

kritische berichte 3/2000

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Heft 3 Jahrgang 28

herausgegeben von Christoph Danelzik-Brüggemann, Annette Dorgerloh,
Annelie Lütgens und Bernd Nicolai

3 Editorial

Schwerpunkt Medialisierung

- 5 *Martin Raspe*
Das Schaubild als monumentale
Form. Zur »Medialisierung«
der Architektur bei Bramante,
Domenichino, Cortona, Borromini
und anderen
- 21 *Frederic J. Schwartz*
Book Space: Walter Benjamin,
the Kunstwerk-Aufsatz, and the
Avant-Garde
- 44 *Michael Kröger*
Beziehungsweise Kunst
- 55 *Richard Coyne, Hoon Park,*
Dorian Wiszniewski
Design Devices
What They Reveal and Conceal

Aufsätze

- 70 *Wolfgang Metzger*
Ein Goldschmied auf der Suche
nach dem »Großdeutschen Stil«.
Karl B. Berthold und der National-
sozialismus

Berichte

- 87 *Ingeborg Reichle, Thomas Lackner,*
Dorothee Wiethoff
Neue Medien in der Bildung:
Chancen und Herausforderungen
kooperativen Lehrens und Lernens
in der Kunstgeschichte

Rezensionen

- 91 *Christian Welzbacher*
Expo-Literatur exponentiell

Ankündigungen/Ausstellungen

- 95 cross-female – Metaphern des
Weiblichen in der Kunst der 90er
Jahre
- 95 Arbeitstagung »Frauen in der
Geschichte der Gartenkultur«
- 96 Kunst im Film – Film als Kunst

Titelabbildung

Vestibül des Bauhauses mit Dekorationen zum
»Metallischen Fest«, gespiegelt in Decken-
kugel, 1929, aus: Lothar Lang: Das Bauhaus:
Idee und Wirklichkeit, Berlin/DDR 1965

Martin Raspe

Das Schaubild als monumentale Form

Zur »Medialisierung« der Architektur bei Bramante, Domenichino, Cortona, Borromini und anderen

Die folgenden Notizen fußen auf Überlegungen, die Wolfgang Lotz 1956 in dem bekannten Aufsatz über »das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance« veröffentlicht hat.¹ Lotz zufolge entwickelt sich in der Hochrenaissance im Umkreis Bramantes eine neue Form der »Medialisierung« von Architektur: die perspektivische Innenraumdarstellung. Den Höhepunkt dieser Entwicklung vertreten für ihn die Illustrationen von Zentralbauten im »Codex Coner«. Anhand des Blattes mit Bramantes Tempietto (Abb. 1) sollen hier die besonderen Qualitäten der Gattung, die ich »Schaubild« nennen möchte, schärfer gefaßt werden. Zutage tritt eine ungewöhnlich anschauliche, das Bauwerk zugleich inhaltlich interpretierende Darstellungsmethode, die bis ins 18. Jahrhundert neben der klassischen Orthogonalprojektion ein Eigenleben führt.

Eine neue Darstellungsmethode

Der Innenraum wird perspektivisch dargestellt: Der Betrachter schaut scheinbar in ein halbiertes Bauwerk hinein, die Schattengebung verdeutlicht die Kurvierung der Wand und die plastische Artikulation der Gliederungselemente, Fenster und Interkolumnien erlauben den Durchblick. Auf die überzeugende Raumwirkung kommt es offenbar nicht an, denn das perspektivische System ist nicht ganz kohärent: Zwar sieht der Betrachter die Tür- und Fensterstürze leicht von unten, zugleich aber scheint die Augenhöhe dicht unterhalb des Gebälks zu liegen, so daß der Gesamt- raum kleiner als das Vorbild, geradezu »modellhaft« wirkt.² Von ziemlich hoher Warte aus blickt man auf den Boden. Dadurch läßt sich die Grundrißfigur zwar nicht exakt abgreifen, aber doch in ihrem räumlichen Verlauf klar verfolgen und anhand ihrer Bestimmungsgrößen rekonstruieren.

Gemeint ist wohl nicht, wie Lotz vermutete,³ ein Schnitt durch die Sehpyramide des Betrachters, denn die Schnittebene ist nicht identisch mit Albertis transparenter Scheibe, auf der die perspektivische Wiedergabe als optisches Abbild quasi von selbst entsteht bzw. nachkonstruiert werden kann. Das Bauwerk wird ja nur fragmentarisch, in einem ganz realitätsfremd aufgeschnittenen Zustande gezeigt, so wie man es wohl kaum auf einem Gemälde darstellen würde. Außerdem setzt sich der perspektivisch gesehene Raum in der das Gebäude umgebenden Fläche herum nicht fort: Ein »Ambiente«, in dem das Bauwerk steht, existiert ebensowenig wie ein »Untergrund«, der es trägt. Die Papierfläche um das Objekt herum ist schlicht leer- gelassen, die Lage der Papierebene im dreidimensionalen Raum ist nicht zu bestimmen – sie ist Zeichenblatt, nicht Fenster.

Mit der »malermäßig« aufgefaßten Wiedergabe des Innenraums verbindet sich – und das ist entscheidend – eine nüchterne technische Analyse des Bauwerks: Der Bau wird in seiner Querachse geschnitten, eine Grundlinie schließt den Raum nach vorne hin ab, so daß der Betrachter präzise informiert wird über sämtliche Höhen-

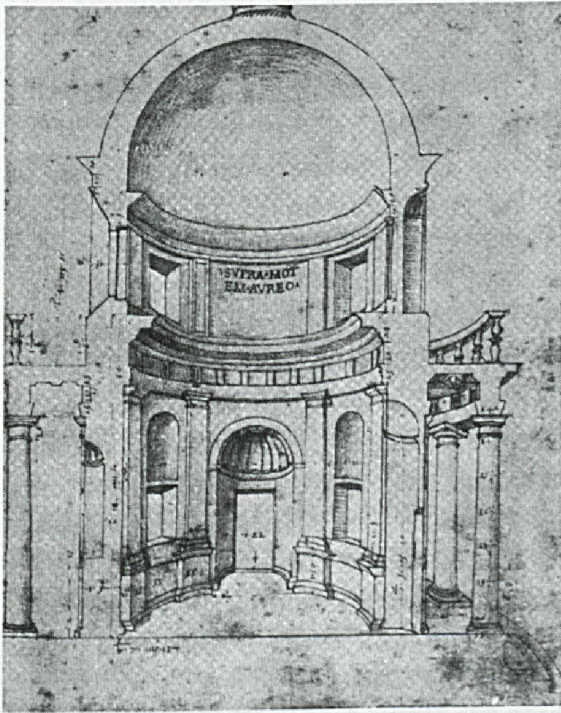
maße, über die Stärke von Mauern und Säulen, die Tiefe von Nischen, Lage und Profil von Fenster- und Türdurchbrüchen, die Ausladungen von Gebälk und Gesimsen und die Dicken der Kuppelschale und der Flachdecke des Umgangs. Es handelt sich um eine artifizielle Flächenprojektion, um eine rein architektonische Querschnittszeichnung, was auch die beigefügten Maßquoten erweisen. Der Querschnitt ist nicht visuell erfaßt, wie man etwa bei einem halbierten Architekturmodell die Schnittfläche sehen würde, sondern bemessen und konstruiert. Das wird auch erwiesen durch die Asymmetrie, die zwischen den beiden Seiten des Bauwerks herrscht, bei einem längs der Mittelachse halbierten Modell aber nicht vorkommen dürfte: Links wird an anderer Stelle geschnitten als rechts, um dem Betrachter zusätzliche Informationen über den Wandquerschnitt zu geben.

Die Kombination der beiden Darstellungsmethoden, der perspektivischen Ansicht und des konstruierten Querschnittes, dient – anders als Lotz es sehen wollte – nicht, oder besser, nicht in erster Linie, der adäquaten Wiedergabe einer neuen Raumauffassung. Um genau zu sein: Es ist gar nicht der Raum, dem der Zeichner hier gerecht zu werden sucht, ihn interessiert vielmehr das Wandrelief. Keine Schlagschatten oder Lichtbahnen fallen quer durch den Raum auf Fußboden oder Wände; Schraffur und Lavierung erzeugen zwar Licht- und Schatteneffekte, diese folgen jedoch keiner einheitlichen Regie. Die etwas willkürliche Schattierung dient allein der plastischen Modellierung der Wandoberfläche: Nicht die malerische Gesamtwirkung wird angestrebt, sondern die plastische Artikulation der Einzelformen im organischen Zusammenhang.

