des unterirdischen Raums ist in den Belag darüber hinaus die Grablege des für die Restaurierung der Kirche und die Anlage der *confessio* verantwortlichen Stifters, des Kardinals Girolamo Rusticucci, integriert. Im Kryptenraum zeichnet sich diese zwar zunächst nur in Form einer prinzipiell einheitlich aus hellem Marmor bestehenden, mit einer Inschrift sowie mit einer Gravur eines Stifterwappens, eines ornamentalen Rahmens, sowie einiger Blattgebilde, Draperien und Cherubsköpfe versehenen Platte ab [ABB. 1151]. Eine rings um einen der Einzelblöcke nachweisbare Fuge deutet dabei allerdings darauf hin, dass sich auch in diesem Fall unterhalb des Fußbodenniveaus nochmals eine zusätzliche Kammer anschließt.

Ein gewisses Gegenstück zur Krypta von S. Susanna bildet sodann die in den Jahren ab 1638 nach einem Entwurf Francesco Borrominis entstandene Unterkirche von S. Carlo alle Quattro Fontane [ABB. 1152]. Das Untergeschoss wird in diesem Zusammenhang durch eine in der Nordecke des Gebäudekomplexes gelegene Wendeltreppe erschlossen, die der Nutzer entweder direkt vom Kirchenraum her über eine im nördlichen Vierungspfeiler enthaltene Tür oder von der ursprünglichen Sakristei aus über einen in mehrere Abschnitte gegliederten Gang erreicht und über dessen unteren Austritt man dann zunächst in eine nochmals praktisch unverändert die Grundrisskontur des eigentlichen Kirchenraums wiederholende Zone gelangt [ABB. 1153].

Über dem erneut mit einem Ziegelbelag versehenen Fußboden und einem rings umlaufenden, zu den Nebenräumen hin eine Stufe bildenden Sockel wird die Wandzone dabei durch Lisenen gegliedert, die in ihrer Position jeweils die Säulen des Hauptgeschosses aufgreifen. In den den Vierungspfeilern des Hauptgeschosses entsprechenden geraden Travéen enthält die Wand dann rechteckige Durchgänge zum Treppenhaus sowie zu zusätzlichen, mehr oder weniger ausgedehnten Kammern. In den äußeren Achsen der angedeuteten Apsiden lassen sich jeweils halbrunde Nischen nachweisen. An den Endpunkten der Längs- und Querachse schließlich verfügt der Raum jeweils über ein mehrfach zurückgestaffeltes, bis ins Gewölbe ausgreifendes Rundbogenfeld, das sich dem Betrachter im Nord- und Südwesten im Wesentlichen als undekorierte Fläche präsentiert, sich im Nordosten über seine gesamte Höhe und Breite hinweg zum bereits erwähnten, mit den Markierungen der Grabstellen versehenen Anraum öffnet und im Südosten vor seiner unteren Partie einen ursprünglich wohl vollkommen glatten Altarblock sowie darüber ein heute nur noch schlecht erhaltenes Fresko einer Kreuzigungsgruppe enthält [ABB. 1154]. Nach oben hin wird der Hauptraum des Untergeschosses durch ein erneut extrem flaches, der Grundrissform entsprechend verzogenes Ovalgewölbe überspannt, in das über sämtlichen Wandfeldern kurze Stichkappen einschneiden, das zum Zentrum hin aber vollkommen glatt und undekoriert bleibt. Insgesamt wirkt die Unterkirche damit wie eine in der Höhe gestauchte und in ihrer übrigen Gestaltung auf ihre absolute Essenz reduzierte Variante des Hauptgeschosses.

Während die Wand hinter den Durchgängen der südlichen und der westlichen Diagonale nur gerade so weit ausgehöhlt wird, dass beim Betrachter der Eindruck eines sich jenseits der Wand fortsetzenden Grundrisses entsteht, die betreffenden Bereiche als reale Bestandteile des räumlichen Programms aber keine Rolle mehr spielen, folgt Richtung Osten auf die eigentliche Unterkirche ein mit der Nebekapelle des Hauptgeschosses korrespondierender, aufs Ausgiebigste instrumentierter und durch sich konvex vorwölbende Diagonalwände und einen wellenförmigen Verlauf des Abschlussgesimses in seinem Raumeindruck zusätzlich dynamisierter Achteckraum, bei dem allerdings – mehr noch als beim Rest des Untergeschosses vollkommen offen bleibt, welche Nutzung eine derart aufwändige Gestaltung nahegelegt haben könnte [ABB. 1156]. Und Richtung Nordosten schließt sich, ebenfalls eine Stufe höher, an die Unterkirche der bereits erwähnte, als Grablege genutzte Rechteckraum an [ABB. 1157 - ABB. 1158], der nach oben durch ein Tonnengewölbe abgeschlossen wird, auf seiner Langseite durch die genannte Rundbogenöffnung sowie durch zwei fensterartige Durchbrüche mit dem Hauptraum verbunden ist, auf seiner nordwestlichen Schmalseite

ein weiteres Fenster zum Treppenhaus enthält, in seiner Außenwand über drei hochgelegene Belichtungs- beziehungsweise Belüftungsöffnungen verfügt und schließlich nach Südosten hin in einem eher gangartigen, an seinem Ende mit einem zusätzlichen Grabmonument gefüllten und über einen weiteren Durchbruch mit dem Achteckraum verbundenen Fortsatz ausläuft.

Ebenfalls eine aus mehreren Einzelräumen bestehende, nun aber, anders als an S. Carlo alle Quattro Fontane, in seiner räumlichen Struktur nicht mehr unmittelbar am Grundriss des Hauptgeschosses orientierte, sondern stattdessen einem vollkommen eigenständigen Schema folgende Unterkirche findet sich darüber hinaus an SS. Luca e Martina [ABB. 1160], wo Pietro da Cortona, wohl zwischen 1635 und den frühen 1660er-Jahren, auf eigene Kosten die Errichtung und Ausstattung der unterirdischen Räume übernahm.¹⁴⁹⁶ Von zwei links und rechts des Presbyteriums gelegenen Kapellen führen beziehungsweise führten dabei zwei geradläufige Treppen zunächst hinab in zwei der Querachse der Kirche folgende, an ihren Stirnseiten durchfensterte Korridorhälften, die bereits im Bereich der Treppenmündungen durch wie Pilaster beziehungsweise Rechtecksäulen wirkende Vorlagen sowie durch ein entsprechend aufwändiges Gesims einen vergleichsweise repräsentativen Charakter erhalten und die zu ihren Enden hin durch leicht aus der Wand herausgerückte, vollplastische *pavonazzetto*-Säulen sogar noch weiter nobilitiert werden [ABB. 1161]. Unter der Vierung münden die Korridorabschnitte dann in einen ebenfalls mit Säulen instrumentierten Achteckraum, der sich auf seinen Längs- und Querseiten über die gesamte Breite und Höhe öffnet und bei dem die nun tatsächlich wieder an abgeschrägte Vierungspfeiler erinnernden Diagonalen in der Lambriszone mit Sarkophagfronten besetzt sind sowie darüber jeweils eine mit der Statue der entsprechenden Märtyrerin gefüllte Skulpturenische enthalten [ABB. 1162]. Der gesamte Oktogonraum wird überspannt durch ein flaches Gewölbe, in dessen Zentrum eine mit einem ornamentalen Gitter verschlossene, kreisrunde Öffnung nochmals eine Verbindung zwischen Ober- und Unterkirche herstellt. In fassadenseitiger Richtung schließt sich an das Oktogon eine vergleichsweise kurze Altarnische an, zum Presbyterium hin folgt dagegen ein weiterer Gang, über den man schließlich in die unmittelbar unter dem Altarraum der Oberkirche gelegene, das eigentliche Zentrum der Anlage bildende und auch durch ihre Ausstattung nochmals besonders herausgehobene Märtyrerkapelle mit den Gebeinen der Hl. Martina gelangt.

Die Martinakapelle selbst bildet ein etwas in die Länge gezogenes griechisches Kreuz mit vollwertigen, in den äußeren Ecken allerdings leicht ausgerundeten Längs- und nur als ausgedehntere Eintiefungen ausgebildeten Querarmen, diagonal in die Ecken des zentralen Quadrats eingestellten Vierungssäulen, darauf aufliegenden, extrem gedrückten Vierungsbögen und einem – abgesehen von den Pendentifs – vollkommen flachen oberen Abschluss, der fast vollständig durch ein an die Stelle der Kuppel tretendes, mit einer radialen Kassettierung versehenes, kreisrundes Deckenfeld ausgefüllt wird [ABB. 1163]. Die Rückwände der beiden seitlichen Arme sind in ihrer Mitte jeweils mit einer diverse Buntmarmorelemente einfassenden Ädikula besetzt, links und rechts davon verfügen sie über wiederum marmorgerahmte und durch Supraportenfelder bekrönte Portale, von denen die vorderen in wohl ursprünglich in beiden Fällen als Kapellen dienende Anräume führen [ABB. 1164].¹⁴⁹⁷ Im Richtung Fassade zeigenden Längsarm wird das Zugangsportal zunächst durch eine gesprengte Ädikula eingefasst und dann zusätzlich durch bereits in den ausgerundeten Ecken

¹⁴⁹⁶ Zur Entstehungsgeschichte der Unterkirche von SS. Luca e Martina siehe MERZ 2008, S. 55 und 59 ff.

¹⁴⁹⁷ HdKR, III, S. 346 erwähnt zwar für den Anraum der Südostseite eine Nutzung als Sakristei. Zum einen bildet jedoch der Stich Giovanni Giacomo de Rossis eindeutig in beiden Nebenräumen Altäre ab. Zum anderen führte der unklare rechtliche Status der Unterkirche dazu, dass sich der Altar der Martinakapelle nur vergleichsweise schwer bespielen ließ und man daher dort wohl nur recht selten tatsächlich zelebrierte. Es ist daher wohl eher davon auszugehen, dass die Nutzung als Sakristei erst zu einem späteren Zeitpunkt aufkam. Vgl. DE ROSSI 1683, n. pag. [Taf. 28] sowie die folgenden Ausführungen.

gelegene Blindfenster flankiert. Entlang der Außenwand, wo sich prinzipiell die Wandgliederung der Eingangsseite nochmals wiederholt, enthält der untere Teil der ädikulagerahmten Fläche eine marmorne Kathedra, von der aus der Papst zu Mariä Lichtmess an die Teilnehmer der an jenem Tag stattfindenden Prozession geweihte Kerzen verteilte.¹⁴⁹⁸ Darüber befindet sich ein weiteres, nun sogar reales Fenster, das für eine gewisse natürliche Belichtung des Raumes sorgt [ABB. 1165]. Und schließlich erhebt sich in der Mitte der Kapelle auf einem zweistufigen, auf den Seiten beziehungsweise nach hinten durch eine zusätzliche Balustrade eingefassten Podest aus leicht geädertem schwarzem Marmor ein bronzener, aufs Reichste ornamentierter Altar [ABB. 1163], der im Inneren des auf allen vier Seiten durchbrochenen Stipes außerdem einen ebenfalls bronzenen, partiell mit Buntmarmorintarsien versehenen, vermutlich allerdings nur als symbolischer Verweis auf die Grabstätte der Titelheiligen gedachten Sarkophag beherbergt. An ihrem rückwärtigen Ende trägt die Mensa außerdem einen wahlweise an einen Tragaltar oder einen Retabelauszug erinnernden Aufsatz, der seinerseits sowohl auf der dem Zelebranten zugewandten Front- wie auf der zum Kapelleneingang zeigenden Rückseite ein Alabasterrelief einfasst. Unterhalb des Altars scheint sich darüber hinaus noch ein von vornherein als nicht zugängliche Kammer konzipierter Grabraum zu befinden, der in zwei bei Paolo Aringhi abgebildeten Sarkophagen die eigentlichen Märtyrerreliquien enthält [ABB. 1166].

Letztlich weicht die Martinakapelle allerdings nicht nur durch ihren extrem aufwändig gestalteten Altar sowie durch ihr umfangreiches, teils aus Stuck modelliertes, teils aus hellem Marmor bestehendes Gliederungssystem, die entlang der Wände gezielt eingesetzten Buntmarmorintarsien und die punktuellen Vergoldungen erheblich von der für unterirdische Anlagen jener Zeit typischen reduzierten Architektursprache ab. Vielmehr wirkt auch das über das Fenster des Nordostarms einfallende natürliche Licht dem sonst üblichen, eher dunklen und beengten Charakter eines unterirdischen Raums klar entgegen [ABB. 1165]. Insgesamt ergibt sich für die Kapelle dementsprechend eine Gestalt, wie sie – von der vergleichsweise geringen Raumhöhe einmal abgesehen – prinzipiell auch bei einem oberirdisch gelegenen Memorialraum denkbar wäre. Und auch die ansonsten in Unterkirchen mehr oder weniger prominent sichtbaren Grabstätten scheinen hier keine weitere Rolle zu spielen.¹⁴⁹⁹ Beide Anomalien lassen sich dabei nicht zuletzt durch die beiden am Gesamtbau zusammentreffenden Dedikationen erklären, die einige Akteure, darunter Pietro da Cortona selbst, zu der Interpretation veranlassten, dass es sich bei der fraglichen Anlage nicht um den unteren Teil eines dem Hl. Lukas und der Hl. Martina gemeinsam geweihten Baus handele, sondern dass das Haupt- und das Untergeschoss vielmehr auch rechtlich als separate, im einen Fall allein dem Hl. Lukas und im anderen Fall allein der Hl. Martina gewidmete Kirchen zu betrachten seien.¹⁵⁰⁰ Damit musste zum einen für den Architekten der Gedanke naheliegen, das Untergeschoss in seinem Dekorationsniveau gegenüber der Lukaskirche nicht zurückzustufen, sondern sich bei dessen Gestaltung an vollwertigen, oberirdischen Kirchen zu orientieren. Zum anderen dürften vor diesem Hintergrund die Mitglieder der Accademia di S. Luca auch aufs Genaueste darauf geachtet haben, dass bei eventuellen Stiftungen die eindeutig unter der Jurisdiktion der Akademie stehende Lukaskirche als Adressat genannt wurde, was unter der Prämisse zweier separater Kirchen zur Folge hatte, dass sich eventuelle Bestattungsansprüche stets nur auf die Oberkirche bezogen.

¹⁴⁹⁸ HdKR, III, S. 348; ARINGHI 1651, n. pag. [nach 362].

¹⁴⁹⁹ MERZ 2008, S. 61.

¹⁵⁰⁰ Diese Auffassung schlägt sich nicht zuletzt auch in Pietro da Cortonas Testament nieder, in dem der Künstler ausdrücklich nur „[...] *la Chiesa di S. Martina (non però come unita a S. Luca, ma separata dall'accademia di d.º Santo Luca, che così intendo e non altrimenti)* [...]“ als Erben einsetzte. ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, vol. n. n., fol. n. n., zitiert nach NOEHLES 1970, S. 363 (Dok. 165).

Dass sich auch bei unterirdischen Kapellen durchaus ein architektonisches Gliederungssystem realisieren ließ, ohne dadurch den Grundcharakter des Raums zu beeinträchtigen, zeigt sich schließlich bei der im vorigen Kapitel bereits unter dem Gesichtspunkt der Bestattungsgelegenheiten untersuchten Cripta Falconieri, die Francesco Borromini zu einem bisher unbekannten Zeitpunkt zwischen 1656 und 1664 unter dem Presbyterium von S. Giovanni dei Fiorentini errichtete. Die Anlage besteht in diesem Zusammenhang im Wesentlichen aus einem längsovalen Raum, der von einer zusätzlichen, zum Oval konzentrischen Erschließungsschicht umgeben wird, an den sich darüber hinaus nach Süden und Westen die bereits zitierten Grabkammern anschließen¹⁵⁰¹ und der – nicht zuletzt durch seine allseits von den Außenwänden der Kirche abgerückte Lage – vollkommen unbelichtet bleibt.

Der Abstieg zur unterirdischen Raumfolge beginnt dabei mit einer von zwei beiderseits des Hauptaltars ansetzenden Treppen, die sich nach einem halben Lauf hinter der Mitte der Mensa auf einem gemeinsamen Podest treffen [ABB. 1167]; von dort aus führen dann im Inneren der das Oval begleitenden Erschließungsschicht zwei weitere, links und rechts an den Seiten des Ovals entlanglaufende, in den fassadenseitigen Ovaldiagonalen mündende Treppenläufe weiter hinab auf das Niveau des Kryptenbodens [ABB. 1168]. Im Ovalraum selbst wird die Wandzone durch direkt auf dem Fußboden aufsetzende, basenlose Dreiviertelsäulen in rhythmische Travéen unterteilt [ABB. 1169]. Die breiteren Abschnitte besetzen dabei jeweils die Haupt- und Nebenseitel des Ovals und bilden auf den beiden Lang- sowie auf der Richtung Fassade zeigenden Schmalseite jeweils ein mit einem rechteckigen Rahmen eingefasstes, ansonsten aber vollkommen undekoriertes Feld. Vor den Langseiten befinden sich außerdem die beiden bereits erwähnten Sarkophage, die allerdings wohl erst späteren Datums sein dürften [ABB. 1170].¹⁵⁰² Am fassadenabgewandten Ende der Längsachse öffnet sich die Wandzone unter einem gemessen an der Raumhöhe vergleichsweise niedrig ansetzenden, erneut stark gedrückten Korbbogen außerdem zu einem um eine Stufe erhöhten, prinzipiell rechteckigen Anraum, der nach hinten hin bis unter das Podest der oberen, geradläufigen Treppe ausgreift und entlang seiner Rückwand einen heute nur noch aus zwei seitlichen Ziegelwänden sowie einer Sockel- und einer Deckplatte bestehenden, ursprünglich aber wohl mit einer etwas ornamentaleren Stipesverkleidung versehenen Altar aufnimmt [ABB. 1171]. Die auf den Diagonalen gelegenen schmalen Achsen enthalten jeweils Durchgänge, die in der fassadenseitigen Hälfte das Oval mit den beiden genannten Treppenläufen verbinden und die in der altarseitigen Hälfte unter den Treppen hindurch in die im vorigen Kapitel beschriebenen Grabräume führen. Und schließlich wird der gesamte Raum nach oben hin durch ein über der Säulenstellung verkröpftes Gesims sowie durch eine auch hier wieder praktisch waagrecht verlaufende, durch eine Rippengliederung aber an eine klassische Kuppel angegliche Decke abgeschlossen.

Sowohl im eigentlichen Ovalraum als auch in der Altarzone bestehen die gesamten Wand- und Deckenflächen lediglich aus einheitlich weiß getünchtem Putz beziehungsweise Stuck. Und auch der Fußboden verfügt erneut nur über den üblichen, vergleichsweise schmucklosen Belag aus geschliffenen Ziegeln. Zwar lässt sich nicht vollkommen ausschließen, dass die Front der Altarmensa oder das darüberliegende Wandfeld, das mit einem unmittelbar auf die Wand aufgetragenen Gemälde versehen gewesen sein könnte, ursprünglich einen zusätzlichen farblichen Akzent setzte. Da der Rest der Oberflächen vollkommen farblos bleibt, die ebenfalls durch die Mitglieder der Familie Falconieri gestiftete Marmorausstattung des Presbyteriums nicht bis in die Krypta hinein weiterläuft und sich auch der Kryptenaltar – trotz der eventuellen zusätzlichen Stipesverkleidung – prinzipiell auf einen einfachen quaderförmigen Block beschränkt, entsteht jedoch trotz der architektonischen Instrumentierung der Wand und Gewölbe der Eindruck einer verglichen mit dem Dekora-

¹⁵⁰¹ Zu den Grabkammern siehe Kapitel 4.6.1., S. 515.

¹⁵⁰² Vgl. *ibid.*, S. 515 (Anm. 1494).

tionsniveau der Kirche deutlich zurückgenommeneren Gestaltung, wie sie für entsprechende unterirdische Räume charakteristisch zu sein scheint und wie sie gerade bei einer vollkommen undurchfensterten und dementsprechend nur vergleichsweise schemenhaft unter flackerndem Kerzenlicht wahrnehmbaren Anlage auch durchaus nahe liegen musste.

4.6.3. Die Katakomben und ihre neuzeitlichen Kopien

Während im Falle der Grablegen feste bauliche Strukturen mindestens seit Ende des Quattrocento durchaus üblich waren, fällt im Zusammenhang mit den Krypten und Unterkirchen auf, dass die bisher nachweisbaren Beispiele allesamt erst im späten 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden. Nicht zuletzt das zeitliche Zusammentreffen zwischen der Errichtung der zuletzt genannten Sakralräume und dem Beginn der christlichen Archäologie legt dabei die Vermutung nahe, dass jene Anlagen ein unmittelbares Ergebnis der Neu- und Wiederentdeckung der frühchristlichen Monumente darstellten und dass daher die Katakombenanlagen sowohl für die Konzeption unterirdischer Kirchen und Kapellen als auch für deren Wahrnehmung durch die Zeitgenossen einen, wenn nicht sogar den entscheidenden Referenzrahmen bildeten.

Im Verlauf des 2. Jahrhunderts n. Chr. lässt sich unter dem Einfluss der orientalischen Religionen, unter denen das Christentum nur eines von zahlreichen Beispielen darstellte, in Rom eine allgemeine Hinwendung zur Erdbestattung beobachten, die den ohnehin bereits absehbaren Platzmangel in den entlang der Ausfallstraßen gelegenen Nekropolen zusätzlich verschärfte.¹⁵⁰³ Auch in heidnischen Bevölkerungskreisen entwickelte man daher zunehmend die Idee, die im Falle der oberen Gesellschaftsschichten jeweils von einzelnen Familien errichteten, für das einfachere Volk dagegen meist durch Begräbnisvereine betriebenen Mausoleen unterirdisch um Kammern oder kurze Gänge zu erweitern, die sich gerade in Rom vergleichsweise einfach in den weichen, aber doch ausreichend tragfähigen Stein des Untergrunds schlagen ließen. Mit dem Anwachsen der christlichen Gemeinde, dem zunehmenden Bedürfnis ihrer Mitglieder, sich auch als Tote im Kreise ihrer Glaubensbrüder aufgehoben zu wissen, sowie mit der zunehmenden Etablierung des Begräbnisses als eines karitativen, in der Verantwortung der Gesamtgemeinde liegenden Akts, begannen die Christen dann gegen Ende des 2. Jahrhunderts damit, die bisherigen Einzelhypogäen zu systematischen, allein den Angehörigen ihrer eigenen Glaubensgemeinschaft vorbehaltenen Grabanlagen weiterzuentwickeln, die sich schnell zu den charakteristischen, bereits seit dem Frühmittelalter als Katakomben bezeichneten Bestattungsorten entwickelten.¹⁵⁰⁴

Zwischen Ende des 2. und Mitte des 3. Jahrhunderts entstand dementsprechend vor den Toren der Stadt eine ganze Reihe von der Bestattung dienenden Strukturen, die zunächst praktisch ausschließlich aus einer Folge von Gängen bestanden und bei von Grund auf neu angelegten Grabkomplexen wie der Area I der Catacomba di S. Callisto meist einen rostartigen Grundriss aufwiesen, sich also aus zwei parallelen Erschließungs- und dazwischen aufgespannten Grabkorridoren zusammensetzten [Abb. 1173].¹⁵⁰⁵ Die Wände der eigentlichen Grabgalerien wurden dann jeweils auf

¹⁵⁰³ Die Ausführungen zur allgemeinen Entwicklung der Katakomben folgen hier praktisch komplett den Überblicksdarstellungen von Vincenzo Fiocchi Nicolai und Philippe Pergola, die daher nicht an allen Stellen im Einzelnen zitiert werden können. Ein konkreter Nachweis der Aussagen findet aber zumindest in denjenigen Fällen statt, in denen die Autoren spezielle, nicht zum allgemein bekannten Faktenbestand gehörende Spezialinformationen geben. PERGOLA 1997, *passim*; FIOCCI NICOLAI et al. 1998, *passim*.

¹⁵⁰⁴ PERGOLA 1997, S. 57 ff.; FIOCCI NICOLAI et al. 1998, S. 15 f.; HERKLOTZ 2007, S. 104 f..

Zur Herkunft des Namens siehe außerdem FIOCCI NICOLAI et al. 1998, S. 9.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, S. 17; HERKLOTZ 2007, S. 105.

beiden Seiten mit mehreren übereinander liegenden Reihen sogenannter „*loculi*“, also unmittelbar in den Fels gehauener, vergleichsweise niedriger, dafür aber umso breiterer Nischen ausgestattet, in die man die Leichname parallel zur Richtung des jeweiligen Gangs einlegte und die man nach Abschluss der Bestattung teils mit eigens angefertigten Marmortafeln, teils aber auch nur mit Bruchstücken von Stein- oder Ziegelplatten verschloss und, wenn überhaupt, meist nur mit dem Namen des Toten, einem Friedenswunsch sowie einem oder zwei auf die Identität des Verstorbenen oder auf die Auferstehung verweisenden Symbolen beschriftete [ABB. 1176 - ABB. 1177].¹⁵⁰⁶ *Cubicula*, raumartige, zunächst meist ungefähr quadratische Grabkammern, deren Wände dann entweder ebenfalls mit *loculi* versehen waren oder rechteckige, nach unten hin in Sarkophagen endende Nischen enthielten und oft sogar bereits erste Ausmalungen aufwiesen [ABB. 1174], wurden in den frühen Katakombenanlagen dagegen nur in Ausnahmefällen realisiert. Sie treten dementsprechend in deren Außenbereichen zwar bereits vereinzelt zu den Gangsystemen hinzu, spielen jedoch zumindest in jener ersten Phase für das Gesamtbild der Grablegen noch keine Rolle.¹⁵⁰⁷

In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts kam es dann zum einen zu einer zusätzlichen Erweiterung bestehender beziehungsweise zur Neugründung zusätzlicher Katakombenanlagen, bei der auch weiterhin die *loculus*-Galerien den größten Teil der neu errichteten Partien einnahmen, bei der ein Fischgrat- oder Ährenschemata mit einem zentralen Hauptkorridor und beiderseits stichförmig abzweigenden Grabgalerien die Variante mit zwei parallelen Erschließungsgängen aber zunehmend verdrängte [ABB. 1175].¹⁵⁰⁸ Außerdem lässt sich bei jenen Beispielen auf den die *loculi* verschließenden Ziegeln vermehrt eine Putzschicht nachweisen, in die zusätzlich zu einer aufgemalten Inschrift Grabbeigaben wie Münzen, Statuetten, Schmuckstücke, Öllampen oder Glasampullen eingebettet sind.¹⁵⁰⁹ Zum anderen entstanden mit dem allmählichen Vordringen des Christentums in die oberen Gesellschaftsschichten aber auch erste allein einer Folge von *cubicula* vorbehaltene Katakombenregionen, in denen sich zusätzlich zu den Mensagräbern darüber hinaus der Typus des *arcosolium* herausbildete, also einer Grabstätte, bei der der aus dem Untergrund herausgehauene Sarkophag nicht mehr durch eine Rechtecknische, sondern ein kurzes, meist auf Höhe der Sarkophagoberkante ansetzendes Tonnengewölbe überfangen wird [ABB. 1178]. Und schließlich wurden jene Arkosolgräber dann auch noch zunehmend von den *cubicula* auf die Wände der Grabgalerien übertragen, wo sie dann zumindest einzelne *loculi* zu ersetzen begannen [ABB. 1179].¹⁵¹⁰

Am Ende des 3. und in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts, insbesondere nach der Anerkennung des Christentums als *religio licita* und dem damit verbundenen nochmaligen Anwachsen der Gemeinde wurden zwar auch weiterhin neue Gangsysteme für die einfachen Gläubigen eingerichtet oder die bestehenden Katakomben um zusätzliche Ebenen ergänzt. Vor allem aber kam es nun nochmals zu einer Weiterentwicklung der *cubicula*. Die in diesem Zuge angelegten Grabkammern wurden dabei im Laufe der Jahrzehnte nicht nur in den größeren Katakombenkomplexen zunehmend geräumiger, erreichten in Bereichen wie der Regione di Sotere der Catacomba di S. Callisto eine beachtliche räumliche Komplexität und nahmen teils sogar den Charakter regelrechter, aus dem Stein herausgeschlagener Architekturen an [ABB. 1180 - ABB. 1181], die teils durch figürliche Malereien, teils durch eine reale oder fingierte Marmorinkrustation zusätzlich nobilitiert wurden [ABB. 1182 - ABB. 1183] und in einer Reihe von Fällen dank in den oberen Raumabschluss eingeschnittener Schächte sogar eine natürliche Belichtung erhielten. Vielmehr wurden sie bei von

¹⁵⁰⁶ FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 20 ff.; HERKLOTZ 2007, S. 106.

¹⁵⁰⁷ FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 20 ff.

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*, S. 30; HERKLOTZ 2007, S. 105.

¹⁵⁰⁹ PERGOLA 1997, S. 67; FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 30, 46 und 79 ff.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*, S. 30 ff.; HERKLOTZ 2007, S. 106.

Angehörigen der obersten Gesellschaftsschichten als Familiengräfte angelegten Hypogäen, wie etwa der auf die Periode zwischen 320 und 370 datierbaren Catacomba di via Dino Compagni, zum Teil auch untereinander zu regelrechten, diverse architektonische Typologien durchspielenden, oft mit Säulen, halbhohen Schranken oder mehrteiligen Gewölben versehenen und entlang praktisch sämtlicher Oberflächen ausgemalten Raumfolgen verbunden [ABB. 1184 - ABB. 1185].¹⁵¹¹

Während man zur Zeit der Christenverfolgungen des 3. und frühen 4. Jahrhunderts auch die Märtyrer meist nur in vergleichsweise einfachen *loculi* oder Nischen bestattete, an denen man, den Gräbern des Hl. Protus und des Hl. Hyacinthus in der Catacomba di S. Ermete nach zu urteilen, den Märtyrerstatus lediglich durch eine besonders sorgfältig ausgeführte Verschlussplatte und einen entsprechenden Namenszusatz deutlich gemacht zu haben scheint,¹⁵¹² begann man – wohl nicht zuletzt mit dem Ziel, die zunächst unregelmäßige, volkstümliche Märtyrerverehrung in einen offiziell sanktionierten Heiligenkult zu überführen – unter Papst Damasus im Laufe der 360er-Jahre zum einen damit, die Märtyrergräber durch aufwändige Inschrifttafeln auszuzeichnen, diese durch Pila-ster, Säulen, Transennen, Marmorverkleidungen oder Baldachine architektonisch zu fassen sowie durch zusätzliche Treppen und eine entsprechend markierte Wegeführung deren Besuch zu erleich-tern [ABB. 1186].¹⁵¹³

Zum anderen hatte das Aufblühen der Heiligenverehrung jedoch auch zur Folge, dass sich unter den Gläubigen vermehrt die Überzeugung durchsetzte, eine Beisetzung in unmittelbarer Nähe von Märtyrergräbern bringe die besondere Fürsprache des betreffenden Heiligen mit sich.¹⁵¹⁴ Die Be-stattungen, die zunächst weitgehend unterschiedslos an jedem beliebigen innerhalb der Katakomben zur Verfügung stehenden Platz stattfinden können, verlagerten sich daher seit dem letz-ten Drittel des 4. Jahrhunderts immer mehr in den Umkreis der Märtyrergräber, um die herum – oft auf darüber- oder darunterliegenden Ebenen – nochmals neue Katakombenregionen erschlossen wurden und hinter denen man teils auch in die bestehende Struktur recht rücksichtslos zusätzliche *cubacula* einbrach.¹⁵¹⁵ Außerdem bildeten die Märtyrergräber in einer Reihe von Fällen den Nukle-us für oberirdische Basiliken von teils enormer Größe. Damit wurde es erstmals möglich, an unmit-telbar über der Ruhestätte der jeweiligen Heiligenkörper errichteten Altären die Messe zu zelebrieren, was zusätzlich zur dort weiterhin gewährleisteten Nähe zu den Überresten der Heiligen erwar-ten ließ, dass die Gemeinde dort beigesetzte Tote nun auch regelmäßig in ihre Gebete mitein-schließen würde. Es nimmt daher nicht wunder, dass die Basiliken die Katakomben ab Mitte des 4. Jahrhunderts allmählich als bevorzugte Bestattungsorte ablösten.¹⁵¹⁶

Nachdem man unter dem Einfluss des Ideals einer Beisetzung *ad sanctos* zunächst darauf verzichtet hatte, die nicht unmittelbar mit einem Heiligengrab in Verbindung stehenden Teile der unterirdi-schen Anlagen weiter als Grabstätten zu nutzen, gab man daher spätestens Mitte des 5. Jahrhun-derts auch die Bestattungen in den *loculi* und *cubacula* der nahe der Märtyrergräber gelegenen Ka-takombenregionen endgültig auf und nutzte die Katakomben fortan nur noch als Ort der Heili-genverehrung. Im 5. und 6. Jahrhundert wurden dementsprechend einerseits zahlreiche der nicht mehr als Zugang zu den Märtyrerleibern benötigten Gänge vermauert.¹⁵¹⁷ Andererseits begann man, die in den oberirdischen Cömeterialbasiliken aufgekommene Eucharistiefeier über bezie-

¹⁵¹¹ FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 37 ff. und 46 f.

¹⁵¹² *Ibid.*, S. 35 f.

¹⁵¹³ PERGOLA 1997, S. 97 f.; FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 49 ff.; HERKLOTZ 2007, S. 106.

¹⁵¹⁴ ARIÈS 1980, S. 45 ff.; FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 53 f.

¹⁵¹⁵ PERGOLA 1997, S. 98 f.; FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 54 ff.

¹⁵¹⁶ PERGOLA 1997, S. 95 ff.; FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 57 ff.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, S. 60.

hungsweise am Märtyrergrab nun auch auf die Grabstätten von tief unter der Erdoberfläche bestatteten Heiligen zu übertragen und zu diesem Zweck, aufbauend auf der Tradition der architektonisch komplexeren *cubicula* des späten 3. und frühen 4. Jahrhunderts, bei Anlagen wie der Catacomba di S. Ippolito, der Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino oder der Catacomba di S. Ermete unterirdische Versammlungsräume in die Katakombenkomplexe zu integrieren, die gerade im Vergleich zu den Cömeterialbasiliken allerdings extrem klein blieben und oft auch nur einen vergleichsweise unregelmäßigen Grundriss aufwiesen [ABB. 1187 - ABB. 1188 | ABB. 1191].¹⁵¹⁸ Und selbst dort, wo man auf die Anlage einer unterirdischen Basilika verzichtete, scheint man auf oder neben den Grabstätten der Märtyrer zumindest einen als Altar genutzten Steinblock aufgestellt zu haben.¹⁵¹⁹

Ab dem zweiten Drittel des 7., vor allem aber zwischen Mitte des 8. und Mitte des 9. Jahrhunderts entschied man sich schließlich dazu, die heiligen Gebeine aus den Katakomben zu entfernen und in innerstädtische Kirchen zu translozieren, wo deren Verehrung und Erhaltung mit geringerem Aufwand möglich schien.¹⁵²⁰ Nachdem damit in den meisten Fällen auch der letzte Grund für einen Besuch der Katakomben weggefallen war, gerieten die meisten der unterirdischen Grabanlagen vergleichsweise schnell in Vergessenheit. Tatsächlich bekannt und zugänglich blieben im Wesentlichen nur die Komplexe unmittelbar unter den großen, sowohl von auswärtigen Pilgern als auch von der römischen Bevölkerung mit einer gewissen Regelmäßigkeit aufgesuchten Märtyrerbasiliken *fuori le mura*. Auch diese Anlagen galten aber spätestens seit Beginn der frühen Neuzeit nur noch als Kuriosität, die selbst bei den antiquarisch interessierten Gelehrten des Humanismus kaum auf ernsthaftes Interesse stießen.¹⁵²¹ Vor allem durch die literarische Überlieferung der Märtyrerlegenden erhielten die Katakomben in der Vorstellung der Gläubigen vielmehr eine schon fast mythische Aura als Orte, an denen die Gläubigen während der Christenverfolgungen Zuflucht suchen, an denen sie von der Obrigkeit aber letztlich doch aufgespürt sowie um ihres Glaubens willen ermordet wurden und an denen man daher in Unkenntnis der Reliquientranslationen des 7. bis 9. Jahrhunderts auch weiterhin eine Vielzahl von Märtyrerleibern zu finden erwartete.¹⁵²²

Erst ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann man sich – nicht zuletzt veranlasst durch die damals erneut ins Zentrum der katholischen Frömmigkeit rückende Heiligen- und Reliquienverehrung – die Katakomben wieder konkret anzueignen. Auf Basis der schriftlichen Quellen gelang es Mitte des Cinquecento zum einen Onofrio Panvinio, die Namen und die ungefähre Lage von insgesamt 43 frühchristlichen Friedhöfen zu ermitteln.¹⁵²³ Zum anderen suchten Filippo Neri, die Mitglieder seines Oratoriums sowie, durch ihn beeinflusst, der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo, die damals noch bekannten Katakomben immer wieder zum Gebet auf, um sich bei ihren Bemühungen um eine spirituelle Erneuerung der Kirche auf diese Weise wieder stärker dem noch unkorrupten Glaubenseifer der frühen Christen anzunähern.¹⁵²⁴ In großem Stil erwachte das Interesse an den materiellen Zeugnissen des frühen Christentums schließlich mit der zufälligen Entdeckung des zunächst als Catacomba di Priscilla identifizierten, bei den Translationen des Frühmittelalters praktisch komplett intakt gebliebenen Cimitero anonimo di via Anapo im Jahr 1578.¹⁵²⁵ In den folgenden Jahrzehnten wurden daraufhin die in Vergessenheit geratenen Kata-

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, S. 60 ff.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, S. 65.

¹⁵²⁰ PERGOLA 1997, S. 104 f., FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 65 f.; HERKLOTZ 2007, S. 107.

¹⁵²¹ PERGOLA 1997, S. 33, FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 9 f.

¹⁵²² HERKLOTZ 2007, S. 107 f.

¹⁵²³ PERGOLA 1997, S. 34 f., FIOCCHI NICOLAI et al. 1998, S. 10.

¹⁵²⁴ PERGOLA 1997, S. 34.

¹⁵²⁵ CANTINO WATAGHIN 1980, S. 5 f. und 10 sowie, mit größerem Augenmerk auf den geistesgeschichtlichen Kontext,

komben systematisch gesucht und viele von ihnen auch tatsächlich wieder aufgespürt. Ergebnis dieser ersten Blüte der christlichen Archäologie waren schließlich die 1632 veröffentlichte *Roma sotterranea* Antonio Bosios,¹⁵²⁶ sowie Paolo Aringhis lateinisches Äquivalent *Roma subterranea novissima* von 1651,¹⁵²⁷ die beide bis zum Ende des 17. Jahrhunderts zahlreiche Neuauflagen erlebten und damit nicht zuletzt auch für die Bauzeit von S. Andrea al Quirinale weiterhin eine intensive Beschäftigung mit den frühchristlichen Grabstätten belegen [ABB. 1189]. Getragen wurde die Erforschung der Katakomben dabei zu einem großen Teil durch Gelehrte aus dem Umfeld des Oratoriums Filippo Neris, auch die Jesuiten spielten jedoch bei der Wiederaneignung der Katakomben eine wichtige Rolle.¹⁵²⁸

Mehr noch als bei den eher um eine innere Erneuerung der Kirche bemühten Oratorianern stand das Interesse der Jesuiten zum einem im Kontext des Kampfes gegen den Protestantismus, den sich die *Societas Iesu* vor allem in ihrer Frühzeit in besonderem Maße zu eigen gemacht hatte. Da sich die Katakomben als Ort der sterblichen Überreste von Heiligen und Märtyrern, als Beleg für eine bereits bei den frühen Christen einsetzende Verehrung jener Heiligen und als Symbol für die Kontinuität zwischen dem frühen Christentum und der katholischen Kirche der Gegenreformation hervorragend für eine Instrumentalisierung im Glaubensstreit eigneten, war es schon allein aus diesem Grund für die Jesuiten ein Gebot der Stunde, sich intensiv mit den frühchristlichen Grabanlagen zu beschäftigen und diese für ihre eigenen Zwecke zu vereinnahmen. Hinzu kam aber auch, dass zahlreiche im weitesten Sinne mit den Katakomben verbundene religiöse Praktiken oder Assoziationen der Spiritualität und dem Selbstverständnis der Jesuiten besonders entsprachen.

Zum einen gehört dazu auch im Kontext des Ordens nochmals die Heiligen- und Reliquienverehrung, die Ignatius von Loyola in einem Anhang seiner *Exercitia Spiritualia* ausdrücklich vorschreibt¹⁵²⁹ und in deren Zuge selbstverständlich auch der Ort des Begräbnisses der Heiligen eine enorme Aufwertung erfuhr. Zum anderen bekam dadurch aber auch der Reliquienbesitz für die Jesuiten einen ganz besonderen Stellenwert. Allein für die im Rahmen dieser Arbeit untersuchte Kirche S. Andrea al Quirinale nennt ein *Inventario delle SS. Reliquie che sono nel' Noviziato di S. Andrea* auf 183 Seiten insgesamt etwa 800 bis 900 Reliquien,¹⁵³⁰ ja in zahlreichen der betreffenden Einträge ist sogar ausdrücklich davon die Rede, die fraglichen Reliquien stammten direkt aus einer der Katakomben. Und in der Tat begannen die Jesuiten besonders früh und eifrig damit, in den frühchristlichen Gräbern nach Reliquien zu suchen.¹⁵³¹ Begünstigt wurde diese Entwicklung zwei-

GHILARDI 2006, S. 13 ff.

¹⁵²⁶ BOSIO 1632, *passim*.

¹⁵²⁷ ARINGHI 1651, *passim*.

¹⁵²⁸ Vgl. GHILARDI 2009, S. 439, der der eher von wissenschaftlichem Interesse beseelten Erforschung der Katakomben im Umkreis der Oratorianer ausdrücklich die Ausbeutung der Märtyrergäber durch die Jesuiten gegenüberstellt.

Die hier vorgetragenen Überlegungen zur Rolle der Jesuiten bei der Wiederaneignung der Katakomben finden sich in italienischer Sprache auch schon in meinem aus den Forschungen zur vorliegenden Arbeit hervorgegangenen Beitrag zum 2016 erschienenen Sammelband über Berninis Ovalekirche. GLITSCH 2016, S. 128 f.

¹⁵²⁹ So heißt es in einem mit „*Regvla aliquot servandæ, vt cum orthodoxa Ecclesia vere sentiamus*“ betitelten Anhang zu den Geistlichen Übungen unter anderem: „*Sexta, Laudare præterea reliquias, venerationem, & inuocationem Sanctorum. Item stationes, peregrinationesque pias, indulgentias, iubileæ, candelas in templis accendi solitas & reliquia huiusmodi pietatis, ac deuotionis nostræ adminicula.*“ ExercSp 1606, S. 134.

(„Sechstens, [soll man] darüber hinaus die Reliquien, die Verehrung und die Anrufung der Heiligen gutheißen. Ebenso die Stationsandachten, die frommen Pilgerfahrten, die Ablass, die Jubeljahre, die üblicherweise in den Kirchen entzündeten Kerzen und die übrigen Hilfsmittel unserer so gearteten Frömmigkeit und Andacht.“, eigene Übersetzung)

¹⁵³⁰ ARSI, Rom. 166 („*Inventario delle SS. Reliquie che sono nel'Noviziato di S. Andrea*“), *passim*.

¹⁵³¹ Auch wenn – anders als ein von Antonio Ferrua veröffentlichtes handschriftliches Pamphlet aus dem Jahr 1793 be-

fellos durch die Tatsache, dass die Patres des Collegium Germanicum 1576 oder 1577, also bereits ein oder zwei Jahre vor der üblicherweise als Geburtsstunde der christlichen Archäologie angesehenen Auffindung der vermeintlichen Catacomba di Priscilla, auf einer ihnen gehörenden *vigna* in Parioli den Zugang zur Catacomba di S. Ermete entdeckt hatten [ABB. 1190 - ABB. 1194]¹⁵³² und die *Societas Iesu* damit als einer der wenigen Orden über eine „eigene“ Katakombe verfügte. Die ersten Wurzeln jener Aktivitäten liegen sogar bereits im Jahr 1575, als die Jesuiten, noch unabhängig von ihrem späteren Fund der Hermes-Katakombe, von Papst Gregor XIII. ein prinzipiell für alle römischen Katakomben gültiges *Indultum extrahendi reliquias* erhalten hatten,¹⁵³³ das – mehrfach erneuert und bald unmittelbar von den Generaloberen verwaltet – schließlich dazu führte, dass bis in das Pontifikat Gregors XV. hinein die Jesuiten im Wesentlichen die einzigen offiziellen Lieferanten von Katakombenreliquien blieben.¹⁵³⁴ In dem Moment, in dem die Päpste, von Clemens VIII. bis Alexander VII., im Bestreben, dem Wildwuchs der Reliquienextraktionen Einhalt zu gebieten, zum Teil schon das Betreten der Katakomben verboten,¹⁵³⁵ verloren zwar auch die Jesuiten die Möglichkeit zu deren unmittelbarer Erforschung und Ausbeutung. Das Bewusstsein für die Katakomben und die Begeisterung für die unterirdischen Grabkomplexe der frühen Christen dürfte aber zweifellos innerhalb des Ordens noch für eine geraume Zeit weiter tradiert worden sein. Dies gilt umso mehr, als die Jesuiten, unabhängig vom Reliquienkult, auch schon deswegen ein besonderes Interesse an den Märtyrergräbern haben mussten, weil sie sich selbst in der Tradition der Apostel und Märtyrer sahen, die unter Einsatz ihres Lebens das Evangelium verbreitet hatten – ein Aspekt auf den im Zusammenhang mit der Analyse der in der Architektur von S. Andrea al Quirinale enthaltenen Bedeutungsebenen nochmals zurückzukommen sein wird.¹⁵³⁶

Die Diskussion um die Katakomben kreiste dabei im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zum einen um die Katakombenmalereien, bei denen man die ikonographischen Absichten zu rekonstruieren versuchte und die als ungefilterter Ausdruck des ursprünglichen christlichen Glaubenslebens der Diskussion um eine angemessene malerische Kirchengestaltung neue Impulse gaben.¹⁵³⁷ Zum anderen widmete man sich gerade im Zusammenhang mit der Extraktion von Reliquien der Frage nach den Erkennungskriterien von Märtyrergräbern.¹⁵³⁸ Außer mit den in den Mörtel eingedrückten Ampullen, die man damals für Blutphiole hielt und die man daher als sichere Zeichen für den Märtyrertod des Bestatteten ansah, beschäftigte man sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit den die eigentlichen Grabinschriften begleitenden, oft eher unbeholfen wirkenden Gravierungen und nahm dabei vor allem die Darstellungen von Werkzeugen wie Sägen, Nägeln oder Zangen in den Blick, die zwar in Wirklichkeit – wenn ihnen überhaupt eine tiefere Bedeutung zukam – nur auf den Handwerkerberuf des Toten anspielten, die man in der Regel aber als Hinweis auf die jeweils genutzten Marterinstrumente interpretierte. Die Verteilung der diversen Dekorationselemen-

hauptet – die Jesuiten durchaus nicht alleine dafür verantwortlich waren, die Praxis der Reliquienextraktionen zu etablieren, deuten doch zahlreiche Indizien, auf die zumindest zum Teil im Folgenden nochmals zurückzukommen sein wird, darauf hin, dass der Orden gerade in den ersten Jahrzehnten nach Wiederentdeckung der Katakomben in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielte. DE ROSSI - FERRUÀ 1944, S. 139.

¹⁵³² Zum Datum der Auffindung siehe CARLETTI 1969, S. 52 ff.

¹⁵³³ ARSI, F.G. 152, fasc. 2, int. 3, zitiert in GHILARDI 2009, S. 440 und 473.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, S. 440 ff. und 455 ff.; FREMIOTTI 1926, S. 86 f.; DE ROSSI - FERRUÀ 1944, S. XII ff.; SAXER 1997, S. 259 f.

Zu den „offiziellen“ Erhebungen der Märtyrergräber durch die Jesuiten kamen allerdings noch die – wie es scheint deutlich zahlreicheren – widerrechtlichen Reliquienextraktionen durch sogenannte „*corpisantari*“ hinzu. Vgl.

GHILARDI 2010, S. 90.

¹⁵³⁵ GHILARDI 2005, S. 124 ff. und 132; ID. 2009, S. 444 ff. und 467 f.

¹⁵³⁶ Vgl. Kapitel 6.6., S. 613.

¹⁵³⁷ HERKLOTZ 2007, S. 108 f.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, S. 108; GHILARDI 2010, *passim*, insbes. S. 94 ff.

te auf die unterschiedlichen Grabtypen führte dabei schnell zu der Überzeugung, dass man sich bei der Suche nach Katakombenheiligen in erster Linie auf die einfachen, in der Regel in den rohen Tuff eingeschlagenen Grabstätten des *loculus*-Typs zu konzentrieren habe – eine Entwicklung, durch die auch und gerade die abgesehen von ihren Verschlussplatten nicht weiter verkleideten Katakombenpartien eine erhebliche Aufwertung erfuhren.

Daneben beschäftigte man sich aber auch zunehmend mit der räumlichen Struktur der diversen Katakombentypen. Gerade bei den Jesuiten ist angesichts des Umstands dass die auf ihrem Grund und Boden gelegene Catacomba di S. Ermete zusätzlich zu den *loculus*-Gängen und den klassischen, mit Malereien dekorierten Arkosolgräbern auch einige komplexere und mit eigenen Lichtschächten versehene *cubicula* sowie eine in den Komplex integrierte unterirdische Basilika enthielt [ABB. 1191 - ABB. 1192],¹⁵³⁹ ein ganz besonders hohes Bewusstsein für die in den unterirdischen Grabanlagen mögliche Bandbreite an Raumwirkungen vorauszusetzen. Aber auch andere Katakomben kombinierten jeweils eine Vielzahl künstlerischer Lösungen. Dies erlaubte es den Zeitgenossen nicht nur, ebenso vielfältige Parallelen zwischen frühchristlichen Friedhofskomplexen und neuzeitlichen Krypten und Unterkirchen zu ziehen, sondern stellte auch den Architekten des späten Cinque- und des Seicento gestalterische Prototypen zur Verfügung, die sich in den verschiedensten Kontext als Ausgangspunkt für eine eigene, kreative Weiterentwicklung eigneten. Und in der Tat zeigt eine detailliertere Analyse, dass sich die Aneignung der Katakomben in jenen Jahren keinesfalls nur in Form der wissenschaftlichen Erforschung oder in Form der apologetischen Vereinnahmung beziehungsweise Ausbeutung im Dienste des Glaubenskampfes vollzog, sondern dass sich diese vielmehr auch bei neu errichteten Bauten regelmäßig in mehr oder weniger direkten Katakombenzitaten niederschlug.

Die erste bauliche Anlage mit unmittelbarem Katakombenbezug bildet dabei die bereits erwähnte unterirdische Kapelle von S. Susanna, in der sich an den einer vergleichsweise klassischen *confessio*-Typologie folgenden, halboffenen Abgang ein vollständig unter der Erde gelegener Kryptenraum anschließt¹⁵⁴⁰ und in der sich bereits Erich Hubala an eines der unterirdischen *cubicula* erinnert fühlte.¹⁵⁴¹ Während Hubala jene Katakombenreminiszenzen zunächst nur ganz allgemein am Umstand festmacht, dass das Gliederungssystem von Wand und Decke hier als gemalte Scheinarchitektur wiedergegeben wird,¹⁵⁴² lassen sich bei genauerer Betrachtung auch konkretere Bezüge nachweisen. So könnte der über dem Altar angebrachte, zwar mit einer klassischen Ordnung operierende, aber von den Säulenproportionen her dezidiert unklassische und mit seinem oberen Abschluss auch von mittelalterlichen Beispielen deutlich abweichende Baldachin als Verweis auf die die Märtyrergräber nobilitierenden Einbauten Papst Damasus' und seiner Nachfolger gemeint gewesen sein [ABB. 1149 | ABB. 1186].¹⁵⁴³ An den Wänden scheinen – mehr noch als die gemalte Architekturglie-

¹⁵³⁹ Zur konkreten Gestalt der Catacomba di S. Ermete siehe BOSIO 1632, S. 560 ff.; MARCHI 1844, S. 191 ff. und 237 ff. sowie Taf. XXXVIII und XLVII f.; PERGOLA 1997, S. 115 ff.

¹⁵⁴⁰ Eine detailliertere Beschreibung des fraglichen Raums findet sich in Kapitel 4.6.2., S. 519 f.

¹⁵⁴¹ HUBALA 1965, S. 161.

Die noch vor der Krypta von S. Susanna in der zweiten Hälfte der 1580er-Jahre entstandene *confessio* der Cappella Sistina von S. Maria Maggiore sowie die seit 1592 erneuerten beziehungsweise zusätzlich erweiterten *grotte vaticane*, mit denen Erich Hubala seine Darstellung der unterirdischen Sakralräume des Frühbarock beginnt, belegen zwar durchaus die zunehmende Anziehungskraft des Untergrunds als Andachtsort. Beide Anlagen stehen aber eher in der Tradition mittelalterlicher Vorläufer und spielen daher für die hier nachgezeichnete Katakombenrezeption nur eine indirekte Rolle. Vgl. *ibid.*, S. 158 f. und 165 ff.

¹⁵⁴² „Die Wände und Gewölbeflächen zeigen keinerlei plastische Gliederung, sondern nur gemalte (an der übrigens das Motiv der ‚Mauersäule‘ auffällt), ein Sachverhalt, der an die Katakomben erinnert und den Maderno klug für die Raumwirkung zu nutzen wußte.“ *Ibid.*, S. 161.

¹⁵⁴³ Vgl. S. 523.

derung im strengen Sinne – die fingierten Marmorinkrustationen Vorbilder wie die Cappella Graeca der Priscilla-Katakombe zu zitieren [ABB. 1150 | ABB. 1182]. Und schließlich trägt zum Eindruck, mit dem Kryptenraum von S. Susanna eine Katakombe zu betreten, auch dessen von Erdtönen wie Ocker und Rotbraun geprägte Farbpalette bei, die sich fundamental von der in der Wandmalerei des späten Cinquecento sonst üblichen Farbigkeit unterscheidet,¹⁵⁴⁴ die aber gerade in den Katakomben eine breite Verwendung fand [EBD.].

Als zweiter von den Zeitgenossen mit den Katakomben in Verbindung gebrachter Sakralraum sei sodann die ebenfalls weiter oben bereits ausführlicher analysierte Unterkirche von SS. Luca e Martina genannt [ABB. 1163], die Paolo Aringhi gegen Ende des topographischen Teils seiner *Roma subterranea novissima* in einem den Krypten und Friedhöfen innerhalb der Mauern gewidmeten Kapitel ganz selbstverständlich den Begräbnisstätten der frühchristlichen Märtyrer anfügt und mit einem perspektivischen Schnitt illustriert, ja bei deren Darstellung er lediglich im Text einen kurzen Hinweis auf die Urheberschaft Pietro da Cortonas gibt und bei der es daher zumindest bei einem flüchtigen Durchblättern des Buches dem Leser selbst überlassen bleibt, den Bau als neuzeitliche Anlage zu identifizieren [ABB. 1166].¹⁵⁴⁵ Auch wenn sich Elemente wie die unterirdische Lage, die extrem gedrückten Gewölbe, die in die Ecken der größeren Kapellenräume eingestellten Säulen oder die vergitterte Öffnung des zentralen Oktogons allesamt auch aus neuzeitlichen Vorbildern ableiten lassen und es daher heute schwerfällt, Cortonas Unterkirche auf Anhieb als Nachbau einer frühchristlichen Grabstätte zu identifizieren, scheint Aringhi durch die Bildauswahl doch eine unmittelbare, von den frühchristlichen *cubicula* beziehungsweise den unterirdischen Basiliken zu den neuzeitlichen Kryptenanlagen reichende Traditionslinie konstruieren zu wollen.

Vollends offensichtlich wird der Katakombenbezug sogar bei der Grablege, die die Jesuiten wohl in den späten 1670er- oder den frühen 1680er-Jahren unter Il Gesù einrichteten.¹⁵⁴⁶ Die Anlage beginnt dabei ungefähr in der Mitte der Vierung, erstreckt sich, von dort ausgehend, nördlich der Längsachse der Kirche in Richtung des Presbyteriums¹⁵⁴⁷ und ist, wie bei reinen Grablegen üblich, über eine in diesem Fall am vorderen Rand des Vierungsquadrats gelegene Bodenluke zugänglich, unter der sich dann aber immerhin bereits ein fest eingebauter Treppenblock anschließt [ABB. 1195 - ABB. 1196]. Die unterirdische Struktur besteht in ihrem vom unteren Treppenaustritt nach Osten reichenden Mittelteil im Wesentlichen aus einem durch eine Folge leichter Vor- und Rücksprünge zusätzlich strukturierten tonnengewölbten Gang [ABB. 1197]. An dessen Enden schließen sich dann zwei im einen Fall seitlich beziehungsweise hinter der Zugangstreppe gelegene beziehungsweise im anderen Fall weiter Richtung Apsis vorstoßende, dem Augenschein nach aber immer noch deutlich vor den Außenmauern endende saalartige Zonen an [ABB. 1198 |

¹⁵⁴⁴ Die Fresken des späten Cinquecento weisen ansonsten ein in erster Linie aus hellem Grau, Gelb, Rosa und Blau sowie einem speziellen Grün bestehendes Farbspektrum auf, das auch im Hauptgeschoss von S. Susanna die Ausmalung prägt und dadurch die abweichende Farbigkeit der Krypta nochmals zusätzlich hervortreten lässt.

¹⁵⁴⁵ ARINGHI 1651, II, n. pag. [nach S. 362].

¹⁵⁴⁶ Da die Grablege unter Il Gesù in der Literatur bisher noch keine ausführlichere Behandlung erfahren hat, muss die hier vorgeschlagene Datierung zwar letztlich hypothetisch bleiben. Zum einen belegen allerdings die Inschriften der einzelnen Verschlussplatten, dass im östlichen, den Generaloberen des Ordens vorbehaltenen Abschnitt der Grablege, auf den weiter unten nochmals näher zurückzukommen sein wird, die Bestattungen erst 1686 mit dem Tod von Giovanni Paolo Olivas Nachfolger, Charles de Noyelle, einsetzen. Zum anderen beginnt das zu Il Gesù überlieferte Totenregister in ungefähr jenen Jahren in den Einträgen auch hin und wieder eine Verschlussplatte zu erwähnen oder davon zu berichten, man habe Tote vermauert – beides Umstände, die eine Realisierung der Grablege kurz vor Mitte der 1680er-Jahre nahelegen scheinen.

¹⁵⁴⁷ Inwieweit sich eine identische Anlage darüber hinaus auch südlich der Mittelachse wiederholt muss bis auf Weiteres offen bleiben.

ABB. 1200],¹⁵⁴⁸ die, analog zu zahlreichen Raumzellen der echten Katakomben, einen eher unregelmäßigen Umriss aufweisen und deren Gewölbe jeweils bruchlos in die gangartige Partie übergehen. Während die westliche Kammer auch im Fußboden das Grundniveau des Gangs fortsetzt, liegt der östliche Raum um etwa 80 bis 90 Zentimeter höher, ist daher nur über insgesamt fünf Stufen erreichbar und bleibt von seinem lichten Maß her merklich niedriger.

In sämtlichen Partien sind die Wand- und Gewölbefflächen dabei mit einem wie in den übrigen Grablegen leicht bräunlichen, verglichen mit anderen Beispielen aber immer noch recht hellen Putz versehen. Entlang fast aller Wände sind in die beiden Kammern und den mittleren Gang darüber hinaus bis zur Decke reichende, wiederum hell verputzte Blöcke eingestellt, die über ihre gesamte Front hinweg eine Folge von unmittelbar aus den Katakombengängen übernommenen, teils entlang der Vorderkante bündig verschlossenen und mit einer aufgemalten Inschrift versehenen, teils aber auch ungenutzten oder nach einer gewissen Zeit wieder geleerten und nicht mehr neu belegten *loculi* enthalten [**ABB. 1199**]. Die einzigen zwei Reste von noch aus der Zeit vor der Aufhebung des Ordens stammenden Verschlüssen, von denen sich der eine auf das Jahr 1716 datieren lässt, deuten in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in den ersten Jahrzehnten zumindest ein Teil der Inschriften, ähnlich wie bei den Sarkophagkästen der offenen Anräume von S. Andrea al Quirinale, nur in den Putz eingeritzt wurde und daher dem in die Grablege eintretenden Besucher nicht unmittelbar ins Auge stachen [**EBD.**]. In der östlichen Kammer, die den Inschriften zufolge als Grablege den Generaloberen vorbehalten blieb und in der man zumindest einen Teil der *loculi* seit den ursprünglichen Bestattungen nicht nochmals geöffnet zu haben scheint, sind unter den Übertünchungen des 19. Jahrhunderts allerdings auch noch Spuren einer ursprünglichen, gemalten Inschrift zu erkennen, wie sie – dort allerdings in rotbraun – auch für die verputzten *loculus*-Verschlüsse in den Katakomben vergleichsweise typisch sind [**ABB. 1201**]. Während die grundsätzliche Konfiguration der Grablege auch im 17. Jahrhundert zweifellos bereits dem heutigen Zustand entsprach, muss insbesondere in deren mittlerem und westlichem Abschnitt das genaue Aussehen der *loculus*-Platten daher ein Stück weit offen bleiben. Auch und gerade für den Fall dass, anders als in der Kammer für die Generaloberen, im Rest der Grablege auf gemalte Inschriften verzichtet wurde, dürfte allerdings wohl davon auszugehen sein, dass man dort für den Verschluss der Grabnischen eine leicht abweichende und sich damit im Gesamtbild farblich abzeichnende Putzzusammensetzung genutzt haben wird, um auch nach dem Vermauern die *loculi* sichtbar zu halten.

Ein nicht mehr im direkten Bezug zu den Katakombenanlagen stehendes, im vorliegenden Kontext aber nicht minder aufschlussreiches Beispiel für den Umgang mit der frühchristlichen Vergangenheit bildet schließlich das unterirdische Oratorium von S. Maria in Via Lata, das ebenfalls Pietro da Cortona ab 1658 in den Resten des unterhalb des heutigen Kirchenschiffs in Teilen erhalten gebliebenen Vorgängerbaus aus dem späten 7. Jahrhundert einrichtete.¹⁵⁴⁹ Besondere Bedeutung erhielten die unterirdischen Räume in diesem Fall dadurch, dass man bereits seit dem Mittelalter erstens davon ausging, es handele sich um das Relikt jenes Hauses, in dem Paulus zwei Jahre lang unter Hausarrest stand, in dem er eine Reihe seiner Sendschreiben verfasste und in dem er den bewachenden *centurio* Martialis und die Hl. Sabina mit dem Wasser eines wundersam entsprungen Brunnen taufte, dass man die Legende, zweitens, zu einem späteren Zeitpunkt um das Detail ergänzte, Paulus habe dort gemeinsam mit dem Evangelisten Lukas gewohnt und letzterer habe dort somit die Apostelgeschichte niedergeschrieben sowie seine Marienikonen gemalt, und dass man schließlich, drittens, sogar noch behauptete, Paulus sei dort entweder mehrfach von Petrus besucht

¹⁵⁴⁸ Dass die unterirdische Anlage ringsum einen deutlichen Abstand von den Außenmauern des Kirchenraums hält, macht dabei unabhängig von der Frage nach der genaueren Datierung immerhin deutlich, dass die Grablege nicht Teil des Ursprungsprojekts gewesen sein kann, sondern eine spätere Zutat darstellen muss.

¹⁵⁴⁹ Zur Geschichte des Ursprungsbaus sowie dessen späterer Überformung siehe HdKR, III, S. 256 ff. und 270 f.

worden oder Petrus selbst habe dort vor der Inhaftierung des Paulus ein erstes Oratorium eingerichtet.¹⁵⁵⁰ Im 17. Jahrhundert konnten die betreffenden Räume daher als zentraler Erinnerungsort sowohl für das Wirken der beiden Apostelfürsten als auch für die Entstehung der Heiligen Schrift gelten.

Im Rahmen seiner Restaurierungsarbeiten entfernte Cortona daher zum einen eine Reihe von späteren Vermauerungen und machte auf diese Weise erstmals wieder praktisch die gesamte unterirdische Raumfolge für den Besucher zugänglich. Zum anderen sorgte er entlang der Rückwand der westlichen Kammern jeweils für die Aufstellung eines Altars, der analog zu den meisten der oben beschriebenen Krypten und Unterkirchen auch hier wieder prinzipiell aus einer blockhaften, wenn auch teils durch Profile eingefassten Altarmensa besteht und darüber von einem mithilfe eines Stuckrahmens aus der Wand ausgeschiedenen Bildfeld begleitet wird [ABB. 1205]. Und auch im Rest der Flächen wurden vereinzelt nochmals zusätzliche Stuckprofile angebracht, so etwa im mittleren westlichen Raum als Einfassung der Altarwand oder in der nordwestlichen Kammer als Kämpfergesims beziehungsweise als Rahmung eines von Kappen durchbrochenen und damit eine Sternform annehmenden Klostergewölbes [ABB. 1207]. Generell fällt allerdings auf, dass Cortona bestrebt gewesen sein muss, die grundsätzlichen Veränderungen am Untergeschoss so gering wie möglich zu halten. So verzichtete er dort dezidiert auf eine Vereinheitlichung der Raumfluchten und eine Angleichung der Fußbodenniveaus und so beließ er die Wandflächen an vielen Stellen weiterhin im Rohbauzustand [ABB. 1204]. An einzelnen Stellen scheint er sogar Teile der unverkleideten Rohbaustruktur bildartig durch einen Rahmen herausgehoben zu haben [ABB. 1206]. Und auch die frühmittelalterlichen, noch aus der Gründungszeit des Vorgängerbaus stammenden Maleisen versuchte er gezielt zu erhalten oder, wie etwa über dem Altar des nordwestlichen Raumes, durch zusätzliche, im Stil an die vorhandene Ausmalung angepasste Freskenfelder zu ergänzen.

Beiderseits der unterirdischen Räume legte Cortona darüber hinaus je eine Treppe an, die neben der Vorhalle der Kirche prinzipiell geradläufig in die Tiefe führt, am untersten Ende für einige Stufen rechtwinklig abknickt und dort dann in die östlichen Räume des Untergeschosses einmündet [ABB. 1203]. Und schließlich erneuerte er auch die vorgelagerte, zweigeschossige Portikus und schuf damit eine repräsentative Eingangsarchitektur, die nicht nur der Kirche endlich die bereits seit längerer Zeit angemahnte, ihrem Standort angemessene Fassade verlieh¹⁵⁵¹ und in der Mitte ihrer Längsachse einen repräsentativen Eingang in den eigentlichen Sakralraum bereitstellte, sondern die auch bis heute vor dem Abstieg ins Untergeschoss einen zusätzlichen Schwellenbereich bildet und den Übergang zu den Räumen des Paulus, Petrus und Lukas durch in der Mitte der Schmalseiten gelegene, zu den beiden Treppen führende Portale architektonisch fasst [ABB. 1202].

Während die Vorhalle dabei auf die zu diesem Zeitpunkt aktuellen Stilelemente zurückgreift und sich damit klar als Neubau aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zu erkennen gibt, wird bei der Betrachtung des Untergeschosses deutlich, dass es dort im Rahmen von Cortona Arbeiten zwar durchaus nochmals zu gewissen punktuellen Eingriffen kam, dass die betreffenden Räume aber letztlich als geschichtliche Relikte konserviert beziehungsweise inszeniert wurden. Auffallend sind im Untergeschoss außerdem die vergleichsweise dunkle Farbigkeit des Stucks sowie die zahlreichen darin enthaltenen Risse, die zwar zum Teil auch das Ergebnis von Verwitterungsprozessen oder mangelnder Instandhaltung darstellen dürften, bei denen der Umstand, dass sich die dunkle Farbe prinzipiell die gesamte Treppe entlang nach oben zieht, aber durchaus auch zu der Vermutung Anlass geben könnte, dass hier zugleich ein bewusst archaisierender Eindruck erzeugt werden sollte.

¹⁵⁵⁰ Für eine genauere Analyse der Legenden sei insbesondere auf BAGLIONE 2004, S. 132 f. und 148 ff. verwiesen.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, S. 121 ff. und 144 ff.

4.6.4. Das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale als fingierte Katakombe

Mit seinen unbeschrifteten Kammern, deren Belegung in einem den Namen, das Todesdatum und den Bestattungsort eines jeden einzelnen Toten festhaltenden Totenbuch verzeichnet wird, reiht sich das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale zwar ein in die Tradition der die Persönlichkeit des einzelnen Toten gegenüber der kollektiven Identität der Gruppe in den Hintergrund rückenden halbanonymen Gemeinschaftsgrablegen, wie sie sich anhand der aufgemalten und nummerierten Kreuze auch bei S. Carlo alle Quattro Fontane unmittelbar nachweisen lassen, wie sie angesichts der vergleichsweise klar spezifizierbaren Kammern aber auch für die Ordensgrablege unter dem Oktogon von S. Maria della Pace infrage kommt. Zugleich zeigt sich vor dem Hintergrund des in den vorigen Kapiteln vorgestellten Baubestands allerdings, dass das Untergeschoss von S. Andrea gerade in Bezug auf seine Gestaltung im Kontext der Architektur des römischen Seicento einen absoluten Sonderfall bildet.

So wird bei der Betrachtung eventueller Vergleichsbauten zunächst einmal deutlich, dass die unterirdischen Räume jener Zeit, anders als das Untergeschoss von S. Andrea im weitaus größten Teil der Fälle entlang sämtlicher Wand- und Gewölbeflächen mit einem Verputz versehen sind. Dies gilt oft bereits bei unterirdischen Grablegen, bei denen, Beispielen wie den Familiengrüften der Rivaldi, Falconieri und Cybo nach zu urteilen, eine Putzoberfläche spätestens dann obligatorisch geworden zu sein scheint, wenn der betreffende Raum eine jederzeit nutzbare Erschließung in Form einer Treppe erhielt. Und selbst unter den Grabanlagen mit nur temporärem Zugang finden sich zwar durchaus auch noch Beispiele für Grabkammern mit unverkleideten Tuff- und *opus caementitium*-Oberflächen. Andererseits lässt jedoch sogar in diesen Fällen eine gewisse Zahl vollständig verputzter Räume Zweifel an der allgemeinen Verbreitung von roh belassenen Wand- und Gewölbeflächen aufkommen. Erst recht undenkbar ist der Verzicht auf eine Verkleidung dann bei Unterkirchen oder unterirdischen Kapellenräumen, wo die Oberflächen nicht nur praktisch ausnahmslos eine entsprechende Putzschicht tragen, sondern wo diese – sofern die heutigen Befunde nicht das Ergebnis einseitig auf die Haupträume beschränkter Restaurierungsarbeiten darstellen – verglichen mit den Grablegen sogar eine deutlich hellere Farbe aufweisen.

Die einzige Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang das Oratorium unter S. Maria in Via Lata, das die vorgefundenen frühmittelalterlichen Räumlichkeiten als eine Art architektonischer Reliquien inszeniert und das daher einerseits die historischen Oberflächen gezielt als Schaustücke in die Gestaltung mit einbezieht sowie andererseits den neuen Zutaten durch die vergleichsweise dunkle Tönung des Putzes eine Art künstliche Patina verleiht. Bereits dieses Beispiel deutet darauf hin, dass in der Mitte des 17. Jahrhunderts Abweichungen von der Grundregel der hell verputzten unterirdischen Andachtsräume zwar durchaus möglich waren, dass man aber eine Zurschaustellung von Rohbaupartien beziehungsweise von tatsächlich oder vorgeblich unrestaurierten Oberflächen tendenziell mit einer konkreten inhaltlichen Aussage verband. Zugleich zeigen sowohl S. Maria in Via Lata als auch die Grablege von Il Gesù, wie sehr man auch zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale bereit war, historische Vorbilder nicht nur zu rezipieren und im Stile der eigenen Zeit weiterzuentwickeln, sondern diese zur Vermittlung einer bestimmten Botschaft gegebenenfalls auch vergleichsweise unverändert zu kopieren.

Im Kontext der Architektur des römischen Seicento ebenso ungewöhnlich wie der Verzicht auf eine Putzverkleidung erweist sich darüber hinaus der Umstand, dass man das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale zwar dauerhaft zugänglich machte, dort aber keinerlei Altar aufstellte. Zwar lässt sich mit der Cappella Rivaldi immerhin bereits ein einzelnes Beispiel anführen, bei dem man – wohl nicht zuletzt aufgrund des ohnehin äußerst beengten Platzes – darauf verzichtete, in der durch die Treppe erschlossenen Familiengruft auch noch eine Zelebrationsgelegenheit zu schaffen. Ansonsten sind jedoch ausnahmslos alle genannten Anlagen mit mindestens einem, im Falle der Unterkirche von SS. Luca e Martina beziehungsweise dem unterirdischen Oratorium von S. Maria in Via Lata sogar mit mehreren Altären ausgestattet, ja selbst dort, wo, wie bei der Cripta Falconie-

ri, der Unterkirche von S. Carlo alle Quattro Fontane oder, knapp hundert Jahre später, beim Untergeschoss der Cappella Cybo von S. Maria degli Angeli, vom Patrozinium beziehungsweise von den mit dem betreffenden Ort verbundenen Traditionen her kein zwingender Grund für eine unterirdische Zelebration mehr besteht und daher die Einrichtung der Grablege den eigentlichen Anlass für die Errichtung der unterirdischen Räumlichkeiten dargestellt haben dürfte, scheint der Altar noch als Vorwand benötigt worden zu sein, um eine feste Erschließung der Grabstätten zu rechtfertigen.

Sowohl angesichts des Umstands, dass dauerhaft erreichbare unterirdische Räume praktisch ausnahmslos über einen Altar verfügen und damit zumindest sporadisch eine liturgische Nutzung erfahren haben müssen, als auch angesichts der Tatsache, dass die Existenz einer jederzeit zugänglichen Untergeschosstreppe sonst stets mit einer Putzverkleidung der Wand- und Gewölbeflächen einhergeht, lässt die Präsenz der Treppe bei S. Andrea eigentlich nur den Schluss zu, dass zumindest der Hauptraum des Untergeschosses als vollwertiger, über die reine Bestattung hinaus eine spezifische Funktion erfüllender Raum gedacht war. Die Vorstellung, dass der heutige Zustand des Untergeschosses einem weitgehenden Desinteresse der Jesuiten an den betreffenden Räumen darstellt, erscheint vor dem Hintergrund der genannten Vergleichsbeispiele jedenfalls reichlich abwegig. Und auch die Erklärung, dass ein Verputz lediglich aus Geldmangel unterblieb, dürfte bei allen finanziellen Schwierigkeiten jener Jahre kaum zutreffen, waren die Jesuiten zwischen Anfang 1669 und Sommer 1670 doch immerhin dazu in der Lage, mit eigenen Geldern den Sakristeiflügel zu errichten sowie im Rahmen der Fertigstellung der Kirchengestaltung die Mittel für Arbeiten im Wert von weiteren 2 340 *scudi* vorzustrecken.¹⁵⁵²

Gerade der Rohbauzustand zahlreicher Wand- und Gewölbepartien lässt sich schon aus diesem Grund praktisch nur noch als Ergebnis einer bewussten gestalterischen Entscheidung interpretieren. Dass jene Vermutung tatsächlich zutrifft, wird daneben aber auch durch die Auswahl der letztlich doch noch verputzten Partien bestätigt. So bleiben bereits im Hauptraum die aus Tuffbrocken konstruierten Teile der Wand und das *opus cementitium* des Gewölbes unverkleidet, während sämtliche in einem zweiten Schritt in Ziegelstein hinzugefügten Einbauten, von den gemauerten Sarkophagen über die Abmauerungen in den Rundbogenöffnungen der Grabkammern bis hin zur ursprünglich nicht vorgesehenen Stützarkade unter dem Gewölbescheitel hinter einer Putzschicht verschwinden. Und auch in den offenen Anräumen wird beziehungsweise wurde den teils glatt verputzten, teils zusätzlich mit einer eingeritzten Inschrift versehenen, aus Ziegelstein bestehenden Sarkophagbrüstungen und Türverschlüssen stets die roh belassene Tragstruktur der Wandpfeiler und Gewölbepartien gegenübergestellt, ganz so, als habe man gezielt versucht, die Aufmerksamkeit des Besuchers allein auf die Tuff- und *opus cementitium*-Elemente zu fokussieren. Vor allem aber fällt auf, dass, anders als dies angesichts der Behandlung des jederzeit zugänglichen Hauptraums zunächst nahe liegen würde, das den Blicken praktisch komplett entzogene Innere der eigentlichen Grabkammern dann wieder einen sämtliche Wand- und Gewölbeflächen bedeckenden Verputz trägt, ja dass dabei verglichen mit den verputzten Partien des Hauptraums sogar ein etwas feinerer Mörtel zum Einsatz kam. Sowohl in Bezug auf die generelle Verteilung von verputzten und unverputzten Partien als auch hinsichtlich der Beschaffenheit des Putzes verhält sich der Befund an S. Andrea damit nicht nur exakt konträr zu den üblichen Erwartungen. Vielmehr deutet die im Inneren der Kammern vorhandene Putzschicht auch nochmals darauf hin, dass die für den Gesamteindruck des Untergeschosses entscheidenden Oberflächen der Kammerprospekte und der sie umgebenden Wand- und Gewölbepartien des Hauptraums mit ebenso großer Sorgfalt geplant und aus-

¹⁵⁵² Zur Errichtung des Sakristeiflügels siehe Kapitel 3.4.3., S. 361 ff., zur noch ungeklärten Bezahlung der letzten Arbeitsschritte Kapitel 3.4.5., S. 382.

Von den finanziellen Problemen berichtet dagegen nicht zuletzt TERHALLE 2011, S. 138 f. und 275.

geführt worden sein müssen, deren Rohzustand also ebenso beabsichtigt gewesen sein dürfte wie der Putz im Inneren der Kammern.

Dies wirft dann allerdings unmittelbar die Frage nach den mit einer solchen Gestaltung verbundenen Intentionen auf. In diesem Zusammenhang liegt es angesichts der im Zuge der Gegenreformation aufgekommenen, in der Mitte des Seicento zwar bereits allmählich wieder abklingenden, aber immer noch nachwirkenden Begeisterung für die frühchristlichen Grabanlagen, angesichts der Affinität der Jesuiten zu den Märtyrerreliquien sowie angesichts der in der Architektur des späten 16. und 17. Jahrhunderts ohnehin verschiedentlich nachweisbaren Katakombenreminiszenzen nahe, auch das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale als fingierte Katakombe zu interpretieren. Der Rohbauzustand spiegelt damit den Wunsch wider, anstatt wie bei S. Susanna die typischen Maleereien, wie bei der Unterkirche von SS. Luca e Martina die von gedrückten Gewölben überspannten, in den Ecken mit Säulen instrumentierten *cubicula* oder wie bei der Grablege von Il Gesù die einzelnen Grabnischen zum Ausgangspunkt des Aneignungsprozesses zu machen, die Ähnlichkeit zur Vorlage primär anhand der an die Gangsysteme der *loculus*-Regionen erinnernden Materialität herzustellen [ABB. 524 | ABB. 532 | ABB. 1176].¹⁵⁵³

Dass im Fall von S. Andrea der Bezug zu den Katakomben gerade auf diese Weise erzeugt wurde, dürfte dabei gleich mehrere Gründe gehabt haben. Zum einen mag dabei ein gewisser Bescheidenheitsgestus eine Rolle gespielt haben, der zum Selbstverständnis des Jesuitenordens stets dazugehörte und der angesichts der unter den Patres des Noviziats aufgekommenen Kontroverse um die Dekoration des eigentlichen Kirchenraums hier vielleicht besonders betont werden musste.¹⁵⁵⁴

Zum zweiten dürften sich darin die im Zusammenhang mit der Extraktion von Reliquien geführten Diskussionen um die Erkennungskriterien für Märtyrergräber widerspiegeln. Nachdem man übereingekommen war, dass man sich bei der Suche nach Katakombenheiligen in erster Linie auf die einfachen, wenig geschmückten Grabstätten des *loculus*-Typs zu konzentrieren habe, und das Interesse der Jesuiten an den Katakomben in erster Linie aus deren Eigenschaft als Bestattungsort der Märtyrer resultierte, scheint es also nur folgerichtig, dass man auch bei den fingierten Katakomben unter S. Andrea auf eine Dekoration verzichtete.

Drittens könnte die Wahl der gestalterischen Mittel möglicherweise auch dem Zeitpunkt geschuldet gewesen sein, zu dem man die Idee, im Untergeschoss von S. Andrea eine Nachbildung der frühchristlichen Grabanlagen zu schaffen, überhaupt entwickelte. Wäre das Untergeschoss von vornherein als Katakombe geplant gewesen, hätte es angesichts der oben genannten Überlegungen zu den Kennzeichen der Märtyrergräber eigentlich nahe liegen müssen, nicht nur bei der Oberflächenbehandlung, sondern auch bei der Grundstruktur der Grablege stärker dem Vorbild der *loculus*-Gänge zu folgen. Dies gilt umso mehr als einer der zentralen Schwachpunkte der unter S. Andrea gewählten Ausformulierung des Katakombenthemas darin bestand, dass das Untergeschoss der

¹⁵⁵³ Dass sich Architekturkopien in historischer Zeit auch sonst stets im Spannungsfeld von *imitatio* und *inventio* bewegen, dass eine architektonische Struktur keineswegs alle Details des Originals getreu wiedergeben musste, um von den Zeitgenossen als Kopie wahrgenommen zu werden, und dass ein und dasselbe Vorbild, je nach primär rezipiertem Aspekt, in seinen Nachschöpfungen extrem unterschiedliche gestalterische Lösungen anregen konnte, hat unter anderem Anke Naujokat am Beispiel der Nachbauten des Heiligen Grabes herausgearbeitet. Die Tatsache, dass ein heutiger Betrachter bei allen genannten Katakombenkopien zahlreiche charakteristische Einzelheiten der frühchristlichen Grabkomplexe vermisst, stellt daher für sich genommen noch keinen hinreichenden Grund dar, den für jene Anlagen postulierten Katakombenbezug in Zweifel zu ziehen.

Vgl. NAUJOKAT 2011, S. 27 ff. und 67 ff.

¹⁵⁵⁴ Zu den Widerständen eines Teils der Ordensgemeinschaft gegen die Ausstattungswünsche Camillo Pamphiljs siehe Kapitel 3.3.6., S. 325.

Noviziatskirche gerade vor dem Einbau der zusätzlichen Stützwand¹⁵⁵⁵ eine gewisse räumliche Großzügigkeit aufwies, die der für die Katakomben charakteristischen prinzipiellen Enge diametral widerspricht. Der große, offene Ovalraum im Zentrum der Komposition brachte daher nicht nur statische Probleme mit sich, die sich bei einer stärkeren Orientierung an den Katakombengängen ohne Weiteres hätten vermeiden lassen, und dessen Realisierung bedeutete gerade angesichts der genutzten Konstruktionstechnik der *volte sopra terra* auch nicht nur einen zusätzlichen Arbeitsaufwand. Vielmehr führte die heutige Lösung zugleich auch dazu, dass der Katakombenverweis deutlich schwerer lesbar wurde.

Es lässt sich daher zumindest nicht ausschließen, dass der Katakombenbezug in Wirklichkeit gar nicht von vornherein geplant war, sondern dass das Untergeschoss von S. Andrea zunächst einen in gewisser Hinsicht mit der Unterkirche von S. Carlo alle Quattro Fontane oder der Cripta Falconieri vergleichbaren, zwar formal extrem reduzierten, ja in diesem Fall durch die aus der Konstruktion der *volte sopra terra* resultierenden Bautoleranzen in seinem architektonischen Anspruch sogar noch weiter zurückgenommenen, mit einem entsprechenden Verputz der Wand- und Gewölbeflächen sowie mit einem Bodenbelag aus geschliffenen Ziegeln aber dennoch im Wesentlichen dem gestalterischen Schema einer traditionellen Unterkirche folgenden Gesamteindruck vermitteln sollte. Sofern diese Hypothese tatsächlich zutrifft, hätten sich die Jesuiten erst für die Einrichtung einer fiktiven Katakombe entschieden, als sie Ende 1670, nach der Entfernung der Erdschalung, die unterirdischen Räume das erste Mal in Augenschein nahmen, sie sich durch den Rohbau an die frühchristlichen Grabkomplexe erinnert fühlten und sie außerdem feststellten, dass gerade die bei der Realisierung des Untergeschosses genutzte Technik der *volte sopra terra* in großem Stil durch Tuff geprägte beziehungsweise mit Hiebsspuren versehene Oberflächen erzeugt hatte, die unmittelbar mit dem Charakter der in den Tuffuntergrund des römischen Umlands gehauenen Katakombengänge korrespondierten. Da sich die Grundkonfiguration des Untergeschosses zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr ändern ließ, wäre die Zurschaustellung des Rohbaus damit nicht nur eines der wenigen verbleibenden Mittel gewesen, um jene neue Bedeutungsebene der unterirdischen Räume überhaupt noch zu transportieren. Vielmehr erschiene es unter diesen Umständen auch nur selbstverständlich, dass man sich des Rohbauzustands, der in jener Rekonstruktion des Planungsablaufs ja erst den Anstoß für die Uminterpretation des Untergeschosses gab, zu diesem Zweck dann auch tatsächlich bediente.

Denkbar ist jedoch ebenso, dass die Jesuiten – sei es von vornherein, sei es als nachträgliche Begründung für die im Kontext einer frühchristlichen Grablege eher ungewöhnliche Gesamtform – das Untergeschoss bewusst als eine Art „Idealkatakombe“ konzipierten, die Elemente der wesentlichen Katakombentypen, also der unverkleideten Gangsysteme mit *loculi*, der in der Regel verputzten und freskierten *cubicula* mit *arcosolia* sowie der architektonisch komplexeren Katakombensäle und unterirdischen Basiliken zu einer neuen Form verknüpfte. Demnach wäre die Abfolge der einzelnen Grabkammern – zu interpretieren als weit in die Tiefe gezogene Arkosolien, die in ihrem unteren, mit Erde gefüllten Teil nicht mehr einem einzelnen Verstorbenen als Ruhestätte dienten, sondern gleich eine ganze Reihe von Toten aufnahmen [ABB. 1178] – durch die Abmauerung gegen den zentralen Raum hin gezielt in eine kontinuierliche Wandoberfläche überführt worden, in der die Öffnungen zu den einzelnen Gräbern wie beim *loculus*-Typ durch verputzte Ziegelplomben beziehungsweise durch Marmorplatten verschlossen sind [ABB. 517 - ABB. 518 | ABB. 1176 - ABB. 1177]. Und die generelle Anordnung der Grabkammern rings um den zentralen Ovalraum wäre dann möglicherweise als Verweis auf die zumindest in einigen der Katakomben nachweisbaren größeren Säle gedacht gewesen [ABB. 469 | ABB. 489 | ABB. 1180 - ABB. 1181]. Lediglich in den offenen Anräumen unter der Cappella di S. Francesco Saverio und der Cappella della Madonna hätten die Jesui-

¹⁵⁵⁵ Vgl. Kapitel 3.5.3., S. 405.

ten dann – wie um trotz des eher disparaten Charakters der einzelnen Katakombenzitate den Bezug zu den frühchristlichen Grabstätten nochmals zu betonen – entlang der den ursprünglichen Treppenöffnungen gegenüberliegenden Wänden zwei in ihrer Form eindeutig als Arkosolien erkennbare Grabstätten installiert, die dem Eintretenden die intendierte Lesart der dahinterliegenden Räume explizit vor Augen führten [ABB. 568].

Trotz jener die Interpretation der Anlage vorgebenden Arkosolkomposition scheinen dann allerdings auch den Jesuiten gewisse Zweifel an der Verständlichkeit des Katakombenverweises geblieben zu sein. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund orientierten sich die Patres bei der wenige Jahre nach Fertigstellung des Untergeschosses der Noviziatskirche eingerichteten Grablege unter Il Gesù dann an einer ganz unmittelbar von den typischen *loculi* ausgehenden Lösung, deren Katakombenbezug damit für jedermann offen zutage trat. Dass auch unter Il Gesù nochmals eine fingierte Katakombe entstand, belegt dabei allerdings nicht nur, dass der Gedanke, mit der Ordensgrablege auf die frühchristlichen Grabstätten zu verweisen, innerhalb des Jesuitenordens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tatsächlich diskutiert wurde – ein Umstand, der der für das Untergeschoss von S. Andrea al Quirinale vorgeschlagenen Deutung eine zusätzliche Plausibilität verleiht. Vielmehr dürfte die Situation unter Il Gesù auch damals bereits mit dazu beigetragen haben, die Interpretation einer Jesuitengrablege als fingierte Katakombe fester in der Vorstellung der Ordensmitglieder zu verankern und damit in gewissem Sinne den zeitgenössischen Betrachtern auch für das Verständnis der Noviziatskirche ein zusätzliches Indiz an die Hand zu geben.

5. Die Geometrie

5.1. Die geometrische Durcharbeitung des Entwurfs als Vorstufe zur Ausführung

Die auf den vorigen Seiten beschriebene Auseinandersetzung mit gestalterischen, funktionalen und ikonographischen Vorbildern sowie die auf dieser Grundlage getroffenen Entscheidungen führten im Entwurfsprozess zunächst lediglich dazu, dass der Architekt in seiner Vorstellung ein mehr oder weniger genaues Bild des zu errichtenden Gebäudes entwickelte. Architektur ist jedoch eine Kunstgattung, deren Wahrnehmung stets das materielle Endprodukt voraussetzt. Ob bestimmte gestalterische Motive bei den Betrachtern auch tatsächlich die vom Architekten intendierte Wirkung hervorrufen, hängt daher entscheidend davon ab, auf welche Weise die abstrakten, architektonischen Ideen in ein konkretes Objekt übersetzt werden. Dies gilt umso mehr, als der Entwurf gerade während des Realisierungsprozesses nochmals vielfältigen Einflüssen ausgesetzt ist, die die Ausarbeitung der diversen Details entscheidend mitbestimmen und sogar am fertigen Bau noch ablesbar bleiben. Aus diesem Grund ist für ein umfassendes Verständnis des Gebäudes die Betrachtung des konkreten Ausführungsprozesses ebenso wichtig wie die im vorigen Kapitel vorgenommene Auseinandersetzung mit den Inspirationsquellen für die einzelnen Gestaltungselemente. In Ergänzung zur bereits im Rahmen der Bauchronologie mitbehandelten Rekonstruktion einiger ausgewählter Realisierungsschritte, soll daher an dieser Stelle auch noch die mit der zeichnerischen Darstellung des Projekts einhergehende geometrische Durcharbeitung genauer untersucht werden, die auf dem Weg von der gedanklichen Konzeption eines Gebäudes zu dessen Realisierung stets einen entscheidenden Zwischenschritt bildet.

Unter den zahlreichen Zeichnungen, die bei der Entstehung von Architektur eine Rolle spielen, besitzen die für die Handwerker gedachten Detailzeichnungen zwar sicher den direktesten Einfluss auf die konkrete Ausführung des Gebäudes. Allerdings wurden die auf der Baustelle verwendeten Blätter üblicherweise nicht als aufhebenswert erachtet und stehen somit, von extrem seltenen Ausnahmen abgesehen, für einen Vergleich mit der tatsächlichen Bausubstanz heute nicht mehr zur Verfügung. Auch in Plänen, die nicht als unmittelbare Vorlage für die Realisierung dienten, ging die Übersetzung des zunächst nur in der Vorstellung des Architekten existierenden Entwurfs in konkrete Grundrisse, Ansichten und Schnitte jedoch bereits damit einher, dass der Form und der Disposition der Räume eine klar definierte und damit auf der Baustelle in einem größeren Maßstab reproduzierbare Geometrie unterlegt wurde, ohne die sich das Gebäude nicht realisieren ließ.¹⁵⁵⁶ In praktisch allen Fällen, sogar bei Bauten, deren Grundstruktur lediglich auf einer Aneinanderreihung zueinander rechtwinkliger Strecken beruhte und deren Konstruktion man somit auch problemlos in Form einer vermaßten Skizze hätte festlegen können, findet sich daher spätestens auf den Vorzeichnungen zu den Präsentationsblättern sowie auf den Präsentationszeichnungen selbst eine

¹⁵⁵⁶ Dass – anders als bei den übrigen Kunstgattungen – geometrische Gerüste im Zusammenhang mit der Architektur eine solch große Rolle spielen, hat dabei zum einen damit zu tun, dass sich angesichts der in einem realen Bauwerk auftretenden Dimensionen die Grundriss- und Schnittfigur eines Gebäudes auf der Baustelle nicht mehr als Ganzes erfassen und sich daher auch die Lage der einzelnen Elemente nicht mehr wie etwa bei der Übertragung einer Vorzeichnung in eine Altopala oder eines Terrakottamodells in eine lebensgroße Marmorstatue primär mithilfe des geschulten Augenmaßes festlegen lässt. Zum anderen musste die Form des Gebäudes jedoch auch deswegen auf eine objektivierbare Art und Weise vorherbestimmt werden, damit während des Realisierungsprozesses mehrere Trupps von Handwerkern gleichzeitig an unterschiedlichen Bereichen des Gebäudes arbeiten oder sie sogar bestimmte Bauteile außerhalb der eigentlichen Baustelle vorfertigen und dann am Gebäude selbst bruchlos aneinanderfügen konnten. Und schließlich ist die Rückführung auf klare Geometrien in der Architektur natürlich überhaupt nur deshalb möglich, weil Gebäude im Gegensatz zu Gemälden und Skulpturen ohnehin bereits auf abstrakten Formen aufbauen und weil Elemente, die, wie etwa die Akanthusblätter der korinthischen Kapitelle oder die Rosetten der Gewölbefelder, nicht durch einfache geometrische Figuren definiert werden, nur als Teil der Dekoration auftreten.

maßgetreue Wiedergabe der diversen Architekturelemente und ihrer relativen Lage.¹⁵⁵⁷ Bei Gebäuden mit komplexeren Formen hatten die in diesem Zusammenhang entstandenen maßstäblichen Vorstudien oft sogar die Aufgabe, eine für die Anwendung auf der Baustelle geeignete Geometrie überhaupt erst zu entwickeln.