Bramantes Architekturauffassung

Meines Erachtens ist es nicht primär Bramantes vom perspektivischen Sehen geprägte *Raumvorstellung*, die sich in den Zeichnungen des Codex Coner niederschlägt, sondern seine *plastische Architekturauffassung*. Der Baukörper ist nicht mehr – wie noch bei Alberti – zusammengesetzt aus Wänden, deren Stärke durch den Modul des Säulendurchmessers vorgegeben ist; die Mauersubstanz ist nun ein Kontinuum von variabler Dicke, dem die gliedernde Artikulation durch plastische Maßnahmen »aufgeprägt« wird. Der erste Bau, an dem sich diese oft als »Massenbau« bezeichnete Auffassung manifestiert, ist die – vermutlich von Bramante selbst vorgenommene – Ummantelung der »Cappella Anspertiana« in S. Maria presso San Satiro (Abb. 2).⁴ Um einen aus Wänden konstanter Stärke gefügten Bau wie Albertis Langhaus von S. Andrea in Mantua adäquat wiederzugeben, hätte wohl ein Liniendiagramm des Grundrisses mit einer bemaßten Skizze des Aufrißsystems ausgereicht; Bramantes plastischer Massenbau war nur noch mit Hilfe von Querschnitten durch die Mauersubstanz und einer anschaulichen Wiedergabe des Oberflächenreliefs zu kontrollieren.

Dazu wurde eine neue *Gattung der Architekturzeichnung* benötigt, wie sie im Codex Coner geschaffen wurde. Ich möchte dafür hier den Terminus *Schaubild* verwenden. Das Schaubild verbindet in einer einzigen Darstellung eine Fülle unterschiedlichster Informationen über ein Bauwerk, die ansonsten aus separaten Zeichnungen von Grundriß, Aufriß und Schnitt ermittelt werden müßten. Da eine solche auf Einzelplänen beruhende Simultanvision zwangsläufig Fachleuten vorbehalten



1 Rom, San Pietro in Montorio, Tempietto.
London, Soane Museum, Codex Coner, fol. 34.



2 Mailand, S. Maria presso San Satiro, Cappella Anspertiana.

bleiben mußte, eignete sich das Schaubild besonders, um ein Projekt oder ein bestehendes Bauwerk Laien zu präsentieren. Darüber hinaus vermittelt das Schaubild eine ganzheitliche Vorstellung vom Bauorganismus und vom Zusammenspiel der Bestandteile in den drei Dimensionen. Es vertritt daher bis zu einem gewissen Grade Funktionen des kostspieligeren Architekturmodells und hat zudem den Vorteil der leichten Reproduzierbarkeit.⁵

Vielleicht waren es »aufgeklappte« Architekturmodelle, die die Anregung gaben, oder antike Ruinen, von denen viele mehr oder weniger »halbiert« erhalten sind und simultan Aufschluß geben über Grundrißdisposition, Aufriß und Mauerquerschnitt.⁶ Die Vorstufen des Schaubildes liegen – wie Lotz gezeigt hat – bei Filarete und Francesco di Giorgio, vor allem aber in den Zentralbauentwürfen Leonardos.⁷ Leonardo geht sogar noch einen Schritt weiter und vervollständigt den Grundriß nach vorne hin, so daß auch er vollständig – wenn auch perspektivisch verzerrt – dargestellt und der gesamte Baukörper in der Fläche umschrieben wird. Dafür existiert bei ihm – wie bei der »Kavalierperspektive« – kein gedachter Horizont; die Illusion des Gegenüberstehens wird ganz vermieden, man glaubt vielmehr, aus der Vogelschau auf das Gebilde hinunter zu blicken. Nachteilig wirkt sich bei Leonardos Methode aus, daß manche Gewölbe- und Deckenflächen z. T. verdeckt oder nur in extremer Verkürzung sichtbar sind, so daß ihre Oberflächengliederung nicht sinnfällig wiedergegeben werden kann, während sich beim Verfahren des Codex Coner alle Flächen dem Betrachter zuwenden.

Deutlich abzugrenzen von dieser synthetischen, nicht auf Raumillusion, sondern auf Vollständigkeit der Angaben zielenden Darstellungsform ist die reine *perspektivische Innenansicht*, die lediglich einen Eindruck von der optischen Wirkung des Raumes geben möchte. Diese kann mit Fug und Recht als Abkömmling der Malerei, und insofern als visuelle Umsetzung eines Architekturmodells in das Medium der Zeichnung gelten. Eine solche »malerische« Ansicht ist die berühmte, annähernd gleichzeitig mit dem Tempietto erfolgte Visierung der Fuggerkapelle in Augsburg (Abb. 3).⁸ Der Bau wird als Ganzheit dargestellt, und er wird vollständig *gesehen*, nichts ist analytisch erschlossen oder hinzukonstruiert. Man blickt von außen in die Kapelle hinein; durch den tiefliegenden Horizont entsteht der Eindruck, als ob man wirklich im Kirchenschiff stünde. Der einheitliche, aus der Mittelachse gerückte Fluchtpunkt suggeriert einen zufällig gewählten Standort. Der Blick des Betrachters wird von der Eingangsarkade gerahmt; die freigelassene Papierfläche kann als Hochwand des Mittelschiffes verstanden werden. Nach vorn hin markiert eine Balustrade die Raumgrenze. Nirgends wird ein Querschnitt durch das Mauerwerk sichtbar, und die Grundrißfigur ist nicht am Fußboden ablesbar.

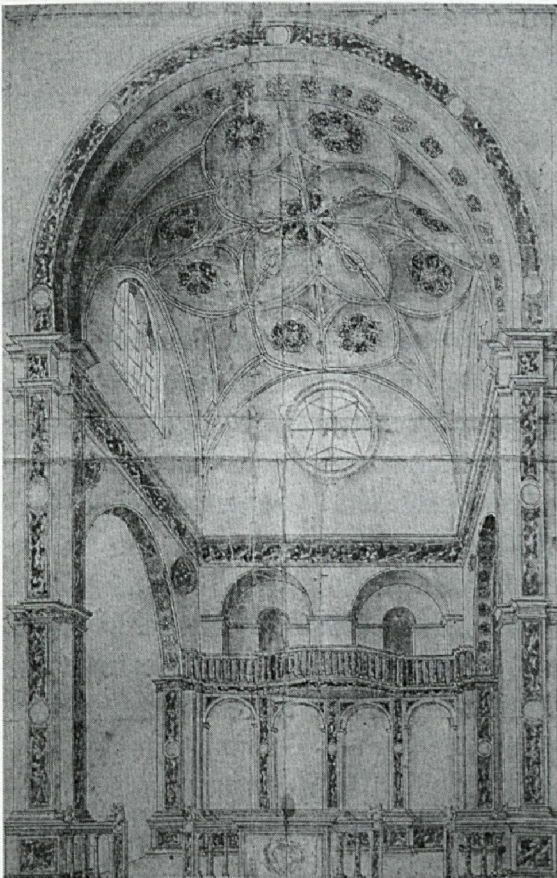
Im Gegensatz zum Codex Coner wird hier der *Raum* und nicht das Wandrelief thematisiert: Zwar fehlen auch hier die Schlagschatten, doch die einheitliche Lavierung, die im starken Kontrast zu dem Papierweiß der Fensterflächen steht, erweckt den Eindruck eines Raumdunkels, in das von außen Licht einströmt; zugleich suggeriert die harte Juxtaposition des vorderen und des hinteren Arkadenpfeilers am rechten Bildrand eine geringe Augendistanz, die den Betrachter die monumentale Weite des Raumvolumens spüren läßt. Diese außerordentliche Darstellungsweise ist – selbst im Vergleich zur italienischen Architekturmalerei – ganz singulär und wohl kaum, wie Lotz meinte, von Bramante abhängig, sondern am ehesten mit dem Raumkonzept Albrecht Dürers in Verbindung zu bringen.⁹ Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts findet man wieder mit vergleichbaren Mitteln arbeitende Darstellungen realer Architektur.¹⁰

Parallel zur Entwicklung des »Schaubildes« experimentiert die italienische Hochrenaissance auch mit anderen perspektivischen Darstellungsverfahren.¹¹ Der innovativste Kopf ist ohne Zweifel Baldassare Peruzzi. Stellvertretend genannt seien nur die riesenhafte, von Staffagefigürchen bevölkerte Perspektivzeichnung mit seinem Vorschlag für die Vollendung von S. Petronio in Bologna¹² und das bekannte Projekt für St. Peter aus der Vogelschau.¹³ Von Peruzzi aus führen die Wege allerdings – abgesehen vom Bühnenbild – nicht weiter.