Im Fall von S. Andrea al Quirinale spiegelt sich die geometrische Durcharbeitung des Entwurfs in mehreren, nacheinander entstandenen Grundrissen beziehungsweise Schnitten wider, denen jeweils unterschiedliche Konstruktionsschemata zugrunde liegen. Obwohl keines dieser Blätter tatsächlich als Grundlage für die Realisierung gedacht war – selbst bei den gegen Ende des Planungsprozesses entstandenen Wiedergaben des Entwurfs handelt es sich entweder um Präsentationszeichnungen oder um der Baugenehmigung beigegebene Pläne – erlaubt die beträchtliche Zahl an erhaltenen Darstellungen doch, die allmähliche Entwicklung der Geometrie hier besonders detailliert nachzuvollziehen und die Ergebnisse der zeichnerischen Durcharbeitung mit der im Gebäude gewählten Lösung in Beziehung zu setzen. Ausgangspunkt der Überlegungen waren dabei nicht zuletzt die spezifischen, geometrischen Eigenschaften des Ovals und der Ellipse. Auch wenn für eine detailliertere Beschreibung der einzelnen, für die Konstruktion der ovalen Umrisslinie infrage kommenden Methoden, auf den Anhang verwiesen sei,¹⁵⁵⁸ erscheint es daher sinnvoll, die beiden Figuren hier zunächst kurz vorzustellen, deren Anwendung in der Architektur zu analysieren sowie nach der Tradierung des in diesem Zusammenhang erforderlichen Wissens zu fragen.

5.2. Die Oval- und Ellipsengeometrien in der Architektur des 17. Jahrhunderts

5.2.1. Die mathematischen Grundlagen von Oval und Ellipse

Mathematisch gesprochen handelt es sich bei Ovalen um in sich geschlossene, stetig differenzierbare Kurven, bei denen die Krümmung überall denselben Drehsinn besitzt, aber kontinuierlich oder an einzelnen Punkten den Betrag ändert.¹⁵⁵⁹ Genau wie in der Alltagssprachlichen Verwendung des Wortes umfasst der Begriff des Ovals damit alle vollständig konvexen, länglichen Formen, ohne dass damit bereits eine genauere Aussage über deren inneren Aufbau oder deren geometrische Eigenschaften verbunden wäre. Auch in den vorigen Kapiteln, wo es, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur um den optischen Gesamteindruck und nicht um die exakte, der jeweiligen Form zugrunde liegende Geometrie ging, wurde das Wort „Oval“ stets in diesem Sinne gebraucht.

Eine der unzähligen Spielarten eines solcherart verstandenen Ovals bildet dabei die Ellipse. Sie ergibt sich, wenn man einen Kreis entlang zweier aufeinander senkrecht stehender Durchmesser unterschiedlich stark streckt beziehungsweise staucht [Abb. 1208 a], aber auch, wenn man einen Ke-

¹⁵⁵⁷ Bei den folgenden Analysen wird sich zeigen, dass zum einen die im Vorfeld entwickelten Geometrien während der Arbeit auf der Baustelle nochmals in einzelnen Punkten an die spezifischen Möglichkeiten beziehungsweise Erfordernisse der Realisierung angepasst, zum anderen die tatsächlich verwendeten Konstruktionen bei einer späteren zeichnerischen Wiedergabe aber auch wieder vereinfacht werden konnten. Ähnliche, teils durchaus systematische Diskrepanzen zwischen dargestellter und intendierter Geometrie konnten Bruno Schindler in seinen noch laufenden Forschungen zu den Stichen in Andrea Palladios *Quattro Libri* sowie Christof Thoenes in seiner Studie zu den Maßstäben in den Entwurfszeichnungen des Petersdoms nachweisen. THOENES 1990, S. 46 f. und S. 54 (Anm. 37 und 41).

¹⁵⁵⁸ Anhang B, Konstr. 1 ff.

¹⁵⁵⁹ Strenggenommen fehlt bis heute eine allgemein anerkannte Definition dieses Begriffs. So wird zum Teil für das Oval sogar eine zweifache stetige Differenzierbarkeit vorausgesetzt, was Varianten, bei denen die Krümmung nur an einzelnen Stellen wechselt, von vornherein ausschließen würde, während gleichzeitig andere Autoren auf Forderungen nach einer Differenzierbarkeit der Linie vollkommen verzichten. Vgl. EoM, *ad vocem* „Oval“. Insgesamt lassen sich die geometrischen Charakteristika eines Ovals mit den hier vorgeschlagenen Kriterien aber wohl am besten beschreiben.

gel so schneidet, dass der Winkel α zwischen Kegelachse und Schnittebene größer ist als der Winkel φ zwischen Kegelachse und Mantellinie [ABB. 1208 b]. Die so entstehende Figur, die durch die Länge und Proportion der zwei aufeinander senkrecht stehenden Hauptachsen bereits eindeutig definiert wird, zeichnet sich dadurch aus, dass von jedem Punkt der Umrisslinie aus die Summe der Abstände zu zwei speziellen, als „Brennpunkte“ bezeichneten Punkten der großen Achse konstant ist [ABB. 1209] – eine Gesetzmäßigkeit, die man sich bereits früh bei der sogenannten „Fadenkonstruktion“ zunutze machte. Außerdem bilden die Verbindungslinien von der Umrisslinie zu den beiden Brennpunkten jeweils einen Winkel, dessen Winkelhalbierende senkrecht auf der Umrisslinie steht. Die spezifische Struktur der Ellipse führt gleichzeitig jedoch auch dazu, dass sich sowohl die Krümmung als auch der Abstand zwischen Umrisslinie und Zentrum des Achsenkreuzes kontinuierlich ändert. Selbst mit speziellen Konstruktionsmethoden lässt sich die Ellipse daher nur schwer als zusammenhängende Linie zeichnen. Aus diesem Grund behalf man sich in der Vergangenheit oft damit, lediglich einzelne Punkte der Ellipsenlinie exakt zu konstruieren und diese dann freihändig miteinander zu verbinden.

Die praktischen Probleme bei der Konstruktion einer Ellipse lassen sich umgehen, indem man stattdessen eine Figur wählt, die der Ellipse zwar äußerlich ähnelt, sich in Wahrheit aber aus Kreisbögen zusammensetzt und daher abschnittsweise mit dem Zirkel gezeichnet werden kann [ABB. 1210 a]. Diese Art des Ovals, das während des 16. und 17. Jahrhunderts im Bauwesen eine entscheidende Rolle spielte, besitzt bisher jedoch noch keine eigene Bezeichnung. Ich möchte daher für all diejenigen Fälle, in denen nicht bereits aus dem Kontext hervorgeht, dass mit „Oval“ die aus Kreisabschnitten zusammengesetzte Spielart gemeint ist, hiermit den Begriff „Kreisbogenoval“ einführen. Dagegen sollen Formulierungen wie „ovale Figur“ oder andere Umschreibungen mit dem Adjektiv „oval“ im Rahmen dieser Arbeit gezielt darauf hinweisen, dass an der entsprechenden Stelle nur von der generellen Form die Rede ist, aber keinerlei Aussage über die zugrunde liegende Geometrie getroffen wird.

Sofern die Umrisslinie zu zwei aufeinander senkrechten Achsen symmetrisch sein soll, besteht ein solches Kreisbogenoval jeweils aus vier, acht, zwölf oder mehr Segmenten mit mindestens paarweise gleichen Radien,¹⁵⁶⁰ die bruchlos aneinander anschließen und von denen die ersten und letzten Bögen eines jeden Quadranten nicht nur ihre Mittelpunkte auf einer der beiden Hauptachsen haben, sondern sich auch bis über die jeweilige Achse hinaus fortsetzen. Der Übergang von einem Bogen zum nächsten ist in diesem Zusammenhang dadurch gekennzeichnet, dass sich an der im Folgenden als „Wechselpunkt“ oder „Krümmungswechsel“ bezeichneten Kontaktstelle lediglich die Krümmung, nicht aber die Tangente der Umrisslinie ändert. Die Mittelpunkte zweier aufeinanderfolgender Bögen sowie der zugehörige Wechselpunkt liegen daher jedes Mal exakt auf einer Geraden. Letztlich ergibt sich in einem Kreisbogenoval dadurch zu beiden Seiten der großen Hauptachse ein Fächer aus Kreissektoren, bei dem der Radius der Sektoren von der kleinen zur großen Achse hin sukzessive abnimmt und die Begrenzungslinien des nächstkleineren und des nächstgrößeren Sektors, im Falle des Sektors WOX also zum Beispiel NW und PX, sich jeweils im Mittelpunkt des dazwischenliegenden Bogens schneiden [ABB. 1210 b].

Beschränkt man sich, wie im 16. und 17. Jahrhundert meist üblich,¹⁵⁶¹ auf die unbedingt erforderlichen zwei Bogenpaare, so fällt die Figur des Fächers im Inneren des Ovals allerdings kaum mehr

¹⁵⁶⁰ In einem doppelt achsensymmetrischen Oval sind die auf den Hauptachsen einander gegenüberliegenden Bögen jeweils paarweise identisch. Verzichtet man auf die Einführung weiterer Elemente, besteht die Konstruktion also insgesamt aus 4 Bögen mit zwei Radien. Da sich aufgrund der oben geforderten Symmetrie sämtliche zusätzlichen Segmente in allen Quadranten wiederholen müssen, erhöht sich die Zahl der Bögen danach jedoch jeweils in Vierverschritten und die zusätzlichen Radien treten jeweils viermal in der Konstruktion auf.

¹⁵⁶¹ Ovalkonstruktionen mit drei Radien wurden zwar schon von Abraham Bosse erwähnt und spielen, wie sich noch

auf. Werden die zu den beiden Halbovalen gehörenden Fächer ineinander gezeichnet, scheinen die Mittelpunkte der vier Kreisbögen stattdessen eine Raute aufzuspannen, deren Ecken jeweils auf einer der beiden Ovalachsen liegen und deren Seiten auf die Wechsellpunkte zeigen [ABB. 1210 c]. Das Zusammenspiel zwischen den Proportionen der Raute und den Längen der Radien führt dabei zu einem bestimmten Achsenverhältnis sowie zu einer bestimmten Lage und Richtung der Krümmungswechsel. So nähert sich das Oval umso stärker dem Kreis an, je größer die Radien im Verhältnis zur zentralen Raute sind [ABB. 1211 a]. Die Möglichkeit, jede Raute mit unterschiedlichen Radien zu kombinieren, erlaubt es sogar, konzentrische Kreisbogenovale zu konstruieren [ABB. 1211 b]. Gleichzeitig sind aber auch bei jedem gegebenen Achsenverhältnis noch unendlich viele verschiedene Ovale möglich. Je voller das Oval an den Enden der großen Achsen werden soll, desto näher rücken dabei sowohl die Mittelpunkte der kleinen Kreisbögen M als auch die Krümmungswechsel W an die kleine Achse, desto weiter entfernt von der Mitte des Ovals liegen die Mittelpunkte der großen Kreisbögen N und desto größer sind die beiden Radien r_1 und r_2 [ABB. 1211 c].

Bei geschickter Wahl der Raute und der Radien lassen sich zwar auch mit nur vier Kreisbögen bereits Ovale erzeugen, die dem Verlauf einer Ellipse recht nahe kommen [ABB. 1212 a]. Wenn das Kreisbogenoval gezielt als Ersatz für eine Ellipse genutzt werden soll, empfiehlt es sich aber dennoch, zwischen den kleinen und den großen Kreisbögen je Quadrant noch einen weiteren, vermittelnden Bogen einzufügen. Im Idealfall entsteht auf diese Weise bereits bei Verwendung von acht Bögen mit drei verschiedenen Radien ein Oval, das sich nach Abzug der auf der Baustelle auftretenden Toleranzen praktisch nicht mehr von einer echten Ellipse unterscheiden lässt [ABB. 1212 b]. Andererseits zeigt sich jedoch bei der Analyse konkreter Gebäude, dass die Architekten sowohl bei Ovalen mit zwei als auch bei Ovalen mit drei Radien von der Möglichkeit, den Verlauf der Ovallinie bei feststehenden Proportionen noch in gewissem Umfang zu variieren, ausgiebig Gebrauch machen und sie daher in vielen Fällen gar nicht das Ziel verfolgten, das Oval so gut wie möglich der proportionsgleichen Ellipse anzupassen.

5.2.2. Die Behandlung von Oval und Ellipse in den Traktaten

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den mathematischen Gesetzmäßigkeiten von Oval und Ellipse sowie mit den Möglichkeiten zu deren Konstruktion setzte – parallel zu der weiter vorne bereits ausführlich behandelten Wiederentdeckung ovaler Formen in der Architektur sowie zu deren allmählicher Emanzipation vom perspektivisch verkürzten Kreis in der Malerei¹⁵⁶² – gegen Anfang des 16. Jahrhunderts ein. Während jedoch die Architekten im Zuge ihrer praktischen Arbeit eher das Kreisbogenoval perfektionierten, begannen die Gelehrten vor allem damit, die Ellipse zu untersuchen. Der entscheidende Anstoß ging dabei von einem neu erwachten Interesse an den Schriften des Apollonios von Perge aus, der in seinem um 200 v. Chr. entstandenen Kegelschnitttraktat die Ellipse bereits umfassend analysiert und dabei nicht zuletzt die Grundlagen für einige der späteren Ellipsenkonstruktionen gelegt hatte.¹⁵⁶³ So erschienen, nachdem einzelne Ausschnitte aus dem

zeigen wird, zumindest ab dem ersten Drittel des Seicento auch in konkreten Planungsprozessen bereits eine gewisse Rolle, allgemein durchsetzen konnten sich Ovale mit zusätzlichen Radien und Mittelpunkten aber erst Ende des 18. Jahrhunderts, als im Brückenbau Halbovale mit bis zu sechs verschiedenen Radien zur Norm wurden. Vgl. ZERLENGA 1997, S. 167 ff.

¹⁵⁶² Zur Entdeckung des Ovals durch die Architekten siehe Kapitel 4.1.1. sowie LOTZ 1955, S. 15 ff. und THIES 1983, S. 180. Die Verwendung von ovalen Formen in Gemälden, Zeichnungen, Drucken und Dekorationsprogrammen jener Zeit wird ausführlich analysiert in PREUSSNER 1987, *passim*.

¹⁵⁶³ APOLLONIOS - COMMANDINO 1566, III, fol. 95 v^o ff. (Theor. XLV ff.). Wichtig ist in unserem Zusammenhang vor allem der in Theorem LII geführte, für die Fadenkonstruktion fundamentale Beweis, dass die Summe der Abstände

Werk Apollonios' schon seit einiger Zeit in Gelehrtenkreisen zirkuliert hatten, 1501 beziehungsweise 1522 die ersten neuzeitlichen Abhandlungen über die Kegelschnitte¹⁵⁶⁴ und 1537 die erste lateinische Übersetzung des Apollonios'schen Originals, durch die die dort formulierten Ideen auch einem der griechischen Sprache nicht mächtigen Publikum unmittelbar zugänglich wurden. 1566 sorgte Federico Commandinos verbesserte und mit ausführlichen Erläuterungen versehene Apolloniosausgabe, die für viele Jahrzehnte die Basis für jede weitergehende Beschäftigung mit den Kegelschnitten bilden sollte, dann schließlich dafür, dass das Wissen um die geometrischen Eigenschaften der Ellipse unter Mathematikern endgültig zum Allgemeingut wurde.¹⁵⁶⁵

Apollonios' Aussagen zur Ellipse aus dem unmittelbaren Kontext der Kegelschnitte zu lösen und damit auch für die praktische Anwendung nutzbar zu machen, versuchte jedoch erst Guidobaldo del Monte in seiner 1579 publizierten *Planisphaerium Universalium Theorica*, einem Werk über die Projektion von Kugeloberflächen auf eine Ebene, das sich trotz des ausschließlich lateinischen Textes unter anderem an Kartographen, Kupferstecher und Hersteller wissenschaftlicher Instrumente wandte. Del Monte leitete darin nicht nur die Ermittlung der Brennpunkte einer Ellipse und die sogenannte „Fadenkonstruktion“ detailliert her, sondern beschrieb auch ausdrücklich die einzelnen Schritte bei der Ausführung der jeweiligen Konstruktionen.¹⁵⁶⁶ Außerdem stellte er dort zum ersten Mal den Bau, die Anwendung und die mathematischen Grundlagen eines Ellipsographen vor, mit dem sich die Ellipse quadrantenweise in einer kontinuierlichen Bewegung zeichnen ließ [ABB. 1213 - ABB. 1214].¹⁵⁶⁷ Trotz des praxisorientierten Ansatzes wurde Guidobaldo del Montes Traktat unter Künstlern und Architekten aber vermutlich kaum wahrgenommen. Zwar fand sein Ellipsograph schnell Eingang in Sets von Zeichengeräten oder mathematischen Instrumenten [ABB. 1215], die aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhaltenen Exemplare scheinen jedoch eher für die Sammlungen von Gelehrten und Adligen als für den praktischen Gebrauch durch Handwerker, Künstler und Architekten gedacht gewesen zu sein.¹⁵⁶⁸ Auch in den Lehrbüchern der nachfolgenden Jahrzehnte wurde nirgendwo auf die Existenz eines speziellen Ellipsographen hingewiesen.

eines Punktes auf der Ellipse zu den beiden Brennpunkten stets der Länge der großen Achse entspricht.

Zum Traktat des Apollonios und seiner Rezeption siehe ZERLENGA 1997, S. 11 ff. und FRIED - UNGUGU 2001, *passim*.

¹⁵⁶⁴ Es handelt sich dabei um ein Kapitel in dem enzyklopädisch angelegten *De expetendis et fugiendis rebus opus* des Humanisten Giorgio Valla sowie um den *Libellus super vigintidubus elementis conicis* des Nürnberger Mathematikers Johannes Werner. VALLA 1501, XIII, Kap. 3; WERNER 1522.

Über den letztgenannten Gelehrten dürfte wohl auch Albrecht Dürer, der in seiner 1525 erschienenen *Underweysung der messung* ebenfalls bereits auf die drei Kegelschnitte eingeht, mit den Theorien des Apollonios in Berührung gekommen sein. DÜRER 1525, fig. 34 ff.; PANOFSKY 1948, I, S. 254.

¹⁵⁶⁵ FRIED - UNGUGU 2001, S. 8 f.

¹⁵⁶⁶ DEL MONTE 1579, II, S. 100 ff.

Gerade diese prominente Rolle praxistauglicher Konstruktionsmethoden spricht dafür, die Adressaten des Traktats auch außerhalb des reinen Gelehrtenmilieus zu suchen. Del Montes detaillierte Beschreibung der Ellipsenkonstruktionen dürfte in diesem Zusammenhang eine Reaktion auf die Tatsache gewesen sein, dass Kartographen und Feinmechaniker wegen der beim Zeichnen einer Ellipse auftretenden Schwierigkeiten in ihren Arbeiten meist die stereographische Projektion bevorzugten, bei der alle auf der Kugel liegenden Kreise weiterhin Kreise bleiben. DEL MONTE - SINISGALLI et al. 1994, S. 32.

Zum Ablauf und zu den geometrischen Grundlagen der Konstruktion siehe Anhang B, Konstr. 2.1.

¹⁵⁶⁷ DEL MONTE 1579, II, S. 104 ff.

Zur Funktionsweise des Ellipsographen, der in unterschiedlichen, leicht abgewandelten Formen bis ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet war, siehe Anhang B, Konstr. 2.2, zu den möglichen Bauweisen des Geräts darüber hinaus auch LGT, *ad vocem* „Ellipsenzirkel“ und HAMBLY 1988, S. 89 ff.

¹⁵⁶⁸ Darauf deutet zumindest die Tatsache hin, dass die frühen Ellipsographen, darunter etwa IMSS, Inv.-Nr. 2532, ...; IMSS, Inv.-Nr. 243, ... oder IMSS, Inv.-Nr. 639, ..., oft reich dekoriert waren oder zumindest gemeinsam mit an-

Und auch die übrigen mathematischen Kompendien dürften allenfalls einen geringen Beitrag zur Rezeption von Oval und Ellipse durch die Architekten geleistet haben. Entweder gingen die entsprechenden Werke, wie im Fall der *Geometria pratica* Giovanni Pomodoros oder des *Tesoro di matematiche considerationi* Geronimo Pico Fonticulanos,¹⁵⁶⁹ auch nicht detaillierter auf die geometrischen Hintergründe jener Figuren ein als die im Zusammenhang mit dem Bauwesen ungleich wichtigeren Architektur- und Festungsbau traktate, oder die beiden Arten von ovalen Figuren wurden zwar, wie in der *Gnomonica* und der *Geometria Practica* des am Collegium Romanum lehrenden Jesuitenpaters Christoph Clavius,¹⁵⁷⁰ vergleichsweise ausführlich behandelt, die präsentierten Inhalte hatten jedoch kaum einen erkennbaren Bezug zur Arbeit von Künstlern und Architekten und waren außerdem wegen ihrer Abfassung in lateinischer Sprache wiederum nur den gebildeten Schichten zugänglich. Sogar die Veröffentlichungen zur Perspektive trugen kaum zu genaueren Kenntnissen über Oval und Ellipse bei, da die Perspektivtheorie mindestens bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nur die Abbildung einzelner Punkte behandelte und dabei die Frage, welche geometrischen Gebilde im Zuge der Perspektivkonstruktionen entstehen, weitgehend ausklammerte. Gerade bei Kreisen wurden die resultierenden Formen oft noch nicht einmal mit eigenen Begriffen belegt, sondern nur als „*cerchio digradato*“ oder „*cerchio in prospettiva*“ umschrieben.¹⁵⁷¹ Unter diesen Umständen war es dann eigentlich nur folgerichtig, dass die Traktate auch bezüglich der Abbildung von Kreisen nur empfahlen, einzelne Punkte der neuen Umrisslinie zu konstruieren und diese freihändig miteinander zu verbinden, und dass sie Konstruktionsmethoden für kontinuierliche Oval- und Ellipsenlinien höchstens dort erwähnten, wo die unverkürzten, mit Hilfe der Perspektive abzubildenden Ausgangsfiguren vorgestellt werden.¹⁵⁷²

Für die Verbreitung der neuen Formen im Bauwesen sorgten daher primär die Architektur- und Festungsbau traktate, die oft mit einer Einführung in die Grundlagen der Geometrie begannen und die in diesem Zusammenhang oft auch auf Oval- und Ellipsenkonstruktionen eingingen. Bereits in dem 1545 erstmals erschienenen, ausdrücklich mit „*Di Geometria*“ betitelten I. Buch des Architektur traktats von Sebastiano Serlio [Abb. 1216] wurde nicht nur das Kreisbogenoval zum ersten Mal beschrieben, Oval und Ellipse nahmen dort auch einen später kaum noch übertroffenen Raum ein.

deren, aufwändig gestalteten Instrumenten in einer Prachtschatulle präsentiert wurden. Außerdem stammen viele dieser frühen Beispiele von namhaften Instrumentenmachern, wie Christoph Schissler oder Giacomo und Domenico Lusverg, deren Arbeiten in ganz Europa gefragte Objekte waren und die ihre Instrumente vor allem für wissenschaftliche Beobachtungen oder für fürstliche Wunderkammern anfertigten.

Einfachere, für eine tägliche Benutzung geeignete Ellipsographen, wie MHS, Inv.-Nr. 30371 und MHS, Inv.-Nr. 38114 haben sich in den Wissenschafts- und Technikmuseen dagegen erst aus dem 18. und 19. Jahrhundert erhalten.

¹⁵⁶⁹ POMODORO - SCALA 1599, Taf. 28 und Taf. A.1 (fig. 46 ff.); PICO FONTICULANO 1645, I, S. 40 ff.

Das erst lange nach dem Tod des Autors erschienene Buch Pico Fonticulanos verdient hier insofern eine besondere Erwähnung, als es sich neben einer Euklid Ausgabe Federico Commandinos als einziges mathematisches Werk zweifelsfrei in Berninis Privatbibliothek nachweisen lässt. MCPHEE 2000, S. 444 (Nr. 11).

¹⁵⁷⁰ CLAVIUS 1581, I, S. 24 ff. und 89 ff. etc.; ID. 1604, IV, S. 224 sowie VIII, S. 401 f. und 421 ff.

¹⁵⁷¹ KITAO 1974, S. 72.

¹⁵⁷² Eine Ausnahme bildet hier lediglich Lorenzo Sirigattis *La pratica di prospettiva* von 1596, wo sich nicht nur die Hinweise finden, es sei „*non [...] altro il cerchio digradato, che vna figura Ouata, chiamata da Greci Elipsi*“ beziehungsweise die einzeln ermittelten Punkte fielen „*nella circonferenza d'vna figura ouata*“, sondern wo auch empfohlen wird, nach Bestimmung der beiden Hauptachsen eine Ellipse zu zeichnen „*nel modo che l'Illustrissimo & dottissimo Signore Guidobaldo de' Marchesi del Monte insegna nel fine del secondo libro del suo Plenifero*.“ Da bei allen nicht genau in Blickrichtung liegenden Kreisen die perspektivische Abbildung lediglich zwei konjugierte Durchmesser liefert, die sich im 16. und 17. Jahrhundert noch nicht sinnvoll in die eigentlichen Achsen transformieren ließen, bringt jedoch selbst Sirigatti die Möglichkeit, den *cerchio in prospettiva* als kontinuierliche Linie zu zeichnen, nur bei mittig auf Blickachse liegenden Kreisen ins Gespräch. SIRIGATTI 1596, I, fol. 6 v° und I, fol. 9 v°.

Serlio stellte darin zunächst eine auf den spätantiken Mathematiker Proklos zurückgehende, punktweise Konstruktion der Ellipse vor, die sich in den hier untersuchten Traktaten ansonsten nicht findet, im Kontext der Architektur aber wohl auch keine Rolle spielte.¹⁵⁷³ Eine Methode, um eine Ellipse in einer kontinuierlichen Bewegung zu zeichnen, erwähnte er zwar vermutlich nicht,¹⁵⁷⁴ umso ausführlicher widmete er sich aber dem Kreisbogenoval, für das er insgesamt vier Konstruktionen vorstellte [ABB. 1217].¹⁵⁷⁵ Nach einer allgemeineren Methode auf der Grundlage zweier gleichseitiger Dreiecke, anhand derer er zudem die Möglichkeit demonstrierte, konzentrische Ovale zu erzeugen, folgten als zweite bis vierte Konstruktion einige besonders regelmäßige Varianten, bei denen außer der von den Mittelpunkten gebildeten zentralen Raute auch die Radien der Kreisbögen durch die Konstruktion eindeutig festgelegt sind.¹⁵⁷⁶ Serlio griff hierbei wohl auf Vorarbeiten Peruzzis zurück, der zumindest die dritte und vierte Konstruktion bereits Anfang der 1530er-Jahre auf einem Skizzenblatt¹⁵⁷⁷ dargestellt hatte [ABB. 1218]. Ob Peruzzi die Ovale tatsächlich selbst entwickelte, wie gemeinhin angenommen wird, muss jedoch offen bleiben, da sich beide Varianten auch schon auf einer eigentlich den Resonanzgefäßen des antiken Theaters gewidmeten Tafel in Cesare Cesarianos Vitruvsausgabe von 1521 nachweisen lassen [ABB. 1219].¹⁵⁷⁸ Trotz dieser Vorläufer dürfte jedoch hauptsächlich Serlio dafür verantwortlich gewesen sein, dass die genannten Konstruktionen breiteren Kreisen bekannt wurden und in die Planungspraxis jener Zeit Eingang fanden.

Auch für die Behandlung von Kreisbogenoval und Ellipse in den nachfolgenden Traktaten bildeten Serlios Ausführungen die entscheidende Grundlage. Besonders deutlich ist dieser Einfluss in der 1567 erschienenen, zweiten Auflage von Pietro Cattaneos *L'architettura* sowie in Buonaiouto Lorinis *Delle fortificationi* zu spüren, wo die ovalen Figuren ebenfalls im Rahmen allgemeiner Einführungen in die Geometrie behandelt werden und wo die jeweiligen Autoren im Wesentlichen die Ovalkonstruktionen Serlios wiederholen.¹⁵⁷⁹ Die einzige nennenswerte Ergänzung bestand in diesem Zusammenhang darin, dass nun auch die Fadenkonstruktion in den Kanon der möglichen Varianten Eingang fand. Allerdings beschränkte sich Lorini dabei auf eine Ellipse der festen Proportion 1 : 1,134 und nur Cattaneo stellte – 12 Jahre bevor Guidobaldo del Monte das Verfahren in seinem Planisphärentraktat auch theoretisch unterfütterte – tatsächlich bereits die Konstruktion einer beliebigen Ellipse sowie die Ermittlung der Brennpunkte vor. Auch auf die Möglichkeit, zueinander annähernd parallele Ellipsen zu erzeugen, ging zunächst nur Cattaneo ein.

Selbst in den bereits erwähnten Geometriebüchern Pomodoros und Pico Fonticulanos sowie im Perspektivtraktat Jacopo Barozzi da Vignolas findet sich primär eine Auswahl der Serlio-

¹⁵⁷³ SERLIO 1584, I, fol. 11 v^o.

¹⁵⁷⁴ Während Ornella Zerlenga in der Beschreibung der punktwisen Ellipsenkonstruktion unmittelbar vorausgehenden Aussage „Vorrà l'Architetto fare un ponte, ò un'arco, ò ueramente una uolta di minore altezza che il mezzo cerchio, auenga che molti muratori hanno una certa sua prattica, che col filo fanno simili uolte, le quali ueramente corrispondeno all'occhio, & si accorda anchora con alcune forme ouali fatte col compasso.“ den Beleg sieht, dass Serlio die Fadenkonstruktion der Ellipse bereits kannte, ging Timothy Kaori Kitao davon aus, dass auch mit dem Faden lediglich ein halbes Kreisbogenoval realisiert werden sollte. Dazu müsste der Faden im Mittelpunkt des mittleren, großen Kreisbogens befestigt und zwischen zwei in den Mittelpunkten der seitlichen, kleinen Kreisbögen eingeschlagenen Nägeln hindurchgeführt werden, die den Faden jenseits der beiden Wechsellpunkte umlenken. In jedem Fall beließ es Serlio jedoch bei einer bloßen Erwähnung der Konstruktion und ging nicht weiter darauf ein, wie bei deren Ausführung genau vorzugehen ist. ZERLENGA 1997, S. 18; KITAO 1974, S. 71 und Abb. 46.

¹⁵⁷⁵ SERLIO 1584, I, fol. 13 v^o f.

¹⁵⁷⁶ Für eine ausführlichere Beschreibung der Konstruktionen siehe Anhang B, Konstr. 1.2.

¹⁵⁷⁷ GDSU, Uff. 531 A r^o. Die Datierung findet sich bei LOTZ 1955, S. 11.

¹⁵⁷⁸ VITRUV - CESARIANO 1521, V, fol. 80 v^o.

¹⁵⁷⁹ CATTANEO 1567, VII, S. 157 f.; LORINI 1597, I, S. 6.

Konstruktionen.¹⁵⁸⁰ Giulio Troili schließlich behandelte in seinen *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* sogar wieder alle drei speziellen Ovale Serlios und gab mit den Beschriftungen „*ovato longo*“, „*ovato tondo*“ und „*ovato*“ dabei außerdem an, in welchen Fällen sich die einzelnen Ovalvarianten besonders eigneten [ABB. 1220]. Bei der ebenfalls vorgestellten Fadenkonstruktion wiesen die Beschriftung „*per varie misvre d' ovati*“ sowie die Beschreibung im begleitenden Text dagegen ausdrücklich auf die Möglichkeit hin, auf diese Weise ovale Figuren jeder beliebigen, im Voraus festgelegten Größe und Proportion zu erzeugen.¹⁵⁸¹

Methoden, um auch bei Kreisbogenovalen beliebige, vorherbestimmte Proportionen zu realisieren, waren zwar schon 1604 in der oben erwähnten *Geometria practica* Christoph Clavius' vorgestellt worden.¹⁵⁸² In Architektur- beziehungsweise Perspektivtrakaten lassen sich diese Konstruktionen jedoch zunächst nur in Frankreich nachweisen, wo im Gegensatz zu Italien die Studien zu den geometrischen Gesetzmäßigkeiten von Oval und Ellipse auch während des 17. und 18. Jahrhunderts noch intensiv weitergeführt wurden.¹⁵⁸³ Insbesondere Abraham Bosse gab auf einer auf 1661 datierten Tafel aus seinem Werk *Des ordres de colônes en l'architecture* [ABB. 1221] sowie in seinem 1665 erschienenen *Traité des pratiques geometrales et perspectives* nochmals an, wie sich aus den beiden Ovalachsen und dem Radius der kleinen auch der Radius und die Mittelpunkte der großen Kreisbögen ermitteln lassen,¹⁵⁸⁴ ja im erstgenannten Werk übertrug er das entsprechende Verfahren sogar zusätzlich auch noch auf Ovale mit drei unterschiedlichen Radien.¹⁵⁸⁵ In der italienischen Traktatliteratur fanden die betreffenden Konstruktionen dagegen keinen Niederschlag. Obwohl Clavius, der die Bestimmung beliebig proportionierter Kreisbogenovale als einer der Ersten schriftlich erwähnt hatte, unmittelbar in Rom wirkte und Bosse die dazu erforderlichen Methoden an einer Stelle sogar als „*assez communes*“ bezeichnet,¹⁵⁸⁶ ist daher nicht ohne Weiteres davon auszugehen, dass jene Verfahren zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale unter römischen Architekten bereits allgemein bekannt waren.

Auch Hinweise darauf, dass sich die Umrisslinie eines Kreisbogenovals durch eine Einbeziehung zusätzlicher, vermittelnder Radien nochmals deutlich stärker an den Verlauf einer Ellipse annähern lässt, fehlen in den italienischen Texten des Cinque- und Seicento. Dies dürfte jedoch nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass Ovale mit mehr als zwei Radien zu jener Zeit im Bauwesen ebenfalls nur recht selten zum Einsatz kamen. Zum einen besaß die Ellipse für die Architekten damals wohl

¹⁵⁸⁰ Bei Pomodoro und seinem Herausgeber Giovanni Scala folgt auf zwei der von Serlio kodifizierten Ovale noch eine weitere, eigene Variante. Die anderen beiden Traktate beschränken sich dagegen ausschließlich auf Konstruktionen Serlios. Nur Pietro Accolti präsentierte in seinem *L'inganno degli occhi* neben der Fadenkonstruktion lediglich ein eigenes Kreisbogenoval, ohne zusätzlich auch auf Serlios Varianten einzugehen. POMODORO - SCALA 1599, Taf. 28 und Taf. A.1 (fig. 46 ff.); PICO FONTICULANO 1645, I, S. 40 ff.; VIGNOLA - DANTI 1582, S. 113 f.; ACCOLTI 1625, S. 40 f.

¹⁵⁸¹ TROILI 1683, S. 10 f.

Das Werk erschien zum ersten Mal bereits 1672. Zitiert wird hier jedoch nach der deutlich weiter verbreiteten zweiten Auflage, bei der Text und Diagramme zwar gleich auf den Seiten angeordnet, die Seiten selbst jedoch anders nummeriert sind.

¹⁵⁸² CLAVIUS 1604, VIII, S. 423 f.

Zu den Konstruktionen selbst siehe Anhang B, Konstr. 1.3.

¹⁵⁸³ Vgl. ZERLENGA 1997, *passim*, die in ihrer Arbeit über das Auftreten ovaler Formen in der Traktatliteratur für das Cinque- und frühe Seicento außer Dürers *Underweysung der messung* nur italienische Beispiele erwähnt, die Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dann aber fast ausschließlich anhand von französischen und niederländischen Autoren behandelt.

¹⁵⁸⁴ BOSSE o. J., Taf. N f. (fig. V-VI); BOSSE 1665, S. 64 und Taf. 14.

¹⁵⁸⁵ BOSSE o. J., Taf. P f. (fig. XV).

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, Taf. N.

noch nicht den Stellenwert, der eine gezielte Angleichung der Umrisslinie an jene geometrische Figur hätte geboten erscheinen lassen. Zum anderen erwies sich die Vermehrung der Radien und Mittelpunkte, wie sich noch zeigen wird, für den Planungs- und Bauprozess auch als eher ungünstig. Deutlich überraschender ist dagegen, dass die Traktate auch die Möglichkeit nicht erwähnen, das innere Konstruktionsgerüst eines Ovals oder einer Ellipse auf pythagoreischen Dreiecken aufzubauen.¹⁵⁸⁷ Da auf diese Weise Figuren entstehen, in denen alle auftretenden Kenngrößen miteinander kommensurabel sind, käme dies den bei der Planung und Realisierung eines Gebäudes herrschenden Rahmenbedingungen nicht nur ausdrücklich entgegen. Vielmehr lässt sich ein solcher Rückgriff auf pythagoreische Dreiecke bei den im 16. und frühen 17. Jahrhundert realisierten Ovalgrundrissen auch in der Tat immer wieder nachweisen. Um ein vollständiges Bild der unter Architekten und Baumeistern verbreiteten Oval- und Ellipsenkonstruktionen zu erhalten, soll die Auswertung der Traktatliteratur daher im Folgenden nochmals um eine Untersuchung konkreter Gebäude ergänzt werden.¹⁵⁸⁸

5.2.3. Die Abgrenzung zwischen Oval und Ellipse und die Frage nach der idealen Form

Wenn in den letzten Abschnitten Kreisbogenoval und Ellipse immer wieder in einem Atemzug genannt wurden, so geschah dies nicht zuletzt deswegen, weil auch die Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts die beiden geometrischen Figuren und die zugehörigen Begriffe meist nicht klar voneinander trennten. In den ernsthaften mathematischen Abhandlungen wurde zwar die Ellipse einschließlich ihrer geometrischen Gesetzmäßigkeiten jeweils korrekt beschrieben und mit dem auch aus heutiger Sicht richtigen Terminus belegt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, gingen diese Publikationen dann aber nicht auf das Oval ein und wiesen somit auch nicht auf die Unterschiede zwischen den beiden Figuren hin. Daher dürften die Zeitgenossen die Verwendung des Wortes „Ellipse“ dort wohl eher als Bevorzugung des Fachbegriffs gegenüber dessen vermeintlichem volkssprachlichen Äquivalent aufgefasst haben und weniger als Ausdruck des Bemühens, eine spezielle Figur mit einem eigenen Begriff zu belegen. In Traktaten, die sich an ein vornehmlich an der praktischen Anwendung der Konstruktionen interessiertes Publikum wandten, wurde oft sogar darauf verzichtet, den Begriff „Ellipse“ überhaupt einzuführen. Wenn in solchen Fällen neben den Ovalkonstruktionen aus vier Kreisbögen auch die Fadenkonstruktion der Ellipse vorgestellt wurde, blieb daher ohnehin keine andere Möglichkeit als beide geometrischen Figuren unter „Oval“ zu subsumieren. Und dort, wo neben dem Begriff des Ovals doch auch der der Ellipse eingeführt wurde, deutet in der Regel alles darauf hin, dass die beiden Bezeichnungen als Synonyme galten.¹⁵⁸⁹

Vor diesem Hintergrund bleibt zweifelhaft, ob im 16. und 17. Jahrhundert den Künstlern und Architekten überhaupt bereits bewusst war, dass es sich bei Kreisbogenoval und Ellipse um zwei in ihren geometrischen Eigenschaften fundamental verschiedene Figuren handelte, und ob eine der beiden Figuren als die eigentlich korrekte Variante und die andere nur als deren Näherung angesehen wurde. Als Beleg dafür, dass die Ellipse auch für Praktiker damals schon die eigentlich intendierte

¹⁵⁸⁷ Vgl. Anhang B, Konstr. 1.2, Konstr. 1.4 und Konstr. 2.1, insbes. S. 618 f., 621 und 623.

¹⁵⁸⁸ Siehe Kapitel 5.2.5., S. 549 ff.

¹⁵⁸⁹ Zwar finden sich in den Traktaten vereinzelt Textstellen, die für sich genommen den Eindruck vermitteln könnten, die Ellipse werde als ein spezieller Fall des Ovals angesprochen, so etwa bei den auf S. 541 (Anm. 1572) bereits zitierten Formulierungen „*vna figura Ouata, chiamata da Greci Elipsi*“ Lorenzo Sirigattis oder „*l'ovale detto ellipse*“ Giovanni Pomodoro. SIRIGATTI 1596, I, fol. 6 v°; POMODORO - SCALA 1599, Text zu Taf. 2.

Im Kontext des gesamten Traktats erweisen sich derartige Interpretationen jedoch fast immer als unhaltbar. So spricht zum Beispiel Pomodoro an späterer Stelle von „*diuerse forme di Elipsis uolgarmente dette figure Ouali*“ und illustriert diese ausschließlich mit Kreisbogenovalen. *Ibid.*, Taf. 28.

Figur dargestellt haben könnte, kommen insbesondere der Manuskript gebliebene Traktat von Ludovico Cardi, genannt „Il Cigoli“ sowie Abraham Bosses *Des ordres de colônes* infrage, in denen die Fadenkonstruktion im Vergleich zur Konstruktion aus Kreisbögen ausdrücklich als die richtigere Methode bezeichnet wird.¹⁵⁹⁰ Auch die Formulierung „*Nondimeno se l'Architetto vorrà procedere teoricamente, portato dalla ragione, potrà tener questa via*“, mit der Serlio seine Beschreibung der Ellipsenkonstruktion aus Einzelpunkten einleitete, könnte implizieren, dass lediglich diese Konstruktion die korrekte Form liefert und alle anderen vorgestellten Methoden Näherungen ergeben, die höchstens aus praktischen Gründen der echten Ellipse vorzuziehen sind.¹⁵⁹¹

Andererseits versucht jedoch Johann Heinrich Müller nachzuweisen, dass Serlios Lehrer Peruzzi bei seinem Bemühen, die Aufnahme ovaler Figuren in den architektonischen Formenkanon theoretisch zu legitimieren, ausdrücklich nicht auf die Ellipse sondern auf das Kreisbogenoval zurückgriff.¹⁵⁹² Peruzzi verbinde bei den Grundrissen seiner Ovalentwürfe die klassischen, stets arithmetischen Proportionen der humanistischen Tradition mit den aus der Planungspraxis der mittelalterlichen Bauhöfen stammenden geometrischen Verfahren der Quadratur und Triangulation und nutze dazu die von Serlio publizierten, regelmäßigen Ovalkonstruktionen, für die Müller die Bezeichnung „regulierte Ovale“ einführt. Da solche „nach antiker und ‚gotischer‘ Norm gleichermaßen ‚perfekt‘“¹⁵⁹³ konstruierten Varianten bei der Ellipse nicht möglich seien, folge aus Peruzzis Umgang mit ovalen Formen aus architekturtheoretischer Sicht ein Primat des Kreisbogenovals, der – so Müller – bis weit ins 17. Jahrhundert hinein nachwirke. Nachdem sich die „regulierten Ovale“ schnell als Standardkonstruktionen etablierten, die die Architekten in den meisten Fällen wohl einfach unreflektiert aus den Traktaten übernommen haben dürften, ist es zwar sicher nicht gerechtfertigt, wie Müller hinter jeder Anwendung dieser Ovalfiguren sofort eine Rezeption von Peruzzis nie schriftlich formulierten architekturtheoretischen Überlegungen zu vermuten. Unbestritten ist jedoch, dass das Kreisbogenoval durch die höhere Zahl seiner Kenngrößen mehr Anknüpfungspunkte für die Strukturierung eines Gebäudes bietet und daher nicht nur die für den Planungsprozess besser geeignete Figur darstellt, sondern auch eher erlaubt, durch gemeinsame Achsen oder durch aufeinander bezogene Abmessungen Bezüge innerhalb des Grundrisses herzustellen. Für einen an Proportionskanons und Zahlensymbolik geschulten Architekten bot daher das Kreisbogenoval in der Tat mehr Möglichkeiten, die entstehende Form mit Bedeutung aufzuladen. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund entstanden in einer späten Nachfolge Peruzzis selbst während des Seicento noch ideale Kreisbogenovale, etwa wenn Borromini in seinen Stichvorlagen für S. Carlo alle Quattro Fontane dem Grundriss nachträglich ein regelmäßiges Kreisbogenoval unterlegte, das Serlios zweite und vierte Konstruktion miteinander kombinierte und das alle wichtigen Punkte des Grundrisses in ein kohärentes System einband [ABB. 1226 a].¹⁵⁹⁴

¹⁵⁹⁰ „[...] *si fa ordinariamente col compasso da più centri, .ABCD. [...], ma più giustamente si farà con un filo [...]*“ CIGOLI - PROFUMO 1992, S. 34; „[...] *à cause que je me suis assujecty de faire passer le grand cercle au point X pour approcher le plus près de la vraye Elipse, jl ma fallu y employer trois ouuertes de compas*“ BOSSE o. J., Taf. P.

¹⁵⁹¹ SERLIO 1584, I, fol. 11 v°. Ob eine derartige Interpretation statthaft ist, hängt davon ab, wie man die unmittelbar davor erwähnte „Fadenkonstruktion“ auffasst. Unter Umständen wollte Serlio mit der Wahl des Begriffes „theoretisch“ auch nur die Tatsache unterstreichen, dass sich bei dieser Konstruktion die Entstehung der Ellipse aus einem verzerrten Kreis unmittelbar nachvollziehen lässt. Das „theoretische Vorgehen“ stünde dann für Serlio völlig gleichberechtigt neben anderen, weniger aufwändigen Konstruktionsmethoden. Zu Serlios „Fadenkonstruktion“ siehe S. 542 (Anm. 1574).

¹⁵⁹² MÜLLER 1967, S. IV f. und 25 ff.

¹⁵⁹³ *Ibid.*, S. 43.

¹⁵⁹⁴ Zur Datierung der Idealfigur auf die Zeit nach Fertigstellung des Gebäudes sowie zu deren formalen und symbolischen Bezügen siehe BELLINI 2004, S. 139 ff.

Gleichzeitig scheint sich jedoch im Laufe des 17. Jahrhunderts – vielleicht aufgrund eines zunehmenden Interesses an mathematischen Fragestellungen oder unter dem Eindruck der neuesten Erkenntnisse zum Aufbau des Sonnensystems – auch die Ellipse derart mit inhaltlichen Assoziationen gefüllt zu haben, dass sie als ideale Realisierung eines ovalen Grundrisses neben das Kreisbogenoval treten konnte. Gerade im Zusammenhang mit S. Andrea al Quirinale wird sich zeigen, wie sich das geometrische Gerüst dort immer weiter der Form und Logik dieser Figur annäherte, bis die Kontur des Hauptraumes am Ende praktisch nicht mehr von einer Ellipse zu unterscheiden ist. Somit darf zumindest bei Gian Lorenzo Bernini ein gewisses Bewusstsein für die spezifischen Charakteristika von Oval und Ellipse vorausgesetzt werden.

Unabhängig davon, ob das Wissen um die diversen Spielarten ovaler Figuren Mitte des Seicento unter Architekten und Baumeistern nun tatsächlich bereits selbstverständlich war, könnte das Bewusstsein für die Unterschiede zwischen den beiden grundsätzlichen Varianten beim reifen Bernini aber auch damit zusammenhängen, dass er und seine Werkstatt während der Planung von S. Andrea al Quirinale eng mit den Jesuiten zusammenarbeiteten. Da das Collegium Romanum im 17. Jahrhundert generell ein Zentrum der Mathematikausbildung darstellte und dort mit Giovanni Battista Giattini, Giuseppe Ferroni und Francesco Eschinardi bei Baubeginn von S. Andrea sogar drei Lehrkräfte belegt sind, die sich im Laufe ihres Lebens unter anderem mit Fragen der Astronomie beziehungsweise mit der Konstruktion von Sonnenuhren beschäftigt haben und die damit durch ihre eigene wissenschaftliche Arbeit mit der Theorie der Ellipse in Berührung gekommen sein müssen,¹⁵⁹⁵ darf nämlich nicht nur als sicher gelten, dass das Wissen um die Oval- und Ellipsenkonstruktionen sowie die ihnen zugrunde liegenden geometrischen Gesetzmäßigkeiten zu diesem Zeitpunkt im Jesuitenorden verfügbar war. Es kann auch kaum ein Zweifel daran bestehen, dass Bernini gerade mit den Mathematikern des Collegium Romanum in einem gewissen Austausch gestanden haben muss, bekleideten in der Mitte des Seicento doch die dortigen Mathematikprofessoren nebenbei meist auch das Amt des *consiliarius aedificiorum* und waren daher schon von Amts wegen in alle größeren Bauprojekte des Ordens eingebunden.¹⁵⁹⁶

¹⁵⁹⁵ Ferroni war am Collegium Romanum von 1657 bis 1660 Professor für Mathematik. Eschinardi wird in den Ordenslisten ab 1658 nacheinander als Professor für Logik, für Physik sowie für Metaphysik geführt, bevor er 1665 ebenfalls kurzzeitig einen Lehrstuhl für Mathematik übernahm. Giattini schließlich, der sowohl in seiner Lehr- als auch in seiner Publikationstätigkeit ein sehr weit gefächertes Feld von Disziplinen abdeckte, ist zwar nur zwischen 1632 und 1635 sowie zwischen 1647 und 1649 tatsächlich als Mathematikprofessor des Collegium Romanum belegt, als Professor für Kasuistik beziehungsweise für Scholastik sowie als *praefectus studiorum* war er aber bis 1672 an jener zentralen Ausbildungsstätte des Jesuitenordens präsent. VILLOSLADA 1954 S. 327 ff.; FISCHER 1983, S. 84 f. und 88; DE LUCCA 2012, S. 80 ff. Zu Ferroni siehe darüber hinaus BALDINI 2000, S. 227 f. und 233 f.; zu Eschinardi und Giattini DBI, *ad vocem*.

¹⁵⁹⁶ VALLERY-RADOT 1960, S. 8* ff.; BALDINI 2000, S. 105 f.

Belegt ist diese Doppelrolle vor allem für Gilles-François de Gottignies, Professor für Mathematik von 1662 oder 1664 bis 1685 und *consiliarius aedificiorum* mindestens von 1666 bis 1683. Zur Vita Gottignies' und zu seiner Zeit als Dozent am Collegium Romanum siehe DHGE, *ad vocem*; ARSI, Sched. Unif., *ad vocem*; FISCHER 1983, S. 85, Nachweise für seine Tätigkeit als Architektursachverständiger des Ordens finden sich unter anderem in ARSI, Neap. 192, fol. 82 r° und 134 r° ff.; ARSI, Rom. 122, fol. 430 r° f.; ARSI, Med. 88, fol. 293 r° ff. Vgl. BÖSEL 1985, S. 121, 315, 366 f., 418 und 503; BÖSEL - KARNER 2007, S. 79, 283 und 401 f.

Und auch von Giovanni Battista Giattini sind sowohl aus dem Jahr 1650 als auch aus dem Jahr 1663 Stellungnahmen zu einzelnen, der Ordenszentrale zur Genehmigung vorgelegten Bauprojekten erhalten. ARSI, Neap. 189, fol. 323 r°; ARSI, Neap. 192, fol. 330 r°. Vgl. BÖSEL 1985, S. 454 und 512; BÖSEL - KARNER 2007, S. 94.

5.2.4. Die Eignung von Oval und Ellipse für den Bauprozess

Da die Architekten des 17. Jahrhunderts erst allmählich zwischen Kreisbogenovalen und Ellipsen zu unterscheiden begannen und ihnen, selbst wenn sie sich der spezifischen Charakteristika der beiden Varianten bewusst waren, deren mathematische Herleitung als für die konkrete Anwendung vergleichsweise irrelevant erscheinen musste, darf wohl angenommen werden, dass die Entscheidung für eine bestimmte Geometrie in der Regel primär auf praktischen Erwägungen beruhte. Der detaillierte Planungs- und Realisierungsprozess eines ovalen Gebäudes ist daher nur vor dem Hintergrund der mit den jeweiligen Konstruktionsmethoden verbundenen Vor- und Nachteile wirklich zu verstehen.

Bei der Analyse der diversen Möglichkeiten, eine ovale Figur zu erzeugen, fällt zunächst einmal auf, dass auch während des 17. Jahrhunderts die oben erwähnten Schwierigkeiten beim Zeichnen der Ellipse noch deutlich ins Gewicht fielen. So ließ sich bei der Verwendung eines Ellipsographen¹⁵⁹⁷ das Grundelement nur schwer mit ausreichender Genauigkeit auf dem Achsenkreuz ausrichten und dort auch kaum gegen Verrutschen sichern. Um eine vollständige Ellipse zu erzeugen, war es je nach Bauart außerdem nötig, das Gerät mehrfach neu anzusetzen. Auch eine Ermittlung einzelner Ellipsenpunkte,¹⁵⁹⁸ die sich stets als recht aufwändig erweist und beim Verbinden der Punkte eine geübte Hand erfordert, sowie die Fadenkonstruktion,¹⁵⁹⁹ bei der der Faden sich in der Praxis meist weder ausreichend stabil in den Brennpunkten fixieren und während des Zeichnens gleichmäßig gespannt halten noch in seiner Länge überhaupt exakt kontrollieren lässt, konnten – zumindest bei der Anfertigung von Zeichnungen – nicht völlig überzeugen.

Verglichen dazu lässt sich ein Kreisbogenoval, zu dessen Konstruktion lediglich Zirkel und Lineal nötig sind, deutlich leichter generieren.¹⁶⁰⁰ Die praktischen Vorteile werden in diesem Zusammenhang jedoch zum einen dadurch erkaufte, dass die Kontrolle der Gesamtproportionen nun um einiges schwerer fällt – vor allem wenn man davon ausgeht, dass die Mittelpunktskonstruktionen Clavius' und Bosses¹⁶⁰¹ im 17. Jahrhundert noch nicht überall zum Allgemeingut gehörten. Zum anderen entsteht zumindest bei Kreisbogenovalen mit zwei Radien am Krümmungswechsel stets der Eindruck einer mehr oder weniger starken Abplattung, der die Harmonie der Figur empfindlich stört. Zwar lassen sich diese Abplattungen durch die Einführung des erwähnten dritten Radius beträchtlich abmildern, die Konstruktion wird dadurch aber wieder deutlich komplizierter und fehleranfälliger und verliert auf diese Weise einen Teil ihrer Vorzüge gegenüber der Ellipse.¹⁶⁰² Außerdem ist es dann praktisch nicht mehr möglich, beim Zeichnen eines Entwurfs auf dem Papier und bei dessen Realisierung auf der Baustelle exakt dieselbe Konstruktion zu verwenden: Nutzt man bei einem Oval mit drei Radien zur Ermittlung des inneren Grundgerüsts die Mittelpunktskonstruktionen, ergeben sich für die mittleren Mittelpunkte sowie für einen Teil der Wechsellpunkte nämlich Positionen, die sich auf dem Papier zwar leicht markieren lassen, die aber kaum in ein übergeordnetes Maßsystem eingefügt und daher auf dem Baugrund auch nur schwer abgesteckt werden können.¹⁶⁰³ Wählt man dagegen eine kommensurable Variante, bei der sich alle relevanten Punkte und Längen in dem durch die Maßeinheit gebildeten Raster verankern lassen, bieten diese zwar bessere Voraussetzungen, um die Figur auf der Baustelle zu konstruieren, aufgrund der extrem fei-

¹⁵⁹⁷ Anhang B, Konstr. 2.2.

¹⁵⁹⁸ Anhang B, Konstr. 3.

¹⁵⁹⁹ Anhang B, Konstr. 2.1.

¹⁶⁰⁰ Anhang B, Konstr. 1.1.

¹⁶⁰¹ Anhang B, Konstr. 1.3.

¹⁶⁰² Anhang B, Konstr. 1.4.

¹⁶⁰³ Anhang B, Konstr. 1.4., insbes. S. 620.

nen Achsenteilung lässt sich die Konstruktion im verkleinerten Maßstab dann aber nicht mehr exakt wiedergeben.¹⁶⁰⁴

Ähnlich wie die Ovale mit drei Radien besitzen auch die übrigen Konstruktionen im konkreten Bauprozess völlig andere Vor- und Nachteile als in den Zeichnungen. So sind etwa die bei Kreisbogenovalen mit zwei Radien auftretenden Abplattungen für den im fertigen Gebäude stehenden Betrachter überhaupt nicht mehr bewusst wahrnehmbar und sprechen daher auch nicht mehr gegen deren Anwendung in der Architektur. Gleichzeitig entfallen auf der Baustelle aber auch die beschriebenen Vorzüge beim Zeichnen des Ovals. Zum einen lässt sich das für die Fadenkonstruktion der Ellipse erforderliche Seil dort deutlich besser in den Brennpunkten fixieren als auf dem Zeichenbrett, zum anderen können auch Kreise auf dem Bauplatz meist nur erzeugt werden, indem man an einem Pflock ein Seil oder eine Messkette befestigt und damit für jeden Einzelpunkt der Kreislinie den Abstand vom Mittelpunkt wieder neu abträgt. Vor diesem Hintergrund ist es kaum weniger aufwändig, zur Konstruktion eines Kreisbogens die in einem einzelnen Punkt befestigte Schnur oder Kette jedes Mal wieder gerade auszurichten und straff zu ziehen als für eine Ellipse dasselbe mit einer in zwei Brennpunkten befestigten Schnur oder Kette zu tun. Da bei der Konstruktion einer Ellipse nur zwei, und nicht wie für das Kreisbogenoval vier oder acht Fixpunkte erforderlich sind und dabei außerdem die Gefahr entfällt, dass die einzelnen Bögen an den Wechselpunkten nicht exakt aneinander anschließen, könnte die Ellipse auf dem Bauplatz sogar die sinnvollere Variante darstellen. Gegen deren Verwendung spricht in diesem Zusammenhang lediglich die Tatsache, dass bei Ellipsen in der Regel deutlich längere Seile benötigt werden als bei Kreisbogenovalen vergleichbarer Größe. Wenn sich die Dimensionen in Grenzen halten und die Länge der erforderlichen Seile somit nicht ins Gewicht fällt, bietet die Ellipse gegenüber dem Kreisbogenoval jedoch in der Tat deutliche Vorteile. Dies zeigt sich nicht zuletzt im Gartenbau, wo die Fadenkonstruktion eine derart weite Verbreitung genoss, dass die Ellipse bis heute auch als „Gärtneroval“ bezeichnet wird.

Dass das Kreisbogenoval letztlich dennoch als die für die Planung und Realisierung von Gebäuden geeignetere Form erscheint, hat daher hauptsächlich mit vier weiteren, nur innerhalb eines architektonischen Kontexts relevanten Aspekten zu tun: Erstens bieten Kreisbogenovalen den schon erwähnten Vorteil, dass das innere Konstruktionsgerüst der Figur bereits erste Anknüpfungspunkte für die Organisation der Wandabwicklung oder des Kapellenkranzes liefert, die in der Ellipse völlig fehlen. Zweitens eignen sich Kreisbogenovalen, bei denen sich jede innere Basiskonstruktion mit unterschiedlichen Radien kombinieren lässt, deutlich besser dazu, die bei der Festlegung von Wandstärken oder Kapellenkränzen erforderlichen, parallelen Figuren zu erzeugen, als Ellipsen, bei denen zwei an allen vier Scheitelpunkten gleich weit voneinander entfernte Varianten jeweils auf unterschiedlichen Brennpunkten basieren und bei denen selbst dann nie vollständig parallele Linien entstehen.¹⁶⁰⁵ Drittens erlaubt das Kreisbogenoval bei gleichbleibenden Gesamtproportionen immer noch unendlich viele Varianten. Es ist daher gegenüber der durch die Länge der Achsen bereits eindeutig definierten Ellipse deutlich flexibler und bietet dem Architekten viel umfangreichere Möglichkeiten, den entstehenden Raumeindruck zu beeinflussen. Und schließlich lassen sich, viertens, bei Kreisbogenovalen zu jeder beliebigen Proportion und Größe Varianten entwickeln, bei denen zumindest entlang der einen der beiden Hauptachsen die Gesamtabmessung und die Längen der einzelnen Achsabschnitte in einfachen, ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehen, oder bei denen dank eines auf pythagoreischen Dreiecken beruhenden, inneren Gerüsts sogar alle wichtigen Punkte in ein einheitliches Modulraster eingebunden sind. Beim Zeichnen eines Ovals brauchten daher nur die Achsen in eine bestimmte Zahl von Modulen geteilt und die Kreismittelpunkte an

¹⁶⁰⁴ Anhang B, Konstr. 1.4., insbes. S. 622.

¹⁶⁰⁵ Anhang B, Konstr. 2.1., insbes. S. 623.

den entsprechenden Teilungspunkten markiert zu werden. Darüber hinaus standen die übrigen Teilungspunkte dann bei Bedarf als Grundlage für weitere Konstruktionen, etwa zur Festlegung zusätzlicher Kapellenachsen, zur Verfügung.

5.2.5. Die Anwendung von Oval und Ellipse in konkreten Gebäuden

Tatsächlich zeigt die Analyse konkreter Projekte, dass zumindest bis Ende der 1650er-Jahre Ellipsen im Bauprozess keine und Ovale mit drei Radien nur eine marginale Rolle spielten, und dass den ovalen Grundrissen stattdessen fast immer Kreisbogenovale mit nur zwei unterschiedlichen Radien zugrunde gelegt wurden. Auch das selbst in diesem Rahmen noch mögliche, nahezu unübersehbare Spektrum an unterschiedlichen Varianten wurde jedoch in keiner Weise ausgeschöpft. Vielmehr wählten die Architekten – abgesehen von Baldassare Peruzzi, bei dem sich die Verwendung bestimmter Ovalvarianten erst langsam herausbildete,¹⁶⁰⁶ und von Jacopo Barozzi da Vignola, der sowohl bei S. Andrea in Via Flaminia als auch bei S. Anna dei Palafrenieri ein Oval der Proportionen $1 : 1 \frac{1}{4}$ realisierte¹⁶⁰⁷ – in der großen Mehrzahl ihrer Entwürfe das im I. Buch von Sebastiano Serlios Architekturtraktat kodifizierte *ovato tondo*.¹⁶⁰⁸ So definierte dieser Ovaltyp zum Beispiel die Außenkontur von Serlios eigenem Idealentwurf einer ovalen Kirche¹⁶⁰⁹ [ABB. 1222 a], diente Francesco da Volterra als Ausgangspunkt bei seinem dritten Grundriss für S. Giacomo degli Incurabili¹⁶¹⁰ [ABB. 1222 b] und bildete die geometrische Grundlage fast aller Ovalprojekte Francesco Maria Ricchinos¹⁶¹¹ [ABB. 1222 c]. Carlo Rainaldi griff Mitte des 17. Jahrhunderts das *ovato tondo* nicht nur in S. Maria in Montesanto, in seinem ersten Entwurf für S. Maria in Campitelli [ABB. 923 b] sowie in zweien seiner vier Idealentwürfe aus der Biblioteca Apostolica Vaticana in völlig unveränderter Form auf [ABB. 1223 a], sondern übernahm auch bei den von ihm selbst entwickelten Ovalgeometrien der beiden restlichen Idealentwürfe wesentliche Konstruktionsprinzipien aus jener Variante des Kreisbogenovals [ABB. 1223 b-c].¹⁶¹² Borromini schließlich spielte zumindest in der bereits erwähnten, nachträglichen geometrischen Systematisierung von S. Carlo alle Quattro

¹⁶⁰⁶ Zu den Geometrien der einzelnen Ovalprojekte Peruzzis siehe MÜLLER 1967, S. 13 ff. und Abb. 5 f.

¹⁶⁰⁷ Vgl. Abb. 904 und Abb. 909. Die genaue Ovalkonstruktion lässt sich dort in Ermangelung von verlässlichen Aufmaßen allerdings noch nicht ermitteln.

¹⁶⁰⁸ Anhang B, Konstr. 1.2, insbes. S. 618 und Abb. 1263.

¹⁶⁰⁹ SERLIO 1584, V, fol. 204 v°.

¹⁶¹⁰ MÜLLER 1967, S. 90 ff. und Abb. 21 ff. Zur Baugeschichte der Kirche und zu den einzelnen Entwurfsstadien siehe LOTZ 1955, S. 58 ff.; HIBBARD 1971, S. 118 ff.

¹⁶¹¹ Eine ausführliche Analyse sämtlicher bekannter Sakralbautentwürfe Ricchinos findet sich bei KUMMER 1974, *passim*. Von den insgesamt 13 Zeichnungen, auf denen Ricchino ein Oval einsetzte, basieren nur zwei, ASCMi, *Raccolta Bianconi*, VIII, fol. 21 r° und ASCMi, *Raccolta Bianconi*, X, fol. 16 v° eindeutig auf einer anderen Ovalgeometrie. Bei einem weiteren Grundriss, ASCMi, *Raccolta Bianconi*, X, fol. 33 r°, dürften die Abweichungen des tatsächlichen Ovals vom *ovato tondo* dagegen eher darauf zurückzuführen sein, dass sich das Blatt ungleichmäßig verzogen hat.

¹⁶¹² ASMiC, ohne Signatur, fol. 9 v° - 10 r°; BAV, *Codici Chigiani*, P.VII.10, fol. 127 v°, 128 v°, 129 r° und 130 r°.

Von den letztgenannten vier Blättern beruhen fol. 127 v° und fol. 130 r° auf dem unveränderten *ovato tondo*, das beide Male die Vorderkanten der vor die Wandebene gestellten Säulen definiert. Bei fol. 129 r° wird die große Ovalachse in 8 Teile geteilt, Rainaldi nutzte zunächst aber nur die mittleren 6 für ein als Hilfskonstruktion dienendes *ovato tondo*, das die Lage der übrigen Mittelpunkte und die Richtungen der Wechsellpunkte angibt. Die tatsächlichen Radien wurden dann gegenüber den für das *ovato tondo* erforderlichen Maßen um jeweils 1 Modul vergrößert. Auf fol. 128 v° dürfte das Modul so gewählt worden sein, dass die Länge der großen Halbachse und der Radius der kleinen Kreisbögen ein Verhältnis von $10 : 7$ oder eine der anderen gebräuchlichen Näherungen für $\sqrt{2}$ bilden. Wie im *ovato tondo* sind dann die Punkte, an denen sich die beiden kleinen Kreise gegenseitig schneiden, gleichzeitig die Mittelpunkte der großen Kreisbögen.

Fontane [ABB. 1226 a] auf ein *ovato tondo* an. Und selbst Bernini griff zumindest bei einem seiner Bauprojekte, den Kolonnaden des Petersplatzes, auf dieses Oval zurück.¹⁶¹³

Ansonsten waren es jedoch gerade Bernini und Borromini, die systematisch damit begannen, mit neuen Ovalgeometrien zu experimentieren. Eine entscheidende Etappe bildete in diesem Zusammenhang die *sala ovale* des Palazzo Barberini, bei der nicht nur eine ganze Reihe von in den Traktaten nicht erwähnten Konstruktionsvarianten erstmals greifbar werden, sondern bei der gerade Bernini auch zum ersten Mal mit der praktischen Anwendung eines Ovals in Berührung kam. Obwohl die am Palazzo Barberini durchgespielten Ovale vermutlich eher auf Borromini zurückgingen, dürften die bei jenem Bau gewonnenen Erfahrungen daher auch für Berninis weiteren Umgang mit ovalen Grundrissen prägend gewesen sein. Dies gilt umso mehr, als das Oval dort sogar mit der längeren Achse quer zur Bewegungsrichtung des Nutzers eingesetzt worden war und die *sala ovale* somit gerade hinsichtlich der Art und Weise, wie sich ein querovaler Grundriss geometrisch organisieren ließ, wichtige Anhaltspunkte lieferte. Auch im Rahmen der hier vorliegenden Untersuchung zu S. Andrea al Quirinale lohnt es sich daher, auf die Entwicklung des am Palazzo Barberini verwendeten Ovals noch etwas ausführlicher einzugehen.¹⁶¹⁴

Beide zur *sala ovale* erhaltenen Grundrisse¹⁶¹⁵ zeigen Ovalvarianten, die näherungsweise der Proportion $1 : \sqrt{2}$ folgen, bei denen aber die kleinen Kreisbögen einen extrem großen Radius besitzen. Nachdem man wohl bereits im Zuge einer früheren, nicht überlieferten Planungsetappe beschlossen hatte, zur praktischen Umsetzung jenes Achsenverhältnisses auf die rationale Näherung $12 : 17$ zurückzugreifen, und man im Einklang dazu die Breite des Saales auf ein Maß von 68 *palmi* festgelegt hatte, behielt Borromini in seinem Grundriss des Gesamtgebäudes zwar zunächst die Dimensionen der großen Ovalachse bei, unterteilte die Halbachsen statt in die eigentlich naheliegenden 17 aber nur in 8 Teile zu je $4 \frac{1}{4}$ *palmi* [ABB. 1224 a]. Dabei entfallen auf den kleinen Radius 5 und die Achsenabschnitte der Mittelpunkte jeweils 3 Module, was zu der Vermutung Anlass gibt, dass Borromini mit der gewählten Teilung, bei der alle in der großen Halbachse auftretenden Zahlenwerte Elementen der Fibonacci-Reihe entsprechen, bewusst den Goldenen Schnitt in die Ovalkonstruktion miteinbauen wollte. Im Zentrum des Ovals wählte er sodann eine Raute, die sich aus – hier auf ein Viertel der Basisgröße, also auf $3 \times 8 \frac{3}{4} \times 9 \frac{1}{4}$ Module, verkleinerten – pythagoreischen Dreiecken der Proportionen $12 : 35 : 37$ zusammensetzt.

Das resultierende Oval erwies sich jedoch angesichts der in der Raute und im großen Radius auftretenden Bruchteile der grundsätzlichen Maßeinheit – bei einer Gesamtgröße des Ovals von 68 *palmi* erhalten der Radius eine Länge von $60 \frac{9}{16}$ *palmi* und die Dreiecke Abmessungen von $12 \frac{3}{4}$, $37 \frac{3}{16}$ und $39 \frac{5}{16}$ *palmi* – als kaum praktikabel. Gleichzeitig bildete der Rückgriff auf den Goldenen Schnitt lediglich eine rein abstrakte Spielerei, die im fertigen Oval noch nicht einmal direkt wahrnehmbar gewesen wäre. Bereits in dem einige Monate später entstandenen Grundriss der nördlichen Gebäudehälfte¹⁶¹⁶ kehrte Borromini daher wieder zu jener Teilung der großen Halbachse in 17 Module zu je 2 *palmi* zurück, die bereits am Beginn der Überlegungen zur Ovalgeometrie gestanden haben muss und die es erlaubte, das Konstruktionsgerüst im fertigen Gebäude mit durchgängig ganzzahligen Maßen zu realisieren. Borromini übersetzte dabei zum einen die in der vorigen Zeichnung entwickelte Ovalvariante so gut wie möglich in das geänderte Modul [ABB. 1224 b].

¹⁶¹³ KITAO 1974, S. 38 ff. und S. 111 (Anm. 153) sowie Abb. 56.

¹⁶¹⁴ Eine umfassende Analyse der Zeichnungen zur *sala ovale*, der tatsächlich ausgeführten Geometrie sowie der Zusammenhänge zwischen den einzelnen Planungsetappen hoffe ich bei Gelegenheit in einem separaten Artikel vorzulegen.

¹⁶¹⁵ Alb., *Az. Rom*, 957 und 966. Zur Datierung der Zeichnungen und zu deren Stellung innerhalb des Planungsprozesses siehe THELEN 1967, I, Kat.-Nr. C 41 und C 43.

¹⁶¹⁶ *Ibid.*, Kat.-Nr. C 43, insbes. S. 55 f. (Anm. 2).

Zum anderen spielte er in einem separaten Oval aber auch nochmals eine etwas schlankere Geometrie durch, in der er die in 17 Module geteilte große Halbachse mit einer kleinen Halbachse von $11 \frac{1}{2}$ Modulen kombinierte und die Mittelpunkte der großen Kreisbögen auf die Umrisslinie des jeweils gegenüberliegenden Bogens legte [ABB. 1224 c]. Auf dieser Grundlage erzeugte er dann im Zentrum des Ovals Dreiecke mit Abmessungen von $8 \times 11 \frac{1}{2} \times 14$ Modulen oder – ganzzahlig ausgedrückt – mit Proportionen von $16 : 23 : 28$, deren Längen zwar strenggenommen keine pythagoreischen Tripel bilden, bei denen die Quadrate der Katheten und das Quadrat der Hypotenuse aber derart nah beieinanderliegen, dass die Dreiecke in der Praxis als pythagoreisch gelten konnten.¹⁶¹⁷ Für die Radien der kleinen Kreisbögen ergab sich auf diese Weise schließlich eine Länge von 9 Modulen beziehungsweise 18 *palmi*, deren absolutes Maß bereits auf die Ausführung vorausweist.

Obwohl sich zumindest die beiden zuletzt beschriebenen Ovalvarianten für eine Realisierung durchaus geeignet hätten, wurde im Hinblick auf die Ausführung die Geometrie doch nochmals umfassend überarbeitet. Erforderlich wurde dies, weil zum einen als lichte Breite des ovalen Saales nicht, wie geplant, 68, sondern nur etwa 65 *palmi* zur Verfügung standen und weil zum anderen der Saal im Zuge der Ausführung noch eine Pilastergliederung erhielt, die sich mit den bisherigen Ovalkonstruktionen nicht sinnvoll verknüpfen ließ. Außerdem scheint sich, wie sich bereits in dem zuletzt besprochenen Grundriss der nördlichen Gebäudepartien andeutete, gegen Ende der Planungsphase der Wunsch verdichtet zu haben, anstatt des ursprünglich geplanten, an den Enden der großen Achse extrem vollen Ovals doch eine stärker an der Ellipse orientierte Variante zu verwenden. Insgesamt wirkt die auf der Baustelle des Palazzo Barberini gewählte Lösung dabei wie eine Kombination der bisherigen Geometrien. So besitzt der ausgeführte Umriss einen kleinen Radius von 18 *palmi*, wie er sich auch bei dem nachträglich hinzugefügten, schlankeren Oval auf dem Grundriss der nördlichen Gebäudehälfte findet, ein den großen Kreisbogen definierendes Dreieck, das in etwa die aus den ersten beiden Ovalen bekannten Proportionen von $12 : 35 : 37$ aufnimmt, sowie ein Achsenverhältnis, das mit $45 : 65$ *palmi* oder $1 : 1,444$ ebenfalls etwas schlanker ist als die ursprünglich vorgesehene Proportion $1 : \sqrt{2}$. Ermöglicht wird diese Kombination der unterschiedlichen Elemente durch die Einführung eines dritten, vermittelnden Radius. Dabei gelang es, für das innere Gerüst erneut Dreiecke zu finden, die zwar nicht exakt pythagoreisch sind, bei denen die Abweichungen aber so gering bleiben, dass in der Praxis lediglich rationale Seitenlängen auftreten. Genau wie bei den auf echten pythagoreischen Dreiecken aufbauenden Ovalen mit drei Radien ist unter diesen Voraussetzungen jedoch keine modulare Teilung der Achsen, Dreiecke und Radien mehr möglich. Stattdessen entspricht die in der Konstruktion verwendete Einheit genau der grundsätzlichen Längeneinheit *palmi* [ABB. 1225].

Während Borromini – trotz seiner Erfahrungen am Palazzo Barberini – in S. Carlo alle Quattro Fontane [ABB. 1226 a], bei seinen Planungen für den Palazzo Carpegna [ABB. 1226 b] sowie bei seinen ersten Überlegungen zur Cappella dei Re Magi des Palazzo di Propaganda Fide [ABB. 1226 c] wieder auf die Nutzung pythagoreischer Dreiecke verzichtete und stattdessen Ovale entwickelte, bei denen nur die Achsabschnitte, der kleine Radius und die große Halbachse rationale Werte besitzen,¹⁶¹⁸ tauchen in den Bestandsplänen des Palazzo di Propaganda Fide,¹⁶¹⁹ die noch den Grundriss von Berninis Cappella dei Re Magi enthalten, erneut in all ihren Teilen kommensurable Ovale auf. Im Zentrum des Ovals steht dort beide Male eine Raute auf Basis der bereits von Vignola verwendeten, einfachsten pythagoreischen Dreiecke $3 : 4 : 5$, die diesmal in eineinhalbfacher Basisgröße,

¹⁶¹⁷ Bei der ganzzahligen Näherung ist die Hypotenuse um etwa 0,06 % oder – bezogen auf das bei der *sala ovale* auftretende Maß von 6,26 m – um etwa 4 mm zu kurz.

¹⁶¹⁸ So etwa auf Alb., *Az. Rom*, 168 ff., 887 b, 1014 a und 1018 ff.

¹⁶¹⁹ Alb., *Az. Rom*, 887 und 887 a.

also mit Seitenlängen von $4\frac{1}{2}$, 6 und $7\frac{1}{2}$ Modulen, genutzt und mit einem kleinen Radius von $5\frac{1}{2}$ sowie einem daraus abgeleiteten großen Radius von 13 Modulen kombiniert wurden [ABB. 1227 a, rote Linien]. Das Resultat sind jeweils Ovale mit Halbachsen von 10 und 7 Modulen sowie einer Gesamtproportion, die erneut als Näherung für das Verhältnis $1 : \sqrt{2}$ aufgefasst werden kann. Allerdings muss in diesem Zusammenhang offen bleiben, ob es sich bei den beiden Zeichnungen wirklich um eine Wiedergabe der tatsächlichen Geometrie oder nicht doch um eine freie Interpretation Borrominis handelt und ob damit die in den Plänen dargestellte Grundfigur eher die planerischen Strategien Berninis oder Borrominis widerspiegelt.¹⁶²⁰ Mit Sicherheit auf Bernini zurückführen lassen sich lediglich die grundsätzlichen Proportionen von etwa $1 : \sqrt{2}$, die sich in ähnlicher Weise auch am Palazzo Barberini und an S. Andrea al Quirinale finden. Es spricht jedoch manches dafür, dass Borromini auch bei der genauen Ovalgeometrie versuchte, sich an den am Bestand ablesbaren Indizien zu orientieren. So entsprechen die in einer der Zeichnungen angegebenen Maßzahlen den idealen Proportionen von $1 : \sqrt{2}$ nur ungefähr, stimmen aber genau mit der gewählten Achsenteilung von 7 : 10 Modulen überein. Sollte es Borromini tatsächlich gelungen sein, die realisierte Geometrie wiederzugeben, hätte Bernini bereits bei der Cappella dei Re Magi jene pythagoreischen Dreiecke der Proportionen 3 : 4 : 5 eingesetzt, die später auch an S. Andrea noch eine wichtige Rolle spielen sollten. Außerdem hätte Bernini dann eventuell bereits hier damit experimentiert, die Pilaster- und Kapellenachsen nicht unmittelbar aus der zentralen Raute abzuleiten, sondern zunächst Parallelen zu deren Seiten zu konstruieren [ABB. 1227 a, grüne Linien]. Sollte die auf der Zeichnung wiedergegebene Geometrie dagegen lediglich auf Borrominis Interpretation der vorgefundenen Situation zurückzuführen sein, ist aber auch denkbar, dass Bernini bis zur Fertigstellung des Gebäudes ein *ovato lungo* beibehielt, an dem er sich, wie die Pfeiler- und Kapellenachsen zeigen [ABB. 1227 b], zu Anfang des Planungsprozesses orientiert haben muss und das auch an S. Andrea nochmals den Ausgangspunkt für die ernsthafte Suche nach einer geeigneten Geometrie bildete.

Insgesamt machen die hier näher analysierten Beispiele deutlich, dass sich seit Ende der 1620er-Jahre gerade bei querovalen Grundrissen neben dem etwas gedrungeneren *ovato tondo* auch verschiedene Ovalvarianten etablierten, die prinzipiell den Proportionen $1 : \sqrt{2}$ folgten, bei denen jedoch der Rückgriff auf die üblichen Näherungen für $\sqrt{2}$, insbesondere 7 : 5 und 17 : 12, sicherstellte, dass beide Hauptachsen rationale Längen erhielten. Um bei Ovalen mit 2 Radien solche rationalen Achsenverhältnisse tatsächlich erzeugen zu können, wurde es darüber hinaus üblich, die zentrale Raute aus pythagoreischen Dreiecken zusammenzusetzen, wobei außer den zunächst zu erwartenden Dreiecken der einfachsten Proportionen 3 : 4 : 5 durchaus auch Dreiecke auf Basis deutlich größerer pythagoreischer Tripel wie 12 : 35 : 37 zum Einsatz kamen und die Bandbreite der Konstruktionsgerüste durch nur annähernd pythagoreische Dreiecke wie 16 : 23 : 28 oder 8 : 9 : 12 sogar noch weiter vergrößert wurde. Speziell im Zusammenhang mit der *sala ovale* des Palazzo Barberini zeigt sich außerdem, dass man zwar in den Zeichnungen darauf achtete, das Maßsystem auf einer einheitlichen Modulteilung aufzubauen, dass man für die Ausführung selbst dann aber ein geometrisches Gerüst wählte, in dem alle im Laufe der Konstruktion auftretenden Strecken ganzzahlige oder zumindest vergleichsweise glatte Längen in *palmi* besaßen. Und schließlich fand mit der *sala ovale* auch das Oval mit 3 Radien Eingang in die römische Bautradition. Dabei scheint der zusätzliche Radius – über das hinaus, was Abraham Bosse in seinen Traktaten bezüglich Ovalen mit drei Radien berichtet – sogar mit einem Konstruktionsgerüst aus pythagoreischen Dreiecken verknüpft worden zu sein, sodass hier wohl überhaupt zum allerersten Mal die Idee eines aus mehr als 4 Kreisbögen zusammengesetzten, vollständig kommensurablen Ovals greifbar wird. Allerdings

¹⁶²⁰ Zeichnungen aus der Planungsphase der ursprünglichen Kapelle, die über die von Bernini intendierte Geometrie zuverlässiger Auskunft geben könnten, haben sich leider nicht erhalten.

dient der dritte Radius, anders als später in S. Andrea al Quirinale, noch nicht dem Ziel, die Abweichung der Ovallinie von der proportionsgleichen Ellipse weiter zu minimieren, sondern ermöglicht lediglich eine größere Flexibilität bei der Wahl des großen und des kleinen Radius sowie bei der Festlegung der Wechsellpunkte.

5.3. Die Entwicklung von Grundrissfigur und Höhengliederung in den Plänen zu S. Andrea al Quirinale

5.3.1. Die Zeichnungen als Quelle für den Ablauf der geometrischen Durcharbeitung

Wie zu den meisten historischen Gebäuden existieren auch zu S. Andrea al Quirinale kaum Zeichnungen, die unmittelbar den eigentlichen Entwurfsvorgang dokumentieren oder zeigen, wie Bernini und seine Mitarbeiter ihre einzelnen Ideen überprüften und an das Gesamtprojekt anpassten. Eine Ausnahme bilden in diesem Zusammenhang lediglich das Fünfeckprojekt aus dem Archivio Doria-Pamphilj [ABB. 741] und das heute in Windsor aufbewahrte Blatt, auf dem ein Mitarbeiter Berninis zum ersten Mal einen ovalen Grundriss für die Kirche durchspielte [ABB. 742].¹⁶²¹ Beide Zeichnungen besitzen dabei jedoch noch einen extrem skizzenhaften Charakter und zeigen in geometrischer Hinsicht noch keine in sich stimmige Lösung. Außerdem ist nicht nur das Fünfeckprojekt, sondern auch der Ovalentwurf aus Windsor formal noch so weit von der endgültigen Lösung entfernt, dass die dabei angestellten Überlegungen für die weitere Entwicklung der Geometrie praktisch keine Rolle spielen.

Blätter, auf denen zu einem Zeitpunkt, zu dem das Grundkonzept des Gebäudes bereits feststand, die konkrete Geometrie ausgearbeitet wurde, fehlen zu S. Andrea sogar völlig. Aufgrund der vergleichsweise komplexen Entstehungsgeschichte, bei der zumindest die grundsätzlichen Entwurfsentscheidungen stets der Zustimmung mehrerer, voneinander unabhängiger Parteien bedurften, existiert jedoch eine ungewöhnlich große Zahl an Reinzeichnungen, zu deren Erstellung wohl jeweils ein auf einem „Arbeitsblatt“ bereits im selben Maßstab dargestellter Grundriss mit dem Zirkel abgegriffen beziehungsweise mit Nadeln auf das endgültige Papier durchgestochen worden sein dürfte. Auch wenn die erhaltenen Pläne damit nicht über die unmittelbare Arbeit an der Geometrie Auskunft geben, überliefern sie doch jeweils einen bestimmten Zwischenstand. Dies erlaubt es, trotz des Fehlens der vorbereitenden Zeichnungen und Skizzen zumindest eine Hypothese zu formulieren, wie sich das Konstruktionsgerüst des Grund- und Aufrisses von der ersten Idee bis zum fertigen Gebäude entwickelt haben könnte.

5.3.2. Die Ovalskeizze aus der Royal Library

Die erste Auseinandersetzung mit der Konstruktion der Grundrissfigur begann – zusammen mit der formalen Genese des Grundrisses – in dem bereits erwähnten Blatt aus der Royal Library in Windsor. Ob dem dargestellten Oval dort tatsächlich bereits über den gesamten Verlauf hinweg eine klar definierte Geometrie zugrunde lag, muss zwar offen bleiben, da nennenswerte Teile der Umrisslinie dem Augenschein nach freihändig gezeichnet wurden. Außerdem sind die kleinen Kreisbögen des Ovals gegenüber der Längsachse der Kirche um knapp 1 1/2 mm nach links verschoben, sodass die beiden Hälften des Grundrisses noch nicht einmal dieselbe Form aufweisen. Trotz aller Ungenauigkeiten und Widersprüche darf jedoch als sicher gelten, dass der Zeichner bei

¹⁶²¹ ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 2; CHMQ, *Royal Library*, 5568 v°.

der Konzeption des Ovals von einem Achsenverhältnis von 2 : 3 sowie von sich im Mittelpunkt des Achsenkreuzes berührenden, kleinen Kreisen ausging.

Bei dieser Konstellation hätte es sich eigentlich angeboten, die durch das Achsenkreuz und die Ovalabmessungen schon definierten Nebenseitel als Mittelpunkte der jeweils gegenüberliegenden großen Kreisbögen zu nutzen und auf diese Weise ein in all seinen Teilen kommensurables, auf einer zentralen Raute aus pythagoreischen Dreiecken beruhendes Oval zu realisieren, das sich aufgrund seiner durchweg rationalen Kenngrößen für eine Absteckung auf der Baustelle besonders gut geeignet hätte.¹⁶²² Stattdessen erweiterte man – im Einklang mit dem formalen Ansatz, den ovalen Innenraum in einen prinzipiell rechteckigen Baukörper einzufügen – das dem Oval umschriebene Rechteck zunächst nach allen Seiten um genau die Hälfte der kleinen Halbachse. Erst dieses äußere Rechteck, das insgesamt eine Proportion von 3 : 4 aufwies, mit der Länge der Schmalseiten genau die Breite des Ovals aufnahm und primär dazu diente, die Fluchten der äußeren Gebäudekubatur festzulegen, definierte dann auch die Mittelpunkte der großen Kreise [ABB. 1228 a].¹⁶²³ Dadurch wurde deren Radius jedoch so groß, dass sich die großen und die kleinen Kreisbögen nicht mehr trafen und sich das Oval nur schließen ließ, indem man verbindende Zwischenstücke mit einem dritten Radius einführte. Im Zusammenhang mit der Ausarbeitung der Grundrissgeometrie von S. Andrea al Quirinale zeigt sich somit von Anfang an ein gewisses Bestreben, Alternativen zu den bis dahin vorherrschenden, aus lediglich vier Kreisbögen zusammengesetzten Ovalen zu entwickeln.

Um die verbindenden Kreisbögen tatsächlich einzeichnen zu können, dürften zunächst die Endpunkte der bereits bestehenden Bögen festgelegt worden sein. Soweit sich dies angesichts der beschriebenen Unklarheiten und Widersprüche beurteilen lässt, wurden dazu im Falle der kleinen Bögen Kreise um die Endpunkte der großen Ovalachse geschlagen, deren Radius die Hälfte der kleinen Halbachse beträgt. Für die Endpunkte der großen Bögen könnte entweder zunächst ein weiterer Kreis mit demselben Radius um den Achsenschnittpunkt gezeichnet worden sein, dessen seitliche Schnittpunkte man dann mit den Mittelpunkten der großen Kreisbögen verband [ABB. 1228 b, obere Hälfte]. Genauso ist jedoch auch denkbar, dass um die Enden der kleinen Achse Kreise konstruiert wurden, deren Radius demjenigen der kleinen Kreisbögen entspricht [ABB. 1228 b, untere Hälfte]. Sofern die so ermittelten Endpunkte nicht sogar völlig freihändig miteinander verbunden wurden, ließen sich die Zentren der mittleren Kreisbögen dann lokalisieren, indem man auf den Verbindungslinien der Bogenendpunkte die Mittelsenkrechten konstruierte und darauf diejenigen Punkte wählte, die von den Schnittpunkten zwischen den Begrenzungslinien der angrenzenden Sektoren den geringsten Abstand besaßen [ABB. 1228 c-d].¹⁶²⁴

Außer für die Ovalekonstruktion wurden die Wechsellpunkte zumindest teilweise auch zur Strukturierung des Kapellenkranzes genutzt. So markieren die Enden der kleinen Kreisbögen gleichzeitig auch die Mitten der Säulenpaare zu beiden Seiten der Seitenkapellen, während der Übergang von den mittleren zu den großen Kreisbögen das Ende der Säulenpaare links und rechts des Altarraums angegeben haben könnte. Weitere Punkte des inneren Prospekts wurden möglicherweise durch zusätzliche Zirkelschläge [ABB. 1228 e] oder durch eine gezielte Verbindung bestimmter Achsenabschnitte erzeugt [ABB. 1228 f]. Generell ist jedoch angesichts der Differenzen zwischen den unter-

¹⁶²² Vgl. S. 618 f. und Abb. 1264.

¹⁶²³ Ein Nebeneffekt dieser geometrischen Konstellation besteht darin, dass sich die beiden großen Kreisbögen genau auf den Schmalseiten des äußeren Rechtecks schneiden.

¹⁶²⁴ Anhang B, Konstr. 1.4., insbes. S. 621.

Dass nur die Endpunkte eines der beiden „primären“ Bogentypen vorab festgelegt und die fehlenden Kenngrößen des Ovals mithilfe der Methode Abraham Bosses mathematisch exakt konstruiert wurden, lässt sich zwar nicht völlig ausschließen, erscheint aber angesichts der Ungenauigkeiten in der Zeichnung und ihrer über weite Strecken freihändigen Ausführung extrem unwahrscheinlich.

schiedlichen Quadranten des Ovals im Nachhinein kaum einzuschätzen, ob die einzelnen Abschnitte auf der Ovallinie tatsächlich bereits vorab exakt konstruiert wurden, oder ob sie sich nicht einfach im Laufe des Zeichenvorgangs intuitiv ergaben und – im Falle, dass der Entwurf weiterverfolgt worden wäre – erst noch in ein geometrisches Schema hätten übersetzt werden sollen. Unabhängig davon zeigt jedoch die Analyse, dass das gesamte Schema hauptsächlich auf Zirkelschlägen beruht hätte. Das Projekt ist somit – ganz abgesehen von den gestalterischen Schwächen – für eine Realisierung auf der Baustelle, wo eher glatte, eventuell sogar aus einem gemeinsamen Modul abgeleitete Maße erforderlich sind, die sich dann rechtwinklig zueinander abtragen lassen, nur bedingt geeignet. In der weiteren Durcharbeitung stand Bernini daher vor der Aufgabe, nicht nur die Struktur des Grundrisses, sondern auch die ihm zugrunde liegende Geometrie stärker zu systematisieren.

5.3.3. Die Vorstufe des Approbationsprojekts

Das Bemühen um eine klarere und das gesamte Gebäude bestimmende Geometrie schlägt sich während des Planungsprozesses von S. Andrea al Quirinale erstmals im Ovalentwurf des Archivio Doria-Pamphilj [ABB. 743] nieder,¹⁶²⁵ der, wie erwähnt, in der Literatur bisher stets als „Kopie des Ersten Chirographen“ angesehen wurde,¹⁶²⁶ sich aber bei genauerer Betrachtung gerade wegen der verwendeten Ovalkonstruktion als eigenständiges Entwurfsstadium erweist. Nach dem eher unbefriedigenden und im Ergebnis wenig überzeugenden Versuch, sich in der Zeichnung aus Windsor von den bisher bekannten Standardvarianten zu lösen, griffen Bernini und seine Mitarbeiter dort zunächst wieder auf eines der in den Traktaten beschriebenen Ovale zurück. Allerdings nutzten sie dabei als Ausgangspunkt für die Grundrissgeometrie auch diesmal nicht das dem überwiegenden Teil der im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Ovalentwürfe zugrunde liegende *ovato tondo*, sondern das ebenfalls von Sebastiano Serlio in den Kanon der Ovalfiguren eingeführte *ovato lungo*. Genau wie das Oval auf dem Blatt aus Windsor zeichnet sich diese Ovalvariante durch zwei einander im Zentrum des Achsenkreuzes berührende kleine Kreise aus, die hier jedoch mit einer Raute der Proportionen 1 : 1 und damit mit einem Krümmungswechsel unter 45° kombiniert werden [ABB. 1229 b]. Dadurch ergibt sich ein Achsenverhältnis von $1 : \sqrt{2}$ – eine Proportion, die, wie im vorigen Kapitel gezeigt, gerade bei querovalen Grundrissen besonders beliebt war und von der auch an S. Andrea im Laufe der weiteren Planung nicht mehr nennenswert abgewichen wurde.

Um das *ovato lungo* zu konstruieren, hätte es eigentlich ausgereicht, die große Halbachse in zwei Teile zu teilen, die bei der Teilung gewonnene Länge vom Achsenschnittpunkt aus auf der kleinen Achse abzutragen und die auf beiden Achsen entstehenden Punkte als Zentren für die Kreisbögen zu nutzen. Bei einer derart grobmaschigen Teilung hätten jedoch die nötigen Punkte gefehlt, um auch die Gliederung des Kapellenkranzes aus dem übergeordneten Modulsystem entwickeln zu können. Wie die in der Zeichnung sichtbaren Einstichlöcher belegen, entschied sich Bernini aus diesem Grund dafür, die für die Konstruktion der Umrisslinie erforderlichen Abschnitte ihrerseits nochmals in 6 Teile zu gliedern [ABB. 1229 a].¹⁶²⁷ Für die Organisation des Grundrisses verwendet

¹⁶²⁵ ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 1.

¹⁶²⁶ FROMMEL 1983, S. 217; SMYTH-PINNEY 1989, S. 55 (Anm. 12). Julia Smyth-Pinney lässt sich durch diese Annahme sogar dazu verleiten, die für den Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj gültige Geometrie ohne weitere Untersuchung auch dem Ersten Chirographen zu unterlegen, dessen Ovallinie bei genauerer Betrachtung aber eindeutig von dem hier behandelten Grundriss abweicht. *Ibid.*, S. 58 f. (Abb. 10 f.).