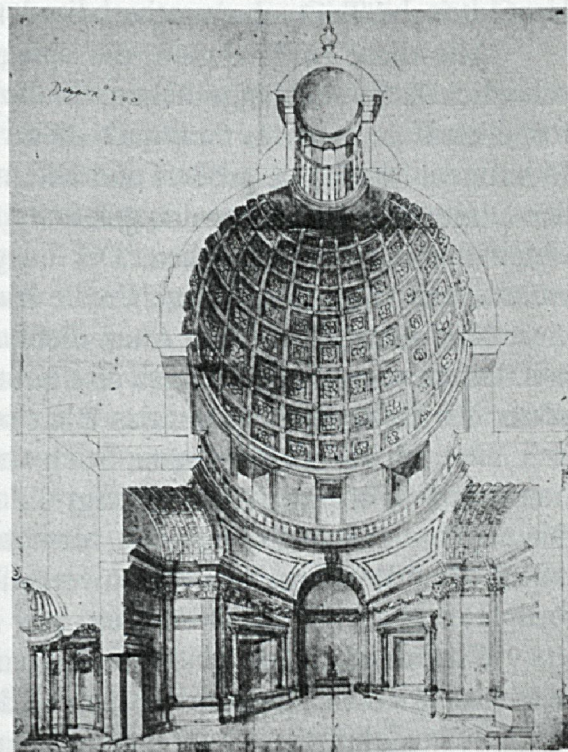
Letztendlich setzte sich die reine Orthogonalprojektion durch. Diese Darstellungsmethode, die bereits von den Bauhütten der Gotik gebraucht wurde, war – nach Ausweis der erhaltenen Zeichnungen – bei den Renaissancearchitekten zunächst nicht vorherrschend; sie wurde erst von Antonio da Sangallo d. J. zur Perfektion entwickelt und systematisch angewandt. Andrea Palladio erhob sie zum Standard und verbreitete sie mit Hilfe der »Quattro Libri« in aller Welt. Trotz der Objektivität und geradezu modernen Professionalität, die ihren Ausdruck in der sauberen Scheidung der drei Projektionsarten findet, verschwindet das Schaubild nicht von der Bühne, sondern wird bis ins 18. Jahrhunderts immer wieder angewandt. Der Frage, welche Qualitäten ihm dieses Überleben sicherten, soll hier nachgegangen werden.

Unlängst hat sich Christof Thoenes dem Thema gewidmet.¹⁴ Er untersucht einen von Lotz vernachlässigten Aspekt, nämlich die Funktion der Zeichnung, und konstatiert zunächst, daß das Schaubild nicht allein zur Abbildung eines fertigen Bauwerks oder Projektes dient, sondern auch zum Instrument der Planung wird, indem es die räumliche Wirkung eines neuen Plankonzeptes rasch zu visualisieren hilft. Auf diese Weise gebraucht Bramante das Schaubild auf dem berühmten Grundrißentwurf in Röteln für St. Peter.¹⁵ Thoenes betont das Transitorische und Skizzenhafte dieser Art zu Zeichnen, die nur die wesentliche Grundidee festhält und ein »fortgesetztes Projektieren« erlaubt, wohingegen die sorgfältig bis ins Detail ausgearbeiteten Planserien Sangallos in orthogonaler Projektion »ohne Effekt« geblieben seien. Durch die summarische, vereinfachende Wiedergabe eigne sich das Schaubild besonders dazu, Zukunftsvisionen Gestalt zu verleihen, zum Beispiel auf Baumedailen, die »Aufforderungscharakter« haben und dauerhaft zur Verwirklichung anspornen sollen.

Einen Hinweis auf die Qualitäten, die das Schaubild gegenüber der objektiven, »wissenschaftlichen« Wiedergabe eines Bauwerks mit Hilfe der Trias von Grundriß, Aufriß, Schnitt auszeichnen, gibt eine anonyme Zeichnung in den Uffizien (Abb. 4).¹⁶ Dargestellt ist eine Kapelle mit halbkugelförmiger Tambourkuppel über kreuzförmigem Grundriß. Die »Vierungspfeiler« sind stark abgechrägt, so daß ein oktogonaler Binnenraum entsteht, dessen Schrägseiten mit Tabernakelnischen nach dem



3 Augsburg, St. Anna, Blick in die Fuggerkapelle. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.



4 Unbekannter Mausoleumsbau. Florenz, Uffizien, 2193 A.

Vorbild des Pantheon besetzt sind. Es handelt sich um ein Mausoleum, das im Raumtypus und in der antikisierenden Dekoration unmittelbar von Raffaels Chigi-Kapelle abhängig ist. Links ist ein hufeisenförmiges Vestibül – das anscheinend in die Außenwand einer Kirche eingebaut ist – mit einer sechssäuligen Portikus und einer Muschelkalotte im Querschnitt zu sehen, an der rechten Außenwand steht der Altar, der dem Betrachter gegenüberliegende Kreuzarm birgt den querstehenden, mit einer Büste bekrönten Sarkophag. Unter der durchgezogenen Grundlinie erscheinen gar die Fundamentmauern im Querschnitt.

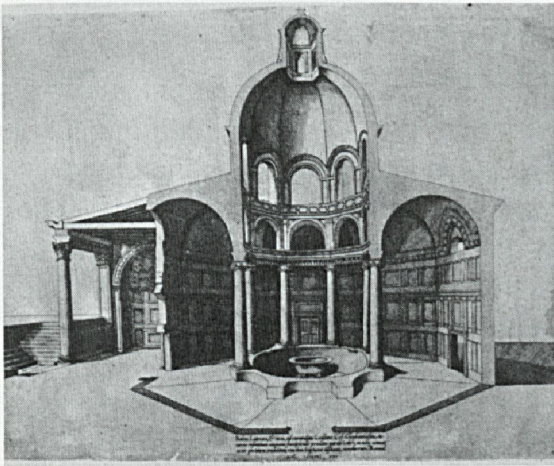
Interessant sind die Mittel, mit denen dieser Bau inszeniert und interpretiert wird. Die Längsachse erscheint als Schnittebene, so daß – im Einklang mit der Lese- richtung von links nach rechts – die funktionelle Abfolge der Raumteile vollkommen deutlich wird. Zugleich tritt dadurch das Grabmal, das in Wirklichkeit der litur- gischen Hauptrichtung untergeordnet ist, in das Zentrum der Darstellung. Seine ge- ringe Größe und die etwas gewaltsamen perspektivischen Fluchten erzeugen eine manieristische »Tunnelwirkung«, die allein schon ausreicht, um die traditionelle Datierung des Blattes »1510-15« in Frage zu stellen und stattdessen eine Entstehung nach der Jahrhundertmitte vorzuschlagen.

Diese Wirkung wird noch verstärkt durch die starke Flächenbetonung. Alle perspektivisch verkürzten Kreisformen – das Hauptgebälk, das Gesims am Kuppel- fuß, der Fußring und das Abschlußgesims der Laterne – werden nicht, wie es eine optisch korrekte Projektion erfordern würde, durch elliptische Kurven wiedergege- ben, sondern sind mit dem Zirkel konstruiert. Infolgedessen erscheinen die Kalotten von Laterne und Kuppel in der Zeichenebene als nahezu perfekte Rundscheiben. Der Kernraum der Kapelle wiederholt, proportional vergrößert, den tonnengewölb- ten Kreuzarm, in dem das Grabmal steht.¹⁷ Der Kuppelbau mit den beiden Kreuzar- men, und die Grabmalsarkade mit den seitlichen Tabernakelnischen bilden zwei konzentrische Triptychonmotive, die den Sarkophag monumental überhöhen.

Alle diese Maßnahmen, die spiegelsymmetrischen Entsprechungen und an- schaulichen Gleichklänge haben zur Folge, daß die Architektur fast nur noch der formalen Rahmung des Grabmals dient. Indem die perspektivische Darstellung das Monument optisch vergrößert und wie mit einem reichen Mantel umhüllt, erscheint das aufgeschnittene Bauwerk quasi als reliefierte Nische; man möchte von einem »Monstranz-Effekt« sprechen. Der ausgeführte Bau erzielt eine solche Wirkung nicht. Zwar spürte der Besucher die hierarchische Dominanz der Kuppel, könnte diese aber allenfalls auf den Altar, nicht auf das seitlich angeordnete Grabmal bezie- hen. Durch seine Darstellungsweise hebt das Schaubild den kommensorativen Cha- rakter des Bauwerks hervor; das Blatt selbst wird zum Monument.