¹⁶²⁷ Da die auf der großen Halbachse entstehende Zahl von 12 Modulen Teil des als Näherung für $\sqrt{2}$ verwendeten Verhältnisses $17 : 12$ beziehungsweise $12 : 8 \frac{1}{2}$ ist, hätten sich bei einer derartigen Teilung eigentlich auch noch eine annähernd kommensurable kleine Halbachse von etwa $8 \frac{1}{2}$ und ein annähernd kommensurabler großer Radius von etwa $14 \frac{1}{2}$ Modulen ergeben. Dass Bernini und seine Mitarbeiter diese Tatsache bereits hier in ihre Überle-

wurden dann neben den – vom Zentrum des Achsenkreuzes gerechnet – 6. Teilungspunkten, die nach der neuen Teilung jeweils die Mittelpunkte der Kreisbögen angaben [ABB. 1229 c], die 5., 4. und möglicherweise 3. Teilungspunkte auf der großen sowie die 4., 6. und 12. Teilungspunkte auf der kleinen Achse [ABB. 1229 d]. Dabei wurden jedoch lediglich die Achsen der Pfeiler neben den eigentlichen Seitenkapellen, die sowohl auf der Längs- als auch auf der Querachse durch den 4. Teilungspunkt verlaufen und damit Parallelen zu der das Oval generierenden Raute bilden, sowie eventuell die Achsen der Pfeiler seitlich des Altarraums beziehungsweise des Eingangs, die als Verbindungslinie der 12. Teilungspunkte der kleinen und der 3. Teilungspunkte der großen Hauptachse konstruiert worden sein könnten, bereits vollständig durch Punkte auf den Ovalachsen definiert. Zumindest die noch verbleibenden Mittelachsen der Nebenräume, gegebenenfalls aber auch diejenigen der eben genannten Pfeiler links und rechts der Räume der Längsachse dürften dagegen nur durch eine Halbierung der entsprechenden Sehnen der Ovallinie und durch eine Verknüpfung der dabei erzeugten Punkte mit den zugehörigen Teilungspunkten der Hauptachsen ermittelt worden sein [ABB. 1229 e].

Bei dem so entstehenden Achsengerüst fällt jedoch auf, dass die diversen Linien mit einer einzigen Ausnahme nicht durch die für die Konstruktion der Umrisslinie genutzten Mittelpunkte verliefen. Selbst die Achsen der Pfeiler neben den Seitenkapellen, die noch am unmittelbarsten aus der Ovalkonstruktion abgeleitet scheinen, bilden – ähnlich wie in Berninis Cappella dei Re Magi des Palazzo di Propaganda Fide – lediglich Parallelen zu der das Oval definierenden Raute. Außerdem schneiden sich die Pfeiler- und Kapellenachsen noch nicht einmal in gemeinsamen Punkten auf den Ovalachsen, was der Logik eines Ovals mit zwei Radien eigentlich völlig zuwiderläuft. Stattdessen ergibt sich eine Figur, die einerseits an die Bewegung des Zeichenarms in Guidobaldo del Montes Ellipsographen beziehungsweise an die Lage der Lote auf eine Ellipsenlinie erinnert [ABB. 1214].¹⁶²⁸ Dies könnte darauf hindeuten, dass Bernini, vielleicht auf Anregung der Jesuiten, bereits in diesem Planungsstadium Elemente in die Gebäudegeometrie einzuführen versuchte, die auf die Ellipse verweisen, oder dass er sich bei der Entwicklung der Grundrissfigur hier sogar bereits unmittelbar an der Logik der Ellipse zu orientieren begann. Da letztlich alle Pfeiler- und Kapellenachsen eines Quadranten mehr oder minder genau durch einen gemeinsamen, von den Hauptachsen $1\frac{1}{3}$ beziehungsweise $2\frac{2}{3}$ Module entfernten Schnittpunkt verlaufen, könnte das Achsengerüst andererseits jedoch auch als Verweis auf ein Oval mit drei Radien gedacht gewesen sein, wie es Bernini bereits in der Zeichnung aus Windsor eingesetzt hatte und wie er es in den folgenden Planungsetappen wieder aufgriff.

Analysiert man die Grundrissfigur genauer, stellt sich heraus, dass außer den diversen Abschnitten auf dem Achsenkreuz auch die durch die Pfeiler- und Kapellenachsen definierten Teilstücke der Ovallinie jeweils ungefähr einer glatten Anzahl von Modulen entsprechen. So verbleiben, setzt man zu beiden Seiten der Pfeilerachsen je $\frac{1}{2}$ Modul für den halben Pilaster und $\frac{1}{2}$ Modul für die Pfeilerrücklage an, für die Öffnungen der Seitenkapellen etwa 4 und für die Öffnungen der biapsidalen Nebenräume ziemlich exakt 3 Module. Im Bereich von Altarraum und Eingang ergeben sich von Außenkante bis Außenkante der Säulenpaare jeweils Maße von 10 Modulen. Die Säulen selbst besitzen dabei genau wie die Pilaster einen Durchmesser von je 1 Modul. Lediglich die Abstände der Säulen untereinander sowie die lichten Öffnungen der beiden Ädikulen entsprechen mit $\frac{2}{3}$ bis $\frac{3}{4}$ beziehungsweise mit $4\frac{1}{2}$ bis $4\frac{2}{3}$ Modulen noch keinen ganzzahligen Werten [ABB. 1229 f].

In das Modulsystem eingebunden sind darüber hinaus die Wandstärke des inneren Prospekts von 1 Modul sowie die Außenkontur des Altarraums, die durch den 14. Teilungspunkt der kleinen Achse

gungen einbezogen, ist angesichts der weiteren Entwicklung der Grundrissgeometrie aber eher unwahrscheinlich.

¹⁶²⁸ Vgl. Anhang B, Konstr. 2.2 und Konstr. 5.

verläuft. Die Gesamttiefe des Kapellenkranzes ist dagegen mit gut 5 Modulen etwas größer als dies angesichts der Achsenteilung zu erwarten wäre [ABB. 1229 g]. Dies deutet darauf hin, dass Bernini, als die Zeichnung entstand, bereits eine sehr genaue Vorstellung von der endgültigen Größe des Gebäudes besaß und dass ihm in diesem Fall eine glatte Gesamtabmessung in *palmi* wichtiger war als eine strenge Fortführung des Maßsystems. Für die Konstruktion der äußeren Kontur bediente sich Bernini dagegen nochmals neu der modularen Teilung der Achsen. Anstatt nämlich sämtliche Kreisbögen des inneren Ovals konzentrisch nach außen zu versetzen [ABB. 1229 g, *dünne Linie*], führte er auf der großen Achse in einer Entfernung von $4\frac{1}{2}$ Modulen vom Zentrum des Achsenkreuzes zusätzliche Mittelpunkte ein und zeichnete von dort aus einen äußeren Umriss aus lediglich zwei Kreisen, die von den Scheiteln des Ovals bis zu den aus der Ovalkontur herausragenden Eingangs- und Altaraisaliten reichen [ABB. 1229 h].

Die im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj gewählte Konfiguration wies dabei jedoch nicht nur in sich zahlreiche Bezüge zwischen den einzelnen Elementen auf. Vielmehr führten etliche der beschriebenen Details, darunter insbesondere das Modul von einem Zwölftel der großen Halbachse sowie die Breiten der Pfeiler und Kapellenöffnungen von 2 beziehungsweise 4 Modulen, auch dazu, dass sich das gewählte Grundrisschema besonders gut für die Schaffung eines klassisch proportionierten Aufrisses eignete.¹⁶²⁹ Zwar haben sich aus dieser frühen Phase des Entwurfsprozesses keine Zeichnungen erhalten, die über den geplanten inneren Prospekt unmittelbar Auskunft geben würden. Nachdem – dem Grundriss nach zu urteilen – die Höhenentwicklung damals bereits weitestgehend der in den beiden Chirographen nachweisbaren Lösung entsprochen haben muss und die aus der Logik des Aufrisses abgeleiteten Höhen auch perfekt zu dem im Grundriss nachweisbaren Maßsystem passen, lässt sich die zugehörige Aufrissgeometrie jedoch zumindest im Bereich der Wand vergleichsweise sicher rekonstruieren.

Ausgangspunkt bei der Entwicklung des inneren Prospekts war die Entscheidung, der Wandzone ein Maß zuzuweisen, das wie beim Pantheon exakt der Hälfte des Grundrissdurchmessers – beziehungsweise hier der Hälfte der großen Hauptachse – entspricht. Die so definierte Wand von 12 Modulen wurde sodann im Verhältnis $\frac{1}{3} : \frac{2}{3}$ geteilt, wobei die unteren 8 Module die Rundbogenöffnungen der Seitenkapellen und die oberen 4 Module das Archivoltprofil, die Kapitellzone sowie das Gebälk enthielten [ABB. 1230 a]. Im unteren der beiden Teile reservierte man dann das oberste Viertel, also 2 Module, für die eigentlichen Bögen und legte auf diese Weise zugleich die Breite der Kapellenöffnungen auf 4 Module fest. Damit ergaben sich dank dieser zweiten Teilung im Verhältnis $\frac{1}{4} : \frac{3}{4}$ zum einen für die Rundbogenöffnungen die klassischen, insbesondere von Sebastiano Serlio und Jacopo Barozzi da Vignola empfohlenen Proportionen 1 : 2 [ABB. 1230 b].¹⁶³⁰

¹⁶²⁹ Zwar lässt sich das bei S. Andrea gewählte Verhältnis zwischen Pilaster, gesamtem Pfeiler und Öffnungsbreite von 1 : 2 : 4 in keinem der einschlägigen Traktate unmittelbar nachweisen. Sowohl Vignolas Arkaden mit als auch Scamozzis Arkaden ohne Postament vermitteln jedoch den Eindruck, als sei dort jene grundsätzliche Lösung nur jedes Mal wieder aufs Neue an die Rahmenbedingungen der jeweiligen Säulenordnung angepasst worden. So kombinierte Vignola die Pfeiler meist mit etwas größeren Öffnungsbreiten, verwendete im Inneren des Pfeilers aber dann die hier vorausgesetzte Teilung in Rücklagen und Pilaster von 1 : 2 : 1. Scamozzi dagegen glückte dort, wo er nicht ebenfalls die besagte Teilung von 1 : 2 : 1 beibehielt, in der Regel die Veränderungen an der Öffnungsbreite in der Pfeilerrücklage wieder aus, sodass insgesamt ein Achsmaß von 6 Pilasterbreiten gewährleistet blieb. VIGNOLA 1563, *passim*, insbes. Taf. VI, XVII und XXIII; SCAMOZZI 1615, VI, S. 60, 91 und 127.

Insofern darf die hier diskutierte Abfolge der Pfeiler- und Öffnungsmaße zurecht als Inbegriff der klassischen Proportionen einer Säulenbogenstellung gelten.

¹⁶³⁰ VIGNOLA 1563, *passim*; SERLIO 1584, IV, fol. 148 v^o, 165 r^o und 174 r^o.

Dagegen geht Scamozzi bei Säulenbogenstellungen ohne Postament im Falle der tuskischen und dorischen Ordnung von etwas niedrigeren und im Falle der ionischen, korinthischen und kompositen Ordnung von etwas höheren Bogenöffnungen aus. SCAMOZZI 1615, VI, 59 f., 74 f., 90 f., 108 f. und 125 ff.

Zum anderen kam dadurch die Oberkante des über alle seitlichen Travéen durchlaufenden Kämpfergesimses genau in der Mitte der gesamten Wandzone zu liegen. Teilte man die Höhe der Kapellenöffnungen außer in die beschriebenen vier auch in drei Teile, so ließ sich der $5 \frac{1}{3}$ Module über der Fußbodenebene liegende, obere Teilungspunkt dazu nutzen, um die Unterkante des Kämpfergesimses sowie den Sturz der Durchgänge zu den sekundären Nebenräumen zu definieren und auf diese Weise zwischen den Öffnungen der Seitenkapellen und der biapsidalen Räume ein Höhenverhältnis von 2 : 3 zu erzeugen. Die Balustrade vor den *coretti* schließlich wurde bestimmt, indem man die aus dem Abstand zwischen 3er- und 4er-Teilung abgeleitete Höhe des Kämpfergesimses von $\frac{2}{3}$ Modulen verdoppelte und den so entstandenen Wert oberhalb der Kämpferlinie nochmals abtrug [ABB. 1230 b-c].

Ein Aufrissmodul von einem Zwölftel der Wandhöhe bot sich im vorliegenden Fall jedoch nicht nur deswegen an, weil dann sowohl die grundsätzliche Drittelung der Wandzone als auch die anschließende Vierteilung der Kapellenöffnungen glatt aufgingen und sich die Maßsysteme von Grund- und Aufriss außerdem exakt entsprachen. Eine Teilung der Wand in 12 Abschnitte eignete sich auch besonders gut für die Realisierung einer regelgerechten Pilastergliederung. Da gemäß der einschlägigen Traktate die korinthische Ordnung, an der sich Bernini trotz der ionischen Kapitelle hier wohl orientierte, insgesamt das $11 \frac{1}{2}$ - bis $12 \frac{1}{2}$ -fache des Säulendurchmessers betragen sollte [ABB. 1231],¹⁶³¹ ließ sich das dem geometrischen Schema des Baus zugrunde liegende Modul in jenem Fall nämlich exakt mit dem Modul der Säulenordnung gleichsetzen. Gemäß der Traktate erhielt dann das Gebälk, das einen Teil der oberen, geschlossenen Zone der Wand einnahm und seinerseits nochmals in einen aus Faszien zusammengesetzten Architrav, einen Fries sowie ein abschließendes Kranzgesims gegliedert werden musste, eine Höhe von 2 bis $2 \frac{1}{2}$ Modulen. Je nachdem, welchem der Autoren man bei der Konstruktion der Säulenordnung folgte, lag es daher nahe, entweder für den Fries oder für das Kranzgesims ein Maß von 1 Modul und für die anderen Schichten je ein Maß von $\frac{2}{3}$ Modulen zu wählen, sowie die bis zum Beginn der Kapellenöffnung noch verbleibenden $1 \frac{2}{3}$ Module in eine Kapitellzone von 1 Modul sowie eine Archivolte von $\frac{2}{3}$ Modulen zu teilen [ABB. 1230 d]. Für die Pilaster selbst hätten sich zwischen Fußboden und Gebälk eigentlich Proportionen ergeben, die mit $1 : 9 \frac{2}{3}$ etwa in der Mitte des für die korinthische Ordnung typischen Proportionskorridors lagen.¹⁶³² Nachdem die Pilaster von ihrer Formsprache her ionische und korinthische Elemente miteinander verknüpften,¹⁶³³ entschieden sich Bernini und seine Mitarbeiter letztlich jedoch für etwas gedrungeneren Pilasterproportionen. Sie fügten daher unterhalb der Plinthe einen Sockelstreifen ein, dessen Maß mit $\frac{1}{2}$ Modul exakt die Höhe der Pilasterbasen aufnahm und der die Säulenhöhe damit auf insgesamt $9 \frac{1}{6}$ Module reduzierte.

Bereits in dieser Planungsphase wurde die gesamte Wandzone wohl von einer Ovalkuppel überfangen, deren Stich sich nun jedoch nicht mehr an der großen, sondern eher an der kleinen Halbachse des Grundrisses orientierte. Um zwischen Kuppel und Wand dennoch ein halbwegs ausgeglichenes Größenverhältnis zu gewährleisten, dürfte daher auch hier unterhalb der eigentlichen Kalotte ein senkrechter Kuppelsockel vorgesehen gewesen sein, der im Bereich der Rippen weitgehend bruchlos in die Wölbung überging. Sowohl die genaue Geometrie des Kalottenquerschnitts als auch die Höhe des Sockels muss allerdings offen bleiben. Angesichts der Befunde im Ersten Chirographen lässt sich zwar vermuten, dass der Kuppelsockel $1 \frac{1}{2}$ Module betragen haben könnte und dass das

¹⁶³¹ CHITHAM 1987, S. 35 und 39.

¹⁶³² Je nach Autor werden für korinthische Säulen Proportionen von $1 : 9$ bis $1 : 10$ empfohlen. *Ibid.*, S. 39.

¹⁶³³ Die Kapitelle bestehen in diesem Fall zwar lediglich aus durch Festons verbundenen Voluten und weisen keine Akanthusblätter auf, wie sie für die Kompositordnung typisch wären, sie sind aber bereits durch einen Halsring vom Säulenschaft geschieden und besitzen damit auch bereits die bei korinthischen oder kompositen Kapitellen übliche Höhe.

Oval des Kuppelprofils sowohl an seinen Enden etwas voller als auch von seinen Proportionen her etwas gedrungener war als die Grundrissfigur [Abb. 1230 e] – Rahmenbedingungen, auf die nicht zuletzt mit der Verwendung eines *ovato tondo* reagiert worden sein könnte [Abb. 1230 f]. Letztlich lässt sich jedoch eine Wiederholung des aus dem Grundriss bekannten *ovato lungo*, eventuell verbunden mit einer stärkeren Stelzung des Gewölbes, genauso wenig ausschließen wie ein sogar gegenüber dem *ovato tondo* noch gedrungeneres Oval.

Auch wenn sich Bernini bei Anfertigung der Zeichnung über die reale Größe des Baus bereits genau im Klaren gewesen sein muss, finden sich auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj jedoch keinerlei Hinweise auf den Darstellungsmaßstab. So fehlt dort sowohl eine Maßlinie als auch die umgebende Bebauung, aus der sich ansonsten Rückschlüsse auf die endgültigen Abmessungen der Kirche hätten ziehen lassen. Da der Grundriss hier praktisch dieselben Dimensionen hat wie auf den beiden Chirographen – die große Achse des inneren Ovals beträgt in allen Fällen knapp über 10,6 cm –, ist jedoch davon auszugehen, dass der Maßstab und die geplanten Endmaße bereits ähnliche Werte aufwiesen wie in den späteren Planungsphasen. Zieht man die Maßlinien auf den beiden Chirographen sowie das oben hergeleitete Modulsystem in Betracht, kann daher eigentlich kein Zweifel bestehen, dass das Modul hier $3\frac{3}{4}$, die Achsen des inneren Ovals 90 und knapp 64 und die Tiefe des Kapellenkranzes 20 *palmi* betragen sollten.

Dagegen lässt sich der von Bernini und seinen Mitarbeitern intendierte Maßstab nicht mit allerletzter Sicherheit klären. Generell beruht die Maßstäblichkeit von historischen Architekturzeichnungen darauf, dass die originale Maßeinheit des Gebäudes, im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts in der Regel der *palm*, mit einer kleineren Strecke gleichgesetzt wurde.¹⁶³⁴ Diese maßstäblich verkleinerten „*palmi piccoli*“¹⁶³⁵ trug man dann am Rand der Zeichnung in einer Skala auf, die – anders als bei heutigen Zeichnungen – nicht nur sicherstellte, dass das Blatt nach eventuellen Verformungen des Papiers noch eine Aussage über die reale Größe des dargestellten Objekts erlaubte, sondern die es dem Zeichner auch ermöglichte, die maßstäblich verkleinerten Längen, die er bei der Anfertigung der Zeichnung benötigte, unmittelbar mit dem Zirkel abzugreifen und in die Zeichnung zu übertragen.¹⁶³⁶ Dabei entsprachen die „*palmi piccoli*“ in manchen Fällen tatsächlich einer kleineren Einheit innerhalb des offiziellen Einheitensystems oder einem einfachen Bruchteil davon, also zum Beispiel 1 *minuto* oder $\frac{1}{5}$ *oncia*. Genauso konnten sie entsprechend dem zur Verfügung stehenden Platz auf dem Papier aber auch frei gewählt werden. Folgt man der bisherigen Forschungsmeinung waren solche eher zufälligen Maßstäbe gerade bei Präsentationszeichnungen sogar beinahe die Regel.¹⁶³⁷ Da dann weder der „*palm*“ in einem sinnvollen Größenverhältnis zum „*palm piccolo*“

¹⁶³⁴ Zum Einsatz von Maßstäben in den Architekturzeichnungen jener Epochen siehe THELEN 1967, I, S. 55 (Anm. 2); THOENES 1990, *passim*; KIEVEN 1993, S. 14 f.

¹⁶³⁵ THOENES 1990, S. 38.

¹⁶³⁶ Der Unterschied zu den heutigen Maßangaben nach dem Muster $M = 1 : x$ besteht also nicht darin, dass, wie Thoenes behauptet, „in der modernen Schreibweise das Kleinmaß gleich eins gesetzt wird und das Normalmaß als dessen Vielfaches erscheint, während im 16. Jahrhundert das Kleinmaß als Bruchteil der normalen Maßeinheit ausgedrückt wird“, dass also „im einen Fall [...] der Bau als Vergrößerung der Zeichnung aufgefasst [wird], im anderen die Zeichnung als Verkleinerung des Baus.“ *Ibid.*, S. 38.

Vielmehr werden in dem heute gebräuchlichen System die Maße der Zeichnung und die originalen Abmessungen auseinander ermittelt, indem man in einem gleichbleibenden Maßsystem die jeweiligen Längen auf einen bestimmten Bruchteil ihres ursprünglichen Wertes verkleinert oder um einen bestimmten Faktor vergrößert. In Renaissance und Barock wurden dagegen die Maße selbst beibehalten, aber in der Zeichnung und im fertigen Gebäude in unterschiedlich großen Einheiten dargestellt. So entsprechen zum Beispiel bei einem Maßstab von 1 : 120 im heutigen System 60 cm im Original 0,5 cm auf dem Papier, während in den Zeichnungen der Renaissance und des Barock $2\frac{1}{2}$ kleine „*palmi*“ zu je 1 *decimo* oder 1,86 mm für 2 $\frac{1}{2}$ „echte“ *palmi* zu je 22,34 cm standen.

¹⁶³⁷ THOENES 1990, S. 45 ff. und 54 (Anm. 37). Den nach heutigem Forschungsstand vergleichsweise seltenen Fall einer Abfolge von aufeinander bezogenen Präsentationszeichnungen mit glatten Maßstäben analysiert dagegen PIEPER

lo“ steht, noch die „*palmi piccoli*“ sich befriedigend in einer der gebräuchlichen Maßeinheiten ausdrücken lassen, konnte man in diesen Fällen jedoch die Teilung der Maßlinie sowie die in der Zeichnung selbst auftretenden Strecken nicht mehr direkt mithilfe eines graduierten Lineals abtragen. Stattdessen musste man die erforderliche Skala vor Anfertigung der eigentlichen Zeichnung zunächst auf einem separaten Blatt konstruieren, indem man eine frei wählbare Skala aufriss und diese unter Verwendung des Strahlensatzes in das neue Maß überführte.¹⁶³⁸

Nachdem in Renaissance und Barock die beim Zeichnen benutzten Strecken in der Regel selbst dann unmittelbar aus der Maßlinie entnommen wurden, wenn es einen klar definierten Maßstab gab, verursachte das Fehlen einer unmittelbaren Beziehung zwischen kleiner und großer Maßeinheit unter zeichentechnischen Gesichtspunkten jedoch keine zusätzlichen Probleme. Speziell bei S. Andrea al Quirinale musste man darüber hinaus ohnehin auf die Streckenteilung mithilfe des Strahlensatzes zurückgreifen, um die in ihrer Länge bereits feststehenden Ovalachsen in die für die Konstruktion der Grundrissfigur nötigen Module zu unterteilen. Es scheint daher zunächst keine Veranlassung zu bestehen, den Maßstab von etwa 1 : 189,5 infrage zu stellen, der sich ergibt, wenn man bei der Umrechnung der in der Zeichnung nachweisbaren Abmessungen in die damaligen Maßeinheiten die kanonische *uncia* von 1,86 cm voraussetzt.

Demgegenüber mutet ein Maßstab von 1 : 192, bei dem jeder *palm* genau $\frac{1}{16}$ *uncia* entspricht, auf den ersten Blick deutlich unwahrscheinlicher an. Zwar ergäbe sich auf dieser Grundlage ein vergleichsweise sinnvolles Verhältnis zwischen großer und kleiner Maßeinheit, für die *uncia* müsste dann jedoch ein Wert von gut 1,88 cm angenommen werden.¹⁶³⁹ Auch wenn die Differenz zum kanonischen Maß nicht groß erscheint, summiert sich der Fehler bei einer Maßlinie von 200 „*palmi piccoli*“, wie sie uns etwa in den beiden Chirographen begegnet, doch bereits auf deutlich wahrnehmbare 3 mm. Auch bei einem graduierten Lineal oder bei einer Skala auf einem Proportionszirkel, die Bernini und seine Mitarbeiter bei einem solchen bewusst gewählten Maßstab als Referenz für die auf der Zeichnung angetragenen Längen hätten benutzen müssen und die beide wohl kaum kürzer als 1 *palm* gewesen sein können, hätten die Abweichungen eine ähnliche Größenordnung erreicht und hätten dem Instrumentenbauer eigentlich bereits während der Herstellung auffallen müssen. Es scheint daher zunächst kaum vorstellbar, dass die Zeichnungen auf einer derart weit vom Idealmaß entfernten *uncia* basieren sollen. Andererseits wird sich bei der Analyse

2006, S. 42 ff., insbes. S. 45 f. (Anm. 18), 46 und 63 (Abb. 13).

¹⁶³⁸ Vgl. Anhang B, Konstr. 6.

¹⁶³⁹ Dass die Unterschiede zwischen den tatsächlichen und den bei einem Maßstab von 1 : 192 zu erwartenden Abmessungen durch eine nachträgliche Veränderung des Zeichenpapiers entstanden, lässt sich dagegen wohl ausschließen. Über die Jahre hinweg können sich die Blätter zwar in der Tat deutlich verziehen. Sofern die Zeichnungen nicht irgendwann mit wasserhaltigem Leim auf einen festen Karton aufgezo-gen oder unter erneuter Anwendung von Feuchtigkeit wieder von ihrem Untergrund gelöst wurden, kommt es in der Regel jedoch eher zu einer Schrumpfung als zu jener Ausdehnung des Papiers, die anzunehmen wäre, damit es bei einem anhand einer *uncia* von 1,86 cm im Maßstab 1 : 192 angefertigten Grundriss zu den auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj nachweisbaren Maßen kommt. Hinweise auf eine solche Behandlung finden sich jedoch nur beim Zweiten Chirograph aus dem Archivio di Stato, nicht jedoch bei den anderen drei Zeichnungen.

Außerdem stimmt, wie erwähnt, die Größe des Ovals in dieser und den beiden folgenden Zeichnungen fast völlig überein. Um die Abweichungen der *uncia* von ihrem Idealmaß auf Veränderungen im Papier zurückführen zu können, müssten sich daher alle drei Blätter auf exakt die gleiche Weise verzogen haben. Da die Zeichnungen praktisch seit ihrer Entstehung an unterschiedlichen Orten aufbewahrt wurden, unterschiedlichen Behandlungen und unterschiedlichen atmosphärischen Bedingungen ausgesetzt waren und Bernini für den Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj und die beiden Chirographen darüber hinaus auch noch unterschiedliche Papierqualitäten verwendete, ist dies aber kaum vorstellbar.

Zu den bei Architekturzeichnungen typischerweise auftretenden Größenänderungen siehe THELEN 1967, I, S. 55 (Anm. 2) und 85 (Anm. 5); THOENES 1990, S. 52 (Anm. 6).

des letzten aus der Werkstatt Berninis erhaltenen Grundrisses, dessen Größe von den bisherigen Zeichnungen völlig unabhängig ist und primär von dem Wunsch nach einem möglichst glatten Modul bestimmt scheint, nochmals fast genau dieselbe abweichende *uncia* ergeben. Trotz der oben geschilderten Einwände liegt somit letztlich der Schluss nahe, dass in der Werkstatt Berninis doch über mehrere Jahre hinweg mit einer *uncia* von etwa 1,88 beziehungsweise einem *palm* von gut 22,6 cm gearbeitet wurde und dass damit bei der Zeichnung des Archivio Doria-Pamphilj sowie bei den nachfolgenden Blättern doch von einem nach dem bisherigen Forschungsstand für Präsentationszeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts eher ungewöhnlichen, glatten Maßstab von 1 : 192 auszugehen ist.¹⁶⁴⁰

5.3.4. Der Erste Chirograph

Bei dem auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj gewählten Oval bestand einer der hauptsächlichen Schwachpunkte darin, dass der Wechsel von den kleinen zu den großen Kreisbögen vergleichsweise nahe an der großen Achse stattfand und die optisch störende, bei Ovalen mit zwei Radien aber unvermeidliche Abplattung der Ovallinie daher besonders deutlich in Erscheinung trat. Zudem erlaubte das auf rein geometrischem Wege ermittelte Maß der kleinen Achse von $\frac{1}{\sqrt{2}}$ -mal der großen Hauptachse nicht, beide Achsen vorab exakt mit rationalen Längen zu zeichnen. Während der weiteren Durcharbeitung des Entwurfs musste Bernini daher versuchen, zum einen ein alternatives Modul zu finden, mit dem sich das Achsverhältnis von 1 : $\sqrt{2}$ in ein ganzzahliges Zahlenpaar übersetzen ließ, und zum anderen auf der Grundlage der neuen Achsteilung ein an den Wechsellunkten etwas volleres und harmonischeres Oval zu entwickeln.

Bei der auf den Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj folgenden Zeichnung, dem sogenannten „Ersten Chirographen“ [ABB. 744 - ABB. 745],¹⁶⁴¹ erweiterte Bernini daher die Teilung der großen Halbachse von 12 auf 14 Teile, um so das seit alters her als Näherung für $\sqrt{2}$ bekannte rationale Verhältnis von 7 : 5 nutzen und der kleinen Halbachse eine Länge von 10 Modulen zuweisen zu können [ABB. 1232 a]. Zwar entsteht auf diese Weise ein etwas gedrungeneres Oval, angesichts einer lediglich von 1 : 1,414 auf 1 : 1,40 reduzierten Gesamtproportion führte der Wechsel des Moduls für sich genommen aber nicht zu nennenswerten Veränderungen am grundsätzlichen Erscheinungsbild des Ovals.¹⁶⁴² Auch der in der vorigen Grundrissvariante unbefriedigende Verlauf der Umrisslinie hätte sich eigentlich mit der neuen Teilung relativ einfach verbessern lassen. Dazu hätte es ausgereicht, die Mittelpunkte der kleinen Kreisbögen etwas nach innen sowie diejenigen der großen Kreisbögen etwas nach außen zu verschieben, sämtliche Radien an die neuen Zentren anzupassen und damit auch die Wechsellunkte näher an die kleine Achse wandern zu lassen.¹⁶⁴³

Während die auf der Zeichnung sichtbaren Einstichlöcher auch in diesem Fall die angenommene Teilung der großen Halbachse recht gut belegen, entspricht jedoch keines der unter diesen Umständen möglichen Ovale mit zwei Radien dem realen Verlauf der Ovallinie. Statt die Mittelpunkte

¹⁶⁴⁰ Es bliebe allerdings zu untersuchen, inwieweit sich vergleichbare Abweichungen von der idealen Maßeinheit auch bei Plänen zu anderen Projekten aus dem Rom des 17. Jahrhunderts nachweisen lassen, wenn man nicht unhinterfragt bei allen Zeichnungen die kanonische Länge von *palm* und *uncia* ansetzt.

¹⁶⁴¹ BAV, *Codici Chigiani*, P.VII.13, fol. 40 v^o-41 r^o.

¹⁶⁴² Auf die Dimensionen des endgültigen Gebäudes hochgerechnet, sind die Ovallinien am Endpunkt der kleinen Achse gerade einmal 14,4 cm voneinander entfernt. Dieser Abstand reicht zwar aus, um die beiden Ovalgeometrien bei einer Vermessung voneinander zu unterscheiden, liegt aber weit unterhalb dessen, was für einen im Gebäude stehenden Betrachter noch bewusst wahrnehmbar ist.

¹⁶⁴³ Vgl. die Ausführungen zur Abhängigkeit des Ovals von der Form und Größe der zentralen Raute in Kapitel 5.2.1., S. 539.

der Kreisbögen lediglich entlang der Achsen zu verschieben, scheint Bernini daher wieder auf jene Ovalgeometrien mit drei Radien zurückgekommen zu sein, mit denen er bereits in der Zeichnung in Windsor experimentiert hatte und die ja auch im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj möglicherweise noch nachwirkten. Begünstigt wurde diese Entscheidung sicherlich dadurch, dass sich bei einer Teilung der großen Halbachse in 14 Teile die Achsen des Kapellenkranzes auch ohne eine genaue Kenntnis der Ovallinie ermitteln ließen und man bei der Konstruktion des Ovals die Wechselpunkte somit gezielt auf die dann bereits feststehenden Mitten der Kapellenöffnungen und der Durchgänge zu den biapsidialen Räumen legen konnte. Überträgt man die in der vorigen Zeichnung gewählten Pfeiler- und Kapellenachsen in das neue Modulsystem, stellt sich nämlich heraus, dass die Achsen der Nebenräume nach einer geringfügigen Anpassung die Hauptachsen stets in Punkten schneiden, die durch die Achsenteilung bereits vorgegeben sind. So entstehen die Achsen der Seitenkapellen auf Basis der 3. Teilungspunkte der kleinen und der 6. Teilungspunkte der großen Ovalachse, während die Achsen der sekundären Nebenräume durch die 7. Teilungspunkte der kleinen und die 4. Teilungspunkte der großen Ovalachse verlaufen [ABB. 1232 b].

Auch die noch verbleibenden Achsen der Pfeiler zwischen Altarraum beziehungsweise Eingang und den sekundären Nebenräumen sowie zwischen den sekundären Nebenräumen und den eigentlichen Seitenkapellen, die auf den Hauptachsen im einen Fall Abschnitte von $3\frac{1}{2}$ und 14 und im anderen Fall Abschnitte von jeweils $4\frac{2}{3}$ Modulen bilden, könnten, obwohl die Maße dort angesichts der in ihnen enthaltenen Modulbruchteile deutlich ungünstiger sind als bei den Nebenräumen, aus der Achsenteilung abgeleitet worden sein. Wie in der vorigen Zeichnung verlaufen dann auch hier wieder sämtliche Pfeiler- und Kapellenachsen eines Quadranten annähernd durch einen gemeinsamen Schnittpunkt außerhalb der Hauptachsen [ABB. 1232 c]. Alternativ dazu ist jedoch auch denkbar, dass die Position der Pfeiler erst nach der Konstruktion der Ovallinie aus den Abständen zwischen bereits bekannten Achsen ermittelt wurde [ABB. 1232 d]. So erhält man die Pfeiler zwischen den Seitenkapellen und den sekundären Nebenräumen, indem man die Sehnen zwischen den Achsen der Seitenkapellen und der großen Hauptachse ein weiteres Mal auf dem Umriss des Ovals abträgt. Analog dazu ergeben sich die an den Eingang und den Altarraum angrenzenden Pfeiler, wenn man den Abstand zwischen den im vorigen Schritt bestimmten Pfeilern und den Achsen der sekundären Nebenräume auf deren anderer Seite nochmals wiederholt.

Im Anschluss an die Ermittlung zumindest der Achsen der primären und sekundären Nebenräume wurde dann die Umrisslinie konstruiert, indem man zunächst von Raumachse zu Raumachse die großen und die kleinen Kreisbögen einzeichnete. Für die großen Kreise scheinen dabei Radien von 18 Modulen und Mittelpunkte auf dem 8. Teilungspunkt der kleinen Halbachse gewählt worden zu sein, die, wie sich später noch zeigen wird, bei einem auf den Proportionen 5 : 7 beruhenden Modulsystem auch im Falle einer Ovalkonstruktion mit lediglich zwei verschiedenen Radien die sinnvollste Lösung dargestellt hätten.¹⁶⁴⁴ Für die kleinen Kreisbögen behielt Bernini dagegen die auf den bisherigen Zeichnungen verwendeten relativen Dimensionen exakt bei und übersetzte deren jeweilige Kenngrößen lediglich in das neue Maßsystem. Dementsprechend besitzen die Kreise, die sich erneut auf der kleinen Achse gegenseitig berühren, in diesem Fall Radien von 7 Modulen und Mittelpunkte auf den 7. Teilungspunkten der großen Halbachse [ABB. 1232 e]. Die Zentren der verbindenden Kreise dürften dann wie in der Zeichnung aus Windsor zunächst mithilfe der Mittelsenkrechten auf die Sehnen der zwischen den großen und kleinen Bögen verbleibenden Zwischenräume ermittelt worden sein [ABB. 1232 f].

¹⁶⁴⁴ Vgl. dazu die Analyse des Fußbodenplans und der ihn vorbereitenden Zwischenschritte in Kapitel 5.3.6., *passim*, insbes. S. 572.

Dabei stellt sich jedoch heraus, dass nicht nur die Mittelpunkte der mittleren Kreise Abschnitte von ziemlich genau $2\frac{1}{3}$ Modulen auf der kleinen und etwa 3 Modulen auf der großen Achse bilden, sondern dass sich auch der mittlere Radius mit knapp über $11\frac{1}{2}$ Modulen annähernd in das Modulsystem einfügt. Bernini und seine Mitarbeiter dürften daher wohl zumindest versuchsweise auch eine Variante durchgespielt haben, bei der sich die Maße des mittleren Kreisbogens tatsächlich aus dem Modul ableiten lassen. Verwendet man als Zentren Punkte mit zum Rest des Ovals kommensurablen Abständen von den beiden Hauptachsen, entfernt sich der mittlere Radius jedoch weiter von der ursprünglichen Ideallänge. Gleichzeitig schließen die mittleren Bögen in diesem Fall nur noch auf einer der beiden Seiten an die vorab festgelegten äußeren Segmente an, während am anderen Wechsellpunkt eine Lücke entsteht [ABB. 1232 g, linke Hälfte]. Stimmt man, um diese Lücke zu vermeiden, den Radius des auf der anderen Seite folgenden Bogens wiederum auf das mittlere Segment ab, verliert nicht nur dieser Radius selbst seine ganzzahlige Länge, sondern es verschwinden gleichzeitig auch die rationalen Gesamtproportionen des Ovals [ABB. 1232 g, rechte Hälfte]. Gelöst werden kann dieser Konflikt letztlich nur, indem man auf eine modulare Teilung der Achsen komplett verzichtet und stattdessen eine Konstruktion wählt, bei der wie in der *sala ovale* des Palazzo Barberini sämtliche relevanten Längen ganzzahligen Werten entsprechen oder zumindest nur einfache Bruchteile der Maßeinheit erfordern. Wie im Zusammenhang mit der Frage nach der Eignung der unterschiedlichen ovalen Figuren für den Bauprozess bereits angedeutet, lassen sich derartige kommensurable Ovale mit drei Radien aber kaum in verkleinertem Maßstab auf der Zeichnung darstellen, sondern praktisch nur in Originalgröße realisieren.¹⁶⁴⁵ Außerdem ist jede dieser Lösungen auch stets an ganz spezifische, absolute Maße gebunden.¹⁶⁴⁶ Obwohl für die Dimensionen, in denen die Kirche realisiert werden sollte, tatsächlich ein Oval mit drei Radien existiert, bei dem die Wechsellpunkte sich an den geforderten Positionen befinden, dessen Verlauf mit dem auf der Zeichnung dargestellten Oval übereinstimmt und das im Rahmen der auf der Baustelle möglichen Genauigkeit als pythagoreisch gelten kann [ABB. 1232 h], muss jedoch offen bleiben, ob Bernini und seine Mitarbeiter diese Lösung kannten und, wenn ja, ob sie sie wirklich für die Absteckung des Gebäudes nutzen wollten. Für die Zeichnung selbst ist angesichts der Probleme, die sowohl die Verschiebung der mittleren Mittelpunkte in das Modulraster als auch das vollständig kommensurable Konstruktionsgerüst mit sich bringen, jedenfalls davon auszugehen, dass der Zeichner am Ende doch die mithilfe der Mittelsenkrechten bestimmten Zentren nutzte.

Neben den Mittelpunkten der mittleren Kreisbögen lassen sich auch die Dimensionen des äußeren Ovals nur bedingt in das übergeordnete Maßsystem eingliedern, da die Tiefe des Kapellenkranzes mit einem Maß von etwa $6\frac{1}{4}$ bis $6\frac{1}{3}$ Modulen erneut keinen glatten Wert aufweist. Anders als auf der Zeichnung des Archivio Doria-Pamphilj wählte Bernini für die Außenkontur der Kirche diesmal jedoch immerhin ein zum Umriss des Innenraums weitgehend konzentrisches Oval. Sowohl die kleinen als auch die mittleren Kreisbögen wurden – soweit sich dies angesichts der Unterschiede zwischen den Quadranten beurteilen lässt – unter Beibehaltung der jeweiligen Mittelpunkte nach außen versetzt. Nur auf die letzten, die Endpunkte der kleinen Ovalachse definierenden Kreisbögen verzichtete Bernini erneut und führte stattdessen die mittleren Bögen bis zu den Eingangs- beziehungsweise Altarrisaliten weiter [ABB. 1232 i].

Während durch den Wechsel des Moduls die glatten Maße der Pfeiler- und Öffnungsbreiten im inneren Umriss des Gebäudes vollständig verloren gingen und man daher beim Zeichnen des Grundrisses die Abmessungen der Wandgliederung sowie der eigentlichen Nebenräume wohl direkt in einem bereits existierenden Blatt abgriff und in die neue Zeichnung übertrug, scheinen beim Schnitt die erforderlichen Maße auf der Grundlage des geänderten Moduls nochmals neu

¹⁶⁴⁵ Vgl. Kapitel 5.2.4., S. 547.

¹⁶⁴⁶ Anhang B, Konstr. 1.4., insbes. S. 622.

konstruiert worden zu sein. Dabei begannen Bernini und seine Mitarbeiter auch in diesem Fall damit, eine der großen Halbachse entsprechende Wandhöhe im Verhältnis $\frac{1}{3} : \frac{2}{3}$ und den unteren Teil im Verhältnis $\frac{1}{4} : \frac{3}{4}$ zu teilen. Auf diese Weise ergab sich ein Streifen von 7 Modulen für die Zone unterhalb der Kämpferlinie sowie ein Streifen von $2\frac{1}{3}$ Modulen für die eigentlichen Bögen [ABB. 1233 a]. Auch bei den übrigen Schichten überführten sie die aus dem vorigen Entwurfsstadium bekannte Teilung prinzipiell in das neue Modul, rundeten die Ergebnisse dabei aber auf vollständige Sechstel. So betrugen der Sockel und die Basen der Pilaster nun $\frac{2}{3}$, die Archivolte und der Architrav je $\frac{5}{6}$, der Fries und das Kranzgesims je 1 und die Kapitellzone $1\frac{1}{6}$ Module. Bei der Höhe des Kämpfergesimses sowie bei der Balustrade vor den *coretti* wurden mit $\frac{2}{3}$ beziehungsweise $1\frac{1}{3}$ Modulen sogar unmittelbar die in der Planungsphase des Archivio Doria-Pamphilj verwendeten Maßzahlen übernommen [ABB. 1233 b]. Oberhalb der Kapellenöffnungen kommt es damit insgesamt zu einer geringfügigen Vergrößerung der Gesamthöhe, sodass die Wandzone letztlich doch nicht, wie zunächst angenommen 14, sondern $14\frac{1}{6}$ Module misst.

Sofern der Beginn der Wölbung, wie anzunehmen, mit der Oberkante des nicht gegliederten Kuppelsockels zusammenfällt, schloss sich oberhalb der Wand auch hier wieder eine $1\frac{1}{2}$ Module breite, senkrecht ansteigende Zone an, die den Innenraums als Ganzes etwas erhöhte, die Fenster in einen durch das Kranzgesims nicht mehr verdeckten Bereich der Kuppel emporhob und im Außenbau über dem mit dem inneren Kranzgesims auf einer Höhe liegenden Wandabschluss Platz für die Dachschräge des Kapellenkranzes schuf [ABB. 1233 c]. Erst darüber erhob sich dann die eigentliche Kuppelkalotte, deren Profil in der Zeichnung anhand eines Kreisbogenovals mit durch die Mittelpunkt gebildeten Achsabschnitten von 4 und $7\frac{1}{2}$ Modulen, mit Radien von 10 und $18\frac{1}{2}$ und mit einer vergleichsweise gedrungenen Proportion von 11 : 14 oder 1 : 1,273 definiert worden sein dürfte [ABB. 1233 d]. Insgesamt ergab sich auf diese Weise eine innere Gebäudehöhe von $26\frac{2}{3}$ Modulen – ein Wert, der letztlich einen Kompromiss zwischen denjenigen Höhen darstellt, die sich bei einer exakt der kleinen beziehungsweise einer exakt der großen Halbachse entsprechenden Kuppelzone ergeben hätten [ABB. 1233 e].

Um die für die Konstruktion der Pfeiler- und Kapellenachsen sowie der Höhenentwicklung erforderliche Teilung der großen Halbachse in 14 Teile sowie die geplanten Grundrissproportionen von 7 : 5 auf der Baustelle realisieren zu können, hätte in diesem Planungsstadium die geplante Breite des Innenraums eigentlich um 1 *palmo* auf 91 *palmi* erhöht werden müssen, da sich nur so ein sinnvolles Modul von $3\frac{1}{4}$ *palmi* oder 3 *palmi* 3 *once* sowie eine ganzzahlige kleine Ovalachse von 65 *palmi* ergibt. Sowohl in der Zeichnung als auch am Gebäude selbst fehlen jedoch jegliche Hinweise darauf, dass eine solche Anpassung der Maße tatsächlich vorgenommen wurde. So sollte gemäß der unterhalb des Grundrisses wiedergegebenen Skala, deren Maßstab ja schon im Zusammenhang mit der vorigen Zeichnung ausführlich diskutiert wurde, die Kirche auch weiterhin eine innere Breite von 90 und eine äußere Breite von 130 *palmi* erhalten. Es ist allerdings nicht völlig auszuschließen, dass Bernini und seine Mitarbeiter zumindest zeitweise bereits daran dachten, die Gesamtmaße bei der Ausführung leicht zu verändern, dass sie es angesichts des letztlich doch recht geringen Größenzuwachses¹⁶⁴⁷ aber schlicht nicht für nötig hielten, deswegen nochmals die gesamte Darstellung des Gebäudes zu korrigieren. Dies gilt umso mehr, als die Trennung zwischen gezeichneten und rechnerischen Maßen, seit der Renaissance ohnehin vergleichsweise üblich war.¹⁶⁴⁸ Hinzu kommt, dass die Achsenteilung der Zeichnung auch diesmal wieder selbst bei einem korrekt eingehaltenen Maßstab nur mithilfe des Strahlensatzes erzeugt, nicht jedoch direkt mit einem

¹⁶⁴⁷ In heutigen Einheiten ausgedrückt vergrößerte sich die Breite des inneren Ovals gerade einmal um etwa 1,2 mm. Soll sich die Position des Achsenschnittpunkts nicht verändern, verteilt sich dieser Betrag sogar nochmals je zur Hälfte auf die beiden Äste der großen Achse.

¹⁶⁴⁸ THOENES 1990, S. 46 f. und 54 (Anm. 37 f. und 41).

Messlineal abgetragen werden konnte. Die Konstruktion des Moduls war damit von der numerischen Länge der Achsen erneut völlig unabhängig und wurde durch eine „falsche“ Abmessung daher auch nicht erschwert.

5.3.5. Der Zweite Chirograph

Nachdem sich die Form des inneren Ovals bereits in der vorigen Planungsphase tendenziell an die Ellipse anzugleichen begonnen hatte, wurde im Zuge der weiteren Ausarbeitung nicht nur beschlossen, die Nebenräume des Kapellenkranzes formal stärker zu differenzieren und dazu deren Grundrisse nochmals umfassend zu überarbeiten. Unter dem Einfluss der bei der Absteckung des Untergeschosses gewonnenen Erfahrungen scheint auch in Betracht gezogen worden zu sein, im Hauptraum der Kirche tatsächlich eine Ellipsengeometrie zu realisieren. Um das Hauptgeschoss in dieser Form sinnvoll zeichnerisch wiedergeben und später auf dem Bauplatz aufreißen zu können, erwies es sich jedoch als erforderlich, die Grundrissfigur nochmals in einer ganzen Reihe von Punkten an die geänderten Bedingungen anzupassen.

Da in einer Ellipse mit einem Achsverhältnis von $1 : \sqrt{2}$ der Abstand der Brennpunkte vom Achsenschnittpunkt genau der kleinen Halbachse entspricht,¹⁶⁴⁹ musste es zunächst einmal naheliegen, im Hauptraum wieder zu genau diesen ursprünglich geplanten Proportionen zurückzukehren. Damit tauchte jedoch auch das im Ersten Chirographen bereits überwundene Problem wieder auf, dass entweder die kleine Achse – und damit auch der Abstand der Brennpunkte vom Zentrum – oder die große Achse eine irrationale Länge besitzt. Um die Ellipse dennoch befriedigend auf der Baustelle realisieren zu können, mussten deren Dimensionen daher so gewählt werden, dass sich beide Achsen mit einem möglichst geringen Fehler als glatte Maßzahlen ausdrücken ließen. In dem für S. Andrea infrage kommenden Größenbereich hätte sich in diesem Zusammenhang vor allem eine Konstellation angeboten, bei der die große Achse $90 \frac{1}{2}$, die kleine Achse 64 und der Abstand der Brennpunkte vom Mittelpunkt der Ellipse 32 *palmi* beträgt.¹⁶⁵⁰

Allerdings wollte man im Hinblick auf die Konstruktion der Pfeiler- und Kapellenachsen dann wohl letztlich doch nicht auf eine modulare Teilung der Hauptachsen verzichten. Da einerseits die genannte Übereinstimmung von kleiner Halbachse und Abstand der Brennpunkte nur entsteht, wenn man das Verhältnis von $1 : \sqrt{2}$ relativ exakt einhält und dazu die Längen der Achsen aus einer auf vergleichsweise großen Zahlen beruhenden Näherung für $\sqrt{2}$ entwickelt, da aber andererseits die Achsenteilung aus praktischen Erwägungen heraus auch nicht übermäßig fein werden durfte, entschieden sich Bernini und seine Mitarbeiter im Zweiten Chirographen¹⁶⁵¹ dafür, die Näherung gegenüber der vorigen Zeichnung um eine Stufe zu verbessern und für die weitere Konstruktion die beiden Halbachsen in 17 beziehungsweise 12 Module zu unterteilen [ABB. 1234 a]. Daraus hätten sich, in die endgültige Größe umgerechnet, ein Modul von $2 \frac{2}{3}$, eine kleine Achse von 64 und eine große Achse von $90 \frac{2}{3}$ *palmi* ergeben. Während die kleine Achse auch in der Ausführung genau dem oben genannten, idealen Wert entsprochen hätte, hätte sich die Länge der großen Achse also gegenüber dem Idealmaß geringfügig erhöhen müssen. Und auch im Vergleich zu den ursprünglich vorgesehenen Abmessungen von $90 \times \text{ca. } 63,64$ *palmi* hätte sich das Gebäude wieder ein Stück vergrößert. Genau wie bei den vorigen Grundrissen schlugen sich die Änderungen an der Ovalbreite

¹⁶⁴⁹ Anhang B, Konstr. 2.1., insbes. S. 623.

¹⁶⁵⁰ Wird das Maß der großen Ovalachse beibehalten, ergibt sich entweder für die kleine Halbachse oder für den Abstand der Brennpunkte ein Wert von 31,993 statt der angestrebten 32 *palmi*, wird dagegen sowohl für die kleine Halbachse als auch für den Abstand der Brennpunkte die ideale Länge von 32 *palmi* verwendet, entsteht eine große Halbachse von 45,255 statt der angestrebten 45,25 *palmi*.

¹⁶⁵¹ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, II.

dabei jedoch auch diesmal nicht in der Zeichnung nieder. Der innere Durchmesser des Hauptraums beträgt vielmehr erneut etwas mehr als 10,6 cm und der Maßstab passt sich diesem aus den bisherigen Blättern bekannten Wert entsprechend an.

Sofern nicht sogar bereits in den beiden vorangegangenen Zeichnungen die Struktur des Achsengerüsts eine Reminiszenz an die Funktionsweise des Ellipsographen oder an die Normalen einer Ellipsenlinie dargestellt hatte, zeigt sich die gedankliche Abkehr von einem Kreisbogenoval mit drei Radien außerdem darin, dass sich die Pfeiler- und Kapellenachsen eines Quadranten beim Zweiten Chirographen nun nicht mehr alle in einem einzigen Punkt nahe des Zentrums eines eventuellen mittleren Kreisbogens schneiden. Stattdessen wurden deren Ursprünge jeweils in Punkten zusammengefasst, die unmittelbar auf den beiden Hauptachsen liegen und dort Achsabschnitte von $6 \frac{1}{2}$ beziehungsweise 8 Modulen bilden. Die Achsen der Pfeiler jenseits der eigentlichen Seitenkapellen, die gleichzeitig auch die seitlichen Begrenzungen der biapsidalen Nebenräume definieren, ergaben sich dann bereits, indem man diese auf dem Achsenkreuz liegenden Fixpunkte untereinander verband und die entstehenden Linien bis in den Kapellenkranz hinein verlängerte. Auch die Mittelachsen der Kapellen und Nebenräume konnten auf der Grundlage von Punkten der beiden Hauptachsen bestimmt werden, wenn man im einen Fall die 3. Teilungspunkte der kleinen mit den Fixpunkten der großen Achse und im anderen Fall die Mitten zwischen den 4. und 5. Teilungspunkten der großen mit den Fixpunkten der kleinen Achse verband [ABB. 1234 b]. Lediglich die noch verbleibenden Achsen der Pfeiler seitlich von Altarraum und Vestibül ließen sich nicht allein anhand der Achsenteilung ermitteln. Um auch für diese Achsen noch einen zweiten, die Richtung definierenden Punkt zu erhalten, mussten Bernini und seine Mitarbeiter daher im Anschluss an die Konstruktion der Umrisslinie entweder die halbe Öffnungsbreite der biapsidalen Nebenräume auf der einen Seite der Mittelachse abgreifen und auf der anderen Seite nochmals antragen oder die Sehnen zwischen den an die Seitenkapellen angrenzenden Pilastern und den Endpunkten der kleinen Hauptachse halbieren.¹⁶⁵² Eine vergleichbare, sukzessive Halbierung der jeweiligen Sehnen ließ sich darüber hinaus auch für die Konstruktion der anderen Achsen verwenden, falls diese doch nicht mithilfe der Modulteilung bestimmt werden sollten oder man zum Schluss deren Lage nochmals mit einer alternativen Konstruktion kontrollieren wollte [ABB. 1234 c].

Selbst wenn sowohl die Proportionen des Kircheninneren als auch die Pfeiler- und Kapellenachsen darauf hindeuten, dass Bernini und seinen Mitarbeitern eigentlich bereits eine Ellipsengeometrie vorschwebte, dürfte die Kontur des Hauptraums dennoch weiterhin aus Kreisbögen dreier unterschiedlicher Größen zusammensetzt worden sein. Um bei einem Oval mit drei Radien die Abweichungen von der Ellipse zu minimieren, müssen die kleinen Kreise etwas größer und die großen Kreise etwas kleiner sein als die Scheitelkrümmungskreise der zu ersetzenden Ellipse.¹⁶⁵³ Nachdem bei Proportionen von $1 : \sqrt{2}$ der bisher stets gewählte kleine Radius von genau der Hälfte der großen Halbachse dem Radius der Scheitelkrümmungskreise aber nur gerade eben entsprochen hätte, ergab sich bei der Überarbeitung der Umrisslinie zunächst die Notwendigkeit, die kleinen Bögen gegenüber den vorigen Zeichnungen leicht zu vergrößern. Dank der Teilung der großen Halbachse in eine ungerade Anzahl von Teilen ließ sich ein Radius, dessen Länge die Hälfte jener großen Halbachse geringfügig überstieg, dabei sogar bereits unmittelbar auf Grundlage der durch das Modul erzeugten Teilungspunkte realisieren, ohne dass man dazu auf eine Halbierung oder gar eine Drittelung des Moduls zurückgreifen musste. Die kleinen Kreisbögen dürften daher einen Radius von 9 Modulen und Mittelpunkte auf den 8. Teilungspunkten der großen Achse besitzen. Für die

¹⁶⁵² Beide Konstruktionen wurden im Zusammenhang mit den vorigen Zeichnungen bereits ausführlicher beschrieben. Zur Halbierung der Sehnen siehe Kapitel 5.3.3., S. 556, zur Übertragung der halben Öffnungsbreiten siehe Kapitel 5.3.4., S. 562.

¹⁶⁵³ Vgl. Anhang B, Konstr. 1.4.

großen Kreisbögen ergaben sich aufgrund analoger Überlegungen ein Radius von 23 Modulen sowie Mittelpunkte auf den 11. Teilungspunkten der kleinen Achse [ABB. 1234 e].

Die mittleren Kreisbögen schließlich hätten sich zwar im Anschluss an die Bestimmung des Achsengerüsts auch konstruieren lassen, indem man wie im Ersten Chirographen die Enden der großen und kleinen Bögen mithilfe der Kapellenachsen festlegte und auf die die Zwischenräume überspannenden Strecken die Mittelsenkrechten fällte [ABB. 1234 f]. Da, wie sich später noch zeigen wird, die Konzeption des Achsengerüsts in diesem Fall vermutlich die Ovallinie bereits voraussetzte, dürfte Bernini aber wohl eher den mittleren Radius in einem Bereich von etwa 14 bis 15 Modulen frei gewählt haben. Die Mittelpunkte ergaben in diesem Fall als Schnittpunkte von zu den großen und kleinen Kreisbögen konzentrischen Kreisen, deren Radien den Differenzen zwischen dem mittleren Radius einerseits und dem kleinen beziehungsweise großen Radius andererseits entsprachen [ABB. 1234 g].¹⁶⁵⁴ Im Vergleich zur Konstruktion mithilfe der Mittelsenkrechten näherte sich dadurch nicht nur das Oval noch stärker einer Ellipse an,¹⁶⁵⁵ auch die andernfalls fast unvermeidlichen Knicke in der Umrisslinie ließen sich auf diese Weise vollständig vermeiden.

Dass Bernini sogar auf dem Papier statt des Ovals eine echte Ellipse realisierte, erscheint angesichts der Dimensionen der Kontur dagegen eher unwahrscheinlich. Die Abweichungen der beiden hier vorgeschlagenen Ovalvarianten von der Ellipsenlinie sind zwar so gering, dass es sich bei der auf der Zeichnung dargestellten Figur durchaus auch um eine echte Ellipse handeln könnte, und die Verwendung eines Ellipsographen, der bekanntlich auf dem Blatt keine Spuren hinterlässt, würde auch erklären, warum dort, wo bei einer Ovalgeometrie eigentlich Mittelpunkte anzunehmen wären, jegliche Einstichlöcher fehlen. Selbst wenn Bernini einen Ellipsographen zur Verfügung gehabt haben sollte, dürfte dieser aber wohl kaum zum Zeichnen solch kleiner Ellipsen geeignet gewesen sein. Gegen eine Ellipsengeometrie spricht darüber hinaus, dass sich auch hier die für die Darstellung der Wandstärken und der äußeren Kontur erforderlichen Parallelen zur inneren Umrisslinie auf Basis eines Ovals deutlich leichter konstruieren ließen.

Ob dabei im äußeren Umriss die mittleren Kreisbögen erneut bis zum Ansatz von Fassade beziehungsweise Altarraum weitergeführt [ABB. 1234 h, rechte Hälfte] oder nun auch die großen Bögen nach außen versetzt wurden [ABB. 1234 h, linke Hälfte], muss allerdings offen bleiben, da der rechte obere Quadrant eher für erstere, der linke obere Quadrant dagegen eher für letztere Annahme spricht. Auffallend ist jedoch, dass hier zum ersten Mal sowohl die Wandstärke des inneren Prospekts mit $1\frac{1}{2}$ Modulen und diejenige der Außenwand mit 1 Modul als auch die Gesamttiefe des Kapellenkranzes mit $7\frac{1}{2}$ Modulen unmittelbar auf dem Modul der Achsenteilung beruhen und dass daher nun auch der Außendurchmesser mit einer Länge von insgesamt 49 Modulen in das übergeordnete Maßsystem eingebunden ist.

Auch die meisten Maße der Wandabwicklung und der Nebenräume wurden nun wieder direkt aus dem Modulsystem entwickelt. Da bei der Überarbeitung der Ovalgeometrie die Umrisslinie im Verhältnis zum Durchmesser um so viel länger geworden war, dass bei einer in 17 Teile geteilten großen Halbachse der Umfang jedes Quadranten ziemlich genau 23 Teilen entsprach,¹⁶⁵⁶ ergaben sich in der Wandabwicklung sogar ausschließlich ganzzahlige Modulmaße. So entsprachen die Pfeiler je 3, die Öffnungen der Seitenkapellen und der biapsidalen Nebenräume 6 beziehungsweise 4, die Ädikula des Altarraums 14, die inneren Breiten der Seitenkapellen 8 sowie die inneren Breiten

¹⁶⁵⁴ Anhang B, Konstr. 1.4., insbes. S. 620.

¹⁶⁵⁵ Nach der später üblichen Faustregel sollte der mittlere Radius bei einem Oval mit Halbachsen von 12 und 17 Modulen idealerweise eine Länge von $(17 + 12)/2 = 14\frac{1}{2}$ Modulen besitzen.

¹⁶⁵⁶ Statt dem 1,33-fachen wie auf dem Blatt des Archivio Doria-Pamphilj entspricht der Umriss des Quadranten nun dem 1,35- oder eben $1\frac{6}{17}$ -fachen der großen Halbachse.

von Altarraum und Vestibül je 13 Modulen [ABB. 1234 i]. Zum einen standen damit die Öffnungsbreiten von Seitenkapellen und biapsidialen Räumen erstmals in einem Verhältnis von 2 : 3, wie dies für die Öffnungshöhen bereits von Anfang an vorgesehen gewesen war und wie dies im endgültigen Gebäude dann auch tatsächlich realisiert werden sollte. Zum anderen betrugen bei den Breiten der Pfeiler und Kapellenöffnungen die Modulzahlen nun genau das Eineinhalbfache des in der Zeichnung des Archivio Doria-Pamphilj nachweisbaren Werts, obwohl man die Achsenteilung von 12 ja nicht auf 18, sondern nur auf 17 Module erweitert hatte. Sowohl die Angleichung der Höhen- und Breitenverhältnisse der Öffnungen als auch die beschriebene Umrechnung der Modulzahlen war dabei jedoch nur möglich, weil man die Pfeiler zwischen den Seitenkapellen und den biapsidialen Nebenräumen zugleich ein Stück weiter von den Endpunkten der großen Achse abgerückt hatte. Letztlich ist daher zu vermuten, dass Bernini und seine Mitarbeiter bei der Konzeption der hier verwendeten Geometrie zunächst das gewählte Modul mehrfach entlang der Ovalkontur abgetragen und so die Mitte der besagten Pfeiler bestimmt hatten. Erst auf dieser Grundlage hatten sie dann wohl nach einer Pfeilerachse gesucht, die es erlaubte, jene bereits feststehende Pfeilermitte aus zwei Teilungspunkten der Hauptachsen abzuleiten.

Nachdem man bereits im Ersten Chirographen die Wandzone gegenüber der Länge der großen Halbachse leicht vergrößert hatte und man somit auch dort schon von der aus dem Pantheon übernommenen Idee abgerückt war, die Höhe der Wand exakt durch den Radius eines dem Gebäude einbeschriebenen Kreises zu definieren, entschied man sich nun dafür, den auf einer großen Halbachse von 17 Modulen beruhenden Grundriss von vornherein mit einer 18 Module hohen Wandzone zu kombinieren. Dadurch wurde es möglich, auch für den Aufriss die aus der Planungsphase des Archivio Doria-Pamphilj bekannten Modulzahlen einfach mit dem Faktor $1\frac{1}{2}$ zu multiplizieren. Dies stellte nicht nur sicher, dass sich die gewohnte Aufrissstruktur – Kapellenöffnungen mit einer Höhe von zwei Dritteln der gesamten Wandzone, die ihrerseits von der Kämpferlinie im Verhältnis 3 : 1 geteilt werden, nochmals um ein Drittel niedrigere Öffnungen zu den biapsidialen Nebenräumen sowie Pilaster, die etwa drei Viertel der Wandhöhe einnehmen – erneut mit weitgehend ganzzahligen Maßen realisieren ließ. Die entstehende Höhenentwicklung führte zusammen mit den Abmessungen des Grundrisses auch wieder zu Proportionen von 1 : 2 bei den Kapellenöffnungen und etwa 1 : 9 bei den Pilastern, und sogar bei den Öffnungen der biapsidialen Nebenräume ergaben sich nun erstmals Proportionen von 1 : 2. Konkret erhielten damit die Rundbogenöffnungen der Seitenkapellen eine Höhe von 12 und die darüberliegenden, geschlossenen Teile der Wand eine Höhe von 6 Modulen [ABB. 1235 a].

Auch die weiteren Maße folgten zumindest im oberen Drittel der Wand sowie bei den Pilastern der zu Beginn des Planungsprozesses entwickelten Konfiguration. So betrugen die Pilaster als Ganzes $13\frac{3}{4}$, der Sockel und die Basen je $\frac{3}{4}$ sowie die Kapitelle $1\frac{1}{2}$ Module. Trotz der im Zweiten Chirographen vollzogenen Wende hin zu einer eindeutig korinthischen Ordnung behielten damit die Pilaster ihre vergleichsweise gedrungenen Proportionen von 1 : $9\frac{1}{6}$ ebenso bei wie die Kapitelle ihre Höhe von exakt 1 Pilasterbreite – Maße also, wie sie in einem korinthischen Kontext eigentlich nur Sebastiano Serlio propagiert.¹⁶⁵⁷ Über beziehungsweise zwischen den Pilastern nahmen das

¹⁶⁵⁷ Während Serlio im IV. Buch seines Architekturtraktats für die korinthische Säule einschließlich Basis und Kapitell eine Höhe von 9 unteren Durchmessern und ein Kapitell von, wie erwähnt, 1 unteren Durchmesser empfiehlt, gehen Vignola, Palladio und Scamozzi jeweils von Gesamtproportionen von 1 : $9\frac{1}{2}$ oder sogar 1 : 10 und von einer Höhe des Kapitells von $1\frac{1}{6}$ Säulendurchmessern aus. Proportionen von etwa 1 : 9, wie sie sich im inneren Prospekt von S. Andrea finden, setzen die übrigen Autoren dagegen typischerweise bereits für die ionische Ordnung an. SERLIO 1584, IV, fol. 169 r^v; VIGNOLA 1563, Taf. XV und XXI; PALLADIO 1570, I, S. 28 ff. und 37 ff.; SCAMOZZI 1615, VI, S. 86 ff. und 121 ff.; vgl. außerdem CHITHAM 1987, S. 34 ff.

Zur Frage, inwieweit sich neben der reinen Proportionierung der Schäfte und Kapitelle auch die Detailgestaltung der Pilasterordnung auf ein spezifisches Traktat zurückführen lässt, siehe Kapitel 2.6.5., S. 95 f.

Archivoltenprofil und der faszierte Architrav dann je 1 sowie der Fries und das Kranzgesims zusammen $2\frac{1}{2}$ Module ein. Allerdings wurde die letztgenannte Zone dabei nicht wie von den Traktaten empfohlen im Verhältnis $1 : 1\frac{1}{2}$, sondern wie im Ersten Chirographen in zwei identische Streifen von hier je $1\frac{1}{4}$ Modulen geteilt [ABB. 1235 b]. Gegenüber beiden vorhergehenden Planungsphasen leicht verändert wurden dagegen das Kämpfergesims und die *coretto*-Balustraden. Während im Ersten Chirographen noch die Kämpferhöhe beibehalten worden war, entschied man sich nämlich nun dafür, das Höhenverhältnis von $2 : 3$ zwischen den biapsidialen Nebenräumen und den eigentlichen Seitenkapellen zu übernehmen und damit tatsächlich alle Öffnungen mit der oben beschriebenen, einheitlichen Proportion von $1 : 2$ auszuführen. Man definierte daher zunächst mithilfe des 8. Teilungspunkts die Unterkante des Kämpfergesimses und konstruierte dann von dort aus ein Gesims von $\frac{3}{4}$ und eine Balustrade von $1\frac{1}{2}$ Modulen Höhe. Die Bogenzone, die sich auf diese Weise zwischen der Oberkante des Kämpfergesimses und dem oberen Ende der Kapellenöffnung ergab, war im Vergleich zur Gesamthöhe und zu der durch den Grundriss vorgegebenen Breite der Öffnung dann jedoch um $\frac{1}{4}$ Modul zu hoch. Der Bogen selbst sollte daher wohl erstmals mit einer geringfügigen Stelzung ausgeführt werden [ABB. 1235 c].

Kam es – sieht man von der Gesamthöhe einmal ab – in der Wandzone nur zu vergleichsweise kleinen Veränderungen, so wurde die Kuppelzone nochmals völlig neu definiert. Die umfassende Überarbeitung war dabei insbesondere deshalb erforderlich, weil Bernini und seine Mitarbeiter sich nun dafür entschieden, die Gesamthöhe des Gebäudes tatsächlich an die große Hauptachse des Grundrissovals anzugleichen, und weil das gesamte Gebäude daher im Vergleich zu den vorigen Planungsphasen deutlich höher ausfallen musste [ABB. 1235 d]. Auch wenn letztlich bereits die Vergrößerung der Wandzone von 17 auf 18 Module dem Wunsch nach einer größeren Gebäudehöhe mit Rechnung trug, bestand die entscheidende Maßnahme in diesem Zusammenhang darin, zwischen dem ungegliederten Kuppelsockel und der eigentlichen Kalotte eine weitere, senkrecht ansteigende Schicht mit den Postamenten der Rippengliederung einzuführen. Dies sorgte einerseits dafür, dass der Innenraum im Querschnitt auch wirklich das geforderte Maß von 34×34 Modulen erreichte, es erlaubte andererseits aber auch, den Kuppelsockel und die Ovalekalotte in ihrer Höhe wieder etwas zu reduzieren. Der ungegliederte Sockel wäre dadurch nun für den in der Kirche stehenden Betrachter fast vollständig hinter dem Kranzgesims verschwunden und hätte lediglich den Beginn der Kuppeldekoration in eine vom Kirchenraum aus sichtbare Zone emporgehoben. Gleichzeitig ließ sich auf diese Weise über den Postamenten erstmals ein Kuppelprofil realisieren, das genau die im Grundriss verwendeten Proportionen besaß.

Im Einzelnen wählte man für den Kuppelsockel eine Höhe von 1 und für die Postamente eine Höhe von 3 Modulen, wobei sich letztere aus einem Basisprofil von $\frac{1}{2}$, einem zentralen Quader von 2 und einem Abschlussprofil von wiederum $\frac{1}{2}$ Modul zusammensetzten und die Linie zwischen Quader und oberem Profil außerdem die Spitze des Dreiecksgiebels über dem Zugang zum Altarraum definierte [ABB. 1235 e]. Für die die Kirche nach oben hin abschließende Ovalekalotte verblieb dann eine der kleinen Halbachse entsprechende Höhe von 12 Modulen. Selbst wenn das Oval damit exakt dasselbe Achsenverhältnis aufweist, wurde doch auch hier davon abgesehen, die aus dem Grundriss bekannte Konstruktion unmittelbar zu wiederholen. Stattdessen wählten Bernini und seine Mitarbeiter wie in den vorangegangenen Planungsphasen ein Oval mit lediglich 2 Radien und einer extrem vollen Rundung im Bereich der Hauptscheitel. Soweit sich dies anhand der Zeichnung ermitteln lässt, basierte das Oval des Kuppelprofils dabei auf einer Raute, die sich entweder aus annähernd pythagoreischen Dreiecken von $6\frac{3}{4} : 12\frac{1}{4} : 14$ oder sogar aus genau pythagoreischen Dreiecken von $7 : 11\frac{1}{4} : 13\frac{1}{4}$ Modulen zusammensetzte und die dann mit Radien von $10\frac{1}{4}$ und $24\frac{1}{4}$ beziehungsweise von 10 und $23\frac{1}{4}$ Modulen kombiniert wurde [ABB. 1235 f].

Während Bernini und seine Mitarbeiter im Inneren der Kirche zwar eine dem Grundrissdurchmesser entsprechende Gesamthöhe vorsahen, sie die Wandzone aus den oben erwähnten Gründen aber geringfügig über die Mitte hinweg ausdehnten, nahmen sie im Außenbau die große Halbachse

nochmals exakt auf. Die Entwicklung der Höhen begann daher in diesem Fall mit einer Wandzone von 17 Modulen, die an ihrem oberen Rand in einem aus zwei Profilpaketen von 1 und $1\frac{1}{4}$ Modulen zusammengesetzten Gebälk endete. Oberhalb der Wand folgten auf Sockeln von ebenfalls $1\frac{1}{4}$ Modulen, die die Strebevoluten aus der beginnenden Dachschräge herausschoben, dann die eigentlichen Voluten mit 9 sowie das über den Voluten verkröpfte Gebälk mit $4\frac{3}{4}$ Modulen Höhe. Letzteres gliederte sich dabei, analog zum Innenraum, in einen faszierten „Architrav“ von 1, einen glatten Fries von $1\frac{1}{2}$ und ein extrem hohes Kranzgesims von $2\frac{1}{4}$ Modulen. Zwischen der Oberkante der Kapellenaußenwand und dem Ende des oberen Kranzgesimses ergab sich also eine *tiburio*-Zone von 15 Modulen, während der Außenbau insgesamt eine Höhe von 32 Modulen erhielt und damit – die aus dem *tiburio* ragende Kuppelspitze sowie die Laterne nicht mitgerechnet – etwas niedriger blieb als der Innenraum [ABB. 1235 g-h]. Abgesehen davon, dass sich die Höhe der Kapellenaußenwand an der Länge der großen Halbachse orientieren und zwischen dem oberen Gebälk, den Strebevoluten, den Sockeln und dem Gebälk der Wand wohl ein Größenverhältnis von $2 : 4 : 1\frac{1}{2} : 1$ entstehen sollte, lassen sich die Gründe, warum am Ende gerade die in der Zeichnung nachweisbaren Maße gewählt wurden, jedoch nicht mehr im Einzelnen rekonstruieren.

5.3.6. Der „Fußbodenplan“

Wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, wurde für die Absteckung der Kirche sowohl der Verlauf der eigentlichen Umrisslinien als auch die Lage der Pfeiler- und Kapellenachsen noch ein weiteres Mal verändert. Die auf der Baustelle gewählte Lösung spiegelt sich daher erst im letzten aus Berninis Umfeld überlieferten Grundriss von S. Andrea wider [ABB. 752],¹⁶⁵⁸ der Bernini und seinen Mitarbeitern zwar, wie die in der Literatur übliche Bezeichnung „Fußbodenplan“ bereits vermuten lässt, primär dazu diente, die Gestaltung des Fußbodenbelags zu präsentieren, der aber selbstverständlich auch die umliegenden Wände und Pfeiler zeigt und daher zunächst ebenfalls auf die Geometrie des Gesamtgebäudes hin untersucht werden soll. Obwohl der Plan zu einem Zeitpunkt entstand, zu dem sowohl der Rohbau der Kirche als auch die Marmorverkleidung der unteren Hauptraumpartien bereits fertiggestellt waren, entspricht die dargestellte Geometrie jedoch selbst in diesem Fall nicht vollständig dem am Gebäude nachweisbaren Zustand. Vielmehr wurde vor dem Hintergrund, dass die Zeichnung primär der Planung von Fußbodenbelag und Fassade diente und dass die Form der vorhandenen Gebäudeteile daher nur insoweit eine Rolle spielte, wie sie den Rahmen für die noch zu realisierenden Elemente vorgab, vor allem die Umrisslinie des inneren Ovals gegenüber der Ausführung deutlich vereinfacht. Der Zeichner – genannt wird in der Regel Berninis Mitarbeiter Mattia de' Rossi – kehrte dabei zu einer Grundrissvariante zurück, die in ihren Grundzügen bereits vor Beginn der Arbeiten am Hauptgeschoss entwickelt worden sein muss und die damals vermutlich auch schon zeichnerisch festgehalten wurde, für die sich aus den Jahren kurz vor 1660 aber kein unmittelbarer Beleg erhalten hat.

Schon im Zweiten Chirographen war ein Planungsstand erreicht worden, bei dem die Pfeiler- und Kapellenachsen ihren Ursprung jeweils in gemeinsamen Punkten auf den Hauptachsen der Kirche hatten und sich – mit vergleichsweise geringen Abweichungen – sowohl durch sukzessives Halbieren von Sehnen beziehungsweise Abschnitten der Umrisslinie als auch durch Verbinden von Teilungspunkten konstruieren ließen. Grundsätzlich erlaubt ein derartiges Nebeneinander unterschiedlicher Konstruktionsverfahren, die Ergebnisse der einen mithilfe der jeweils anderen Konstruktion zu kontrollieren und auf diese Weise die Genauigkeit der Absteckung deutlich zu erhöhen. Dies funktioniert jedoch nur, wenn die entstehenden Punkte und Linien bei fehlerfreier Ermittlung exakt übereinstimmen müssen. Im Hinblick auf die Realisierung lag es daher nahe, auf-

¹⁶⁵⁸ ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, I.

bauend auf der Geometrie des Zweiten Chirographen nochmals eine alternative Grundrissvariante zu entwickeln, bei der diese Forderung nach völlig identischen Konstruktionsergebnissen auch tatsächlich erfüllt ist.

Ob in einem ovalen Grundriss die durch eine Halbierung der Umrisslinie entstehenden Pfeiler- und Kapellenachsen die Hauptachsen in glatten Teilungspunkten schneiden beziehungsweise ob die anhand von Teilungspunkten konstruierbaren Linien gleichzeitig auch die entsprechenden Abschnitte der Umrisslinie halbieren, lässt sich in der Praxis jedoch nur schwer vorab beurteilen. Bei der nochmaligen Überarbeitung der Gebäudegeometrie dürften Bernini und seine Mitarbeiter daher zum einen die Bedingung, dass die Kapellenachsen auf den Hauptachsen möglichst glatte Achsabschnitte bilden sollten, leicht gelockert haben. Statt nach einem Grundriss, bei dem die Pfeiler- und Kapellenachsen die Hauptachsen in ganzzahligen Teilungspunkten schneiden, suchten sie daher wohl erst einmal nur nach einer Lösung, bei der die Kapellenachsen rationale Steigungen aufwiesen. Zum anderen sollten jene Steigungen wohl auch nicht bei Pfeiler- und Kapellenachsen entstehen, die sich aus der Halbierung von Sehnen oder Abschnitten der Umrisslinie ergeben. Vielmehr dürfte man zunächst eher nach Achsen gesucht haben, die den von dem jeweiligen Abschnitt definierten Winkel mittig teilen. Interpretiert man die Forderung nach Kapellenachsen, die sowohl durch eine Halbierung von Ovalsegmenten als auch durch eine Verbindung von im Modulraster liegenden Punkten konstruiert werden können, auf diese Weise um, so wird damit eine Bedingung formuliert, die sich durch den Einsatz pythagoreischer Dreiecke, bei denen die Winkelhalbierenden stets rationale Steigungen besitzen, vergleichsweise einfach erfüllen lässt.¹⁶⁵⁹ Außer im Hinblick auf die eigentliche Ovallinie erweist es sich also auch im Hinblick auf die Pfeiler- und Kapellenachsen als vorteilhaft, das geometrische Gerüst des Grundrisses aus pythagoreischen Dreiecken abzuleiten.¹⁶⁶⁰

Die oben getroffene Gleichsetzung zwischen einer Halbierung von Abschnitten der Umrisslinie und einer Halbierung des zugehörigen Winkels setzt allerdings strenggenommen voraus, dass das fragliche Segment aus einem einzigen Kreisbogen besteht und dass beide äußere Achsen genau durch dessen Mittelpunkt verlaufen. Um sicherzustellen, dass die aus dem pythagoreischen Dreieck abgeleitete Winkelhalbierende auch tatsächlich zu einer Halbierung des entsprechenden Bereichs der Umrisslinie führt, müssten daher bei Gebäuden mit einem aus unterschiedlichen Raumtypen zusammengesetzten Kapellenkranz eigentlich alle Wechsellpunkte mit Pilastern besetzt sein.¹⁶⁶¹ Legt man, wie in den beiden Chirographen, der Gebäudegeometrie ein Oval mit drei verschiedenen Radien zugrunde, bei dem typischerweise die großen Kreisbögen einen vergleichsweise großen und die kleinen Kreisbögen einen vergleichsweise kleinen Anteil der Umrisslinie definieren, ist eine solche Position der Pilaster bei einem querovalen Grundriss mit einer von Pfeilern begrenzten langen Achse jedoch praktisch unmöglich.¹⁶⁶² Bei einer Ellipse fehlen die für eine Gleichsetzung zwischen der Halbierung von Winkeln und der Halbierung von Abschnitten der Umrisslinie erforderlichen

¹⁶⁵⁹ Vgl. Anhang B, Rechn. 1.

¹⁶⁶⁰ Zum Einsatz pythagoreischer Dreiecke bei der Konstruktion der Umrisslinie siehe Anhang B, Konstr. 1.2 und Konstr. 1.4.

¹⁶⁶¹ Krümmungswechsel in der Mitte der Travéen sind dagegen nur dann denkbar, wenn deren Breiten über die gesamte Wandabwicklung hinweg gleichbleiben und daher nicht nur deren Mittelachsen mittig zwischen den Pilastern, sondern auch die Pilaster mittig zwischen den Achsen der seitlich anschließenden Travéen liegen.

¹⁶⁶² In der *sala ovale* des Palazzo Barberini fallen die Wechsellpunkte eines Ovals mit 3 Radien nur deswegen alle mit Pilasterachsen zusammen, weil zum einen die kleinen Kreisbögen einen ungewöhnlich großen Radius besitzen und die Umrisslinie damit relativ weit von der Ellipse abweicht und weil zum anderen in den an die Endpunkte der Querachse anschließenden Travéen nur untergeordnete Türen und keine repräsentativen, die gesamte Höhe der Wand durchbrechenden Bogenöffnungen untergebracht werden mussten, die Travéen selbst also vergleichsweise schmal bleiben konnten.

gleichbleibenden Krümmungen sogar völlig. Zu einer wirklich exakten Übereinstimmung der beiden Halbierungen kommt es in ovalen Grundrissen daher nur, wenn man sich darin auf ein Kreisbogenoval mit lediglich zwei unterschiedlichen Radien beschränkt. Dennoch zeigt sich, dass bei einer geschickten Wahl der Pfeiler- und Kapellenachsen die beiden Halbierungen auch dann zu fast demselben Ergebnis führen können, wenn der Kapellenkranz zwar in der Tat der Logik eines Ovals mit zwei Radien folgt, man die Umrisslinie selbst aber doch als Ellipse oder als Oval mit drei Radien konstruiert. Die Übereinstimmung zwischen den Winkelhalbierenden und den aus den Mittelpunkten der Sehnen oder der Umrisssegmente abgeleiteten Linien ist dabei naturgemäß umso besser, je weniger das imaginäre Oval mit zwei Radien von der tatsächlich verwendeten Oval- beziehungsweise Ellipsenkontur abweicht.

Im Zweiten Chirographen hatte sich in diesem Zusammenhang nicht nur das Problem ergeben, dass der von den Fixpunkten gebildeten Raute noch die geforderten pythagoreischen Proportionen fehlten. Auch zu der erwähnten weitgehenden Übereinstimmung der aus der Logik des Achsengerüsts entwickelten und der tatsächlich realisierten Umrisslinie war es dort noch nicht gekommen [ABB. 1234 d]. Bei der weiteren Ausarbeitung der Gebäudegeometrie musste somit nach einem der gewählten Umrisslinie deutlich ähnlicheren kommensurablen Oval mit zwei Radien gesucht werden, bei dem die Wechsellpunkte so lagen, dass sie sich jeweils mit einem Pilaster besetzen ließen und bei dem die Ecken der zentralen Raute nicht nur die Mittelpunkte der Kreisbögen, sondern auch die gemeinsamen Ursprünge der Pfeiler- und Kapellenachsen angaben. Während in Fällen, in denen nur die Konstruktion der Umrisslinie systematisiert werden sollte, je nach gewünschtem Verlauf der Kontur durchaus unterschiedliche pythagoreische Dreiecke zum Einsatz kommen konnten,¹⁶⁶³ ließen sich die hier formulierten Anforderungen jedoch eigentlich nur mit einem Dreieck der Proportionen 3 : 4 : 5 erfüllen. Zum einen teilten die Winkelhalbierenden dann die beiden Katheten in Strecken mit vergleichsweise einfachen Längen und erzeugten damit auf den Hauptachsen des Ovals sogar doch noch die ursprünglich angestrebten, halbwegs glatten Abschnitte. Zum anderen gehörten die Ovale auf der Grundlage jenes pythagoreischen Dreiecks bei Achsverhältnissen von ungefähr 1 : $\sqrt{2}$ auch zu denjenigen Figuren, die eine Ellipse unter Verwendung von nur zwei Radien am besten wiederzugeben im Stande waren [ABB. 1240 c] und bei denen außerdem die Wechsellpunkte am ehesten mit der in groben Zügen bereits feststehenden Position der Pilaster übereinstimmten.

Im weiteren Verlauf des Planungsprozesses kehrten Bernini und seine Mitarbeiter daher zu dem auf der Grundlage von Dreiecken der Proportionen 3 : 4 : 5 besonders leicht realisierbaren Achsverhältnis 5 : 7 zurück, das auch im Ersten Chirographen bereits als Näherung für die intendierte Proportion von 1 : $\sqrt{2}$ gedient hatte. Dabei teilten sie die beiden Halbachsen in eben diese 5 beziehungsweise 7 Module und nutzten als Ausgangspunkt für die zentrale Raute die genannten pythagoreischen Dreiecke in ihrer Basisgröße von 3 x 4 x 5 Modulen. Auf diese Weise ergaben sich ein kleiner Radius von 4 und ein großer Radius von 9 Modulen sowie ein durch die Rautenseiten der Steigung 4 : 3 definierter Krümmungswechsel unter 53,13° [ABB. 1236 b].

Wie oben gefordert und wie – zumindest bezogen auf das von den Achsen gebildete Gerüst – im Zweiten Chirographen bereits vorweggenommen, gaben die Verlängerungen der Rautenseiten zugleich auch die Lage der Pfeiler jenseits der Seitenkapellen an. Die Zwischenräume zwischen den Wechsellpunkten und der großen Hauptachse wurden dann vollständig durch die Öffnungen der Seitenkapellen eingenommen. Damit ließen sich deren Achsen zum einen erzeugen, indem man die zwischen den Verlängerungen der Rautenseiten und der großen Hauptachse gelegenen Kreisseg-

¹⁶⁶³ Als Beispiele genannt seien hier insbesondere die diversen im Zusammenhang mit der *sala ovale* des Palazzo Barberini durchgespielten Ovalvarianten. Auch bei der an S. Andrea letztlich realisierten Geometrie kamen außer Dreiecken der Proportionen 3 : 4 : 5 noch andere pythagoreische Dreiecke zum Einsatz. Vgl. Kapitel 5.4.2., S. 583.

mente halbierte und die so entstandenen Punkte mit den Zentren des kleinen Kreisbogens verband. Auf den Bereich des großen Kreisbogens entfiel dagegen in jedem Quadranten sowohl ein Teil des vergleichsweise breiten Altarraums beziehungsweise Eingangs als auch einer der im Prospekt deutlich schmalere biapsidalen Nebenräume mit darüberliegendem *coretto*. Dementsprechend ergab die Halbierung des großen Bogens zunächst einmal nur die Achsen der Pfeiler seitlich von Altarraum und Eingang, nicht jedoch die Achsen der tatsächlichen Räume des Kapellenkranzes. Die an die Wechsellpunkte anschließenden Bogenhälften mussten daher, ähnlich wie der von den biapsidalen Räumen und den *coretti* eingenommene Abschnitt der Umrisslinie im Zweiten Chirographen, noch ein weiteres Mal halbiert werden, um auch hier die erforderlichen Mittelachsen zu erzeugen. Die Mittelachsen von Altarraum und Eingang, deren Anteile am inneren Prospekt sich jeweils aus den unmittelbar auf die kleine Hauptachse folgenden Bogenstücken zweier nebeneinanderliegender Quadranten zusammensetzte, entsprachen dagegen der Längsachse der Kirche und waren daher durch das Achsenkreuz bereits gegeben [ABB. 1236 c].

Da zur Definition der die Kapellen von den biapsidalen Räumen trennenden Pilaster gezielt ein Steigungsverhältnis gewählt worden war, bei dem Zähler und Nenner den Kathetenwerten eines pythagoreischen Tripels entsprachen, besaßen nun auch die Achsen der Pfeiler neben Altarraum und Eingang sowie die Achsen der eigentlichen Seitenkapellen rationale Steigungen von 3 : 1 beziehungsweise 1 : 2 [ABB. 1236 d]. Jene Pfeiler- und Kapellenachsen konnten daher außer durch die Halbierung von Abschnitten der Umrisslinie auch konstruiert werden, indem man im einen Fall die Rautenecke auf dem vierten Teilungspunkt der kleinen mit einem $1\frac{1}{3}$ Module vom Zentrum des Achsenkreuzes entfernten Punkt auf der großen Hauptachse und im anderen Fall die Rautenecke auf dem dritten Teilungspunkt der großen mit einem durch einen Achsabschnitt von $1\frac{1}{2}$ Modulen definierten Punkt auf der kleinen Hauptachse verband [ABB. 1236 e]. Lediglich die Achsen der biapsidalen Nebenräume ließen sich nicht unmittelbar aus dem Modulraster ableiten, da dazu ein gegenüber dem Raster sogar noch verdrehter, nicht mehr auf einem pythagoreischen Verhältnis beruhender Winkel von 1 : 3 oder 3 : 1 mittig hätte geteilt werden müssen. Auch hier war es aber immerhin noch möglich, für die Steigung eine gute Näherung anzugeben. Je spitzer ein Winkel, desto eher entspricht die Steigung der Winkelhalbierenden der Hälfte beziehungsweise dem Doppelten der Steigung des nicht an der Koordinatenachse anliegenden Schenkels. Bereits im hier vorliegenden Fall konnte man daher fürs Erste von einer auf die Richtung der Nachbarachsen bezogenen Steigung von 1 : 6 ausgehen. Addierte man diesen Wert sowohl zur Achse des Pilasters auf der einen als auch zur Achse des Pilasters auf der anderen Seite des biapsidalen Nebenraums,¹⁶⁶⁴ so ergab sich für die gesuchte Kapellenachse einmal eine Steigung von 17 : 9 und einmal eine Steigung von 27 : 14. Das Mittel beider Ergebnisse, etwa 21 : 11 bis 22 : 11 $\frac{1}{2}$,¹⁶⁶⁵ führte dann zwar nicht zu einem brauchbaren Achsabschnitt auf der großen Hauptachse, zur Kontrolle der Absteckung auf der Baustelle ließ sich die so ermittelte Steigung aber durchaus verwenden.

Während im fertigen Gebäude lediglich die Pfeiler- und Kapellenachsen auf die hier beschriebene Weise festgelegt worden waren, prägt die auf eine möglichst gute Übereinstimmung zwischen den

¹⁶⁶⁴ Zur Addition von Steigungen im Quadratraster siehe Anhang B, Rechn. 2.

¹⁶⁶⁵ Die erstgenannte Proportion ergibt sich zum einen, wenn man, vom eigentlichen Mittelwert $240\frac{1}{2} : 126$ ausgehend, zunächst den Zähler um $\frac{1}{2}$ erhöht und dann zum Ausgleich den Wert des Bruchs wieder etwas verkleinert, indem man ihn mehrfach mit 2 : 1 unecht kürzt auf 231 : 121. Er ergibt sich aber auch, wenn man die $\frac{1}{2}$ am Ende des Zählers streicht, das Resultat $240 : 126$ auf $40 : 21$ kürzt und zum Schluss den Wert des Bruchs durch unechtes Erweitern auf $42 : 22$ wieder etwas vergrößert. Der zweite Wert entsteht, wenn man für die beiden Zähler und die beiden Nenner jeweils den Durchschnitt bildet und die beiden Werte dann zu einem neuen Verhältnis zusammensetzt.

Zu den Rechenoperationen des unechten Kürzens und Erweiterns sowie zur Mittelung von Brüchen durch getrennte Mittelung von Zähler und Nenner siehe Anhang B, Rechn. 6.

unterschiedlichen Achsenkonstruktionen ausgerichtete Lösung im sogenannten „Fußbodenplan“ sogar die gesamte Grundrissfigur. Sofern die betreffenden Linien tatsächlich zum Originalzustand der Zeichnung gehören,¹⁶⁶⁶ belegen insbesondere die auf Franco Borsis Reproduktion des Blattes noch sichtbaren Reste der Konstruktion [ABB. 753 | ABB. 1236 a], dass Bernini und seine Mitarbeiter dort das aus den Fixpunkten der Achsenfigur abgeleitete Oval mit zwei Radien nun auch als Näherung für den Umriss des bereits realisierten Rohbaus nutzten. Dabei wählten sie, um im Innenraum der Kirche auch die Gliederung des Fußbodenbelags detailliert darstellen zu können, jedoch erstmals einen deutlich größeren Maßstab, sodass die große Achse des inneren Ovals von Wandebene bis Wandebene statt wie in den bisherigen Zeichnungen gut 10,6 nun etwa 27,63 cm beträgt.