Der um 1560 erschienene Stich von Antoine Lafréry mit dem Schaubild des Lateranbaptisteriums (Abb. 5) zeigt die Fortentwicklung dieser Darstellungsweise. Die ausgezeichnete Qualität läßt vermuten, daß ein professioneller, zugleich in der malerischen Wiedergabe von Bauwerken erfahrener Architekt die Vorzeichnung an- fertigte; leider ist nicht überliefert, wer es war.

Wieder sehen wir einen Zentralbau, der mittig ins Bild gesetzt ist. Wie die oben geschriebene Grabkapelle ist er in der Längsachse geschnitten, so daß auch die Vorhalle im Schnitt erscheint und ihre räumliche Lage und Funktion erkennbar wird. Wie im Codex Coner ist die Augenhöhe knapp unterhalb des Gebälks angenommen, so daß der Grundriß in relativ starker Aufsicht erscheint und das regelmäßige Acht-



5 Antoine Lafréry: Rom, S. Giovanni in Laterano, Inneres des Baptisteriums. Kupferstich.



6 Rom, St. Peter, Cappella Gregoriana. Bau-medaille.

eck der Außenwand und des Säulenkranzes trotz der perspektivischen Verzerrung klar herauskommt. Nach vorn setzt sich der Grundriß als dunkel schraffierte Spur fort; die radial verlaufenden Grenzen zwischen den Sektoren des Umgangsgewölbes sind als Linien hineinprojiziert. Erneut verläuft die Schnittebene links und rechts unterschiedlich; während sie rechts durch die Ecke des Oktogons gelegt ist, wird links in der Hauptachse geschnitten, so daß man nicht nur den Aufbau der ruinenhaft aufgebrochenen Eingangswand verstehen kann, sondern auch die Gebälk- und Dachkonstruktion der Vorhalle.

Anders als im Codex Coner und in dem Uffizien-Blatt ist die Lichtführung hier einheitlich und erzeugt eine stärker »malerische« Gesamtwirkung. Das Licht fällt – der realen Situation entsprechend – von der Südseite her ein, so daß Schlagschatten zu sehen sind. Die linke Hälfte von Umgang und Kuppel verbleibt in einer Schattenzone, während die rechte Seite beleuchtet wird. Dadurch wird die räumliche Suggestion stark gesteigert; die vor dem Wanddunkel hell aufglänzenden Säulen, die das Bade- bzw. Taufbecken umstehen, monumentalisieren das Zentrum des Bildes.

Die nüchterne Bestandsaufnahme, die sich an den Fachmann wendet, tritt hier in den Hintergrund: Es fehlen die Maßangaben, aber auch die Grundlinie. Die malerischen Effekte erzeugen vielmehr den Eindruck einer prospekthaften, von den Protagonisten verlassenen Bühne; der zentral organisierte, überkuppelte Innenraum wird zum Schauplatz, zur »übrig gebliebenen« Inszenierung einer nicht mehr sichtbaren, weil vergangenen Handlung, der Taufe Konstantins. Im Zentrum steht das leere Taufbecken als materielles Zeugnis. Zur denkmalhaften Wirkung trägt auch die Inschrift am unteren Bildrand bei; sie nennt nicht nur den historischen Vorgang, sondern betont durch ihre axiale Position die Funktion der graphischen Darstellung als Memoria.

Besonders deutlich wird die Betonung des Denkmalcharakters in den Schaubildern auf den Baumedailles der Päpste. Diese dienen nicht nur – wie die berühmte Caradosso-Medaille von St. Peter – dazu, künftige Generationen zur Vollendung des Bauwerks anzuhalten, sondern suggerieren mitunter ganz bestimmte Interpretationen des jeweiligen Projekts. Ein Beispiel ist die Medaille mit dem Schaubild der Cappella Gregoriana, dem unter Gregor XIII. vollendeten nordöstlichen Nebenkuppelraum von St. Peter (Abb. 6).¹⁸ Zwar setzte der Bau zu seiner Zeit ganz neue Maßstäbe für eine päpstliche Grablege in Bezug auf Größe und Ausstattung, dennoch gehörte er konzeptuell zu dem größeren Ganzen der Peterskirche; mit ihrer fortschreitenden Vollendung mußte er seine singuläre Rolle einbüßen.

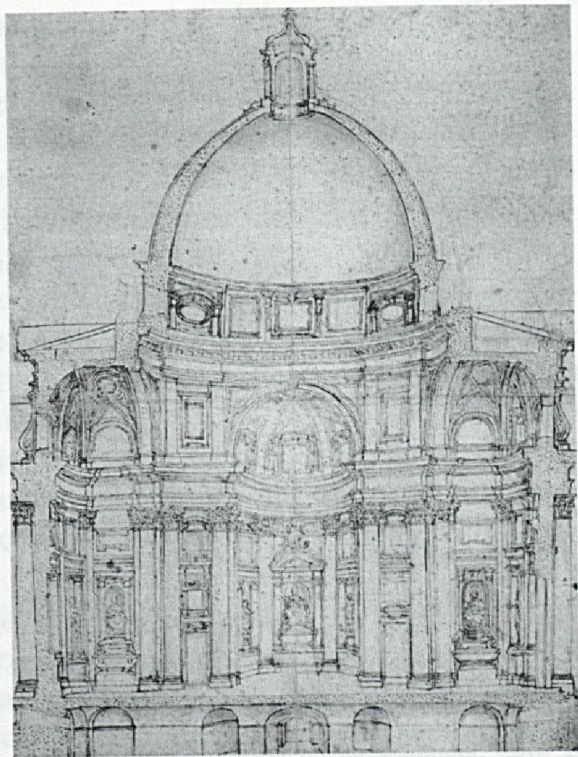
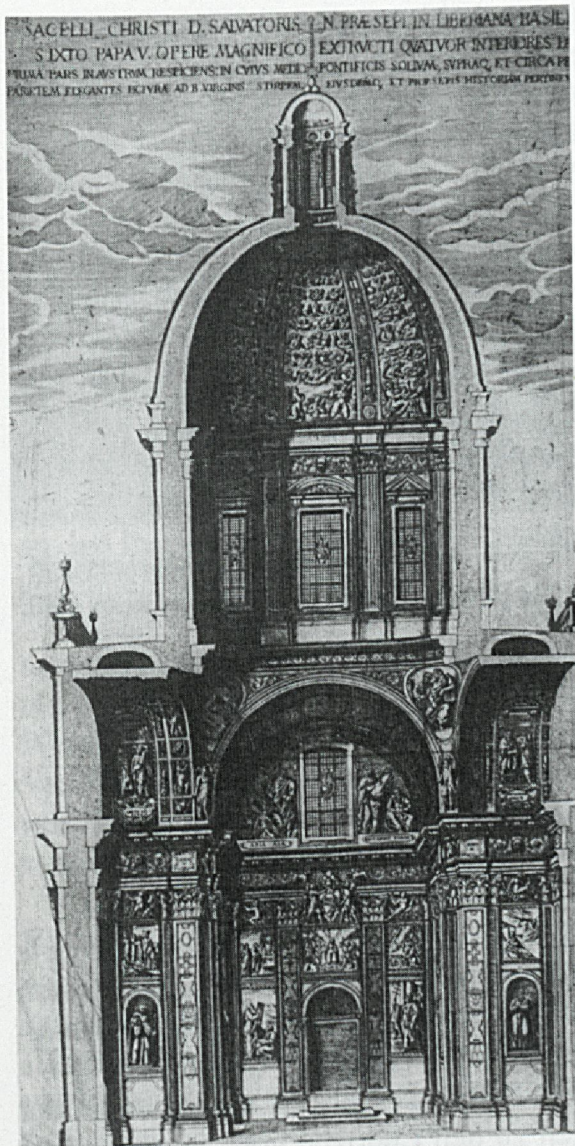
Die Baumedaille negiert diesen Umstand fast vollkommen. Abgesehen davon, daß in der linken Arkade das Tonnengewölbe des Umgangs sichtbar wird, wirkt der Bau freistehend – an beiden Seiten wird eine Außengliederung sichtbar! Die perspektivische Schrägstellung der seitlichen Arkaden, die auf der Mauerkrone umlaufende Balustrade und der dünnwandige Querschnitt, der mit dem realen Wandaufbau nichts gemein hat,¹⁹ verschleiern die Tatsache, daß es sich um ein quadratisches, überkuppeltes Eckjoch handelt, und lassen das Gebilde als autonomen Zentralbau antiker Provenienz erscheinen. Dazu trägt auch die polygonale Segmentstruktur der Kuppel mit dem zentralen Opaion (ohne Laterne!) bei. Während die Umschrift nur von der Dedikation an den hl. Gregor von Nazianz spricht, macht das Schaubild den Mausoleumscharakter der Kapelle sinnfällig.

Dem Schema dieses Medaillen-Schaubildes folgt De Angelis' Kupferstich mit der Cappella Sistina aus seiner großen Publikation zu Santa Maria Maggiore von 1621 (Abb. 7).²⁰ Das wird besonders deutlich in der Balustrade und der Außengliederung; im Mauerquerschnitt sind sogar die einzelnen Elemente der Inkrustation erkennbar. Besonderen Wert wird auf die Wiedergabe des Freskenprogramms gelegt.

Wieder betont das Schaubild den Zentralbau und damit den Mausoleumscharakter, während die Inschrift vorrangig der in der Kapelle verehrten Krippe Christi gewidmet ist. Deutlich herausgehoben ist auch die unter dem Fußboden liegende unterirdische Anlage, in welcher die Reliquie aufbewahrt wird, die zugleich aber auch als Gruft gesehen werden kann.

Vermutlich unmittelbar angeregt von De Angelis ist das große, in München aufbewahrte Schaubild eines barocken Zentralbaues, das – zu Recht, wie ich meine – dem Zeichner Pietro da Cortona zugeschrieben wird (Abb. 8).²¹ Die Identifikation des dargestellten Projektes, das man auch aus vier anderen Plankopien kennt,²² ist hingegen stark umstritten. Keller, Hubala und Noehles sahen darin einen frühen Entwurf für SS. Luca e Martina,²³ Blunt für S. Agnese in Piazza Navona²⁴ und Kieven für eine Grabkapelle Innozenz' X. bei S. Maria in Vallicella.²⁵

Meinen Forschungen zufolge lassen sich die vorhandenen Pläne auf ein Projekt für den Neubau der Noviziatskirche des Jesuitenordens in Rom von 1622 beziehen. Der Bau sollte an gleicher Stelle wie später S. Andrea al Quirinale errichtet und dem soeben kanonisierten Franz Xaver sowie dem hl. Andreas geweiht werden; zugleich sollte er als Grablege Papst Gregors XV. Ludovisi und seiner Familie dienen.²⁶ Da der Papst bereits im Sommer 1623 starb und sein Nachfolger Urban VIII.



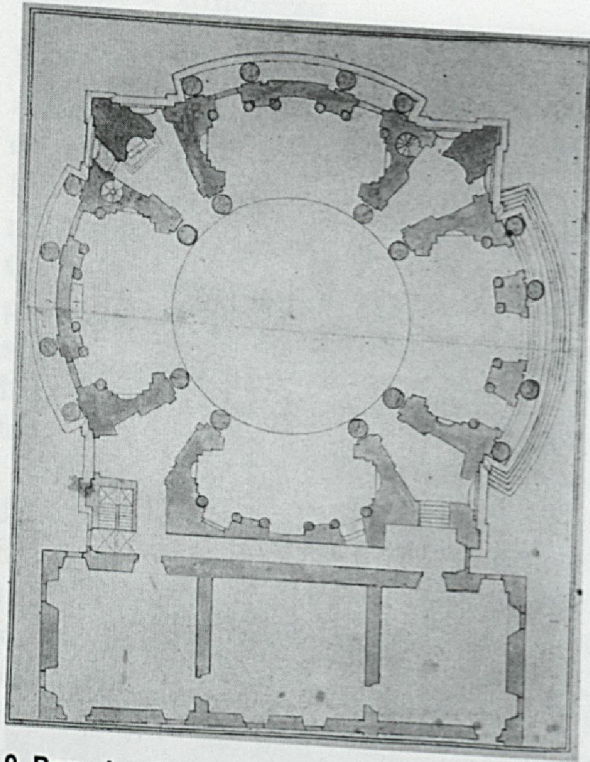
8 Pietro da Cortona (nach Domenichino?): Rom, Jesuitennoviziat, Inneres der 1622 geplanten Kirche mit dem Grabmal Gregors XV. München, Staatliche Graphische Sammlung, 14411.

7 Paolo de Angelis: Inneres der Cappella Sistina bei S. Maria Maggiore. Kupferstich.

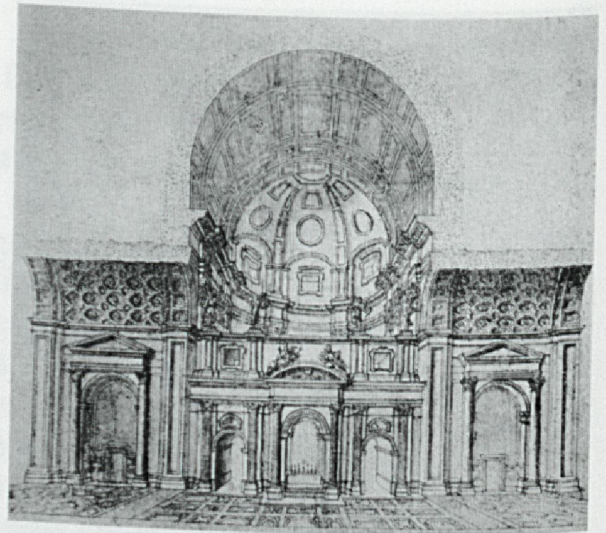
den *tempio ludovisiano* am Quirinal untersagte, engagierte sich der Kardinal Ludovico stattdessen später für den Neubau von S. Ignazio am Collegio Romano.

Die Belege für meine Hypothese seien hier nur kurz zusammengefaßt, sie sollen an anderer Stelle in extenso diskutiert und veröffentlicht werden. Hauptargument ist das in der Apsis in der Mitte des Schaubildes aufgestellte päpstliche Grabmonument, das sich, wie Noehles dargelegt hat, schon aufgrund des Architekturstils nur mit Gregor XV. verbinden läßt.²⁷ Leider ist das Papstwappen über dem Grabmal – das einzige eventuell auf Innozenz X. deutende Indiz – nicht zweifelsfrei zu lesen. Hinzu kommen die seitlich davon in den Nischen stehenden Heiligenstatuen: Die linke trägt einen deutlich erkennbaren kleinen Kreuzifix, ist also ohne weiteres als Franz Xaver anzusprechen, die rechte hält einen schrägstehenden Balken, könnte also Andreas sein.

Einen zweiten wichtigen Hinweis liefert der auf den beiden zugehörigen Grundrissen sichtbare, in drei Räume geteilte, offenbar bereits bestehende Annexbau (Abb. 9). Er läßt sich an keiner der bisher vorgeschlagenen topographischen Situationen nachweisen. Eine solche Struktur wies jedoch das Casino des Kardinals



9 Rom, Jesuitennoviziat, Grundriß der 1622 geplanten Kirche. Oxford, Ashmolean Museum, Largest Talman X, fol. 6.



10 Rom, St. Peter, Entwurf für die Abschrankung einer Tribuna. Windsor Castle, Royal Library 5590.

Ottavio Bandini auf, das unmittelbar an das Noviziat angrenzte.²⁸ 1622 scheiterte der Versuch der Jesuiten, Haus und Garten für den Neubau der Kirche zu erwerben; dies gelang erst 1649. Später fügte Bernini S. Andrea al Quirinale in genau entsprechender Position an den heute noch bestehenden Baukörper des Casinos an.²⁹

Trifft diese Identifikation zu, so scheidet Pietro da Cortona als entwerfender Architekt aus, da er 1622 weder Verbindungen zu den Ludovisi noch irgendwelche Bauverfahren hatte, die ihn für das wichtigste Sakralbauprojekt jener Zeit hätten qualifizieren können. In Frage kommt am ehesten Domenichino, der als *architetto del sacro palazzo* unmittelbar zuständig war und in dessen zeichnerischem Oeuvre sich die nächsten Parallelen zu dem Projekt finden.³⁰ Das Projekt hat keinerlei Gemeinsamkeiten mit Cortonas späteren Bauten, sieht man von einzelnen Dekorations-elementen ab, deren Formulierung der entwerfende Architekt möglicherweise dem Zeichner überließ.³¹

Die detaillierte Ausarbeitung und durchgehende Lavierung des Schaubilds deuten darauf hin, daß es sich nicht um ein Blatt aus dem Entwurfsprozeß, der vollkommen abgeschlossen zu sein scheint, handelt, sondern um die Vorzeichnung für einen (nicht verwirklichten) Kupferstich. Dafür spricht auch die anscheinend seitenverkehrte Anlage der Zeichnung: Der an den Treppenstufen erkennbare Eingang liegt nicht links, wie bei den obengenannten Beispielen, sondern an der rechten Blattkante. Cortona wäre also nicht als Architekt, sondern nur als Vorlagenzeichner tätig geworden, wie dies für ihn auch in anderen Fällen belegt ist.³²

Die Zeichnung läßt konstruktive Probleme außer acht und vermeidet formale Schwierigkeiten: So zeigt sie in der Mitte eine Apsis, deren Wandgliederung zwar den seitlichen Kreuzarmen gleicht, die aber auf dem Grundriß nicht vorkommt.