Die genauen Gesamtabmessungen scheinen in diesem Zusammenhang jedoch erstmals davon abhängig gemacht worden zu sein, bei welchen Dimensionen sich für das einzelne Modul ein glatter Wert ergab. Konkret dürfte dazu, soweit sich dies trotz der unklaren Länge der Maßeinheit sowie trotz eventueller Veränderungen am Papier heute noch beurteilen lässt,¹⁶⁶⁷ eine Modulgröße von $10 \frac{1}{2}$ *decimi* oder $1 \frac{1}{20}$ *uncia* gewählt worden sein, die dann im inneren Oval zu einer großen Achse von $14 \text{ once } 7 \text{ decimi}$ und einer kleinen Achse von $10 \text{ once } 5 \text{ decimi}$ führte. Die zunächst nicht gerade naheliegende Modulgröße erklärt sich dabei aus der geometrischen Konstruktion des Fußbodenbelags, in dessen Zentrum das für die Umrisslinie verwendete Oval in verkleinerter und leicht abgewandelter Form nochmals wiederholt wurde. Um auch dieses Abbild des Grundovals sinnvoll konstruieren zu können, mussten die beiden innersten Module wiederum in 7 möglichst glatte Abschnitte unterteilbar sein – eine Forderung, die sich mit einem Hauptmodul von $10 \frac{1}{2}$ *decimi* besonders gut erfüllen ließ, da die kleinen Module auf diese Weise eine Länge von $1 \frac{1}{2}$ *decimi* erhielten und somit nicht mehr mit einer auf dem Strahlensatz beruhenden Hilfskonstruktion ermittelt und mit dem Zirkel in die eigentliche Zeichnung übertragen werden mussten, sondern stattdessen mit einem graduerten Lineal unmittelbar auf den Achsen abgetragen werden konnten. Aus den hier vorgestellten Überlegungen zur Modulgröße ergibt sich schließlich ein Maßstab von 1 : 73,5 sowie eine *uncia* von 1,88 cm. Damit weicht die Länge der Maßeinheit wieder etwa um denselben Betrag von ihrem üblichen Wert ab wie beim Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj und bei den beiden Chirographen. Anders als bei den bisherigen Zeichnungen führt dies aber nicht mehr dazu, dass die große und die kleine Einheit in einem einfachen, ganzzahligen Verhältnis stehen. Vielmehr kehrten Bernini und seine Mitarbeiter hier nun doch zu einem jener für Präsentationsblätter typischen, zufälligen Maßstäbe zurück, deren praktische Anwendung im Zusammenhang mit der Analyse der ersten Grundrissvarianten bereits vorgestellt wurde.¹⁶⁶⁸

Im Anschluss an die Festlegung des Achsenkreuzes, an die Bestimmung der Teilungspunkte, die, wie angedeutet, wohl erstmals mittels eines Messlineals geschah, an die Ermittlung der Maßskala,

¹⁶⁶⁶ Zur Frage nach der Originalität der Konstruktionslinien vgl. Kapitel 1.4., S. 34.

¹⁶⁶⁷ Zu den Problemen, die bei der Bestimmung der in die ursprünglichen Maßeinheiten umgerechneten Zeichnungsgrößen auftreten, siehe Kapitel 5.3.3., S. 559 ff.

¹⁶⁶⁸ Vgl. erneut Kapitel 5.3.3., S. 559 f.

Ein glatter Maßstab – naheliegend wäre insbesondere ein Darstellungsverhältnis 1 : 72, bei dem 1 *palm* $\frac{1}{6}$ *uncia* entspricht – kommt im Zusammenhang mit dem Fußbodenplan insofern nicht infrage, weil man dann sowohl die grundsätzliche, für die Konstruktion der Umrisslinie verwendete Achsenteilung als auch die nochmalige Teilung der mittleren Module nur vorab mithilfe des Strahlensatzes hätte erzeugen können. Wie die weitere Analyse zeigen wird, sind aber vor allem die Abstände der konzentrischen Ovale des Fußbodenbelags nur erklärbar, wenn man annimmt, dass sich der dritte Teil des kleinen Moduls, der bei den hier vorgeschlagenen Modulgrößen von $10 \frac{1}{2}$ beziehungsweise $1 \frac{1}{2}$ *decimi* genau $\frac{1}{2}$ *decimo* beträgt, besonders problemlos auf der Zeichnung markieren ließ. Dies wiederum deutet letztlich darauf hin, dass die erforderlichen Strecken auch in diesem Fall direkt mit einem graduerten Lineal auf der Zeichnung abgetragen und nicht mit dem Zirkel auf einer Hilfslinie oder gar der allgemeinen Maßlinie abgegriffen wurden.

für die der Zeichner dann doch wieder auf den Strahlensatz zurückgriff, sowie an die Konstruktion der inneren Umrisslinie und der Kapellenachsen [ABB. 1236 b-e] – allesamt Arbeitsschritte, die weiter oben bereits zur Genüge beschrieben wurden und auf die an dieser Stelle somit nicht nochmals näher eingegangen zu werden braucht – wurde dann auch auf dem Fußbodenplan die Umrisslinie des inneren Ovals mehrfach konzentrisch nach außen verschoben. Nachdem in den Zeichnungen zu S. Andrea gerade im Zusammenhang mit dem Kapellenkranz bereits von Anfang an immer wieder an einzelnen Stellen auf eine Verwendung des Moduls verzichtet worden war, wurden dabei nun die Ovalparallelen so angeordnet, dass deren Abstände im Original jeweils einer grob an den tatsächlich realisierten Maßen orientierten, glatten Strecke in *palmi* entsprochen hätten. In der Zeichnung wurden die Abstände daher wohl endgültig nicht mehr anhand von Bruchteilen des Moduls, sondern anhand von aus der Maßlinie abgegriffenen *palmi piccoli* bestimmt [ABB. 1236 f]. So ergibt sich etwa die Wandstärke des inneren Prospekts aus einer Ovallinie 4 *palmi*, der Durchgang zwischen den Räumen des Kapellenkranzes aus Ovallinien 6 $\frac{1}{2}$ und 10 *palmi*, die Rückwand der Seitenkapellen und biapsidalen Nebenräume aus einer Ovallinie 17 *palmi* und die äußere Gebäudekontur aus einer Ovallinie 20 *palmi* außerhalb des Grundovals. Im letztgenannten Fall markiert das Oval dabei die zwischen den Lisenen liegenden Felder, die sich somit als die eigentliche Wandebene erweisen. Die nochmals ein kleines Stück über die Wand hervortretenden Lisenen und die Aufsichtslinie des Sockels, die den gesamten Grundriss nach außen hin abschließt, dürften dagegen freihändig gezeichnet worden sein.

Auch die innere Wandabwicklung sowie die eigentlichen Räume des Kapellenkranzes wurden allein auf der Grundlage der *palmi piccoli* konstruiert, wobei die meisten der Maße den sowohl im Zweiten Chirographen als auch im realisierten Gebäude nachweisbaren, dann aber jeweils auf ganze oder halbe *palmi* gerundeten Werten entsprechen [ABB. 1236 g]. So besitzen die Pfeiler jeweils eine Schauseite von insgesamt 8 *palmi*, die Seitenkapellen eine Breite von 21 *palmi*, die biapsidalen Räume eine Breite von 23, einen Apsisradius von 6 und eine Öffnung von 10 $\frac{1}{2}$ *palmi*, der Eingang eine Breite von 35 und eine Öffnung von 29 *palmi* und der Altarraum einen Durchmesser von ebenfalls 35 *palmi*, um nur die wichtigsten Maße zu nennen. Lediglich die Öffnungen der Seitenkapellen ergaben sich in diesem Fall wohl als Reststrecken zwischen den mittig auf ihren Achsen liegenden Pfeilern.

Während sich der Kapellenkranz somit vollständig von der für die Konstruktion des grundsätzlichen geometrischen Gerüsts erforderlichen Modulteilung löste, wurde für den Fußbodenbelag diese Teilung sogar nochmals verfeinert. Zwar definierte der Zeichner den äußersten, dunklen Ring durch zwei Parallelen zum Grundoval, deren Abstand untereinander sowie von der Raumkontur mit 2 beziehungsweise 3 *palmi piccoli* er unmittelbar aus den absoluten Maßen des Gebäudes entwickelte [ABB. 1236 f], im Zentrum des Fußbodens teilte er dann jedoch, wie erwähnt, die innersten Module der Grundkonstruktion in 7 Teile, um auf diese Weise das Grundoval dort in verkleinerter Form wiederholen zu können. Dabei dürfte wohl zunächst geplant gewesen sein, das kleine Oval in einer Breite von 2 großen beziehungsweise 14 kleinen Modulen tatsächlich nach exakt demselben geometrischen Schema zu konstruieren wie die innere Umrisslinie des Kapellenkranzes. Um im Fußbodenbelag ein möglichst genaues Abbild der Gewölbegliederung zu erzeugen, entschied sich der Zeichner dann aber wohl dafür, im innersten Oval die damals bereits feststehenden, etwas schlankeren Proportionen des *opaion* aufzugreifen. Dazu behielt er die kleinen Kreisbögen in all ihren Kenngrößen, von der Lage der Mittelpunkte auf dem 3. kleinen Teilungspunkt über den Radius von 4 kleinen Modulen bis hin zu deren durch Linien der Steigung 4 : 3 definierten Endpunkten komplett bei, verschob jedoch die Mittelpunkte der großen Kreisbögen von den 4. auf die 5. Teilungspunkte der kleinen Achse, um auf diese Weise den Stich des großen Bogens etwas zu verringern [ABB. 1236 h]. Den großen Radius wählte er dann so, dass der große Kreisbogen an den Endpunkten des kleinen Bogens anschloss, nahm damit jedoch in Kauf, dass am Übergang zwischen den Bögen jeweils ein kleiner Knick entstand. Für die nach außen hin folgenden Parallelen wurden dann zunächst in einem Abstand zum innersten Oval von 1, 2 $\frac{1}{3}$, 3 $\frac{2}{3}$, 4 $\frac{1}{3}$ und 5 $\frac{1}{3}$

kleinen Modulen beziehungsweise von $1\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $5\frac{1}{2}$, $6\frac{1}{2}$ und 8 *decimi* die kleinen Kreisbögen eingetragen. Deren Enden – definiert nicht mehr direkt durch die aus der ursprünglichen Ovalgeometrie übernommene Raute aus pythagoreischen Dreiecken, sondern anhand der auch durch die Wechsellpunkte des zentralen Ovals verlaufenden Verbindungslinien zwischen dem Schnittpunkt des Achsenkreuzes und den Wechsellpunkten des inneren Gebäudeumrisses – verband der Zeichner dann auch hier wieder mit Kreisen, deren Mittelpunkte jeweils 5 Module ober- beziehungsweise unterhalb der langen Achse auf der kleinen Ovalachse lagen.

Selbst der mittlere Ring innerhalb des Fußbodenbelags, bei dem die großen und die kleinen Kreisbögen voneinander völlig unabhängig sind und im Bereich der von den äußeren Pfeilern der Seitenkapellen ausgehenden Strahlen recht unvermittelt aneinanderstoßen, dürfte in seiner Geometrie prinzipiell noch auf der kleinen Modulteilung beruhen. So besitzen die kleinen Bögen wohl Mittelpunkte auf den 10. kleinen Teilungspunkten links und rechts der Fußbodenmitte sowie Radien von – je nach Quadrant – 17 bis $17\frac{1}{2}$ beziehungsweise 19 kleinen Modulen. Die großen Bögen haben ihre Zentren dagegen 23 kleine Module über beziehungsweise unter dem Achsenschnittpunkt und verlaufen durch die 18. und annähernd durch die 20. kleinen Teilungspunkte der kleinen Achse. Damit sollte der Ring in den Intentionen des Zeichners insgesamt wohl eine Breite von 2 kleinen Modulen oder 3 *decimi* besitzen und auf der großen Achse mittig über die 4. Teilungspunkte der großen Teilung verlaufen, die die Strecke zwischen dem innersten kleinen Oval im Zentrum der Kirche und der inneren Kontur des Kapellenkranzes jeweils genau halbieren [ABB. 1236 i]. Ähnlich wie im Zusammenhang mit der Geometrie der Umrisslinien und des Kapellenkranzes, bei der die endgültige Lösung das Ergebnis eines ausgedehnten Überarbeitungsprozesses darstellte und selbst auf der letzten aus der Zeit vor der Absteckung erhaltenen Zeichnung noch nicht erreicht war, wird jedoch auch im Fall des Fußbodenbelags die Analyse der tatsächlichen Baubsubstanz zeigen, dass die hier beschriebenen Konstruktionen nur einen ersten Ansatzpunkt für die weitere Durcharbeitung bildeten und dass auf der Baustelle dann letztlich doch an zahlreichen Stellen von der im Fußbodenplan dargestellten Variante abgewichen wurde.

5.4. Die Geometrie des realisierten Gebäudes

5.4.1. Die Grundrissgeometrie des Untergeschosses

Sofern der Untergrund dies erlaubte, hob man im 17. Jahrhundert beim Bau eines neu zu errichtenden Gebäudes das Erdreich genau in der Breite der geplanten Fundamente aus, stützte die Gräben in ihrem Inneren mit Bohlen ab und nutzte deren Ränder dann unmittelbar als Schalung für die Fundamente beziehungsweise die Wände des Kellergeschosses.¹⁶⁶⁹ Wie selbst heute noch üblich, wurden die unterirdischen Bauteile zudem gegenüber den aufgehenden Wänden deutlich verbreitert. Dadurch übertrugen sich zum einen die enormen Maßtoleranzen der Erdarbeiten, die die im restlichen Realisierungsprozess auftretenden Ungenauigkeiten bei weitem überstiegen, auch auf die unter der Erde liegenden Teile des Rohbaus, zum anderen erhöhte sich dadurch der Abstand der später noch sichtbaren Wände von den unberührten Bereichen des Baugrunds so weit, dass sich deren Lage anhand einer Absteckung, die noch jenseits der von den Ausschachtungsarbeiten betroffenen Zone liegt, nicht mehr sinnvoll kontrollieren ließ. Zusammen hatte dies zur Folge, dass vor allem bei geometrisch komplexen Gebäuden der Grundriss des Erdgeschosses nicht einfach auf die bereits realisierte Unterkonstruktion aufgesetzt werden konnte, sondern dass der Bau nach der Fertigstellung des Kellergeschosses nochmals komplett neu eingemessen werden musste. Auch im Fall

¹⁶⁶⁹ Für eine genauere Darstellung der Fundamentierungstechniken im römischen Seicento sei hier nochmals auf den Exkurs zu Kapitel 3.3.2., S. 292 ff. verwiesen.

von S. Andrea al Quirinale sind daher im Verlauf der Realisierung wohl zwei voneinander unabhängige Absteckungen zu unterscheiden, die lediglich über außerhalb des Gebäudes liegende Bezugspunkte in ein einheitliches geometrisches System eingebunden waren. Nach allem, was sich aus den Zeichnungen, aus der tatsächlichen Bausubstanz und aus der Chronologie von Planung und Realisierung ableiten lässt, ist dabei letztlich sogar anzunehmen, dass für die beiden Absteckungen zwei völlig verschiedene geometrische Konstruktionen verwendet wurden.

Die erste Absteckung, die als Grundlage für die Ausschachtung der Baugrube sowie für die Realisierung der Fundamente und des Kellergeschosses diente, dürfte, soweit sich dies überhaupt beurteilen lässt, grundsätzlich auf dem Ersten Chirographen beruhen. Dafür spricht zum einen die Tatsache, dass, wie erwähnt, die für die Erdarbeiten erforderlichen Vermessungen laut Domenico Ottolinis Bericht über den Bau der Kirche¹⁶⁷⁰ und laut den Eintragungen im Rechnungsbuch¹⁶⁷¹ spätestens Ende September 1658 abgeschlossen waren. Nähme man als Grundlage für besagte Absteckung bereits einen späteren Planungsstand an, müsste daher auf dem erst am 26. Oktober jenes Jahres unterzeichneten Ersten Chirographen eine seit etwa einem Monat überholte Grundrissvariante wiedergegeben worden sein, was angesichts der Abfolge der Ovalkonstruktionen im Planungs- und Realisierungsprozess kaum vorstellbar ist.¹⁶⁷² Zum anderen erinnert auch der Grundriss der zugänglichen Kammer unter dem vorderen rechten Quadranten der Kirche eher an die im Ersten Chirographen vorgesehenen, trapezförmigen als an die seit dem Zweiten Chirographen nachweisbaren, rechteckigen Seitenkapellen. Ansonsten liefert die Bausubstanz jedoch kaum Hinweise darauf, welche Geometrie dieser ersten Absteckung genau zugrunde lag – schließlich führten die durch die Verwendung des Erdreichs als Schalung entstehenden Toleranzen nicht nur dazu, dass Haupt- und Untergeschoss überhaupt separat eingemessen wurden und dass somit nur die innere Kontur des Untergeschosses als Quelle für die Geometrie der ersten Absteckung zur Verfügung steht, sondern sie ließen diese Kontur auch derart ungenau werden, dass Aussagen über das Vorgehen bei der Konstruktion auf dieser Grundlage praktisch nicht möglich sind. So weichen die Mittelachsen der um den zentralen Ovalraum herum gruppierten Kammern [ABB. 1237 a, linke Hälfte] gerade an ihren äußeren Enden von Quadrant zu Quadrant noch weiter voneinander ab als die Kapellenachsen von Zeichnung zu Zeichnung [ABB. 1237 a, rechte Hälfte]. Und auch die innere Kontur des Untergeschosses ist in sich so wenig präzise, dass – sieht man einmal von dem auf dem Blatt des Archivio

¹⁶⁷⁰ „Al p.^o Ottobre di d.^o anno si cominciarono à cauare i fond.^{ti}, essendosi antecedentemente disegnata in terra tutta la Chiesa [...]“ ARSI, F.G. 864, fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabbrica“), n. pag. [fol. 2 v^o].

¹⁶⁷¹ „[...] dare Adì 9 di 8.^{bre} a Cassa sc. sei b. 30 pagati al Architetto p. disegnare in Terra etc.“ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie“), fol. 10 a [fol. 12 v^o (09.10.1658)].

¹⁶⁷² Da der frühestens im Herbst 1659, vermutlich sogar erst im Spätsommer 1660 entstandene Zweite Chirograph in Bezug auf die Lage der Achsen und in Bezug auf die Gesamtproportionen nicht die zu jenem Zeitpunkt aktuelle, auf einem pythagoreischen Oval mit der Raute 3 : 4 : 5 aufbauende Grundrissgeometrie zeigte, sondern der Zeichner dort stattdessen auf ein früheres Planungsstadium zurückgriff, ist zunächst einmal davon auszugehen, dass von der damals gültigen Geometrie in Berninis Werkstatt keine Vorlage im Maßstab 1 : 192 zur Verfügung stand, die sich für eine unmittelbare Übertragung in einen Chirographen geeignet hätte. Von der für den Zweiten Chirographen tatsächlich verwendeten, eigentlich bereits überholten Geometrie muss eine solche Vorlage dagegen existiert haben, da man im Chirographen sonst wohl nicht vom aktuellen Planungsstand abgewichen wäre. Nachdem die als Vorlage für den Zweiten Chirographen infrage kommende Zeichnung eigentlich nur in demselben Moment entstanden sein kann, in dem die darin dargestellte Geometrie auch entwickelt wurde, Bernini und seine Mitarbeiter aber andererseits in dem auf Anfang bis Mitte Oktober 1658 datierbaren Ersten Chirographen wohl kaum auf eine frühere Geometrie zurückgegriffen hätten, wenn Ende September bereits eine Vorzeichnung zu einem späteren Planungsstand verfügbar gewesen wäre, ist davon auszugehen, dass auch der Wechsel von der Geometrie des Ersten zur Geometrie des Zweiten Chirographen bei Beginn der Absteckung noch nicht vollzogen war, sondern erst Ende 1658 oder Anfang 1659 stattfand.

Zur Datierung der zu S. Andrea al Quirinale erhaltenen Zeichnungen sowie zu deren Stellung innerhalb des Planungsprozesses siehe darüber hinaus Kapitel 3.2.4., S. 280 f. und Kapitel 3.3.5., S. 319 ff.

Doria-Pamphilj verwendeten *ovato lungo* ab – die Umrisslinien der erhaltenen Zeichnungen alle – samt mit den Befunden am Gebäude vereinbar scheinen [ABB. 1237 b].

Angesichts der Abmessungen im Hauptgeschoss, die sich anhand von Aufmaß und geometrischer Analyse vergleichsweise sicher bestimmen lassen, ist davon auszugehen, dass Bernini und seine Mitarbeiter bei der ersten Absteckung zugrunde liegenden Konstruktion den ursprünglichen Durchmesser von 90 *palmi* beibehielten und nicht die seit dem Ersten Chirographen durch die Zeichnungen nahegelegte Möglichkeit aufgriffen, durch eine geringfügige Anpassung der Gesamt- abmessungen im Inneren der Konstruktion glattere Werte zu erhalten. Die Achsen der Kammern dürften daher auch nicht durch Punkte eines einheitlichen, die gesamte Konstruktion strukturierenden Modulrasters verlaufen, sondern stattdessen eher durch von Modulen unabhängige Achsabschnitte definiert worden sein. Dazu wurde wohl zunächst die in den Zeichnungen vorgegebene Lage der Fixpunkte in die endgültigen Dimensionen des Gebäudes umgerechnet. Da im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj die Teilung der Achsen noch auf einem Ovaldurchmesser von 90 *palmi* beruht hatte, ergaben sich dabei für diejenigen Punkte, die bereits im Ersten Chirographen unmittelbar aus der vorigen Zeichnung übernommen worden waren, sogar vergleichsweise glatte Werte. Dies gilt insbesondere für die Ursprünge der Mittelachsen der sekundären Nebenräume, die 22 $\frac{1}{2}$ *palmi* über und unter dem Zentrum des Achsenkreuzes auf der kleinen Ovalachse liegen, sowie für die Schnittpunkte zwischen den Ovalachsen und den Mittelachsen der Pfeiler, die auf den Hauptachsen Abschnitte von 15 und 15 beziehungsweise von 11 $\frac{1}{4}$ und 45 *palmi* erzeugen [ABB. 1238 a].

Nachdem von vornherein klar war, dass die auf der Grundlage dieser Absteckung errichteten Teile des Gebäudes ohnehin große Toleranzen aufweisen würden, und nachdem daher auch die Absteckung selbst vergleichsweise grob ausfallen konnte, ist jedoch davon auszugehen, dass auch dort, wo die Umrechnung der Achsabschnitte auf den endgültigen Ovaldurchmesser zunächst nicht zu glatten Werten führte, bei der Absteckung einfach die nächsten ohne größere Schwierigkeiten realisierbaren Maße verwendet wurden. Demnach dürften die Mittelachsen der Kammern unter den eigentlichen Seitenkapellen definiert worden sein, indem man die aus der Achsenteilung des Ersten Chirographen resultierenden Achsabschnitte von 9 $\frac{9}{14}$ *palmi* auf der kleinen und 19 $\frac{2}{7}$ *palmi* auf der großen Achse auf 9 $\frac{1}{2}$ oder 9 $\frac{2}{3}$ beziehungsweise auf 19 oder 19 $\frac{1}{3}$ *palmi* rundete. Analog dazu ergaben sich die Mittelachsen der Kammern unter den sekundären Nebenräumen wohl dadurch, dass man den oben genannten Achsabschnitt von 22 $\frac{1}{2}$ *palmi* auf der kleinen mit einem Abschnitt von 12 $\frac{1}{2}$ bis 13 *palmi* auf der großen Achse kombinierte [ABB. 1238 b].

Die zu erwartenden Ungenauigkeiten bei der Bauausführung, der Umstand, dass abgesehen von der Außenkontur keine weiteren ringsumlaufenden Parallelen zum inneren Umriss erzeugt werden mussten sowie die Tatsache, dass unter diesen Bedingungen die Kommensurabilität der in der Konstruktion auftretenden Längen, die Maßhaltigkeit entlang der Umrisslinie und ein exakt gleichbleibender Abstand zwischen der inneren und der äußeren Begrenzung des Kranzes an umgebenden Kammern vergleichsweise unwichtig erschienen, dürften Bernini und seine Mitarbeiter dazu veranlasst haben, die Gebäudekontur nun tatsächlich als Ellipse zu konstruieren und damit die Ermittlung der Kapellenachsen und die Markierung der Umrisslinie erstmals völlig voneinander zu trennen.¹⁶⁷³ Soweit die Maßtoleranzen des Rohbaus in dieser Hinsicht überhaupt eine definitive Aussage erlauben, beschlossen sie dabei wohl zunächst, wieder zu den ursprünglich geplanten Innenraumproportionen 1 : $\sqrt{2}$ zurückzukehren – eine Entscheidung, der in diesem Fall nicht zuletzt die bereits erwähnte Überlegung zugrunde gelegen haben könnte, dass bei einer solchen Proportion

¹⁶⁷³ Zu den Schwierigkeiten, vollständig kommensurable Ellipsen zu erzeugen, siehe Anhang B, Konstr. 2.1, insbes. S. 623.

der Abstand der Brennpunkte vom Mittelpunkt des Achsenkreuzes genau der Abmessung der kleinen Halbachse entspricht. Setzt man für den großen Durchmesser eine Länge von 90 *palmi* voraus, ergibt sich damit eine Ellipse von $63 \frac{1}{2}$ bis $63 \frac{3}{4} \times 90$ *palmi*. Von diesem imaginären Umriss ausgehend dürfte die innere Kontur des Untergeschosses dann ringsum um 2 *palmi* nach innen verschoben worden sein, um so für die bei unterirdischen Bauteilen und erst recht bei Fundamenten nötige Verbreiterung der Wandstärke zu sorgen [ABB. 1239 a].

Eine ähnliche Verschiebung der Umrisslinie ist auch für die Außenseite des Kapellenkranzes anzunehmen, deren unterirdische Teile im Aufmaß aus naheliegenden Gründen natürlich nicht erfasst werden konnten. Zunächst ermittelte man hier die Flucht der aufgehenden Wände, indem man die innere Kontur – wie in den Zeichnungen bereits angedeutet – in alle Richtungen um 20 *palmi* erweiterte. Als äußerer Umriss ergab sich damit eine Ellipse mit einer großen Achse von 130 und einer kleinen Achse von $103 \frac{1}{2}$ bis $103 \frac{3}{4}$ *palmi*. Die Verbreiterung der Wandstärke, die analog zur Situation im Inneren des Gebäudes wohl erneut ungefähr 2 *palmi* betragen haben dürfte, führte dann wohl zu äußeren Abmessungen der Fundamente und Kellerwände von etwa 108×134 *palmi* [ABB. 1239 b].

5.4.2. Die Ovalgeometrie des Hauptgeschosses

Da sich aus den oben genannten Gründen die erste Absteckung nicht dazu eignete, um auch im Hauptgeschoss die Konturen des Rohbaus zu bestimmen und die Montage der Marmorverkleidung zu kontrollieren, muss, selbst wenn die Archivquellen außer dem vor Beginn der Ausschachtungsarbeiten erfolgten „*disegno in terra*“ keine weiteren Vermessungsarbeiten mehr erwähnen, im Anschluss an die Fertigstellung der Untergeschosswände der gesamte Grundriss nochmals völlig neu auf dem Baugrund bezeichnet worden sein. Dabei spiegelte die Konstruktion zum einen die in der Zwischenzeit vollzogene Weiterentwicklung der Grundrissfigur wider. Zum anderen dürfte die Absteckung hier aber auch um einiges detaillierter ausgefallen sein, da aus den Markierungen auf dem Grundstück außer den Gesamtkonturen des Gebäudes zudem die genaue Form des Kapellenkranzes und der Wandabwicklung ersichtlich werden musste.

Grundsätzlich griffen Bernini und seine Mitarbeiter dabei das im Zweiten Chirographen angewandte Prinzip wieder auf, ein aus der modularen Teilung der Hauptachse abgeleitetes System von Pfeiler- und Kapellenachsen mit einer davon unabhängigen, annähernd elliptischen Umrisslinie zu kombinieren. Sowohl der Verlauf der Kontur als auch die Konstruktion von Wandabwicklung und Kapellenkranz wurde für die Realisierung dann aber nochmals an einigen entscheidenden Punkten verändert. Für die Achsen des Kapellenkranzes wurde vor Beginn der tatsächlichen Absteckung sogar zunächst jene im Zusammenhang mit dem Fußbodenplan bereits ausführlich analysierte kommensurable Ovalvariante mit zwei Radien entwickelt, die es erlaubte, die Pfeiler- und Kapellenachsen sowohl anhand einer sukzessiven Halbierung der Umrisslinie als auch anhand von Punkten im Modulraster zu ermitteln.¹⁶⁷⁴

Ausgangspunkt bei der Bestimmung der Kapellenachsen war damit ein imaginäres Oval der Proportionen 1 : 1,40, auf dessen in 10 und 14 Module unterteilten Hauptachsen an vier durch die Achsenteilung vorgegebenen Positionen – in diesem Fall den beiden 3. Teilungspunkten der großen und den beiden 4. Teilungspunkten der kleinen Hauptachse – die gemeinsamen Ursprünge der Pfeiler- und Kapellenachsen markiert worden waren. In der Idealfassung des Achsengerüsts definierte die Verbindung je eines Fixpunkts F auf der großen und eines Fixpunkts G auf der kleinen Achse bereits die Achsen GFP der Pilaster zwischen den echten Seitenkapellen und den biapsidalen

¹⁶⁷⁴ Siehe Kapitel 5.3.6., S. 570 ff.

Nebenräumen. Für die Achsen selbst ergab sich damit eine Steigung von 4 : 3. Die Mittelachsen FS der Seitenkapellen ließen sich dann erzeugen, indem man die Sehnen zwischen den eben genannten Pilastermitten P und den Endpunkten A der großen Achse beziehungsweise die an den Fixpunkten F der großen Achse entstehenden Winkel α halbierte, indem man die genannten Fixpunkte mit $1\frac{1}{2}$ Module über oder unter dem Zentrum des Achsenkreuzes liegenden Punkten K verband oder indem man im Modulraster eine Linie der Steigung 1 : 2 konstruierte. Analog dazu beruhten die Achsen GQ der Pilaster seitlich von Altarraum und Eingang auf einer Halbierung der Sehnen zwischen den Mitten P der Pilaster jenseits der Seitenkapellen und den Endpunkten B der kleinen Achse, auf einer Halbierung der Winkel β an den zugehörigen Fixpunkten G, auf der Verbindung jener Fixpunkte mit $1\frac{1}{3}$ Module vom Achsenschnittpunkt entfernten Punkten L auf der anderen Hauptachse oder auf einer vom Fixpunkt aus abgetragenen Steigung von 3 : 1. Die Achsen GT der biapsidalen Räume schließlich ließen sich dadurch festlegen, dass man die Sehnen PQ oder die Winkel $\frac{\beta}{2}$ ein weiteres Mal halbierte oder dass man – ausgehend von den Fixpunkten G der kleinen Achse – Linien mit einer Steigung von etwa 21 : 11 bis 22 : 11 $\frac{1}{2}$ einzeichnete [ABB. 1240 a-b].

Aus der Logik dieser Grundrissfigur heraus wäre angesichts der bei S. Andrea al Quirinale angestrebten Dimensionen eigentlich eine Modulgröße von $6\frac{1}{2}$ *palmi* zu erwarten gewesen, durch die das innere Oval Abmessungen von 65 x 91 *palmi* erhalten hätte. Im Zusammenhang mit der Realisierung hätte sich diese Größe auch deshalb angeboten, weil im Bereich der echten Seitenkapellen dann Bogenlängen von etwa 24 *palmi* entstanden wären – ein Maß, das sich aufgrund seiner glatten Teilbarkeit besonders gut für die Realisierung einer klassisch proportionierten Säulenbogenstellung eignete. Sei es nun aus Platzmangel oder deswegen, weil die bestehende Fundamentierung des Gebäudes sogar eine vergleichsweise geringe nachträgliche Vergrößerung des Grundrisses ausschloss, wurde die zu Beginn des Planungsprozesses festgelegte große Hauptachse von 90 *palmi* aber letztlich doch fast exakt beibehalten. Im Gerüst der Pfeiler- und Kapellenachsen reagierte Bernini auf diese Abkehr von den für die Realisierung eigentlich naheliegenden Maßen, indem er zum einen die gesamte Konstruktion leicht verkleinerte. Dazu wählte er ein Modul, das statt $6\frac{1}{2}$ nun nur noch $6\frac{5}{12}$ *palmi* oder 6 *palmi* 5 *once* betrug und durch das sich für das fiktive, den Pfeiler- und Kapellenachsen zugrunde liegende Oval Hauptachsen von $89\frac{5}{6}$ und $64\frac{1}{6}$ *palmi* ergaben. Die Ursprünge F und G der Pfeiler- und Kapellenachsen hätten in der Idealfassung eines solchen Achsengerüsts dann $25\frac{2}{3}$ *palmi* über und unter dem Achsenschnittpunkt auf der kleinen beziehungsweise $19\frac{1}{4}$ *palmi* seitlich des Achsenschnittpunkts auf der großen Achse gelegen [ABB. 1240 c]. Zum anderen begegnete Bernini den geänderten Abmessungen aber auch mit einer leichten Verschiebung einzelner Pfeiler- und Kapellenachsen [ABB. 1240 d-g].¹⁶⁷⁵ Da gerade bei Säulenbogenstellungen stets besonders viele Elemente proportional zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen, wurden insbesondere die Pfeiler jenseits der Seitenkapellen ein wenig weiter von den Endpunkten der großen Hauptachse abgerückt, um auf diese Weise doch die oben genannte Bogenlänge von 24 *palmi* beibehalten zu können.¹⁶⁷⁶

¹⁶⁷⁵ Die gemäß der Idealfassung des Achsengerüsts entstehenden Achsen verfehlen die tatsächlichen Pilaster- und Kapellenmitten in der Regel zwar nur um 3 - 4 cm, die Abweichungen wiederholen sich aber systematisch in allen vier Quadranten.

¹⁶⁷⁶ Während ein gegenüber dem Idealmaß um etwa 3,5 mm kürzerer *palmi*, wie er sich bei einem Modul von $6\frac{1}{2}$ und einem Durchmesser von 91 *palmi* ergäbe, auf den ersten Blick zwar unwahrscheinlich wirkt, angesichts der in den Zeichnungen mehrfach nachweisbaren, etwa um denselben Betrag nach oben abweichenden *once* aber durchaus im Rahmen des Möglichen läge, lassen sich die im Folgenden beschriebenen Anpassungen an der Wandabwicklung tatsächlich nur durch ein etwas kleineres Modul erklären. Auch die im Kapellenkranz geschickt eingesetzte Verzahnung orthogonal und schräg zum Bezugssystem verlaufender Maße, von der weiter unten noch die Rede sein wird, funktioniert nur mit einem Modul von etwas weniger als $6\frac{1}{2}$ *palmi*.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass bei einem Modul von $6 \frac{5}{12}$ *palmi* und einem kleinen Radius von $25 \frac{2}{3}$ *palmi* die Bogenlänge von dem eigentlich erwünschten Maß von 24 *palmi* etwa doppelt so stark nach unten abweicht wie bei einem Modul von $6 \frac{1}{2}$ *palmi* und einem daraus resultierenden Radius von 26 *palmi* nach oben.¹⁶⁷⁷ Soll die Steigung der Pfeilerachse unverändert bleiben, müssen, um die geforderte Bogenlänge zu erhalten, die Fixpunkte der großen Achse gegenüber dem $89 \frac{5}{6}$ *palmi* breiten Oval um etwa zwei Drittel des zwischen den beiden Radien liegenden Betrags, also um $\frac{1}{9}$ *palmi* oder etwa 3 *once*,¹⁶⁷⁸ und die Fixpunkte der kleinen Achse um das $1 \frac{1}{3}$ -fache dieses letztgenannten Wertes, also um etwa 4 *once*, näher an das Zentrum des Achsenkreuzes rücken [ABB. 1240 d]. Zur Konstruktion der Pfeilerachsen ermittelten Bernini und seine Mitarbeiter daher die resultierenden, dann 19 beziehungsweise $25 \frac{1}{3}$ *palmi* vom Zentrum des Ovals entfernten Fixpunkte und fluchteten die durch diese beiden Punkte definierte Gerade in die Tiefe. Daneben bestimmten sie zur Kontrolle der so ermittelten Achse aber wohl auch die zu einem Bogen von 24 *palmi* gehörende Sehne rechnerisch auf gut 23 *palmi* 1 *uncia*¹⁶⁷⁹ und trugen diese Strecke dann mithilfe eines Seils oder einer Kette vom Endpunkt der großen Achse aus auf der ovalen Kontur ab [ABB. 1240 e]. Die Tatsache, dass dabei die Pilasterachsen nicht gedreht sondern unter Beibehaltung ihrer pythagoreischen Steigung als Ganzes parallel verschoben wurden, erlaubte es sodann, die Mittelachsen der Seitenkapellen weiterhin anhand ihrer Steigung von 1 : 2 zu bestimmen, wobei sich die Konstruktion durch die an den Fixpunkten vorgenommenen Anpassungen sogar nochmals vereinfachte. Schnitten die Kapellenachsen die kleine Hauptachse im Idealgrundriss nämlich noch 9 *palmi* $7 \frac{1}{2}$ *once* über beziehungsweise unter dem Zentrum des Achsenkreuzes, so bildeten sie dort nun deutlich glattere und daher mit den damals existierenden Instrumenten auch deutlich leichter messbare Achsabschnitte von jeweils $9 \frac{1}{2}$ *palmi*.

Der Versuch, auf den Hauptachsen glatte Abschnitte zu gewährleisten, zeigt sich außerdem auch bei den Achsen der biapsidalen Nebenräume. In diesem Zusammenhang veränderten Bernini und seine Mitarbeiter dann allerdings nicht mehr die Lage der Achsen als Ganzes, sondern lediglich deren Richtungen. Angesichts des recht gut durch 19 teilbaren Abstands der Fixpunkte auf der kleinen Achse – die $25 \frac{1}{3}$ *palmi* des Achsabschnitts entsprechen ja genau $19 \cdot 1 \frac{1}{3}$ *palmi* – verringerten sie dazu zunächst die Steigung der Mittelachsen der Nebenräume durch unechtes Kürzen¹⁶⁸⁰ von 22 : 11 $\frac{1}{2}$ auf 19 : 10 und erhielten so auf der großen Achse Abschnitte von $13 \frac{1}{3}$ *palmi*. Da durch die geänderte Steigung der Abstand zwischen den an die Seitenkapellen angrenzenden Pfeilern und der Mittelachse der Nebenräume etwas geringer geworden war, mussten jedoch gleichzei-

¹⁶⁷⁷ Aus den trigonometrischen Tabellen ist zu entnehmen, dass das Steigungsverhältnis 3 : 4, das die Achsen der Pfeiler außerhalb der Seitenkapellen charakterisiert, einem Winkel von knapp $53^\circ 8'$ oder 3188' entspricht. Bei einem Radius der kleinen Kreisbögen von $4 \cdot 6 \frac{1}{2} = 26$ *palmi* und der üblichen Näherung von $\frac{22}{7}$ für die Kreiszahl π ergibt sich als Bogenlänge damit ein Wert von $\frac{3188}{(180 \cdot 60)} \cdot \frac{22}{7} \cdot 26 = 24 \frac{571}{4725} \approx 24 \frac{1}{8}$ *palmi*. Analog dazu beträgt bei einem Radius der kleinen Bögen von $4 \cdot 6 \frac{5}{12}$ *palmi* die Bogenlänge $\frac{3188}{(180 \cdot 60)} \cdot \frac{22}{7} \cdot 25 \frac{2}{3} = 23 \frac{3287}{4050} \approx 23 \frac{4}{5}$ *palmi*.

¹⁶⁷⁸ Nachdem bei einem Modul von $6 \frac{5}{12}$ *palmi* die Bogenlänge in Wirklichkeit nur knapp doppelt so stark von den idealen 24 *palmi* abweicht wie bei einem Modul von $6 \frac{1}{2}$ *palmi* und außerdem der hier angesetzte $\frac{1}{9}$ *palmi* in Wirklichkeit nicht 3 sondern nur $2 \frac{2}{3}$ *once* entspricht, käme rein rechnerisch auch eine Verschiebung um 2 *once* in Frage.

Soll die Steigung der Pfeilerachse konstant bleiben, müssen sich jedoch die Achsabschnitte auf der kleinen Achse stets $1 \frac{1}{3}$ -mal so stark ändern wie auf der großen Achse. Daher ist aus Gründen der besseren Teilbarkeit in der Praxis eigentlich nur eine Verschiebung um 3 *once* auf der großen und – damit einhergehend – von 4 *once* auf der kleinen Achse vorstellbar.

¹⁶⁷⁹ Nach der in Anhang B, Rechn. 3 genannten Formel ergibt sich bei einem Achsengerüst mit einer Gesamtbreite von 91 *palmi* eine Sehne von $2 \cdot \frac{26}{\sqrt{5}}$. Legt man die in Anhang B, Rechn. 4 für den Wert von $\sqrt{5}$ genannte Näherung $9 : 4$ zugrunde, so entspricht dies $2 \cdot \frac{(26 \cdot 4)}{9} = 23 \frac{1}{9}$ *palmi* oder – in *once* umgerechnet – 23 *palmi* 1 $\frac{1}{3}$ *uncia*.

¹⁶⁸⁰ Vgl. Anhang B, Rechn. 6 sowie Kapitel 5.3.6., S. 573 (Anm. 1665).

tig auch die Pfeiler zwischen den Nebenräumen und dem Eingang beziehungsweise Altarraum ein wenig näher an die Achsen der Nebenräume heranrücken [ABB. 1240 f]. Bei der Absteckung des Grundrisses auf der Baustelle verschoben Bernini und seine Mitarbeiter daher erneut den die Richtung der Achse definierenden Punkt auf der großen Hauptachse – und zwar so weit, bis dessen Abstand vom Zentrum des Achsenkreuzes bei knapp 8 *palmi* 7 *once* und damit fast genau bei demjenigen Wert lag, der sich ohne die Anpassung der Kapellenachsen auch in der Idealfassung der Konstruktion ergeben hätte.¹⁶⁸¹ Zum anderen dürften sie, der besseren Kontrolle wegen, aber auch in diesem Fall die Sehne zwischen der Mittelachse und dem angrenzenden Pilaster nochmals auf der den Seitenkapellen zugewandten Seite mit einer Kette oder einem Seil abgegriffen und auf der dem Altarraum beziehungsweise dem Eingang zugewandten Seite abgetragen haben [ABB. 1240 g].

Auch die Konstruktion der Umrisslinie wurde im Hinblick auf die Ausführung nochmals verändert. Anders als bei den Pfeiler- und Kapellenachsen, für die zunächst sogar eine eigene, in den Zeichnungen der Entwurfs- und Rohbauphase nicht nachweisbare Ovalvariante entwickelt worden war, dürfte die Geometrie der Gebäudekontur dabei jedoch vergleichsweise direkt auf dem im Zweiten Chirographen dargestellten Planungsstand aufbauen. So versuchte man auf der Baustelle erneut, mit der Kontur des Innenraums das Bild einer möglichst perfekten Ellipse zu evozieren, gab die Umrisslinie aber wohl auch in diesem Fall nicht durch die Ellipse selbst, sondern durch ein Oval mit drei Radien wieder.

Wie oben deutlich wurde, hatten Bernini und seine Mitarbeiter bereits bei der Realisierung der Pfeiler- und Kapellenachsen darauf verzichtet, die Dimensionen des Gebäudes im Hinblick auf eine günstigere Modulteilung entscheidend zu verändern. Stattdessen behielten sie zumindest bei der großen Achse die ursprünglich geplante und vermutlich auch der ersten Absteckung zugrunde liegende Länge von 90 *palmi* weitgehend bei und kehrten lediglich bei den Proportionen wieder zu jenem Wert von 1 : 1,40 zurück, der im Ersten Chirographen zwar bereits durchgespielt, im Zweiten Chirographen sowie bei der Absteckung des Untergeschosses dann aber wohl doch nicht verwendet worden war. Selbst wenn diese Festlegungen in groben Zügen natürlich auch für die Umrisslinie galten, führte die Tatsache, dass die innere Kontur und das Achsengerüst des Kapellenkranzes nicht unmittelbar aufeinander aufbauten, doch dazu, dass der Innenraum nicht unbedingt exakt dieselben Maße aufweisen musste wie das der Wandabwicklung und den Kapellenachsen zugrunde liegende, imaginäre Oval. Anstatt die für die Konstruktion der Pfeiler- und Kapellenachsen verwendeten Gesamtabmessungen von $89 \frac{5}{6} \times 64 \frac{1}{6}$ *palmi* beizubehalten, wäre es daher grundsätzlich auch denkbar gewesen, für die Konstruktion des Ovals die Längen beider Achsen auf ganzzahlige Werte zu runden und das Idealmaß von 90 *palmi* für die große mit den im Zweiten Chirographen vermutlich intendierten 64 *palmi* für die kleine Achse zu einem Oval der Proportionen

¹⁶⁸¹ Ohne die Veränderungen an der Steigung hätten die Mittelachsen der biapsidalen Nebenräume auf der großen Achse Abschnitte von $25 \frac{1}{3} \cdot 11 \frac{1}{2} / 22 = 13 \frac{8}{33}$ *palmi* erzeugt. Die Schnittpunkte auf der großen Hauptachse verschoben sich durch den etwas flacheren Verlauf der Raumachsen somit um $13 \frac{1}{3} - 13 \frac{8}{33} = \frac{1}{11}$ *palmo* oder ungefähr 1 *uncia*.

Nachdem die fraglichen Pfeilerachsen um etwa ein Drittel steiler sind als die Achsen der biapsidalen Räume, führt jedoch – grob geschätzt – bei den erstgenannten Achsen bereits eine um ein Drittel geringere Veränderung des Achsabschnitts zu demselben Drehwinkel. Um die Schnittpunkte mit der Umrisslinie genauso weit zu verschieben wie bei den Raumachsen, reicht daher hier eine Verlängerung der Achsabschnitte um $\frac{2}{3}$ *once* aus.

Da in Fällen, in denen die Mittelachse einer geometrischen Figur versetzt, eine der beiden seitlichen Begrenzungen jedoch beibehalten werden soll, die andere Begrenzung zum Ausgleich stets doppelt so stark angepasst werden muss, verschieben sich bei den zuletzt genannten Pfeilerachsen die Schnittpunkte mit der großen Hauptachse schließlich nicht um $\frac{2}{3}$ sondern um $1 \frac{1}{3}$ *once*. Insgesamt ergibt sich somit auf der großen Achse statt des Achsabschnitts von $304 \cdot \frac{1}{3} = 101 \frac{1}{3}$ *once* oder 8 *palmi* $5 \frac{1}{3}$ *once*, wie er bei der ursprünglichen Steigung von 3 : 1 entstanden wäre, ein Abschnitt von 8 *palmi* $6 \frac{2}{3}$ *once*. Eine unter praktischen Gesichtspunkten eigentlich naheliegende Abrundung auf $8 \frac{1}{2}$ *palmi* lässt sich angesichts des Befunds am Gebäude ausschließen.

1 : 1,406 zu kombinieren. Außer den glatteren und damit besser realisierbaren Maßen innerhalb des für die Ovalkonstruktion verwendeten geometrischen Gerüsts¹⁶⁸² spricht allerdings kaum etwas für diese letztgenannte Variante. Eine Umrisslinie von $89 \frac{5}{6} \times 64 \frac{1}{6}$ *palmi* erlaubte dagegen nicht nur, die Gesamtabmessungen des Innenraums doch noch mit den für die Achsenkonstruktion verwendeten Grundmodulen in eine gewisse Beziehung zu setzen. Bei der rückblickenden Analyse stellt sich auch heraus, dass die Länge des *palmo*, die sich aus dem am Gebäude gemessenen Ovaldurchmesser von 20,018 m ergibt, mit 22,28 cm weniger stark vom idealen Maß abweicht, wenn man eine Querachse von $89 \frac{5}{6}$ *palmi* annimmt, als wenn man eine Breite von 90 *palmi* voraussetzt. Und schließlich scheint, selbst wenn die Unterschiede zwischen den einzelnen Ovalvarianten an vielen Stellen geringer sind als die Maßtoleranzen des Gebäudes, zumindest im Bereich der Pfeiler zu beiden Seiten des Vestibüls auch der Verlauf der Umrisslinie bei einem Oval mit Proportionen von 1 : 1,40 etwas besser mit dem Befund übereinzustimmen [ABB. 1241 a].¹⁶⁸³

Betrachtet man das im Zweiten Chirographen verwendete Oval [ABB. 1234 g] genauer, so zeigt sich zunächst einmal, dass die Begrenzungen zwischen den Kreissektoren dort Steigungen von etwa 3 : 4 beziehungsweise von grob 2 : 1 besitzen. Nachdem sich damit die Verbindungslinien zwischen den Mittelpunkten der kleinen und mittleren Kreisbögen problemlos durch pythagoreische Dreiecke der Proportionen 3 : 4 : 5 definieren ließen und auch bei den übrigen Verbindungslinien die von den Dreiecken 5 : 12 : 13 beziehungsweise 8 : 15 : 17 definierten Steigungen nicht übermäßig stark von der im Zweiten Chirographen vorgegebenen Richtung abwichen, musste es naheliegen, die Umrisslinie im Hinblick auf die Realisierung zu einem vollständig kommensurablen Oval mit drei Radien umzuarbeiten.¹⁶⁸⁴

Damit das endgültige Oval die im Zweiten Chirographen bereits erzielte Ähnlichkeit zur proportionsgleichen Ellipse dabei nicht verlor, kam es darauf an, im Zuge der Überarbeitung außer den Richtungen der die einzelnen Sektoren voneinander trennenden Begrenzungslinien auch die relativen Positionen der drei Mittelpunkte so gut wie möglich beizubehalten. Außerdem mussten wie bei jedem Oval die pythagoreischen Dreiecke so gewählt werden, dass sich auf deren Grundlage tatsächlich die gewünschten Proportionen und Abmessungen realisieren ließen. Beides hing jedoch wiederum davon ab, welche Größe man jenen Dreiecken im Konstruktionsgerüst des Ovals zuwies. Die Suche nach einem kommensurablen Äquivalent zu der im Zweiten Chirographen verwendeten Ovalvariante ließ sich daher letztlich auf die Frage reduzieren, mit welchen Faktoren die Grundmaße der beiden pythagoreischen Dreiecke sinnvollerweise multipliziert werden sollten. Damit wurde es außerdem möglich, die Eignung der diversen Ovalvarianten als Ellipsennäherung zu beurteilen, ohne alle Varianten in gezeichneter Form mit der korrekten Ellipse vergleichen zu müssen. Stattdessen reichte es aus, für jede infrage kommende Kombination von Vergrößerungsfaktoren¹⁶⁸⁵

¹⁶⁸² Wendet man die in Anmerkung 1685 f. beschriebenen Formeln analog auf ein Oval der Achsen 90 und 64 *palmi* an, ergäbe sich bei einer der am besten mit dem Bestand übereinstimmenden Varianten ein Konstruktionsgerüst aus pythagoreischen Dreiecken von $9 \times 12 \times 15$ beziehungsweise $8 \frac{3}{4} \times 21 \times 22 \frac{3}{4}$ *palmi* sowie mit Radien von $24 \frac{1}{4}$, $39 \frac{1}{4}$ und 62 *palmi*.

¹⁶⁸³ Dass sich die Größe und die Proportion des realisierten Ovals nicht mit völliger Sicherheit beurteilen lassen, hängt außerdem damit zusammen, dass erstens die Länge des *palmo* in der Praxis nie genau dem Idealmaß von 22,34 cm entspricht, sondern stets um einen gewissen Betrag schwankt und die bei der Vermessung ermittelten Längen daher nur näherungsweise in die historischen Maßeinheiten umgerechnet werden können, dass zweitens die Konstruktion der Umrisslinie nicht mehr auf einem einheitlichen Modulsystem beruht und das Modul somit für die Interpretation der im Gebäude gemessenen Werte auch keine Anhaltspunkte mehr liefert und dass drittens die kleine Ovalachse sich in den Altarraum beziehungsweise in den Eingang hinein fortsetzt, deren Dimensionen also noch nicht einmal exakt bestimmt werden können.

¹⁶⁸⁴ Zur allgemeinen Konstruktion eines kommensurablen Ovals mit 3 Radien siehe Anhang B, Konstr. 1.4, insbes. S. 620.

¹⁶⁸⁵ Setzt man die Basisgrößen der gewählten pythagoreischen Dreiecke, also 3, 4, 5 und 5, 12, 13 beziehungsweise 3, 4,

die Abstände der Mittelpunkte von den Hauptachsen zu berechnen und auf ihre Übereinstimmung mit den aus dem Zweiten Chirographen ableitbaren Werten zu überprüfen.¹⁶⁸⁶

5 und 8, 15, 17, sowie die Längen der gewünschten Halbachsen, also $44 \frac{11}{12}$ und $32 \frac{1}{12}$, in die in *ibid.*, S. 622 (Anm. 1778) sowie in Abb. 1271 a vorgestellte Formel

$$m(x + y - z) + n(x' + y' - z') = (a - b)$$

ein, so zeigt sich dass, je nachdem über welches der beiden Tripel man die Richtung der Begrenzungslinien zwischen den mittleren und den großen Kreisbögen definiert, für die Vergrößerungsfaktoren m und n gelten muss:

bei pythagoreischen Dreiecken 3 : 4 : 5 und 5 : 12 : 13 $2m + 4n = 12 \frac{5}{6}$
bei pythagoreischen Dreiecken 3 : 4 : 5 und 8 : 15 : 17 $2m + 6n = 12 \frac{5}{6}$

¹⁶⁸⁶ Kreisbogenovale mit Abmessungen von $89 \frac{5}{6} \times 64 \frac{1}{6}$ *palmi* lassen sich realisieren, wenn man für m und n eines der folgenden Zahlenpaare wählt. Die Mittelpunkte der einzelnen Kreisbögen erhalten dann jeweils eine Lage, die sich durch die im Rest der Zeile genannten Abstände charakterisieren lässt:

bei einem Dreieck entlang der kleinen Ovalachse mit den Proportionen 5 : 12 : 13

m	n	Abstand der Mittelpunkte der kleinen Bögen zur kleinen Achse (4 m + 5 n)	Abstand der Mittelpunkte der mittleren Bögen zur kleinen Achse (5 n)	Abstand der Mittelpunkte der mittleren Bögen zur großen Achse (3 m)	Abstand der Mittelpunkte der großen Bögen zur großen Achse (3 m + 12 n)
$3 \frac{7}{12}$	$1 \frac{5}{12}$	$21 \frac{5}{12}$ <i>palmi</i>	$7 \frac{1}{12}$ <i>palmi</i>	$10 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>	$27 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>
$3 \frac{5}{12}$	$1 \frac{1}{2}$	$21 \frac{1}{6}$ <i>palmi</i>	$7 \frac{1}{2}$ <i>palmi</i>	$10 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>	$28 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>
$3 \frac{1}{4}$	$1 \frac{7}{12}$	$20 \frac{11}{12}$ <i>palmi</i>	$7 \frac{11}{12}$ <i>palmi</i>	$9 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>	$28 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>
$3 \frac{1}{12}$	$1 \frac{2}{3}$	$20 \frac{2}{3}$ <i>palmi</i>	$8 \frac{1}{3}$ <i>palmi</i>	$9 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>	$29 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>
$2 \frac{11}{12}$	$1 \frac{3}{4}$	$20 \frac{5}{12}$ <i>palmi</i>	$8 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>	$8 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>	$29 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>
$2 \frac{3}{4}$	$1 \frac{5}{6}$	$20 \frac{1}{6}$ <i>palmi</i>	$9 \frac{1}{6}$ <i>palmi</i>	$8 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>	$30 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>
$2 \frac{7}{12}$	$1 \frac{11}{12}$	$19 \frac{11}{12}$ <i>palmi</i>	$9 \frac{7}{12}$ <i>palmi</i>	$7 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>	$30 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>

bei einem Dreieck entlang der kleinen Ovalachse mit den Proportionen 8 : 15 : 17

m	n	Abstand der Mittelpunkte der kleinen Bögen zur kleinen Achse (4 m + 8 n)	Abstand der Mittelpunkte der mittleren Bögen zur kleinen Achse (8 n)	Abstand der Mittelpunkte der mittleren Bögen zur großen Achse (3 m)	Abstand der Mittelpunkte der großen Bögen zur großen Achse (3 m + 15 n)
$3 \frac{5}{12}$	1	$21 \frac{2}{3}$ <i>palmi</i>	8 <i>palmi</i>	$10 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>	$25 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>
$2 \frac{11}{12}$	$1 \frac{1}{6}$	21 <i>palmi</i>	$9 \frac{1}{3}$ <i>palmi</i>	$8 \frac{3}{4}$ <i>palmi</i>	$26 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>
$2 \frac{5}{12}$	$1 \frac{1}{3}$	$20 \frac{1}{3}$ <i>palmi</i>	$10 \frac{2}{3}$ <i>palmi</i>	$7 \frac{1}{2}$ <i>palmi</i>	$27 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>

zum Vergleich im Zweiten Chirographen

Abstand der Mittelpunkte der kleinen Bögen zur kleinen Achse	Abstand der Mittelpunkte der mittleren Bögen zur kleinen Achse	Abstand der Mittelpunkte der mittleren Bögen zur großen Achse	Abstand der Mittelpunkte der großen Bögen zur großen Achse
$21 \frac{1}{3}$ <i>palmi</i>	$\approx 9 \frac{1}{4}$ <i>palmi</i>	$\approx 8 \frac{5}{6}$ <i>palmi</i>	$29 \frac{1}{3}$ <i>palmi</i>

Wie die fett markierten Längen zeigen, scheint dabei das Oval, das sich aus einem pythagoreischen Dreieck der Proportionen 5 : 12 : 13, einem m von $2 \frac{11}{12}$ und einem n von $1 \frac{3}{4}$ ergibt, zunächst die einzige Variante zu sein, bei der alle Kenngrößen ungefähr mit der Ellipsennäherung des Zweiten Chirographen übereinstimmen. Allerdings ergibt sich dann aus der Lage der kleinen und der großen Kreisbögen ein großer Radius, der größer, und ein kleiner Radius, der kleiner ist als im Zweiten Chirographen. Da in einem Oval mit Proportionen von 1 : 1,40 aber eher kleinere große und größere kleine Scheitelkrümmungskreise gefordert sind, müssen jedoch auch die Varianten mit pythagoreischen Dreiecken in $3 \frac{1}{12}$ - und $1 \frac{2}{3}$ -facher sowie in $3 \frac{1}{4}$ - und $1 \frac{7}{12}$ -facher Grundgröße mit in die Überlegungen einbezogen werden.

Eine direkte Gegenüberstellung zwischen den rechnerisch infrage kommenden Ovalen und der proportionsgleichen Ellipse zeigt dann, dass bei Gesamtabmessungen von $89 \frac{5}{6} \times 64 \frac{1}{6}$ *palmi* Konstruktionsgerüste mit Dreiecken in $3 \frac{1}{12}$ - und $1 \frac{2}{3}$ -facher beziehungsweise in $3 \frac{1}{4}$ - und $1 \frac{7}{12}$ -facher Größe zu besonders guten Näherungen führen [ABB. 1241 a]. Da die Umrisslinien der diversen Ovale im Bereich der Pfeiler zwischen den Seitenkapellen und den biapsidalen Räumen nur etwa 1,5 cm, im Bereich der Pfeiler neben Eingang und Altarraum sogar nur etwa 7 mm voneinander entfernt sind, sich die Gebäudekontur von Quadrant zu Quadrant aber um bis zu 2,5 cm unterscheidet, lässt sich jedoch nicht mit letzter Sicherheit beurteilen, welche der beiden Ovalvarianten auf der Baustelle nun tatsächlich zum Einsatz kam.¹⁶⁸⁷ Selbst eine echte Ellipse, die an den durch die Pfeiler eindeutig definierten Stellen ebenfalls nur um maximal 1,5 cm von den beiden Ovalen abweicht, ist anhand des Befunds als Basis für die Konstruktion nicht völlig auszuschließen. Über alle vier Quadranten hinweg führt jedoch ein Kreisbogenoval mit um die Faktoren $3 \frac{1}{12}$ und $1 \frac{2}{3}$ vergrößerten pythagoreischen Dreiecken zu den geringsten Fehlern. Ganz generell spricht für die Verwendung eines Kreisbogenovals außerdem die Tatsache, dass die im Zusammenhang mit der Markierung des Kapellenkranzes erforderlichen Parallelen ansonsten nur mit einem vergleichsweise großen Aufwand hätten erzeugt werden können. Sofern die Annahme, dass der Umriss des ovalen Innenraums mithilfe des zuletzt genannten Kreisbogenovals bestimmt wurde, tatsächlich zutrifft, beruht die Konstruktion somit auf Dreiecken von $9 \frac{1}{4} \times 12 \frac{1}{3} \times 15 \frac{5}{12}$ und $8 \frac{1}{3} \times 20 \times 21 \frac{2}{3}$ *palmi* sowie auf Radien von $25 \frac{1}{4}$, $40 \frac{2}{3}$ und $62 \frac{1}{3}$ *palmi* [ABB. 1241 b].

5.4.3. Die Abmessungen im Kapellenkranz

Genau wie die Geometrie der Umrisslinie leiteten Bernini und seine Mitarbeiter dann auch die Wandstärken, die Tiefe des Kapellenkranzes sowie die Form und Größe der einzelnen Nebenräume aus dem Zweiten Chirographen ab. Anders als zunächst zu erwarten wäre, ermittelten sie die gesuchten Maße in *palmi* aber weder, indem sie die fraglichen Strecken direkt mit dem Zirkel in der Zeichnung abgriffen und mit der beigegebenen Maßskala verglichen, noch multiplizierten sie die bereits zu einem großen Teil in das Modulsystem eingebunden Dimensionen [ABB. 1234 h-i] einfach mit der dortigen Modulgröße von $2 \frac{2}{3}$ *palmi*. Stattdessen rechneten sie die Module der Zeichnung wohl zunächst in ein neues, speziell den realen Wandstärken und Kapellengrößen vorbehaltenes Modul um. Damit diese Übertragung der Längen problemlos möglich war, musste das neue Modul jedoch so gewählt werden, dass es sowohl mit der 17er-Teilung des Chirographen als auch mit der der Absteckung zugrunde liegenden 7er-Teilung in Beziehung stand – eine Forderung, die ihrerseits voraussetzte, dass die Modulzahl der neuen Teilung ein gemeinsames Vielfaches der Modulzahlen in den beiden bereits feststehenden Teilungen des Chirographen und des Achsengerüsts auf dem Bauplatz bildete. Es lag daher nahe, für das Modul der Kapellen und der Wandstärken das Grundmodul der ausgeführten Achsenkonstruktion nochmals in 5 beziehungsweise die aus 7 solcher großen Grundmodule bestehende große Halbachse in 35 Teile zu teilen und die so entstehende Länge dann mit einem jener 34 Teile gleichzusetzen, die sich aus einer Halbierung der 17er-Teilung des Chirographen ergeben. Um bei der Ausführung für das kleine Modul ein zumin-

Zur Bestimmung der Scheitelkrümmungskreise siehe Anhang B, Konstr. 4, zu deren Bedeutung für die Konstruktion eines Kreisbogenovals mit 3 Radien siehe Anhang B, Konstr. 1.4.

¹⁶⁸⁷ Zwar sind selbst bei ebenerdig erreichbaren Punkten des Hauptgeschosses, die sich während des Aufmaßes vergleichsweise sicher ermitteln ließen, Messtoleranzen von bis zu 1,5 oder 2 cm nicht immer völlig auszuschließen. Einzelne der hier erwähnten Abweichungen könnten daher statt auf Ungenauigkeiten bei der Bauausführung auch auf Fehler bei der Vermessung zurückgehen. Auch bei einem noch genaueren Aufmaß dürften sich die Unterschiede zwischen den Quadranten aber kaum so weit reduzieren, dass eine völlig gesicherte Aussage über die verwendete Konstruktion möglich wird.

dest halbwegs rundes Maß zu erhalten, wurde dieses gegenüber der eigentlich korrekten Länge von $1 \frac{17}{60}$ *palmi* beziehungsweise $1 \text{ palmo } 3 \frac{2}{5} \text{ once}$ dann allerdings auf $1 \text{ palmo } 3 \frac{1}{2} \text{ once}$ vergrößert.¹⁶⁸⁸ Die tatsächlichen Kapellengrößen und Wandstärken ließen sich somit ermitteln, indem man zunächst die aus dem Zweiten Chirographen entnommenen Modulzahlen verdoppelte und diese dann mit der besagten Modulgröße von $1 \text{ palmo } 3 \frac{1}{2} \text{ once}$ multiplizierte.

Für die Ovalparallelen des Kapellenkranzes ergaben sich auf diese Weise Abstände von 3, 13 und 15 kleinen Modulen beziehungsweise von $3 \text{ palmi } 10 \frac{1}{2} \text{ once}$, $16 \text{ palmi } 9 \frac{1}{2} \text{ once}$ und $19 \text{ palmi } 4 \frac{1}{2} \text{ once}$ zur Grundlinie sowie von 3, 10 und 2 kleinen Modulen beziehungsweise $3 \text{ palmi } 10 \frac{1}{2} \text{ once}$, $12 \text{ palmi } 11 \text{ once}$ und $2 \text{ palmi } 7 \text{ once}$ untereinander [ABB. 1242 a]. Der äußere Umriss der Kirche erhält dadurch Abmessungen von $102 \text{ palmi } 11 \text{ once}$ auf $128 \text{ palmi } 7 \text{ once}$. Genau wie später im Fußbodenplan markierte jene äußerste Ovallinie dabei die tiefste Ebene des Ziegelmauerwerks. Auch hier bestätigt sich somit die bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Zeichnungen geäußerte Vermutung, dass die Wandgliederung im Außenbau von S. Andrea als ein in zwei zusätzlichen Schichten über die Grundebene hervortretendes System von Lisenen aufzufassen ist und nicht – mit der mittleren Schicht als Grundebene – aus einfachen Lisenen und in die Wand eingeschnittenen Feldern besteht.¹⁶⁸⁹

In den Seitenkapellen wurden insbesondere die Gesamtbreite von 16 kleinen Modulen oder $20 \text{ palmi } 8 \text{ once}$, die zwischen den Rückseiten der Pfeiler und den Vorlagen der Rückwand gemessene Tiefe von 10 Modulen oder $12 \text{ palmi } 11 \text{ once}$ sowie der Abstand der in den Ecken der Kapellen angedeuteten Rechteckpfeiler von 9 Modulen oder $11 \text{ palmi } 7 \frac{1}{2} \text{ once}$ aus dem Zweiten Chirographen abgeleitet, während der gerade Durchmesser der Rundbogenöffnung von 12 Modulen oder $15 \text{ palmi } 6 \text{ once}$ erst im Zuge der Überarbeitung des Grundrisses neu entstand [ABB. 1242 b]. In den biapsidalen Räumen wurde – neben der aus den Seitenkapellen bereits bekannten Tiefe von 10 Modulen oder $12 \text{ palmi } 11 \text{ once}$ und dem hier mit der Breite der Apsiden gleichbedeutenden Abstand der Ecksäulen von 9 Modulen oder $11 \text{ palmi } 7 \frac{1}{2} \text{ once}$ – die Breite der Öffnung von 8 Modulen prinzipiell aus dem Zweiten Chirographen übernommen, wobei das genaue Maß bei der Ausführung dann allerdings von den eigentlich korrekten $10 \text{ palmi } 4 \text{ once}$ auf $10 \text{ palmi } 3 \text{ once}$ verringert wurde. Gleichzeitig scheint, sofern sich dies angesichts der Ungenauigkeiten in der Zeichnung beurteilen lässt, die Breite der eigentlichen Räume leicht verringert worden zu sein auf nun $16 \frac{1}{2}$ Module oder etwa $21 \text{ palmi } 4 \text{ once}$. Nachdem die aus der Tiefe der Kapelle abgeleiteten Apsidenradien von $4 \frac{1}{2}$ Modulen oder rund $5 \text{ palmi } 10 \text{ once}$ in diesem Zusammenhang beibehalten wurden, kommen deren Mittelpunkte dadurch jedoch um $\frac{1}{4}$ Modul oder 4 once vor den Fluchten zwischen der Öffnung und den zugehörigen Absätzen der Rückwand zu liegen [ABB. 1242 c].¹⁶⁹⁰ Erforderlich wurde diese Verkleinerung bei den sekundären Nebenräumen zum einen deswegen, weil der gemäß des Achsengerüsts für diese Raumzellen zur Verfügung stehende Bereich des Kapellenkranzes durch den Wechsel vom Zweiten Chirographen zur Idealfassung der tatsächlich realisierten Geometrie bereits merklich kleiner geworden war und sich durch die weiter oben beschriebene,

¹⁶⁸⁸ Rechnet man die $\frac{17}{60}$ *palmi* des korrekten Moduls exakt in kleinere Einheiten um, so entsprechen diese $3 \text{ once } 2 \text{ minuti}$ und lassen sich somit eigentlich mit einem fein genug geteilten Lineal durchaus zufriedenstellend abmessen. Da das Modul nie einzeln auftritt, sondern lediglich die Einheit bildet, in der die Maße des Kapellenkranzes geplant wurden, erweist sich für die im Vorfeld der Absteckung erforderliche Umrechnung der einzelnen Maße in *palmi* sowie für die Absteckung selbst ein Modul von $1 \text{ palmo } 3 \frac{1}{2} \text{ once}$ jedoch als deutlich vorteilhafter.

¹⁶⁸⁹ Zur Gliederung der Außenwand siehe auch Kapitel 2.5.2., S. 69.

¹⁶⁹⁰ Dass die Sehnen der für die Apsiden tatsächlich verwendeten Kreisbögen aufgrund des deutlich vor der Apsidenöffnung liegenden Mittelpunkts bei einem Radius von $4 \frac{1}{2}$ Modulen in Wirklichkeit etwas kürzer sind als die eigentlich geforderten 9 Module, ist vernachlässigbar, da der Unterschied an jedem der beiden Enden des Bogens nur etwa 1 oncia beträgt und in diesem Fall durch die näherungsweise Umrechnung des Moduls in *palmi* sogar zum Teil wieder ausgeglichen wird.

leichte Vergrößerung des von den Rundbogenöffnungen eingenommenen Ovalsegments sogar noch weiter verringert hatte. Daneben ergab sich die Notwendigkeit für eine Verkleinerung jener Räume aber auch dadurch, dass Bernini und seine Mitarbeiter hinter dem nur geringfügig veränderten inneren Prospekt die Gesamtbreite des Vestibüls von gut 26 auf 27 Module oder knapp 35 *palmi* und den Durchmesser des Altarraums sogar von ebenfalls gut 26 auf 29 Module oder fast 37 $\frac{1}{2}$ *palmi* erhöht hatten [ABB. 1242 d-e].

Sowohl bei den Wandstärken als auch bei den Abmessungen der Nebenräume machten sich Bernini und seine Mitarbeiter immer wieder gezielt die Tatsache zunutze, dass das Modul des Kapellenkranzes einen deutlich glatteren Wert, $1\frac{1}{3}$ *palmi*, knapp verfehlt. So ergibt sich für die Innenwand des Kapellenkranzes zum Beispiel eine Wandstärke, die mit ihren 3 *palmi* 10 $\frac{1}{2}$ *once* für eine Realisierung zunächst vergleichsweise ungünstig erscheint, die in Wirklichkeit aber genau um so viel „zu klein“ ist, dass das eigentlich zu erwartende runde Maß von 4 *palmi* nun in den schräg zur Umrisslinie verlaufenden Schnittflächen auftritt. Ebenso ermöglichte die Nutzung eines etwas zu kleinen Moduls, im Prospekt der Nebenräume jeweils die Differenz zwischen den in gerader Linie gemessenen Öffnungsbreiten und den auf die Öffnung entfallenden Bogenlängen miteinander in Einklang zu bringen. Insbesondere bei den Öffnungen der Seitenkapellen wurden auf diese Weise die Bogenlängen von 16 *palmi* in Sehnen von 12 Modulen oder 15 $\frac{1}{2}$ *palmi* übersetzt [ABB. 1243 a].¹⁶⁹¹ Besonders ausgiebig wurde das Prinzip, auf Grundlage des kleinen Moduls dimensionierte und damit, in *palmi* gemessen, etwas zu schmale Streifen zu wählen, um in den schrägen Schnittflächen dann glatte Breiten zu erhalten, sogar im Vestibül genutzt. So konstruierten Bernini und seine Mitarbeiter nach einer ersten Verschiebung der grundsätzlichen, ovalen Umrisslinie um 1 *palmi* 5 *once*, die noch ohne den Umweg über das Modul direkt aus der Differenz zwischen der halben Breite und der Tiefe der Pilaster abgeleitet worden sein dürfte, in Abständen von 3, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{2}$ Modulen weitere Parallelen zur Ovallinie sowie in Abständen von $\frac{1}{2}$ und $1\frac{1}{2}$ Modulen Parallelen zu den Seitenwänden. In den Pilastern und Quadratsäulen entlang der Vestibülwände ergaben sich dadurch am Ende Maße von $\frac{2}{3}$, 2, $2\frac{1}{3}$ und 4 *palmi* [ABB. 1243 c].

Schließlich lässt sich ein ähnliches, wenn auch nicht direkt mit der Größe des Moduls zusammenhängendes Vorgehen in Bezug auf die Tiefe des Kapellenkranzes nachweisen. Wie weiter oben bereits erwähnt, betragen in den Seitenkapellen und in den biapsidalen Nebenräumen sowohl der Abstand zwischen den Ovalparallelen als auch die entlang der Seitenwände gemessenen Abstände zwischen der Rückseite der Pfeiler und den korrespondierenden Pilastern beziehungsweise Vorsprüngen der Rückwand 10 kleine Module oder 12 *palmi* 11 *once*. Da die Seitenwände und damit die Messungen zwar parallel zur Mittelachse des jeweiligen Nebenraums, nicht aber senkrecht zu den Umrisslinien verlaufen, bleibt zwischen der auf diese Weise abgemessenen Tiefe und der die Innenseite der Rückwand definierenden Umrisslinie ein kleiner Zwischenraum, der es überhaupt erst möglich macht, die Pfeilerrücklagen der vorderen Öffnung an der Rückseite der Kapelle nochmals zu wiederholen und den dafür erforderlichen Versprung zwischen der eigentlichen Rückwand und den diese einfassenden Pfeilerfronten zu realisieren [ABB. 1243 b].

¹⁶⁹¹ Bei den biapsidalen Nebenräumen, bei denen sich die Bögen und die jeweils zugehörigen Sehnen wegen des vergleichsweise geringen Stichts nur minimal unterscheiden, besitzt die Bogenlänge der Öffnung ohnehin bereits das zum kleinen Modul passende Maß von $10\frac{1}{3}$ *palmi*.

Bei dem im Bereich der Seitenkapellen auftretenden Bogen von 16 *palmi* beträgt die Sehne mathematisch exakt ebenfalls immerhin noch 15,742 *palmi*. Da die einzelnen Ansichtsflächen der Pfeiler alle etwas zu breit sind und sich die Pilaster zusätzlich nach außen hin radial verbreitern, nähern sich die Kapellenöffnungen im ausgeführten Gebäude aber durchaus dem hier angesetzten Maß von $15\frac{1}{2}$ *palmi* an.

5.4.4. Die Höhenentwicklung in Innenraum und Außenbau

Bereits beim Grundriss kam das im vorigen Kapitel analysierte kleine Modul nur im eigentlichen Kapellenkranz zum Einsatz, während die entlang der Umrisslinie des Hauptraums gemessenen Längen der Wandabwicklung jeweils auf glatten *palmi* beruhten und entstanden, indem man nun doch die Modulzahlen des Zweiten Chirographen mit $2\frac{2}{3}$ *palmi* multiplizierte. Lediglich die Breiten der Öffnungen, mit denen sich der Kapellenkranz in der Wandabwicklung präsentiert und mit denen dessen geometrische Logik daher in gewisser Weise in den inneren Prospekt eindringt, lassen sich, legt man als Maß den geraden Abstand zwischen den Laibungen zugrunde, auch anhand des kleinen Moduls beschreiben [ABB. 1243 a].

Bei der Bestimmung der endgültigen Höhenschichten des Hauptraums orientierten sich Bernini und seine Mitarbeiter daher ebenfalls zunächst über weite Strecken hinweg an den Maßen des Zweiten Chirographen. Die direkte Umrechnung der dort gewählten Modulzahlen in *palmi* ergab dabei für die Kapellentravéen zunächst Öffnungen von 32 *palmi*, die sich in eine Kämpferhöhe von $23\frac{1}{3}$ sowie eine Bogenzone von $8\frac{2}{3}$ *palmi* gliederten, während in den Achsen mit den sekundären Nebenräumen die Durchgänge $21\frac{1}{3}$, das aus den Nachbartravéen weitergeführte Kämpfergesims 2, die *coretto*-Öffnungen insgesamt $11\frac{1}{3}$ und die Balustraden jeweils 4 *palmi* betrugen [ABB. 1244 a]. Zwischen den Öffnungen entstanden $36\frac{2}{3}$ *palmi* hohe, aus einer Basis von 2, einem Schaft von $30\frac{2}{3}$ und einem Kapitell von 4 *palmi* zusammengesetzte Pilaster, denen ebenfalls 2 *palmi* messende Sockel zusätzliche Höhe verliehen. Damit wäre gemäß dieser Konfiguration unterhalb der Kapitellzone ein Streifen von $2\frac{2}{3}$ *palmi* für das Archivoltenprofil verblieben. Über den Kapitellen schließlich hätte sich ein Gebälk von $9\frac{1}{3}$ *palmi* angeschlossen, sodass die direkte Umrechnung der im Zweiten Chirographen verwendeten Maße insgesamt zu einer Wandzone von 48 *palmi* geführt hätte [ABB. 1244 b].

Wenn man für die Höhenmaße der Öffnungen dagegen nicht von den Bogenlängen der Wandabwicklung sondern von den in gerader Linie gemessenen Öffnungsbreiten ausgeht, auf dieser Grundlage einen Rundbogen der Proportionen 1 : 2 erzeugt und die so ermittelte Höhe, wie in den Chirographen vorgegeben, in den Verhältnissen $\frac{1}{3} : \frac{2}{3}$ und $\frac{1}{4} : \frac{3}{4}$ teilt, so ergeben sich stattdessen Kapellenöffnungen von insgesamt 31, Kämpferhöhen von $23\frac{1}{4}$, Bögen von $7\frac{3}{4}$, Durchgänge zu den biapsidalen Räumen von $20\frac{2}{3}$ sowie Kämpfergesimse von $2\frac{7}{12}$ *palmi* – Maße die nun doch nochmals allesamt auf dem Modul des Kapellenkranzes beruhen. Bis zu der oben beschriebenen, aus dem Zweiten Chirographen abgeleiteten Kapitellzone blieb dann jedoch mit $11\frac{5}{12}$ *palmi* für die *coretti* ein etwas und mit $3\frac{2}{3}$ *palmi* für den Bereich der Archivolte sogar ein deutlich größerer Abstand als in der vorigen Aufrissvariante [ABB. 1244 c]. Bernini und seine Mitarbeiter entschieden sich daher letztlich zwar durchaus dafür, die unmittelbar dem Zweiten Chirographen entnommene Pilastergliederung mit Öffnungen zu kombinieren, die prinzipiell auf dem im Kapellenkranz verwendeten Maßsystem beruhen, sie passten die so entstandene Höhenentwicklung aber vor allem an vier Stellen nochmals an.

Sowohl in dem aus dem Zweiten Chirographen als auch in dem aus der Wandabwicklung abgeleiteten Aufriss lag der Abstand zwischen der Oberkante des Kämpfergesimses und der Unterkante der Kapitellzone vergleichsweise nahe an der Breite beziehungsweise der halben Höhe des Durchgangs zu den biapsidalen Nebenräumen. Daraus ergab sich die Möglichkeit, bereits durch eine geringfügige Veränderung der Höhen exakt quadratische *coretto*-Prospekte zu realisieren und damit in den Nebentravéen zwei Öffnungen der Proportionen 1 : 1 und 1 : 2 übereinanderzustapeln. Erstens fügten sie daher unter der Kapitellzone einen zusätzlichen geschlossenen Streifen ein, der ursprünglich wohl ein Maß von $\frac{5}{6}$ *palmi* erhalten sollte, der sich neben der Öffnung sowie über den Seitenkapellen als oberer Rahmen der in die Wandfläche eingetieften Füllungen fortsetzt und der gemeinsam mit einem weiteren massiven Streifen von $\frac{1}{3}$ *palmi* über dem Kämpfergesims die lichte Höhe des *coretto* auf genau das durch die Breite vorgegebene Maß von $10\frac{1}{4}$ *palmi* verringert [ABB. 1244 d].

Ähnlicher Mittel bediente man sich zweitens im Zusammenhang mit dem Kämpfergesims selbst. Bereits in den Chirographen hatte sich gezeigt, dass die Überlagerung der im Hinblick auf den Prospekt der biapsidialen Räume besonders geeigneten Drittelung der Kapellenhöhen und deren für die Kapellenöffnungen selbst erforderlichen Viertelung stets zu einer überproportional hohen Kämpferzone führte. Auch im ausgeführten Gebäude, wo man sich mit dem Kämpfergesims schon von seinem grundsätzlichen Aufbau her an den korinthischen Arkaden in Vignolas *Regola delli cinque ordini*¹⁶⁹² orientierte, stand man daher vor der Aufgabe, den bei den oben genannten Teilungen entstehenden Abstand zwischen dem Sturz der biapsidialen Räume und der Kämpferlinie mit der nach Vignola vorgesehenen Höhe des Kämpfergesimses von nur $1 \frac{2}{3}$ *palmi* in Einklang zu bringen. Das Problem wurde dadurch noch verschärft, dass Bernini und seine Mitarbeiter bei den biapsidialen Räumen die Öffnungen letztlich doch nicht aus der Drittelung der Kapellenhöhe abgeleitet, sondern deren Höhe auf genau das Doppelte der Breite, also $20 \frac{1}{2}$ *palmi*, festgelegt hatten und dass dadurch gleichzeitig die Kämpferzone auf nun sogar $2 \frac{3}{4}$ *palmi* angewachsen war. Auch im unteren Teil der Kämpferzone wurde daher ein zusätzlicher geschlossener Streifen eingeschoben, der es erlaubte, das eigentliche Kämpfergesims deutlich schmaler zu halten, ohne dabei entweder die Lage der Kämpferlinie oder den Prospekt der biapsidialen Räume verändern zu müssen. Hätte man sich dabei streng an die aus dem Traktat Vignolas und aus dem Maßsystem des Gebäudes resultierenden Dimensionen gehalten, wäre dieser Streifen mit $1 \frac{1}{12}$ *palmi* allerdings – gerade im Vergleich zu dem ursprünglichen geschlossenen Bereich von $\frac{5}{6}$ *palmi* zwischen den *coretti* und der Kapitellzone – übermäßig breit ausgefallen [ABB. 1244 d, linke Hälfte]. Dies gilt umso mehr, nachdem der obere Streifen ohnehin weiter entfernt liegt und damit für Betrachter kleiner erscheint, als er tatsächlich ist, und nachdem das Abschlussprofil, das über den *coretti* die Halsringe der Säulen und Pilaster fortsetzt, dort deutlich mehr Raum einnimmt als über den biapsidialen Räumen und sich die Höhe des Streifens, die das Auge primär an der ungegliederten Fläche festmacht, auf diese Weise optisch nochmals verringert. Man entschloss sich daher, zum einen das eigentliche Kämpfergesims gegenüber den Vorgaben Vignolas um 2 *once* auf nun $1 \frac{5}{6}$ *palmi* zu erhöhen und zum anderen Gesims und *coretto*-Öffnungen gemeinsam um 1 *oncia* nach unten zu verschieben, um so über den Durchgängen zu den biapsidialen Räumen einen Streifen von $\frac{5}{6}$ *palmi* oder 10 *once* und über den *coretti* einen Streifen von $\frac{11}{12}$ *palmi* oder 11 *once* zu erzeugen [ABB. 1244 d, rechte Hälfte].

Nachdem, wie oben beschrieben, der geschlossene Streifen zwischen den *coretti* und der Kapitellzone auch über den Seitenkapellen als Rahmen eines eingetieften Wandfelds weitergeführt werden sollte, empfahl es sich, die unmittelbar über der Bogenöffnung gelegene Zone in ihrer Höhe so aufzuteilen, dass sich das untere, dem Bogenrücken folgende Rahmenprofil in der Nähe des Scheitelpunkts über eine gewisse Strecke hinweg mit dem oberen Profil vereinigt und dass auf diese Weise zwei klar voneinander getrennte Zwickelfelder entstehen.¹⁶⁹³ Setzte man für die Archivolte eine den Pfeilerrücklagen entsprechende Höhe von 2 *palmi* an und ging man davon aus, dass die Breite des dann folgenden unteren Rahmenprofils in etwa dem ungegliederten, 7 bis 8 *once* messenden Teil des oberen Rahmens entsprechen musste, so kam es bei einem Abstand zwischen dem Scheitel der Kapellenöffnung und dem Ansatz der Kapitelle von $3 \frac{2}{3}$ *palmi* jedoch im Scheitelpunkt allenfalls zu einer Berührung, nicht jedoch zu einer Überlappung der beiden Rahmen [ABB. 1244 c]. Bei der detaillierten Durcharbeitung der Aufrissgeometrie erwies es sich daher, drittens, als erforderlich, oberhalb des Kämpfergesimses den Bogen so weit zu stelzen, bis dieser eine Höhe von $8 \frac{1}{6}$ *palmi*

¹⁶⁹² VIGNOLA 1563, Taf. XXII f. Vgl. darüber hinaus Kapitel 2.6.5., S. 95 dieser Arbeit.

¹⁶⁹³ Zwar blieb in all jenen Fällen, in denen die Oberseite des Archivoltenprofils den darüberliegenden Architrav unmittelbar berührte, gar keine andere Wahl, als die Zwickel in der einen oder anderen Form bis zum Scheitelpunkt der Archivolte weiterzuführen. Spätestens die Frontfassade des Palazzo Barberini sowie der innere Prospekt der dortigen *sala ovale* hatten aber gezeigt, dass bei einer über dem Bogen durchlaufenden Wandfläche mehr oder weniger stark voneinander getrennte Zwickelfelder eindeutig das harmonischere Bild erzeugten.

erreichte, die Gesamthöhe der Öffnung $31 \frac{1}{3}$ *palmi* betrug und bis zur Kapitellzone nur noch ein Abstand von $3 \frac{1}{3}$ *palmi* verblieb [ABB. 1244 e]. Dass auf diese Weise in den Kapellenöffnungen die ursprünglichen Proportionen von 1 : 2 wieder verloren gingen, spielte dabei insofern keine Rolle, weil sich mit den entlang der Umrisslinie gemessenen Öffnungsbreiten auch eine etwas größere Höhe rechtfertigen ließ. Außerdem fallen die Bögen nach hinten um genau $\frac{1}{3}$ *palmo* ab, sodass sich am rückwärtigen Rand der Laibung weiterhin die ursprüngliche Höhe von 31 *palmi* ergibt.¹⁶⁹⁴

Überarbeitet wurde schließlich, viertens, auch das die Wandzone abschließende Gebälk. Nachdem man die für eine korinthische Ordnung vergleichsweise bescheidenen, den meisten Lehrbüchern zufolge sogar eher ionischen Pilasterproportionen von 1 : $9 \frac{1}{6}$ ¹⁶⁹⁵ bei der Realisierung weiterhin beibehalten hatte, war klar, dass sich auch bei Architrav und Kranzgesims eine allzu aufwändige Gestaltung verbot. Wie in den vorangegangenen Planungsstadien verzichtete Bernini daher auch in diesem Fall auf die gemäß der Traktate¹⁶⁹⁶ zum korinthischen Gebälk gehörenden Konsolen und wählte stattdessen jenes im Zusammenhang mit der Baubeschreibung bereits analysierte Gesimsprofil, das – sieht man einmal davon ab, dass der Architrav statt in 3 nur in 2 Faszien und ein abschließendes Karnies unterteilt wurde – von seinem grundsätzlichen Aufbau her sowohl einer der beiden korinthischen Gebälkvarianten Sebastiano Serlios als auch dem ionischen Gebälk Jacopo Barozzi da Vignolas entspricht [ABB. 841 - ABB. 842].¹⁶⁹⁷ Es ist daher nicht weiter überraschend, dass Bernini und seine Mitarbeiter auch hinsichtlich der Maße des Gebälks unmittelbar Vignolas ionischer Ordnung folgten und für den Architrav eine Höhe von $2 \frac{1}{2}$, für den Fries eine Höhe von 3 und für das Kranzgesims eine Höhe von $3 \frac{1}{2}$ *palmi* vorsahen. Insgesamt verringert sich damit das Gebälk von ursprünglich $9 \frac{1}{3}$ auf 9 und die Wandzone als Ganzes von ursprünglich 48 auf nun $47 \frac{2}{3}$ *palmi* [ABB. 1244 f]. Die Differenz zwischen dem alten und dem neuen Maß ist dabei ungefähr so groß wie die Differenz zwischen einer Halbachse von $45 \frac{1}{3}$ *palmi*, wie sie, ein Modul von $2 \frac{2}{3}$ *palmi* vorausgesetzt, dem Zweiten Chirographen zugrunde liegt, und einer Halbachse von $44 \frac{11}{12}$ *palmi*, wie sie bei der Ausführung des Gebäudes tatsächlich verwendet wurde. Erst dank der Anpassung des Gebälks an die Vorgaben Vignolas stehen somit der Durchmesser des Innenraums und die Höhe der Wandzone auch im fertigen Gebäude nochmals ungefähr in dem aus dem Zweiten Chirographen bereits bekannten Verhältnis.

Auch bei der Höhenentwicklung der Kuppelzone sowie des Außenbaus kam es gegenüber dem Zweiten Chirographen nochmals zu einer Reihe von Änderungen. So versuchten Bernini und seine Mitarbeiter zum Beispiel, die Gliederung des Kuppelfußes durch die Wahl der Maße stärker mit der eigentlichen Wand in Beziehung zu setzen. Sie entschieden sich in diesem Zusammenhang dafür, den Postamenten der Rippen statt der gemäß des Zweiten Chirographen zu erwartenden Höhe von 8 nun eine Höhe von $9 \frac{1}{6}$ *palmi* zuzuweisen und damit Abmessungen zu realisieren, die exakt einem Viertel der in der Wandzone realisierten Pilaster entsprachen. Um die Vergrößerung der Postamente dann jedoch zumindest in Teilen wieder auszugleichen, griff man im darunterliegenden, weitgehend ungegliederten Kuppelsockel nochmals auf die bereits in der Wand genutzte Sockelhöhe von 2 und nicht auf das in der Zeichnung angelegte Maß von $2 \frac{2}{3}$ *palmi* zurück. Dennoch lag die Grundlinie der eigentlichen Kuppelkalotte, wie sie durch die Oberkante der Postamente definiert wurde, am Ende immer noch $\frac{2}{3}$ *palmi* weiter über dem Kranzgesims, als vom Chirographen vorgegeben [ABB. 1244 g].

¹⁶⁹⁴ Zur Form des Bogens vgl. Kapitel 2.6.2., S. 82.

¹⁶⁹⁵ Vgl. Kapitel 5.3.5., S. 568 (Anm. 1657).

¹⁶⁹⁶ SERLIO 1584, IV, fol. 127 r^o und 170 r^o f.; VIGNOLA 1563, Taf. XXI und XXVI; PALLADIO 1570, I, S. 43; SCAMOZZI 1615, VI, S. 6 und 138.

¹⁶⁹⁷ Zum exakten Aufbau des Gebälks und zu dessen Herleitung aus den Traktaten Serlios und Vignolas siehe Kapitel 2.6.1., S. 81 und Kapitel 2.6.5., S. 95.

Da man bei der Kalotte nicht nur darauf verzichtete, auf den zu hohen Unterbau mit einer Verringerung des Stichts zu reagieren, sondern man sich dort im Gegenteil sogar an einer noch etwas gedrungeneren Proportion von – wie im Grundrissoval – $1 : 1,40$, wenn nicht sogar $1 : 1,37$ orientierte, erreichte die Gesamthöhe des Innenraums letztlich ein Maß von knapp 91 bis gut $91 \frac{1}{2} \text{ palmi}$ und überstieg damit den Durchmesser des Grundrisses um etwa 1 bis $1 \frac{1}{2} \text{ palmi}$ [ABB. 1244 h]. Zwar ist die Differenz zwischen Breite und Höhe für den Betrachter in keiner Weise wahrnehmbar, führt man sich die Sorgfalt vor Augen, mit der Bernini und seine Mitarbeiter die Grundrisskontur, die Form und Größe der Seitenkapellen, die Wandabwicklung sowie den unteren Teil des Aufrisses aufeinander abstimmten, ist jedoch kaum nachvollziehbar, warum die Kuppelkalotte und, damit einhergehend, die Gesamthöhe nicht besser in das übergeordnete Maßsystem eingebunden sind. Dies gilt umso mehr, als im Zweiten Chirographen eine Geometrie, bei der Höhe und Breite einander entsprechen und bei der sich damit dem Querschnitt des Innenraums wie im Pantheon ein Kreis einbeschreiben lässt, ja bereits angelegt war. Allenfalls erscheint denkbar, dass ein Teil der zusätzlichen Kalottenhöhe auf Ungenauigkeiten der Bauausführung zurückgeht, die im Bereich der Kuppel angesichts der im Aufmaß sichtbaren Unterschiede zwischen einander entsprechenden Rippen wohl vergleichsweise groß gewesen sein dürften, oder dass während der Realisierung bestimmte spätere Veränderungen, darunter etwa die vor dem endgültigen Abbinden der Kuppel zu erwartenden Setzungen, überkompensiert wurden.

Hinsichtlich der Höhenentwicklung des Außenbaus fällt insbesondere auf, dass die Außenwand der Kapellen – gemessen von der das Fußbodenniveau des Innenraums aufgreifenden Oberkante des Werksteinsockels bis zum eigentlichen Ende des abschließenden Gesimses – mit $43 \frac{11}{12} \text{ palmi}$ genau 34 kleinen Modulen entspricht und dass damit das Maßsystem der Kapellen und Nebenräume, dessen Anwendung im inneren Prospekt weiter oben bereits erläutert und dessen Bedeutung für den Grundriss im vorigen Kapitel ausführlich analysiert wurde, den Kapellenkranz bis nach außen hin prägt. Das konkrete Maß der Wand ergab sich dabei, indem man, wie bei den Abmessungen der Kapellengrundrisse, die im Zweiten Chirographen verwendete Modulzahl verdoppelte und dann mit der Modulgröße von $1 \text{ palmo } 3 \frac{1}{2} \text{ once}$ multiplizierte. Aus dem Modul des Kapellenkranzes dürften darüber hinaus das Gebälk der Kapellenaußenwand von 3 Modulen oder $3 \text{ palmi } 10 \frac{1}{2} \text{ once}$ sowie der Abstand zwischen der Wand und dem oberen Ende des um den *tiburio* herumgeführten Faszienbündels von 24 Modulen oder 31 palmi abgeleitet worden sein. Die Wandzone als Ganzes sowie die bis zu besagtem Faszienbündel gemessene Höhe der Volute standen also wohl in einem Verhältnis von $17 : 12$ und bildeten damit die prinzipiellen Proportionen des Grundovals, $1 : \sqrt{2}$, nochmals nach außen ab. Über den Faszien schlossen sich schließlich weitere Profilpakete von etwa 8 Modulen oder $10 \text{ palmi } 4 \text{ once}$ an. Insgesamt ergab sich auf diese Weise eine 32 Module große, durch die Oberkante des Faszienbündels im Verhältnis $\frac{1}{4} : \frac{3}{4}$ geteilte *tiburio*-Zone sowie eine vom Straßenniveau aus wirksame Gesamthöhe des Gebäudes von ungefähr $85 \frac{1}{4} \text{ palmi}$ [ABB. 1245 a].¹⁶⁹⁸

Die Faszien selbst gaben dabei jedoch nicht nur den Strebevoluten einen ersten Abschluss, sie bildeten gleichzeitig auch den Architrav eines bis zum oberen Rand des *tiburio* reichenden ionischen Gebälks, das in seinem Aufbau praktisch exakt der Profilverfolge am oberen Rand des inneren Prospekts entspricht. Es musste daher naheliegen, für die genauere Ausarbeitung des *tiburio*-Gebälks die im Innenraum verwendeten Schichtdicken alle um denjenigen Faktor zu vergrößern, bei dem Fries und Kranzgesims zusammen das bereits feststehende, oberhalb der Faszien verbleibende Maß von $10 \frac{1}{3} \text{ palmi}$ erhielten. Auch wenn das Aufmaß – sei es nun aufgrund von Ungenauigkeiten bei der

¹⁶⁹⁸ Die Unsicherheiten hinsichtlich der hier genannten Maße rühren daher, dass die Höhenniveaus des Außenbaus über das Gebäude hinweg leicht schwanken und dass sich außerdem beim Aufmaß selbst aus messtechnischen Gründen auch nicht dieselbe Genauigkeit erreichen ließ, wie beim Grundriss oder der Wandzone des Innenraums.