Vollständige Klarheit des architektonischen Gefüges wird nicht angestrebt. Wie auf dem Uffizien-Blatt schaut der Betrachter nicht auf den Hauptaltar, sondern auf das in der liturgischen Nebenachse aufgestellte Papstgrabmal, auf das folgerichtig die gesamte Darstellung bezogen ist. In großen Arkadenbögen umrahmen Kuppelschale und Apsisbogen die Nische mit der Papstfigur; der Dreiecksgiebels der Ädikula kehrt in den Dachschrägen wieder. Die Heiligenfiguren und die beiden Nepotengräber ordnen sich dem Grabmal unter und nicht dem Altar.

Das Schaubild interpretiert den Bau vorrangig als Mausoleum und die detailliert wiedergegebene Gruftanlage unterstreicht den sepulkralen Aspekt. Unter beiden Nepotengräbern stehen Arkosolien für deren Särge bereit, der mittlere Stollen mit dem Fensterchen am Ende ist für den Papst vorgesehen. In simultaner Zusammenschau verdeutlicht das Blatt, was im ausgeführten Bau nicht sichtbar gewesen wäre. Das zeichnerische Kunstwerk wird selbst zur Memoria; es erinnert nicht nur an den Papst und seine Familiendynastie, sondern auch an das nicht zur Ausführung gelangte Bauwerk.

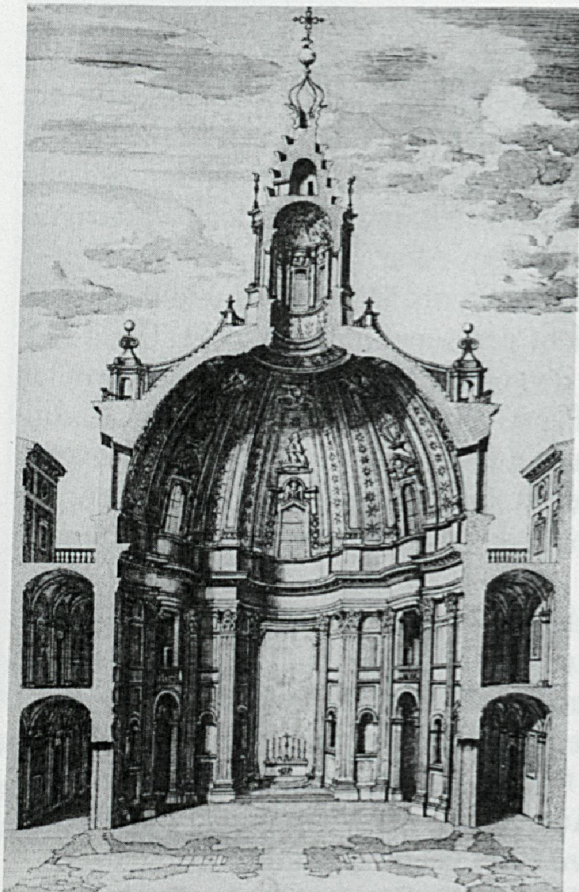
Eine weiteres repräsentatives Schaubild soll hier kurz besprochen werden, ohne daß ich eine abschließende Meinung dazu äußern kann (Abb. 10). Es handelt sich um ein Blatt, das einen aufwendigen Einbau in die römische Peterskirche darstellt. Weder die Datierung noch die genaue Zweckbestimmung sind klar.³³ Seit Thelens Veröffentlichung gilt es als Entwurf des frühen 17. Jahrhunderts für eine Chorschranke, die aus der Diskussion um die Ausstattung der Vierung und um die Aufstellung von Altar, Papstthron und *cathedra Petri* geboren wurde.

Bevor dies geklärt werden kann, stellt sich die Frage nach der Funktion des Blattes. Die sorgfältige graphische Ausarbeitung deutet erneut auf eine Stichvorlage.³⁴ Die Anlage als Schaubild verleiht der Zeichnung eine denkmalhafte Wirkung; es stellt sich daher die Frage, ob die Anlage nicht vielleicht sepulkralen Charakter hat. Dafür sprächen auch die beiden Personifikationen, die ähnlich Michelangelos Tageszeiten auf dem Segmentgiebel lagern und anscheinend *religio* (mit Papstkrone, Kruzifix und Kelch) und *iustitia* (mit der Waage) darstellen. Besonders letztere Figur läßt sich kaum mit dem Petruskult verbinden, könnte aber ohne weiteres als einem Papst zugeordnete Tugend verstanden werden. Die auf der Schranke stehenden Figuren scheinen Engel mit nicht klar erkennbaren Attributen zu sein.

Weiterhin stellt sich die Frage, ob nur der westliche Kreuzarm, also der Hochchor von St. Peter, für dieses Monument in Frage kommt; denkbar wäre meines Erachtens auch, daß hier eine der beiden seitlichen Tribunen gemeint ist, die als (Grab-?)Kapelle abgeschrankt werden soll. Der florentinische Charakter der Architektur könnte auf Papst Leo XI. Medici hindeuten. Eine eingehendere Erforschung dieses Blattes würde sich lohnen.

Borrominis konkave Wand

Selbst Francesco Borromini, in dessen Zeichnungen bis auf wenige Ausnahmen die Orthogonalprojektion vorherrscht, verwendete für die beabsichtigte Publikation seiner Werke das Schaubild. Das erweist die Innenansicht von Sant'Ivo in Sebastiano Gianninis »Opera del Cavaliere Borromini« von 1720, deren Kupferplatte der



11 Dominique Barrière (nach Borromini): S. Ivo alla Sapienza, Inneres. Kupferstich.

Stecher Dominique Barrière noch zu Lebzeiten des Architekten nach dessen Vorzeichnungen angefertigt hatte (Abb. 11).³⁵

Hier bringt das Schaubild weniger den Denkmalcharakter des Bauwerks zum Ausdruck, als vielmehr seinen formalen Rückbezug auf den antiken Zentralbau, wodurch die Kirche als »Tempel« im Sinne eines klassischen Sakralbaues in Szene gesetzt wird. Zudem wird unmißverständlich deutlich gemacht, daß die Kirche trotz ihrer »schwingenden Wände« und ihrer eigentümlichen dreiteiligen Drehsymmetrie axial vollkommen hierarchisch aufgebaut ist. Wie ein antiker Zentralbau gliedert sich das Innere horizontal in zwei Zonen: die von kolossalen Pilastern gegliederte Wand und das über ihr aufsteigende, schirmartig gefaltete Kuppelgewölbe. Vom Altar ausgehend, entfaltet sich die Wand vor dem Betrachter wie ein gewaltiger Leporello, ein Effekt, den keine moderne Fotografie wiederzugeben imstande ist. Durch

die mehrfache Staffelung der Raumgrenze entsteht eine prunkvolle szenographische Wirkung.