Bauausführung oder aufgrund von Fehlern bei der Vermessung – in Wirklichkeit etwas niedrigere Höhenschichten zeigt [ABB. 1245 b, rechte Hälfte], strebten Bernini und seine Mitarbeiter im äußeren Gebälk vermutlich jeweils das Eineinhalbfache der aus dem Innenraum bekannten Maße an, also einen Architrav von $3 \frac{3}{4}$, einen Fries von $4 \frac{1}{2}$ sowie ein Kranzgesims von $5 \frac{1}{4}$ *palmi* [ABB. 1245 b, linke Hälfte]. Selbst bei diesen Werten erreichten die oberen beiden Schichten mit zusammen $9 \frac{3}{4}$ jedoch nicht ganz die geforderte Höhe von $10 \frac{1}{3}$ *palmi*. Die Differenz wurde daher ausgeglichen, indem man über dem eigentlichen Kranzgesims eine senkrechte Aufkantung von gut $\frac{1}{2}$ bis knapp 1 *palmo* anfügte.

Auch in der Außenwand des Kapellenkranzes wurde eine vergleichbare Aufkantung des Profils dann nochmals genutzt, um – zusammen mit dem Werksteinsockel – die Wandzone so weit zu erhöhen, bis zwischen dem Bodenniveau unmittelbar vor dem Eingang zum Konvent einerseits und der Trauflinie andererseits doch noch eine exakt der großen Halbachse des Grundrissovals entsprechende Höhe von $44 \frac{11}{12}$ *palmi* entstand [ABB. 1245 c]. Insgesamt ergaben sich damit sowohl die Gesamthöhe der Kapellenwand als auch die genaue Gestaltung von deren oberem Abschluss aus der Überlagerung der Dimensionen des inneren Ovals mit den Modulen des Kapellenkranzes. Lediglich die Höhen der Wandgliederung [ABB. 1245 d] besaßen keine unmittelbare Beziehung zu den bisher beschriebenen Maßsystemen mehr. Nachdem die genauen Maße der Schichtdicken dort ohnehin eher von den Abmessungen der beim Bau verwendeten Ziegel als von abstrakten, rein geometrischen Überlegungen bestimmt waren und nachdem sich die grundsätzlichen geometrischen Bezüge zwischen den einzelnen Strecken darüber hinaus noch nicht einmal mehr mit Sicherheit rekonstruieren lassen – je nachdem, welche Höhenniveaus man zugrunde legt, ergeben sich zwischen den Schichten der Wanddekoration wahlweise Verhältnisse von 3 : 4, 5 : 6 oder 6 : 7, ohne dass klar wäre, von welchem dieser Verhältnisse Bernini und seine Mitarbeiter nun tatsächlich ausgingen [ABB. 1245 e] – sei auf eine genauere Analyse jener Maße hier denn auch verzichtet.

5.4.5. Die Geometrie des Fußbodenbelags und der Frontfassade

So logisch zumindest die Konstruktionen der Ovalkontur, des Achsengerüsts, des inneren Prospekts, der Wandstärken, der Kapellenmaße sowie der Gesamthöhen von Außenwand und *tiburio* aufeinander aufbauen, so unsystematisch erscheinen über weite Strecken hinweg die Geometrien der in der zweiten Bauphase, also in den Jahren um 1670, realisierten Teile des Kirchengebäudes. So wurden in der Frontfassade zwar immerhin noch durch die Teilung der Pilaster- und Säulensockel in einen oberen und einen unteren Quader die Grundlinie der Höhenentwicklung aufgegriffen, die Säulen und Pilaster der kleinen Ordnung durch den Sockel wie im Innenraum um 2 *palmi* erhöht und für den oberen Abschluss das bereits aus dem *tiburio* und den Strebevoluten bekannte Gebälk übernommen. Auch das zu einer halbrunden Portikus ausschwingende Kämpfergesims der Lünette, bei dem der faszierte Architrav und das Kranzgesims des inneren Prospekts unter Eliminierung eines der dann aufeinandertreffenden Karniese unmittelbar übereinandergelegt scheinen, bei dem die Gesamthöhe mit 6 *palmi* genau der Summe der beiden genannten Profildpakete des Innenraums entspricht¹⁶⁹⁹ und bei dem die Mittellinie auf etwa derselben Höhe liegt wie beim Abschlussprofil der Kapellenaußenwand, lässt sich in Größe und Position aus den bisherigen Maßen ableiten [ABB. 817 b-c | ABB. 1246 a]. Möglicherweise wurde sogar die Fassadenbreite sowie die Neigung des über den *tiburio* hinausragenden Dreiecksgiebels gezielt so gewählt, dass der Achsabstand

¹⁶⁹⁹ Schlägt man das fragliche Karnies dem Architrav zu, besitzen sogar die beiden grundsätzlichen Bestandteile des Gesimses mit $2 \frac{1}{2}$ beziehungsweise $3 \frac{1}{2}$ *palmi* genau die im Innenraum gewählten Maße. Lediglich die Einzelprofile des „Kranzgesimses“ wurden in diesem Zusammenhang leicht vergrößert, um den Wegfall des einen Karnieses auszugleichen.

der großen Pilaster zum Abstand zwischen dem Architrav und der Grundlinie genau in dem aus der Grundrissfigur bereits bekannten Verhältnis von $1 : \sqrt{2}$ steht [ABB. 1246 c], dass sich zwischen dem Achsabstand und der Gesamthöhe der Fassade ein Verhältnis von $1 : 2$ ergibt [ABB. 1246 d] und dass gleichzeitig die Pilasterbreite genau einem Achtel jenes Achsabstands entspricht [ABB. 1246 b]. Franco Borsi scheint mit seinen Analysen außerdem zu implizieren, dass sich Bernini für die Proportionierung des Aufrisses an einer Konstruktionsfigur orientiert haben könnte, die bereits Sebastiano Serlio im I. Buch seines Architekturtraktats als Standardschema für die Ermittlung von Portalabmessungen vorschlägt [ABB. 1247]. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass die betreffende Figur bereits im Kontext des Portals praktisch nur dazu genutzt wurde, um der eigentlichen Öffnung eine Proportion von $1 : 2$ zu verleihen und zwischen der Gesamthöhe der Rahmung und der Höhe des Durchgangs ein Maßverhältnis von $3 : 2$ zu erzeugen, dass sie aber bereits nicht mehr, wie von Serlio eigentlich intendiert, die Portalgröße mit den Abmessungen der Gesamtfassade in Beziehung setzt [ABB. 1248 b]. Und im Zusammenhang mit der die gesamte Fassadenscheibe rahmenden kolossalen Ädikula, für die Borsi ebenfalls eine Nutzung von Serlios Schema postuliert, beschränkt sich die Aussagekraft der Proportionsfigur sogar lediglich darauf, dass die Traufpunkte des Dreiecksgiebels sowie die oberen Ecken des in die Fassadenscheibe eingetieften Feldes auf den Diagonalen eines von der Giebelspitze bis zur Fußbodenebene der Kirche reichenden Quadrats liegen [ABB. 1248 a].¹⁷⁰⁰ Auch wenn sich damit insgesamt zwar an der einen oder anderen Stelle durchaus noch gewisse geometrische Beziehungen nachweisen und sich die Abmessungen des Portikusgebälks auch noch einzeln aus bestehenden Elementen des Baus ableiten lassen, scheint daraus in der Fassade jedoch kein einheitliches Proportions- oder Modulsystem mehr zu entstehen. Vor allem aber verzichten die diversen Dimensionen nun offensichtlich auf jegliche unmittelbar erkennbare Beziehung zu den Modul- und Maßsystemen von Grundoval, Achsengerüst und Kapellenkranz.

Auch beim Bodenbelag weisen eigentlich nur die Maße entlang der Querachse des Gebäudes noch eine gewisse Folgerichtigkeit auf. Wie bereits in der zugehörigen Zeichnung vorgegeben, beruht das Gestaltungsschema des Fußbodens auf einer Überlagerung von prinzipiell radialen Strahlen einerseits und drei Bündeln konzentrischer Ovale andererseits, die zusammen ein zweidimensionales Abbild der Kuppeldekoration bilden.¹⁷⁰¹ Die beiden äußersten der insgesamt neun in diesem Zusammenhang erforderlichen Ovale entstanden dabei, indem man die Kontur des Innenraums zunächst um $2 \frac{7}{12}$ und dann nochmals um $2 \frac{1}{12}$ *palmi* nach innen versetzte [ABB. 1249 a]. Ausgangspunkt des äußeren Ovalbündels war damit eine ovale Figur der Proportionen $1 : 1,40$, aus der durch die Parallelverschiebung zwei etwas schlankere Ovalvarianten abgeleitet wurden. Auch im Zentrum des Fußbodens wählten Bernini und seine Mitarbeiter für das Grundoval – in diesem Fall die innerste, das Grabmonument der Kardinäle Giovanni Battista und Giulio Spinola begrenzende Linie – nun ein Achsenverhältnis von $1 : 1,40$, anstatt sich, wie noch im Fußbodenplan, an der etwas länglicheren Okulusöffnung zu orientieren [ABB. 1249 c]. Außerdem entschieden sie sich dazu,

¹⁷⁰⁰ BORSI 1967, S. 53 ff.

Die restlichen von Borsi postulierten Aufrissfiguren erscheinen sogar derart willkürlich, dass sich hier noch nicht einmal mehr eine weitergehende Diskussion der betreffenden Hypothesen lohnt.

¹⁷⁰¹ Da es an dieser Stelle allerdings zu weit führen würde, auch auf die genaue Konstruktion der radialen Linien einzugehen, wird sich die folgende Analyse ausschließlich auf die eigentlichen Ovallinien konzentrieren.

Erwähnt sei hier lediglich, dass nur bei den Projektionen der Kuppelrippen, deren Begrenzungen im Wesentlichen den Verbindungen zwischen dem Zentrum des Ovals und den Kanten der Pilastersockel entsprechen, die seitlichen Linien tatsächlich durch den Schnittpunkt der Hauptachsen verlaufen. Dagegen sind die Rahmen der dazwischen verbleibenden Felder, zu deren Konstruktion man jeweils die Abstände der konzentrischen Ovale auf deren Umrisslinien nochmals abtrug, an ihrer zur Mitte des Baus weisenden Seite deutlich breiter, als dies bei einem streng radialen Verlauf aller Kanten möglich wäre.

die große Halbachse dort auf 7 *palmi* zu vergrößern, obwohl die angesichts der Vorgaben der Zeichnung und angesichts der tatsächlich gewählten Proportionen im realisierten Oval naheliegende Unterteilung in 7 Teile auch bei dem in der Zeichnung angelegten Maß von $6\frac{5}{12}$ *palmi* oder umgerechnet 77 *once* bereits glatt aufgegangen wäre [ABB. 1249 a]. Allerdings gelang es ihnen auf diese Weise zum einen, die Absteckung potenziell noch etwas weiter zu vereinfachen, zum anderen erhielt dadurch das zentrale Ovalfeld auch eine gegenüber den restlichen Grabmonumenten des Fußbodens sowie gegenüber dem *opaion* und seiner Einfassung ebenbürtige, optische Präsenz. Ausgehend von dem so entstandenen Oval wurden dann auch hier in Abständen von 1 und 3 beziehungsweise von $3\frac{3}{4}$ und $4\frac{1}{2}$ *palmi* Parallelen gezogen, die neben den Umrissen der auf den Boden projizierten Okuluseinfassung den inneren Rahmen der keilförmigen Ovalsegmente angaben. In einem letzten Schritt verschob man die Stege innerhalb der Ovalsegmente, für deren Definition man im Fußbodenplan noch die Strecke zwischen dem innersten Oval und der Umrisslinie des Kapellenkranzes halbiert hatte, genau in die Mitte der jeweiligen Segmente, indem man zunächst den Abstand zwischen den keilförmigen Segmenten zum Zentrum und zum Kapellenkranz hin begrenzenden Ovale in 2 Teile teilte und zu dem so entstandenen, imaginären Grundoval von $2 \cdot 26\frac{1}{6}$ *palmi* Breite dann nach beiden Seiten hin eine Parallele im Abstand von $\frac{3}{4}$ *palmi* konstruierte [EBD.].

Angesichts der bei der Realisierung verwendeten beziehungsweise im Fußbodenplan durchgespielten Geometrien wäre nun eigentlich zu erwarten gewesen, dass Bernini und seine Mitarbeiter zumindest für das innere und das mittlere Ovalbündel das bereits mehrfach erwähnte, kommensurable Oval mit Halbachsen von 5 und 7 Modulen, Radien von 4 und 9 Modulen sowie Basisdreiecken von $3 \times 4 \times 5$ Modulen als Ausgangsfigur verwendet hätten [ABB. 1249 b].¹⁷⁰² Dies gilt umso mehr, als sich das innerste Oval mit seiner Halbachse von 7 *palmi* von vornherein glatt in die für die Konstruktion erforderlichen 7 Teile teilen ließ und das imaginäre Ausgangsoval des mittleren Ovalbündels nur um $\frac{1}{12}$ *palmo* auf $26\frac{1}{4}$ *palmi* hätte vergrößert werden müssen, um auch hier die Halbachse durch 7 teilbar zu machen.

Stattdessen deutet das Aufmaß jedoch darauf hin, dass im inneren Oval der kleine Radius um $\frac{1}{4}$ auf $4\frac{1}{4}$ und der große Radius um $\frac{3}{4}$ auf $9\frac{3}{4}$ *palmi* vergrößert wurden und dementsprechend die Mittelpunkte der Kreisbögen nun auf der großen Achse Abschnitte von $2\frac{3}{4}$ und auf der kleinen Achse Abschnitte von $4\frac{3}{4}$ *palmi* bildeten [ABB. 1249 d]. Es ergaben sich auf diese Weise zwar Dreiecke, die angesichts ihrer Hypotenusen von ziemlich genau $5\frac{1}{2}$ *palmi* in der Praxis ebenfalls als pythagoreisch gelten konnten und die mit Winkeln von annähernd 30° und 60° auch durchaus eine gewisse Regelmäßigkeit aufwiesen, es fehlt für diese Abweichung von der dem Fußbodenplan sowie der Struktur des Kapellenkranzes zugrunde liegenden Geometrie jedoch ein zwingender, aus der Gesamtkonstruktion ableitbarer Grund. Selbst die Vermutung, dass in Wirklichkeit nicht das innerste sondern das zweitinnerste Oval den Ausgangspunkt der Konstruktion bildete und dass dort ein *ovato tondo* realisiert werden sollte, erweist sich bei genauerer Betrachtung als unwahrscheinlich. Nicht nur müsste für ein *ovato tondo* die Länge der beiden Halbachsen nochmals um je $\frac{1}{4}$ *palmo* größer sein, damit der kleine Radius dort genau dem Doppelten und der große Radius genau dem Vierfachen des auf der großen Achse entstehenden Achsabschnitts entspricht. Da in der Kuppeldekoration keiner der diversen konzentrischen Ringe die zu einem *ovato tondo* gehö-

¹⁷⁰² Zu einer genaueren Beschreibung jenes Ovals siehe unter anderem Kapitel 5.3.6., S. 572; Kapitel 5.4.2., S. 579 und Abb. 1236 b.

Auch die wandseitigen Begrenzungen der Strahlen beziehungsweise der dazwischenliegenden Segmente aus jener Ovalgeometrie abzuleiten, war insofern nicht möglich, weil die Abweichungen der neuen Ovalkontur vom Verlauf des bereits fertiggestellten Rotundenprospekts dann allzu sehr ins Auge gefallen wären.

renden Proportionen aufweist, besteht daneben auch keinerlei Grund, im Fußbodenbelag gerade diese spezielle Ovalvariante einzusetzen [ABB. 1249 e].

Bei den mittleren Ovalen wurden dann, verglichen mit der eigentlich naheliegenden Lösung, sogar nicht nur die Mittelpunkte der großen Kreisbögen um je 1 *palmo*, sondern auch die Mittelpunkte der kleinen Kreisbögen um je $\frac{3}{4}$ *palmi* vom Schnittpunkt der Hauptachsen abgerückt. Auf diese Weise entstanden im Inneren des Ovals Dreiecke, die mit ihren Seitenlängen von 12 x 16 x 20 *palmi* zwar weiterhin genau den ursprünglichen, pythagoreischen Proportionen von 3 : 4 : 5 entsprachen. Dadurch, dass die zentrale Raute im Verhältnis zu den Gesamtabmessungen des Ovals vergrößert wurde, ergab sich für das imaginäre Oval, das den Ausgangspunkt des Ovalbündels bildete, jedoch gleichzeitig ein etwas schlankeres Achsenverhältnis von 1 : 1,44 [ABB. 1249 f]. Selbst wenn sich dieser Wert theoretisch noch als Reaktion auf die Proportionen des *opaion* auffassen ließe, so macht angesichts der auf Grundovalen der Größe 1 : 1,40 beruhenden inneren und äußeren Ovalbündeln das Achsenverhältnis und – damit zusammenhängend – die Ovalkonstruktion selbst aber letztlich doch keinen wirklichen Sinn mehr.

Bei den äußersten Ovalen schließlich scheint sogar völlig auf eine einheitliche Ovalkonstruktion verzichtet worden zu sein. Stattdessen maß man wohl jeweils von der Vorderkante der Pfeiler den entsprechenden Abstand ab und verband die so ermittelten Punkte in jedem Feld des Fußbodenbelags dann mithilfe eines einzigen Kreisbogens [ABB. 1249 g]. Gerade in denjenigen Bereichen, in denen sich die Wandabwicklung zu den diversen Nebenräumen öffnet und die Ausgangsfigur somit auf ebenerdig erreichbarer Höhe baulich nicht definiert war, weichen daher die Ovallinien des Fußbodenbelags von Parallelen zu der tatsächlich verwendeten Innenraumkontur merklich ab.

Nachdem bereits in der Zeichnung die neuen, für die Darstellung des Fußbodens genutzten Ovalkonstruktionen eher wie erste, noch nicht vollständig durchgearbeitete Versuche als wie fertige Vorlagen für die Realisierung gewirkt hatten, lässt angesichts all der hier beschriebenen Brüche und unmotivierten Entscheidungen also auch die Ausführung der Marmorintarsien eine überzeugende Gesamtlösung vermissen. Da – anders als im Fußbodenplan, wo sich die zur Bestimmung der Pfeiler- und Kapellenachsen verwendete Ovalkonstruktion auf Basis pythagoreischer Dreiecke immerhin noch in der Darstellung der bereits fertiggestellten Bauteile widerspiegelte – im fertigen Fußbodenbelag jegliche Auseinandersetzung mit den bis dahin durchgespielten Ovalvarianten fehlte, ist letztlich sogar zu vermuten, dass die endgültige Geometrie der einzelnen Ovalbündel von Personen entwickelt wurde, die mit dem Planungsprozess der Kirche kaum vertraut waren. Dies könnte darauf hindeuten, dass sich Bernini und seine Werkstatt von vornherein dazu entschlossen hatten, die Geometrie des Fußbodenbelags nicht bis ins Letzte durchzuarbeiten und die Suche nach einer passenden Konstruktion den ausführenden Handwerkern zu überlassen. Denkbar ist aber auch, dass sie entweder die Informationen über die zu verwendenden Ovalkonstruktionen nur unvollständig an die ausführenden Handwerker weitergaben und sie ihnen lediglich mitteilten, wo die diversen Ovale die große Achse schneiden sollten, oder dass die Handwerker nicht dazu in der Lage waren, die Anweisungen der Architekten umzusetzen, und Bernini und seine Mitarbeiter es zugleich versäumten, die Handwerker in ausreichendem Maße bei ihrer Arbeit zu überwachen.

Trotz alledem ist kaum nachvollziehbar, warum Bernini und seine Mitarbeiter sowohl in der Zeichnung als auch bei der Realisierung selbst dort, wo es nicht um eine Angleichung des innersten Ovals an das *opaion* gehen konnte, immer wieder von der im Gebäude bereits angelegten Ovalvariante mit zentralen Dreiecken von 3, 4 und 5, Radien von 4 und 9 sowie Halbachsen von 7 und 5 Modulen abwichen. Dies gilt umso mehr als durch die mehrfache Überarbeitung der Rohbaugeometrie in der Werkstatt Berninis eigentlich genügend Wissen und Erfahrung hätte vorhanden gewesen sein müssen, um auf Basis dieser kommensurablen Ovale das oben beschriebene idealisierte

Fußbodenschema entwickeln zu können.¹⁷⁰³ Ebenso bleibt – ähnlich wie bereits im Zusammenhang mit der Kuppelhöhe – angesichts der Sorgfalt, mit der sie die Geometrie des Grundrisses und des inneren Prospekts planten, und angesichts des Aufwands, den sie betrieben, um in der Umrisslinie des Hauptraums einer perfekten Ellipse möglichst nahe zu kommen, auch hier wieder völlig unverständlich, warum Bernini und seine Mitarbeiter nicht spätestens während der Ausführung auf einer deutlich stimmigeren Konstruktion bestanden.

5.5. Die Gebäudegeometrie zwischen Oval und Ellipse, Modul und *palmi*

Betrachtet man die in den vorigen Kapiteln analysierten Planungsstände im Zusammenhang, so wird deutlich, dass vor allem während der Durcharbeitung der Grundrissfigur von S. Andrea al Quirinale nicht nur die in den jeweiligen Konstruktionen auftretenden Einzelmaße verändert wurden, sondern dass auch der grundsätzliche Ansatz dabei in mehrfacher Hinsicht changierte. So bewegte sich das geometrische Gerüst des Entwurfs zum einen während des gesamten Planungs- und Realisierungsprozesses im Spannungsfeld zwischen der Logik des Kreisbogenovals und der Logik der Ellipse, zum anderen unterschieden sich die diversen Varianten aber auch dadurch, dass die Konstruktionen teils auf einer einheitlichen Modulteilung, teils auf glatten Abmessungen in *palmi* beruhten. Beide Aspekte, der Widerstreit zwischen Oval- und Ellipsengeometrie genauso wie derjenige zwischen Modul und absoluter Maßeinheit, prägten dabei sowohl den Verlauf der Umrisslinie als auch die Struktur des Achsengerüsts. Die Frage, ob bei der Systematisierung der Geometrie nun Ovale oder Ellipsen beziehungsweise Module oder glatte *palmi* den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden sollten, beantworteten Bernini und seine Mitarbeiter jedoch für die Umrisslinie und für die Achsen des Kapellenkranzes, ja teilweise sogar für einzelne Detailspekte des geometrischen Gerüsts, jeweils aufs Neue, unabhängig davon, welcher der infrage kommenden Ansätze in anderen Teilen des fraglichen Grundrisschemas eventuell bereits gewählt worden war.

So begann in Bezug auf die Umrisslinie die ernsthafte Suche nach einem geeigneten Konstruktionschema zunächst bei einem Kreisbogenoval, für dessen konkrete Ausformung als *ovato lungo* zwar nur Berninis erste Cappella dei Re Magi des Palazzo di Propaganda Fide als gebautes Vorbild zur Verfügung stand, das mit seinen lediglich zwei Radien aber grundsätzlich durchaus die bei der Planung und Errichtung ovaler Gebäude üblichen Gepflogenheiten widerspiegelte. Bereits ab dem Ersten Chirographen näherten Bernini und seine Mitarbeiter dann jedoch die Umrisslinie mehr und mehr der Ellipse an. Allerdings dürften sie sowohl im Ersten und im Zweiten Chirographen als auch im Hauptgeschoss des realisierten Gebäudes strenggenommen weiterhin eine Ovalgeometrie beibehalten und lediglich je einen zusätzlichen, vermittelnden Radius in die Konstruktion eingeführt haben. Dadurch ließ sich zum einen die Umrisslinie auf dem Papier besser erzeugen, zum anderen konnten auf diese Weise auch die für den Kapellenkranz erforderlichen Ovalparallelen deutlich leichter konstruiert werden, ohne dass es gleichzeitig zu wahrnehmbaren Abweichungen von der echten Ellipse gekommen wäre. Nur bei der Absteckung der Fundamente und des Untergeschosses, bei der neben der Kontur des zentralen Hauptraums lediglich eine weitere ringsumlaufende Ovallinie ermittelt werden musste, bei der es angesichts der während der Ausschachtungsarbeiten zu erwartenden Maßtoleranzen nicht auf einen exakt gleichbleibenden Abstand zwischen den „Parallelen“ ankam und bei der daher insgesamt gesehen die praktischen Vorteile der Ellipsenkonstruktion die Nachteile überwogen, dürfte die eigentlich intendierte Ellipse unmittelbar realisiert worden sein. Erst ganz am Ende des Entstehungsprozesses kehrte man im Zusammenhang mit dem Fußbodenbelag dann nochmals zu Kreisbogenovalen mit zwei Radien zu-

¹⁷⁰³ Anders ist es zumindest kaum zu erklären, dass zur Wiedergabe der bereits fertiggestellten Bauteile genau diejenige Ovalkonstruktion genutzt wurde, die auch den Pfeiler- und Kapellenachsen des tatsächlichen Baus zugrunde liegt.

rück. Da der Rohbau und die Verkleidung des Hauptraums zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt waren, sind im Fußbodenplan die Ovale mit zwei Radien aber primär Ausdruck des Versuchs, bei der zeichnerischen Wiedergabe die Geometrie des Bestands etwas zu vereinfachen. Für den Planungsprozess des eigentlichen Gebäudes spielt der Rückgriff auf diese einfachste Spielart des Kreisbogenovals aber keine Rolle mehr. Die Ovale im endgültigen Bodenbelag erscheinen dann sogar noch nicht einmal mehr als Ergebnis einer bewussten Entscheidung für eine bestimmte geometrische Gesamtkonzeption, sondern deuten letztlich nur auf den weitgehenden Verzicht auf eine systematische Durcharbeitung hin.

Kam es in Bezug auf die Umrisslinie somit eindeutig zu einer Abkehr von einem Oval mit zwei Radien und einer allmählichen Annäherung an die Ellipse, so verlief die Entwicklung beim System der Pfeiler- und Kapellenachsen genau in umgekehrter Richtung. Sowohl im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj als auch im Ersten Chirographen bildete das Achsengerüst zunächst eine Figur, bei der jede Linie die Hauptachsen wieder an anderen Stellen schneidet – eine Figur, die, wie bereits erwähnt, an die Funktionsweise des Ellipsographen und an die Lage der auf die Ellipsenlinie gefällten Lote erinnert, aufgrund der gemeinsamen Schnittpunkte außerhalb des Achsenkreuzes aber auch als Reminiszenz an ein Oval mit drei Radien gedacht gewesen sein könnte. Veranlasst durch den Wunsch nach einem geometrischen Schema, bei dem die Achsen des Kapellenkranzes nicht nur die auf die einzelnen Travéen entfallenden Segmente der Umrisslinie exakt halbierten, sondern sich auch als Verbindungslinien zwischen vorab festgelegten Punkten der Hauptachsen konstruieren ließen, fassten Bernini und seine Mitarbeiter deren Ursprünge auf dem Achsenkreuz dann jedoch in insgesamt vier Punkten zusammen. Auf diese Weise schufen sie bereits im Zweiten Chirographen eine Konfiguration, die von ihrer Struktur her an ein Kreisbogenoval mit zwei Radien erinnert. Da die von den vier primären Fixpunkten gebildete Raute in diesem Fall noch nicht aus pythagoreischen Dreiecken bestand, ermöglichte dieses Achsengerüst allerdings zunächst nur die Gleichsetzung zwischen einer Halbierung von Bögen beziehungsweise Sehnen und einer Halbierung der zugehörigen Winkel, führte aber noch nicht durchgängig zu rationalen Achsabschnitten auf den Hauptachsen. Außerdem bildeten die mit jenen Fixpunkten als Zentren konstruierbaren Ovale dort auch noch keine akzeptable Näherung für die tatsächliche Umrisslinie. Erst bei der kurz vor Beginn der Arbeiten am Hauptgeschoss entwickelten und später im Fußbodenplan wieder aufgegriffenen, unmittelbar die Ausführung vorbereitenden Grundrissfigur gelang es Bernini und seinen Mitarbeitern dann, ein auf der Logik des Kreisbogenovals mit zwei Radien beruhendes System von Pfeiler- und Kapellenachsen zu entwickeln, bei dem die zugehörige Ovalkontur der intendierten, elliptischen Umrisslinie tatsächlich ähnelte und erst dort sorgte dann auch ein auf pythagoreischen Dreiecken beruhendes Achsengerüst für kommensurable Abstände zwischen fast allen für die Konstruktion erforderlichen Punkten. Erst ab diesem Moment waren daher auch die Voraussetzungen dafür gegeben, dass die zu einer ellipsengleichen Umrisslinie passenden Pfeiler- und Kapellenachsen zuverlässig abgesteckt werden konnten.

Dennoch fällt gerade im Vergleich zu den anderen Ovalbauten und -entwürfen jener Zeit, bei denen die Kapellenachsen in der Regel durch die Mittelpunkte der die jeweilige Umrisslinie generierenden Kreisbögen verlaufen, in allen hier vorgestellten Planungsphasen auf, dass die Achsen von Wandabwicklung und Kapellenkranz nie direkt aus der Kontur des Hauptraums entwickelt wurden und daher auf dieser auch nie völlig senkrecht stehen. Nachdem die Ellipse für sich genommen keine zur Strukturierung der Wandabwicklung geeigneten Punkte mitbringt, hatten Bernini und seine Mitarbeiter dort, wo sie eine Ellipsengeometrie zumindest zu evozieren suchten, jedoch ohnehin keine andere Möglichkeit, als zur Konstruktion der Pfeiler- und Kapellenachsen noch zusätzlich die beschriebene Ovalgeometrie einzuführen. Indem sie die Konstruktion des Ovals in der letzten Etappe der Durcharbeitung so wählten, dass dessen Umrisslinie der realisierten Kontur möglichst nahe kam und dennoch die Kommensurabilität der zentralen Raute und damit die rationalen Steigungen der Achsen gewährleistet blieben, erreichten sie bei ihrem Versuch, das Achsengerüst des

Kapellenkranzes so gut es ging mit der Umrisslinie zu verbinden, daher tatsächlich die unter diesen Umständen bestmögliche Lösung.

Auch im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj, wo die Umrisslinie selbst noch ein Kreisbogen-oval mit zwei Radien darstellte, stand das Achsengerüst jedoch allenfalls indirekt mit der Ovalkonstruktion in Beziehung. Nicht nur führte dort, wie erwähnt, jede Linie zu anderen Achsab-schnitten. Die Achsen der Pfeiler jenseits der eigentlichen Seitenkapellen, die in späteren Planungsphasen dann die Fixpunkte beider Hauptachsen miteinander verbinden und damit so etwas wie den Ausgangspunkt des Achsengerüsts bilden sollten, verlaufen hier auch lediglich parallel zu der für die Konstruktion der ovalen Kontur verwendeten zentralen Raute. Zum einen lässt sich diese Parallelverschiebung allerdings darauf zurückführen, dass im *ovato lungo* der Anteil der kleinen Kreisbögen an der Ovallinie extrem klein und der Anteil der großen Kreisbögen entsprechend groß ausfällt. Zwischen den Wechsellpunkten des Ovals und den Enden der großen Achse ist daher nicht ausreichend Platz, um allein in diesem Bereich eine der Gesamtgröße der Kirche angemessene Seitenkapelle unterbringen und den angrenzenden Pilaster dann mittig auf den Wechsellpunkt legen zu können. Zum anderen begegnet uns ein Achsengerüst, das auf einer zu der eigentlichen Ovalkonstruktion annähernd parallelen Raute beruht, hier auch nicht zum ersten Mal. Sofern Francesco Borrominis Bestandsplan des Palazzo di Propaganda Fide die Geometrie jenes Gebäudes richtig wiedergibt, findet eine solche Konstellation vielmehr gerade in Berninis Cappella dei Re Magi bereits ein Vorbild. Generell scheinen daher Grundrissfiguren, bei denen die Geometrien der Umrisslinie und der Kapellenachsen nur über Umwege aufeinander bezogen sind, ein typisches Charakteristikum von Berninis Ovalentwürfen zu sein.

Einer der Wege, über die das Gerüst der Ovalkonstruktion und die Achsen des Kapellenkranzes gerade in den Zeichnungen trotz aller Diskrepanzen doch noch miteinander in einer gewissen Beziehung standen, war dabei die einheitliche, die gesamte Grundrissfigur umfassende Modulteilung. Gleichzeitig bildete das Modulraster jedoch auch ein wichtiges Hilfsmittel bei der Entwicklung der jeweiligen Entwürfe, beim konkreten Zeichnen der Pläne sowie bei deren Übertragung auf den Baugrund, lieferte es doch zum einen zusätzliche Anhaltspunkte für die Wahl der diversen im Gebäude auftretenden Abmessungen und erlaubte es doch zum anderen, die Grundrissfigur dadurch, dass man das Modul mit unterschiedlichen absoluten Längen gleichsetzte, vergleichsweise einfach in unterschiedlichen Maßstäben aufzureißen. Während des Planungsprozesses begannen die Überlegungen daher jeweils mit der Suche nach einem geeigneten Modul, das dann innerhalb des Entwurfs eine mehr oder weniger große Zahl von Maßen bestimmte. Hatten sich im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj und im Ersten Chirographen zunächst vor allem die Achsen des inneren Ovals, die Konstruktionen der Umrisslinien und der Pfeiler- und Kapellenachsen sowie – in gewissem Umfang – die Abmessungen des inneren Prospekts an einem übergeordneten Modul orientiert und waren die übrigen Dimensionen dort entweder aus ganzzahligen Maßen in *palmi* abgeleitet oder sogar weitgehend frei gewählt worden, so entwickelten Bernini und seine Mitarbeiter im Zweiten Chirographen darüber hinaus auch die Wandstärken, die Tiefe des Kapellenkranzes und die Abmessungen der Nebenräume aus dem übergeordneten Modul. Nachdem bei einem solchen Planungsansatz sowohl die Möglichkeiten bei der Gliederung von Grund- und Aufriss als auch die Auswahl an denkbaren Umrisslinien und Achsengerüsten entscheidend von der Wahl des Moduls abhingen, wurde dieses im Falle von S. Andrea al Quirinale sogar von Planungsphase zu Planungsphase wieder neu ermittelt.

Wie wir gesehen haben, begann die Entwicklung dabei mit einer sowohl auf die Logik des *ovato lungo* als auch auf den Innendurchmesser der Kirche sowie auf die Höhenschichtung der Innenwand abgestimmten Teilung der großen Halbachse in 12 Teile. Aus den bei der Analyse der einzelnen Zeichnungen näher erläuterten Gründen erhöhte man die Teilung im Laufe der weiteren Durcharbeitung zunächst auf 14, später sogar auf 17 Module pro Halbachse, nur um sie in der die Ausführung der Pfeiler- und Kapellenachsen unmittelbar vorbereitenden, auf einem kommensurab-

len Oval mit zwei Radien beruhenden Variante sowie in der Ausführung selbst dann wieder radikal auf nur noch 7 Module zu reduzieren. Da sich ab dem Ersten Chirographen die ursprünglich geplante Breite des Innenraums von 90 *palmi* nicht mehr glatt durch die Modulzahl teilen ließ, wäre es in diesem Zusammenhang eigentlich erforderlich gewesen, die Gesamtabmessungen der Kirche jeweils leicht an die Gesetzmäßigkeiten der gewählten Achsteilung anzupassen. In den Zeichnungen selbst gibt es jedoch keine Hinweise darauf, dass solche Anpassungen bereits durchgeführt worden wären oder dass Bernini und seine Mitarbeiter diese bei ihren Überlegungen auch nur berücksichtigt hätten. Tatsächlich zu beobachten ist die Anpassung der Abmessungen an das Modulsystem daher erst bei der Ausführung des Hauptgeschosses, wo die ursprüngliche Querachse auf 89 $\frac{5}{6}$ *palmi* verkürzt wurde. Die tatsächlichen Abmessungen des gezeichneten Grundrisses spiegelten die Modulgröße sogar nur im Falle des Fußbodenplans wider, bei dem der Maßstab genau so gewählt wurde, dass sich sowohl das große Hauptmodul als auch das für die Konstruktion des Fußbodenbelags genutzte kleine Modul mit einem graduierten Lineal abtragen ließ. Module spielten somit zwar auch bei der Strukturierung einer solch komplizierten Geometrie wie derjenigen von S. Andrea al Quirinale in den Zeichnungen eine wichtige Rolle, deren konkrete Größe scheint in diesem Zusammenhang jedoch zunächst weitgehend ausgeblendet worden zu sein.

Auch wenn im realisierten Gebäude die Gesamtabmessungen der Grundrissfigur noch eigens an die Erfordernisse der Modulteilung angepasst wurden, bildete das in den Zeichnungen verwendete Raster dort jedoch nur einen ersten Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Geometrie. Die eigentliche Grundlage des Maßsystems bestand daher in diesem Fall nicht mehr in einem wie auch immer gearteten Modul sondern im *palmi* und seinen Unterteilungen. Eine entscheidende Rolle spielte dabei die Tatsache, dass die in der Grundrisskonstruktion auftretenden Strecken auf der Baustelle ohnehin nur in dieser offiziellen Längeneinheit abgemessen werden konnten und man daher im Vorfeld der Ausführung alle Modulmaße ohnehin zunächst in *palmi* umrechnen musste. Da in diesem neuen System die glatten oder zumindest problemlos realisierbaren Maße deutlich enger beieinander lagen und es gleichzeitig auch nicht mehr auf eine Übertragbarkeit der Geometrie in andere Maßstäbe ankam, wurde es möglich, die einzelnen Maße dann nochmals leicht zu verändern und dadurch auf spezielle Gegebenheiten zu reagieren, innerhalb des Entwurfs zusätzliche Bezüge zu schaffen, die sich in den Zeichnungen noch gar nicht hatten darstellen lassen, oder – im Falle von nicht ganzzahligen Modulgrößen – die einzelnen Längen schlicht auf glatte Werte zu runden.

Dass Bernini und seine Mitarbeiter auch bei der Ausführung von S. Andrea al Quirinale nicht selten dem absoluten *palmi* gegenüber dem Modul den Vorzug gaben, zeigte sich bereits im Untergeschoss der Kirche, wo die exakte Maßhaltigkeit der Absteckung allerdings, wie bereits erwähnt, ohnehin nebensächlich erscheinen musste. Soweit sich dies aus dem Aufmaß und der Logik der auf der Baustelle erforderlichen Arbeitsschritte erschließen lässt, dürfte man dort nicht nur für die Breite des Innenraums weiterhin den ursprünglichen Wert von 90 *palmi* genutzt, sondern auch der Festlegung der Kapellenachsen eher ganzzahlige Längen in *palmi* denn glatte Modulzahlen zugrunde gelegt haben. Auch für das Grundschema des Hauptgeschosses rechnete man die aus den Zeichnungen entnommenen Modulzahlen zunächst in absolute *palmi* um. Abgesehen von den Längen der beiden Hauptachsen wurden dann jedoch ebenfalls praktisch alle Werte leicht verändert, um zum einen im Achsengerüst noch etwas glattere Maße zu erzeugen und um zum anderen die Wandabwicklung noch etwas stärker systematisieren zu können. Bei der Konstruktion der Umrisslinie – nun wohl eines jener kommensurablen Ovale mit 3 Radien, die sich überhaupt nur in der endgültigen Maßeinheit sinnvoll planen und aufreißen lassen – dienten die anhand des Moduls definierten Achsabschnitte des Zweiten Chirographen sogar lediglich als Vergleichsgrößen bei der rechnerischen Überprüfung der Ovalvarianten auf ihre Eignung als Ellipsenersatz.

Erst bei den Wandstärken und den Abmessungen der Nebenräume, zu deren Bestimmung die 17er-Teilung des Zweiten Chirographen auf geschickte Weise in die 7er-Teilung des realisierten

Achsengerüsts integriert wurde, prägten Modulmaße dann doch nochmals unmittelbar die Absteckung des Gebäudes. Auch in diesem Zusammenhang treten die mithilfe des Moduls festgelegten Abmessungen für den Betrachter meist jedoch nicht mehr in Erscheinung. Stattdessen sorgten sie vor allem dafür, dass die an zahlreichen Stellen des Kirchenraums auftretenden, schrägen Schnittflächen ebenfalls runde Maße in *palmi* erhielten. Lediglich in der Gesamttiefe des Kapellenkranzes ließ sich das kleine Modul dann nicht mehr in glatte *palmi* überführen. Insgesamt fehlten damit am Ende vor allem den Durchmessern des inneren und des äußeren Umrisses – genau denjenigen Längen, mit deren Festlegung auf runde Werte die Planung im Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj begonnen hatte – glatte Maße. Nachdem bei der geometrischen Durcharbeitung die Entwicklung bereits hinsichtlich des Wechsels zwischen Oval- und Ellipsengeometrien gleichzeitig in beide Richtungen verlaufen war, führte der Versuch, eine zunehmende Zahl von Elementen in ein in sich stimmiges geometrisches System einzubeziehen, somit auch je nach Situation entweder zu einer Umwandlung von Modulmaßen in glatte *palmi* oder umgekehrt zu einer Überführung von ganzzahligen Strecken in ein übergeordnetes Modul.

Obgleich sich sowohl hinsichtlich der Verwendung von Oval oder Ellipse als auch hinsichtlich der Wahl von *palmi* oder Modul stets mehrere, von Entwurfselement zu Entwurfselement gegenläufige Tendenzen zeigten und obgleich im Verlauf des Planungsprozesses immer wieder Fälle auftraten, in denen Ideen erst verworfen und dann zu einem späteren Zeitpunkt doch wieder aufgegriffen wurden, nahm die geometrische Durcharbeitung insgesamt aber durchaus eine logische und zielgerichtete Entwicklung. Dass Bernini und seine Mitarbeiter zunächst nicht immer sicher zu beurteilen vermochten, welche Aspekte einer Lösung sie nun beibehalten und welche sie nochmals überarbeiten sollten, macht dabei allenfalls deutlich, dass sie sich das Wissen um die Gesetzmäßigkeiten ovaler Grundrisse und um die Möglichkeiten zu deren Systematisierung erst einmal erschließen mussten und dass daher die Zeichnungen nicht zuletzt dazu dienten, die Folgen bestimmter Entscheidungen konkret zu überprüfen. Angesichts der geometrischen Komplexität ovaler Grundrissfiguren sowie angesichts der Tatsache, dass Ovalbauten auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eher die Ausnahme geblieben waren und sich unter Handwerkern und Architekten somit auch kein systematischer Erfahrungsschatz im Umgang mit dieser Form hatte ansammeln können, ist ein solches allmähliches Vortasten an die endgültige Lösung aber eigentlich auch nicht weiter überraschend. Es bedurfte daher fast eines halben Dutzends von Etappen, vom Grundriss des Archivio Doria-Pamphilj und dem Ersten Chirographen über die Absteckung des Untergeschosses und den Zweiten Chirographen bis hin zu der später im Fußbodenplan wieder aufgenommenen, kommensurablen Variante, bis die endgültige, im Hauptgeschoss realisierte Geometrie erreicht war. Dafür gelang es Bernini und seinen Mitarbeitern dann allerdings, in der definitiven Fassung der Grundrissfigur die abstrakte, mathematische Perfektion einer quasi elliptischen Umrisslinie, die praktischen Vorteile des Kreisbogenovals beziehungsweise der durch rationale Steigungen definierten Pfeiler- und Kapellenachsen, die gestalterische Qualität einer klassisch proportionierten Wandabwicklung, die wechselseitigen Bezüge zwischen den aus einem einheitlichen Modul entwickelten Kapellenmaßen sowie die durch ganzzahlige Pilaster- und Pfeilerbreiten erreichte Verankerung im damals gültigen System von Maßeinheiten auf mustergültige Weise miteinander zu verbinden.

6. Die Deutungsmöglichkeiten

6.1. Die Verknüpfung unterschiedlicher Bedeutungsschichten als Entwurfsprinzip

Wie bereits in den Abschnitten zur Vorstellung des Baubestands und zur Vorgeschichte des Baubeschlusses deutlich wurde, entstand die Kirche S. Andrea al Quirinale zum einen als Reaktion auf konkrete funktionale Erfordernisse. So lassen sich sowohl die grundsätzliche Entscheidung der Jesuiten, dem Noviziatskomplex auf dem Quirinal einen neuen Sakralbau anzufügen, unmittelbar auf die gewachsene Zahl an Konventsinsassen zurückführen als auch die Art und der Umfang der Räume sowie zahlreiche Aspekte von deren konkreter architektonischer Gestalt direkt mit den dem Gebäude zugewiesenen Aufgaben in Verbindung bringen. Zum anderen dient die materielle Substanz des Gebäudes, wie bei allen Bauten eines gewissen Anspruchs, aber auch als Träger inhaltlicher Botschaften.

Im Gegensatz zu anderen Gebäuden lässt sich im Fall von Berninis Ovalekirche die ikonologische Aussage der Architektur allerdings kaum noch auf ein einziges, allumfassendes Thema zurückführen. Vielmehr zeichnet sich gerade S. Andrea in besonderem Maße dadurch aus, dass sich dort eine Vielzahl unterschiedlicher Bedeutungsebenen überlagert, die teils eher unverbunden nebeneinander stehen, sich teils wechselseitig ergänzen und kommentieren und teils sogar unmittelbar ineinandergreifen. Die Mannigfaltigkeit der möglichen Deutungsansätze ist dabei zum Teil sicher dem Umstand geschuldet, dass mit den Jesuiten als den eigentlichen Nutzern, mit Camillo Pamphilj beziehungsweise seinem Sohn und Erben Giovanni Battista als konkreten Stiftern und mit Papst Alexander VII. als einflussreichem und architekturinteressiertem Nachbarn auf der Auftraggeberseite ungewöhnlich viele Akteure am Entstehungsprozess der Kirche beteiligt waren, die jeweils ihre eigenen inhaltlichen Ideen mitbrachten.¹⁷⁰⁴ Möglicherweise mag sogar eine Rolle gespielt haben, dass sich selbst unter den Jesuiten nochmals zwei widerstreitende Fraktionen herausgebildet hatten, von denen die eine noch eher die für die früheren Jesuitenbauten charakteristische Zurschaustellung des eigentlich gültigen Armutsgebots propagierte, während die andere bereits die Möglichkeit erkannte, die mit der hochbarocken Dekoration verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten in den Dienst der Glaubens- beziehungsweise Ordenspropaganda zu stellen.¹⁷⁰⁵ Zugleich spiegelt sich in der Verknüpfung der Bedeutungsebenen aber auch die für Berninis Œuvre generell charakteristische Tendenz wider, in seinen Werken unterschiedliche Einflüsse zu kombinieren und weiterzuentwickeln sowie seiner Kunst durch die daraus resultierende Mehrdeutigkeit eine gewisse Spannung zu verleihen – ein Ansatz, dessen Anwendung als gestalterische Methode nicht zuletzt im Kontext der Inspirationsquellen für die Grundrissdisposition bereits thematisiert wurde,¹⁷⁰⁶ den, wie sich im Folgenden zeigen wird, Bernini in ähnlicher Weise aber auch auf die Ikonologie des Gebäudes übertrug. Ebenfalls analog zu Berninis Vorgehen bei der Entwicklung seiner gestalterischen Ideen scheint dabei, nach allem, was sich aus der Bauchronologie rekonstruieren lässt, auch die Aufnahme zusätzlicher Bedeutungsschichten in die ikonologische Gesamtkonzeption des Baus ein allmählicher Prozess gewesen zu sein, in dessen Verlauf der Architekt Anregungen und Wünsche der unterschiedlichen an der Entstehung des Baus beteiligten Akteure sukzessive in seinen Entwurf integrierte.

Angesichts der Vielfalt der in der Kirche angelegten Bedeutungsebenen skizziert auch die bestehende Literatur durchaus bereits unterschiedliche ikonologische Ansätze, ja Peter Stephan hat vor einigen Jahren in einem Artikel mit dem sinnfälligen Titel „*Gianlorenzo Bernini - der Talleyrand der*

¹⁷⁰⁴ Zum Zusammenspiel der unterschiedlichen Baubeteiligten siehe Kapitel 3.2.2. ff., *passim* und Kapitel 3.3.6., S. 324 ff.

¹⁷⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.3.6., S. 324.

¹⁷⁰⁶ Zur gestalterischen Seite dieses Entwurfsansatzes siehe Kapitel 4.1.4., S. 421 ff.

Architektur? Die [...] Kryptokodierung von S. Andrea al Quirinale oder die Kunst, mehreren Herren zu dienen“ sogar Berninis konkreten Umgang mit dem Wunsch nach konkurrierenden inhaltlichen Aussagen thematisiert.¹⁷⁰⁷ Letztlich beschränkt sich die bisherige Forschung bei ihren Analysen aber doch vor allem die zwei besonders offensichtlichen Bedeutungsebenen, die primär über das Mittel der figürlichen Ausstattung transportierte Andreasikonographie und die Bedeutung von S. Andrea al Quirinale für das Mäzenatentum Camillo Pamphiljs. Und selbst in Bezug auf die in der Literatur bereits vorgestellten Deutungsansätze verzichten die Autoren darauf, ihren Überlegungen mehr als eine einfache Inaugenscheinnahme der jederzeit zugänglichen Bereiche zugrunde zu legen. Die im Rahmen dieser Arbeit vorgenommene detaillierte Betrachtung des Gebäudes und seiner verschiedenen Teile, die auf der Grundlage der Beschäftigung mit Vergleichsbauten mögliche Annäherung an die zeitgenössischen Rezeptionserwartungen sowie die Analyse der Geometrie erlauben es daher einerseits, die durch die Forschung entwickelten Deutungsansätze zusätzlich zu untermauern oder diese um weitere Teilaspekte zu ergänzen. Zum anderen eröffnen sich auf dieser Basis auch nochmals eine Reihe bisher völlig unbeachteter Deutungsmöglichkeiten, die zu den bisher bekannten Lesarten noch hinzutreten und damit das komplexe Geflecht unterschiedlicher, parallel wirksamer Bedeutungsebenen um zusätzliche Schichten anreichern. Zum Abschluss der vorliegenden Studie seien daher sowohl einige der bereits etablierten Deutungsansätze nochmals rekapituliert als auch einige der auf Basis der eigenen Analysen neu entwickelten inhaltlichen Hypothesen vorgestellt.

6.2. Das Gebäude als Rahmen für die Verbildlichung des Andreasmartyriums

Mit der Skulptur im Giebel der Presbyteriumsädikula [ABB. 153 - ABB. 155] verfügt S. Andrea al Quirinale zunächst einmal über eine besonders prominente, durch die auf die Ädikula zulaufenden Rotundenprospekte nochmals zusätzlich betonte Darstellung des Titelheiligen, die zumindest einem ikonographisch geschulten Besucher das Patrozinium der Kirche bereits vom Eingang aus in seltener Deutlichkeit vor Augen führte [ABB. 94 | ABB. 98].¹⁷⁰⁸ Auf einer ersten, unmittelbar offensichtlichen und dementsprechend auch in der bisherigen Literatur bereits vergleichsweise erschöpfend bearbeiteten Interpretationsebene bildet die Kirche S. Andrea al Quirinale daher den architektonischen Rahmen, in dessen Innerem Bernini und die für die Ausstattung zuständigen Künstler den Gläubigen einerseits mit skulpturalen und malerischen Mitteln das Martyrium des Hl. Andreas und dessen Aufnahme in den Himmel ganz konkret vor Augen führten, der andererseits durch die Disposition des Kapellenkranzes und seinen zwischen den Kapellen- und zwischen den *coretto*-Segmenten entstehenden Andreaskreuzen aber auch selbst bereits in emblematischer Form auf den Titelheiligen verweist [ABB. 1250].¹⁷⁰⁹

Narrativer Ausgangspunkt der figürlichen Dekoration ist bei dieser Lesart das Altarbild der Presbyteriumsrückwand, in dem der ans Kreuz gefesselte Heilige seinen Tod erwartet und göttliches Eingreifen verhindert, dass einer der Anwesenden ihn im letzten Moment doch wieder losbindet [ABB. 278]. Mit seiner Darstellung des auf einen einzigen Kulminationspunkt, den Augenblick des Martyriums, komprimierten irdischen Lebens des Apostels¹⁷¹⁰ führt die *pala* dem Betrachter somit

¹⁷⁰⁷ STEPHAN 2009b, *passim*.

¹⁷⁰⁸ Zur Andreasfigur und deren Einbindung in die architektonische Gesamtkomposition siehe Kapitel 2.6.3., S. 89 f.

¹⁷⁰⁹ Zu den diversen Aspekten der Andreasthematik in Architektur und Ausstattung siehe unter anderem WITTKOWER 1958, S. 120; KELLY 1991, S. 18 ff. sowie insbesondere GANZ 2003, S. 77 ff., deren Erkenntnisse auch den hier vorgetragenen Überlegungen zugrunde liegen.

¹⁷¹⁰ Auf den exemplarischen Charakter der Martyriumsszene, die hier an die Stelle der in narrativ aufgeladenen Bauten sonst oft üblichen Bildzyklen tritt, dabei aber durch die Auswahl der wiedergegebenen Episode nicht weniger effektiv den Beweis für das heiligmäßige Leben des Dargestellten liefert, hat David Ganz hingewiesen. GANZ 2003,

in Form eines Historienbilds die Grundkonstellation vor Augen, die nicht nur das Anrecht des Heiligen auf einen Platz im Himmel begründet, sondern zugleich auch den Anlass für eine sich rings um das eigentliche Gemälde ausdifferenzierende Bilderzählung liefert, die ihrerseits durch einen Wechsel ins Medium der Skulptur und ein geändertes Verhältnis von Architektur und Ausstattung einer von der gemalten Episode des Altarblatts abweichenden Realitätsebene zugeordnet wird.¹⁷¹¹

Bereits im Altarraum selbst ist das Gemälde durch zusätzliche Figuren in Form von Trageengeln und einer Puttenglorie begleitet, die sich von der Presbyteriumskuppel sowie der darauf aufgesetzten Laterne aus über die Rückwand des Altarraums ergießen, in gestalterischer Hinsicht das frei in das zentrale Wandfeld gesetzte Altarbild in der Gesamtkomposition verankern und auf einer ikonologischen Ebene das Gemälde als Ganzes in eine zusätzliche Rahmenhandlung einbetten [ABB. 277].¹⁷¹² Während die frühere Forschung in diesem Zusammenhang noch darüber diskutiert, ob die einströmenden Trageengel die *pala* aus der himmlischen Sphäre mitbringen¹⁷¹³ oder die Engel umgekehrt das Gemälde gen Himmel tragen,¹⁷¹⁴ bringt David Ganz eine Lesart ins Gespräch, bei der das Gemälde aus sich heraus in einer Art immerwährenden Levitation über der Altarmensa schwebt und von den Engeln lediglich vor dem Vornüberkippen bewahrt wird [ABB. 283 - ABB. 284 | ABB. 287]. Folgt man jener Annahme, was angesichts der von Ganz vorgebrachten Einwände gegen einen An- oder Abtransport des Bildes durchaus naheliegt,¹⁷¹⁵ käme in der Altarkomposition eine Szene zum Ausdruck, in der sich das Gemälde auf wundersame Weise leicht von seiner irdischen Standfläche abhebt und die von oben einströmende Engelsglorie dieses auf halber Höhe in Empfang nimmt sowie dem Kirchenbesucher in einem Zeigegestus präsentiert. Das auf dem Altarbild dargestellte Andreasmartyrium behielte damit zwar seinen innerweltlichen Charakter, würde von Gott aber durch die wundersame Ablösung des Gemäldes von seiner Standfläche sowie durch die entgegenkommenden Engel als ihm gefälliger Akt ausgewiesen.¹⁷¹⁶

Trotz der unterschiedlichen Realitäts- und Zeitebenen von Martyriumsszene und skulpturaler Rahmenhandlung wird die *pala* allerdings nicht nur als in sich abgeschlossenes Bildfeld aufgefasst, sondern inhaltlich wie gestalterisch unmittelbar mit der Engelsglorie in Beziehung gesetzt. So hat zum einen die im oberen Teil der Komposition ins Gemälde hinein weitergeführte Grundfarbigkeit der Engelsglorie zur Folge, dass der in Form der vergoldeten Stuckelemente in den Altarraum einfallende Widerschein des göttlichen Lichts auch das gemalte Geschehen zu durchdringen beginnt und die dargestellten Ereignisse damit ins Hier und Jetzt des Betrachters holt [ABB. 277 - ABB. 278]. Zum anderen nimmt die Engelsglorie aus Sicht der im Gemälde dargestellten Personen den Cha-

S. 82.

¹⁷¹¹ Vgl. *ibid.*, S. 82.

¹⁷¹² Für eine genauere Beschreibung der Altarraumdekoration siehe Kapitel 2.7.2., S. 130; zu deren Ausarbeitung durch Bernini Kapitel 3.4.2., S. 350 ff.

¹⁷¹³ HIBBARD 1965, S. 147; BIRINDELLI 1983, S. 76 ff.

¹⁷¹⁴ WITTKOWER 1958, S. 120.

¹⁷¹⁵ So weist Ganz darauf hin, dass die Annahme eines mit den Engeln herabschwebenden Gemäldes eine transzendente Autorschaft des Bildes implizieren würde, was dessen durch die *diaspro tenero*-Rahmung ausdrücklich betonter Verankerung in der diesseitigen Sphäre widerspricht. Und auch ein von den Engeln gen Himmel getragenes Bild erscheint insofern wenig plausibel, da die Engel die Kirche dann in letzter Konsequenz ihres Altarbilds berauben würden. GANZ 2003, S. 84.

¹⁷¹⁶ Sowohl David Ganz als auch Peter Stephan machen allerdings darauf aufmerksam, dass sich die auf diese Weise zum Ausdruck gebrachte göttliche Billigung nicht nur auf den im Inneren der *pala* gezeigte Märtyrertod des Apostels, sondern zugleich auch auf die Stiftung des Altarbilds beziehungsweise der Gesamtkirche beziehen lässt – ein Umstand auf den im nächsten Kapitel nochmals kurz zurückzukommen sein wird. Vgl. GANZ 2003, S. 84; STEPHAN 2009a, S. 149 ff.

rakter eines Zukunftsausblicks an, in dem die beiden über dem Gemälde angebrachten größeren und plastischeren Engels- beziehungsweise Puttenfiguren dem gemalten Apostel die Märtyrerinsignien zu reichen scheinen und dem sterbenden Titelheiligen auf diese Weise bereits den Lohn seines Martyriums vor Augen führen [EBD. | ABB. 285].

Während das Altargemälde den Märtyrertod als noch ablaufendes Geschehen präsentiert und die durch die Rahmenfiguren gelieferten Kommentare und Zukunftsausblicke aus der Perspektive des Heiligen dementsprechend nur als in Aussicht stehende Verheißungen wirken, wird durch die im Giebel der Presbyteriumsädikula angeordnete Andreasskulptur dann auch die auf die Vollendung des Martyriums folgende Apotheose des Heiligen verbildlicht [ABB. 94 | ABB. 153 - ABB. 155]. Da die Andreaslegende ansonsten eigentlich keine Himmelfahrt kennt, ist die Skulptur dabei wohl als Seele des Apostels aufzufassen, die hier im Anschluss an dessen endgültiges Hinscheiden in den Himmel aufgenommen wird. Die Figur scheint die Altarädikula dabei von hinten zu durchdringen und vom Gemälde aus Richtung *opaion* der Hauptkuppel aufzusteigen, wo der Heilige durch die teils bereits entlang des Okulusrings wie in einer Theaterloge aufgereihten, teils gerade erst noch aus der Laterne einschwebenden und ihre Plätze einnehmenden Cherubim empfangen wird [ABB. 205 | ABB. 207 - ABB. 210]. Die diversen Phasen des Aufstiegs werden darüber hinaus durch die als Fischer charakterisierten *ignudi* über den Fenstern der Kapellensegmente beobachtet, die teils unmittelbar zum Altargemälde beziehungsweise zur aufsteigenden Andreasfigur blicken, sich teils aber auch dem Kirchenbesucher zuwenden und ihn mit einem Zeigegestus dazu auffordern, seine Aufmerksamkeit ebenfalls auf die Aufnahme des Titelheiligen in den Himmel zu richten [ABB. 179 | ABB. 181 - ABB. 182].

Gerade die Armhaltung des Heiligen lässt sich dabei angesichts des unmittelbaren räumlichen Bezugs zwischen der skulpturalen Andreasfigur des Ädikulagiebels und der gemalten Andreasfigur der Altarpala erstens als Reminiszenz an die Kreuzigung und damit an den die Aufnahme in den Himmel begründenden Märtyrertod interpretieren – eine Beziehung die dann zugleich die Armposition des Gemäldes als Vorwegnahme des von irdischen Fesseln gelösten Aufstiegs unter die Seligen erscheinen lässt [ABB. 151 | ABB. 244].¹⁷¹⁷ Zweitens drückt sich im Zusammenspiel zwischen den ausgebreiteten Armen, den nach oben gedrehten Handflächen und dem in die Höhe gerichteten Blick ein Andachts- beziehungsweise Anbetungsmoment aus, gerade so als schaue der aufschwebende Heilige in diesem Moment bereits Gottes Herrlichkeit. Zugleich erinnert die Haltung der Arme aber auch an einen Wurfgestus, der nochmals auf den ursprünglichen Fischerberuf des Heiligen sowie auf die bei der Berufung zum Jünger unter anderem an Andreas gerichtete Verheißung „Ich will Euch zu Menschenfischern machen!“¹⁷¹⁸ verweist und sich damit thematisch mit den *ignudi*, den von ihnen bereitgehaltenen Netzen und Rudern sowie den in die Fensterrahmen integrieren Fischen und Muschelschalen verbindet.

Je nach gewählter Lesart für die Armhaltung verändert sich schließlich auch die Interpretation der Kuppel und ihrer in sich gekrümmten Kappen. So vermitteln diese zum einen den Eindruck, als dringe der die Seele des Titelheiligen gen Himmel tragende Geist Gottes einem Windstoß gleich in die Kirche ein und blähe dementsprechend die einzelnen Kuppelsegmente zwischen den an den oberen Enden der Pilaster verankerten Rippen wie bei einer locker angebrachten textilen Membran schirmartig auf. Zum anderen entsteht auf diese Weise aber auch eine Struktur, die an ein an den Endpunkten der Rippen beschwertes, sich über die in der Kirche versammelte Gemeinde herabsenkendes und gerade die Novizen zu einem Leben im Dienste Gottes rufendes Netz erinnert und damit den Wurfgestus der Andreasfigur inhaltlich komplettiert. Und schließlich lässt sich die Kup-

¹⁷¹⁷ GANZ 2003, S. 82.

¹⁷¹⁸ *Bibel* 2012, Mt. 4, 19.

pel mit ihren strahlenartig vom *opaion* ausgehenden Rippen möglicherweise auch als bereits in architektonische Formen übersetztes Gegenstück zu dem die Engelsglorie des Altarraums begleitenden Strahlenkranz interpretieren, das sich analog zu den Cherubsköpfen auf wundersame Weise über dem Kirchenraum materialisiert und baldachinartig die gen Himmel schwebende Seele des Apostels umfängt [ABB. 101 | ABB. 164 - ABB. 167].¹⁷¹⁹

6.3. Die Kirche als Friedens- und Tugendtempel der Pamphilj

Angesichts der in Teilen des Jesuitenordens herrschenden Vorbehalte gegen eine entsprechende Prachtentfaltung dürften auch die im vorigen Kapitel geschilderten Andreasbezüge in ihrer endgültigen Form erst auf Aufforderung der Pamphilj hin entwickelt worden sein, die mit der Stiftung der Kirche die fürstliche Tugend der *magnificentia* unter Beweis zu stellen suchten und die daher – wie nicht zuletzt die Drohung belegt, sich anderenfalls von der Stifterrolle zurückzuziehen – auf eine dem Rang der Familie angemessene Repräsentativität des Gesamteindrucks drängten.¹⁷²⁰ Damit jene Großzügigkeit sich auch tatsächlich in einer Statuserhöhung des Geldgebers niederschlagen konnte, war es allerdings erforderlich, dessen Identität auch nach außen hin ablesbar zu machen. Zusätzlich zu den im weitesten Sinne dem sakralen Geschehen des Andreasmartyriums angehörenden Ausstattungsdetails verfügt der Bau daher auf einer zweiten Bedeutungsebene über ein vergleichsweise komplexes Geflecht an Verweisen auf die Stifterfamilie.

Das Spektrum der diesbezüglichen Elemente beginnt dabei zunächst einmal mit dem Wappen über der Portikus, das bereits zur Straße hin für eine klare gentilizische Kodierung des Baus sorgt [ABB. 26 | ABB. 30].¹⁷²¹ Im Inneren wird dieses dann zum einen ergänzt durch das Wappenensemble der Kontrafassade, dessen zwei begleitende Famafiguren gerade angesichts ihrer Position am dem Altarraum gegenüberliegenden Ende der Längsachse wie eine Wiederholung der dortigen Trageengel wirken und damit ebenfalls eine gewisse Sakralisierung der Pamphilj-Heraldik zur Folge haben [ABB. 225]. Zum anderen folgt in dem die Eingangswand nach oben abschließenden Lünettenfenster eine weitere Darstellung des Wappens, die gleichzeitig insofern einen weniger abstrakten Charakter besitzt, als der Schild hier das erste Mal in seinen tatsächlichen Farben wiedergegeben wird, die zugleich als Teil der Verglasung aber auch ein Stück weit wie entmaterialisiert wirkt [ABB. 242 - ABB. 243].¹⁷²²

Zusätzlich zu den klassischen Wappenschilden sind die heraldischen Symbole darüber hinaus auch in die restliche Dekoration der diversen Kirchenräume integriert.¹⁷²³ So wurden zum einen in den Kapitellen der die Rotunde, das Vestibül und das Presbyterium gliedernden Pilaster beziehungsweise Säulen die bei der *corinthia* sonst üblichen Blüten durch die beiden gemeinen Figuren der Stifterfamilie, ölzweigtragende Tauben und heraldische Lilien, ersetzt – eine Entscheidung, die die Pilasterstellung hier in einen regelrechten *ordo pamphilianus* verwandelte¹⁷²⁴ und es den Pamphilj dementsprechend erlaubte, Haupt- und Altarraum über die reinen Wappendarstellungen hinaus in all ihren Teilen für sich in Besitz zu nehmen [ABB. 111 - ABB. 112 | ABB. 222 | ABB. 264]. Zum anderen wurden prominente Darstellungen der Tauben in die Rahmungen der seitlichen Gemälde der

¹⁷¹⁹ Vgl. GANZ 2003, S. 88; STEPHAN 2009a, S. 150 f.

¹⁷²⁰ Zur Frage nach möglichen Vorbehalten der Jesuiten gegenüber einer prächtigen Ausstattung siehe Kapitel 3.3.6., S. 325; zur genannten Drohung Camillo Pamphiljs *ibid.*, S. 325 (Anm. 325).

¹⁷²¹ Zum Wappenschild der Fassade siehe Kapitel 2.4.2., S. 65.

¹⁷²² Zu den Wappen der Kontrafassade vgl. Kapitel 2.6.4., S. 93 und Kapitel 2.6.9., S. 108.

¹⁷²³ Vgl. Kapitel 2.6.1., S. 81 ; Kapitel 2.6.4., S. 91 sowie Kapitel 2.8.1., S. 147.

¹⁷²⁴ Den Gedanken einer „pamphilianischen Ordnung“ formuliert unter anderem STEPHAN 2009a, S. 144.

Seitenkapellen integriert, um so auch das System der Nebenräume als alleinige Stiftung der Pamphilj auszuweisen [ABB. 309 | ABB. 311 - ABB. 312]. Und schließlich lässt sich dank der im Rahmen der vorliegenden Arbeit unternommenen intensiven Auseinandersetzung mit den den eigentlichen Kirchenraum umgebenden Gebäudeteilen das Spektrum an Verweisen auf die unmittelbare Pamphilj-Heraldik nun auch noch um den im oberen Teil des Fassadenblocks enthaltenen Taubenschlag ergänzen, der den Vögeln des Wappens, der Kapitelle und der Gemälderahmungen auch noch ihre lebenden Pendants an die Seite stellt [ABB. 708 - ABB. 716 | ABB. 774].¹⁷²⁵

Ein weiterer, nicht ganz so expliziter, für die Zeitgenossen aber zweifellos ebenfalls ohne Probleme lesbarer Pamphilj-Bezug ergab sich darüber hinaus durch die Farbigkeit der Buntmarmorausstattung, in der die ausgiebige Verwendung des *cottanello* erneut die besondere Affinität der Pamphilj zu diesem Material widerspiegelte [ABB. 102 - ABB. 107 | ABB. 143 - ABB. 144] und daher – selbst nachdem ab Mitte der 1660er-Jahre jener Stein auch bei einer Reihe von nicht mit den Pamphilj in Verbindung stehenden Bauten zum Einsatz gekommen war – beim Betrachter die Erinnerung an andere prominente Bauprojekte der Familie, wie die von Papst Innozenz X. in Auftrag gegebene Marmorverkleidung des Langhauses von Sankt Peter oder die als Teil des Familiensitzes an der Piazza Navona errichtete Kirche S. Agnese in Agone, wachgerufen haben muss [ABB. 831 - ABB. 832].¹⁷²⁶ Und schließlich wird – über den allgemeinen Pamphilj-Bezug hinaus – in den Dekorationselementen und der generellen Gestaltung von S. Andrea auch explizit Camillo Pamphilj gewürdigt sowie auf Papst Innozenz X. verwiesen, der zwar mit dem Bau an und für sich nichts zu tun hatte, dessen Andenken hier von seiner Familie aber nochmals zur Untermauerung des eigenen Status genutzt wurde. Anspielungen auf Innozenz X. finden sich dabei zum einen in der auf dem Schriftband oberhalb des Wappenensembles der Kontrafassade angebrachten Inschrift, in der der eigentliche Stifter, Camillo Pamphilj, ausdrücklich als „INNOCENTII X FRATRIS FILIUS“ bezeichnet wird [ABB. 231].¹⁷²⁷ Zum anderen schlägt insbesondere Peter Stephan vor, auch die Grundrisskonfiguration der Kirche nochmals als Würdigung des päpstlichen Verwandten lesen.¹⁷²⁸ So geht der Autor etwa davon aus, dass die Zehnzahl der die zentrale Rotunde umgebenden Räume nicht nur eine Reaktion auf den Wunsch der Jesuiten nach insgesamt fünf Altären darstellt, sondern zugleich auch auf den Papstnamen Innozenz' X. anspielt, und weist außerdem darauf hin, dass die Verbindungslinien zwischen den Seitenkapellen beziehungsweise den biapsidalen Räumen nicht nur ein Andreaskreuz, sondern zugleich auch das römische Zahlzeichen X bilden, das sich bei dieser Lesart durch die als I interpretierbare Längsachse zwischen Vestibül und Presbyterium sogar zu einem regelrechten päpstlichen Monogramm ergänzen ließe [ABB. 1250].

Der Ort, der mit dem solcherart kodierten Bau besetzt wird, könnte dabei gerade für die Pamphilj bedeutungsvoller kaum sein. Bereits seit den Zeiten des ersten Pamphilj-Kardinals, Camillos Großonkel Girolamo Pamphilj, hatte die Familie begonnen, zur weiteren Aufwertung ihres eigenen Status eine mythische Genealogie zu konstruieren, in der sich die Pamphilj als unmittelbare Nachkommen des römischen Königs Numa Pompilius und, über Numa hinaus, des sagenhaften Stammvaters der Dorer, Pamphilos, präsentierten – eine Abstammung, die der Dichter und Historiograph Nicol'Angelo Caferri im Rahmen einer umfangreicheren Familiengeschichte 1644 nochmals mit konkreten Belegen zu untermauern versuchte.¹⁷²⁹ Der Bezug der Pamphilj zu Numa Pompilius spielt dabei im hier vorliegenden Zusammenhang insofern eine entscheidende Rolle, als

¹⁷²⁵ Zum genauen Aussehen des Taubenschlags siehe Kapitel 2.12.3., S. 243 f.

¹⁷²⁶ Zur Rolle des *cottanello* als *lapis pamphilianus* vgl. Kapitel 2.6.2., S. 83

¹⁷²⁷ Vgl. Kapitel 2.6.4., S. 94.

¹⁷²⁸ STEPHAN 2009a, S. 145 f.; ID. 2009b, S. 69 ff.

¹⁷²⁹ GIJSBERS 1996, S. 294 f.

gerade der Quirinal in besonderem Maße mit der Person Numas verknüpft war. So soll dieser nicht nur dem unter dem Namen Quirinus zum Gott erhobenen Romulus auf dem Quirinal den historisch durchaus belegten gleichnamigen Tempel errichtet haben. Vielmehr siedelte er sich der Legende nach auch mit seinem eigenen, in der Pamphilj-Panegyrik bereits als „*Domus Pamphiliiana*“ betitelten Palast auf dem Quirinalshügel an. Und durch eine weitere Gleichsetzung zwischen dem Palast Pompilius’ und dem bei Cornelius Nepos erwähnten Haus des Pomponius Atticus, das Leonardo Bufalini bereits 1551 im Bereich hinter der mittelalterlichen Andreaskirche eingezeichnet hatte, gelang es sogar, jene *Domus Pamphiliiana* unmittelbar auf dem Areal des Jesuitennoviziats zu verorten [ABB. 1251].¹⁷³⁰

Dies erlaubte es den Pamphilj zum einen, die Kirche S. Andrea al Quirinale als neuzeitliches, dank der Freigiebigkeit der Nachkommen prächtiger denn je wiedererstandenes Äquivalent jenes legendären Palastes zu inszenieren und ihr Stiftungsengagement als ideelle Rückkehr an ihren mythischen Stammsitz zu feiern – und zwar umso mehr, als zum antiken Baukomplex neben den eigentlichen Wohntrakten der Überlieferung nach auch ein möglicherweise mit dem *Templum Quirini* gleichzusetzender Tempelbezirk gehört hatte und die Entscheidung, die *Domus Pamphiliiana* in Form eines Sakralbaus neu zu errichten, damit sogar von der antiken Ausgangssituation gedeckt war.¹⁷³¹ Zum anderen legt der durch die städtebauliche Lage etablierte Bezug der Kirche zur *Domus Pamphiliiana* nahe, auch einige der konkreten formalen Lösungen von Berninis Bau als mehr oder weniger direkten Verweis auf Numa Pompilius, auf dessen konkrete Taten sowie auf die Parallelen zwischen den neuzeitlichen Pamphilj und ihrem antiken Stammvater aufzufassen.

So könnte zum Beispiel bereits die vergleichsweise klassische oder zumindest in zahlreichen Punkten durch antike Vorbilder sanktionierte Gestaltung, wie sie unter anderem in einer Reihe von Reminiszenzen an das Pantheon, in der aus antiken Schirmgewölben ableitbaren Kuppelform oder in der – abgesehen von den bereits erwähnten Tauben – vergleichsweise regelgetreuen Ausbildung der Pilaster- und Säulenstellungen zum Ausdruck kam, dem Wunsch geschuldet gewesen sein, in besonders intensivem Maße an die antike Tradition des Ortes anzuknüpfen.¹⁷³² Zweitens lässt sich vor diesem Hintergrund insbesondere die halbrunde Form des Portikusvorbaus mit den damals verbreiteten Vorstellungen vom ursprünglichen Aussehen des *Templum Pacis* in Verbindung bringen, der seit dem 15. Jahrhundert in der Regel als *tholos* rekonstruiert wurde und dessen Typologie durch die Errichtung des Vorbaus von S. Maria della Pace [ABB. 1252] in den Jahren unmittelbar vor Baubeginn der neuen Noviziatskirche nochmals frisch im Bewusstsein der Zeitgenossen verankert worden war.¹⁷³³ Damit verwies der Bau nicht nur auf den Ruf des mythischen Stammvaters als guter Herrscher und Friedensstifter, der nach den kriegerischen Auseinandersetzungen unter Romulus der Stadt die für die zukünftige Prosperität erforderlichen Regeln und Gesetze verliehen und Rom damit in gewisser Weise ein zweites Mal gegründet hatte. Vielmehr würde damit auch an die Selbstinszenierung Innozenz’ X. als Friedenspapst erinnert, der sowohl den unter Urban VIII. begonnenen, überraschend kostspieligen Krieg um Castro endgültig beendet als auch durch seinen Nuntius Fabio Chigi den Westfälischen Friedens mit vermittelt hatte und der daher nach dem kriegerischen und verschwenderischen Pontifikat seines Vorgängers das Verdienst für sich in Anspruch nahm, die Ordnung und das Wohlergehen des Kirchenstaats aufs Neue sichergestellt zu haben.¹⁷³⁴

¹⁷³⁰ *Ibid.*, S. 299 ff.

¹⁷³¹ STEPHAN 2009a, S. 147.

¹⁷³² Vgl. GIJSBERS 1996, S. 312 f.

¹⁷³³ *Ibid.*, S. 319 ff.; zur Rekonstruktion des *templum pacis* als Rundbau siehe darüber hinaus OST 1971, S. 270 ff.

¹⁷³⁴ GIJSBERS 1996, S. 298 f.

Und drittens erinnert die Kirche S. Andrea mit ihrer Kombination von Rundbau und Kulissenwänden an Giacomo Lauros Rekonstruktion eines *Templum Virtutis* [Abb. 1253] und deutet so den über den Bezug zu Numa Pompilius als Stammsitz der Pamphilj etablierten Quirinalshügel zu einem Tugendberg um, der zum einen ganz allgemein die Verdienste der Familie als Resultat eines exemplarischen fürstlichen Lebenswandels charakterisiert.¹⁷³⁵ Zum anderen versieht jene Gestaltung aber auch das konkrete Verhalten Camillo Pamphiljs mit dem Siegel der Tugendhaftigkeit. Nicht zuletzt legitimiert der Bau dieser Lesart nach die für den Lebensweg Camillos sowie für die weitere Geschichte des Hauses Pamphilj zentrale, von den Zeitgenossen aber durchaus kritisch betrachtete Entscheidung, bereits ein Jahr nach seiner Kreation wieder auf die Kardinalswürde zu verzichten, stattdessen die Witwe Paolo Borgheses, Olimpia Aldobrandini, zu heiraten und damit das Geschlecht vor dem Erlöschen zu bewahren.¹⁷³⁶ Während die menschengemachte Architektur den tugendhaften Charakter des Rücktritts vom Kardinalat zunächst nur zu postulieren vermochte, erfährt die Entscheidung Camillo Pamphiljs dabei durch die Ausstattung des Kircheninnenraums sogar noch eine göttliche Bestätigung.¹⁷³⁷ So erfährt zum einen das Geschlecht der Pamphilj als Ganzes durch die zweite, zum Wappenensemble der Kontrafassade noch hinzutretende und bereits in eine reine Lichterscheinung verwandelte Wappendarstellung des Lünettenfensters eine gewisse Apotheose. Zum anderen weist auch der Umstand, dass sich das Altargemälde auf wundersame Weise von seiner Standfläche erhebt und in einer schwebenden Position durch die Engel in Empfang genommen wird, nicht nur das auf dem Bild dargestellte Andreasmartyrium als gottgefälligen Akt aus, sondern bringt ebenso auch die wohlwollende Annahme des Bildes beziehungsweise – versteht man die Altarpala als im Sinne eines *pars pro toto* für das Gesamtgebäude stehenden Platzhalter – der durch die Pamphilj gestifteten Kirche und ihrer an einen Tugendtempel erinnernden Form zum Ausdruck.¹⁷³⁸ Und auch die Rippengliederung der Kuppel nobilitiert – fasst man die Struktur tatsächlich als eine Art immaterielle, durch göttliches Eingreifen erzeugte Ziboriumskrone auf – nicht nur den Himmelsaufstieg des Titelheiligen beziehungsweise die im Hauptraum versammelte Messgemeinde, sondern auch die architektonische Gestalt der Kirche als solche.¹⁷³⁹

Obwohl die Intention der Pamphilj, mit der Kirche S. Andrea die *Domus Pamphiliana* wiederaufleben zu lassen und auf diese Weise an den Ort ihrer mythischen Vorfahren zurückzukehren, bereits während der Bauzeit in panegyrischen Schriften verschiedentlich erwähnt wird,¹⁷⁴⁰ stellt sich allerdings durchaus die Frage, für wie bedeutsam insbesondere Camillo Pamphilj jene Bezüge tatsächlich hielt beziehungsweise in welchem Umfang er sich die Interpretation des Quirinals als Standort von Numa Pompilius' Palast tatsächlich zu eigen machte. Betrachtet man sowohl die Geschichte des Kirchenbaus vor als auch die konkreten Finanzierungsabläufe nach der ersten Stiftungszusage, zeigt sich nämlich, dass die Pamphilj keineswegs von vornherein alles daran setzten, um an jener Stelle tatsächlich als Stifter zum Zuge zu kommen oder, nachdem sie sich einmal für die Übernahme der Stifterrolle entschieden hatten, einen reibungslosen Baufortschritt sicherzustellen.¹⁷⁴¹ Zwar zeigt das erzielte Ergebnis, dass sie mit ihrer Strategie, immer nur das nötigste an Geldern bereitzustellen, letztlich durchaus erfolgreich waren, da es ihnen auf diese Weise gelang, mit dem Minimum an eigenem Einsatz das Maximum an gesellschaftlicher Dividende einzufahren und so viele Mittel als möglich für andere Repräsentationsanlässe aufzusparen. Nimmt man die Aussa-

¹⁷³⁵ STEPHAN 2009a, S. 147 und 155 f.; ID. 2009b, S. 76.

¹⁷³⁶ GIJSBERS 1996, S. 304 ff.

¹⁷³⁷ STEPHAN 2009a, S. 148; ID. 2009b, S. 71 f.

¹⁷³⁸ Vgl. GANZ 2003, S. 84; STEPHAN 2009a, S. 149 ff.

¹⁷³⁹ *Ibid.*, S. 151.

¹⁷⁴⁰ GIJSBERS 1996, S. 301 ff.

¹⁷⁴¹ Zur Geschichte der diversen Stiftungsinitiativen siehe Kapitel 3.1.2., S. 255 ff. und Kapitel 3.1.5., S. 264 ff.

gen der diversen Huldigungstexte ernst, wirkt es aber zumindest überraschend, dass die Pamphilj, nachdem Innozenz X. das Ceva-Projekt abgelehnt hatte, nicht noch unter dem zur eigenen Familie gehörenden Papst auf dem Quirinal aktiv wurden und dass Camillo Pamphilj auch dann, als sich die Neubaupläne unter Alexander VII. konkretisierten, keinen Betrag anbot, der den Jesuiten sofort ausreichend schien, sondern er vielmehr riskierte, dass ihm ein anderer, freigiebigerer Stifter zuvor kam.

6.4. Der Hauptraum als Abbild einer überzeitlichen, kosmischen Ordnung

Wurden die Parallelen zum Pantheon und die Klassizität der Säulen- beziehungsweise Pilasterordnung im vorigen Kapitel primär als Versuch gedeutet, mit dem Neubau so stark wie möglich an die auf dem Grundstück des Noviziats verortete *Domus Pamphiliana* des Numa Pompilius zu erinnern, und wurde als deren Initiator daher im Wesentlichen Camillo Pamphilj angenommen, lässt sich der Rückgriff auf die genannten Motive allerdings ebenso gut auch als Teil eines dann wohl eher von den Jesuiten oder von Bernini ausgehenden Universalitäts- und Allgemeingültigkeitsanspruch verstehen, der sich darüber hinaus noch in einer Reihe weiterer Details manifestiert.

Verglichen mit anderen Kirchen des römischen Hochbarock, ja selbst verglichen mit dem höchst expressiven Außenbau mit seinen massiven Strebevoluten, seiner den Maßstab sprengenden Kolossalordnung der primären Fassadenebene sowie seiner durch den Sprenggiebel und den ornamentalen Wappenschild zusätzlich dynamisierten Portikus [ABB. 7 - ABB. 8 | ABB. 16 | ABB. 71 - ABB. 72] zeichnet sich der Innenraum von S. Andrea al Quirinale durch ein perfekt ausbalanciertes Gleichgewicht der Elemente aus [ABB. 89 - ABB. 91 | ABB. 96 | ABB. 98]. Die Suche nach einem harmonischen Gesamteindruck äußert sich dabei teils in der geschickten Interaktion zwischen kurzer, aber offener Längs-, langer, aber geschlossener Quer- und den Blick in die dritte Dimension lenkender Vertikalachse.¹⁷⁴² Teils schlägt sich diese in den bewusst den Idealproportionen der Traktate folgenden Größenverhältnissen der Öffnungen, der Wandfelder, der Pilastergliederung und der Pfeilerrücklagen nieder. Und teils trägt dazu gerade in der Säulenordnung auch die Wahl einer Zwischenstufe zwischen der ionischen und der korinthischen Ordnung bei, die bereits die Feierlichkeit und Pracht der *corinthia* anklingen lässt, sich aber dennoch die für die *ionica* charakteristische Harmonie bewahrt und insbesondere auf ein Konsolgesims verzichtet, das an dieser Stelle eine deutlich dramatischere, zugleich aber auch deutlich unruhigere Wirkung erzeugt hätte [ABB. 832].¹⁷⁴³ Der Eindruck von Einheitlichkeit wird darüber hinaus durch die Einführung des die Kontinuität der Wand betonenden geschlossenen Kapitellstreifen [ABB. 102], durch die Einbindung des Altarraumprospekts in das Gebälk der restlichen Wandgliederung [ABB. 99], durch den fast vollständigen Verzicht auf eine Verkröpfung des Hauptgebälks, durch die trotz der Festons letztlich weitgehend bruchlose Weiterführung der Pilastergliederung in Form der Gewölberippen sowie durch die scheinbar hinter den Rippen durchlaufende Kassettenstruktur gesteigert [ABB. 101 | ABB. 195].¹⁷⁴⁴

Insgesamt entsteht auf diese Weise zwar durchaus ein gewisses die Gesamtkomposition lebendig haltendes Spannungsverhältnis zwischen den Einzelementen. Es kommt hier aber ausdrücklich weder zu den für die Barockarchitektur sonst typischen gezielten Störungen im Gesamtgefüge noch entwickelt Bernini hier im großen Stil architektonische Neuerungen. Stattdessen beschränkt sich der Architekt in Bezug auf die originär baulichen Teile der Gesamtkomposition lediglich auf die

¹⁷⁴² Vgl. Kapitel 4.1.4., S. 421 ff.

¹⁷⁴³ Zur an S. Andrea al Quirinale gewählten Säulenordnung siehe Kapitel 2.6.5., S. 95 ff.

¹⁷⁴⁴ Vgl. Kapitel 4.2.4., S. 436.

geschickte Zusammenführung bereits bekannter Gestaltungsansätze. Es verwundert daher nicht, dass die Forschung auch und gerade in Bezug auf S. Andrea al Quirinale die architektonischen Lösungen Berninis oft als einen eher ins Cinquecento passenden Anachronismus aufgefasst hat und dementsprechend verschiedentlich die These vertritt, die zentrale Neuerung Berninis bestehe in seinem geschickten Einsatz der Architektur als Mittel, um die Wirkung der skulpturalen Ausstattung zu steigern.¹⁷⁴⁵ Während die dieser Einschätzung zugrunde liegende Wahrnehmung des Verhältnisses von Architektur und Skulptur zweifellos insofern zutrifft, als die Präsenz der skulpturalen Ausstattung den Bau zu einem gewissen Umfang von der Notwendigkeit befreit, sämtliche kompositorischen Schwerpunkte bereits allein mit architektureigenen Mitteln setzen zu müssen, ja als die Skulpturen, um entsprechend zur Geltung zu kommen, sogar ohnehin eher eine ruhige Gestaltung der Architektur voraussetzen, stellt sich gerade an S. Andrea allerdings außerdem die Frage, inwieweit Bernini hier für die bauliche Struktur überhaupt eine offensichtlich innovative Lösung anstrebte oder ob er in diesem Fall nicht sogar bewusst versuchte, die als zeitlos empfundenen architektonischen Motive lediglich in ihrer in der Antike entwickelten und im Verlauf der Renaissance wieder neu entdeckten Idealform aufzugreifen und ihnen eine der Vollkommenheit, Überzeitlichkeit und allumfassenden Gültigkeit der göttlichen Ordnung angemessene Perfektion zu verleihen.

Sollte die Interpretation, wonach es Bernini und den Jesuiten im Hauptraum von S. Andrea nicht zuletzt darum ging, den Universalitätsanspruch der Herrschaft Gottes abzubilden, tatsächlich zutreffen, wären dann allerdings auch die in sämtlichen Planungsstadien nachweisbaren Pantheon-Reminiszenzen nicht einfach nur als formale Orientierung an einem prominenten antiken Monument zu verstehen. Vielmehr sollten in diesem Fall wohl schon die einzelnen aus dem Pantheon übernommenen Entwurfs Elemente – in der finalen Grund- und Aufrisskonfiguration der Noviziatskirche vor allem die Grundstruktur aus Rundbau, nach vorne hin angefügtem Fassadenblock und vorgelagerter Vorhalle beziehungsweise Portikus [ABB. 7 | ABB. 1254], die in das Gewölbe der zentralen Rotunde einschneidende Vestibültonne [ABB. 89 | ABB. 1255] sowie gegebenenfalls die in die prinzipiell rechteckige Presbyteriumsöffnung eingestellten, an die Abtrennung der seitlichen Pantheonischen erinnernden Säulen [ABB. 91 | ABB. 143 | ABB. 1256] – zugleich auch dazu dienen, beim Betrachter die damals zweifellos bereits fest mit dem Pantheon verknüpfte architekturikonologische Assoziationskette wachzurufen, derzufolge die Kreisform des dortigen Grundrisses, die exakt dem Durchmesser entsprechende Gebäudehöhe sowie die daraus resultierende, dem Innenraum einbeschriebene Kugel das formale Äquivalent zur Weihe des Baus an die Gesamtheit der antik-römischen Götter beziehungsweise an Maria und die Gesamtheit der Märtyrer bildeten [ABB. 1257].

Letztlich wurde dann aber auch jene geometrische Universalitätsschiffre selbst *mutatis mutandis* in der Noviziatskirche nochmals aufgegriffen. Wie insbesondere im Zusammenhang mit der Analyse der Aufrissfigur von S. Andrea deutlich wurde, definieren die Rippen des Schirmgewölbes zumindest der Intention nach ein auf dem Abschlussgesims des Kuppelsockels aufliegendes Ovaloid, das genau wie die Kuppel des Pantheon als Rotationskörper aus der Grundrisskontur entsteht und dessen Scheitelpunkt einen exakt dem Gebäudedurchmesser entsprechenden Abstand vom Fußbodenniveau aufweist [ABB. 849 | ABB. 1244 f|h].¹⁷⁴⁶ Die Wandzone ist aus Gründen der Binnengliederung

¹⁷⁴⁵ So nutzt etwa Richard Krautheimer in Bezug auf die Architektur Berninis den Begriff eines „*baroque Cinquecentismo*“ und auch Christoph Luitpold Frommel spricht im Zusammenhang mit S. Andrea al Quirinale von einem „*comporre barocco con forme cinquecentesche*“. FROMMEL 1983, S. 244; KRAUTHEIMER 1985, S. 38 ff.

Die Einschätzung, wonach die hauptsächliche Qualität von Berninis Architektur darin bestehe, einen idealen Rahmen für skulpturale Ausstattungsprogramme bereitzustellen, findet sich insbesondere bei WITTKOWER 1958, S. 119 ff.; HIBBARD 1965, S. 144 ff.

¹⁷⁴⁶ Zur Aufrissgeometrie der Wandzone und der Kuppel siehe Kapitel 5.4.4., S. 587 ff.

zwar um $2\frac{3}{4}$ *palmi* oder etwa sechs Prozent überhöht, auch sie scheint für einen in der Kirche stehenden Betrachter aber dem Beispiel des Pantheons zu folgen und ziemlich genau die Hälfte der Gesamthöhe einzunehmen. Möglich gemacht wird jene Kombination aus der den Ovalumriss wiederholenden Kuppelkontur, der halbhohen Wandzone und der das Maß der Querachse aufgreifenden Gesamthöhe schließlich durch die zwischen Wand und eigentlichem Kuppelovaloid eingeschobene Sockelzone, die exakt die um die Überhöhung der Wand verminderte Differenz zwischen den beiden Halbachsen des Ovals überbrückt.