Durch einen raffinierten Kunstgriff ist das Schaubild in der Lage, diese adäquat wiederzugeben: Wie man an dem perspektivisch verkürzten Grundriß ablesen kann, ist der Bau nicht in der Querachse, die durch eine dünne punktierte Linie markiert ist, geschnitten, sondern in den beiden seitlichen Eingangstüren, die in den Mitten der seitlichen, im Winkel von 120 Grad zueinander stehenden Apsiden angeordnet sind. Daraus ergibt sich die unerwartete Beobachtung, daß nur das *vordere Drittel* der Wandperipherie fehlt – zwei Drittel stehen dem Betrachter als kolossale Innenfassade gegenüber! Die beiden Apsiden fungieren ähnlich wie Kreuzarme, die sich zu beiden Seiten hin öffnen. Nicht, wie üblich, in der Querachse, sondern unmittelbar hinter dem Eingang erreicht der Raum seine größte Weite. Dadurch wirkt er erheblich ausgedehnter, als er es bei den beengten Grundstücksverhältnissen sein könnte; der Besucher ergänzt unwillkürlich in der Vorstellung die scheinbar fehlende zweite Hälfte des Raumes, wodurch die mitunter anzutreffende Charakterisierung des Raumes als »griechisches Kreuz« erklärbar wird.

Borromini nutzt das Darstellungsverfahren des Schaubildes, um die hochkomplexe Architektur von S. Ivo auf wenige Grundprinzipien zurückzuführen, die es ermöglichen, mit einem Blick die Organisation des Bauwerks erfassen. Der Innenraum wird dem Betrachter wie eine konkav geschwungene Fassade gegenübergestellt; dadurch wird die generische Analogie zwischen Innen und Außen, die für

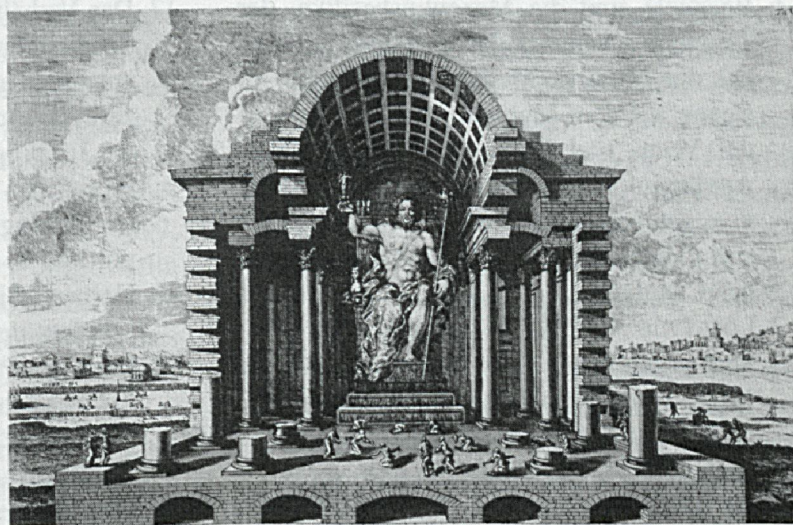
Borrominis Architektur grundlegend ist, deutlich.³⁶ Zugleich stellt der Architekt sein Werk anschaulich in den historischen Zusammenhang derjenigen Monumente, die man üblicherweise im Schaubild wiedergab, also Tempel oder Grabbauten antiker Prägung.

Das Ende des barocken Schaubilds

Schließlich greift auch Johann Bernhard Fischer von Erlach, der in seiner »Historischen Architektur« eine Fülle perspektivischer Darstellungsverfahren, aber auch orthogonale Projektionsmethoden anwendet, im Falle des Zeustempels von Olympia noch einmal zum Schaubild in unserem Sinne (Abb. 12). Der nach vorn geöffnete Tempel leistet weit mehr, als nur das Götterbild des Phidias – das Weltwunder, um das es eigentlich geht – emphatisch zu umrahmen. Fischer legt alle Details der imponierenden Konstruktion offen bis hin zu den schweren Entlastungsbögen über den Seitenschiffen der tonnengewölbten Cella und den kerkerartigen Hohlräumen im Tempelpodium.

Zum ersten Male seit Peruzzi sieht man das Schaubild wieder belebt von winzigen Staffagefigürchen; sie nähern sich demutsvoll dem Gotte und werfen sich vor ihm auf den Boden. Hier dienen sie allerdings nicht als objektiver Größenmaßstab, sondern dazu, den Betrachter die ungeheure Riesenhaftigkeit der Architektur fühlen zu lassen. Diese Wirkung wird durch das Querformat und die daraus resultierende Weitwinkelperspektive kräftig unterstrichen. Im Vordergrund steht nicht mehr die organische Ganzheit, das anschauliche Zusammenwirken aller Teile, vielmehr bricht sich das erwachende Gefühl für das *Erhabene* eine Bahn.

Diese Aufgabe überforderte das Schaubild, das die Hochrenaissance quasi zur »symbolischen Form«³⁷ entwickelt hatte. Die Darstellungsmethode brachte gewisse zeichnerische Aspekte eines Bauwerks zum Ausdruck, die schon für den antiken *tempio* kennzeichnend waren: Körperhafte Abgeschlossenheit, funktionelle Vollständigkeit, personelle Individualität und Identität, aber nicht unendliche Größe, die den Menschen zum Staubkorn reduziert.



12 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zeustempel in Olympia. Kupferstich.

- 1 Wolfgang Lotz: Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 7 (1956), S. 193-226; engl. Fassung: The rendering of the interior in architectural drawings of the Renaissance. In: Wolfgang Lotz: Studies in Italian Renaissance architecture. Cambridge, Mass., London 1977, S. 1-65.
- 2 Ähnliche »Fehler« in der Perspektivkonstruktion weisen auch viele der anderen Zeichnungen im Codex Coner auf. Zur Charakterisierung der Zeichnungen des Codex Coner vgl. Hubertus Günther: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. Tübingen 1988, S. 172-177.
- 3 Lotz (wie Anm. 1), S. 201-205.
- 4 Vermutlich 1482/86 ausgeführt: Franco Borsi: Bramante. Mailand 1989, S. 173-177. Das – durch Leonardo vermittelte? – Vorbild war die polygonale, strukturell im Grunde noch gotische Außengestaltung von Brunelleschis Zentralbau S. Maria degli Angeli in Florenz.
- 5 Zum Architekturmodell Andres Lepik: Das Architekturmodell in Italien 1353-1500. Worms 1994; Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo (Katalog der Ausstellung in Venedig, Palazzo Grassi, und Berlin, Altes Museum). München, New York 1995. Auf den Zusammenhang mit dem Schaubild wird dort allerdings nicht eingegangen.
- 6 Beispiele sind die Maxentiusbasilika, der Tempel der Venus und Roma, der sog. Tempel der Minerva Medica, der »tempio di siepe« auf dem Marsfeld, die sog. Tempel der Venus und Diana in Baiae, der sog. Apollotempel am Lago d'Averno sowie einige Kuppelbauten der Villa Adriana in Tivoli (Vestibül der Piazza d'Oro, Serapeion des Canopus).
- 7 Lotz (wie Anm. 1), S. 210-226.
- 8 Vermutlich Kopie eines Originals von etwa 1509. Vgl. Bruno Bushart: Die Fuggerkapelle bei Sankt Anna in Augsburg. München 1994, S. 82-86, Taf. I, Abb. 13.
- 9 Zur Dürer-Frage ebd., S. 99-111.
- 10 Z. B. bei Hendrick van Steenwyck d. Ä. um 1580. Hans Jantzen: Das niederländische Architekturbild. Braunschweig 1979, S. 26-27.
- 11 Lotz (wie Anm. 1), Christoph Luitpold Frommel: Sulla nascita del disegno architettonico. In: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo (Ausstellungskatalog). Mailand 1994, S. 100-121.
- 12 Bologna, Museo di San Petronio, Nr. 50. Richard J. Tuttle: Baldassarre Peruzzi e il suo progetto di completamento della basilica Petroniana. In: Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio. Atti del Convegno di studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Patronio 1390-1990. Bologna 1994, S. 243-250; Frommel (wie Anm. 11), S. 119, fig. 25.
- 13 Florenz, Uffizien, Nr. 2 A. Heinrich Wurm: Baldassare Peruzzi, Architekturzeichnungen. Tübingen 1984, S. 494; Rinascimento (wie Anm. 11), S. 626, Nr. 331 (Lit.).
- 14 Christof Thoenes: »architectus docet«. Realität und Imagination in italienischen Architekturzeichnungen der Renaissance. Vortrag gehalten auf dem 24. Deutschen Kunsthistorikertag (»Die Inszenierung des Kunstwerks«, München, 10.-14. März 1997). Ich danke Christof Thoenes für die Einsicht in das unveröffentlichte Manuskript.
- 15 Florenz, Uffizien, Nr. 20 A. Rinascimento (wie Anm. 11), S. 606, Nr. 288 (Lit.)
- 16 Florenz, Uffizien, Nr. 2193 A. L'edificio a pianta centrale (Ausstellungskatalog), Florenz 1984, Nr. 87.
- 17 Das Verhältnis des Kuppeldurchmessers zu Scheitelhöhe der Kuppel beträgt 2:1, das entspricht genau der Proportion der Kreuzarm-Arkade. Selbst die Laterne, die realiter 3:2 proportioniert ist, hat in die Fläche projiziert – infolge der Ausschwingung ihres Fußringes nach unten – die gleiche Proportion!
- 18 Herbert Siebenhüner: Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547-1606). In: Festschrift Hans Sedlmayr. München 1962, S. 229-320, hier S. 260 ff.; Stefan Kummer: Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchen-

- raum. Tübingen 1987, S. 158; S. 262-264, fig. 216.
- 19 Man vergleiche dazu die objektive Bestandsaufnahme, die Martino Ferrabosco um 1620 anfertigte: Borromini, Architekt im barocken Rom (Ausstellungskatalog). Mailand 2000, S. 501, Kat. XVI.19.
 - 20 Paolo De Angelis: *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V. Pont. Max. Descriptio et Delineatio*. Roma 1621, fol. 178. Zur Kapelle: Steven F. Ostrow: *Art and spirituality in counter-reformation Rome. The Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge, Mass. 1996.
 - 21 München, Staatliche Graphische Sammlung, 14411. Die freihändige Zeichenweise mit Feder und brauner Tinte, gewisse typische Schwächen in der Darstellung räumlicher Tiefe, sowie die Ähnlichkeit mancher dekorativer Einzelformen mit dem Stuckdekor von SS. Luca e Martina begründen die Zuschreibung an Cortona.
 - 22 Es handelt sich um drei Blätter im Castello Sforzesco zu Mailand (Raccolta Martinelli I, fol. 1, 39, 50): ein Grundriß, eine unvollendete Variante des Münchener Schaubildes und ein Aufriß des Äußeren. Ein weiterer Grundriß befindet sich im Ashmolean Museum, Oxford (Largest Talman X, fol. 6).
 - 23 Harald Keller: Ein früher Entwurf des Pietro da Cortona für SS. Luca e Martina in Rom. In: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*. München 1961, S. 375-384; Erich Hubala: Entwürfe Pietro da Cortonas für SS. Luca e Martina in Rom. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25 (1962), S. 125-152; Karl Noehles: *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*. Rom 1970, S. 58-62, Abb. 71; ders.: *Cortona architetto. Osservazioni sull'origine toscana e la formazione romana del suo fare architettonico*. In: *Pietro da Cortona 1597-1669* (Ausstellungskatalog). Milano 1997, S. 133-152; S. 456, cat. 105; Jörg Martin Merz: *SS. Luca e Martina reconsidered*. In: *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma - Firenze 12-15 novembre 1997*. Mailand 1998, S. 231-242.
 - 24 Anthony Blunt: Rezension zu Joseph Connors: *Borromini and the Roman Oratory*. Cambridge, Mass., London 1980, in: *Burlington Magazine* 124 (1982), S. 247; ders.: *Guide to baroque Rome*. London 1982, S. 3 f.
 - 25 Elisabeth Kieven: *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock* (Ausstellungskatalog). Stuttgart 1993, S. 138, Kat. 44 .
 - 26 Die Dokumentation bei Richard Bösel: *Je-suitenarchitektur in Italien*. Bd. I: *Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*. Wien 1985, S. 213; S. 220, Dok. 1-3.
 - 27 Noehles (wie Anm. 23), S. 60-62. Für die anderen zeitlich in Frage kommenden Päpste – Paul V., Urban VIII. und Alexander VII. – sind keine Grabmalsplanungen nachweisbar, mit denen sich das Projekt verbinden ließe.
 - 28 Das Casino ist durch zahlreiche Umbaupläne Mascherinos dokumentiert. Jack Wassermann: *Ottaviano Mascherino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*. Roma 1966, S. 126-133, Nr. 104-112, fig. 88-96 (Vigna Bandini).
 - 29 Vgl. den Chirograph Alexanders VII. Kieven (wie Anm. 25), S. 130, Kat. 40.
 - 30 Domenichinos wenige erhaltene Skizzen belegen, daß er zu den fortschrittlichsten und originellsten Architekten im Rom seiner Zeit gehörte. Auf Zeichnungen zu S. Andrea della Valle findet sich z. B. die gleiche Gliederung wie in den Kreuzarmen, eine kolossale Pilasterordnung mit kleinen, dicht bei den Pilastern stehenden Vollsäulen und Figurennischen, und am Außenbau ein mit vier Säulen instrumentierter, konvex geschwungener Mittelrisalit, gerahmt von zwei schmalen, geraden Abschnitten. Der in Rom ganz ungewöhnliche, ohne Pendentifs von den Vierungspfeilern getragene Kuppeltambour findet sich in Domenichinos Skizzen zu S. Ignazio wieder. Zu Domenichino als Architekt: Giovanna Curcio: *Le contraddizioni del metodo*. II. *L'architettura esatta di Domenichino*. In: *Domenichino 1581-1641* (Ausstellungskatalog), Mailand 1996, S. 151-162; Richard E. Spear: *Domenichino*. New Haven, London 1982, S. 91-99.
 - 31 Zu der abstrakten Zentralbauidee, die auf der Durchdringung von Quadrat und Kreis beruht, findet man in Cortonas gesamtem Werk keine Entsprechung. Cortona entwickelt seine Bauten stets aus dem Wandrelief,

- der Raumkörper weist keine geometrisch klare Definition auf: SS. Luca e Martina ist das beste Beispiel dafür. Von einer Auseinandersetzung Cortonas mit den Zentralbauideen Montanos bzw. der römischen Akademie, die Noehles postuliert hat, ist auch in seinen Zeichnungen nichts zu spüren.
- 32 Bekannt sind Vorzeichnungen zu einem anatomischen Tafelwerk (1618), zu G. B. Ferraris »De florum cultura« und (von 1624 an) für Thesenblätter: Jörg Martin Merz: Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 8). Tübingen 1991, S. 25-34; S. 221-224. Den Charakter von »Schaubildern« haben auch die Zeichnungen der Quarant'Ore-Dekoration in S. Lorenzo in Damaso (1633): Kieven (wie Anm. 25), S. 124 f., Kat. 37) und des Hochaltars von S. Stefano dei Cavalieri in Pisa (1641/49): *Ibid.*, S. 134 f., Kat. 42).
- 33 Windsor Castle, Royal Library 5590. Heinrich Thelen: Francesco Borromini. Die Handzeichnungen. Abt. 1, Graz 1967, S. 14, Anm. 2, fig. 24; Rinascimento (wie Anm. 11), S. 656, Nr. 382 (Lit.); Louise Rice: The altars and altarpieces of New St. Peter's. Cambridge 1997, S. 87 f.; S. 123, fig. 65.
- 34 Gegen die Annahme, es könnte sich um ein Präsentationsblatt handeln, sprechen die Aufmerksamkeit, mit der die bereits bestehenden, nicht zum Projekt gehörenden Teile der Basilika wiedergegeben sind, und die Sorgfalt, die der Zeichner dem dekorativen Detail angedeihen läßt.
- 35 Sebastiano Giannini: Opera del Caval. Francesco Borromino Cavata da Suoi Originali ... Roma 1720, tav. 8. Borrominis Neffe Bernardo schrieb in einem Vitenmanuskript, daß der Architekt vier Zeichnungen der Sapienza stechen ließ: »prese domenicino Bariera intagliatore de rami, al quale li diede li disegni della sapienza; e li fece intagliare la pianta giuemetrale, et in prospettiva li fece intagliare l'alzata per di dentro, et per davanti, et per di dietro«. Joseph Connors: Borromini and the Roman Oratory. Cambridge, Mass., London 1980, S. 157-161, doc. 26 (Zeichensetzung von mir). Vgl. Daria De Bernardi Ferrero 1967: L'opera di Francesco Borromini nella letteratura artistica e nelle incisioni dell'età barocca. Torino 1967, S. 37; Julia Smyth-Pinney: Borromini's plans for S. Ivo alla Sapienza. In: Journal of the Society of Architectural Historians 59 (2000), S. 312-337, n. 48.
- 36 Vgl. hierzu Martin Raspe: Das Architektur-system Borrominis. München 1994, S. 66-67.
- 37 Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form. In: Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25). Leipzig, Berlin 1927, S. 258-330.