Und schließlich fällt ebenfalls im Zusammenhang mit der geometrischen Analyse auf, dass Bernini und die Jesuiten trotz des deutlich höheren Arbeitsaufwands gezielt versucht haben müssen, die Kontur des Grundrisses durch die Einführung eines dritten Radius sowie durch die Trennung der Ovalkonstruktion vom System der Pfeiler- und Kapellenachsen so weit wie nur irgend möglich an eine echte Ellipse anzunähern [ABB. 1240 | ABB. 1241]¹⁷⁴⁷ – ein Bestreben, das sich, soweit sich dies anhand der im Rahmen dieser Arbeit mituntersuchten Vergleichsbeispiele beurteilen lässt, bei anderen Bauten der Zeit nicht oder nur in äußersten Ausnahmefällen nochmals wiederholt und daher bei S. Andrea al Quirinale wohl einer besonderen inhaltlichen Intention geschuldet sein dürfte. Konkret liegt in diesem Zusammenhang zum einen die Annahme nahe, dass die ellipsengleiche Hauptraumkontur mit ihrer Orientierung an der mathematisch korrekten Form des gedehnten beziehungsweise gestauchten Kreises zumindest abstrakt auf die Vollkommenheit der göttlichen Ordnung verweisen sollte. Zum anderen sei hier – selbst wenn abgesehen vom Baubefund konkrete Belege für eine solche Hypothese bisher fehlen, selbst wenn sich im Rahmen dieser Studie noch nicht einmal eingehender aufarbeiten ließ, wie sich die Mitglieder der *Societas Iesu* in den auch zur Bauzeit von S. Andrea noch längst nicht abgeschlossenen Diskussionen über die astronomischen Weltbilder positionierten beziehungsweise in welchem Maße den Ordensmitgliedern darüber hinaus bereits die Erkenntnisse Johannes Keplers zur Form der Planetenbahnen geläufig waren, und selbst wenn die wenigen verfügbaren Indizien eher darauf hindeuten, dass zumindest die Ordensoberen eventuelle Sympathien für das heliozentrische System möglichst zu unterdrücken suchten¹⁷⁴⁸ – die Möglichkeit zur Diskussion gestellt, dass die Ellipsenform der Kirche zumindest als Verweis auf das Weltall, wenn nicht gar als Kommentar zu den Kontroversen über das korrekte Modell des Sonnensystems gedacht gewesen sein könnte. Sollte jene letztgenannte Hypothese tatsächlich zutreffen, käme auf Seiten der Jesuiten als Gesprächspartner Berninis insbesondere der damals als Mathematikprofessor des Collegium Romanum tätige und damit in den betreffenden Jahren auch als *consiliarius aedificiorum* anzunehmende Giuseppe Ferroni infrage, der im Gegensatz zu seinen Nachfolgern Francesco Eschinardi und Gilles-François de Gottignies ein überzeugter Anhänger Galileis war und etwa zwanzig Jahre nach Grundsteinlegung von S. Andrea sogar mit einem entgegen seines offiziellen Titels *Dialogo fisico-astronomico contro il sistema copernicano* unschwer als Verteidigungsschrift des heliozentrischen Weltbilds erkennbaren Traktat an die Öffentlichkeit trat.¹⁷⁴⁹

6.5. Der Altarraum als Bühne für das *theatrum sacrum* des Messgeschehens

Wie bereits im Zusammenhang mit der Analyse des zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale existierenden Bestands an Vergleichs- und Vorgängerlösungen deutlich wurde, steht die Presbyteriumszone der Noviziatskirche in der Tradition eines Altartypus, bei dem sich im Inneren eines oft

¹⁷⁴⁷ Vgl. Kapitel 5.4.2., S. 582 ff.

¹⁷⁴⁸ TORRINI 2005, S. 4 ff.

¹⁷⁴⁹ Vgl. *ibid.*, S. 6; ID., *passim*; MOTTA 2001, S. 713.

Zu Ferronis Tätigkeit am Collegium Romanum und seiner möglichen Rolle als *consiliarius aedificiorum* siehe Kapitel 5.2.3., S. 546.

konkav der Apsisrundung folgenden und durch einen Sprenggiebel überspannten Ädikularetabel eine zusätzliche räumliche Schicht herausbildete. Gerade in Berninis zentralen Altarlösungen der 1640er- bis frühen 1650er-Jahre, der Cappella Raymondi von S. Pietro in Montorio [ABB. 1024 - ABB. 1029], der Cappella Alaleona von SS. Domenico e Sisto [ABB. 1038 - ABB. 1040] und der Cappella Cornaro von S. Maria della Vittoria [ABB. 1030 - ABB. 1036] wurde jene innerhalb des Altaraufbaus geschaffene Raumzelle in diesem Zusammenhang dazu genutzt, entlang der Rückwand ein Relief oder im Zwischenraum selbst eine Skulptur beziehungsweise Skulpturengruppe zu positionieren.¹⁷⁵⁰ Die die Retabelkomposition nach vorne hin abschließende Ädikula wirkt dabei mehr oder weniger deutlich wie ein Proszenium, das Retabelinnere wird durch eine versteckte Belichtung zusätzlich aus dem Realraum entrückt. Auf diese Weise entstand bereits bei den genannten Beispielen der Eindruck einer über der eigentlichen Altarmensa gelegenen, einer jenseitigen Sphäre zugehörigen Theaterbühne, auf der die Skulpturen ein bestimmtes göttlich inspiriertes Geschehen vor den Gläubigen ausagieren.

Zwar blieben die hier beschriebenen Lösungen im Wesentlichen auf das Œuvre Berninis beschränkt und fanden daher ansonsten nur eine vergleichsweise geringfügige Verbreitung. Dennoch dürften die drei Kapellen angesichts des exzeptionellen Rangs wohl vergleichsweise schnell allgemein bekannt geworden sein und sich damit bis zum Baubeginn von S. Andrea al Quirinale als einer der zentralen Referenzrahmen für die Wahrnehmung von Retabelaltären etabliert haben. Gerade nachdem von Ädikulen eingeleitete Presbyterien in Rom ansonsten vollkommen unüblich waren, ist also wohl davon auszugehen, dass auch eventuelle Besucher von Berninis Noviziatskirche keine Schwierigkeiten hatten, im Altarraum von S. Andrea sowie in dessen Prospekt eine Retabeltypologie auszumachen [ABB. 143], dort zugleich die aus den genannten Kapellenaltären bekannte Theatralität wiederzuerkennen und die betreffende Zone damit als Bühne eines *theatrum sacrum* zu identifizieren. Dies gilt umso mehr, als mit dem frei schwebenden Gemälde des Andreas martyriums sowie mit der durch die Presbyteriumslaterne einströmenden Engelsglorie auch hier die Rückwand mit den Skulpturen eines wundersamen Geschehens besetzt wurde, die das Innere der Presbyteriumszone, ähnlich den Raumzellen innerhalb der Kapellenaltäre als göttlich durchwirkte, jenseitige Zone kennzeichnen. Dennoch unterscheidet sich die Situation in S. Andrea al Quirinale bereits in formaler Hinsicht auf zweierlei Weise fundamental von den genannten Vorläufern. Zum einen endet das „Retabel“ nun nicht mehr mit der Oberkante einer Altarmensa, sondern reicht vielmehr bis zum Boden des Hauptraums hinab [EBD.]. Das Innere der retabelartigen Zone lässt sich somit sowohl aus der zentralen Rotunde als auch – über die beiden seitlichen Türöffnungen – aus den angrenzenden biapsidialen Räumen konkret betreten [ABB. 251 | ABB. 256].¹⁷⁵¹ Zum anderen befindet sich die Altarmensa nun nicht mehr vor, sondern im Retabel und wird auf diese Weise selbst Teil des in der jenseitigen Sphäre stattfindenden Geschehens [ABB. 244].

Letztlich verleiht die spezifische Gestaltung des Altarraums und dessen besonderes Verhältnis zum Rest des Gebäudes der Anlage damit auch inhaltlich nochmals eine neue, über die vorangegangenen Kapellenaltäre hinausgehende Aussage. So kommt es an S. Andrea, anders als etwa bei der Cappella Raymondi, der Cappella Cornaro oder der Cappella Alaleona, nicht mehr nur zu einer dioramenartigen Verbildlichung eines wundersamen Geschehens, die durch die Darstellung des fruchtbaren Moments den in der Vergangenheit liegenden und in der Regel einmaligen Eingriff Gottes zwar *in perpetuo* im Hier und Jetzt sichtbar macht, bei der aber dennoch nur die im Retabel enthaltenen Figuren vom Wirken Gottes betroffen sind, während die Gläubigen die betreffende Szene nur als Beobachter mitverfolgen können. Es handelt sich aber auch nicht, wie bei anderen

¹⁷⁵⁰ Zu den Retabelösungen Berninis siehe ACKERMANN 2007, S. 35 f. und 43 ff. sowie Kapitel 4.4.1., S. 454 ff. dieser Arbeit.

¹⁷⁵¹ Zur formalen Interpretation des Altarraums als begehbare Retabel siehe Kapitel 4.4.4., S. 472 ff.

Engels glorien, etwa im Altarraum von S. Maria in Campitelli, an der Cathedra Petri oder im Langhausgewölbe von Il Gesù [ABB. 1012 | ABB. 1049 - ABB. 1050], um eine Situation, in der das Göttliche zwar vollkommen ungefiltert und direkt in den primären Kirchenraum eindringt, in der Gläubige und Priester, sobald sie sich einmal in der Kirche befinden, diesen Einbruch des Göttlichen aber nur noch ohne weiteres Zutun passiv über sich ergehen lassen können und in der sie sich darüber hinaus, wenn überhaupt, nur dessen konkreter Manifestation zu nähern, die eigentliche göttliche Sphäre aber nie zu erreichen vermögen.

Stattdessen wird dadurch, dass an S. Andrea die rahmende Ädikula, die verdeckte Beleuchtung und die mit dem Licht einströmenden Engel den Altarraum weiterhin als klar vom Realraum der zentralen Rotunde unterschiedene, zur jenseitigen Sphäre gehörende Zone ausweisen, erstens die im Inneren dieses „Retabels“ stattfindende Messhandlung selbst als ein wunderbares *theatrum sacrum* gekennzeichnet, in das Gott jedes Mal wieder aufs Neue eingreift. Zweitens wird in der während der Austeilung der Hostie überwundenen Grenze zwischen Hauptraum und Presbyterium die Messe im Allgemeinen sowie der Empfang der Eucharistie im Besonderen auch ganz bildhaft als derjenige Akt identifiziert, durch den der Gläubige aus seinem weltlichen Leben heraus mit dem Göttlichen in Kontakt zu treten vermag. Drittens betont die Gestaltung des Altarraums damit zumindest mittelbar die aktive Rolle des Gläubigen im Heilsgeschehen, erreicht dieser die von Gottes Wirken durchdrungene Sphäre doch erst dadurch, dass er sich dezidiert entschließt, an der Kommunion teilzunehmen. Und viertens impliziert Berninis spezifische Interpretation der Altarzone die nur dem Zelebranten und seinen Assistenten offenstehende Möglichkeit, in der Ausführung der Messhandlung gänzlich Teil der göttlichen Sphäre zu werden. Gerade in der Kirche eines Jesuitennoviziats, die zwar, wie im Falle von S. Andrea al Quirinale, von vornherein auch externen Messbesuchern offenstand, deren primäres Publikum jedoch nicht zuletzt aus Priesteramtskandidaten bestand, die dort gemäß ihres üblichen Tagesablaufs jeden Morgen der Messe beizuwohnen hatten, war eine derartige Gestaltung des Altarraums damit optimal dazu geeignet, die zukünftigen Ordensmitglieder in ihrem Entschluss zu einem Leben als Patres zu bestärken.

6.6. Die Grablege als Symbol der Ordensidentität

Ebenso wie die auf die Rolle der Messfeier im Heilsgeschehen und auf die privilegierte Stellung des Priesters verweisende Presbyteriumszone dürften sich schließlich auch die Katakombenreminiszenzen der Grablege¹⁷⁵² [ABB. 469 | ABB. 493 | ABB. 531 | ABB. 568] primär an die Novizen gewandt haben, die sich auf dem Quirinal auf ihren Eintritt in den Orden vorbereiteten und die während der zwei Jahre ihres Noviziats dort nicht nur die Routinen des Ordenslebens kennenlernten und die spezifisch jesuitischen Andachtsformen einübten, sondern während jener Zeit auch das Selbstverständnis des Ordens verinnerlichen und einen gewissen Korpsgeist entwickeln sollten, der es ihnen später erlaubte, ihren Platz innerhalb des weltumspannenden Ordensnetzwerks einzunehmen. Auch wenn die *Societas Iesu* zur Bauzeit von Berninis Kirche den Schwerpunkt ihrer Arbeit längst vor allem auf eine intensive Tätigkeit im Bildungsbereich verschoben hatte, dürfte in diesem Zusammenhang zumindest gegenüber den Novizen nochmals die ursprüngliche, aus der Frühzeit der *Societas Iesu* resultierende Ordensidentität herausgestellt worden sein.¹⁷⁵³

In den ersten Jahrzehnten ihrer Geschichte war die zentrale *raison d'être* der Gesellschaft Jesu die Mission in den protestantisch gewordenen Gebieten und in den sogenannten „beiden Indien“ ge-

¹⁷⁵² Zu den in der Grablege von S. Andrea al Quirinale enthaltenen Katakombenbezügen siehe Kapitel 4.6.4., S. 531 ff.

¹⁷⁵³ Auch die hier vorgetragenen Überlegungen finden sich in italienischer Sprache bereits in meinem Beitrag zum 2016 erschienenen Sammelband zu S. Andrea al Quirinale. GLITSCH 2016, *passim*.

wesen – ein Umstand, der sich nicht zuletzt in dem für die Jesuiten spezifischen, auch in der zweiten Hälfte des Seicento noch selbstverständlich praktizierten vierten Gelübde ausdrückte, sich vom Papst jederzeit zu Missionen aussenden zu lassen. Noch im Seicento sahen sich die Jesuitenpatres dementsprechend in der Tradition der frühen Apostel und Märtyrer, die unter Einsatz ihres eigenen Lebens das Evangelium verbreitet hatten. Und in der Tat war zumindest in den Jahren besonders intensiver Missionsaktivität aufgrund der mit den Missionsreisen verbundenen Gefahren das Risiko – oder, wenn man den zeitgenössischen Berichten Glauben schenken darf, die Chance –, selbst im Dienste des Glaubens und damit als Märtyrer zu sterben, bei den Jesuiten deutlich höher als in anderen Orden. So waren etwa bereits im Jahr 1570 vierzig Jesuiten auf der Überfahrt nach Brasilien von calvinistischen Piraten überfallen und getötet worden, 1583 waren fünf Jesuiten in Goa durch die Hand von Brahmanen gestorben und 1597 hatte der japanische Kaiser 26 Christen, darunter drei jesuitische Missionare, in Nagasaki kreuzigen lassen.

Diese und ähnliche Ereignisse fanden dabei nicht nur innerhalb kürzester Zeit in das kollektive Gedächtnis der Jesuiten Eingang und wurden in Texten und Bildern dauerhaft präsent gehalten. Vielmehr wurden jene Martyriumsepisoden auch den angehenden Ordensmitgliedern während ihrer Noviziatszeit prominent präsentiert und als Thema für ihre Meditationsübungen vorgeschlagen. So stellte ein ab Mitte der 1580er-Jahre entstandener Freskenzyklus im heute nicht mehr erhaltenen Aufenthaltsraum des Noviziats den Tod der vierzig brasilianischen und der fünf indischen Märtyrer ganz selbstverständlich neben andere wichtige Stationen der Ordensgeschichte, wie die Vision des Hl. Ignatius in La Storta oder die Ankunft des Hl. Franz Xaver in Japan [Abb. 1258].¹⁷⁵⁴ Und in der seit 1595 ebenfalls zum Noviziat gehörenden Kirche S. Vitale wurde kurz vor 1600 ein weiterer Märtyrerzyklus realisiert, der anhand von Beispielen für Märtyrer verschiedener Klassen die Idee des Martyriums an sich reflektiert [Abb. 800 - Abb. 801].

Auch die Katakombenreminiszenzen im Untergeschoss von Berninis Kirche erweisen sich in diesem Kontext somit als eine zusätzliche, architektonische Spielart jener bereits in den Freskenzyklen angelegten Märtyrerthematik. Nachdem die Darstellungen im Aufenthaltsraum den Novizen dabei im Wesentlichen die Geschichte der ordenseigenen Märtyrer präsentiert und die Fresken von S. Vitale die frühchristliche Märtyrertradition vorgestellt hatten, dürfte die Grablege unter S. Andrea dann wohl insbesondere die Aufgabe übernommen haben, den Novizen bei jeder dort vorgenommenen Bestattung wieder aufs Neue zu verdeutlichen, dass das Selbstbild der Jesuiten als Nachfolger der Apostel und Märtyrer auch für diejenigen Ordensmitglieder relevant blieb, die aufgrund der durch die Ordensoberen vorgenommenen Verteilung des Personals auf die diversen Ordensniederlassungen selbst nicht mehr unmittelbar an der Missionstätigkeit beteiligt waren.

¹⁷⁵⁴ BAILEY 2003, S. 64 ff.

Da sich die Fresken heute nicht mehr erhalten haben, beruhen auch Baileys Ausführungen letztlich auf RICHEÔME 1611, S. 153 ff.

Anhang

A. Maß- und Gewichtseinheiten im Rom der frühen Neuzeit

LÄNGENMASSE

$$1 \text{ decimo} = \frac{1}{2} \text{ minuto} = \frac{1}{10} \text{ oncia}^{1755} \approx 1,86 \text{ mm}$$

$$1 \text{ minuto} = \frac{1}{5} \text{ oncia}^{1755, 1756} \approx 3,72 \text{ mm}$$

$$1 \text{ oncia} = 1 \text{ dito}^{1756} = \frac{1}{12} \text{ palmo romano}^{1755, 1756} \approx 1,86 \text{ cm}$$

$$1 \text{ palmo romano} \approx 22,34 \text{ cm}^{1755}$$

$$1 \text{ canna architettonica} = 10 \text{ palmi romani}^{1755, 1756} \approx 2,23 \text{ m}$$

HOHLMASSE

$$1 \text{ scorzo} \approx 0,0134 \text{ m}^3^{1755}$$

$$1 \text{ rubbio} = 22 \text{ scorzi} \approx 0,294 \text{ m}^3^{1755}$$

$$1 \text{ palmo cubo} \approx 0,0112 \text{ m}^3^{1755}$$

$$1 \text{ soma (Spolienziegel)} = \frac{1}{4} \text{ carrettata}^{1757, 1758} = 9 \sim 11 \text{ palmi cubi} \approx 0,100 \sim 0,125 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ soma (Puzzolanerde)} = \frac{1}{6} \text{ carrettata}^{1758} = 5 \sim 7 \frac{1}{2} \text{ palmi cubi} \approx 0,084 \sim 0,188 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ carrettata (Travertin)} = 30 \text{ palmi cubi}^{1756} \approx 0,334 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ carrettata (Bruchstein)} = 30 \sim 33 \text{ palmi cubi}^{1757} \approx 0,334 \sim 0,368 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ carrettata (Spolienziegel)} = 36 \sim 45 \text{ palmi cubi}^{1757} \approx 0,401 \sim 0,502 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ carrettata (Puzzolanerde)} = 30 \sim 45 \text{ palmi cubi}^{1757} \approx 0,334 \sim 0,502 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ carrettata (Aushub)} = 30 \sim 33 \text{ palmi cubi}^{1757} \approx 0,334 \sim 0,368 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ barozzata (Travertin)} = 1 \frac{1}{2} \text{ carrettate}^{1757, 1758} = 45 \text{ palmi cubi} = 0,502 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ barozzata (Bruchstein)} = 1 \frac{1}{2} \text{ carrettate}^{1757, 1758} = 45 \sim 49 \frac{1}{2} \text{ palmi cubi} = 0,502 \sim 0,552 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ barozzata (Spolienziegel)} = 1 \frac{1}{2} \text{ carrettate}^{1757, 1758} = 54 \sim 67 \frac{1}{2} \text{ palmi cubi} = 0,602 \sim 0,758 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ barozzata (Puzzolanerde)} = 1 \frac{1}{2} \text{ carrettate}^{1757, 1758} = 45 \sim 67 \frac{1}{2} \text{ palmi cubi} = 0,502 \sim 0,758 \text{ m}^3$$

$$1 \text{ barozzata (Aushub)} = 1 \frac{1}{2} \text{ carrettate}^{1757, 1758} = 45 \sim 49 \frac{1}{2} \text{ palmi cubi} = 0,502 \sim 0,552 \text{ m}^3$$

GEWICHTE

$$1 \text{ libbra} \approx 0,339 \text{ kg}^{1755}$$

$$1 \text{ decina (Gips)} = 10 \text{ libbre}^{1755} \approx 3,39 \text{ kg}$$

$$1 \text{ peso (Kalk)} = 400 \text{ libbre}^{1755, 1756} \approx 135,6 \text{ kg}$$

$$1 \text{ carro (Kalk)} = 9 \sim 10 \text{ pesi}^{1758} = 3600 \sim 4000 \text{ libbre} \approx 1220 \sim 1356 \text{ kg}$$

¹⁷⁵⁵ MARTINI 1883, S. 596 ff. und 603.

¹⁷⁵⁶ ZABAGLIA 1743, fol. 1 r^o und 7 r^o.

¹⁷⁵⁷ SCAVIZZI 1983, S. 50 f. und 52 (Anm. 52).

¹⁷⁵⁸ ARSI, F.G. 865, fasc. 1 („*Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesie*“), *passim*; vgl. Kapitel 3.3.2., S. 300 ff.

MENGENEINHEITEN

1 *carrettata* (Standardziegel und *pianelle*) = 333 Stück ¹⁷⁵⁶

ZAHLUNGSMITTEL

1 *quattrino* = $\frac{1}{5}$ *baiocco* ¹⁷⁵⁵

1 *baiocco* = $\frac{1}{10}$ *giulio* = $\frac{1}{100}$ *scudo* ¹⁷⁵⁵

1 *giulio* = $\frac{1}{10}$ *scudo* ¹⁷⁵⁵

1 *scudo* ¹⁷⁵⁵

B. Erläuterung der relevanten geometrischen Verfahren und Rechenmethoden

DIE KONSTRUKTION VON OVALEN UND ELLIPSEN

Angesichts der Gleichsetzung von Kreisbogenoval und Ellipse¹⁷⁵⁹ stand den Architekten des 17. Jahrhunderts für die Konstruktion ovaler Figuren eine ganze Reihe von Verfahren zur Verfügung. Im Wesentlichen lassen sich dabei drei Gruppen unterscheiden: Konstruktionen mit Zirkel und Lineal für die verschiedenen Varianten der Kreisbogenovale, Techniken, mit denen sich eine kontinuierliche Ellipsenlinie zeichnen lässt, sowie Methoden zur Konstruktion einzelner Ellipsenpunkte.¹⁷⁶⁰

Konstr. 1.: Die Konstruktion von Kreisbogenovalen

Konstr. 1.1.: Die allgemeine Konstruktion

Wie bei der Vorstellung von Oval und Ellipse bereits erwähnt,¹⁷⁶¹ setzt sich ein für Gebäudegrundrisse geeignetes Kreisbogenoval stets aus einer durch 4 teilbaren Zahl bruchlos aneinander anschließender Kreisbögen zusammen, von denen die dem Radius nach kleinsten und größten jeweils zwei aneinandergrenzende Quadranten miteinander verbinden und die übrigen sich in allen vier Quadranten wiederholen [ABB. 1210 a]. Zur Konstruktion eines Ovals wird daher zunächst ein Achsenkreuz aufgerissen und darauf einer der Kreisbögen mit dem größten oder dem kleinsten Radius so eingezeichnet, dass dessen Mittelpunkt exakt auf der jeweiligen Ovalachse liegt. Nachdem sich ein glatter Übergang zwischen zwei Kreisbögen nur ergibt, wenn die beiden Mittelpunkte und der zugehörige Wechsellpunkt auf einer Geraden liegen, existieren dann grundsätzlich zwei Wege, um korrekt an den bestehenden Bogen anzuschließen. Zum einen ist es möglich, zunächst den Mittelpunkt des folgenden Kreisbogens frei zu wählen und auf dieser Grundlage den dazu passenden Wechsellpunkt zu bestimmen. Dafür konstruiert man die durch die beiden Mittelpunkte verlaufende Gerade und schneidet diese mit dem bereits vorhandenen Bogen [ABB. 1259 a]. Statt des zweiten Mittelpunkts kann zunächst auch der Endpunkt des ursprünglichen Kreisbogens festgelegt werden. Um auch diesmal zu vermeiden, dass am Übergang von Segment zu Segment ein Knick entsteht, zieht man daraufhin die Verbindungsgerade zwischen dem Wechsellpunkt und dem Zentrum des bestehenden Bogens und wählt als nächsten Mittelpunkt einen Punkt auf der eben erzeugten Geraden [ABB. 1259 b]. Der Radius des nächsten Bogens ergibt sich in beiden Fällen aus dem Abstand zwischen dem neuen Mittelpunkt und dem bereits bekannten Wechsellpunkt. Die genannten Konstruktionen werden in einem Quadranten so lange wiederholt, bis der letzte Bogen die andere Hauptachse erreicht und dessen Mittelpunkt unmittelbar auf jener anderen Achse zu liegen kommt. Soll das entstehende Oval zum Achsenkreuz symmetrisch sein, spiegelt man zum Schluss sämtliche so konstruierten Mittelpunkte an beiden Achsen und ergänzt die Umrisslinie auch in den restlichen drei Quadranten [ABB. 1259 c].

¹⁷⁵⁹ Vgl. Kapitel 5.2.3., S. 544.

¹⁷⁶⁰ Eine ähnliche Einteilung schlägt Ornella Zerlenga vor, die in ihrer Studie die jeweiligen Gruppen unter die aus den Traktaten entnommenen Schlagwörter „*col compasso*“, „*col filo*“ und „*portato dalla ragione*“ stellt. ZERLENGA 1997, *passim*.

Während jedoch Zerlenga die Unterscheidung zwischen den beiden Arten der Ellipsenkonstruktion vor allem anhand der ihnen zugrunde liegenden mathematischen Zusammenhänge trifft, geht die hier getroffene Einteilung allein von der Art der praktischen Anwendung aus.

¹⁷⁶¹ Zu den grundsätzlichen Eigenschaften von Oval und Ellipse sowie zur Terminologie siehe Kapitel 5.2.1., S. 537 f.

Konstr. 1.2.: Die Konstruktion von Kreisbogenovalen mit 2 Radien

Obwohl das geometrische Gerüst eines Kreisbogenovals mit 2 Radien genaugenommen weiterhin aus den vorne beschriebenen Fächern zu beiden Seiten der Hauptachse besteht [ABB. 1210 b | ABB. 1259 c],¹⁷⁶² ergibt sich bei der Überlagerung der beiden Fächer zwischen den Mittelpunkten M_1 , M_2 , N_1 und N_2 der Kreisbögen doch gleichzeitig auch eine Raute mit Ecken auf den beiden Ovalachsen und mit Seitenlinien, deren Verlängerungen die Umrisslinie in den Wechsellpunkten W_1 bis W_4 schneiden [ABB. 1260]. In der Praxis erfolgt die Konstruktion eines solchen Ovals daher zumindest in der Vorstellung des Zeichners¹⁷⁶³ nicht mehr, indem man auf eine der im vorigen Abschnitt vorgestellten Weisen sukzessive ein Segment an das andere fügt, sondern indem man zunächst die von den Mittelpunkten gebildete, zentrale Raute festlegt, danach deren Seiten über die Mittelpunkte M_1 und M_2 der kleinen Kreisbögen hinaus bis zur geplanten Umrisslinie verlängert und zum Schluss zwischen den so ermittelten Grenzen die vier Kreisbögen einzeichnet.

Auch die in den Traktaten vorgestellten, spezielleren Ovalkonstruktionen münden schließlich in dieses für alle Ovale mit 2 Radien gültige Verfahren. Keines der Traktate beschreibt somit wirklich eine grundsätzlich neue Konstruktionsmethode für die eigentliche Umrisslinie. Stattdessen haben die Konstruktionen dort vor allem die Aufgabe, die Form und die Größe der zentralen Raute sowie die Längen der Radien festzulegen. So wird etwa bei dem von Serlio als zweite Konstruktion beschriebenen und später als „*ovato lungo*“ bezeichneten Kreisbogenoval¹⁷⁶⁴ zunächst ein Kreis so auf das Achsenkreuz des zu konstruierenden Ovals gezeichnet, dass dessen Mittelpunkt mit dem Achsenschnittpunkt Z zusammenfällt. Um die beiden seitlichen Schnittpunkte zwischen dem Kreis und den Ovalachsen, also M_1 und M_2 , werden dann zwei weitere Kreise mit demselben Radius geschlagen, die bereits die kleinen Kreisbögen bilden. Die beiden anderen Schnittpunkte, also N_1 und N_2 , markieren dagegen die Mittelpunkte der großen Kreisbögen, deren Radius sich an den durch die Verlängerung der Rautenseiten definierten Wechsellpunkten abgreifen lässt [ABB. 1261]. Insgesamt entsteht auf diese Weise ein Oval der Proportionen $1 : \sqrt{2}$, bei dem die zentrale Raute von einem auf der Spitze stehenden Quadrat gebildet wird und bei dem sich die große Achse und der kleine Radius als ganzzahlige Vielfache eines gemeinsamen Moduls ausdrücken lassen. Die kleine Achse und der große Radius sind dagegen bezogen auf dieses Modul irrational oder setzen sich sogar aus ganzzahligen und irrationalen Anteilen zusammen. Sie konnten daher im 16. und 17. Jahrhundert nur auf geometrischem Wege völlig exakt bestimmt werden.

Auch bei den anderen beiden Musterovalen Serlios, dem „*ovato*“ [ABB. 1262] und dem „*ovato tondo*“ [ABB. 1263], von denen das eine auf zwei sich berührenden Quadraten und das andere auf zwei genau bis zur Mitte ineinandergezeichneten Kreisen aufbaut, die am Ende aber beide fast dieselben Gesamtproportionen von knapp $1 : 1 \frac{1}{3}$ besitzen,¹⁷⁶⁵ sowie bei den Ovalvarianten Buonaiuto Lorini, Pietro Accoltis und Giovanni Scalas, die alle drei das Konstruktionsprinzip des *ovato tondo*

¹⁷⁶² Vgl. Kapitel 5.2.1., S. 538.

¹⁷⁶³ Abgesehen von der Tatsache, dass die Kreisbögen hier alle erst ganz zum Schluss gezeichnet werden – eine Vorgehensweise, die bei mehr als 2 Radien übrigens genauso möglich wäre – entspricht der Ablauf dieser unter anderem von Sebastiano Serlio beschriebenen Zeichenmethode strenggenommen zwar doch wieder genau der ersten der in Konstr. 1.1. vorgestellten, allgemeinen Ovalkonstruktionen. SERLIO 1584, I, fol. 13 v°.

Allerdings dürfte sich wohl kaum ein Zeichner während der Arbeit an einem Oval mit 2 Radien diese allgemeinere Konstruktion tatsächlich bewusst gemacht haben.

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*, I, fol. 13 v°; LORINI 1597, I, S. 6; TROILI 1683, S. 10 f.

¹⁷⁶⁵ Die Konstruktionen sind beschrieben in *Ibid.*, I, fol. 13 v° f. sowie vollständig oder teilweise in CATTANEO, 1567, VII, S. 157; LORINI 1597, I, S. 6; SCAMOZZI 1615, S. 122 f. und TROILI 1683, S. 10 f.; ohne Erläuterungen darüber hinaus in VITRUV - CESARIANO 1521, V, fol. 80 v° sowie in POMODORO - SCALA 1599, Taf. 3, Taf. 28 und Taf. A.1 (fig. 47 f.).

nochmals variieren,¹⁷⁶⁶ sind zumindest einzelne Maße irrational. Ovale mit vollständig kommensurablen Achsen und Radien lassen sich dagegen nur erzielen, wenn man die zentrale Raute aus pythagoreischen Dreiecken zusammensetzt. Zur Konstruktion wird in diesem Fall zunächst vom Achsenschnittpunkt Z aus das Grundmodul m des Ovals auf allen Ästen des Achsenkreuzes mehrfach abgetragen und zwischen den entsprechenden Teilungspunkten der beiden Achsen die zentrale Raute eingezeichnet. Theoretisch funktioniert diese Konstruktion mit Rauten aus jedem beliebigen pythagoreischen Dreieck. In der Praxis wählte man jedoch fast immer das kleinste der pythagoreischen Tripel, 3 : 4 : 5, da alle anderen Dreiecke eine deutlich feinere Achsenteilung erfordern würden. Erstmals eingesetzt wurde ein derartiges Oval wohl in den 1550er-Jahren von Jacopo Barozzi da Vignola,¹⁷⁶⁷ der bei dieser Gelegenheit für die kleinen Kreisbögen einen Radius von ebenfalls 3 Modulen wählte. Wie im *ovato lungo* wurde daher die große Achse von zwei, sich im Schnittpunkt des Achsenkreuzes berührenden, kleinen Kreisen ausgefüllt [ABB. 1264].

Soweit wir wissen, wurde das von Vignola verwendete Oval im 16. und 17. Jahrhundert nie publiziert und auch andere auf einer zentralen Raute aus pythagoreischen Dreiecken beruhende Varianten finden sich in den gedruckten Quellen nicht. Da sich vor Bekanntwerden von Christoph Clavius' und Abraham Bosses Methoden zur Bestimmung der Mittelpunkte rationale Proportionen bei Ovalen mit 2 Radien überhaupt nur auf der Basis pythagoreischer Dreiecke realisieren ließen, darf jedoch vorausgesetzt werden, dass die beschriebene Konstruktion entweder in Handwerker- und Künstlerkreisen mündlich überliefert oder im Laufe der Jahre auch von anderen Architekten immer wieder neu entwickelt wurde. Dies gilt umso mehr, als die ersten ganzzahligen Werte für den Radius des kleinen Kreisbogens in Kombination mit der Raute aus Dreiecken der Seiten 3 : 4 : 5 stets ein Oval mit einer der klassischen Proportionen ergeben:

kleiner Radius:	1 mod.	2 mod.	3 mod.	4 mod.	5 mod.
großer Radius:	6 mod.	7 mod.	8 mod.	9 mod.	10 mod.
kleine Halbachse:	2 mod.	3 mod.	4 mod.	5 mod.	6 mod.
große Halbachse:	4 mod.	5 mod.	6 mod.	7 mod.	8 mod.
Proportionen des Ovals:	1 : 2	1 : 1,667	1 : 1,5	1 : 1,4 ($\approx 1 : \sqrt{2}$)	1 : 1,333

Konstr. 1.3.: Die Konstruktion der Mittelpunkte nach Christoph Clavius und Abraham Bosse

Außer durch den Rückgriff auf eine der beschriebenen Standardvarianten lassen sich im Voraus festgelegte Proportionen bei Kreisbogenovalen mit 2 Radien nur mithilfe der Clavius- beziehungsweise Bosse'schen Mittelpunktskonstruktionen erzeugen, die Mitte des Seicento in Rom aber noch nicht unbedingt als bekannt vorausgesetzt werden können.¹⁷⁶⁸ Dazu zeichnet man bei der einen Konstruktion zunächst das Achsenkreuz in der gewünschten Proportion und Größe und wählt – innerhalb der zulässigen Grenzen¹⁷⁶⁹ – den Radius r der kleinen Kreisbögen. Von den Achsenend-

¹⁷⁶⁶ LORINI 1597, I, S. 6; ACCOLTI 1625, I, S. 40 f.; POMODORO - SCALA 1599, Taf. A.1 (fig. 46).

¹⁷⁶⁷ KITAO 1974, S. 34 und S. 109 (Anm. 128); LOTZ 1955, S. 42 (Anm. 15).

¹⁷⁶⁸ CLAVIUS 1604, VIII, S. 423 f. und 421; BOSSE o. J., Taf. N f.; BOSSE 1665, S. 64 und Taf. 14. Zur Verbreitung der Konstruktionen in Italien siehe Kapitel 5.2.2., S. 543.

¹⁷⁶⁹ Bei einem Oval mit zwei Radien muss der kleine Radius stets kürzer als die kleine und der große Radius länger als die große Halbachse sein, da die vier Endpunkte der beiden Achsen sonst nicht mehr durch glatt ineinander übergehende, konvexe Linien verbunden werden können. Sofern, wie bei der Beschreibung des allgemeinen Kreisbogenovals postuliert, die Radien vom Endpunkt der großen zum Endpunkt der kleinen Achse hin von Segment zu Seg-

punkten aus wird dieser dann auf den Ästen des Achsenkreuzes abgetragen, wodurch sich als Schnittpunkte mit der großen Ovalachse bereits die Mittelpunkte der kleinen Kreisbögen bilden. Den Mittelpunkt eines der großen Kreisbögen erhält man, indem man den Mittelpunkt M eines der kleinen Kreisbögen mit dem Punkt P auf der kleinen Ovalachse verbindet und auf der so entstandenen Strecke MP die Mittelsenkrechte konstruiert. Der gesuchte Mittelpunkt N befindet sich dann an derjenigen Stelle, an der diese Mittelsenkrechte die kleine Ovalachse oder ihre Verlängerung schneidet [ABB. 1265 a]. Auf dieselbe Weise lassen sich, was Clavius und Bosse allerdings nicht erwähnen, auch die kleinen Kreisbögen bestimmen, wenn die großen Bögen bekannt sind [ABB. 1265 b]. Bei der anderen, nur von Clavius beschriebenen Konstruktionsmethode geht man dagegen stets vom großen Radius aus.¹⁷⁷⁰ Dazu zeichnet man auf dem Achsenkreuz zunächst die großen Kreisbögen ein und zieht durch einen der Mittelpunkte, N, eine Parallele zur großen Achse.¹⁷⁷¹ Verbindet man den Schnittpunkt P zwischen der Parallele und dem zugehörigen Kreis mit dem nächstgelegenen Endpunkt C der großen Achse und verlängert man die so entstandene Linie PC, bis sie den Kreis ein weiteres Mal schneidet, so entspricht der entstehende Schnittpunkt W einem der Wechsellpunkte. Der Mittelpunkt M eines kleinen Kreisbogens ergibt sich dann als Schnittpunkt zwischen der Linie WN vom Wechsellpunkt zum Mittelpunkt des großen Kreisbogens einerseits und der großen Achse AC andererseits [ABB. 1266].

Konstr. 1.4.: Die Konstruktion von Kreisbogenovalen mit drei Radien

Da durch das Zusammenspiel der Form und Größe der zentralen Raute sowie der Länge der Radien bereits bei Kreisbogenovalen mit 2 Radien eine große Bandbreite an unterschiedlichen Ovalvarianten entsteht, dürfte – von seltenen Ausnahmen abgesehen – mit der Einbeziehung eines dritten Radius in die Ovalkonstruktion [ABB. 1267] in erster Linie das Ziel verbunden gewesen sein, die Abweichungen des Kreisbogenovals von einer proportionsgleichen Ellipse noch weiter zu verringern. Die genaue Konstruktion des Ovals muss daher in der Regel vor allem darauf abgestimmt werden, wie sich eine möglichst große Ähnlichkeit mit der Ellipse erreichen lässt. Die Erfahrung hat in diesem Zusammenhang gezeigt, dass sich zumindest bei ovalen Figuren mit den in Grundrissen üblichen Proportionen von etwa 2 : 3 bis 3 : 4 eine besonders gute Näherung dann ergibt, wenn für den kleinen Bogen der um etwa 3 - 4 % verlängerte Radius von deren kleinem und für den großen Bogen der um denselben Anteil verkürzte Radius von deren großem Scheitelkrümmungskreis gewählt wird und wenn der Radius des mittleren Kreisbogens dem arithmetischen Mittel der beiden Halbachsen entspricht.¹⁷⁷² Die Mittelpunkte der Kreisbögen lassen sich dann konstruieren, indem man von den Endpunkten des Achsenkreuzes aus zunächst auf der großen Achse den kleinen und auf der kleinen Achse den großen Radius abträgt. Schlägt man um die so ermittelten Zentren der kleinen und großen Kreisbögen, M und N, weitere Kreise, deren Radien der Differenz des mittleren und des kleinen beziehungsweise des mittleren und des großen Radius entsprechen, ergeben sich als Schnittpunkte dieser zusätzlichen Kreise die Zentren der mittleren Bögen, O.

ment zunehmen sollen, gelten dieselben Voraussetzungen darüber hinaus auch für Ovale mit drei, vier oder mehr Radien.

¹⁷⁷⁰ Auch bei dieser Konstruktion ist zwar theoretisch eine Variante denkbar, die mit dem anderen Radius beginnt. In der Praxis ergeben sich dann jedoch extrem schleifende Schnitte, die einen sinnvollen Einsatz der Konstruktion unmöglich machen.

¹⁷⁷¹ Die von Clavius genannte Einschränkung, dass der Mittelpunkt des großen Kreisbogens im Inneren des Ovals liegen müsse, darf dabei ignoriert werden.

¹⁷⁷² HONEY 1908, S. 618. Die dort empfohlene geometrische Konstruktion für die Radien der großen und kleinen Kreise liefert bei einer Ovalproportion von 1 : 1,333 Radien von $\frac{31}{32}$ beziehungsweise $\frac{32}{31}$ sowie bei einer Ovalproportion von 1 : 1,5 Radien von $\frac{23}{24}$ beziehungsweise $\frac{24}{23}$ der Krümmungsradien an den Scheiteln der Ellipsen.

Die Wechsellpunkte liegen auch hier wieder auf den bis zum Ovalumriss verlängerten Verbindungslinien der Mittelpunkte [ABB. 1268]. Somit lässt sich durch diese Konstruktion, die sich übrigens für alle Fälle eignet, in denen die Gesamtabmessungen des Ovals und die Längen der drei Radien bekannt sind, zwar gewährleisten, dass die entstehende Umrisslinie die geforderten Proportionen aufweist.¹⁷⁷³ Es ist auf diese Weise jedoch nicht möglich, auch die Position der Wechsellpunkte direkt zu kontrollieren.

Soll zumindest einer der Wechsellpunkte vorab festgelegt werden, lassen sich der passende Radius der mittleren Kreisbögen sowie die zugehörigen Mittelpunkte auch mithilfe der entsprechend abgewandelten Mittelpunktskonstruktion Clavius' und Bosses ermitteln. Dazu wird zunächst einer der großen oder einer der kleinen Kreisbögen einschließlich seines Endpunkts frei gewählt und auf dem Achsenkreuz eingezeichnet. Analog zur oben beschriebenen Konstruktion für Ovale mit 2 Radien wird dann auf der anderen Achse sowie auf der seitlichen Begrenzungslinie des bereits bestehenden Kreissektors jeweils der andere extreme Radius abgetragen und auf der Verbindung zwischen den so entstehenden Punkten die Mittelsenkrechte konstruiert. Wo diese sich mit der seitlichen Begrenzung des bestehenden Kreissektors schneidet, liegt dann einer der gesuchten Mittelpunkte der mittleren Kreisbögen [ABB. 1269].

In den seltenen Fällen, in denen im 17. Jahrhundert auch in Italien bereits Kreisbogenovale mit 3 verschiedenen Radien zum Einsatz kamen, dürften oft sogar bei beiden an die Achsen anschließenden Kreisbogentypen die Endpunkte vorab festgelegt worden sein.¹⁷⁷⁴ Da das Oval dadurch überbestimmt ist, konnte für die verbindenden Bögen dann jedoch nur noch nach derjenigen Lösung gesucht werden, bei der sich die unvermeidlichen Fehler am besten verteilen. Wichtigste Bedingung war in diesem Zusammenhang, dass die mittleren Bögen tatsächlich auf beiden Seiten die vorab festgelegten Wechsellpunkte passieren. Um dies zu gewährleisten, wurden auf die durch die Enden der großen und kleinen Kreisbögen, also durch die Punkte V und W, definierten Sehnen wohl zunächst die Mittelsenkrechten konstruiert, auf denen die Zentren aller durch beide Wechsellpunkte verlaufenden Kreise liegen. Da diese Mittelsenkrechten in der Regel nicht durch die von den Seitenlinien der angrenzenden Kreissektoren gebildeten Schnittpunkte O' verlaufen,¹⁷⁷⁵ dürften als Zentren der mittleren Kreisbögen jeweils diejenigen Punkte O der Mittelsenkrechten gewählt worden sein, die zu den genannten Schnittpunkten O' den geringsten Abstand besitzen [ABB. 1270]. Auch wenn der für Ovale typische unmerkliche Übergang zwischen den Kreisbögen dann strenggenommen nicht mehr gewährleistet ist, lassen sich dadurch in den meisten Fällen die Knicke in der Ovallinie doch so auf die beiden Wechsellpunkte verteilen, dass sie im Rahmen der Zeichengenauigkeit nicht auffallen.

In den Traktaten ist von diesen drei Konstruktionen allerdings nur die abgewandelte Fassung von Clavius' und Bosses Mittelpunktskonstruktion belegt¹⁷⁷⁶ und selbst deren Verbreitung im Rom der späten 1650er-Jahre ist, wie erwähnt, eher zweifelhaft. Die anderen hier beschriebenen Verfahren lassen sich in den Quellen zwar nicht nachweisen, sie erscheinen aber naheliegend genug, um ihre Erfindung selbst einem Architekten oder Künstler ohne besonderes mathematisches Wissen zutrauen zu können, und dürfen daher durchaus als Teil des in Architektenkreisen verbreiteten Erfahrungsschatzes gelten.

¹⁷⁷³ Zu den Grenzen, in denen bei dieser und den folgenden Konstruktionen, die Radien frei gewählt werden dürfen, siehe Konstr. 1.3., insbes. S. 620 (Anm. 1769).

¹⁷⁷⁴ Zu vermuten ist dies vor allem bei einigen der in Kapitel 5.3. genauer analysierten Entwurfszeichnungen für S. Andrea al Quirinale.

¹⁷⁷⁵ Zu den in einem Oval eigentlich geforderten geometrischen Eigenschaften vgl. Kapitel 5.2.1., S. 538.

¹⁷⁷⁶ BOSSE o. J., Taf. P f.

Auch bei Ovalen mit drei Radien ist es schließlich möglich, vollständig kommensurable Varianten zu erzeugen [ABB. 1271 a]. Dazu müssen sowohl die Seitenlängen der Dreiecke MOX zwischen den Mittelpunkten M der kleinen Kreisbögen, den Mittelpunkten O der mittleren Kreisbögen und deren Projektionen X auf die große Achse, als auch die Seitenlängen der Dreiecke NOY zwischen den Mittelpunkten N der großen Kreisbögen, den Mittelpunkten O der mittleren Kreisbögen und deren Projektionen Y auf die kleine Achse pythagoreische Tripel bilden. Nachdem im resultierenden Oval sowohl die drei Radien als auch die Längen der drei Bögen untereinander in einem ausgewogenen Verhältnis stehen sollten und außerdem die Teilung nicht unnötig fein werden darf, stehen für das an die große Achse anschließende Dreieck MOX eigentlich nur die Proportionen 3 : 4 : 5 oder 8 : 15 : 17 und für das an die kleine Achse anschließende Dreieck NOY die Proportionen 5 : 12 : 13, 7 : 24 : 25 oder ebenfalls 8 : 15 : 17 zur Wahl.¹⁷⁷⁷ Wie bei allen Kreisbogenovalen lässt sich das durch die beiden Dreiecke definierte innere Gerüst dann mit unterschiedlichen Radien kombinieren, sodass auf der Basis jeder der genannten Grundkonfigurationen prinzipiell sämtliche klassischen Proportionen erzeugt werden können. Außerdem ist es möglich, die Größenverhältnisse der beiden Dreiecke zueinander zu variieren, wodurch sich die Zahl der möglichen Ovale nochmals um ein Vielfaches erhöht [ABB. 1271 b]. Es ergibt sich dabei jedoch stets eine derart feine Teilung der Ovalachsen, dass als Modul lediglich genau eine volle Maßeinheit infrage kommt. Daher ist bei einem kommensurablen Oval mit 3 Radien eine spezifische Gesamtabmessung in der Praxis immer an dasjenige innere Gerüst geknüpft, dessen Aufbau auf den Achsen genau die zu den absoluten Längen passende Zahl an Modulen erfordert. Derartige Gerüste lassen sich jedoch – je nach den gewählten Proportionen und je nach den verwendeten pythagoreischen Dreiecken – nicht zu allen ganzzahligen Abmessungen gleich gut entwickeln. Während bei einem Dreieck MOX der Seitenverhältnisse 3 : 4 : 5 eine Ovalproportion von 7 : 5 zur Konstruktion der diversen ganzzahligen Ovalvarianten jeweils nur eine Aufteilung der Grundeinheit in halbe *palmi* erfordert, ergeben sich bei einem Achsverhältnis von 3 : 2 in manchen Fällen, etwa bei Abmessungen von 75 x 50 oder 105 x 70 *palmi*, im inneren Gerüst bereits mindestens Viertel eines *palmi*. Legt man eine Basisfigur aus einem Dreieck MOX von 8 : 15 : 17 und einem Dreieck NOY von entweder 7 : 23 : 24 oder ebenfalls 8 : 15 : 17 zugrunde, treten bei Ovalen der Proportion 7 : 5, darunter auch die im Hinblick auf S. Andrea al Quirinale besonders interessante Variante von 91 x 65 *palmi*, meist sogar mindestens Sechstel und bei Ovalen der Proportion 3 : 2 mindestens Zwölftel eines *palmi* auf.¹⁷⁷⁸

Konstr. 2.: Die Konstruktion von kontinuierlichen Ellipsenlinien

Konstr. 2.1.: Die Fadenkonstruktion der Ellipse

Während sich bei Kreisbogenovalen eine vorab festgelegte Proportion und Größe nur durch den Rückgriff auf Standardvarianten mit bekannten Eigenschaften oder durch die Verwendung von

¹⁷⁷⁷ Verwendet man die pythagoreischen Tripel 5 : 12 : 13 oder 7 : 24 : 25 für das Dreieck entlang der großen Achse, wird entweder der kleine Kreisbogen zu kurz oder der Unterschied zwischen dem mittleren und dem großen Radius zu gering. Wählt man dagegen für das Dreieck entlang der kleinen Achse die Proportionen 3 : 4 : 5, so wird der große Bogen im Verhältnis zum kleinen und mittleren Bogen zu lang.

¹⁷⁷⁸ Konkret hängt die Realisierbarkeit bestimmter Abmessungen davon ab, ob der größte gemeinsame Teiler der Differenz zwischen der Summe der Kathetenwerte und dem Hypotenusenwert des einen Tripels und der Differenz zwischen der Summe der Kathetenwerte und dem Hypotenusenwert des anderen Tripels gleichzeitig auch die Differenz der Halbachsen mehr oder weniger glatt teilt oder – anders ausgedrückt – ob sich die Gleichung

$$m(x + y - z) + n(x' + y' - z') = (a - b)$$

mit einfachen n und m lösen lässt, wenn man für a und b die Längen der beiden Halbachsen und für x , y und z sowie x' , y' und z' die dem inneren Gerüst des Ovals zugrunde liegenden pythagoreischen Tripel einsetzt.

wenig gebräuchlichen Hilfskonstruktionen sicherstellen ließ, war es bei den Ellipsenkonstruktionen von Anfang an möglich, die Achsenverhältnisse der entstehenden Figur gezielt zu bestimmen. Bei der sogenannten „Fadenkonstruktion“ wird dazu die bei der Vorstellung von Oval und Ellipse bereits erwähnte Gesetzmäßigkeit genutzt, dass in einer Ellipse die Summe der Abstände eines Punktes E der Umrisslinie von den beiden Brennpunkten F_1 und F_2 konstant ist und stets der Länge der großen Achse $\overline{AC} = 2a$ entspricht [ABB. 1272 b]. Zum einen lassen sich daher die beiden Hälften der Ellipse zeichnen, indem man die Enden einer Schnur der genannten Länge in den beiden Brennpunkten fixiert, diese mit einem Stift oder einem anderen Zeichengerät gespannt hält und jenes Zeichengerät dann in dem durch die Schnur vorgegebenen Bogen von einem Endpunkt der großen Achse zum anderen führt.¹⁷⁷⁹ Zum anderen lassen sich dadurch aber auch die Brennpunkte selbst ermitteln, indem man um einen Endpunkt der kleinen Achse, also B oder D, einen Kreis schlägt, dessen Radius der Länge der großen Halbachse a entspricht. Die Brennpunkte liegen dann auf dessen Schnittpunkten mit der großen Achse [ABB. 1272 a].

Ähnlich wie die Mittelpunktsskonstruktionen von Clavius und Bosse liefert jedoch auch die Konstruktion der Brennpunkte meist Punkte mit einem zu den Gesamtabmessungen der Ellipse nicht kommensurablen Abstand vom Zentrum des Achsenkreuzes. Legt man dagegen die Brennpunkte gezielt auf glatte Teilungspunkte der großen Achse, so entsteht – wiederum analog zu den Kreisbogenovalen – meist eine irrationale kleine Achse. Nur in denjenigen Fällen, in denen die Längen der beiden Halbachsen einem Katheten- und dem Hypotenusenwert eines pythagoreischen Tripels entsprechen, stehen sämtliche Maße miteinander in einem ganzzahligen Verhältnis. Anders als bei den Ovalen, bei denen sich praktisch für jedes Achsverhältnis noch kommensurable Varianten finden lassen, ist bei der Ellipse ein vollständig rationaler Aufbau damit stets an bestimmte Proportionen gebunden, darunter unter anderem 3 : 5, 4 : 5, 5 : 13 und 8 : 17 [ABB. 1273 a]. Mithilfe der Zahlenpaare 20 : 29 beziehungsweise 21 : 29 lassen sich darüber hinaus sogar kommensurable Ellipsen konstruieren, deren Achsverhältnis ungefähr einem Wert von $1 : \sqrt{2}$ entspricht. Schließlich weisen auch Ellipsen mit einer Proportion von exakt $1 : \sqrt{2}$ – obwohl nicht kommensurabel – noch eine besondere Regelmäßigkeit auf, da die rechtwinkligen Dreiecke, die sich auf Grundlage eines solchen Verhältnisses von Kathete und Hypotenuse im Zentrum der Ellipse ergeben, stets gleichschenkelig sind und der Abstand der Brennpunkte vom Achsenschnittpunkt daher stets der Länge der kleinen Halbachse entspricht [ABB. 1273 b].

Sollen Ellipsen gezeichnet werden, bei denen die Umrisslinien über ihren gesamten Verlauf einen gleichmäßigen Abstand voneinander haben, etwa um einen ovalen Innenraum mit einem Kranz von Nebenräumen umgeben zu können, muss die gesamte Konstruktion, einschließlich der Ermittlung der Brennpunkte, mit den neuen Abmessungen wiederholt werden, da bei konfokalen Ellipsen die Länge der kleinen Achse BD schneller zunimmt als die der großen Achse AC [ABB. 1274]. Vollkommen parallele Ellipsen entstehen jedoch auch dann nicht. Selbst wenn sich die Längen beider Achsen um exakt denselben Betrag unterscheiden, ist der Abstand der Umrisslinien in der Mitte der Quadranten stets geringfügig kleiner, ein Effekt, der umso deutlicher sichtbar wird, je langgestreckter die Ellipsen sind.

Konstr. 2.2.: Die Ellipsenkonstruktion mit dem Ellipsographen

Die seit Ende des 16. Jahrhunderts gebauten Ellipsographen beruhen darauf, dass in einer Ellipse alle Linien, deren Gesamtlänge $\overline{EY}$ der großen Halbachse a entspricht und deren Enden E und Y auf der Ellipse und auf der kleinen Achse liegen, von der großen Achse stets so geteilt werden, dass

¹⁷⁷⁹ CATTANEO 1567, VII, S. 158; LORINI 1597, I, S. 6; ACCOLTI 1625, I, S. 41; TROILI 1683, S. 10 f.

der äußere Abschnitt XE genau die Länge der kleinen Halbachse b besitzt [ABB. 1275]. Dies erlaubt es, die Ellipse zu zeichnen, indem man in einem beweglichen Arm, der an seinem einen Ende E den Zeichenstift oder die Reißfeder trägt, an durch die Längen der beiden Halbachsen festgelegten Positionen X und Y zwei Stifte fixiert und diese entweder, wie von Guidobaldo del Monte vorgeschlagen,¹⁷⁸⁰ an den beiden Schenkeln eines rechten Winkels entlangführt oder, wie später üblich, in einem mit Schlitz versehenen, kreuzförmigen Basiselement hin- und herlaufen lässt, das genau auf dem Achsenkreuz der geplanten Ellipse positioniert wurde.

Konstr. 3.: Die Konstruktion einzelner Ellipsenpunkte

Methoden, um Einzelpunkte der Ellipse mit Zirkel und Lineal zu konstruieren, lassen sich zum einen aus den geometrischen Grundlagen des Ellipsographen und der Fadenkonstruktion ableiten. Zum anderen ist eine punktweise Ermittlung der Ellipsenlinie aber auch mithilfe der sogenannten „Konstruktion nach Proklos“ oder „Koordinatenmethode“ sowie mithilfe einer Art direkten Verzerung des Kreises möglich – Konstruktionen, die dann keinen unmittelbaren Bezug zu den kontinuierlichen Zeichenmethoden mehr aufweisen.

Bei der an der Fadenkonstruktion orientierten Methode, die in der Traktatliteratur nicht ausdrücklich genannt wird, sich aber problemlos aus der Fadenkonstruktion erschließen lässt, markiert man im Anschluss an die Ermittlung der Brennpunkte F_1 und F_2 jeweils einen beliebigen Punkt X auf der großen Achse, nimmt nacheinander dessen Entfernungen d_1 und d_2 von den beiden Enden der großen Achse mit dem Zirkel auf und schlägt unter Verwendung dieser Entfernungen als Radius Kreise um die Brennpunkte. Der Schnittpunkt der Kreise, E, ergibt dann jeweils einen Punkt der Ellipsenlinie [ABB. 1276 a]. Bei der aus dem Prinzip des Ellipsographen entwickelten Konstruktion wird für jeden zu konstruierenden Ellipsenpunkt auf einer der beiden Achsen ein Punkt X oder Y so gewählt, dass dessen Abstand vom Achsenschnittpunkt maximal der Längendifferenz der beiden Halbachsen entspricht. Nun wird mit eben dieser Längendifferenz als Radius ein Kreis um den gewählten Punkt gezogen. Auf der Verbindungslinie zwischen dem ursprünglichen Punkt und dem Schnittpunkt des Kreises mit der anderen Achse trägt man schließlich entweder von der großen Achse aus die Länge b der kleinen oder von der kleinen Achse aus die Länge a der großen Halbachse ab. Sämtliche auf diese Weise ermittelten Punkte E befinden sich auf der Ellipsenlinie [ABB. 1276 b].¹⁷⁸¹

Im Fall der Koordinatenmethode wird für jeden Punkt der Ellipse der Abszissenwert eines Punktes auf dem Hauptscheitelkreis mit dem Ordinatenwert des zugehörigen Punktes auf dem Nebenscheitelkreis kombiniert [ABB. 1276 c]. Dazu werden zunächst die beiden konzentrischen Kreise mit Radius der großen und der kleinen Halbachse auf das Achsenkreuz gezeichnet und für jeden zu konstruierenden Punkt eine Radiuslinie gezogen. Konstruiert man durch deren Schnittpunkt mit dem kleinen Kreis eine Parallele zur großen Achse und durch deren Schnittpunkt mit dem großen Kreis eine Parallele zur kleinen Achse, liegt dort, wo sich die beiden Parallelen ihrerseits schneiden, ein Punkt der Ellipse.¹⁷⁸² Die Konstruktion als verzerrter Kreis schließlich beruht auf dem Prinzip, dass bei einem Halbkreis der Abstand einzelner Punkte vom Kreisdurchmesser mit dem Zirkel abgegrif-

¹⁷⁸⁰ DEL MONTE 1579, II, S. 104 ff.

¹⁷⁸¹ Ausdrücklich erwähnt wird diese Konstruktion zwar nur bei BOSSE 1665, Taf. 13, Abb. 1, sie lässt sich aber ohne Schwierigkeit aus der Funktionsweise des Ellipsographen ableiten. Es ist daher davon auszugehen, dass sie bei einer entsprechenden Verbreitung der Ellipsographen auch unabhängig von einer Rezeption des Traktats Bosses in Rom bekannt gewesen sein kann.

¹⁷⁸² SERLIO 1584, I, fol. 11 v^o ff.

fen und über einer Grundlinie abweichender Länge wieder angetragen wird [ABB. 1276 d].¹⁷⁸³ Da auf diesem Prinzip beruhende Konstruktionen in den italienischen Architektur- und Perspektivtraktaten des späten 16. und des 17. Jahrhunderts keinen Niederschlag mehr fanden und sie auch in der Baupraxis keine Rolle gespielt haben dürften, sei auf eine genauere Beschreibung der unterschiedlichen Varianten hier jedoch verzichtet.

Um über die Position einzelner Punkte der Umrisslinie hinaus zusätzliche Informationen über den Verlauf der Ellipsenkontur zu gewinnen und auf diese Weise die Genauigkeit der freihändig gezeichneten Verbindungslinie zu erhöhen, lassen sich schließlich bei allen vier Konstruktionsvarianten vor dem Zeichnen der eigentlichen Ellipse die Scheitelkrümmungskreise sowie die Tangenten durch die bekannten Ellipsenpunkte bestimmen. Beide Konstruktionen sollen im Folgenden nochmals detaillierter erläutert werden.

Konstr. 4.: Bestimmung der Scheitelkrümmungskreise einer Ellipse

Wie bereits mehrfach angedeutet, zeichnet sich eine Ellipse dadurch aus, dass sich deren Krümmung über die gesamte Umrisslinie hinweg kontinuierlich ändert. Der Krümmungsradius – der Radius desjenigen Kreisbogens, der an der fraglichen Stelle einen unendlich kleinen Abschnitt der Kurve ersetzen könnte – erreicht dabei an den Hauptscheiteln, also den Endpunkten der großen Hauptachse, jeweils sein Minimum und an den Nebenscheiteln, also den Endpunkten der kleinen Hauptachse, sein Maximum. Zeichnet man mit den an den Haupt- und den Nebenscheiteln herrschenden Krümmungsradien jeweils vollständige Kreise, so erhält man auf diese Weise die Scheitelkrümmungskreise, die zugleich den größtmöglichen, vollständig im Inneren der Ellipse liegenden Kreisen durch die Haupt- beziehungsweise den kleinstmöglichen, vollständig außerhalb der Ellipse verlaufenden Kreisen durch die Nebenscheitel entsprechen. Daher lassen sich die Scheitelkrümmungskreise nicht nur dazu verwenden, um bei der punktweisen Konstruktion im Bereich rings um die Scheitel die eigentliche Ellipsenlinie zu ersetzen, sondern sie geben, wie weiter vorne bereits deutlich wurde,¹⁷⁸⁴ auch wichtige Anhaltspunkte dafür, welche Kreisbogenovale mit 3 Radien besonders gute Näherungen für eine Ellipse darstellen.

In der Praxis lassen sich die Scheitelkrümmungskreise konstruieren, indem man zunächst zwei aufeinanderfolgende Enden der Hauptachsen, etwa B und C, miteinander verbindet und das die Ellipse umschreibende Rechteck GHIK einzeichnet. Fällt man dann von dem im selben Quadranten liegenden Eckpunkt H des Rechtecks ein Lot auf die Verbindungslinie BC der Achsenendpunkte, so schneidet die Verlängerung des Lotes die Hauptachsen in den Mittelpunkten M und N des kleinen und des großen Scheitelkrümmungskreises. Durch die Abstände $\overline{MC}$ beziehungsweise $\overline{NB}$ zwischen den Mittelpunkten M und N einerseits und den zugehörigen Ellipsenscheiteln C und B andererseits ergeben sich dann gleichzeitig die Radien r_1 und r_2 [ABB. 1277].

Aufgrund der Ähnlichkeit der in der Konstruktion auftretenden Dreiecke BOC, MCH und HBN gilt darüber hinaus $\overline{BO} : \overline{OC} = \overline{MC} : \overline{CH}$ beziehungsweise $b : a = r_1 : b$ sowie $\overline{BO} : \overline{OC} = \overline{HB} : \overline{BN}$ beziehungsweise $b : a = a : r_2$. Die beiden Radien lassen sich daher mithilfe der Formeln

$$r_1 = b^2/a \quad \text{sowie} \quad r_2 = a^2/b$$

auch rechnerisch aus den Längen der beiden Halbachsen ableiten.

¹⁷⁸³ DÜRER 1525, I, fig. 33.

¹⁷⁸⁴ Vgl. Anhang B, Konstr. 1.4.

Konstr. 5.: Bestimmung der Lote und Tangenten der Ellipsenlinie

Da sich die im vorigen Abschnitt vorgestellte Konstruktion lediglich für die Krümmungskreise der vier Scheitel eignet, lässt sich in der Mitte der Quadranten der Verlauf der Ellipse jeweils nur dadurch konkretisieren, dass man an den einzelnen Ellipsenpunkten vorab die die spätere Umrisslinie berührenden Tangenten bestimmt. Die Konstruktion beruht dabei auf denselben Prinzipien wie die Ermittlung der Normalen, die im Zusammenhang mit der Planung und Realisierung von Gebäuden insofern von besonderem Interesse sind, weil deren Bestimmung die Voraussetzung dafür bildet, die Laibungen von Öffnungen beziehungsweise die Achsen von Nebenräumen rechtwinklig zur Umrisslinie anordnen zu können.

Grundlage sowohl der Normalen- wie der Tangentenkonstruktion ist dabei die Gesetzmäßigkeit, dass die Verbindungslinie zwischen einem Punkt der Ellipse und dem einen Brennpunkt mit der Umrisslinie stets exakt denselben Winkel bildet wie die Verbindungslinie zwischen jenem Punkt und dem anderen Brennpunkt [ABB. 1278 a]. Damit lässt sich an einem gegebenen Punkt E die Normale n der Ellipse, also das Lot, das die Ellipsenlinie an jenem Punkt unter 90° schneidet, bestimmen, indem man den Punkt mit den beiden Brennpunkten F_1 und F_2 verbindet und dann den zwischen den beiden Linien entstehenden Winkel ϵ halbiert [ABB. 1278 b]. Analog dazu ergibt sich die Tangente t , wenn man eine der genannten Verbindungslinien über die Umrisslinie hinaus verlängert und auf dieser Grundlage dann anstatt der Winkelhalbierenden des Innenwinkels ϵ die Winkelhalbierende des Außenwinkels ϵ' konstruiert [ABB. 1278 c].

SONSTIGE GEOMETRISCHE KONSTRUKTIONEN

Konstr. 6.: Teilung einer Strecke mithilfe des Strahlensatzes

Bei der Anfertigung von Grundrissen und Schnitten standen die Architekten des 17. Jahrhunderts immer wieder vor der Aufgabe, bestehende Strecken in eine Anzahl gleicher Teile zu unterteilen. Da deren Längen meist nicht von vornherein so gewählt wurden, dass sich bei der Unterteilung glatte Maße ergaben, war es dabei in der Regel jedoch nicht möglich, die einzelnen Abschnitte einfach mit einem graduerten Lineal auf der Gesamtlinie abzutragen. Hinzu kommt, dass in der Zeichenpraxis der Renaissance und des Barock graduierte Lineale ohnehin eine weitaus geringere Rolle spielten als heutzutage und dass in der Werkstatt des Architekten stattdessen vor allem mit Linealen ohne Messskala sowie mit diversen Zirkeln gearbeitet wurde. Um auch unter diesen Umständen eine Strecke gleichmäßig teilen zu können, bediente man sich daher einer auf dem Ersten Strahlensatz beruhenden Konstruktion.

Der Strahlensatz besagt, dass bei einem von parallelen Linien geschnittenen Strahlenbündel die von den Parallelen erzeugten Abschnitte auf jedem der Strahlen in exakt demselben Verhältnis stehen. Um eine Strecke AB gleichmäßig in eine vorab festgelegte Anzahl von Teilen zu gliedern, genügt es daher prinzipiell, von deren Anfangspunkt aus eine Hilfslinie zu zeichnen, auf dieser eine frei wählbare Strecke x , die von ihren Dimensionen her in etwa den zu erwartenden Abschnitten auf der ursprünglichen Linie entspricht, mehrfach hintereinander abzutragen, den letzten der so entstandenen Punkte P_n mit dem anderen Ende B der zu teilenden Strecke zu verbinden und schließlich durch jeden Teilungspunkt P der Hilfslinie eine Parallele zu besagter Verbindungslinie P_nB zu konstruieren [ABB. 1279 a].

Allerdings war mit den damals zur Verfügung stehenden Zeichengeräten die Parallelverschiebung von Linien vergleichsweise aufwändig. In der Praxis konstruierte man daher wohl meist zwei zueinander parallele Hilfsstrahlen, von denen der erste vom einen und der zweite vom anderen Ende der zu teilenden Linie ausgeht. Dazu dürfte man um die beiden Endpunkte A und B zwei Kreise

mit demselben Radius r geschlagen und deren Schnittpunkte G und H – gleichzeitig die Spitzen gleichschenkliger Dreiecke – dann jeweils als zweiten, die Hilfslinien definierenden Punkt genutzt haben. Wie in der oben vorgestellten Grundkonstruktion trug man schließlich auf beiden Strahlen AG und BH mehrfach die in gewissen Grenzen frei wählbare Strecke x ab, und verband die resultierenden Punkte O und P paarweise miteinander. Da die Punkte O dabei sowohl der Richtung als auch dem Betrag nach denselben Abstand voneinander besitzen wie die Punkte P , sind in diesem Fall die Verbindungslinien ebenfalls zueinander parallel. Damit entsteht auf beiden Seiten der zu teilenden Linie die für den Strahlensatz charakteristische Figur, bei der die ursprüngliche Strecke von den Verbindungslinien genau in den gesuchten Teilungspunkten geschnitten wird. [ABB. 1279 b].¹⁷⁸⁵

RECHENMETHODEN

Rechn. 1.: Berechnung der Steigung von Winkelhalbierenden

Bereits Euklid erwähnt, dass in Dreiecken jede Winkelhalbierende die gegenüberliegende Seite so teilt, dass das Verhältnis der beiden Teile stets dem Verhältnis zwischen den beiden übrigen Seiten entspricht [ABB. 1280 a].¹⁷⁸⁶ Wendet man diese Beziehung auf ein rechtwinkliges Dreieck an, bei dem beide Katheten parallel zu den Achsen eines gedachten Koordinatensystems liegen¹⁷⁸⁷ und bei dem daher die Hypotenuse eine genau dem Verhältnis der Katheten entsprechende Steigung $m = y : x$ aufweist, lassen sich die Steigungen der Winkelhalbierenden somit mithilfe der Formel

$$m_{\alpha/2} = p_1 : x = \left[x \cdot \left(\frac{y}{(x+z)} \right) \right] : x = y : (x+z)$$

$$m_{\beta/2} = y : q_1 = y : \left[y \cdot \left(\frac{x}{(y+z)} \right) \right] = (y+z) : x$$

auch ohne jegliche Verwendung der trigonometrischen Funktionen ermitteln [ABB. 1280 b].¹⁷⁸⁸ Da dann jedoch nur die Seitenlängen des Dreiecks in die Berechnung einfließen, wird deutlich, dass in einem solchen Dreieck auch die Steigungen der Winkelhalbierenden rationale Werte besitzen, sobald alle drei Seiten des rechtwinkligen Dreiecks miteinander kommensurabel sind.

Insgesamt folgt damit aus der bei Euklid beschriebenen Beziehung zwischen den Winkelhalbierenden und den Maßverhältnissen im Dreieck, dass sich bei zwei Linien, von denen die eine mit dem Modulraster oder dem Achsenkreuz einen genau halb so großen Winkel bildet wie die andere, immer dann beide anhand von Rasterpunkten oder Achsenabschnitten angeben lassen, wenn das Steigungsverhältnis der stärker geneigten Linie den Kathetenwerten eines pythagoreischen Dreiecks entspricht [ABB. 1280 c].

¹⁷⁸⁵ POMODORO - SCALA 1599, Taf. 4 (fig. 15 f.).

¹⁷⁸⁶ EUKLID - COMMANDINO 1575, VI, fol. 80 r^o (VI, Theor. 3).

¹⁷⁸⁷ Das Koordinatensystem im heutigen Sinne wurde zwar erst in den 1630er-Jahren von Pierre de Fermat und René Descartes erfunden, das Konzept eines Bezugssystems aus zwei aufeinander senkrecht stehenden Achsen findet sich jedoch bereits in den Schriften der griechischen Mathematiker und gehörte daher spätestens seit deren Wiederentdeckung während der Renaissance auch in der abendländischen Mathematik wieder zum Allgemeingut. SCRIBA - SCHREIBER 2005, S. 324 ff.

¹⁷⁸⁸ Ohne die hier beschriebene Beziehung müsste die Steigung der Winkelhalbierenden berechnet werden, indem man den Arcustangens der ursprünglichen Steigung bestimmt, das Ergebnis halbiert und davon dann wieder den Tangens ermittelt.

Rechn. 2.: Addition von Winkeln im Quadratraster

So wie auf der einen Seite unter bestimmten Umständen Winkelhalbierende über das Modulraster definiert werden können, lassen sich auf der anderen Seite auch die Steigungen zweier Winkel zu einer gemeinsamen Steigung addieren.

Grundsätzlich lässt sich ein anhand der Steigung $m = y : x$ definierter Winkel zwischen einer Grundlinie und einer anderen Richtung stets beschreiben durch eine Aneinanderreihung von parallel beziehungsweise senkrecht zur Grundlinie verlaufenden Vektoren gleichbleibender Länge. Nutzt man als Grundlinie die waagrechte Achse eines Achsengerüsts, so entsprechen diese Vektoren jeweils exakt den Grundvektoren $\vec{x}_0$ und $\vec{y}_0$ des Koordinatensystems [ABB. 1281 a]. Genauso ist es aber auch möglich, als Ausgangspunkt für die Definition des Winkels einen Vektor zu verwenden, der gegenüber dem Raster selbst bereits verdreht ist und daher aus mehreren, aneinandergereihten Grundvektoren besteht. Besitzt die geneigte Grundlinie eine Steigung von $m_1 = y_1 : x_1$, so beträgt, auf das Gesamtsystem bezogen, der zur Grundlinie parallele Vektor $\vec{r} = x_1 \cdot \vec{x}_0 + y_1 \cdot \vec{y}_0$ und der auf ihr senkrecht stehende Vektor $\vec{s} = x_1 \cdot \vec{y}_0 - y_1 \cdot \vec{x}_0$ [ABB. 1281 b]. Trägt man von der so entstandenen, geneigten Grundlinie aus einen weiteren Winkel ab, der für sich genommen eine Steigung von $m_2 = y_2 : x_2$ besitzt, ergibt sich für den freien Schenkel des neuen Winkels daher ein Vektor $\vec{t} = x_2 \cdot \vec{r} + y_2 \cdot \vec{s}$ oder – setzt man für $\vec{r}$ und $\vec{s}$ die oben hergeleiteten Werte ein – $\vec{t} = (x_2 \cdot x_1 \cdot \vec{x}_0 + x_2 \cdot y_1 \cdot \vec{y}_0) + (y_2 \cdot x_1 \cdot \vec{y}_0 - y_2 \cdot y_1 \cdot \vec{x}_0)$. Nach dem Zusammenfassen der x- und y-Komponenten, entsteht aus den Steigungen $m_1 = y_1 : x_1$ und $m_2 = y_2 : x_2$ dann insgesamt ein Steigungsvektor von

$$\vec{t} = (x_1 x_2 - y_1 y_2) \cdot \vec{x}_0 + (x_1 y_2 + x_2 y_1) \cdot \vec{y}_0$$

beziehungsweise eine Steigung von

$$m_{\text{ges.}} = (x_1 y_2 + x_2 y_1) : (x_1 x_2 - y_1 y_2).$$

Addiert man also zum Beispiel zu einer Steigung von 2 : 3 noch eine Steigung von 1 : 3, so beträgt nach der obigen Formel die Gesamtsteigung der entstehenden Linie $(3 \cdot 1 + 3 \cdot 2) : (3 \cdot 3 - 2 \cdot 1)$ oder 9 : 7 [ABB. 1281 c]. Analog ergibt sich, wie bei S. Andrea al Quirinale im Zusammenhang mit den Achsen der biapsidalen Nebenräume postuliert, aus der Steigung der zentralen Raute von 4 : 3 und einer gegen den Uhrzeigersinn addierten Steigung von 1 : 6 eine Richtung von $(3 \cdot 1 + 6 \cdot 4) : (3 \cdot 6 - 4 \cdot 1)$ oder 27 : 14 sowie aus der Steigung der Pfeilerachsen seitlich von Altarraum und Eingang von 3 : 1 und der – diesmal im Uhrzeigersinn addierten – Steigung -1 : 6 eine Richtung von $(1 \cdot -1 + 6 \cdot 3) : (1 \cdot 6 - 3 \cdot -1)$ beziehungsweise 17 : 9.¹⁷⁸⁹

Rechn. 3.: Berechnung von Bogenlängen und Sehnen

Bevor im 18. Jahrhundert die Kreiszahl π in die mathematische Terminologie eingeführt wurde, berechnete man den Umfang eines Kreises dadurch, dass man dessen Durchmesser mit dem bereits

¹⁷⁸⁹ Darüber hinaus zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass nicht nur, wie in Rechn. 1 beschrieben, aus der Kommensurabilität des Dreiecks zwingend die rationale Steigung der Winkelhalbierenden folgt, sondern dass die Verdopplung eines von einer rationalen Steigung definierten Winkels umgekehrt auch stets ein pythagoreisches Dreieck erzeugt. Da bei einer solchen Verdopplung sowohl x_1 und x_2 als auch y_1 und y_2 identisch sind, besitzt das die neue Steigung definierende Dreieck Katheten der Länge $(x^2 - y^2)$ und $(2xy)$ sowie – nach dem Satz von Pythagoras – eine Hypotenuse von $\sqrt{(x^2 - y^2)^2 + (2xy)^2}$. Multipliziert man die letztgenannte Formel aus, stellt sich jedoch heraus, dass sich das Ergebnis zu $(x^2 + y^2)$ vereinfachen lässt. Somit ergibt sich in diesem Fall auch für die Hypotenuse immer ein rationaler Wert.

von Archimedes ermittelten Wert $\frac{22}{7}$ multiplizierte.¹⁷⁹⁰ Da es sich auch bei einem Bogen letztlich nur um einen Abschnitt der Kreislinie handelt, erhält man dessen Länge, indem man den solcherart ermittelten Umfang des Vollkreises durch 360° beziehungsweise den Umfang des Halbkreises durch 180° teilt und das Ergebnis dann mit dem vom Bogen aufgespannten Winkel α multipliziert [ABB. 1282]. Für die Bogenlänge b ergibt sich somit unter Berücksichtigung der zur Entstehungszeit von S. Andrea al Quirinale üblichen Näherung für π die Formel

$$b = \left(\frac{\alpha}{180^\circ}\right) \cdot r \cdot \frac{22}{7}.$$

Verbindet man die Endpunkte des Bogens durch eine Sehne, so ergibt sich, da deren Endpunkte auf einer Kreislinie liegen, zwischen der Sehne und dem Mittelpunkt des zugehörigen Kreises ein gleichschenkliges Dreieck. Damit steht die Winkelhalbierende des von den beiden Schenkeln beziehungsweise hier den beiden Radien eingeschlossenen Winkels senkrecht auf der Sehne und es bildet sich zwischen dem Mittelpunkt des Kreises, einem Sehnenendpunkt und dem Schnittpunkt der Winkelhalbierenden mit der Sehne jeweils ein rechtwinkliges Dreieck, in dem sich mithilfe der Sinusfunktion die dem Mittelpunktswinkel gegenüberliegende Kathete errechnen lässt [ABB. 1283 a]. Insgesamt beträgt die Länge der Sehne dann

$$s = 2 r \cdot \sin\left(\frac{\alpha}{2}\right).$$

Wenn ein Schenkel parallel zur Grundlinie eines Achsenkreuzes oder eines Modulrasters verläuft und die Steigung des anderen Schenkels den Kathetenwerten eines pythagoreischen Dreiecks entspricht, ist es in der Regel jedoch sinnvoller, die halbe Sehne anhand des Steigungsverhältnisses der Winkelhalbierenden zu ermitteln, das in einem solchen Fall stets einen rationalen Wert besitzt und unmittelbar aus der Steigung des freien Schenkels abgeleitet werden kann.¹⁷⁹¹ Da das rechtwinklige Dreieck, das im Raster die Richtung der Winkelhalbierenden definiert, ein proportional verkleinertes Äquivalent des Dreiecks zwischen einem Schenkel, der Winkelhalbierenden und der halben Sehne darstellt, gilt $\frac{s}{2} : r = y : z$ [ABB. 1283 b]. Die Sehne selbst errechnet sich daher außer über den Sinus des Mittelpunktswinkels auch mit der Formel

$$s = 2 r \cdot \left(\frac{y}{\sqrt{x^2 + y^2}}\right).$$

Rechn. 4.: Ermittlung von Näherungsbrüchen für kleine Wurzeln

Um Wurzeln, die gerade bei der im Rahmen von Planungs- und Bauprozessen in zahlreichen Situationen geforderten Anwendung des Satzes von Pythagoras eher die Regel als die Ausnahme bilden, in die primär auf Brüchen beruhende Rechenpraxis des 17. Jahrhunderts einfügen zu können, war es erforderlich, Methoden zu entwickeln, mit denen sich auch bei nichtquadratischen Zahlen der Wert der Wurzel näherungsweise angeben ließ.

Bei kleineren Zahlen wurde dazu ein Iterationsverfahren verwendet, das in mehreren Schritten immer genauere Näherungen an den eigentlichen Wert lieferte. Heute noch bekannt sind in diesem Zusammenhang vor allem die Näherungsverhältnisse für $\sqrt{2}$, die sich ergeben, wenn man, ausgehend von einem Verhältnis von 1 : 1, zum größeren Wert der vorigen Iterationsstufe auf der einen Seite das Doppelte des kleineren Werts und auf der anderen Seite den kleineren Wert selbst hinzuzählt. Dasselbe Vorgehen lässt sich in abgewandelter Form jedoch auch zur Bestimmung an-

¹⁷⁹⁰ POMODORO - SCALA 1599, Taf. 26 (fig. 3); PICO FONTICULANO 1645, I, S. 17.

Zur Geschichte der Kreiszahl π siehe auch CANTOR et al. 1880-1908, II, S. 544 ff.

¹⁷⁹¹ Vgl. Anhang B, Rechn. 1.

derer Wurzeln einsetzen. Dazu nutzt man als Ausgangspunkt der Iteration statt dem festen Verhältnis 1 : 1 die Wurzel der nächstliegenden Quadratzahl. Man beginnt also bei der Suche nach Näherungen für $\sqrt{3}$ und $\sqrt{5}$ jeweils mit dem Verhältnis 2 : 1 und bei der Suche nach einem Äquivalent für $\sqrt{7}$ mit dem Verhältnis 3 : 1. Außerdem wird bei der Ermittlung der Näherungsverhältnisse für den größeren der beiden Werte der kleinere Wert des vorigen Verhältnisses vor der Addition nicht mehr mit 2 sondern mit jeweils genau derjenigen Zahl multipliziert, für deren Wurzel die Näherungen gesucht werden. Lediglich der kleinere Wert des neuen Verhältnisses ergibt sich auch in dieser allgemeineren Iteration jeweils durch die direkte Addition der im vorherigen Durchgang erreichten Zahlen. Die Iterationsvorschrift für die Ermittlung einer allgemeinen Wurzel $\sqrt{a}$ lautet somit

$$y_{n+1} : x_{n+1} = (a x_n + y_n) : (x_n + y_n).$$

Konkret ergeben sich daraus als Näherungen:

$$\begin{aligned} \text{für } \sqrt{2}: & \quad 1 : 1 \mid (2 \cdot 1 + 1) : (1 + 1) = 3 : 2 \mid (2 \cdot 2 + 3) : (2 + 3) = 7 : 5 \mid (2 \cdot 5 + 7) : (5 + 7) = 17 : 12 \mid \\ & \quad (2 \cdot 12 + 17) : (12 + 17) = 41 : 29 \mid \text{etc.} \\ \text{für } \sqrt{3}: & \quad 2 : 1 \mid (3 \cdot 1 + 2) : (1 + 2) = 5 : 3 \mid (3 \cdot 3 + 5) : (3 + 5) = 14 : 8 \text{ oder } 7 : 4 \mid (3 \cdot 8 + 14) : (8 + 14) = \\ & \quad 38 : 22 \text{ oder } 19 : 11 \mid (3 \cdot 22 + 38) : (22 + 38) = 104 : 60 \text{ oder } 26 : 15 \mid \text{etc.} \\ \text{für } \sqrt{5}: & \quad 2 : 1 \mid (5 \cdot 1 + 2) : (1 + 2) = 7 : 3 \mid (5 \cdot 3 + 7) : (3 + 7) = 22 : 10 \text{ oder } 11 : 5 \mid \\ & \quad (5 \cdot 10 + 22) : (10 + 22) = 72 : 32 \text{ oder } 9 : 4 \mid (5 \cdot 32 + 72) : (32 + 72) = 232 : 104 \text{ oder } 29 : 13 \mid \\ & \quad \text{etc.} \end{aligned}$$

Rechn. 5.: näherungsweise Ziehen einer beliebigen Wurzel

Soll die Wurzel aus einer zwei- oder mehrstelligen nichtquadratischen Zahl gezogen werden, empfiehlt unter anderem Giovanni Pomodoro,¹⁷⁹² zunächst die Wurzel aus der nächstkleineren Quadratzahl zu bestimmen und zu der so ermittelten, ganzzahligen Komponente dann einen Bruch hinzuzuzählen, in dem der nach Abzug der besagten Quadratzahl noch verbleibende Rest durch das um 1 erhöhte Doppelte der ganzzahligen Komponente dividiert wird. So ergibt sich zum Beispiel für $\sqrt{152}$ ein Wert von $12 + \frac{(152-144)}{[(2 \cdot 12)+1]} = 12 \frac{8}{25}$.

Für Fälle, in denen die Zahlen so groß werden, dass sich das nächstliegende Quadrat nicht mehr auf den ersten Blick identifizieren lässt, beschreibt Christoph Clavius in seiner *Geometria Practica*¹⁷⁹³ darüber hinaus auch bereits dasjenige Rechenverfahren, das bis zur massenhaften Verbreitung des Taschenrechners standardmäßig zur Berechnung von Wurzeln genutzt wurde. Dazu teilt man zunächst die zu radizierende Zahl von hinten beginnend in Zweiergruppen auf, zieht aus der vordersten Gruppe, die entweder aus einer oder aus zwei Stellen bestehen kann, die größtmögliche Wurzel und erhält so bereits die erste Stelle des gesuchten Ergebnisses. Von der ersten Zifferngruppe der zu radizierenden Zahl subtrahiert man dann das Quadrat der gerade ermittelten ersten Stelle und hängt an die Differenz die nächsten zwei Ziffern an. Die resultierende Zahl teilt man durch das Zwanzigfache des bis dahin bekannten Anfangs der gesuchten Wurzel, fügt die ganzzahlige Komponente der Division als nächste Stelle an das Endergebnis an und zieht vom verbleibenden Rest der Division das Quadrat der neu ermittelten Stelle ab. Sollte der Rest kleiner sein als das Quadrat, so wird die neue Stelle so oft um 1 verkleinert, bis das besagte Quadrat sowie das Produkt zwischen dem vorher verwendeten Divisor und der neuen Stelle zusammen unterhalb der zur Er-

¹⁷⁹² POMODORO - SCALA 1599, Taf. 7 (fig. 2).

¹⁷⁹³ CLAVIUS 1604, VI, S. 308 ff., insbes. S. 312.

mittlung jener neuen Stelle verwendeten Zahl bleiben. Sofern in der insgesamt zu radizierenden Zahl noch weitere Ziffern existieren, hängt man dann auch an diesen Rest wieder die nächste Zifferngruppe an und teilt erneut durch das Zwanzigfache des bis dahin bekannten Ergebnisses. Sind alle Ziffern der ursprünglichen Zahl verwendet worden, kann der Rest der letzten Division schließlich nach der von Pomodoro beschriebenen Methode in einen Bruch verwandelt werden.

Zum Abschluss seien die hier vorgestellten Methoden anhand des konkreten Vorgehens bei der Berechnung der Diagonale eines Rechtecks von 45×36 *palmi* nochmals im Zusammenhang beschrieben. Nach dem Satz von Pythagoras beträgt die gesuchte Diagonale:

$$d = \sqrt{45^2 + 36^2} = \sqrt{2025 + 1296} = \sqrt{3321}$$

Daraus lässt sich nach der Rechenmethode Clavius' die Wurzel berechnen als:

$$\sqrt{33 \ 21} = 57 \text{ Rest } 72$$

33	(ziehe Wurzel aus größter, unterhalb 33 liegender Quadratzahl $\rightarrow$ erste Stelle Endergebnis: 5)
<u>– 25</u>	(Quadrat der ersten Stelle Endergebnis)
8 21	(dividiere durch (20 · bisherige Teile Endergebnis) = 100 $\rightarrow$ zweite Stelle Endergebnis: eigentlich 8)
<u>8 64</u>	(zweite Stelle Enderg. · voriger Divisor + Quadrat der zweiten Stelle $\rightarrow$ zu groß, reduziere Stelle auf 7)
<u>– 7 49</u>	(zweite Stelle Endergebnis · voriger Divisor + Quadrat der zweiten Stelle)
72	(in zu radizierender Zahl keine weiteren Stellen, die angehängt werden können $\rightarrow$ Rest: 72)

Dies wiederum ergibt nach dem Näherungsverfahren Pomodoros:

$$\sqrt{3321} \approx 57 \text{ }^{72}_{115} = 57 \text{ }^{72}_{115}$$

Der nach der ganzzahligen Komponente folgende Bruch $^{72}_{115}$ kann dann, wie sich im nächsten Abschnitt zeigen wird, durch unechtes Kürzen beziehungsweise Erweitern nochmals vereinfacht werden. Da 72 und 115 in etwa in einem Verhältnis von 1 : 1,5 stehen und daher der Zähler jeweils um 1 und der Nenner abwechselnd um 1 und um 2 verringert werden muss, entsteht auf diese Weise:

$$57 \text{ }^{72}_{115} \approx 57 \text{ }^{71}_{114} \approx 57 \text{ }^{70}_{112} \text{ beziehungsweise, mit 14 gekürzt, } 57 \text{ }^5_8.$$

Die gesuchte Diagonale entspricht damit näherungsweise 57 ^5_8 *palmi* oder $57 \text{ palmi } 7 \text{ }^1_2 \text{ once}$.¹⁷⁹⁴

Rechn. 6.: Vereinfachen von Brüchen

Bei der Addition, Subtraktion, Multiplikation und Division von Brüchen sowie nicht zuletzt bei deren Anwendung im Rahmen der von Pomodoro vorgestellten Ermittlung von Wurzeln besteht das Problem, dass Zähler und Nenner schnell Größen erreichen können, die sich zum einen beim Rechnen nur noch schwer bewältigen lassen und die zum anderen auch zu im Planungs- und Bauprozess völlig unnötigen Genauigkeiten führen. Eine wichtige Aufgabe bei der rechnerischen Klärung von Gebäudegeometrien bestand daher darin, die resultierenden Brüche unter bestmöglicher Beibehaltung ihres Werts jeweils in eine handhabbare Form zu bringen.

¹⁷⁹⁴ Das korrekte Ergebnis der Wurzel beträgt 57,6281, die von Pomodoro vorgeschlagene Wurzelnäherung 57,6261. Beide Näherungsverfahren führen somit in diesem Fall erst in der dritten Nachkommastelle zu einer Abweichung vom tatsächlichen Wert. Gerade bei Pomodoros Überführung des Wurzelrests in einen Bruch ergibt sich eine solche gute Näherung jedoch nur deswegen, weil die zu radizierende Zahl vergleichsweise groß ist. Dagegen steht etwa – willkürlich herausgegriffen – bei $\sqrt{21}$ dem korrekten Wert von 4,5826 eine nach Pomodoros Methode berechnete Näherung von 4 ^5_9 oder 4,5556 gegenüber.

Allgemein bekannt ist in diesem Zusammenhang die Methode des Kürzens, bei der Zähler und Nenner durch dieselbe Zahl geteilt werden. Zwar bleibt der Wert des Bruchs bei diesem Vorgehen nicht nur weitestgehend, sondern sogar exakt erhalten, die Methode funktioniert jedoch nur in solchen Fällen, in denen der genannte Divisor sowohl im Zähler als auch im Nenner als Faktor enthalten ist. Es ist daher davon auszugehen, dass parallel zu jener Methode auch eine Vereinfachung von Brüchen zum Einsatz kam, für die ich hier den Begriff des „unechten Kürzens“ beziehungsweise „unechten Erweiterns“ vorschlagen möchte. Dabei werden Zähler und Nenner durch Addition oder Subtraktion eines geschickt gewählten Zahlenpaares so verändert, dass danach ein echtes Kürzen des Bruchs möglich wird. Dazu extrahiert man gegebenenfalls zunächst aus dem Bruch dessen ganzzahlige Komponente, sodass beim unechten Kürzen oder Erweitern nur noch ein in seinem Wert zwischen 0 und 1 liegender Bruch betrachtet werden muss. Bei diesem vergrößert oder verkleinert man dann sowohl den Zähler als auch den Nenner sukzessive um kleine ganzzahlige Werte, in der Regel 1, 2 oder allenfalls 3, wobei man darauf achtet, dass das Verhältnis zwischen der Veränderung am Zähler und der Veränderung am Nenner in etwa dem tatsächlichen Wert des Bruches entspricht. So kann zum Beispiel der bei der Bestimmung der Kapellenöffnung auftretende Bruch von $\frac{23}{27}$, bei dem Zähler und Nenner – grob gesprochen – eine ähnliche Größe besitzen, durch Addition von je 1 zunächst zu $\frac{24}{28}$ erweitert und dann zu $\frac{6}{7}$ gekürzt werden. Bei einem Bruch wie zum Beispiel $\frac{123}{295}$, dessen Zähler und Nenner etwa im Verhältnis 1 : 2,5 stehen, erhöht man dagegen den Zähler in jedem Schritt um 1 und den Nenner abwechselnd um 2 und 3. Man erhält auf diese Weise über den Zwischenschritt $\frac{124}{298}$ schließlich einen Wert von $\frac{125}{300}$, der sich zu $\frac{5}{12}$ kürzen lässt.

Das Bemühen, große Zähler und Nenner möglichst zu vermeiden, prägt schließlich auch eine Methode zur Bestimmung des Mittelwerts aus 2 Brüchen, die erstmals Ende des 15. Jahrhunderts von Nicolas Chuquet entwickelt wurde¹⁷⁹⁵ und die sich ebenso auch zur näherungsweisen Mittelung von Steigungen nutzen lässt. Statt, wie eigentlich korrekt, beide Brüche auf einen gemeinsamen Nenner zu erweitern und dann das Mittel aus den beiden Zählern zu bilden, schlägt Chuquet vor, einfach die beiden Zähler und die beiden Nenner unabhängig voneinander zu mitteln. So ergibt sich auf diese Weise zum Beispiel aus den für die Achsen der biapsidialen Räume errechneten Steigungen von 17 : 9 einerseits und 27 : 14 andererseits statt des mathematisch exakten Mittels von $240 \frac{1}{2} : 126$ eine gemittelte Steigung von $\frac{(17+27)}{2} : \frac{(9+14)}{2}$ oder 22 : 11 $\frac{1}{2}$. Wenn, wie in diesem Fall, das Verhältnis zwischen der Differenz der Zähler und der Differenz der Nenner genau demjenigen Verhältnis entspricht, an dem sich auch die beim unechten Kürzen und Erweitern an den Brüchen vorgenommenen Veränderungen orientieren, so lässt sich diese Mittelung sogar gleichzeitig als eine Variante des unechten Kürzens beziehungsweise Erweiterns interpretieren. Das genannte Mittel von 22 : 11 $\frac{1}{2}$ entsteht nämlich auch, wenn man, von den kleineren Werten ausgehend, den Zähler fünfmal um 1 und den Nenner fünfmal um $\frac{1}{2}$ erhöht beziehungsweise, von den größeren Werten ausgehend, den Zähler und den Nenner fünfmal um die genannten Beträge verringert.

¹⁷⁹⁵ CANTOR et al. 1880-1908, II, S. 322 f.

C. Anmerkungen zum Aufmaß

Das im Rahmen dieser Arbeit vorgelegte Planmaterial beruht auf einem tachymetrischen Aufmaß, das zwischen September 2008 und Juli 2011 mit dem Tachymeter der Bibliotheca Hertziana sowie mit der von der Arbeitsgruppe „Geodäsie im Bauwesen“ der Ruhr-Universität Bochum entwickelten und ebenfalls durch die Bibliotheca Hertziana vermittelten Software *TOTAL* erstellt wurde. Die genannte Software erlaubte dabei zwar bereits die heute übliche direkte Übertragung der Tachymeterdaten auf den Rechner, ja es war mithilfe jenes Programms sogar möglich, die in der Totalstation eingebauten Motoren anzusteuern und auf diese Weise automatisierte Profil- und Flächenmessungen durchzuführen. Im Gegensatz zu aktuellerer Software zur Gebäudevermessung, die in der Regel auf etablierten CAD-Lösungen aufsetzt und dementsprechend auch auf deren über viele Jahre hinweg verbesserte Visualisierungs- und Zeichenfunktionen zurückgreift, bildete *TOTAL* allerdings eine Stand-alone-Anwendung, bei der sich die Navigation durch die entstehende Zeichnung als sehr umständlich erwies, bei der eine Veränderung des Bildausschnitts während des Messvorgangs daher stets einen erheblichen Aufwand bedeutete und bei der darüber hinaus die Entscheidung, ob ein neu hinzukommender Punkt mit einer Linie an die bisherige Zeichnung angeschlossen werden sollte, jeweils vorab in den Voreinstellungen getroffen werden musste. Obwohl das Programm eigentlich durchaus über Funktionen zur graphischen Darstellung der gemessenen Punkte beziehungsweise zu deren Umwandlung in ein Liniennetz verfügte, fehlte im Feld also meist nicht nur die nötige Kontrolle über die Plausibilität der Ergebnisse, aus Gründen der Arbeitsökonomie war es auch kaum möglich, zwischen den Messungen an einem und den Messungen an einem anderen Bauteil jedes Mal die Linien zu unterbrechen. Trotz einer ersten Bereinigung der Dateien ließ es sich daher letztlich nicht vermeiden, dass auch die für eine eventuelle Weitergabe vorgesehene Fassung der Rohdaten immer noch vereinzelte fehlerhafte Zeichnungselemente enthält, die erst bei der weiteren Ausarbeitung der Pläne entfernt wurden.

Nach der eigentlichen Vermessung wurden die in *TOTAL* erzeugten dreidimensionalen Koordinaten und Verbindungslinien im .dxf-Format exportiert, zu Gesamtdateien mit allen für eine bestimmte Zeichnung relevanten Informationen zusammengefügt und schließlich in AutoCAD zu von vornherein nur zweidimensional angelegten Plänen umgearbeitet sowie um von Hand aufgemessene oder – im Falle dekorativer Elemente – nach Augenschein wiedergegebene Details ergänzt. Auf diese Weise entstand am Ende ein Plansatz aus insgesamt 27 Tafeln, die das Gebäude in 14 Grundriss-, Schnitt- und Ansichtsebenen jeweils sowohl in seinem heutigen Zustand als auch in seiner ursprünglichen gestalterischen Konzeption dokumentieren.

Sowohl in der Bestands- als auch in der Rekonstruktionsvariante beginnt das Korpus der Zeichnungen zunächst einmal mit einem Grundriss des Hauptgeschosses, der neben dem der Kirche vorgelagerten Portikus und den seitlichen Kulissenwänden vor allem die Innenräume der zentralen Rotunde, des Kapellenkranzes und des den Südquadranten umschließenden Korridors wiedergibt, der an seinen Rändern darüber hinaus aber auch bereits die die nordöstliche Durchfahrt begrenzenden Wirtschaftsgebäude, den Sakristeitrakt, die vordere Raumschicht des ehemaligen Casino Bandini, sowie – zumindest in der CAD-Datei – die Flucht des Palazzo del Quirinale andeutet [TAF. I.1 - TAF. I.3]. Die Schnittebene pendelt dabei prinzipiell zwischen Höhen von knapp eineinhalb und knapp zwei Metern über Fußbodenniveau und passiert damit sowohl die in die Wände der Seitenkapellen eingelassenen Gemälde, die Säulen der die Nebenaltäre rahmenden Ädikulen und die Pilasterschäfte der Fassade als auch die Türöffnungen von Presbyterium und Windfang sowie die Nische über dem Weihwasserbecken des biapsidalen Raums des Südquadranten. Lediglich über dem Hauptaltar verspringt der Grundriss nochmals weitere 70 Zentimeter nach oben, um auf diese Weise auch den im Zwischenraum zwischen Predellaufsatz und *pala* sichtbaren Verlauf der eigentlichen Presbyteriumsrückwand dokumentieren zu können [ABB. 1284 h-i|m, #1-1]. Angesichts der

reichhaltigen Dekoration fast aller im Hauptgeschossgrundriss enthaltener Räume wurde die Darstellung der unterhalb und der oberhalb der Schnittebene gelegenen Architekturelemente im Kapellenkranz auf die zwei Hälften der Kirche verteilt, wobei die Evangelienseite primär die Aufsichtslinien und die Epistelseite primär die Gewölbestruktur zeigt. Im Portikus, in der zentralen Rotunde und im Altarraum – Gebäudepartien, die allesamt in den Grundrissen des *coretto*-Geschosses nochmals als Luftraum auftauchen – wurde, von einigen wenigen Hauptlinien abgesehen, in den beiden dem Bestand beziehungsweise der ursprüngliche Konzeption gewidmeten Standardversionen der Zeichnung sogar komplett auf eine Wiedergabe der Untersicht verzichtet und stattdessen nur der Blick auf Basen, Sockel, Treppenstufen und Fußbodenbelag in die Pläne eingetragen [TAF. I.1 - TAF. I.2]. Um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass sich die Gliederung der Kuppel im Fußboden zweidimensional wiederholt, wurde in diesem Fall allerdings außerdem noch eine dritte Fassung des Plans erzeugt, die auch in der zentralen Rotunde Fußbodenbelag und Kuppeluntersicht auf ein und demselben Blatt einander gegenüberstellt [TAF. I.3].

Ohne allzu große Versprünge kommt auch das zweite Grundrisspaar des Plansatzes aus, das erstmals das Untergeschoss der Kirche dokumentiert und dem prinzipiell eine Schnittebene von ungefähr 2,30 Metern unter Bodenniveau des Haupt- beziehungsweise von etwas mehr als einem Meter über Bodenniveau des Kellergeschosses zugrunde liegt [TAF. II.1 - TAF. II.2]. Die besagten Grundrisse verlaufen dementsprechend im größten Teil des Geschosses knapp unter dem Sturz der zu den Fassadenfundamenten führenden Revisionsöffnung und zugleich knapp über dem Boden der mit der Cappella di S. Stanislao Kostka, dem biapsidalen Raum des Ostquadranten und dem Altarraum korrespondierenden Kammern [ABB. 1284 i, #0-0]. Lediglich in der Nähe der Rückwände wurde auch in diesem Fall die Schnittebene nochmals punktuell angehoben, etwa um in den unter der Cappella di S. Francesco Saverio und der Cappella della Madonna gelegenen Räumen auch den erst etwa einen Meter weiter oben voll ausgebildeten Fensterschacht sowie die heutige, das Untergeschoss erschließende Treppe sinnvoll wiedergeben zu können oder um am hinteren Rand der übrigen Kammern komplett über dem dort meist leicht ansteigenden Erdreich zu bleiben [ABB. 1284 j|m, #0-0].

Das dritte Zeichnungspaar, bestehend aus den beiden Varianten des im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls erstmals vorgelegten Emporengrundrisses [TAF. III.1 - TAF. III.2], kombiniert dagegen von vornherein zwei unterschiedliche Schnittebenen. Die betreffenden Grundrisse setzen – sieht man von einem zwar erneut lokal begrenzten, dem Betrag nach aber durchaus recht erheblichen Versprung vor der Außenwand der südwestlichen Wendeltreppe ab [ABB. 1284 h, #2-2] – beiderseits der großen Ovalachse auf einem Niveau von etwa 9,50 Metern über dem Boden des Hauptraums beziehungsweise von etwa 1,50 Metern über dem lokalen Boden der oberen Andachtsräume an und passieren auf dieser Höhe zunächst einmal die Treppenaustritte, die über den Seitenkapellen gelegenen Kammern sowie die von dort aus in den Fries der zentralen Rotunde mündenden Gebetsöffnungen. Zur Längsachse hin sinkt die Grundrissebene dann jedoch auf ein Niveau von 6,90 bis 7,30 Metern über Hauptraumboden ab, was im Bereich der Choremporen einer lokalen Schnitthöhe von 1,70 bis 2,10 Metern entspricht und dazu führt, dass die Grundrisse dort ungefähr mittig durch die Zwischenräume zwischen den *gelosie* und den Stürzen der diversen Öffnungen verlaufen und in Altarraum und Vestibül schließlich das obere Ende der Altarpala, die beiden gemäldebegleitenden Figuren der Engelsglorie sowie den Portalgiebel und die diesen besetzende Famagruppe der Kontrafassade schneiden [ABB. 1284 m, #2-2]. Lediglich an der Frontfassade wurde die Grundrissebene dann wieder so weit angehoben, dass die Rahmung des Haupteingangs lediglich als Aufsicht zu sehen ist und die Projektion des Portikusgewölbes daher nicht durch dazwischenliegende massive Elemente gestört wird [ABB. 1284 i, #2-2] – eine Entscheidung, die im vorliegenden Fall nicht zuletzt insofern nahe lag, als, wie weiter oben angedeutet, das nochmalige Auftreten von Portikus, Vestibül, zentraler Rotunde und Altarraum dazu genutzt wurde, in die hier vorliegende Zeichnung statt der Aufsicht der unterhalb nun die Untersicht der oberhalb der Schnittebene gelegenen Elemente einzutragen und so die im Hauptraumgrundriss noch fehlenden Informationen zu ergänzen.

Als vierter und fünfter Teil des Plansatzes folgen partielle, auf das Segment des Altarraums sowie den südlichen Quadranten beschränkte Grundrisse, die im Nordosten jeweils etwa 12,50 bis 12,80 Meter über Fußboden Hauptgeschoss beziehungsweise etwa 1,80 bis 2,10 Meter über Oberkante Kranzgesims beginnen und dort unter anderem die Fenster der Altarlaterne, die Durchgangsöffnungen in den diese flankierenden Strebevoluten sowie – in der Kuppelzone der zentralen Rotunde – das obere Drittel der Rippenpostamente und die Andreasfigur schneiden, vom Giebel der Presbyteriumsädikula allerdings nur die Aufsicht zeigen [TAF. IV.1 - TAF. IV.2]. Einer der beiden Grundrisse läuft von dort aus dann jeweils auf annähernd gleichbleibender Höhe weiter und gibt unter anderem die *tiburio*-Fenster, die restlichen Strebevoluten sowie die Aufsicht auf das Pultdach des Kapellenkranzes wieder [TAF. IV.1 b | TAF. IV.2 b | ABB. 1284 m, #3-3b]. Der andere fällt dagegen im Bereich des zur Altarlaterne führenden Treppenaufgangs sukzessive bis auf das aus den vorigen Blättern bereits bekannte Niveau von ungefähr 9,50 Metern über Fußbodenniveau Hauptgeschoss ab und passiert dabei zunächst auf einer Höhe von etwa 40 Zentimetern über lokalem Fußbodenniveau die Dachkammer im südlichen *coretto*-Segment, bevor er oberhalb der Cappella della Passione dann wieder in den Grundriss des Emporengeschosses übergeht [TAF. IV.1 a | TAF. IV.2 a | ABB. 1284 m, #3-3a].

Oberhalb des *tiburio* schließlich umfasst das Zeichnungskonvolut sowohl in seiner Bestands- wie in seiner Rekonstruktionsvariante zum einen je einen weiteren, nun wieder vollständigen Grundriss, der zur Straße hin zunächst etwa 19,80 Meter über dem Fußboden des Hauptraums beziehungsweise knapp 60 Zentimeter über der Trauflinie des Kuppeldachs verläuft, weiter hinten dann auf eine Höhe von ungefähr 23 Metern über Fußboden Hauptraum beziehungsweise von ungefähr 3,80 Metern über Trauflinie ansteigt und dabei die Fassade knapp über der Mitte des Giebfelds, die innerhalb des Fassadenblocks enthaltene Kammer knapp unter dem in deren Innerem sichtbaren Dachansatz sowie die Hauptlaterne knapp über dem untersten Drittel ihrer Fensteröffnungen schneidet [TAF. V.1 - TAF. V.2 | ABB. 1284 i, #4-4]. Zum anderen wird der den Horizontalprojektionen gewidmete Teil des Plansatzes jeweils durch eine Dachaufsicht komplettiert, die zusätzlich zu den Dächern von Kapellenkranz, Zwickelbebauung und umgebenden Konventstrakten sowie zusätzlich zur Deckung der Kuppel nun auch die Laterne komplett von oben wiedergibt und für die daher eine Schnittebene von mindestens 31 Meter über Fußboden Hauptraum anzunehmen ist [TAF. VI.1 - TAF. VI.2 | ABB. 1284 h-i, #5-5].

Das Konvolut an Schnittzeichnungen beginnt zunächst einmal mit je einem Quer- und einem Längsschnitt der Gesamtanlage. Der Querschnitt deckt in diesem Zusammenhang erneut den von den nordwestlichen Wirtschaftsgebäuden und dem Sakristeiflügel begrenzten Bereich ab und beinhaltet zwischen den geschnittenen Partien darüber hinaus den Blick auf den Presbyteriumsprospekt sowie auf die im hinteren Teil des Grundstücks gelegenen Baukörper [TAF. VII.1 - TAF. VII.2]. Der Längsschnitt dagegen reicht – wiederum analog zu den Grundrissen – von knapp hinter dem Presbyterium bis zur Straßenfront des Palazzo del Quirinale und gibt dabei jeweils die Ansicht auf die südwestliche Hälfte von Altarraum, zentraler Rotunde, Portikus und Vorplatz frei [TAF. VIII.1 - TAF. VIII.2]. Die konkreten Schnittebenen folgen zwar in beiden Fällen grundsätzlich den Hauptachsen des Ovals, kommen bei genauerer Betrachtung aber nur im Fall der Längsschnitte tatsächlich ohne jeglichen Versprung aus [ABB. 1284 b-c|f-g, #B-B]. Im Gegensatz dazu wurde bei den Querschnitten die Schnittlinie nicht nur am südwestlichen Ende der Kirche so weit Richtung Straße verschoben, dass es möglich wurde, die Stirnwand des südlichen Umgangs und das in ihr enthaltene Nebenportal in der Ansicht darzustellen [ABB. 1284 b-c|e, #A-A]. Vielmehr läuft auch entlang des eigentlichen Gebäudes nur die Bestandsvariante des Schnitts überall in gerader Linie durch, während die Rekonstruktionszeichnung im Zentrum des Untergeschosses kontinuierlich vor- beziehungsweise zurückspringt und auf diese Weise stets die Scheitellinie des ringförmigen Tonnengewölbes begleitet [ABB. 1284 a, #A-A].

Da, bedingt durch die pfeilerbesetzte Querachse, keiner der beiden Schnitte auch die Nebenräume des Kapellenkranzes passiert, umfasst das Schnittkonvolut darüber hinaus drei weitere Zeichnungspaare, die – in ihrer Blickrichtung jeweils zum Presbyterium hin orientierte – Längsschnitte durch die Segmente der Cappella di S. Francesco Saverio, der Cappella di S. Stanislao Kostka und des südlichen *coretto* zeigen [TAF. IX.1 - TAF. XI.2]. Jenseits des eigentlichen Kapellenkranzes setzen sich alle drei Schnitte dabei sowohl in die zentrale Rotunde als auch in die hinter der Kirchaußenwand anschließenden Bereiche hinein fort. Sie geben dementsprechend an ihrem einen Ende jeweils auch den Schnitt durch die zugehörige Gewölbekappe und die bis zur Mitte des Folgesegments ausgearbeitete Ansicht von Rotundenprospekt und Hauptkuppel wieder. Ebenso enthalten sie am anderen Ende den Schnitt durch den westlichen Hof und den nochmaligen Blick auf den Nebeneingang, den Schnitt durch die nordöstliche Durchfahrt und den Blick auf die Ecke des Casino Bandini beziehungsweise den Schnitt durch die dem Casino vorgelagerte Raumschicht und die Seitenansicht der Altarlaterne.

Die Tatsache, dass Geraden, die die Umrisslinie eines Ovals außerhalb von dessen Scheitelpunkten im rechten Winkel schneiden, nicht zugleich auch dessen Zentrum berühren und dass umgekehrt Geraden, die in einem Oval durch den Schnittpunkt der Hauptachsen verlaufen, nicht zugleich auch eine Senkrechte zu dessen Kontur bilden, bedeutete in diesem Zusammenhang allerdings, dass die Schnitte am Übergang zwischen den Nebenräumen und der zentralen Rotunde zwingend ein Stück weit abknicken mussten. Und auch in den Gebäudepartien außerhalb des Kapellenkranzes erschien es bei allen drei Zeichnungen angebracht, die Schnittebene nochmals mehr oder weniger stark zu verdrehen, kam doch im Bereich der nordöstlichen Durchfahrt und im Bereich des südwestlichen Hofes praktisch nur eine Schnittführung parallel zur Querachse des Gesamtgebäudes beziehungsweise im Bereich der dem Casino Bandini vorgelagerten Räume praktisch nur ein Schnittverlauf senkrecht zu deren rückwärtiger Flucht infrage [ABB. 1284 b-c, #C-C|D-D|E-E].

Am Übergang zum Hof beziehungsweise zum Umgang hatte dieses Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Blickrichtungen einerseits zur Folge, dass in den Zeichnungen zur Cappella di S. Francesco Saverio sowie zum südlichen *coretto*-Segment die Rückwände der im Kapellenkranz enthaltenen Räume zwar jeweils rechtwinklig geschnitten werden, deren sich eigentlich sogar leicht zurückkrümmende Außenseiten aber dennoch auch als Ansicht in Erscheinung treten [TAF. IX.1 - TAF. IX.2 | TAF. XI.1 - TAF. XI.2]. Andererseits wurden beim Begradigen der Schnitte die hinter der Schnittebene gelegenen Elemente stets mehr oder weniger stark auseinandergezogen – ein Phänomen, das sich insbesondere in den Blättern zum *coretto*-Segment zeigt, in denen zwischen der im System des Kapellenkranzes dargestellten Strebevolute und der im System der Verbindungsräume und des Casino Bandini präsentierten Altarlaterne jeweils ein deutlicher, in der Realität aber eigentlich nicht vorhandener Zwischenraum bleibt [TAF. XI.1 - TAF. XI.2].¹⁷⁹⁶

Am gegenüberliegenden Ende der Schnittpaare, also am Übergang zwischen Kapellenkranz und zentraler Rotunde, tritt in allen drei Fällen darüber hinaus das Problem auf, dass in der Gewölbezzone der naheliegende Drehpunkt zwar ungefähr auf dem Schnittpunkt von Kapellen- beziehungsweise *coretto*-Achse und innerem Grundoval liegt [ABB. 1284 c, #C-C|D-D|E-E], dass es sich im Bereich der Wand aber als sinnvoll erweist, den gesamten Durchbruch noch im System des Kapellenkranzes darzustellen und erst auf der Kante zwischen Öffnungslaubung und Rotundenprospekt ins System des Hauptraums zu wechseln [ABB. 1284 b, #C-C|D-D|E-E], ja dass im Untergeschoss aufgrund der aus statischen Gründen erforderlichen Verstärkung der Pfeilerquerschnitte der Übergang zwischen Kapellenkranz und zentralem Ovalraum sogar erst noch ein Stück weiter innen geschieht

¹⁷⁹⁶ In den Längsschnitten durch das Segment der Cappella di S. Stanislao tauchen zumindest die beiden bisher genannten Probleme insofern nicht auf, als die Schnittlinie dort in die entgegengesetzte Richtung abknickt und sich bei deren Begradigung der für Ansichtslinien zur Verfügung stehende Platz daher nicht vergrößert, sondern verringert.

[ABB. 1284 a, #C-C|D-D|E-E]. Versucht man, die unterschiedlichen Drehpunkte in ein und derselben Zeichnung zu kombinieren, so führt dies zunächst dazu, dass sich einige in Wirklichkeit exakt übereinanderliegende Elemente, darunter etwa die Pilaster und die Gewölberippen der zentralen Rotunde sowie die Pfeiler von Haupt- und Untergeschoss, in der Ansicht gegeneinander zu verschieben beginnen. Um dies zu vermeiden, wurde letztlich eine Lösung gewählt, bei der sich nicht nur die Pfeilerprospekte des Haupt-, sondern auch diejenigen des Untergeschosses sowie die Rippenpostamente und die Ansichtslinien der Wandzone des Nachbarsegments ausnahmslos an der aus einem Richtungswechsel auf der Laibungsvorderkante der Kapellen- beziehungsweise *coretto*-Öffnungen resultierenden Position befinden, bei der die Schnittlinie durch das Gewölbe, die Aufsicht auf die Kassetten des geschnittenen Segments sowie die oberen zwei Drittel von Rippe und Nachbarkappe auf einem auf dem Scheitelpunkt des Kuppelfensters gelegenen Drehpunkt basiert und bei der leicht verzogene untere Rippen- und Kappenabschnitte, sowie einige weitere, in ihrer Breite leicht angepasste Partien von Zahnschnitt, Eierstab, Kapellenarchivolten und Untergeschossprospekt den Versatz zwischen den oberen Gewölbeabschnitten und den Postamenten ausgleichen beziehungsweise, soweit erforderlich, zwischen den im System des Kapellenkranzes und den im System der zentralen Rotunde wiedergegebenen Partien von Hauptgeschosswand und Keller vermitteln [ABB. 1285 a-c].

Auf dem sechsten und letzten Schnittpaar wurden die drei bisher genannten Nebenräume sowie die zwei bereits im Längsschnitt des Gesamtgebäudes enthaltenen Raumzellen des Presbyteriums und des Vestibüls dann auch nochmals in Querrichtung geschnitten. Allerdings widmet der Plansatz in diesem Fall nicht jeder Gebäudepartie eine in sich abgeschlossene Zeichnung, sondern es wurden stattdessen – bis auf das zwar auf denselben Tafeln mit abgebildete, aber weiterhin allein stehende Segment der Cappella di S. Stanislao Kostka – sämtliche Achsen zu einer kontinuierlichen, vom rechten Rand des östlichen bis zum linken Rand des nördlichen *coretto* reichenden Abwicklung des Kapellenkranzes zusammengefasst [TAF. XII.1 - TAF. XII.2 | ABB. 1285 d].

Im Altarraum verläuft der Schnitt dabei zunächst einmal parallel zur Querachse der zentralen Rotunde durch die Mittelpunkte der an das Presbyterium angrenzenden Apsiden und wechselt knapp unterhalb des Presbyteriumsgewölbes dann in die demgegenüber gut eineinhalb Meter zurückversetzte Ebene der Querachse von Altarlaterne und zugehörigem *opaion* [ABB. 1284 b-c, #F-F]. Im Bereich des Vestibüls verspringt die durch die Mittelpunkte der *coretto*-Apsiden definierte Schnittebene dagegen bereits innerhalb der seitlichen Wandstärke leicht nach außen, passiert also die Seitenwände im Zwischenraum zwischen den diese gliedernden Pilastervorlagen beziehungsweise den hölzernen Windfang ungefähr in der Mitte von dessen Türöffnungen [ABB. 1284 b, #F-F]. Vor der Famagruppe rückt die Schnittebene allerdings wieder ein kleines Stück von der Kontrafassade ab, um so das gesamte Figurenensemble in der Ansicht wiedergeben zu können [ABB. 1284 i, #F-F]. Und auch in der Gewölbezone verfügt der Schnitt nun nicht mehr, wie noch am Hauptaltar, über einen geraden Verlauf, sondern wandert, ähnlich wie der Querschnitt durch die Ringtonne des Untergeschosses, zusammen mit den Gurten und dem diese trennenden Zwischenraum allmählich vor und zurück.

In den biapsidalen Räumen und den *coretti* wird die Schnittlinie zunächst jeweils in der ursprünglichen Ebene bis zu den besagten Mittelpunkten der Apsidenumrisse weitergeführt, von dort aus folgt sie dann gut zwei Meter weit den Querachsen der *coretti*, bevor sie schließlich zumindest im Emporengeschoss im Mittelpunkt der anderen Apsis erneut abknickt und bereits die für die Darstellung des Kapellenschnitts erforderliche Richtung einnimmt [ABB. 1284 b-c, #F-F]. Die Positionierung der Drehpunkte in den Zentren der die Apsiden definierenden Kreise erlaubte es dabei, einerseits die die biapsidalen Räume und *coretti* mit dem Altarraum verbindenden Öffnungen ungefähr rechtwinklig zu schneiden und die gesamte von der Chorempore zur Andachtskammer führende Treppe im durch deren Lauflinie vorgegebenen System darzustellen, zugleich aber auch zu gewährleisten, dass die Breite des betreffenden Raumes weiterhin exakt demjenigen Wert ent-

spricht, der sich auch bei einer von Apsis zu Apsis vollkommen glatt durchlaufenden Schnittführung ergeben würde. Trotz der für eine Kontinuität zwischen den Segmenten erforderlichen Richtungswechsel bleiben auf diese Weise die in gerader Linie gemessenen Raumdimensionen auch weiterhin ablesbar [ABB. 1285 d].

Bei den Seitenkapellen verspringt die Bezugsebene zunächst in die Mitte der Seitenwände und wandert dann – insbesondere des Gewölbes wegen – entsprechend der Krümmung von Rotundenprospekt und Rückwand erneut leicht vor und zurück. Und auch in den darüberliegenden Andachtskammern behält der Schnitt zwar überall seine zur Längsachse der Kapelle senkrechte Blickrichtung bei, folgt in seiner Position aber dem Verlauf der zum Ovalumriss konzentrischen Scheitellinie des Gewölbes [ABB. 1284 b-c, #F-F]. Zur Querachse des Gesamtgebäudes hin reichen die im System der Seitenkapellen dargestellten Partien dabei bis zur Aufsicht auf die Kanten des im Obergeschoss sichtbaren Treppenblocks, entlang derer die Abwicklung dann jeweils ein weiteres Mal abknickt. In der Mitte der beiden Zeichnungsvarianten ergibt sich auf diese Weise jeweils ein zusätzliches, im Rotundenprospekt nicht ablesbares Schnittsegment, das den Süd- und den Westquadranten über den Ovalscheitel hinweg parallel zur Längsachse des Gesamtgebäudes verbindet, im Obergeschoss durch den vor dem Treppenblock gelegenen Gang und im Hauptgeschoss durch den südwestlichen Wandpfeiler verläuft und Gelegenheit bietet, als verdecktes Element dort sogar noch die in dem betreffenden Pfeiler enthaltene Wendeltreppe darzustellen [ABB. 1284 b-c, #F-F].

Der Wiedergabe der Dachzone schließlich liegen zwar im Großen und Ganzen die auch im Emporengeschoss gewählten Schnittlagen zugrunde, innerhalb der einzelnen Segmente wurden die Schnitte dann allerdings – abgesehen von den aufgrund der ringförmigen Struktur des Kapellenkranzes erforderlichen graduellen Korrekturen – jeweils bis zu den Außenkanten der Strebevoluten in gerader Linie weitergeführt und erst dort zur Volutenachse hin abgeknickt [ABB. 1284 d-g, #F-F]. Die Zeichnungen zeigen somit eine pro Segment auf einer einheitlichen Höhe durchlaufende Dachkante, eine senkrechte Projektion des hinter der Schnittebene befindlichen *tiburio*-Fensters sowie eine zwar extrem verkürzte, aber immer noch deutlich sichtbare Abbildung der Volutenflanken. Da durch die außerhalb der Strebevoluten gelegenen Drehpunkte sowie durch die zusätzlichen Versprünge im Bereich der die *coretti* und die Andachtskammern miteinander verbindenden Treppen nicht nur der Abstand zwischen Schnittebene und Rotundenwand von Segment zu Segment variiert [ABB. 1284 c|j], #F-F], sondern auch die Abwicklung als Ganzes etwas länger wird als der eigentliche Schnitt durch die Dachfläche, hat dies jedoch zugleich zur Folge, dass sich das Niveau von Dachfläche und Strebevolutenoberseite von Segment zu Segment ändert sowie dass – genau wie übrigens auch bereits in den biapsidalen Räumen des Erdgeschosses sowie in der Wiedergabe des südlichen Umgangs im *coretto*-Längsschnitt, wo die Längendifferenzen jeweils aus einer zwischen Haupt- und Emporengeschoss leicht versetzten Schnittebene resultierten [vgl. ABB. 1284 b-c|l, #E-E|F-F] – beim Begradigen der Zeichnung nun auch in den geschnittenen Linien kleine Lücken auftreten.

Endgültig komplettiert werden die Plansätze zum aktuellen Zustand und zur ursprünglichen Konzeption schließlich jeweils durch eine Ansicht der Straßenfront, die auf der linken Seite mit dem Anschluss an die Mauer des Bandini-Gartens beziehungsweise an die den Garten von der nordöstlichen Durchfahrt trennenden Wirtschaftsgebäude beginnt, auf der rechten Seite mit dem Übergang zum vorderen Konventsflügel endet und in ihrem Zentrum insbesondere die Frontfassade, die Portikus und die seitlichen Kulissenwände, daneben aber auch die Seitenfassaden des Nord- und Westquadranten von Kapellenkranz und *tiburio*, die Aufsicht auf die Hauptlaterne sowie die Kubatur der die Kirche hinterfangenden Baukörper zeigt [TAF. XIII.1 - TAF. XIII.2]. Die Darstellungsebene verläuft in diesem Zusammenhang etwa 20,40 Meter vor der großen Ovalachse oder 9,70 Meter vor der Grundebene der Fassade – mithin also etwa mittig zwischen Kirche und Quirinalspalast – ein weiteres Mal exakt in Querrichtung des Gebäudes durch die damalige Strada Pia beziehungsweise die heutige Via del Quirinale. Da die Zeichnung infolgedessen nur das vor der Kirche gelege-

ne Terrain unmittelbar schneidet, war es damit nach den Längsschnitten hier ein zweites Mal möglich, auf jegliche Versprünge zu verzichten und den Schnitt hier in vollkommen gerader Linie über das gesamte Blatt weiterzuführen [ABB. 1284 b|i, #a-a].

Rekonstruktions- und Bestandspläne unterscheiden sich dabei in den Räumen des Haupt- und des Emporengeschosses vor allem durch einige in der erstgenannten Variante der Zeichnungen noch fehlende Einbauten, von denen hier insbesondere der an das Hauptportal anschließende, hölzerne Windfang [TAF. I | TAF. III | TAF. VIII | TAF. XII], die zusätzlichen Putten und Armleuchter im Altarraum und in der Cappella di S. Stanislao Kostka [TAF. I | TAF. VII - TAF. VIII | TAF. X | TAF. XII], das Grabmonument Carlo Emanuele IV. im biapsidalen Raum des Ostquadranten [TAF. I], die Orgel im westlichen beziehungsweise die Verglasungen im südlichen und östlichen *coretto* [TAF. III | TAF. VII - TAF. VIII | TAF. XI - TAF. XII], die zusätzlichen Trennwände am oberen Austritt der Wendeltreppe [TAF. III | TAF. IX | TAF. XII] sowie der hinter dem Presbyterium entlanggeführte Verbindungsgang zwischen den beiden Emporenarmen [TAF. III | TAF. VIII] eine ausdrückliche Erwähnung verdienen. In der hinter der östlichen *coretto*-Achse folgenden Zone des Erdgeschosses wurde – auch wenn letztlich offen bleiben muss, ob die Kruzifixkapelle ihre aktuelle Kontur tatsächlich erst im Zuge späterer Umbaumaßnahmen erhielt oder ob der Raum nicht doch bereits von Anfang an seine heutige Form und Größe aufwies¹⁷⁹⁷ – zusätzlich eine alternative Zwickellösung durchgespielt [TAF. I | TAF. III]. Ebenso wurde der Darstellung des Fußbodens von Vestibül und Kapellenkranz der weiter vorne postulierte Ziegelbelag zugrundegelegt [TAF. I].¹⁷⁹⁸

Im Bereich des Vorplatzes wurden sodann die Freitreppe auf das in den Bildquellen überlieferte dreistufige Podest reduziert, die später teilweise abgerissenen Kulissenwände wieder zu einem in fünf Felder gegliederten Viertelkreis ergänzt sowie – auf der Grundlage der Entwurfszeichnungen des 17. und eines der Abrissgenehmigung beigegebenen Plans des 19. Jahrhunderts – der Anschluss zwischen den Platzeinfassungen und dem ursprünglichen straßenbegleitenden Konventsflügel rekonstruiert [TAF. I | TAF. III - TAF. VI | TAF. VIII | TAF. XIII]. Dabei stellte sich heraus, dass die die Platzeinfassungen abschließenden Tordurchfahrten in ihrer Gestaltung und in ihren Abmessungen zwar vermutlich bis heute Berninis Entwurf entsprechen und daher für die Rekonstruktionszeichnungen prinzipiell übernommen werden konnten, sie durch den veränderten Endpunkt der Kulissenwände allerdings nochmals ein ganzes Stück versetzt werden mussten. Im rechts der Kirche gelegenen Hof schließlich wurden die Oberkante des Erdreichs wieder auf das aus dem Wechsel in der Oberflächenbeschaffenheit der diversen Natursteinsockel abgeleitete Niveau angehoben [TAF. IX], der Nebeneingang der Kirche sowie die in den Hof mündenden Fenster entsprechend angepasst [TAF. I | TAF. III | TAF. VII | TAF. IX] und der Sakristeitrakt wieder auf seine ursprünglich deutlich geringere Höhe gebracht [TAF. VII - TAF. IX | TAF. XIII].

Zwischen dem Austritt auf das Dach des Kapellenkranzes und der Lichtkammer über dem Altarraum wurde in den Rekonstruktionszeichnungen einerseits die auf die Oberseite der Kuppel führende Wendeltreppe entfernt und der Überstand des Laternendachs bis an den *tiburio* herangeführt, andererseits wurde am Laternenfuß die an dieser Stelle nur noch in Form einige kleiner Reste erhaltene *tegula*- und *imbrex*-Deckung ergänzt [TAF. IV - TAF. VI | TAF. XI | TAF. XII]. Als Ersatz für die in dieser Variante nicht mehr zur Verfügung stehende rückwärtige Erschließung der Kuppel wurde in der Rekonstruktion des Ursprungszustands darüber hinaus ein durch den oberen Teil des

¹⁷⁹⁷ Vgl. Kapitel 2.8.6., S. 168 f.

¹⁷⁹⁸ Für eine ausführlichere Diskussion der infrage kommenden Fußbodenvarianten sei an dieser Stelle auf Kapitel 2.6.10., S. 109 ff., insbes. S. 111 (Anm. 240), Kapitel 2.7.2., S. 126 sowie Kapitel 2.8.4., S. 162 verwiesen.

Fassadenblocks verlaufender Aufgang zum *tiburio* vorgeschlagen [TAF. V | TAF. XII].¹⁷⁹⁹ Und für die äußeren Partien des eigentlichen Kuppeldachs wurde entsprechend der erhaltenen Bildquellen erneut eine von der zentralen Scheitelkalotte ohne die heutige Endaufkantung bis zum äußeren Umriss des *tiburio* durchlaufende und in Korrespondenz mit den Grenzen der einzelnen Gewölbesegmente durch außenliegende Rippen gegliederte Dachhaut aus *tegula* und *imbrices* angenommen [TAF. V - TAF. XI | TAF. XIII].¹⁸⁰⁰

Im Untergeschoss dagegen wurden zum einen die später eingefügten, der Scheitellinie des Tonnengewölbes folgenden Stützarkaden entfernt und die entlang der Wände des zentralen Ovalraums angebrachten, heute zum Teil jedoch nur noch in letzten Resten erhaltenen Ziegelsarkophage wieder vervollständigt [TAF. II | TAF. VII - TAF. VIII]. Vor allem aber wurden in der Kammer unterhalb der Cappella di S. Francesco Saverio die heutige, geradläufige Treppe sowie die diese mit dem Hof verbindende Türöffnung durch die aus dem Segment der Cappella della Madonna übernommene und ursprünglich auch im Westquadranten anzunehmende Lüftungsöffnung ersetzt [TAF. II | TAF. IX].

Und schließlich wurden in den Zeichnungen des ursprünglichen Zustands, soweit erforderlich, auch diejenigen Räume angedeutet, deren grundsätzliche Existenz zwar zweifelsfrei belegt ist und bei denen oft sogar das konkrete Aussehen als vergleichsweise gesichert gelten darf, die heute aber nicht mehr ohne Weiteres zugänglich sind und daher auch nicht exakt gemessen werden konnten. Dazu gehören zum einen die bereits im Zusammenhang mit der Realisierung der Kapellenausstattung wieder zugesetzten Verbindungsgänge zwischen den Räumen des Kapellenkranzes sowie die daran angeschlossene nordöstliche Wendeltreppe [TAF. I - TAF. III | TAF. VII | TAF. XII] – Elemente, die unter anderem in den Entwurfszeichnungen und den frühen Stichen auftauchen und sich dank der in der Baubeschreibung erwähnten Befunde¹⁸⁰¹ auch am Gebäude selbst unmittelbar nachweisen lassen. Dazu gehören jedoch ebenso die restlichen Grabkammern, die erst im 20. Jahrhundert dauerhaft verschlossen wurden [TAF. II | TAF. VIII | TAF. XI - TAF. XII], oder die Räume des Casino Bandini [TAF. I | TAF. III | TAF. VIII], die – wenn überhaupt – aus Sicherheitsgründen nur für eine einmalige kurze Begehung offenstanden.

Ziel bei der Anfertigung des Plansatzes war allerdings nicht nur einfach eine möglichst vollständige Dokumentation des Gebäudes, seiner Maße, seiner Geometrie und seiner räumlichen Zusammenhänge. Vielmehr wurde in den unterschiedlichen Phasen des Aufmaß- und Zeichenprozesses stets auch versucht, stärker als bisher üblich die in anderen Disziplinen bereits seit langem selbstverständlichen Standards an Nachvollziehbarkeit auf das Planmaterial einer Bauaufnahme zu übertragen. Zu diesem Zweck erhielt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – erstens jede einzelne Stationierung des Tachymeters während des Vermessungsvorgangs eine eigene Datei mit mehreren, wenn auch aufgrund der vergleichsweise umständlichen Bedienung der Messsoftware nicht immer völlig konsistent mit Inhalten gefüllten Ebenen.¹⁸⁰² Spätestens im Zuge der ersten Überarbeitung wurden die laufende Nummer der Messung sowie die Angabe des Tachymeterstandpunkts darüber hinaus sogar an die Namen der einzelnen Layer angehängt, sodass selbst nach dem Zusammenfügen der

¹⁷⁹⁹ Zu den Gründen, die eine solche Erschließungslösung nahelegen, siehe Kapitel 2.12.3., S. 244.

¹⁸⁰⁰ Eine eingehendere Herleitung der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion findet sich in *ibid.*, S. 247 ff.

¹⁸⁰¹ Siehe dazu insbesondere Kapitel 2.8.4., S. 160; Kapitel 3.2.4., S. 281 und Kapitel 3.3.4., S. 314 beziehungsweise Kapitel 2.5.2., S. 70; Kapitel 2.9.3., S. 177 und Kapitel 2.10.5., S. 200.

¹⁸⁰² So mussten zum Beispiel, da es nach Beginn des Messvorgangs nicht mehr möglich war, in der Datei zusätzliche Layer zu ergänzen oder bestehende Ebenen umzubenennen, gewisse Punkte und Linien auf Layern untergebracht werden, auf denen zwar sichergestellt war, dass sich die betreffenden Inhalte nicht mit den Ergebnissen anderer, in deren unmittelbarer Nachbarschaft vorgenommenen Messungen vermischten, bei denen die einmal gewählten Layernamen die neu hinzugefügten Informationen dann aber nicht oder nur zum Teil widerspiegeln.

Einzeldateien in den resultierenden Punktsammlungen ablesbar blieb, von wo aus und im Kontext welcher anderer Punkte eine bestimmte Messung geschehen war. Zweitens wurden gewisse Gebäudedepartien mehrfach aus unterschiedlichen Richtungen vermessen, um auf diese Weise detailliertere Aussagen zur Verlässlichkeit des Aufmaßes treffen zu können. Dabei zeigte sich, dass innerhalb jedes einzelnen Teilbereichs der Kirche der Messfehler bei wenigen Millimetern liegt, während über das Gesamtgebäude hinweg die Genauigkeit etwa 2 cm beträgt. Und drittens wurde in den ausgearbeiteten Zeichnungen für jede Linie angegeben, inwieweit diese tatsächlich auf unmittelbar am angegebenen Ort ermittelten Messdaten beruht.¹⁸⁰³

Dafür wurden zunächst in der Layerstruktur zu jedem der relevanten Layer eine bis zwei zusätzliche Kopien erzeugt, von denen die eine jeweils den Zusatz „- ergänzt“ trägt und diejenigen Partien enthält, bei denen die für die Darstellung erforderlichen Maßinformationen lediglich aus anderen Teilen des Gebäudes übernommen oder in denen anderswo bereits als Ganzes ins Reine gezeichnete Elemente lediglich an den neuen Ort kopiert oder gespiegelt wurden, während die andere mit „- nach fotos“ oder „- nach augenschein“ gekennzeichnet wurde und darauf hinweist, dass die auf jenem Layer abgelegten Linien nur auf einem notdürftig entzerrten Foto, wenn nicht sogar nur auf dem vor Ort gewonnenen, optischen Eindruck basieren. Um die unterschiedlichen Grade von Verlässlichkeit auch unabhängig von den CAD-Dateien ablesbar zu halten, wurde die genannte Aufschlüsselung zusätzlich aber auch nochmals in Form verkleinerter und auf die Hauptlinien beschränkter Schemazeichnungen ausgegeben, in denen die kopierten, gespiegelten oder anderweitig ergänzten Bereiche in Rot und die unmittelbar an der gezeigten Stelle gemessenen Partien in Grau dargestellt sind [ABB. 1286 a-n].

Die geschnittenen Bauteile wurden dabei – sofern sie sich nicht, wie etwa bei den hinterschnittenen Bereichen der Skulpturen, von vornherein als unerreichbar erwiesen – grundsätzlich komplett mit dem Tachymeter bestimmt und daher auch nur dort als „am dargestellten Ort aufgenommen“ eingestuft, wo sie sich tatsächlich mit konkreten Messwerten unterlegen lassen. Aufsichtslinien gelten dagegen bereits dann als unmittelbar gemessen, wenn – wie zumindest im Falle gerader Kanten meist geschehen – zu ihrer Wiedergabe lediglich waagrechte oder senkrechte Geraden durch die Schnittdarstellung des betreffenden Bauteils konstruiert und wo nötig deren Endpunkte bestimmt, sie aber nicht tachymetrisch auf Vertikalität beziehungsweise Horizontalität kontrolliert wurden. Nur gekrümmte Aufsichtslinien wurden dann wieder standardmäßig anhand mehrerer, über deren gesamten Verlauf verteilter Messpunkte dokumentiert. Hinsichtlich des originär architektonischen Teils des dekorativen Apparats wurden insbesondere bei je einem Gewölbesegment jedes Typus exemplarisch die Mittellinien sämtlicher die eigentlichen Kassetten einfassender Bänder, sämtlicher zentraler Stege der primären Kassettenrahmungen und sämtlicher primäre und sekundäre Rahmungen voneinander trennender Zwischenräume eingemessen. Der detaillierte Aufbau der Basen-, Gesims-, Baluster-, Rahmen- und Kassettenprofile wurde in den von einer der Fußbodenebenen aus zugänglichen Bereichen jeweils per Handaufmaß mit Zollstock und Wasserwaage ermittelt, bei höher gelegenen Elementen wurde zunächst mithilfe im Abstand von etwa einem Zentimeter gesetzter Tachymeterpunkte die grobe Kontur festgestellt und in die resultierende Umrisslinie dann die bei der Inaugenscheinnahme des Gebäudes beobachtete und in einer Skizze festgehaltene Schichtenfolge eingepasst. Die Kapitelle, die die unteren Enden der Rippenpostamente einfassenden Akanthusblätter sowie die Ornamente der in die Rippenpostamente eingetieften beziehungsweise auf das Tonnengewölbe des Vestibüls aufgesetzten Felder schließlich wurden anhand einiger

¹⁸⁰³ Die hier beschriebene Aufschlüsselung wurde angesichts der Tatsache, dass die rekonstruierten Partien in der Realität ja nicht mehr existieren und bei den Rekonstruktionszeichnungen eine Unterscheidung zwischen unmittelbar gemessenen und aus anderen Teilen des Gebäudes übernommenen Linien daher weitgehend bedeutungslos wäre, allerdings nur bei den Bestandszeichnungen vorgenommen.

mit dem Tachymeter eingemessener Punkte ebenfalls zunächst grob in der Zeichnung verankert, dann jedoch aus entzerrten Fotos durchgezeichnet.

Bei besonders prominenten Skulpturen der figürlichen Dekoration, darunter insbesondere bei der Famagruppe der Kontrafassade, bei den Fischern und *putti* oberhalb der Kuppelfenster, bei der Andreasfigur über der die Öffnung zum Altarraum rahmenden Ädikula sowie bei den beiden großen Engeln links und rechts des Hauptaltargemäldes, wurden zunächst durch eine tachymetrische Einmessung der Arm- und Beinverläufe, des Gesichtsprofils sowie einiger Falten der Gewandung Position und grundsätzliche Körperhaltung bestimmt. Ebenfalls mit dem Tachymeter ermittelt wurden darüber hinaus die Umrisse einiger einzeln auftretender Puttenköpfe sowie die Verläufe der diversen Blumen- beziehungsweise Blattgebilde. Sofern es, wie etwa bei den Fischern des Längs- oder der Andreasfigur des Querschnitts, möglich war, ein halbwegs frontales Foto der betreffenden Figur anzufertigen, wurden die Details dann auch hier wieder primär auf dieser Grundlage in die Zeichnung eingetragen. Gerade bei besonders hoch oder besonders nah an der Schnittebene gelegenen Skulpturen blieb jedoch oft keine andere Wahl als zu versuchen, die geforderte Projektion auf Basis der mit dem Tachymeter ermittelten Informationen freihändig zu entwickeln. Bei kleineren Figuren und Cherubsköpfen, wie sie etwa im Gewölbe des Altarraums oder im Zentrum der Hauptkuppel auftreten, wurde auf eine tachymetrische Einmessung dagegen verzichtet, die Wiedergabe der betreffenden Elemente beruht dementsprechend in den Grundrissen allein auf in zenitaler Richtung aufgenommenen Fotografien sowie in den Schnitten sogar nur auf komplett freihändigen, allenfalls deren Position im Grundriss mitberücksichtigenden Skizzen.

Parallel zur Suche nach adäquaten Möglichkeiten, die Nachvollziehbarkeit der Daten zu gewährleisten und über die Verlässlichkeit des Aufmaßes Rechenschaft abzulegen, stellte sich schließlich gerade bei Zeichnungen zu einem solch bedeutenden Gebäude wie S. Andrea al Quirinale die Aufgabe, dem künstlerischen Niveau des darzustellenden Objekts auch gestalterisch gerecht zu werden.

Wie sich bei der Überarbeitung der Pläne zeigte, war angesichts der Reichhaltigkeit der Architektur bereits für eine auch nur halbwegs realistische Wiedergabe des Gesamtcharakters des Baus eine derart große Zahl von Linien erforderlich, dass sich die betreffenden Elemente nur mit entsprechend geringer Linienstärke überhaupt darstellen ließen. Es musste daher zunächst einmal naheliegen sich in den eigenen Zeichnungen am graphischen Erscheinungsbild der Stahlstiche des 19. Jahrhunderts zu orientieren, die sich nicht nur durch eben jene Feinheit der Linienführung auszeichnen, sondern die – nicht zuletzt durch Paul Letarouillys zwischen 1840 und 1857 erschienenes dreibändiges Stichwerk *Édifices de Rome Moderne* – gerade bei der Dokumentation von Gebäuden des frühneuzeitlichen Rom über eine lange Tradition verfügen. Entscheidend, um auch im Medium der CAD-Zeichnung den gewünschten Effekt zu erzielen, war dabei erstens eine vergleichsweise feine Abstufung der Linienstärken, die es erlaubte, auch innerhalb der Ansichtsbereiche nochmals zwischen für das Gesamtbild oder die gestalterische Logik wichtigeren und weniger wichtigen Linien zu differenzieren sowie durch eine leichte Verstärkung der Unterkanten der überhängenden Bauteile auf subtile Weise den Schattenwurf anzudeuten und den Zeichnungen so eine gewisse Plastizität zu verleihen. Um die Lesbarkeit der Pläne noch weiter zu steigern, wurden zweitens – wie ansonsten nur bei Handzeichnungen üblich – windschief hinter anderen Bauteilen verschwindende Linien konsequent bereits ein Stück vor der sie verdeckenden Kante beschnitten und die Lücken bei Bedarf sogar an die Größe des Rücksprungs angepasst. Und drittens erhielten die Zeichnungen ihre für computergenerierte Pläne ungewöhnliche Lebendigkeit auch dadurch, dass in der Größe abnehmende Elemente wie etwa die Rippenprofile oder die Kassettierung der Gewölbekappen sukzessive ausgedünnt und wiederkehrende, texturartige Elemente wie die *tegula*- und *imbrex*-Deckung der Pultdächer oder die einzelnen Steine der ziegelsichtig belassenen Teile der Außenwand nicht einfach nur unverändert über die gesamte Fläche hinweg dupliziert oder ab einer gewissen Grenzlinie

komplett gelöscht, sondern in einer Übergangszone Element für Element überarbeitet und auf Andeutungen reduziert wurden.

Um trotz der extrem filigranen Darstellung, bei der CAD- und Vektorgrafikprogramme eigentlich keine differenzierte Kontrolle der Strichstärke mehr erlauben, weiterhin ein ausreichend fein abgestuftes Spektrum an Linientypen zur Verfügung zu haben, wurden sowohl die Strichstärken als auch der Ausgabemaßstab zunächst verdoppelt. Die dergestalt in AutoCAD vorbereiteten Zeichnungen wurden dementsprechend zunächst in einem vorläufigen Maßstab von 1 : 50 als .pdf-Dokumente exportiert. Die resultierenden Dateien wurden dann in Photoshop ohne Glättung mit 600 dpi gerastert und für die Ausgabe auf einem der bei den Plotanbietern üblicherweise verfügbaren Tintenstrahlplotter unter Halbierung der Pixelzahl in ein Graustufenbild im Maßstab von 1 : 100 konvertiert. Für einen Druck im Rahmen einer Buchpublikation können die in Photoshop gerasterten Dateien aber auch bei gleichbleibender Pixelzahl auf halb so große Abmessungen gebracht werden. In diesem Fall entstünde dann jeweils ein ausschließlich aus schwarzen und weißen Pixeln bestehendes, mit 1200 dpi aufgelöstes Binärbild im endgültigen Maßstab von 1 : 100, das ohne weitere Konvertierungsschritte und damit ohne jeglichen Informationsverlust auf einer professionellen Druckmaschine ausgegeben werden könnte, ja von dem sich – eine entsprechende Auflösung und eine präzise Geräteeinstellung vorausgesetzt – einzelne Ausschnitte sogar auf Laserdruckern adäquat drucken lassen.

Typographische Notiz

Sofern Maßangaben lediglich dazu dienen, dem Leser einen Eindruck von der Größe eines Objekts oder eines Bauteils zu vermitteln, sind kleinere Zahlen sowie Maßeinheiten im Text grundsätzlich ausgeschrieben. In Kapitel 5., in dem die Maße oder Maßverhältnisse selbst das Thema der Analyse bilden, wurden dagegen sowohl die Zahlen in Ziffernform angegeben als auch die Einheiten, für die gängige Abkürzungen existieren, abgekürzt. Durchgängig gewählt wurden abgekürzte Einheiten und Ziffern darüber hinaus in den Fußnoten.

Bei den Angaben der Raumnummern wird die Nummer des Raum, von dem an der betreffenden Stelle konkret die Rede ist beziehungsweise in dem das betreffende Foto aus entstand, mit den Worten „RAUM“, „DACHABSCHNITT“ o. ä. eingeleitet. Zusätze mit „#“ weisen auf eine Blickrichtung in Richtung der betreffenden Nachbarräume oder einen Bildausschnitt mit den entsprechenden Prospektpartien hin.

Kontinuierliche Folgen werden sowohl bei den Raum- als auch bei den Abbildungsnummern durch „-“ kenntlich gemacht, mehrere voneinander unabhängige Angaben durch „|“ getrennt. Der Schrägstrich weist bei der Benennung von Räumen oder Bauteilen, etwa bei der Pfeilernummerierung auf eine Situation am Übergang zwischen zwei Raumzellen hin.

Abkürzungen

ACO	Archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, Rom
ACS	Archivio Centrale dello Stato, Rom
ADP	Archivio Doria-Pamphilj, Rom
AKL	<i>Allgemeines Künstlerlexikon</i>
Alb.	Albertina, Wien
ARSI	Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom
ASCMi	Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Mailand
ASL	Accademia Nazionale di San Luca, Rom
ASMiC	Archivio della Casa di Santa Maria in Campitelli, Rom
ASR	Archivio di Stato di Roma, Rom
ASV	Archivio Segreto Vaticano, Vatikanstadt
ATSc	Archivio dei Padri Trinitari Scalzi di San Carlo alle Quattro Fontane, Rom
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt
BCMA	Bowdoin College Museum of Art, Brunswick (Me.)
BEMo	Biblioteca Estense Universitaria, Modena
BiblCJ	<i>Bibliothèque de la Compagnie de Jésus</i>
BMaruc	Biblioteca Marucelliana, Florenz
BMaz	Bibliothèque Mazarine, Paris
BOechsl	Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln
BNBr	Biblioteca Nazionale Braidense, Mailand
CGH	Collegium Germanicum et Hungaricum, Rom
CHMQ	Collection of Her Majesty the Queen, Windsor Castle
CIMA	The Cleveland Museum of Art, Cleveland (Oh.)
ConcTrid	<i>Canones et Decreta Concilii Tridentii</i>
ConstSI	<i>Constitutiones Societatis Iesu cum earum Declarationibus / The Constitutions of the Society of Jesus and their Complimentary Norms</i>
CorsiColl	<i>Corsi Collection of Decorative Stones</i>
CVas	Casa Vasari, Arezzo
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
DErSE	<i>Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica</i>
DHGE	<i>Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques</i>
EoM	<i>Encyclopaedia of Mathematics</i>
ExercSp	<i>Exercitia Spiritualia</i>
FGC	Fondazione Giorgio Cini, Venedig

GdI	<i>Guida d'Italia</i>
GDLI	<i>Grande dizionario della lingua italiana</i>
GDSU	Gabinetto Disegni e Stampe delle Uffizi, Florenz
GNAA-Barb	Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, Rom
HdKR	<i>Handbuch der Kirchen Roms</i>
IMSS	Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza, Florenz
InstrNov	<i>Instructions pour le Noviciat / Instructions for the Paris Novitiate</i>
LCongr	Library of Congress, Washington
LGT	<i>Lexikon der gesamten Technik</i>
LThK	<i>Lexikon für Theologie und Kirche</i>
MBKL	Museum der bildenden Künste, Leipzig
MBR	Museo del Barocco Romano, Ariccia
MFAB	Museum of Fine Arts, Boston
MHS	Museum of the History of Science, Oxford
MissRom	<i>Missale Romanum</i>
NDB	<i>Neue Deutsche Biographie</i>
NMSt	Nationalmuseum, Stockholm
OrdPG	<i>Ordinationes Præpositorvm Generalivm, Communes toti Societati</i>
PontRom	<i>Pontificale Romanum</i>
PUnivL	<i>Pierer's Universal-Lexikon</i>
RDK	<i>Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte</i>
RegSI	<i>Regulæ Societatis Iesu</i>
RitRom	<i>Rituale Romanum</i>
SMB-Kb	Kunsbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Berlin
SMK	Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

Quellenangaben

A. Originalzeichnungen

Aufgeführt sind Zeichnungen, die im Rahmen der Forschungen im Original konsultiert wurden. Für das anhand von Reproduktionen ausgewertete Material siehe die Angaben in den Fußnoten und im Abbildungsverzeichnis.

Archivio Centrale dello Stato, Rom

ACS, *Min. LL. PP. - Roma Capitale*, b. 104, ser. T1, fasc. 1, fol. 348 - 352.

Archivio Doria-Pamphilj, Rom

ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4, fasc. 1, fol. 1 - 2.

Albertina, Wien

Alb., *Az. Rom*, 887 - 887 b.

Alb., *Az. Rom*, 957.

Alb., *Az. Rom*, 966.

Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom

ARSI, F.G. 865, fasc. 5, fol. 22 r^o - 22 v^o.

Archivio di Stato di Roma, Rom

ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 476, I - II.

ASR, *Disegni e mappe*, coll. I, cart. 84, b. 477, I - V.

ASR, *Disegni e mappe*, coll. II, cart. 137, b. 32, I - V.

ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, vol. 4045, fol. 356 v^o / 371 r^o.

Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt

BAV, *Codici Chigiani*, P.VII.13, fol. 40 v^o - 41 r^o.

Collegium Germanicum et Hungaricum, Rom

CGH, *Plansammlung*, Nr. 251.

B. Archivquellen

Aufgeführt sind lediglich die Quellen, die im Rahmen der Forschungen im Original eingesehen beziehungsweise transkribiert wurden. Für die nach der Literatur zitierten Dokumente siehe die Angaben in den Fußnoten.

Archivio Doria-Pamphilj, Rom

ADP, scaff. 88, b. 5, int. 4 („*Opere pie - S. Andrea a Monte Cauallo. Chiesa 1658-68. Fabbrica della med.^a fatta dal Princ. D. Camillo Pamphilj — S. Francesco di Paola (Chiesa) 1645-50. Lavori alla facciata di d.^a Chiesa ordinati dalla Pr.pessa di Rossano*“)

..., fasc. 5 („*21 Agosto 1658 = Diverse minute di offerte fatte dal P.pe D. Camillo Pamphilj Seniore a favore dei PP. Gesuiti per la nuova Fabrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo*“), fol. 1 r^o.

..., fasc. 8 („*9 7bre 1658, Copie semplici d'Istro.to di assegnamento fatto dal P.pe D. Camillo Pamphilj Seniore a favore dei RR. PP. Gesuiti per la Fabrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo, rogato dal Lucarelli not.o della R. C. A.*“), fol. 1 r^o - 2 r^o.

..., fasc. 9 („Diverse note dei denari pagati dal P.^{pe} D. Camillo Pamphilj Seniore ai PP. Gesuiti per la Fabbrica della Chiesa di S. Andrea a Monte Cavallo dall'anno 1658 al 1666“), fol. 1 r^o - 2 r^o.

Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom

ARSI, *Chiesa del Gesù*, 2002 - I („Libro de I nostri morti che cominca [sic] 1578“)

..., *passim*.

ARSI, *Fondo Gesuitico*, 852 („Domus Probationis S. Andreae in Monte Quirinali 1.“)

..., fasc. 1 („Notizie storiche ed economiche - Privilegi pontifici - Pensioni ad ex-gesuiti“), int. 9-10.

..., fasc. 6 („Libro de'Morti che si sepeliscono nella nostra Chiesa di S. Andrea“).

ARSI, *Fondo Gesuitico*, 864 („Iura diuersa quoad assignationes factas ab Excel.^{mo} Principe Pamphilio pro construenda noua Ecclesia una cum Bullis diuersarum Pensionum pro eadem causa Concessis“)

..., fasc. 1, int. 1 („Racconto della Fabbrica della Chiesa di S. Andrea a m.te Cauallo della Comp.a di Gesù“).

..., fasc. 8, int. 1 - 5 und 10.

..., fasc. 9, int. 1.

ARSI, *Fondo Gesuitico*, 865 („Diuersa quoad expensas factas in constructione nouæ Ecclesiæ Altarium & Sacrarij ab anno 1658 usqu. ad 1676“)

..., fasc. 1 („Liber Introitus et exitus quoad ædificatione ecclesiæ“).

..., fasc. 5, fol. 1 - n. pag. [fol. 2 r^o - 11 v^o], n. pag. [fol. 31 r^o - 32 v^o] und *passim*.

..., fasc. 6, *passim*.

..., fasc. 7, n. pag. [fol. 11 r^o - 13 v^o] und *passim*.

..., fasc. 8, int. 7, n. pag. [fol. 30 r^o - 38 v^o].

..., fasc. 19, n. pag. [fol. 47 r^o - 47 v^o].

ARSI, *Fondo Gesuitico*, 866, („Scritture sopra le spese fatte nell'accrescimento della fabrica di questa casa del Noviziato verso il giardino, et impedimenti avuti dalle monache Cappuccine“)

..., fasc. 7, n. pag.

ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1006 („Regestrum Mandatorum ab anno 1665 usq. ad 1699“)

..., fol. 115 a - 118 b.

ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1017 („Memorie dall anno 1664“)

..., S. 83 - 105, 149 - 154, 176 - 178, 226 - 227 und *passim*.

ARSI, *Provincia Romana*, 60 („Cat. trienn. 1655-1658“)

..., *passim*.

ARSI, *Provincia Romana*, 61 („Cat. trienn. 1661-1665“)

..., *passim*.

ARSI, *Provincia Romana*, 82 („Catalogus Brevis Provinciæ Romanæ, 1667-68, 1675, 1678-80“)

..., *passim*.

ARSI, *Provincia Romana*, 163 („Historia Dom. Probat. Rom. ad S. Andr.^{ae} Cum Epist. Annuis Ab a.^o 1601 ad an. 1619, Vol. II.“)

..., n. pag. [fol. 277 r^o - 278 v^o].

ARSI, *Provincia Romana*, 164 („*Historia Dom. Probat. Rom., Vol III.*“)

..., n. pag. [fol. 196 r° - 202 v°].

ARSI, *Provincia Romana*, 178 a („*Consuetudini del Noviziato di S. Andrea (1588) e altri documenti simili*“)

..., fol. 6 r° - 7 r° und 18 r° - 19 r°.

ARSI, *Provincia Romana*, 178 b („*Metodo, che si osserva nel noviziato della Compagnia di Gesù in Sant'Andrea di Montecavallo in Roma*“)

..., fol. 25 r° - 27 r°.

ARSI, *Provincia Romana*, 180 („*Bruni Scolastico d.^a Comp.^a di Gesù. Poi Sacerd.^e Oper.^o e Coadj.^e sp.^{le} formato li 10 · 8bre · 1814*“)

..., S. 1, 21 - 24 und 52 - n. pag. [fol. 2 r°, 12 r° - 13 v° und 27 v° - 30 v°].

ARSI, *Schedario Unificato*

Archivio di Stato di Roma, Rom

ASR, *Ospedale di S. Spirito*, b. 48 („*Repositorio di Capitolazioni di prezzi di Fabriche di Roma*“).

..., *passim*.

Archivio Segreto Vaticano, Vatikanstadt

ASV, *Congregazione della Visita Apostolica*, 5 („*Acta Sacrae Visitationis Apostolicæ S. D. N. D.ⁿⁱ Alexandri D.^{na} Providentia · PP · VII.*“)

..., fol. 161 r° - 164 v°.

ASV, *Congregazione della Visita Apostolica*, 7

..., fol. 137 r°.

ASV, *Miscellanea*, arm. VII, 27 („*Stato Temporale delle Chiese di Roma Tom. P.^o*“)

..., fol. 56 r° - 64 r°.

ASV, *Miscellanea*, arm. VII, 59 („*Sac. Visit. Ap.lica S. Iacobi in Burg. vulg. Scoscia, S. Iacobi Hispan. Eccl. & Hospit., S. Iacobi Incurab. Eccl. & Hospit., Societat. Iesu Eccl. & Relig., S. Ioann. in Ayno Eccl. Paroc. S. Ioann. Bap.^{ta} Ianuensium, S. Io. de Deo Calibit. Eccl. & Con. sub Alex. PP. VII.*“)

..., fol. 138 r° - 138 v° und 159 r° - 160 v°.

C. historische Drucke

ACCOLTI 1625

ACCOLTI, Pietro: *Lo inganno de gl'occhi. Prospettiva pratica di Pietro Accolti gentilhuomo fiorentino e della Toscana Accademia del Disegno. Trattato in acconcio della pittura*, Florenz 1625.

ARINGHI 1651

ARINGHI, Paolo: *Roma Subterranea Novissima. In qua post Antonium Bosium Antesignanum, Io: Severanum Congreg. Oratorii Presbyterum, Et celebres alios Scriptores Antiqua Christianorum Et præcipue Martyrum Cæmeteria, Tituli, Monimenta, Epitaphia, Inscriptiones, ac Nobiliora Sanctorum Sepulchra sex libris distincta illustrantur et quamplurimæ res ecclesiasticæ iconibus graphice describuntur, ac multiplici tum sacra, tum profana eruditione declarantur* ..., 2 Bde., Rom 1651.

APOLLONIOS - COMMANDINO 1566

APOLLONIOS VON PERGE - COMMANDINO, Federico: *Apollonii Pergæ Conicorum libri quattuor. Vna cum Pappi Alexandrini Lemmatibus, et commentariis Eutocii Ascalonitæ. Sereni Antinsensis*

philosophi Libri duo nunc primum in lucem editi. Quæ omnia nuper Federicus Commandinus Vrbinas mendis quamplurimis expurgata è Græco conuertit, & commentariis illustrauit, Bologna 1566.

APOLLONIOS - MEMO 1537

APOLLONIOS VON PERGE - MEMO, Giovanni Battista: *Apollonii Pergei philosophi, mathematicique excellentissimi Opera, per doctissimum philosophum Ioannem Baptistam Memum patritium Venetum, mathematicarumque artium in vrbe Veneta lectorem publicum. de Graeco in Latinum traducta, & nouiter impressa, Venedig 1537.*

BALDINUCCI 1682

BALDINUCCI, Filippo: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore, scritta da Filippo Baldinucci Fiorentino, Florenz 1682.*

BARTOLI 1564

BARTOLI, Cosimo: *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le prouincie, le prospettive, & tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli huomini, secondo le uere regole d'Euclide, & de gli altri piu lodati scrittori, Venedig 1564.*

BERNINI 1713

BERNINI, Domenico: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio, Rom 1713.*

BOLDETTI 1720

BOLDETTI, Marc'Antonio: *Osservazioni sopra i cimiterj de' Santi Martiri, ed antichi Cristiani di Roma. Aggiuntavi la Serie di tutti quelli, che sino al presente si sono scoperti, e di altri simili, che in varie Parti del Mondo si trovano: con alcune riflessioni pratiche sopra il Culto delle Sagre Reliquie, Rom 1720.*

BONANNI 1706

BONANNI, Filippo: *Numismata pontificum Romanorum, quæ a tempore Martini V. usque ad annum M.DC.XCIX. vel autoritate publica, vel privato genio in lucem prodire, Explicata, ac multiplici eruditione Sacra, & Prophana illustrata, a P. Philippo Bonanni Societatis Iesu, 2 Bde., Rom 1706*

BORROMEO 1577

BORROMEO, Carlo: *Instructionum fabricæ, et supellectilis ecclesiasticæ libri II. Caroli S.R.E. Cardinalis tituli s. Praxedis Archiepiscopi iussu, ex prouinciali Decreto editi ad prouinciæ Mediolanensis usum, Mailand 1577.*

BORROMINI - GIANNINI 1725

BORROMINI, Francesco - GIANNINI, Sebastiano [Hrsg.]: *Opera del Cav. Francesco Boromino cavata da suoi Originali. Cioè L'Oratorio e Fabrica per l'Abitazione de PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma ... / Opus architectonicum Equitis Francisci Boromini ex ejusdem exemplaribus petatum. Oratorium nempé, Ædesque Romanæ RR. PP. Congregationis Oratorii S. Philippi Nerii ..., Rom 1725.*

BOSIO 1632

BOSIO, Antonio: *Roma sotterranea. Opera postuma di Antonio Bosio Romano Antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi ... Nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma, del sito, forma, et uso antico di essi, de' cubicoli, oratorii, imagini, ieroglifici, iscritioni, et epitaffi, che vi sono ..., Rom 1632.*

BOSSE 1665

BOSSE, Abraham: *Traité des pratiques geometrales et perspectives. Enseignées dans l'Academie Royale de la Peinture et Sculpture. Par A. Bosse. Tres utiles pour ceux qui desirent exceller en ces Arts, & autres, où il faut employer la Regle & le Compas, Paris 1665.*

BOSSE o. J.

BOSSE, Abraham: *Des ordres de colônes en l'architecture, et plusieurs aûes dependances dicelle, [Paris] o. J.*

CATANEO 1567

CATANEO, Pietro: *L'architettura di Pietro Cattaneo senese. Alla quale oltre all'essere stati dall'istesso autore riuisti, meglio ordinati, e di diuersi disegni, e discorsi arricchiti i primi quattro libri per l'adietro stampati, sono aggiunti di piu il Quinto, Sesto, Settimo, e Ottauo libro*, Venedig 1567.

CHANTELOU - ROSE 1919

CHANTELOU, Paul Fréart de - ROSE, Hans [Hrsg.]: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919.

CLAVIUS 1581

CLAVIUS, Christoph: *Gnomonices libri octo, in quibus non solum horologiorum solarium, sed aliarum quoque rerum, quæ ex gnomonis umbra cognosci possunt, descriptiones Geometrice demonstrantur, auctore Christophoro Clavio Bambergensi Societatis Iesu*, Rom 1581.

CLAVIUS 1604

CLAVIUS, Christoph: *Christophori Clavii Bambergensis e Societate Iesu Geometria Practica*, Rom 1604.

ConcTrid 1564

Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici et Generalis Concilii Tridentii, sub Paulo III, Iulio III, et Pio IIII, Pontificibus Max., Venedig 1564.

ConstSI 1583

Constitutiones Societatis Iesu cum earum Declarationibus, Rom 1583.

CRISPINO 1682

CRISPINO, Giuseppe: *Trattato della Visita Pastorale, utilissimo a' Prelati, e a' Sudditi Ecclesiastici, Secolari e Regolari. Nel quale si dà il modo facile di Visitare, di essere Visitati, e di eseguire i decreti della Visita. ... Composto da Giuseppe Crispino Prete Secolare di Rocca Guglielma. Estratto dall'opera di questo medesimo autore, intitolata Il Buon Vescovo, 2 Bde.*, Neapel 1682.

DE ROSSI 1702-21

DE ROSSI, Domenico: *Stvdio d'architettvra civile ... Opera de' piv celebri architetti de nostri tempi. Data in Luce ... da Domenico de Rossi erede di Gio: Giac: de Rossi in Roma alla Pace*, 3 Bde., Rom 1702-1721.

DE ROSSI 1683

DE ROSSI, Giovanni Giacomo: *Insignium Romæ templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis ac mensuris a Io. Iacobo de Rubéis Romano suis typis in lucem editi*, Rom 1683.

DE ROSSI 1713

DE ROSSI, Giovanni Giacomo: *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure de più celebri architetti date in luce da Gio. Giacomo de Rossi nella sua stamparia in Roma alla Pace*, Rom o. J. [1713].

DE ROSSI - FALDA 1665-99

DE ROSSI, Giovanni Giacomo [Hrsg.] - FALDA, Giovanni Battista [Ill.]: *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII date in luce da Gio. Giacomo Rossi alla Pace*, 4 Bde., Rom 1665-1699.

DE' SEPI 1678

DE' SEPI, Giorgio: *Romani Collegii Societatus Jesu Museum celeberrimum, Cujus magnum Antiquaria rei, statuarum imaginum, picturarumque partem ex legato Alphonsi Donini, S. P. Q. R. A Secretis, munificâ Liberalitate relictum P. Athanasius Kircherus Soc. Jesu novis & raris inventis locupletatum, compluriumque Principum curiosi donariis magno rerum apparatu instruxit ...*, Amsterdam 1678.

DEL MONTE 1579

DEL MONTE, Guidubaldo: *Guidi Ubaldi è Marchionibus Montis Planisphaeriorum Universalium Theorica*, Pesaro 1579.

DÜRER 1525

DÜRER, Albrecht: *Vnderweysung der messung / mit dem zirckel vnd richt scheyt / in Linien ebnen vnnd gantzen corporen / durch Albrecht Durer zu samen getzogen / vnd zu nutz allen kunstlieb habenden mit zu gehorigen figuren / in truck gebracht / ...*, Nürnberg 1525.

Editto 1665

Editto. *Della Sacra Visita Apostolica sopra le Musiche*, Rom 1665 – ASV, Misc. Arm. IV-V, 7, fol. 102 r^o.

Editto 1698

Editto. *Sopra la musica*, Rom 1698 – BnF, NUMM- 51373.

EUKLID - COMMANDINO 1575

EUKLID - COMMANDINO, Federico: *De gli Elementi d'Euclide libri quindici. Con gli scholii antichi Tradotti prima in lingua latina da M. Federico Commandino da Urbino, & con Commentarij illustrati, et hora d'ordine dell'istesso trasportati nella nostra volgare, & da lui riueduti*, Urbino 1575.

ExercSp 1606

IGNACIO DE LOYOLA: *Exercitia spiritvalia B. P. Ignatii Loyola*, Rom 1606.

FALDA 1676

FALDA, Giovanni Battista: *Nvova pianta et alzata della città di Roma con tutte le strade piazze et edificii di tempj palazzi giardini er altre fabbriche antiche e moderne come si trovano al presente nel pontificato di N. S. Papa Innocentio XI. con le loro dichiarazioni nomi et indice copiosissimo ...*, o. O. [Rom] 1676.

FONTANA 1694

FONTANA, Carlo: *Templum Vaticanum et ipsius Origo. Cum Aedificiis maximè conspicuis antiquitùs, & recens ibidem constitutis; editum ab Equite Carolo Fontana Deputato celeberrimi eiusdem Templi Ministro, atque Architecto ... / Il Tempio Vaticano e sua Origine. Con gl' Edifitii più cospicui antichi, e moderni fatti dentro, e fuori di Esso; descritto dal Cav. Carlo Fontana Ministro Deputato del detto famoso Tempio, & Architetto ...*, Rom 1694.

FURTTENBACH 1640

FURTTENBACH, Joseph: *Architectura recreationis. Das ist: Von Allerhand Nutzlich und Erfrewlichen Civilischen Gebäwen, in vier Unterschidliche Hauptstuck eingetheilt. ... Alles auss selbst eigener vil-Jähriger Praxi, und Experienza auffgemerckt, und zusammen getragen, allhier mit 36 Kupfferstucken delinirt vnnd beschriben durch Josephum Furtttenbach*, Augsburg 1640.

FURTTENBACH 1663

FURTTENBACH, Joseph: *Joseph Furtenbachs deß Aeltern Mannhaffter Kunst-Spiegel Oder Continuatio, vnd fortsetzung allerhand Mathematisch- vnd Mechanisch-hochnutzlich- So wol auch sehr erförliehen delectationen, vnd respectivè im Werck selbst experimentirten freyen Künsten ...*, Augsburg 1663.

GIGLI - BARBERITO 1994

GIGLI, Giacinto - BARBERITO, Manlio [Hrsg.]: *Diario di Roma*, 2 Bde., Rom 1994.

GIOVANNOLI 1616

GIOVANNOLI, Alò: *Vedute degli antichi vestigi di Roma. Divise in due parti, la prima contiene Mausolei, Archi, Colonne, e Fabbriche pubbliche, la seconda rappresenta Terme, Anfiteatri, Teatri e Tempj*, Rom o. J. [1616].

GUALDO PRIORATO 1656

GUALDO PRIORATO, Galeazzo: *Historia Della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia, &c. Del Conte Galeazzo Gualdo Priorato*, Venedig 1656.

LORINI 1597

LORINI, Buonavito: *Delle fortificationi di Buonavito Lorini, nobile fiorentino, Libri Cinque. Ne' quali si mostra con le piu facili regole la Scienza con la Pratica, di Fortificare le Città, & altri luoghi sopra diuersi siti, con tutti gli auvertimenti, che per intelligenza di tal materia possono occorrere*, Venedig 1597.

MONTANO - SORIA 1691

MONTANO, Giovanni Battista - SORIA, Giovanni Battista [Hrsg.]: *Li Cinque Libri di Architettura di Gio. Battista Montani Milanese*, Rom 1691.

MissRom 1650

Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum, et Clementis VIII. primum, nunc denuo Urbani Papæ Octavi auctoritate recognitum. In quo Missæ propriæ de Sanctis omnes ad longum positæ sunt ad maiorem celebrantium commoditatem, Antwerpen 1650.

NOLLI 1748

NOLLI, Giovanni Battista: *Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli*, o. O. [Rom] 1748.

OLIVA 1670-82

OLIVA, Giovanni Paolo: *Sermoni domestici Detti priuatamente nelle Case Romane della Compagnia di Gesù Da Gio. Paulo Oliua, Generale della stessa Compagnia*, 10 Bde., Rom 1670-82.

OLIVA - BUSSIÈRES 1665-68

OLIVA, Giovanni Paolo - BUSSIÈRES, Jean de [Übers.]: *Ioannis Pavli Olivæ Societatis Iesv sacerdotis Conciones, habite in Palatio Apostolico ad Innocentium X. et Alexandrum VII. Pontifices maximos factæ ex Italicis Latinæ à Ioanne de Bussieres eiusdem Societatis. ...*, 3 Bde., Lyon 1665-68.

OrdPG 1616

Ordinationes Præpositorum Generalium, Communes toti Societati. Auctoritate Septimæ Congregationis Generalis contractæ, Rom 1616.

PACINI 1789

[PACINI, Antonio]: *Il notajo principiante istruito, o sia Breve trattato istruttivo sopra il civile officio del notajo. Opera utilissima non meno al Notajo Novizio, ed a' Giovani praticanti nella Curia Civile, ed a qualsivoglia persona addetta al Foro, quanto ancora a chiunque brama regolare i proprj interessi, ed evitare la cagione delle Liti ne' suoi Contratti*, 8 Bde., Rom 1789.

PALLADIO 1570

PALLADIO, Andrea: *I Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, ch sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle Case Private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij*, Venedig 1570.

PASSERI 1772

PASSERI, Giovanni Battista: „Della Ragione dell'Architettura“, in: *Nuova Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici*, 22 (1772), fol. F1-H6.

PATRIGNANI 1730

PATRIGNANI, Giuseppe Antonio: *Menologio di Pie Memorie d'alcuni Religiosi della Compagnia di Gesù raccolte dal padre Giuseppe Antonio Patrignani della medesima Compagnia, e distribuite per quei giorni dell'anno, ne' quali morirono. Dall'anno 1538 sino all'anno 1728*. 4 Bde., Venedig 1730.

PICO FONTICULANO 1645

PICO FONTICULANO, Geronimo: *Tesoro di matematiche considerationi dove si contiene la teorica e la*

prattica di tutta la geometria, Il trattato della transformatione, circoscrittione, & iscrittione delle Figure piane e solide, con la maniera d'aumentarle, ò diuiderle, secondo qualsiuoglia sorte di proportion. ... Opera utilissima à chiunque desidera d'approfittarsi nella Geometria, Aritmetica, Algebra, Meccanica, Filosofia naturale, & Architettura tanto Ciuile, quanto Militare. Del Signor Geronimo Pico Fonticollano dell'Aquila, Rom 1645.

POMODORO - SCALA 1599

POMODORO, Giovanni - SCALA, Giovanni: *Geometria Prattica. Tratta Dagl' Elementi d' Euclide et altri Autori. Da Giouanni Pomo doro Venetiano Mathematico eccellentissimo descritta et Dichiarata da Giouanni Scala Mathematico. Nella quale si uede in 50 Tauole di Rame scolpito tutto quello che ad un buon Giometra s'appartiene di sapere et porre in uso. Opera non meno Vtile che necessaria, a' Misuratori di terreni, di fabbriche, et altri simmili, ma' in' oltre ancora a, Geografi, Cosmografi, Architetti Ciuili, et Militari, a' Bombardieri, Soldati priuati, a' Capitani, Mastri di Campo, et a' qual si Voglia altra persona Virtuosa, Rom 1599.*

PontRom 1595

Pontificale Romanvm Clementis VIII. Pont. Max. iussu restitutum atque editum, Rom 1595.

POSTERLA 1707

POSTERLA, Francesco: *Roma sacra, e moderna. Abellita di nuove Figure di Rame, E di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciroli, e d'altri gravi Autori ... Con Diligenza, e studio di Francesco Posterla Romano, Rom 1707.*

POZZO 1693-1700

POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. ... In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quæ pertinent ad Architecturam / Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesù. ... In cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura, Rom 1693-1700.*

REGNARD 1650

REGNARD, Valérien: *Praecipua Urbis Romanae templa, Rom 1650.*

RegSI 1580

Regule Societatis Iesu, Rom 1580.

RICHEÔME 1611

RICHEÔME, Louis: *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutare. Av tres-reverend pere Clavde Aquaviva, General de la Compagnie de Jesus par Lovis Richeome Provençal Religieux de la mesme Compagnie, Lyon 1611.*

RitRom 1614

Ritvale Romanvm Pavli V. Pont. Max. iussu editum, Rom 1614.

SABBATTINI 1638

SABBATTINI, Nicola: *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri, di Nicola Sabbattini da Pesaro, Già Architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rouere Vltimo Signore di Pesaro. Ristampata di nouo coll' Aggiunta del Secondo Libro, Ravenna 1638.*

SCAMOZZI 1615

SCAMOZZI, Vincenzo: *L'idea della architettura universale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto. Diuisa in X Libri, Venedig 1615.*

SCARPELLINI 1811

SCARPELLINI, Feliciano: *Prospetto delle operazioni fatte in Roma per lo stabilimento del nuovo sistema metrico negli stati romani dalla Commissione de' pesi, e misure, Rom 1811.*

SERLIO 1584

SERLIO, Sebastiano: *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'Architetto; et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle*

porte) gran numero di case private nella Città, & in villa, et un'indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1584.

SIRIGATTI 1596

SIRIGATTI, Lorenzo: *La pratica di prospettiva del Cavaliere Lorenzo Sirigatti*, Venedig 1596.

TITI 1674

TITI, Filippo: *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, Nelle Chiese di Roma. Dell' Abb. Filippo Titi da Città di Castello, Dottore dell'vna, e l'altra Legge, Proton. Apost. Nel quale si hà notitia di tutti gl'Artefici, che hanno iui operato; con vna breue introduzione delle Foundationi, e ristori delle medesime Chiese, e strada facile per ritrouarle*, Rom 1674.

TROILI 1683

TROILI, Giulio: *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie à Pittori, Scultori, Architetti, ed à qualunque si diletta di Disegno; Dat'in luce da Giulio Troili da Spinlamberto detto Paradosso, pittore dell'illustriss. senato di Bologna*, Bologna ²1683.

VALADIER 1828-39

VALADIER, Giuseppe: *L'architettura pratica, dettata nella scuola e cattedra dell'Insigne Accademia di San Luca dal Prof. Accademico Signor Cav. Giuseppe Valadier Architetto*, 5 Bde., Rom 1828-1839.

VASARI 1568

VASARI, Giorgio: *Le Vite de' Piu Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori, Scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di Nuouo dal Medesimo Riuiste, et Ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de'vivi, & de'morti dall'anno 1550, infino al 1567*, Florenz 1568.

VASI 1747-61

VASI, Giuseppe: *Delle magnificenze di Roma antica e moderna ... da Giuseppe Vasi fedelissimamente disegnate, ed incise in Rame secondo lo stato presente ...*, 10 Bde., Rom 1747-1761.

VIGNOLA 1563

VIGNOLA, Jacopo Barozzi da: *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola*, o. O. [Rom] o. J. [1563].

VIGNOLA - DANTI 1582

VIGNOLA, Jacopo Barozzi da - DANTI, Egnazio: *Le due regole della prospettiva prattica di M. Iacomo Barozzi da Vignola, Con i Commentari del Reuerendo Padre Maestro Egnatio Danti dell'ordine de' Predicatori Mattematico dello Studio di Bologna*, Bologna 1582.

VITRUV - CESARIANO 1521

VITRUV - CESARIANO, Cesare: *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati, Commentati, & con mirando ordine Insigniti, per il quale facilmente potrai trouare la multitudine de li abstrusi & reconditi Vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad Immensa utilitate de ciascuno Studioso & beniuolo di epsa opera*, Como 1521.

VITRUV-BARBARO 1567

VITRUV - BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riueduti & ampliati; & hora in pio commoda forma ridotti*, Venedig 1567.

WERNER 1522

WERNER, Johannes: *Libellus Ioannis Veneri Nvrembergen. super vigintidvobvs elementis conicis. Eivsdem. Commentarius seu paraphrastica enarratio in vndecim modos conficiendi eius Problematis quod Cubi duplicatio dicitur. Eivsdem. Commentatio in Dionysodori problema, quo data sphaera plano sub data secatur ratione. Alius modus idem problema conficiendi ab eodem Ioanne Venero nouissime compertus demonstratusque. Eivsdem Ioannis, de motu octauae Sphaerae, Tractatus duo. Eivsdem. Summaria enarratio Theoricae motus octauae Sphaerae*, Wien 1522.

ZABAGLIA 1743

ZABAGLIA, Niccola: *Castelli, e ponti di Maestro Niccola Zabaglia. Con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano, e di altri del Cavaliere Domenico Fontana / Contignationes, ac pontes Nicolai Zabaglia. Una cum quibusdam ingeniosis praxibus, ac descriptione translationis obelisci vaticani, aliorumque per Equitem Dominicum Fontana susceptæ*, Rom 1743.

D. Sekundärliteratur

- * Der Asterisk markiert Veröffentlichungen, die gezielt die Kirche und den Konvent von S. Andrea al Quirinale zum Inhalt haben oder in denen S. Andrea zumindest ein zentrales Beispiel für das in dem entsprechenden Werk analysierte Phänomen bildet.

ACKERMANN 1996

ACKERMANN, Felix: „Berninis Umgestaltung des Innenraums von S. Maria del Popolo unter Alexander VII. (1655 - 1659)“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996), S. 369-426.

ACKERMANN 2007 *

ACKERMANN, Felix: *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 50), Petersberg 2007. Teilw. zugl.: Basel, Univ., Diss., 2001.

ADAMS - DAMEROW et al. 1985

ADAMS, George - DAMEROW, Peter [Hrsg.] - LEFÈVRE, Wolfgang [Hrsg.]: *Geometrische und graphische Versuche oder Beschreibung der mathematischen Instrumente, deren man sich in der Geometrie, der Zivil- und Militär-Vermessung, beim Nivellieren und in der Perspektive bedient*, Darmstadt 1985.

AGO 1998

AGO, Renata: *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, (Saggi. Storia e scienze sociali), Rom 1998.

AIT 1996

AIT, Ivana: „Salariato e gerarchie del lavoro nell'edilizia pubblica romana del XV secolo“, in: *Rivista storica del Lazio*, 4 (1996), Nr. 5, S. 101-130.

ALEWYN - SÄLZLE 1959

ALEWYN, Richard - SÄLZLE, Karl: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 92), Hamburg 1959.

ALLOISI - CARDILLI 2002

ALLOISI, Sivigliano – CARDILLI, Luisa: *Santo Spirito in Saxia*, (Le chiese di Roma illustrate, n. s. 34), Rom 2002.

ALVARO ZAMORA et al. 2012

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel [Hrsg.] - IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier [Hrsg.] - CRIADO MAINAR, Jesús [Hrsg.]: *La arquitectura jesuítica. Actas del simposio internacional*, Akten der Tagung Zaragoza 09.-11.12.2010, Zaragoza 2012, S. 71-89.

ANGENDENDT 2000

ANGENDENDT, Arnold: „Das Grab als Haus des Toten. Religionsgeschichtlich - christlich - mittelalterlich“, in: MAIER, Wilhelm [Hrsg.] - SCHMID, Wolfgang [Hrsg.] - SCHWARZ, Michael Viktor [Hrsg.]: *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, Akten der Tagung Trier 24.-26.09.1997, Berlin 2000, S. 11-29.

ANTINORI 2013

ANTINORI, Aloisio: „Rappresentare *Roma moderna*. La stamperia De Rossi *alla Pace* tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)“, in: ID. [Hrsg.]: *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Akten der Tagung Parma 17.-18.09.2012, Rom ²2013, S. 235-247.

ANTONAZZI 1979

ANTONAZZI, Giovanni: *Il Palazzo di Propaganda*, Rom 1979.

APA - PIERANGELI 2005

APA, Mariano [Hrsg.] - PIERANGELI, Alessandra [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini. La chiesa di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo*, Castel Gandolfo 2005.

ARGAN - CONTARDI 1990

ARGAN, Giulio Carlo - CONTARDI, Bruno: *Michelangelo architetto*, Mailand 1990.

ARIÈS 1980

ARIÈS, Philippe: *Geschichte des Todes*, München 1980.

ASKEW 1949 *

ASKEW, Pamela: „The relation of Bernini's architecture to the architecture of the high Renaissance and of Michelangelo“, in: *Marsyas*, 5 (1947/1949), S. 39-61.

BAGLIONE 2004

BAGLIONE, Chiara: „Pietro da Cortona e l'archeologia cristiana'. L' oratorio sotterraneo della chiesa di Santa Maria in via Lata a Roma“, in: SCHOFIELD, Richard [Hrsg.]: *Nuovi antichi. Committenti, cantieri, architetti 1400 - 1600*, (Documenti di architettura, 157), Mailand 2004, S. 121-167.

BAILEY 1999

BAILEY, Gauvin A.: „Le style jésuite n'existe pas': Jesuit corporate culture and the visual arts“, in: O'MALLEY, John W. [Hrsg.] - BAILEY, Gauvin A. [Hrsg.] - HARRIS, Steven J. [Hrsg.] u. a.: *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540 - 1773*, Akten der Tagung Chestnut Hill (Ma.) 28.05.-01.06.1997, Toronto 1999, S. 38-89.

BAILEY 2003

BAILEY, Gauvin A.: *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Rome 1565 - 1610*, Toronto 2003.

BALDINI 2000

BALDINI, Ugo: *Saggi sulla cultura della Compagnia di Gesù (secoli XVI - XVIII)*, Padua 2000.

BALESTRERI 1995

BALESTRERI, Isabella [Hrsg.]: *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, (Quaderni de Il disegno di Architettura, 2), Mailand 1995.

BALESTRERI et al. 1997

BALESTRERI, Isabella - COSCARELLA, Cristiana - PATETTA, Luciano u. a.: *I gesuiti e l'architettura. La produzione in Italia dal XVI al XVIII secolo*, Mailand 1997.

BARBIERI et al. 1995

BARBIERI, Costanza - BARCHIESI, Sofia - FERRARA, Daniele: *Santa Maria in Vallicella. Chiesa nuova*, Rom 1995.

BARRY 1999

BARRY, Fabio: „Pray to thy Father which is in secret'. The tradition of coretti, romitorii and Lanfranco's hermit cycle at the Palazzo Farnese“, in: IMORDE, Joseph [Hrsg.] - NEUMEYER, Fritz [Hrsg.] - WEDDIGEN, Tristan [Hrsg.]: *Barocke Inszenierung*, Akten der Tagung Berlin 20.-22.06.1996, Emsdetten 1999, S. 190-221.

BASILE 2016 *

BASILE, Laura I.: „Relazione tecnica del restauro degli stucchi dorati e dei gruppi scultorei della cupola di Sant'Andrea al Quirinale“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 16-22.

BATTISTELLI et al. 1994

BATTISTELLI, Giovanni - MISCHIATI, Oscar - MORELLI, Arnaldo u. a.: *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Rom 1994.

BAUD 1995

BAUD, Philippe: *Le chemin de croix. Les origines d'une dévotion populaire*, Paris 1995.

BAUER 1974 *

BAUER, George C.: *Gian Lorenzo Bernini. The development of an architectural iconography*, Ann Arbor (Mi.) 1974. Zugl.: Princeton (N. J.), Princeton Univ., Diss., 1974.

BAUER 1983

BAUER, George C.: „Bernini e i ‚modelli in grande‘“, in: SPAGNESI, Gianfranco [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Settecento*, Akten der Tagung Rom 12.-17.01.1981, (Biblioteca internazionale di cultura, 11), 2 Bde., Rom 1983-1984, I, 279-290.

BEHRMANN 2011

BEHRMANN, Carolin: „Le monde est une peinture“. Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission“, in: OY-MARRA, Elisabeth [Hrsg.] - REMMERT, Volker R. [Hrsg.]: *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, (Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, 7), Berlin 2011, S. 15-43.

BELLINI 1993

BELLINI, Paolo: *Italian Masters of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda*, (The Illustrated Bartsch, 47.C2), 2 Bde., München 2006.

BELLINI 2001

BELLINI, Federico: „Lo stucco. Con note alle tecniche di Vitruvio, Vasari e Giocondo Albertolli“, in: *Rassegna di architettura e urbanistica*, 35 (2001), Nr. 103/104, S. 91-103.

BELLINI 2004

BELLINI, Federico: *Le cupole di Borromini. La „scienza“ costruttiva in età barocca*, (Documenti di architettura, 159), Mailand 2004.

BELLINI 2011a

BELLINI, Federico: *La basilica di San Pietro. Da Michelangelo a Della Porta*, (Biblioteca blu. Saggi, 5), 2 Bde., Rom 2011.

BELLINI 2011b

BELLINI, Federico: „Michelangelo, la strada e la Porta Pia“, in: *Studi romani*, 59 (2011), Nr. 1-4, S. 74-109.

BENEDETTI 1980

BENEDETTI, Sandro: *Architettura come metafora. Pietro da Cortona „Stuccatore“*, (Universale di architettura, 33/34), Bari 1980.

BENEDETTI 1992

BENEDETTI, Sandro: „La prima architettura gesuitica a Roma. Note sulla chiesa dell'Annunziata e sul Collegio Romano“, in: PATETTA, Luciano [Hrsg.] - DELLA TORRE, Stefano [Hrsg.]: *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI - XVIII secolo*, Akten der Tagung Mailand 24.-27.10.1990, Genua 1992, S. 57-68.

BENEDETTI 2006

BENEDETTI, Sandro: „Pietro da Cortona. I cicli della celebrazione cristiana“, in: ID. [Hrsg.] - ROCA DE AMICIS, Augusto [Hrsg.]: *Pietro da Cortona. Piccole e grandi architetture*, (Presenze), Rom 2006, S. 11-42.

BENTIVOGLIO 2009

BENTIVOGLIO, Enzo: „Santa Maria del Popolo. Le tombe terragne ,parole e forme“, in: MIARELLI MARIANI, Ilaria [Hrsg.] - RICHIELLO, Maria [Hrsg.]: *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, 2 Bde., Rom 2009, I, S. 325-345.

BENTIVOGLIO - VALTIERI 1976

BENTIVOGLIO, Enzo - VALTIERI, Simonetta: *Santa Maria del Popolo*, Rom 1976.

BERGLUND 2012

BERGLUND, Lars: „Angels or sirens? Questions of performance and reception in Roman church music around 1650“, in: GILLGREN, Peter [Hrsg.] - SNICKARE, Mårten [Hrsg.]: *Performativity and Performance in Baroque Rome*, (Visual Cultures in Early Modernity), Farnham 2012, S. 99-113.

BERNINI - MORMANDO 2011

BERNINI, Domenico - MORMANDO, Franco [Hrsg.]: *The life of Gian Lorenzo Bernini. A translation and critical edition, with introduction and commentary*, University Park (Pa.) 2011.

BERNARDINI - VERDESI 1988

BERNARDINI, Virginia - VERDESI, Guia: „La chiesa dei Santi Domenico e Sisto a Roma. Fasi del cantiere da alcuni documenti inediti“, in: *Bollettino d'arte*, 6. s. 73 (1988), Nr. 50/51, S. 123-160.

BERNARDINI et al. 1991

BERNARDINI, Virginia - DRAGHI, Andreina - VERDESI, Guia: *SS. Domenico e Sisto*, (Le chiese di Roma illustrate, n. s. 26), Rom 1991.

BERTOLDI et al. 1983

BERTOLDI, Maura - MARINOZZI, Maria Cristina - SCOLARI, Livio u. a.: „Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento“, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, 20 (1983), S. 77-124.

BEVILACQUA 1993

BEVILACQUA, Mario: *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della controriforma*, (Roma. Storia, cultura, immagine, 4), Rom 1993.

BEVILACQUA 1999 *

BEVILACQUA, Mario: „Sant'Andrea al Quirinale“, in: COLIVA, Anna [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Bernini e la Roma di Alessandro VII*, o. O. [Rom] o. J. [1999], S. 208-227.

BEVILACQUA 2016 *

BEVILACQUA, Mario: „Aria Naturale. Bernini e l'abside di Sant'Andrea al Quirinale“, in: ID. [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 76-91.

BEVILACQUA - CAPRIOTTI 2016 *

BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016.

BIANCONI 1982

BIANCONI, Lorenzo: *Storia della musica. 4. Il Seicento*, (Biblioteca di cultura musicale, 1.4), Turin 1982.

BIASCI 2000

BIASCI, Andrea: „Il padiglione del ,Tempio di Minerva Medica' a Roma. Struttura, tecniche di costruzione e particolari inediti“, in: *Science and Technology for Cultural Heritage*, 9 (2000), Nr. 1/2, S. 67-88.

Bibel 2012

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, herausgegeben von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 2012.

BIERBAUM 2014

BIERBAUM, Kirsten Lee: „Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit“, in: *kunsttexte.de* (2014), Nr. 1 – <http://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7848> [Stand 10.03.2018].

BILLIANI - CARATELLI 1988

BILLIANI, Francesca - CARATELLI, Claudia: „Città del Vaticano: S. Anna dei Palafrenieri“, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, 35 (1988), S. 56-59.

BIRINDELLI 1983 *

BIRINDELLI, Massimo: *Forma e avvenimento. Sant'Andrea al Quirinale e altre architetture irriducibili a oggetto*, Rom 1983.

BISSELL 1997

BISSELL, Gerhard: *Pierre Le Gros. 1666 - 1719*, Reading 1997. Teilw. zugl.: Erlangen, Univ., Diss., 1992.

BOCCIA 1999

BOCCIA, Vieri Franco: „La chiesa di S. Giovanni Evangelista a Firenze“, in: ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999, S. 105-110.

BORDINI 1967

BORDINI, Silvia: „Bernini e il Pantheon. Note sul classicismo berniniano“, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 79-84 (1967), S. 53-84.

BORSI 1967 *

BORSI, Franco: *La chiesa di S. Andrea al Quirinale*, (Lecture di opere architettoniche, 1), Rom 1967.

BORSI 1980 *

BORSI, Franco: *Bernini Architetto*, Mailand 1980.

BORSI 1991

BORSI, Franco [Hrsg.]: *Il Palazzo del Quirinale*, (Il patrimonio artistico del Quirinale), Rom 1991.

BORSI 1993

BORSI, Gianfranco: „Chiesa di S. Maria del Popolo“, in: ID. [Hrsg.]: *Roma. Dieci „saggi“ di restauro*, Rom 1993, S. 163-183.

BÖSEL 1984

BÖSEL, Richard: „Die Nachfolgebauten von S. Fedele in Mailand“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 37 (1984), S. 67-87.

BÖSEL 1985 *

BÖSEL, Richard: *Jesuitenarchitektur in Italien (1540 - 1773). 1. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, Wien 1985.

BÖSEL 1992

BÖSEL, Richard: „Tipologie e tradizioni architettoniche nell'edilizia della Compagnia di Gesù“, in: PATETTA, Luciano [Hrsg.] - DELLA TORRE, Stefano [Hrsg.]: *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI - XVIII secolo*, Akten der Tagung Mailand 24.-27.10.1990, Genua 1992, S. 13-26.

BÖSEL 2012a

BÖSEL, Richard: „Episodi emergenti dell'architettura gesuitica in Italia“, in: ÁLVARO ZAMORA, María Isabel [Hrsg.] - IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier [Hrsg.] - CRIADO MAINAR, Jesús [Hrsg.]: *La*

arquitectura jesuítica. Actas del simposio internacional, Akten der Tagung Zaragoza 09.-11.12.2010, Zaragoza 2012, S. 71-89.

BÖSEL 2012b

BÖSEL, Richard: „La *ratio aedificiorum* di un’istituzione globale tra autorità centrale e infinità del territorio“, in: ÁLVARO ZAMORA, María Isabel [Hrsg.] - IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier [Hrsg.] - CRIADO MAINAR, Jesús [Hrsg.]: *La arquitectura jesuítica. Actas del simposio internacional*, Akten der Tagung Zaragoza 09.-11.12.2010, Zaragoza 2012, S. 39-70.

BÖSEL - FROMMEL 2000

BÖSEL, Richard [Hrsg.] - FROMMEL, Christoph Luitpold [Hrsg.]: *Borromini. Architekt im barocken Rom*, Katalog der Ausstellung Rom 16.12.1999-28.02.2000 u. a., Mailand 2000.

BÖSEL - GARMS 1983

BÖSEL, Richard - GARMS, Jörg: „Die Plansammlung des Collegium Germanicum-Hungaricum. II. Sonstiger alter Bestand“, in: *Römische historische Mitteilungen*, 25 (1983), S. 225-272.

BÖSEL - KARNER 2007

BÖSEL, Richard - KARNER, Herbert: *Jesuitenarchitektur in Italien (1540 - 1773). 2. Die Baudenkmäler der mailändischen Ordensprovinz*, Wien 2007.

BRAUER - WITTKOWER 1931 *

BRAUER, Heinrich - WITTKOWER, Rudolf: *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 9-10), 2 Bde., Berlin 1931.

BRODINI 2005

BRODINI, Alessandro: „Michelangelo e la volta della cappella del re di Francia in San Pietro“, in: *Annali di architettura*, 17 (2005), S. 115-126.

BRODINI 2013

BRODINI, Alessandro: „Il cardinale e il suo thesaurus. Camillo Cybo, Gaetano Fabrizi e la cappella delle reliquie nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 40 (2013), S. 149-189.

BROSS 1994

BROSS, Louise Smith: *The church of Santo Spirito in Sassia. A study in the development of art, architecture and patronage in counter reformation Rome*, 4 Bde., Ann Arbor (Mi.) 1994. Zugl.: Chicago (Ill.), University of Chicago, Diss., 1994.

BUELOW 2004

BUELOW, George J.: *A History of Baroque Music*, Bloomington (In.) 2004.

BURCKHARDT 1855

BURCKHARDT, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.

BUTZEK 1996

BUTZEK, Monika [Hrsg.]: *Il duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658 - 1667)*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Sonderreihe „Die Kirchen von Siena“, Beiheft 2), München 1996.

CANTINO WATAGHIN 1980

CANTINO WATAGHIN, Gisella: „Roma sotterranea. Appunti sulle origini dell’archeologia cristiana“, in: *Ricerche di Storia dell’arte*, 10 (1980), S. 5-14.

CANTOR et al. 1880-1908

CANTOR, Moritz - BOBYNIN, Viktor V. - BRAUNMÜHL, Anton von u. a.: *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, 4 Bde., Leipzig 1880-1908.

CAPERNA 1990

CAPERNA, Maurizio: „Le trasformazioni del XIX secolo. Cronologia e iconografia“, in: SPAGNESI,

- Gianfranco [Hrsg.]: *La Piazza del Quirinale e le antiche scuderie papali*, (Il patrimonio artistico del Quirinale), Mailand 1990, S. 105-162.
- CAPITANI - REZZI 2002
CAPITANI, Camilla [Hrsg.] - REZZI, Stefano [Hrsg.]: *Architettura e giubileo a Roma e nel Lazio*, (Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000, 3), 2 Bde., Neapel 2002.
- CARANDENTE 1975
CARANDENTE, Giovanni: *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Mailand 1975.
- CARBONERI 1966
CARBONERI, Nino: *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra manierismo e barocco*, (Officina, 1), Rom 1966.
- CARERI 1991
CARERI, Giovanni: *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel „bel composto“ di Bernini*, (Quadrante, 48), Rom 1991.
- CARLETTI 1969
CARLETTI, Sandro: „Un malinteso fra Antonio Bosio e „alcuni Giesuiti vecchi“ di S. Ermete“, in: *Rivista di archeologia cristiana*, 45 (1969), Nr. 1-4, S. 49-59.
- CASTELLANI 2016 *
CASTELLANI, Paolo: „Più volte è salito sopra à ragiustarle“. Il restauro della decorazione berniniana della cupola di Sant'Andrea al Quirinale“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 10-15 und 23-25.
- Catalogo degli strumenti* 2012
Catalogo degli strumenti esposti al Museo Galileo, Florenz 2012 – <http://catalogo.museogalileo.it/>.
- CAVICCHI 1997
CAVICCHI, Costanza [Hrsg.]: *Giovan Battista Aleotti architetto. I disegni dell'album Borromeo*, Katalog der Ausstellung Argenta 11.09.-02.11.1997, Argenta 1997.
- CAVICCHI 2003
CAVICCHI, Costanza: „La facciata dell'oratorio di Santa Croce ad Argenta fra storia e restauro“, in: EAD. [Hrsg.] - CECCARELLI, Francesco [Hrsg.] - TORLONTANO, Rossana [Hrsg.]: *Giovan Battista Aleotti e l'architettura*, (L'Archimetro), Reggio Emilia 2003, S. 69-83.
- CECCARELLI 1979
CECCARELLI, Aldo: „Giuseppe Valeriano „Padre Gesuita“ architetto progettista della Chiesa e Collegio di Sant'Ignazio a Cosenza“, in: *Bollettino d'arte*, 6. s. 64 (1979), Nr. 2, S. 29-60.
- CEPARI - GOLDIE 1891
CEPARI, Virgilio - GOLDIE, Francis [Hrsg.]: *Life of Sain Aloysius Gonzaga*, New York (N. Y.) 1891.
- CERA 1983
CERA, Maurizio: *Il mobile italiano dal XVI al XIX secolo. Gli stili, le forme, il mercato*, Mailand 1983.
- CERUTTI FUSCO 2011
CERUTTI FUSCO, Annarosa: „I „coretti“ nelle chiese romane intorno alla prima metà del Seicento. Alcune considerazioni sul rapporto tra architettura, musica sacra e liturgica nello spazio ecclesiastico“, in: CONCAS, Daniela [Hrsg.] - SPESSO, Marco [Hrsg.]: *Le pietre e l'eterno. Architetture religiose: costruzioni e restauro*, Akten der Tagung Rom 18.-21.03.2002, Rom 2011, S. 141-169.
- CERUTTI FUSCO - VILLANI 2002
CERUTTI FUSCO, Annarosa - VILLANI, Marcello: *Pietro da Cortona architetto*, Rom 2002.

CHIAPPETTA 2008

CHIAPPETTA, Federica: *I percorsi antichi di Villa Adriana*, Rom 2008.

CHITHAM 1987

CHITHAM, Robert: *Die Säulenordnungen der Antike und ihre Anwendung in der Architektur*, Stuttgart 1987.

CICINELLI 1970

CICINELLI, Aldo: *S. Anna dei Palafrenieri in Vaticano*, (Le chiese di Roma illustrate, 110), Rom 1970.

CIGOLA 1989

CIGOLA, Michela: „La basilica di San Crisogono in Roma. Un rilievo critico“, in: *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 35 (1989), S. 7-49.

CIGOLI - PROFUMO 1992

CIGOLI, Ludovico Cardi da - PROFUMO, Rodolfo [Hrsg.]: *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto „il Cigoli“*. Manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Rom 1992.

COLIVA 1996

COLIVA, Anna: „Sant'Andrea della Valle“, in: TANTILLO, Almamaria: *Domenichino. 1581 - 1641*, Katalog der Ausstellung Rom 10.10.1996-14.01.1997, Mailand 1996, S. 284-297.

COLLE 2000

COLLE, Enrico: *Il mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Mailand 2000.

COLONNESE 2016 *

COLONNESE, Fabio: „Note sulle diverse ‚sfumature d'ovale‘ nella geometria del Sant'Andrea“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 52-53.

CONFORTI 1997

CONFORTI, Claudia [Hrsg.]: *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, (Documenti di architettura, 104), Mailand 1997.

CONFORTI 2008

CONFORTI, Claudia: „Via Pia. Rus in urbe“, in: *Paragone. Arte*, 59 (2008), Nr. 82, S. 21-31.

CONFORTI - D'AMELIO 2009

CONFORTI, Claudia - D'AMELIO, Maria Grazia: „Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII Chigi a Santa Maria del Popolo“, in: MIARELLI MARIANI, Ilaria [Hrsg.] - RICHIELLO, Maria [Hrsg.]: *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, 2 Bde., Rom 2009, II, S. 567-599.

CONNORS 1982 *

CONNORS, Joseph: „Bernini's S. Andrea al Quirinale. Payments and Planning“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 41 (1982), Nr. 1, S. 15-37.

CONNORS 1997

CONNORS, Joseph: „La cappella Falconieri a San Giovanni dei Fiorentini in Roma“, in: *Annali di architettura*, 9 (1997), S. 97-111.

ConstSI 1996

PADBERG, John W. [Hrsg.]: *The Constitutions of the Society of Jesus and their Complimentary Norms. A Complete English Translation of the Official Latin Texts*, (Jesuit Primary Sources in English Translation, 15), Saint Louis (Mo.) 1996.

CONTARDI 1991

CONTARDI, Bruno: „I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750“, in: ID. [Hrsg.] - CURCIO, Giovanna [Hrsg.]: *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure*.

La professione dell'architetto, Roma 1680 - 1750, Katalog der Ausstellung Rom 12.12.1991-29.02.1992, Rom 1991, S. 9-22.

CORRADINI 1989

CORRADINI, Cinzia: *Roma. Chiesa dei SS. Domenico e Sisto*, (Materiali per la storia e il restauro dell'architettura, Scheda per le esercitazioni, 1), Rom 1989.

COSTAMAGNA et al. 2003

COSTAMAGNA, Alba - FERRARA, Daniele - GRILLI, Cecilia: *Sant'Andrea della Valle*, Mailand 2003.

CREMA 1938

CREMA, Luigi: „Romanità delle volte Brunelleschiane“, in: *Atti del I° congresso nazionale di storia dell'architettura*, Akten der Tagung Florenz 29.-31.10.1936, Florenz 1938, S. 129-138.

CRESCENZI 2001

CRESCENZI, Carmela: „Architettura e geometria. Definizione e ridefinizione geometrica di superfici architettoniche non classificate analiticamente“, in: *Matematica e architettura. Metodi analitici, metodi geometrici e rappresentazione in architettura*, Akten der Tagung Florenz 13.-15.01.2000, Florenz 2001, S. 55-64.

CULLEY 1970

CULLEY, Thomas D.: *Jesuits and music. A study of the musicians connected with the German College in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe*, (Sources and studies for the history of the Jesuits, 2), Rom 1970.

CURZIETTI 2008

CURZIETTI, Jacopo: „Con disegno del Cavalier Bernino'. Giulio Cartari e la decorazione della cappella Poli in S. Crisogono a Roma“, in: *Storia dell'arte*, 120 / n. s. 20 (2008), S. 41-58.

D'AMELIO 1997

D'AMELIO, Maria Grazia: „La cupola della chiesa del Santissimo Nome di Gesù a Roma“, in: CONFORTI, Claudia [Hrsg.]: *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, (Documenti di architettura, 104), Mailand 1997, S. 191-201.

D'AMELIO 2007

D'AMELIO, Maria Grazia: „Il bello, il proprio, il necessario' nel colonnato di San Pietro a Roma. Architettura, economia, cantiere“, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 119 (2007), Nr. 2, S. 375-385.

D'AMELIO - MARCONI 1997

D'AMELIO, Maria Grazia - MARCONI, Nicoletta: „Le cupole del XV e XVI secolo a Roma e nel Lazio“, in: CONFORTI, Claudia [Hrsg.]: *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, (Documenti di architettura, 104), Mailand 1997, S. 135-149.

DA GAI 1990

DA GAI, Enrico: „I ,granari' dell'Annona“, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 3 (1990), Nr. 2, S. 185-222.

DA GAI 2007

DA GAI, Enrico: „Architettura dell'Utile di Urbano VIII. Pubblica prosperità e presentazione pubblica“, in: MOCHI ONORI, Lorenza [Hrsg.] - SCHÜTZE, Sebastian [Hrsg.] - SOLINAS, Francesco [Hrsg.]: *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Akten der Tagung Rom 7.-11.12.2004, Rom 2007, S. 547-562.

DAINVILLE 1955

DAINVILLE, François de: „La légende du style jésuite“, in: *Études*, 88 (1955), Nr. 287, S. 3-16.

DANIELUK 2012

DANIELUK, Robert: „Archivum Romanum Societatis Iesu. Un luogo privilegiato per lo studio dell'attività evangelizzatrice dei gesuiti“, in: *Archiva ecclesiae*, 53-55 (2010-2012), S. 221-254.

DE FEO 1997

DE FEO, Vittorio: „Decorazione seicentesca delle cupole romane“, in: CONFORTI, Claudia [Hrsg.]: *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, (Documenti di architettura, 104), Mailand 1997, S. 218-229.

DE LUCCA 2012

DE LUCCA, Denis: *Jesuits and fortifications. The contribution of the Jesuits to military architecture in the Baroque age*, (History of warfare, 73), Leiden 2012

DE NITTIS et al. 1999

DE NITTIS, Stefania - DE PASQUALE, Gabriella - MORANDI, Lorenzo: „La chiesa dello Spirito Santo a Pistoia“, in: ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999, S. 174-182.

DE ROSSI - FERRUA 1994

DE ROSSI, Giovanni Battista - FERRUA, Antonio [Hrsg.]: *Sulla questione del vaso di sangue. Memoria inedita con introduzione storica e appendici di documenti inediti*, Rom 1944.

DE STROBEL - MANCINELLI 1992

DE STROBEL, Anna Maria - MANCINELLI, Fabrizio: „La Sala Regia e la Sala Ducale“, in: PIETRANGELI, Carlo [Hrsg.]: *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Florenz 1992, S. 73-88.

DEKONINCK 2005

DEKONINCK, Ralph: *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, (Travaux du grand siècle, 26), Genf 2005.

DEL MONTE - SINISGALLI et al. 1994

DEL MONTE, Guidubaldo - SINISGALLI, Rocco [Hrsg.] - VASTOLA, Salvatore [Hrsg.]: *La teoria sui planisferi universali di Guidubaldo del Monte*, (Domus Perspectivae, 5), Florenz 1994.

DELLA TORRE - SCHOFIELD 1994

DELLA TORRE, Stefano - SCHOFIELD, Richard: *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016 *

DI GIUSEPPE DI PAOLO, Valeria: „Il Martirio di Sant'Andrea del Borgognone nella formulazione del ‚bel composto‘ berniniano. Genesi, elaborazione visiva e fortuna iconografica“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 92-101.

DIXON 1980

DIXON, Graham P.: „Musical Activity in the Church of the Gesù in Rome during the Early Baroque“, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 49 (1980), Nr. 97, S. 323-337.

DOBLER 2008

DOBLER, Ralph-Miklas: „Die Vierungspfeiler von Neu-Sankt-Peter und ihre Reliquien“, in: SATZINGER, Georg [Hrsg.] - SCHÜTZE, Sebastian [Hrsg.]: *Sankt Peter in Rom 1506 - 2006*, Akten der Tagung Bonn 22.-25.02.2006, München 2008, S. 301-323.

DOBLER 2009

DOBLER, Ralph-Miklas: *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 22), München 2009. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2004.

DOCCI - MAESTRI 1993

DOCCI, Mario - MAESTRI, Diego: *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, (Grandi Opere), Rom 1993.

DONATI 1941 *

DONATI, Ugo: „Gli autori degli stucchi in S. Andrea al Quirinale“, in: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 8 (1941), S. 144-150.

DONATI 1942

DONATI, Ugo: *Artisti ticinesi a Roma*, (L' opera degli artisti ticinesi in Europa, 1), Bellinzona 1942.

DORATI 1967

DORATI, Maria Cristina: „Gli scultori della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore“, in: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*, n. s. 18 (1967), Nr. 2/3, S. 231-260.

DOTTO 2001

DOTTO, Edoardo: „Note sulla costruzione degli ovali a quattro centri. Vecchie e nuove costruzioni dell'ovale“, in: *Disegnare. Idee, immagini*, 12 (2001), Nr. 23, S. 7-14.

DUNN 1982

DUNN, Marilyn: „Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella“, in: *The Art Bulletin*, 64 (1982), Nr. 4, S. 601-622.

EIMER 1970-71

EIMER, Gerhard: *La fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauberren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, (Acta Universitatis Stockholmiensis / Stockholm studies in history of art, 17-18), 2 Bde., Stockholm 1970-1971.

ENGASS 1964

ENGASS, Robert: *The painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639 - 1709*, University Park (Pa.) 1964.

ENGASS 1978

ENGASS, Robert: „New attributions in St. Peter's. The spandrel figures in the nave“, in: *The Art Bulletin*, 60 (1978), Nr. 1, S. 96-108.

EVERS 1995

EVERS, Bernd [Hrsg.]: *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Katalog der Ausstellung Berlin 07.10.1995-07.01.1996 u. a., München 1995.

EVERS 1996

EVERS, Susanne: *Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, 251), Frankfurt am Main 1996. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1994.

FABRITZ 2005

FABRITZ, Peter: *Die tägliche Zelebration des Priesters. Eine rechtsgeschichtliche Untersuchung*, (Dissertationen, Kanonistische Reihe, 20), St. Ottilien 2005. Zugl.: Münster, Univ., Diss., 2003.

FAGIOLO 2016 *

FAGIOLO, Marcello: „Sant'Andrea, il Quirinale e i ‚Monti‘. Dal Mare di Salvezza al Concerto di Gloria“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 42-51 und 54-57.

FAGIOLO DELL'ARCO 1997

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio: *La festa barocca*, (Corpus delle feste a Roma, 1), Rom 1997.

FAGIOLO DELL'ARCO 2001

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio: „Un modello di cantiere berniniano. La fabbrica di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo“, in: BERNARDINI, Maria Grazia [Hrsg.]: *Bernini a Montecitorio*, Akten der Vortragsreihe Rom 10-12/1999, Rom 2001, S. 7-29.

FAGIOLO DELL'ARCO - FAGIOLO 1967 *

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio - FAGIOLO, Marcello: *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rom 1967.

FALCONI 2009 *

FALCONI, Ilaria: „I fabbricati di Sant'Andrea“, in: ZAMPOLINI, Angelo [Hrsg.]: *L'archivio storico della Presidenza della Repubblica nel complesso monumentale di S. Andrea al Quirinale*, Rom o. J. [2009].

FALLICA 2008

FALLICA, Salvatore: „L'intervento di Mauro Fontana nella chiesa di San Lorenzo in Panisperna a Roma“, in: *Studi romani*, 56 (2008), Nr. 1-4, S. 262-275.

FASOLO 1961

FASOLO, Furio: *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570 - 1655 e 1611 - 1691)*, Rom 1961.

FASOLO 1931

FASOLO, Vincenzo: „Sistemi ellittici nell'architettura“, in: *Architettura e arti decorative*, 10 (1929/31), Nr. 7, S. 309-324.

FASOLO 1947

FASOLO, Vincenzo: *La cupola di S. Carlo ai Catinari*, (Il volto di Roma nei secoli. Le cupole di Roma, 6), Rom 1947.

FERRARO 2001

FERRARO, Igor: „Gli interventi di Pietro Goano, Alessandro Tesauo ed Ascanio Vitozzi per il Santuario di Vicoforte“, in: *Studi piemontesi*, 30 (2001), Nr. 2, S. 417-439

FINGAS 2010

FINGAS, Alexandra: „Die Cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini. Eine römische Grabkapelle im Blickfeld familienpropagandistischer Interessen“, in: KARSTEN, Arne [Hrsg.] - ZITZLSPERGER, Philipp [Hrsg.]: *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 10), Berlin 2010, S. 165-195.

FINOCCHI GHERSI 1992

FINOCCHI GHERSI, Lorenzo: „La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Le modifiche dell'impianto medievale nel Quattrocento“, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. s. 15/20 (1990/92), I, S. 355-366.

FIOCCHI NICOLAI et al. 1998

FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo - BISCONTI, Fabrizio - MAZZOLENI, Danilo: *Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften*, Regensburg 1998.

FIORANI 2001

FIORANI, Donatella: „Il cocchiopesto e il battuto di lapillo“, in: *Rassegna di architettura e urbanistica*, 35 (2001), Nr. 103/104, S. 40-48.

FISCHER 1983

FISCHER, Karl A. F.: „Jesuiten-Mathematiker in der französischen und italienischen Assistenz bis 1762 bzw. 1773“, in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 52 (1983), Nr. 103, S. 52-92.

FONTANA - CURCIO 2003

FONTANA, Carlo - CURCIO, Giovanna [Hrsg.]: *Il Tempio Vaticano 1694*, Mailand 2003.

FORSSMAN 1961

FORSSMAN, Erik: *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. - 18. Jahrhunderts*, (Acta Universitatis Stockholmiensis / Stockholm studies in history of art, 5), Stockholm 1961.

FRASCHETTI 1900

FRASCHETTI, Stanislao: *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Mailand 1900.

FREMIOTTI 1926

FREMIOTTI, Pietro: *La Riforma Cattolica del secolo decimosesto e gli studi di Archeologia Cristiana*, Rom 1926.

FRIED - UNGURU 2001

FRIED, Michael N. - UNGURU, Sabetai: *Apollonius of Perga's Conica. Text, context, subtext*, (Mnemosyne, Supplementum 222), Leiden 2001.

FRIEDRICH 2011

FRIEDRICH, Markus: *Der lange Arm Roms? Globale Verwaltung und Kommunikation im Jesuitenorden 1540 - 1773*, Frankfurt am Main 2011. Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Habil.-Schr., 2009.

FROMMEL 1974

FROMMEL, Christoph Luitpold: „Das Hypogäum Raffaels unter der Chigikapelle in S. Maria del Popolo zu Rom“, in: *Kunstchronik*, 27 (1974), Nr. 10, S. 344-348.

FROMMEL 1983 *

FROMMEL, Christoph Luitpold: „S. Andrea al Quirinale. Genesi e struttura“, in: SPAGNESI, Gianfranco [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Akten der Tagung Rom 12.-17.01.1981, (Biblioteca internazionale di cultura, 11), 2 Bde., Rom 1983-1984, I, S. 211-253.

FROMMEL 2004

FROMMEL, Christoph Luitpold: „Palazzo Barberini e la nascita del Barocco“, in: COLIVA, Anna [Hrsg.] - BONFAIT, Olivier [Hrsg.]: *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, Akten der Tagung Rom 17.-19.02.1999, Rom 2004, S. 93-103.

FROMMEL 2009

FROMMEL, Christoph Luitpold: „La cappella Chigi“, in: MIARELLI MARIANI, Ilaria [Hrsg.] - RICHIELLO, Maria [Hrsg.]: *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, 2 Bde., Rom 2009, II, S. 445-478.

GALLAVOTTI CAVALLERO 2016 *

GALLAVOTTI CAVALLERO, Daniela: „Sant'Andrea al Quirinale. La decorazione pittorica delle cappelle“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 102-109.

GALLONI 2002 *

GALLONI, Federica: „La Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro degli apparati decorativi e delle cappelle laterali“, in: CAPITANI, Camilla [Hrsg.] - REZZI, Stefano [Hrsg.]: *Architettura e giubileo a Roma e nel Lazio*, (Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000, 3), 2 Bde., Neapel 2002, S. 28-31.

GANZ 2003 *

GANZ, David: *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580 - 1700*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 14), Petersberg 2003. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2000.

GENGARO 1938

GENGARO, Maria Luisa: „Il tipo barocco lombardo delle costruzioni a cupola“, in: *Atti del I° congresso nazionale di storia dell'architettura*, Akten der Tagung Florenz 29.-31.10.1936, Florenz 1938, S. 113-116.

GHIDOLI 1999

GHIDOLI, Alessandra: „Cappelle del Palazzo del Quirinale“, in: *Roma sacra*, 5 (1999), Nr. 16, S. 33-42.

GHILARDI 2005

GHILARDI, Massimiliano: „Auertendo, che per l'osseruanza si caminà con ogni rigore“. Editti seicenteschi conto l'estrazione delle reliquie dalle catacombe romane“, in: *Sanctorum. Rivista dell'Associazione per lo Studio della Santità, dei Culti e dell'Agiografia*, n. s. 2 (2005), S. 121-137.

GHILARDI 2006

GHILARDI, Massimiliano: *Gli arsenali della Fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI)*, (Aracne, 11.193), Rom 2006.

GHILARDI 2009

GHILARDI, Massimiliano: „Baronio e la ‚Roma sotterranea‘ tra pietà oratoriana e interessi gesuitici“, in: GULIA, Luigi [Hrsg.]: *Baronio e le sue fonti*, Akten der Tagung Sora 10.-13.10.2007, (Fonti e studi baroniani, 4), Sora 2009, S. 435-487.

GHILARDI 2010

GHILARDI, Massimiliano: „Quae signa erant illa, quibus putabant esse significativa martyrii? Note sul riconoscimento ed autenticazione delle reliquie delle catacombe romane nella prima età moderna“, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 122 (2010), Nr. 1, S. 81-106.

GIANTOMASSI et al. 1999

GIANTOMASSI, Carlo - ANAHI VARCA, Sandra - ZARI, Donatella: „Cappella Paolina. Relazione di restauro“, in: *Bollettino d'arte*, volume speciale 1999, S. 365-372.

GIJSBERS 1993 *

GIJSBERS, Pieter-Matthijs: „Gianlorenzo Bernini als architect. ‚Il Michelangelo del suo secolo‘“, in: DENSLAGEN, Willem F. [Hrsg.]: *Bouwkunst*, Festschrift für Kees Peeters, Amsterdam 1993, S. 203-212.

GIJSBERS 1996 *

GIJSBERS, Pieter-Matthijs: „Resurgit Pamphilij in Templo Pamphiliana Domus“. Camillo Pamphilj's patronage of the church of Sant'Andrea al Quirinale“, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 55 (1996), S. 293-335.

GIJSBERS 1998

GIJSBERS, Pieter-Matthijs: „Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's altarpiece for Sant'Andrea al Quirinale“, in: ID. [Hrsg.] – DE BLAAUW, Sible [Hrsg.] – SCHÜTZE, Sebastian [Hrsg.]: *Docere delectare movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Akten der Tagung Rom 19.-20.01.1996, Rom 1998, S. 27-40.

GIUSTINA 2000

GIUSTINA, Irene: „La chiesa di Santa Maria di Loreto a Milano e lo sperimentalismo progettuale di Francesco Maria Ricchino nel primo ventennio del Seicento“, in: *Libri & Documenti*, 26 (2000), Nr. 1/2, S. 3-34.

GLITSCH 2016 *

GLITSCH, Tobias: „I sotterranei di Sant'Andrea al Quirinale. Sepoltura e simbolo dell'identità gesuitica“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 122-133.

GOEBEL 1990

GOEBEL, Gerhard: „Berninis Petersplatz und die Ellipse“, in: *Architectura*, 20 (1990), Nr. 2, S. 133-141.

GOULD 1981

GOULD, Cecil: *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, London 1981.

GOUSSET 1999

GOUSSET, Jean-Paul: „Die Bühnenbeleuchtung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich“, in: FIEDLER, Florian [Hrsg.] - PETZET, Michael [Hrsg.]: *Opernbauten des Barock*, Akten der Tagung Bayreuth 25.-26.09.1998, (ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 31), München 1999, S. 84-86.

GRAF 1976

GRAF, Dieter [Bearb.]: *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, III.2), 2 Bde., Düsseldorf 1976.

GRAZIOLI 2008

GRAZIOLI, Cristina: *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, (Biblioteca Universale Laterza, 613), Rom 2008.

GROSSMANN 1993

GROSSMANN, Georg Ulrich: *Einführung in die historische Bauforschung*, Darmstadt 1993.

GURLITT 1887

GURLITT, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles in Italien*, (Geschichte der neueren Baukunst, 5.1), Stuttgart 1887.

GÜTHLEIN 1990

GÜTHLEIN, Klaus: „Zwei unbekannte Zeichnungen zur Planungs- und Baugeschichte der römischen Pestkirche Santa Maria in Campitelli“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 26 (1990), S. 185-255.

HAAS et al. 2006

HAAS, Walter - WINTERFELD, Dethard von - BUTZEK, Monika - GÜTHLEIN, Klaus u. a.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Sonderreihe „Die Kirchen von Siena“, 3.1.1), 2 Bde., München 2006.

HAGER 1968

HAGER, Hellmut: „Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo. S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli in Rom“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11 (1967/68), S. 189-306.

HAGER 2007

HAGER, Hellmut: „Zwillingskirchen an der Piazza del Popolo“, in: STRUNCK, Christina [Hrsg.]: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, Festschrift für Elisabeth Kieven, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 43), Petersberg 2007, S. 414-419.

HAMBLY 1988

HAMBLY, Maya: *Drawing instruments. 1580 - 1980*, London 1988.

HASKELL 1955 *

HASKELL, Francis: „Pierre Legros and a statue of the Blessed Stanislas Kostka“, in: *The Burlington magazine*, 97 (1955), Nr. 9, S. 287-291.

HASKELL 1963

HASKELL, Francis: *Patrons and painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963.

HASKELL 1972

HASKELL, Francis: „The Role of Patrons. Baroque Style Changes“, in: WITTKOWER, Rudolf [Hrsg.] - JAFFE, Irma B. [Hrsg.]: *Baroque art. The Jesuit contribution*, Akten der Tagung New York (N. Y.) 25.-26.04.1969, New York (N. Y.) 1972, S. 51-62.

HEIM 1947

HEIM, Bruno B.: *Wappenbrauch und Wappenrecht in der Kirche*, Olten 1947.

HERKLOTZ 2007

HERKLOTZ, Ingo: „Katakomben. Begräbnisstätten, Gedächtnisorte und Arsenale im Glaubensstreit“, in: STRUNCK, Christina [Hrsg.]: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, Festschrift für Elisabeth Kieven, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 43), Petersberg 2007, S. 104-109.

HERSEY 2000

HERSEY, George L.: *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago (Il.) 2000.

HESS 1963

HESS, Jacob: „Contributi alla storia della Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella)“, in: MARTINELLI, Valentino [Hrsg.] - ALIBERTI GAUDIOSO, Filippa M. [Hrsg.]: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 3 Bde., Rom 1961-1963, III, S. 215-238.

HIBBARD 1971

HIBBARD, Howard: *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580 - 1630*, (Studies in Architecture, 10), London 1971.

HILLS 2009

HILLS, Helen: „Abitare l'architettura istituzionale. Alla ricerca del sacro domestico nei monasteri post-tridentini italiani“, in: SIRK, Chiara [Hrsg.] - SMITH, Candace [Hrsg.]: *Soror mea, sponsa mea. Arte e musica nei conventi femminili in Italia tra Cinque e Seicento*, Akten der Tagung Bologna 22.-23.10.2005, (Soggetti rivelati, 27), Padua 2009, S. 23-48.

HOFMANN - WIELEITNER 1930

HOFMANN, Joseph E. - WIELEITNER, Heinrich: „Zur Geschichte der sog. Rytz-schen Achsenkonstruktion einer Ellipse aus einem Paar konjugierter Durchmesser“, in: *Nieuw Archief voor Wiskunde*, 2. s. 16 (1929/30), Nr. 3, S. 5-22.

HONEY 1908

HONEY, Frederic R.: „The Eight-Centered Oval and Ellipse“, in: *Popular Astronomy*, 16 (1908), Nr. 10, S. 617-619.

HOOD 1980 *

HOOD, William: „Ciro Ferri's Pensiero for the altarpiece of the Blessed Stanislaus Kostka in Sant'Andrea al Quirinale“, in: *Bulletin*, 37 (1979/80), S. 26-49.

HOPKINS 2007 *

HOPKINS, Andrew: „Sant' Andrea al Quirinale“, in: STRUNCK, Christina [Hrsg.]: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, Festschrift für Elisabeth Kieven, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 43), Petersberg 2007, S. 403-408.

HORSTER 1973

HORSTER, Marita: „Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 17 (1973), S. 29-64.

HUBALA 1965

HUBALA, Erich: „Roma sotterranea barocca. Unterirdische Andachtsstätten in Rom und ihre Bedeutung für die barocke Baukunst“, in: *Das Münster*, 18 (1965), Nr. 5/6, S. 157-170.

HUELSEN 1912

HUELSEN, Christian: „Trajanische und Hadrianische Bauten im Marsfelde in Rom“, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien*, 15 (1912), S. 124-142.

IMORDE 1997

IMORDE, Joseph: *Präsenz und Repräsentanz oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen. Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.*, Emsdetten 1997.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1929

INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni: „Notizie sulla fabbrica della Chiesa Collegiata di Ariccia (1662 - 1664)“, in: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1 (1929), Nr. 3, S. 349-377.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1969a

INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni: „Opere di Pietro da Cortona nel Santuario Filippino della Vallicella“, in: *L'Oratorio di S. Filippo Neri*, 26 (1969), Nr. 4, S. 61-64.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1969b

INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni: „Pietro da Cortona ed i Padri dell'Oratorio“, in: *L'Oratorio di S. Filippo Neri*, 26 (1969), Nr. 5, S. 81-87.

INNOCENTI PRESCIUTTINI 1994 *

INNOCENTI PRESCIUTTINI, Liana: „Cupole romane del XVII secolo (XXII). S. Andrea al Quirinale“, in: *Lazio ieri e oggi*, 30 (1994), Nr. 9, S. 223-225.

InstrNov 2011

RANUM, Patricia M. [Hrsg.]: *Beginning to be a Jesuit. Instructions for the Paris novitiate, circa 1685*, (Jesuit Primary Sources in English Translations, 26), Saint Louis (Mo.) 2011.

JOBST 1992

JOBST, Christoph: *Die Planungen Antonios da Sangallo des Jüngeren für die Kirche S. Maria di Loreto in Rom*, (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 6), Worms 1992. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1985.

JUNG 1998 *

JUNG, Wolfgang: „Come progettare l'ovata' di Sant'Andrea al Quirinale? Il disegno di studio Windsor RL 5596 verso“, in: *XY. Dimensioni del disegno*, 12 (1998), Nr. 32/33, S. 92-100.

JUNG 1999 *

JUNG, Wolfgang: „Windsor RL 5596 v., un disegno di studio per Sant'Andrea al Quirinale di Bernini?“, in: *Il disegno di architettura*, 10 (1999), Nr. 19, S. 16-18.

JÜRGENS 1956

JÜRGENS, Renate: *Die Entwicklung des Barockaltars in Rom*, 3 Bde., unpubl. Ms. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1956.

KAHN-ROSSI - FRANCIOLLI 1999

KAHN-ROSSI, Manuela [Hrsg.] - FRANCIOLLI, Marco [Hrsg.]: *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Katalog der Ausstellung Lugano 05.09.-14.11.1999, Mailand 1999.

KARSTEN 2003

KARSTEN, Arne: *Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*, Köln 2003. Teilw. zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2001.

KARSTEN 2015

KARSTEN, Arne: „Tod in Rom. Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Grabmalserrichtung im Italien der katholischen Reformära“, in: JARNUT, Jörg [Hrsg.] - KROKER, Martin [Hrsg.] - MÜLLER, Stephan [Hrsg.] u. a. [Hrsg.]: *Gräber im Kirchenraum*, Akten der Tagung Paderborn 11/2008, (MittelalterStudien, 26), Paderborn 2015, S. 67-83.

KELLY 1991 *

KELLY, Kevin: *Bernini's S. Andrea al Quirinale. The triumph of martyrdom*, (Canadian theses), Ottawa (On.) 1991. Zugl. Montreal (Qc.), McGill Univ., Diss., 1991.

KIENE 1995

KIENE, Michael: *Bartolomeo Ammannati*, Mailand 1995.

KIEVEN 1993

KIEVEN, Elisabeth: *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Katalog der Ausstellung Stuttgart 02.10.-12.12.1993, Stuttgart 1993.

KIEVEN 1995

KIEVEN, Elisabeth: „Schlaun in Rom“, in: BUSSMANN, Klaus [Hrsg.] - MATZNER, Florian [Hrsg.] - SCHULZE, Ulrich [Hrsg.]: *Johann Conrad Schlaun, 1695 - 1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, Katalog der Ausstellung Münster 07.05.-06.08.1995, Stuttgart 1995, S. 134-171.

KITAO 1965 *

KITAO, Timothy Kaori: „Bernini's church façades. Method of design and the Contrapposti“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24 (1965), Nr. 4, S. 263-284.

KITAO 1974

KITAO, Timothy Kaori: *Circle and oval in the square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York (N. Y.) 1974.

KNELLER 1908

KNELLER, Karl A.: *Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung*, (Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria Laach“, 98), Freiburg 1908.

KNIGHT 2008

KNIGHT, Janina M.: *Giovanni Battista Montano as Architectural Draughtsman. Recording the Past and Designing the Future*, Kingston (On.) 2008. Zugl.: Kingston (On.), Queen's Univ., Master-Thesis, 2008. – <http://hdl.handle.net/1974/1518>.

KNOPP 1991 *

KNOPP, Norbert: „Beobachtungen an Berninis Fassaden von S. Andrea al Quirinale in Rom und S. Maria Assunta in Ariccia“, in: MÖSENER, Karl [Hrsg.] - PRATER, Andreas [Hrsg.]: *Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Festschrift für Hermann Bauer, Hildesheim 1991, S. 183-193.

KRAUTHEIMER 1985 *

KRAUTHEIMER, Richard: *The Rome of Alexander VII. 1655 - 1667*, Princeton (N. J.) 1985.

KRAUTHEIMER - JONES 1975

KRAUTHEIMER, Richard - JONES, Roger B. S.: „The diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975), S. 199-233.

KRUFT 1995

KRUFT, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995⁴.

KUHN 1969

KUHN, Rudolf: „Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini“, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 64 (1969), Nr. 1/4, S. 229-233.

KUHN 1970

KUHN, Rudolf: „Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola“, in: GOSEBRUCH, Martin [Hrsg.] - DITTMANN, Lorenz [Hrsg.]: *Argo*, Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 297-323.

KUMMER 1974

KUMMER, Stefan: *Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini*, 3 Bde., Würzburg 1974. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1974.

KUMMER 1977

KUMMER, Stefan: „Mailänder Vorstufen von Borrominis S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. 28 (1977), S. 153-190.

KUMMER 1987

KUMMER, Stefan: *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500 - 1600)*, (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 6), Tübingen 1987.

LANCIANI 1893-1901

LANCIANI, Rodolfo A.: *Forma urbis Romae. Consilio et auctoritate Regiae Academiae Lyncaeorum formam dimensus est et ad modulum 1 : 1000 delineavit Rodolphus Lanciani*, Mailand o. J. [1893-1901].

LANCIANI et al. 1989-2002

LANCIANI, Rodolfo A. - MALVEZZI CAMPEGGI, Leonello [Hrsg.] - LIVERANI, Paolo [Hrsg.] u. a. [Hrsg.]: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 Bde., Rom 1989-2002.

LANZETTA 1996 *

LANZETTA, Letizia: *Sant'Andrea al Quirinale*, (Le chiese di Roma illustrate, n. s. 30), Rom 1996.

LAVIN 1968

LAVIN, Irving: *Bernini and the crossing of Saint Peter's*, (Monographs on archaeology and the fine arts, 17), New York (N. Y.) 1968.

LAVIN 1980

LAVIN, Irving: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 Bde., New York (N. Y.) 1980.

LAVIN et al. 1981 *

LAVIN, Irving - GORDON, Pamela - CATHER, Sharon u. a.: *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, Katalog der Ausstellung Princeton 02.10.-15.11.1981 u. a., Princeton (N. J.) 1981.

LEONE 2014

LEONE, Stephanie C.: „Luca Berrettini (1609-1680). The Scalpellino-Merchant in Pietro da Cortona's architectural production and Baroque Rome“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 41 (2013/14), S. 437-472.

LETAROUILLY 1840-57

LETAROUILLY, Paul: *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, 4 Bde., Paris 1840-1857.

LETAROUILLY - SIMIL 1882

LETAROUILLY, Paul - SIMIL, Alphonse [Hrsg.]: *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, 2 Bde., Paris 1882.

LEVY 2004

LEVY, Evonne A.: *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley 2004.

LEWINE 1963

LEWINE, Milton J.: *The Roman church interior 1527 - 1580*, Ann Arbor (Mi.) 1963. Zugl.: New York (N. Y.), Columbia University, Diss., 1960.

LEWINE 1965

LEWINE, Milton J.: „Vignola's Church of Sant'Anna de' Palafrenieri in Rome“, in: *The Art Bulletin*, 47 (1965), Nr. 2, S. 199-229.

LIETZ 1982

LIETZ, Sabine: *Das Fenster des Barock. Fenster und Fensterzubehör in der fürstlichen Profanarchitektur zwischen 1680 und 1780*, (Kunstwissenschaftliche Studien, 54), München 1982.

LIROSI 2012

LIROSI, Alessia: *I monasteri femminili a Roma tra XVI e XVII secolo*, (Studi del Dipartimento di storia, culture, religioni, 9), Rom 2012.

LOTZ 1955

LOTZ, Wolfgang: „Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7 (1955), S. 7-99.

LUCAS 1990

Lucas, Thomas M.: „The Saint, the Site, and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and the Jesuit Urban Mission“, in: ID. [Hrsg.]: *Saint, Site, and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism*, Katalog der Ausstellung Rom 23.10.1990-06.04.1991, Rom 1990, S. 16-45.

LUCCHINI 1997

LUCCHINI, Flaminio: „Il museo della statuaria romana nella sala ottagonale delle Terme di Diocleziano“, in: *Rassegna di architettura e urbanistica*, 31 (1997), Nr. 91, S. 19-29.

MACDONALD - PINTO 1995

MACDONALD, William L. - PINTO, John A.: *Hadrian's villa and its legacy*, New Haven (Ct.) 1995.

MACIOCE 1995

MACIOCE, Stefania: „Aspetti simbolici nel giardino del noviziato di S. Andrea al Quirinale in Roma“, in: IOLY ZORATTINI, Pier Cesare [Hrsg.] - CAPRONI, Attilio Mauro [Hrsg.]: *Memor fuerum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio*, (Zeta università, 59), Udine 1995, S. 381-395.

MAGGI 2004

MAGGI, Luca: „La fabbrica pamphiliana di Valmontone. Il Palazzo e la collegiata“, in: FABIAN, Barbara [Hrsg.] - DI GREGORIO, Monica [Hrsg.]: *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, (Le immagini e la memoria), Rom 2004, S. 19-25.

MAGNANI CIANETTI 2011

MAGNANI CIANETTI, Marina: „Riflessioni sulla struttura voltata dell'aula ottagonale delle Terme di Diocleziano“, in: *Palladio*, n. s. 24 (2011), Nr. 47, S. 59-78.

MAGNANIMI 1977

MAGNANIMI, Giuseppina: „Palazzo Barberini. La Sala Ovale“, in: *Antologia di Belle Arti*, 1 (1977), Nr. 1, S. 29-36.

MAGNANIMI 1983a

MAGNANIMI, Giuseppina: *Palazzo Barberini*, Rom 1983.

MAGNANIMI 1983b

MAGNANIMI, Giuseppina: „Interventi berniniani a Palazzo Barberini“, in: SPAGNESI, Gianfranco [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Seicento*, Akten der Tagung Rom 12.-17.01.1981, (Biblioteca internazionale di cultura, 11), 2 Bde., Rom 1983-1984, I, S. 167-192.

MAGNUSON 1982-86

MAGNUSON, Torgil: *Rome in the Age of Bernini*, (Kungl. Vitterhets-, historie-, och antikvitetsakademiens handlingar. Antikvariska serien, 33/38), 2 Bde., Stockholm 1982-1986.

MAHER 1997

MAHER, Michael W.: *Reforming Rome. The Society of Jesus and its Congregations at the Church of the Gesù*, Ann Arbor (Mi.) 1997. Zugl.: Minneapolis (Mn.), University of Minnesota, Diss., 1997.

MARCHI 1844

MARCHI, Giuseppe: *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo. Architettura*, Rom 1844.

MARCHIONNE GUNTER 1999

MARCHIONNE GUNTER, Alfredo: „Sant'Andrea al Quirinale“, in: *Roma sacra*, 5 (1999), Nr. 16, S. 43-48.

MARCONI et al. 1974

MARCONI, Paolo [Hrsg.] - CIPRIANI, Angela [Hrsg.] - VALERIANI, Enrico [Hrsg.]: *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 Bde., Rom 1974.

MARCONI 2001

MARCONI, Nicoletta: „L'indoratura“, in: *Rassegna di architettura e urbanistica*, 35 (2001), Nr. 103/104, S. 104-114.

MARCONI 2004

MARCONI, Nicoletta: *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, (Ricerche fonti e testi per la storia di Roma, 2), Città di Castello 2004.

MARDER 1990 *

MARDER, Tod A.: „The evolution of Bernini's designs for the façade of Sant'Andrea al Quirinale. 1658 - 76“, in: *Architectura*, 20 (1990), Nr. 2, S. 108-132.

MARDER 1998a *

MARDER, Tod A.: *Bernini and the art of architecture*, New York (N. Y.) 1998.

MARDER 1998b

MARDER, Tod A.: „Rapporti fra Cortona e Bernini architetti“, in: FROMMEL, Christoph Luitpold [Hrsg.] - SCHÜTZE, Sebastian [Hrsg.]: *Pietro da Cortona*, Akten der Tagung Rom - Florenz 12.-15.11.1997, Mailand 1998, S. 270-278.

MARDER 2009 *

MARDER, Tod A.: „Bernini and the centralized churches. Genesis, intentions, interrelationships“, in: CHATENET, Monique [Hrsg.] - MIGNOT, Claude [Hrsg.]: *L'architecture religieuse européenne au temps des réformes. Héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, Akten der Tagung Maisons-sur-Seine 8.-11.06.2005, (De Architectura), Paris 2009, S. 61-76.

MARDER 2014 *

MARDER, Tod A.: „Kapellen, Heilige, Engel und Altäre“, in: SCHMIDT, Hans-Werner [Hrsg.] - SCHÜTZE, Sebastian [Hrsg.] - STOSCHEK, Jeannette [Hrsg.]: *Bernini. Erfinder des barocken Rom*, Katalog der Ausstellung Leipzig 09.11.2014-01.02.2015, Bielefeld 2014, S. 226-259.

MARDER 2016 *

MARDER, Tod A.: „A History of the History of Sant'Andrea al Quirinale“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 34-41.

MARTINELLI 1954

MARTINELLI, Valentino: „Flaminio Vacca, scultore e antiquario romano“, in: *Studi romani*, 2 (1954), Nr. 2, S. 154-164.

MARTINELLI 1987

MARTINELLI, Valentino: „Bernini e le statue del coronamento non finito del ‚gran Teatro vaticano‘ da Alessandro VII a Clemente XI“, in: MARTINELLI, Valentino [Hrsg.]: *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Rom 1987, S. XV-XLVIII.

MARTINI 1883

MARTINI, Angelo: *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Turin 1883.

MATRACCHI 1999a

MATRACCHI, Paolo: „Il collegio di S. Giovannino a Firenze“, in: ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999, S. 111-117.

MATRACCHI 1999b

MATRACCHI, Paolo: „L'operato di Giovanni Tristano nel Gesù di Perugia“, in: ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999, S. 118-123.

MATTHIAE 1946

MATTHIAE, Guglielmo: „Contributo a Carlo Rainaldi“, in: *Arti Figurative*, 2 (1946), Nr. 1/2, S. 49-59.

MAURER 2004

MAURER, Golo: *Michelangelo - die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004. Zugl.: München, Univ., Diss., 2003.

MAY 2006

MAY, Georg: *Die Pflicht des Pfarrers zur täglichen Zelebration der Messe*, Köln 2006.

MCPHEE 2000

MCPHEE, Sarah: „Bernini's books“, in: *The Burlington magazine*, 142 (2000), Nr. 7, S. 442-448.

Memorie 1861

Memorie intorno alla Chiesa de' SS. Biagio e Carlo a' Catinari in Roma, Rom 1861.

MENICHELLA 1985

MENICHELLA, Anna: *Mattia De' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini*, (Quaderni di storia dell'arte, 21), Rom 1985.

MENICHELLA 1987

MENICHELLA, Anna: „Genesi e sviluppo del percorso progettuale della fabbrica dei nuovi portici“, in: MARTINELLI, Valentino [Hrsg.]: *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Rom 1987, S. 1-20.

MENNITI IPPOLITO 2004

MENNITI IPPOLITO, Antonio: *I papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza*, (La corte dei papi, 13), Rom 2004.

MERZ 2008

MERZ, Jörg Martin: *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven (Ct.) 2008.

MEZZANOTTE 1942

MEZZANOTTE, Paolo: *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato*, 1 Bd., Mailand 1942.

MICHELASSI 2000

MICHELASSI, Nicola: „Il Sant'Alessio e il teatro dei Barberini (1631 - 1643)“, in: D'AFFLITTO, Chiara [Hrsg.] - ROMEI, Danilo [Hrsg.]: *I teatri del paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Katalog der Ausstellung Pistoia 21.10.2000-07.01.2001, Pistoia 2000, S. 69-70.

MIGLIARI 1995

MIGLIARI, Riccardo: „Elissi e ovali. Epilogo di un conflitto“, in: *Palladio*, n. s. 16 (1995), S. 93-102.

MILLON 1984

MILLON, Henry A.: *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman period 1704 - 1714, Part 1*, (Corpus Juvarrianum), Rom 1984.

MILLON - SMYTH 1976

MILLON, Henry A. - SMYTH, Craig Hugh: „Michelangelo and St. Peter's. Observations on the interior of the apses, a model of the apse vault, and related drawings“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), S. 137-206.

MOCHI ONORI 1999

MOCHI ONORI, Lorenza: „Cappelle di Palazzo Barberini“, in: *Roma sacra*, 5 (1999), Nr. 16, S. 58-63.

MONTAGU 1989

MONTAGU, Jennifer: *Roman baroque sculpture. The industry of art*, New Haven (Ct.) 1989.

MONTANARI 1997

MONTANARI, Tomaso: „Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino“, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, 87/88 (1997), S. 42-68.

MONTEVECCHI 1985

MONTEVECCHI, Benedetta: *Sant'Agostino*, (Le chiese di Roma illustrate, n. s. 17), Rom 1985.

MONTIJANO GARCÍA 1999

MONTIJANO GARCÍA, Juan María [Hrsg.]: *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella ‚Relatione della fabrica‘ di fra Juan de San Buenaventura*, Mailand 1999.

MOORE 1999

MOORE, John E.: „Building set pieces in eighteenth-century Rome. The case of the China“, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 43/44 (1998/99), S. 183-292.

MORELLO 1981

MORELLO, Giovanni: „Bernini e i lavori a S. Pietro nel ‚diario‘ di Alessandro VII“, in: GRAMICCIA, Anna [Hrsg.]: *Bernini in Vaticano*, Katalog der Ausstellung Vatikanstadt 05-07/1981, Rom 1981, S. 321-340.

MORELLO 1992

MORELLO, Giovanni: „I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del Papa (con disegni inediti)“, in: CROPPER, Elizabeth [Hrsg.] - PERINI FOLESANI, Giovanna [Hrsg.] - SOLINAS, Francesco [Hrsg.]: *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Akten der Tagung Florenz 1990, (Villa Spelman colloquia, 3), Bologna 1992, S. 185-207.

MORRESI 1996 *

MORRESI, Manuela: „Assimilazione e interpretazione barocca del Pantheon. La chiesa e il pronao di S. Andrea al Quirinale“, in: *Rivista storica del Lazio*, 4 (1996), Nr. 4, S. 99-123.

MOTTA 2001

MOTTA, Franco: „I criptocopernicani. Una lettura del rapporto fra censura e coscienza intellettuale nell'Italia della Controriforma“, in: MONTESINOS SIRERA, José L. [Hrsg.] – SOLÍS, Carlos [Hrsg.]: *Largo campo di filosofare*, Akten der Tagung La Orotava 19.-23.02.2001, La Orotava 2001, S. 693-718.

MÜLLER 1967

MÜLLER, Johann Heinrich: *Das regulierte Oval. Zu den Ovalkonstruktionen im Primo libro di Architettura des Sebastiano Serlio, ihrem architekturtheoretischen Hintergrund und ihrer Bedeutung für die Ovalbau-Praxis von ca. 1520 bis 1640*, Bremen 1967. Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1966.

MUÑOZ 1919

MUÑOZ, Antonio: *Roma barocca*, (Collezione Italia, 1), Mailand 1919.

NAUJOKAT 2011

NAUJOKAT, Anke: *Non est hic. Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai*, Aachen 2011.

NOEHLES 1969a

NOEHLES, Karl: *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rom 1969.

NOEHLES 1969b

NOEHLES, Karl: „Architekturprojekte Cortonas“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. 20 (1969), S. 92-116.

NOEHLES 1978

NOEHLES, Karl: „Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. 29 (1978), S. 92-116.

NOEHLES 1985

NOEHLES, Karl: „Teatri per le Quarant’ore e altari barocchi“, in: FAGIOLO, Marcello [Hrsg.] - MADONNA, Maria Luisa [Hrsg.]: *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l’effimero, l’allegoria*, Rom 1985, S. 88-99.

O’MALLEY 1993

O’MALLEY, John W.: *The First Jesuits*, Cambridge (Mass.) 1993.

OLIN - HENRIKSSON 2004

OLIN, Martin - HENRIKSSON, Linda: *Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, (Nicodemus Tessin the Younger. Sources - Works - Collections, [4]), Stockholm 2004.

OST 1971

OST, Hans: „Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 13 (1971), S. 231-286.

OSTROW 1996

OSTROW, Steven F.: *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, (Monuments of papal Rome), Cambridge 1996.

PACCIANI - VANNINI 1998

PACCIANI, Riccardo - VANNINI, Guido: *La „Gerusalemme“ di S. Vivaldo in Valdelsa*, San Miniato 1998.

PAGLIARA 1992

PAGLIARA, Pier Nicola: „Nuovi documenti sulla costruzione della Cappella Sistina“, in: DE VECCHI, Pierluigi [Hrsg.]: *La Cappella Sistina. La volta restaurata, il trionfo del colore*, Novara 1992, S. 256-265.

PAMPALONE 1992

PAMPALONE, Antonella: „Orazio Spada e la sua Cappella nella Chiesa Nuova“, in: MILLON, Henry A. [Hrsg.] - SCOTT MUNSHOWER, Susan [Hrsg.]: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy*, Festschrift für Hellmut Hager, (Papers in art history from the Pennsylvania State University, 8), 2 Bde., University Park (Pa.) 1992, I, S. 352-389.

PAMPALONE 1995

PAMPALONE, Antonella: „Sedente Sisto V^e. Arte e committenza a Roma in S. Spirito in Sassia“, in: *Rassegna degli Archivi di Stato*, 55 (1995), Nr. 2/3, S. 268-303.

PANE 1953 *

PANE, Roberto: *Bernini architetto*, (Collezione di storia dell’arte, 1), Venedig 1953.

PANOFKY 1948

PANOFKY, Erwin: *Albrecht Dürer*, 2 Bde., Princeton (N. J.) ³1948.

PAPI 2005

PAPI, Federica: „Interventi nella chiesa del Gesù durante il pontificato Borghese“, in: TOSCANO, Bruno [Hrsg.]: *Arte e immagine del papato Borghese (1605 - 1621)*, (Percorsi di ricerca, 1), San Casciano in Val di Pesa 2005, S. 55-75.

PASQUA RECCHIA 1983

PASQUA RECCHIA, Antonia: „La Val di Comino“, in: *Storia della città*, 7 (1983), Nr. 23, S. 83-122.

PASTOR 1886-1933

PASTOR, Ludwig von: *Geschichte der Päpste seit Ausgang des Mittelalters*, 16 Bde., Freiburg 1886-1933.

PATETTA 1992 *

PATETTA, Luciano: „Le prime costruzioni del Noviziato di Sant’Andrea al Quirinale“, in:

- PATETTA, Luciano [Hrsg.] - DELLA TORRE, Stefano [Hrsg.]: *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI - XVIII secolo*, Akten der Tagung Mailand 24.-27.10.1990, Genua 1992, S. 87-95.
- PECCHIAI 1952
 PECCHIAI, Pio: *Il Gesù di Roma*, Rom 1952.
- PEDROLI BERTONI 1987
 PEDROLI BERTONI, Maria: *S. Maria in Campitelli*, (Le chiese di Roma illustrate, n. s. 21), Rom 1987.
- PENZEL 1978
 PENZEL, Frederick I.: *Theatre lighting before electricity*, Middletown (Ct.) 1978.
- PERGOLA 1997
 PERGOLA, Philippe: *Le catacombe romane. Storia e topografia*, (Argomenti, 8), Rom 1997.
- PETRUCCI 1990
 PETRUCCI, Francesco: „Disegni berniniani per la Villa Barberini di Castel Gandolfo“, in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 4 (1990), (Studi e testi, 338), S. 309-327.
- PETRUCCI 1998
 PETRUCCI, Francesco: „Bernini, Fabio Chigi ed Ariccia. Un Rinascimento barocco“, in: FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio [Hrsg.] - PETRUCCI, Francesco [Hrsg.]: *L'Ariccia del Bernini*, Katalog der Ausstellung Ariccia 10.10.-31.12.1998, Rom 1998, S. 17-42.
- PIEPER 2006
 PIEPER, Jan: „Das Fünfeck von Maulnes. Beziehungen und Abhängigkeiten der historischen Planmaterialien“, in: PIEPER, Jan [Hrsg.]: *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, Akten der Tagung Aachen 03.-05.05.2001, (Aachener Bibliothek, 5), München 2006, S. 33-67.
- PIERDOMINICI 2010
 PIERDOMINICI, Maria Costanza: *La Chiesa di Santa Maria in via Lata. Note di storia e di restauro*, Rom 2010.
- PLACENTINO 2013
 PLACENTINO, Paola: „Gli Insignium Romae Templorum Prospectus“, in: ANTINORI, Aloisio [Hrsg.]: *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Akten der Tagung Parma 17.-18.09.2012, Rom 2013, S. 235-247.
- Plan und Bauwerk* 1952
Plan und Bauwerk. Entwürfe aus fünf Jahrhunderten, Katalog der Ausstellung München 30.05.-31.07.1952, München o. J. [1952].
- PORTOGHESI 1968
 PORTOGHESI, Paolo: *Roma, un'altra città*, Rom 1968.
- PORTOGHESI 2001a
 PORTOGHESI, Paolo: *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, (Quest' Italia, 289 / I capolavori di Francesco Borromini, 1), Rom 2001.
- PORTOGHESI 2001b
 PORTOGHESI, Paolo: „Bernini e Borromini. I due rivali“, in: BERNARDINI, Maria Grazia [Hrsg.]: *Bernini a Montecitorio*, Akten der Vortragsreihe Rom 10-12/1999, Rom 2001, S. 31-44.
- PORTOGHESI 2002
 PORTOGHESI, Paolo: *Roma barocca*, (Grandi Opere), Rom ¹⁰2002.

PREUSSNER 1987

PREUSSNER, Ingrid: *Ellipsen und Ovale in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Weinheim 1987. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1985.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979

PROSPERI VALENTI RODINÒ, Simonetta: *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Katalog der Ausstellung Rom 23.11.1979-28.02.1980, Rom 1979.

PULLEN - CROCENZI 2015

PULLEN, Henry W. - CROCENZI, Francesco [Hrsg.]: *Manuale dei marmi romani antichi*, Rom o. J. [2015].

QUATTRINI et al. 2008 *

QUATTRINI, Paola - RIZZI, Elsa - ZANZOTTERA, Simonetta: *Chiese a pianta centrale. Roma e dintorni*, 2 Bde., Rom 2008.

QUINTERIO 1983 *

QUINTERIO, Francesco: „Introduzione al cantiere berniniano“, in: SPAGNESI, Gianfranco [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Seicento*, Akten der Tagung Rom 12.-17.01.1981, (Biblioteca internazionale di cultura, 11), 2 Bde., Rom 1983-1984, I, S. 361-378.

QUINTERIO 1991

QUINTERIO, Francesco: „Il Palazzo del Quirinale nel Seicento e nel Settecento“, in: BORSI, Franco [Hrsg.]: *Il Palazzo del Quirinale*, (Il patrimonio artistico del Quirinale), Rom 1991, S. 115-200.

RACHELI 2000

RACHELI, Alberto M.: *Restauro a Roma 1870 - 2000. Architettura e città*, Venedig ²2000.

RAGAZZO 1995

RAGAZZO, Felice: „Geometria delle figure ovoidali“, in: *Disegnare. Idee, immagini*, 6 (1995), Nr. 11, S. 17-24.

RAGAZZO 2002

RAGAZZO, Felice: „Un reticolo di quadrati per il profilo ovoidale del Colosseo“, in: *Disegnare. Idee, immagini*, 13 (2002), Nr. 25, S. 40-47.

RAKOB 1961

RAKOB, Friedrich: „Litus beatae veneris aureum. Untersuchungen am ‚Venustempel‘ in Baiae“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung*, 68 (1961), S. 114-149.

RANGONI 1989

RANGONI, Fiorenza: *S. Ivo alla Sapienza e lo „studium urbis“*, (Le chiese di Roma illustrate, n. s. 24), Rom 1989.

RASCH 1989

RASCH, Jürgen J.: „Die Kuppel in der römischen Architektur. Entwicklung, Formgebung, Konstruktion“, in: GRAEFE, Rainer [Hrsg.]: *Zur Geschichte des Konstruierens*, Stuttgart 1989, S. 17-37.

RASCH 1991

RASCH, Jürgen J.: „Zur Konstruktion spätantiker Kuppeln vom 3. bis 6. Jahrhundert. Neue Ergebnisse photogrammetrischer Untersuchungen“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 106 (1991), S. 311-383.

RAY 1983 *

RAY, Stefano: „Bernini e la tradizione architettonica del Cinquecento romano“, in: SPAGNESI, Gianfranco [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura*

europea del Sei-Settecento, Akten der Tagung Rom 12.-17.01.1981, (Biblioteca internazionale di cultura, 11), 2 Bde., Rom 1983-1984, I, S. 13-33.

REYMOND 1911 *

REYMOND, Marcel: *Le Bernin*, (Les maîtres de l'art), Paris o. J. [1911].

RICCARDI 1981

RICCARDI, Maria Luisa: „La chiesa e il convento di S. Maria della Pace“, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 26 (1981), Nr. 163-168, S. 3-90.

RIETBERGEN 1983

RIETBERGEN, Peter: „A vision come true. Pope Alexander VII, Gianlorenzo Bernini and the colonnades of St. Peter's“, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 44/45 / n. s. 9/10 (1983), S. 111-163.

ROBERTSON - STEVENS 1964-68

ROBERTSON, Alec [Hrsg.] - STEVENS, Denis [Hrsg.]: *Geschichte der Musik*, 3 Bde., München 1964-1968.

ROCA DE AMICIS 2016 *

ROCA DE AMICIS, Augusto: „Servirsi ,del male adattato al bisogno per far cose belle'. La sagrestia berniniana“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 110-121.

ROCCATELLI 1938

ROCCATELLI, Carlo: „Le cupole del Brunellesco e la tradizione costruttiva italiana“, in: *Atti del I congresso nazionale di storia dell'architettura*, Akten der Tagung Florenz 29.-31.10.1936, Florenz 1938, S. 43-51.

ROCCHI 1992

ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe: „Interpretazione della chiesa della Compagnia Ignaziana“, in: PATETTA, Luciano [Hrsg.] - DELLA TORRE, Stefano [Hrsg.]: *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI - XVIII secolo*, Akten der Tagung Mailand 24.-27.10.1990, Genua 1992, S. 27-30.

ROCCHI 1996

ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe: „La fabbrica di San Pietro da Niccolò V a Urbano VIII“, in: ID. [Hrsg.]: *San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana*, Bergamo 1996, S. 71-168.

ROCCHI 1999a

ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999.

ROCCHI 1999b

ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe: „L'architettura“, in: ID. [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999, S. 29-72.

ROCCHI 1999c

ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe: „Le premesse religiose e culturali“, in: ID. [Hrsg.]: *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 1), Florenz 1999, S. 9-27.

ROMANO 2000

ROMANO, Antonella: „Les jésuites dans la culture scientifique romaine (1630 - 1660)“, in: FROMMEL, Christoph Luitpold [Hrsg.] - SLADEK, Elisabeth [Hrsg.]: *Francesco Borromini*, Akten der Tagung Rom 13.-15.01.2000, Mailand 2000, S. 329-334.

ROSA 1979

ROSA, Mario: „Curia romana e pensioni ecclesiastiche. Fiscalità pontificia nel mezzogiorno (secoli XVI-XVIII)“, in: *Quaderni Storici* 14, (1979), Nr. 42, S. 1015-1055.

ROSSI et al. 2011

ROSSI, Cesare - CECCARELLI, Marco - CIGOLA, Michela: „La groma, lo squadro agrimensorio e il corobate. Note di approfondimento su progettazione e funzionalità di antiche strumentazioni“, in: *Disegnare. Idee, immagini*, 22 (2011), Nr. 42, S. 22-33.

RUIZ JURADO 2004

RUIZ JURADO, Manuel: „¿Donde estan enterrados los Generales de la Compañía de Jesus?“, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 73 (2004), Nr. 145, S. 221-228.

RUSSO 1969

RUSSO, Francesco: *Nostra Signora del Sacro Cuore*, (Le chiese di Roma illustrate, 105), Rom 1969.

SALE 2001

SALE, Giovanni: *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, (Di fronte e attraverso, 562), Mailand 2001.

SALERNO et al. 1973

SALERNO, Luigi - SPEZZAFERRO, Luigi - TAFURI, Manfredo: *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, Rom 1973.

SALVAGNI 2005

SALVAGNI, Isabella: *La chiesa dei santi Luca e Martina ai Fori Imperiali e l'Accademia di San Luca. Dall'universitas all'accademia: Istituzione e sedi tra primo Cinquecento e gli anni Trenta del Novecento*, unpubl. Ms. Zugl.: Rom, Univ. Roma Tre, Diss., 2005.

SALZA PRINA RICOTTI 2001

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: *Villa Adriana. Il sogno di un imperatore*, (Bibliotheca archaeologica, 29), Rom 2001.

SANGALLO - HUELSEN 1910

SANGALLO, Giuliano da - HUELSEN, Christian [Hrsg.]: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, (Codices e Vaticanis selecti, 11), 2 Bde., Leipzig 1910.

SANTA MARIA MANNINO et al. 1987

SANTA MARIA MANNINO, Paola - FALASCHI, Laura - PEDROLI BERTONI, Maria - DE LOTTO, Maria Teresa: „Problemi di progettazione ed esecuzione delle statue dei bracci curvi“, in: MARTINELLI, Valentino [Hrsg.]: *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Rom 1987, S. 21-37.

SAVINO BETTINI 1981

SAVINO BETTINI, Simonetta: „Cenni sull'architettura del Seicento a Ferrara“, in: *La Chiesa di San Giovanni Battista e la cultura ferrarese del Seicento*, Katalog der Ausstellung Ferrara 1981-1982, Mailand 1981.

SAXER 1997

SAXER, Victor: „La ricerca dei ‚corpi santi‘ e le prime esplorazioni nelle catacombe“, in: *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Akten der Tagung Rom 18.-20.10.1995, Rom 1997, S. 255-266.

SCAVIZZI 1983

SCAVIZZI, C. Paola: *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Quaderni, 6), Rom 1983.

SCHELBERT 2007

SCHELBERT, Georg: *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007. Zugl.: München, Univ., Diss., 2004.

SCHERF 1998

SCHERF, Gregor: *Giovanni Battista Aleotti (1546 - 1636). „Architetto mathematico“ der Este und der Päpste in Ferrara*, Marburg 1998. Zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 1996.

SCHERNER 2009

SCHERNER, Antje: *Die Kapelle des Monte di Pietà in Rom. Architektur und Ausstattung im römischen Barock*, Weimar 2009. Teilw. zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2001.

SCHINDLER 2006

SCHINDLER, Bruno: „Plan und Wirklichkeit. Handwerklich ausgeführte Variationen über die Geometrie von Schloß Maulnes“, in: PIEPER, Jan [Hrsg.]: *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, Akten der Tagung Aachen 03.-05.05.2001, (Aachener Bibliothek, 5), München 2006, S. 69-104.

SCHLIMME 1999

SCHLIMME, Hermann: *Die Kirchenfassade in Rom. „Reliefierte Kirchenfronten“ 1475 - 1765*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 5), Petersberg 1999. Zugl.: Braunschweig, Techn. Univ., Diss., 1998.

SCHLIMME et al. 2014

SCHLIMME, Hermann - HOLSTE, Dagmar - NIEBAUM, Jens: „Bauwissen im Italien der Frühen Neuzeit“, in: RENN, Jürgen [Hrsg.] - OSTHUES, Wilhelm [Hrsg.] - SCHLIMME, Hermann [Hrsg.]: *Wissensgeschichte der Architektur. 3. Vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, (Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge. Studies, 5), Berlin 2014, S. 97-367 – <http://www.edition-open-access.de/studies/5/4/index.html>.

SCHWAGER 1983

SCHWAGER, Klaus: „Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), S. 241-312.

SCHWAGER 1992

SCHWAGER, Klaus: „Concetto e realtà. Alcune precisazioni sulla difficile nascita del Gesù di Roma“, in: PATETTA, Luciano [Hrsg.] - DELLA TORRE, Stefano [Hrsg.]: *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI - XVIII secolo*, Akten der Tagung Mailand 24-27.10.1990, Genua 1992, S. 69-77.

SCHWAGER 1994

SCHWAGER, Klaus: „Anlässlich eines unbekannten Sticks des römischen Gesù von Valerianus Regnartius“, in: BOTHMER, Hans-Caspar von [Hrsg.] - GÜTHLEIN, Klaus [Hrsg.] - KUHN, Rudolf [Hrsg.]: *Festschrift Lorenz Dittmann*, Frankfurt am Main 1994, S. 295-312.

SCRIBA - SCHREIBER 2005

SCRIBA, Christoph J. - SCHREIBER, Peter: *5000 Jahre Geometrie. Geschichte, Kulturen, Menschen*, (Vom Zählstein zum Computer), Berlin 2005.

SEDLMAYR 1960 *

SEDLMAYR, Hans: „Fünf römische Fassaden“, in: ID.: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., München / Mittenwald 1959-1982, II, S. 57-79.

SETTI 2016 *

SETTI, Marco: „Cronaca fotografica e grafica del restauro della cupola di Sant'Andrea al Quirinale“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 26-33.

SHEARMAN 1990

SHEARMAN, John K.: „La storia della Cappella Sistina“, in: MANCINELLI, Fabrizio [Hrsg.]:

Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito, Katalog der Ausstellung Rom 25.03.-30.06.1990, Rom 1990, S. 19-28.

SLADEK 1992

SLADEK, Elisabeth: „Die Kollegiatskirche S. Maria Assunta in Valmontone. Ein Hauptwerk Mattia de Rossis (1637 - 1695)“, in: MILLON, Henry A. [Hrsg.] - SCOTT MUNSHOWER, Susan [Hrsg.]: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy*, Festschrift für Hellmut Hager, (Papers in art history from the Pennsylvania State University, 8), 2 Bde., University Park (Pa.) 1992, I, S. 320-351.

SMYTH-PINNEY 1989 *

SMYTH-PINNEY, Julia M.: „The geometries of S. Andrea al Quirinale“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 48 (1989), Nr. 1, S. 53-65.

SPERLING 1999

SPERLING, Gert: *Das Pantheon in Rom. Abbild und Maß des Kosmos*, Neuried 1999.

STABENOW 2006

STABENOW, Jörg: „Die Kuppel der Barnabiten. Identität und Konkurrenz als Themen der Baugeschichte von San Carlo ai Catinari in Rom“, in: SCHWEIZER, Stefan [Hrsg.] - STABENOW, Jörg [Hrsg.]: *Bauen als Kunst und historische Praxis. Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft*, Akten der Tagungen Florenz 13.-15.07.2004 u. a., (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 26), 2 Bde., Göttingen 2006, II, S. 341-384.

STABENOW 2007a

STABENOW, Jörg: „Auf dem Weg zum ‚theatrum sacrum‘. Bedeutungen der theatralen Analogie im Kirchenraum der Gegenreformation in Italien“, in: WEGMANN, Susanne [Hrsg.] - WIMBÖCK, Gabriele [Hrsg.]: *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 3), Korb 2007, S. 115-136.

STABENOW 2007b

STABENOW, Jörg: „Form follows function? Überlegungen zum Ort der Beichte als Thema posttridentinischer Kirchenarchitektur“, in: BUTTLER, Karen [Hrsg.] - KRÄMER, Felix [Hrsg.]: *Jacobs-Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers*, Festschrift für Fritz Jacobs, Weimar 2007, S. 147-156.

STEINMANN 1901-05

STEINMANN, Ernst: *Die Sixtinische Kapelle*, 2 Bde., München 1901-1905.

STEPHAN 2009a *

STEPHAN, Peter: *Der vergessene Raum. Die dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der frühen Neuzeit*, (Eikoniká, 1), Regensburg 2009.

STEPHAN 2009b *

STEPHAN, Peter: „Gianlorenzo Bernini – der ‚Talleyrand der Architektur‘? Die gentilizische Kodierung Roms und die Kryptokodierung von S. Andrea al Quirinale oder die Kunst, mehreren Herren zu dienen“, in: OECHSLIN, Werner [Hrsg.]: *Architekt und / versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier*, Akten der Tagung Einsiedeln 09.-13.07.2006, (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie), Zürich 2009, S. 58-78.

STERNBERG 2003

STERNBERG, Thomas: „Und lass mich sehn Dein Bilde‘. Der Kreuzweg als liturgisches und künstlerisches Thema“, in: *Liturgisches Jahrbuch. Vierteljahreshefte für Fragen des Gottesdienstes*, 53 (2003), Nr. 3, S. 166-191.

STRUNCK 2007a

STRUNCK, Christina: *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die*

Kunstpatronage des römischen Uradels, (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 20), München 2007. Teilw. zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2000.

STRUNCK 2007b

STRUNCK, Christina [Hrsg.]: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, Festschrift für Elisabeth Kieven, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 43), Petersberg 2007.

TABARRINI 2001

TABARRINI, Marisa: „Schede biografiche delle maestranze“, in: PORTOGHESI, Paolo: *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, (Quest' Italia, 289 / I capolavori di Francesco Borromini, 1), Rom 2001, S. 186-212.

TABARRINI 2016 *

TABARRINI, Marisa: „Bernini illusionista e la cupola di Sant'Andrea al Quirinale“, in: BEVILACQUA, Mario [Hrsg.] - CAPRIOTTI, Adriana [Hrsg.]: *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rom 2016, S. 58-75.

TAYLOR 1972

TAYLOR, René: „Hermetism and mystical architecture in the Society of Jesus“, in: WITTKOWER, Rudolf [Hrsg.] - JAFFE, Irma B. [Hrsg.]: *Baroque art. The Jesuit contribution*, Akten der Tagung New York (N. Y.) 25.-26.04.1969, New York (N. Y.) 1972, S. 63-97.

TERHALLE 1994 *

TERHALLE, Johannes: „Pentágono y óvalo transversal en Sant'Andrea al Quirinale“, in: *3ZU. Revista d'arquitectura*, 3 (1994), S. 24-39.

TERHALLE 1996 *

TERHALLE, Johannes: „Quantität als Qualität. Der Marmor in S. Andrea al Quirinale / Quantity as Quality. The Marble of S. Andrea al Quirinale“, in: *Daidalos*, 61 (1996), S. 44-49.

TERHALLE 1997

TERHALLE, Johannes: „... ha della Grandezza de padri Gesuiti“. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München“, in: BAUMSTARK, Reinhold [Hrsg.]: *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Katalog der Ausstellung München 30.04.-20.07.1997, München 1997, S. 83-146.

TERHALLE 2011 *

TERHALLE, Johannes: *S. Andrea al Quirinale von Gian Lorenzo Bernini in Rom. Von den Anfängen bis zur Grundsteinlegung*, Weimar 2011. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1997.

THELEN 1967

THELEN, Heinrich: *Francesco Borromini, die Handzeichnungen. 1. Zeitraum von 1620/32*, (Veröffentlichungen der Albertina, 2), 2 Bde., Graz 1967.

THIES 1982

THIES, Harmen: *Michelangelo. Das Kapitol*, (Italienische Forschungen, III. 11), München 1982.

THOENES 1983 *

Thoenes, Christof: „Bernini architetto tra Palladio e Michelangelo“, in: SPAGNESI, Gianfranco [Hrsg.] - FAGIOLO, Marcello [Hrsg.]: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Akten der Tagung Rom 12.-17.01.1981, (Biblioteca internazionale di cultura, 11), 2 Bde., Rom 1983-1984, I, S. 105-134.

THOENES 1990

THOENES, Christof: „Zur Frage des Maßstabs in Architekturzeichnungen der Renaissance“, in: KUMMER, Stephan [Hrsg.] - SATZINGER, Georg [Hrsg.]: *Studien zur Künstlerzeichnung*, Festschrift für Klaus Schwager, Stuttgart 1990, S. 38-55.

TODESCO 1995

TODESCO, Piero: „La famiglia Lusverg dal '600 all'800“, in: *Memorie della Società Astronomica Italiana*, n. s. 66 (1995), Nr. 4, S. 895-901.

TORLONTANO 2003

TORLONTANO, Rossana: „L'architettura ecclesiastica. La chiesa di San Carlo a Ferrara“, in: CAVICCHI, Costanza [Hrsg.] - CECCARELLI, Francesco [Hrsg.] - TORLONTANO, Rossana [Hrsg.]: *Giovan Battista Aleotti e l'architettura*, (L'Archimetro), Reggio Emilia 2003, S. 41-54.

TORRINI 1973

TORRINI, Maurizio: „Giuseppe Ferroni. Gesuita e galileiano“, in: *Physis*, 15 (1973), Nr. 4, S. 411-423.

TORRINI 2005

TORRINI, Maurizio: „Da Galileo a Kircher. Percorsi della scienza gesuitica“, in: *Galileana*, 2 (2005), S. 3-17.

TRATZ 1988

TRATZ, Helga: „Werkstatt und Arbeitsweise Berninis“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/24 (1988), S. 395-483. Teilw. zugl.: München, Univ., Diss., 1985.

TRATZ 1992

TRATZ, Helga: „Die Ausstattung des Langhauses von St. Peter unter Innozenz X.“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 27/28 (1991/1992), S. 337-374

TRIVELLI - CANGEMI 1995

TRIVELLI, Paola - CANGEMI, Lidia: *Roma. Chiesa di S. Silvestro in Capite*, (Materiali per la storia e il restauro dell'architettura, Scheda per le esercitazioni, 5), Rom 1995.

TUTTLE et al. 2002

TUTTLE, Richard [Hrsg.] - ADORNI, Bruno [Hrsg.] - FROMMEL, Christoph Luitpold [Hrsg.] u. a.: *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002.

VACCHETTA 1984

VACCHETTA, Giovanni: *Nuova storia artistica del santuario della Madonna di Mondovì a Vico*, (Biblioteca della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 20), Cuneo 1984.

VAGENHEIM 2008

VAGENHEIM, Ginette: „Retour sur Pirro Ligorio et Francesco Contini à Tivoli. Le plan de la villa d'Hadrien et son explication“, in: GALAND-HALLYN, Perrine [Hrsg.] - LÉVY, Carlos [Hrsg.]: *La villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance*, (Rome et ses renaissances), Paris 2008, S. 79-91.

VALERIANI 2006

VALERIANI, Simona: *Kirchendächer in Rom. Beiträge zu Zimmermannskunst und Kirchenbau von der Spätantike bis zur Barockzeit*, (Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege, 3), Petersberg 2006. Zugl.: Berlin, Technische Univ., Diss., 2004.

VALLERY-RADOT 1960

VALLERY-RADOT, Jean: *Le recueil de plans d'édifices de la compagnie de Jésus conservé à la bibliothèque nationale de Paris*, (Bibliotheca Instituti Historici Societatis Iesu, 15), Rom 1960.

VALONE 1994

VALONE, Carolyn: „Women on the Quirinal Hill. Patronage in Rome, 1560 - 1630“, in: *The Art Bulletin*, 76 (1994), Nr. 1, S. 129-146.

VAQUERO PIÑEIRO 1996

VAQUERO PIÑEIRO, Manuel: „Ricerche sui salari nell'edilizia romana (1500 - 1600)“, in: *Rivista storica del Lazio*, 4 (1996), Nr. 5, S. 131-158.

VASARI - CAMEROTA 1996

VASARI, Giorgio d. J. - CAMEROTA, Filippo [Hrsg.]: *Raccolto fatto dal Cav.^{re} Giorgio Vasari di varii instrumenti per misurare con la vista*, (Biblioteca della scienza italiana, 14), Florenz 1996.

VENTURI 1966

VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York (N. Y.) 1966.

VICIOSO 1995

VICIOSO, Julia: „Il Tempietto del Vignola“, in: *Bollettino d'arte*, 6. s. 80 (1995), Nr. 89/90, S. 59-110.

VICIOSO 2000

VICIOSO, Julia: „L' opera ultima e la tomba di Francesco Borromini“, in: FROMMEL, Christoph Luitpold [Hrsg.] - SLADEK, Elisabeth [Hrsg.]: *Francesco Borromini*, Akten der Tagung Rom 13.-15.01.2000, Mailand 2000, S. 181-187.

VIGLINO DAVICO 2003

VIGLINO DAVICO, Micaela: *Ascanio Vitozzi. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539 - 1615)*, Perugia 2003.

VILLANI 2016

VILLANI, Marcello: *Il Colonnato di piazza S. Pietro. „Opera che fra le antiche poche ne ha pari, fra le moderne nessuna“*, (Presenze), Rom 2016.

VILLOSLADA 1954

VILLOSLADA, Riccardo G.: *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, (Analecta Gregoriana, 66), Rom 1954.

WADDY 1976

WADDY, Patricia: „The Design and Designers of Palazzo Barberini“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35 (1976), Nr. 3, S. 151-185.

WADDY 1990

WADDY, Patricia: *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York (N. Y.) 1990.

WADDY 1999

WADDY, Patricia: „Inside the palace. People and furnishings“, in: WALKER, Stefanie [Hrsg.] - HAMMOND, Frederick [Hrsg.]: *Life and the arts in the baroque palaces of Rome. Ambiente barocco*, Katalog der Ausstellung New York (N. Y.) 10.03.-13.06.1999 u. a., New Haven (Ct.) 1999, S. 21-37.

WASSERMAN 1963

WASSERMAN, Jack: „The Quirinal Palace in Rome“, in: *The Art Bulletin*, 45 (1963), Nr. 3, S. 204-244.

WASSERMAN 1966

WASSERMAN, Jack: *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Rom 1966.

WEIL 1974

WEIL, Mark S.: „The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), S. 218-248.

WESTIN 1978

WESTIN, Robert H.: *Antonio Raggi. A documentary and stylistic investigation of his life, work and significance in seventeenth-century Roman baroque sculpture*, Ann Arbor (Mi.) 1978. Zugl.: University Park (Pa.), Pennsylvania State University, Diss., 1978.

WILTON-ELY 1994

WILTON-ELY, John: *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, 2 Bde., San Francisco 1994.

WIND 2013

WIND, Geraldine D.: „Sant'Andrea al Quirinale and the Sundial“, in: *Source. Notes in the History of Art*, 32 (2013), Nr. 2, S. 19-26.

WITTE 2008

WITTE, Arnold A.: *The artful hermitage. The Palazzetto Farnese as a counter-reformation „diaeta“*, (LermArte, 2), Rom 2008.

WITTKOWER 1955

WITTKOWER, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman baroque*, London 1955.

WITTKOWER 1958 *

WITTKOWER, Rudolf: *Art and architecture in Italy. 1600 to 1750*, (The Pelican History of Art, 16), Harmondsworth 1958.

WITTKOWER 1966 *

WITTKOWER, Rudolf: „Palladio e Bernini“, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 8 (1966), Nr. 2, S. 13-24.

WURM 1984

WURM, Heinrich, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, 1 Bd., Tübingen 1984.

YTTERBERG 2005

YTTERBERG, Michael R.: *The perambulations of Hadrian. A walk through Hadrian's Villa*, Ann Arbor (Mi.) 2005. Zugl.: Philadelphia (Pa.), University of Pennsylvania, Diss., 2005.

ZANDRI 1971

ZANDRI, Giuliana: *S. Giuseppe dei Falegnami*, (Le chiese di Roma illustrate, 118), Rom 1971.

ZERLENGA 1997

ZERLENGA, Ornella: *La „forma ovata“ in architettura. Rappresentazione geometrica*, Neapel 1997.

ZITZLSPERGER 2010

ZITZLSPERGER, Philipp: „Formwandel und Körperwanderung in Rom. Vom Kardinalsgrabmal zum Kenotaph“, in: *kunsttexte.de* (2010), Nr. 4 – <http://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8276> [Stand 10.03.2018].

E. Lexika und Handbücher

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, herausgegeben von Günter Meißner und Andreas Beyer, z. Zt. 99 Bde., München / Berlin 1983-.

BiblCJ

SOMMERVOGEL, Carlos - DE BACKER, Augustin - DE BACKER, Aloys u. a.: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 11 Bde., Brüssel / Paris 1890-1932.

Census

Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance, betreut von der Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Online-Ressource – <http://census.bbaw.de/> [Stand 10.12.2013].

CorsiColl

Corsi Collection of Decorative Stones, betreut vom Oxford University Museum of Natural History, Online-Ressource – <http://www.oum.ox.ac.uk/corsi/> [Stand 01.01.2016].

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, herausgegeben vom Istituto della Enciclopedia Italiana, z. Zt. 90 Bde., Rom 1960-.

DErSE

MORONI, Gaetano: *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica. Da S. Pietro sino ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec.*, 103 Bde., Venedig 1840-1861.

DHGE

Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques, herausgegeben von Alfred Baudrillart, Albert de Meyer und Roger Aubert, z. Zt. 32 Bde., Paris 1912-.

EoM

Encyclopaedia of Mathematics. An updated and annotated translation of the Soviet 'Mathematical Encyclopaedia', herausgegeben von Michiel Hazewinkel, 13 Bde., Dordrecht 1988-2001.

GdI Emilia-Romagna

Guida d'Italia. Emilia-Romagna, herausgegeben vom Touring Club Italiano, Mailand 91999.

GdI Roma

Guida d'Italia. Roma, herausgegeben vom Touring Club Italiano, Mailand 91999.

GDLI

Grande dizionario della lingua italiana, begründet von Salvatore Battaglia, herausgegeben von Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 + 3 Bde., Turin 1961-2009.

Glossario

Glossario dell'Edilizia Romana tra Rinascimento e Barocco, betreut von der Bibliotheca Hertziana und der Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Cattedra di Storia dell'Architettura, Online-Ressource – <http://wissensgeschichte.biblhertz.it:8080/Glossario/> [Stand 03.08.2013].

HdKR

BUCHOWIECKI, Walther - KUHN-FORTE, Brigitte: *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 4 Bde., Wien 1967-1997.

LGT

Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften, herausgegeben von Otto Lueger, 10 Bde., Stuttgart 21904-1920.

LThK²

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, herausgegeben von Josef Höfer und Karl Rahner, 10 Bde., Freiburg 21957-1965.

NDB

Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, z. Zt. 26 Bde., 1953-

PUnivL

Pierers's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, herausgegeben von Heinrich August Pierer, 19 Bde., Altenburg 41857-1865.

RDK

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, herausgegeben von Otto Schmitt und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, z. Zt. 10 Bde., Stuttgart / München 1937-.

Rechenduden

Meyers Rechenduden. Anleitungen, Regeln, Tabellen, Formeln für einfache und schwierige

Rechenvorgänge, herausgegeben von den Fachredaktionen des Bibliographischen Instituts,
Mannheim 1960.

