

RÖMISCHE STUDIEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA BAND 26

ORDNUNG UND WANDEL

IN DER RÖMISCHEN ARCHITEKTUR DER FRÜHEN NEUZEIT

KUNSTHISTORISCHE STUDIEN ZU EHREN VON CHRISTOF THOENES



HIRMER VERLAG

Ordnung und Wandel
in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit
Kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes

Akten der Festveranstaltungen aus Anlaß des 80. Geburtstags von Christof Thoenes am 4. Dezember 2008
herausgegeben von Hermann Schlimme und Lothar Sickel

Hirmer Verlag München 2011

Inhalt des Bandes

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER	
Vorwort	7
HERMANN SCHLIMME – LOTHAR SICKEL	
Hast Du Thoenes? Zum Geleit	9
Festvortrag	
HORST BREDEKAMP	
Ottavio Leonis Galilei-Portrait des Jahres 1624	15
1. Säulenordnung, Typologie, Konstruktion	
JENS NIEBAUM	
Typologische Innovation in einigen Sakralbau-Entwürfen Antonio da Sangallos des Jüngeren	39
VITALE ZANCHETTIN	
Tamburo e cupola di San Pietro nella concezione di Antonio da Sangallo il Giovane	69
GEORG SCHELBERT	
»[...] de la quale inventione il prudente Architetto si potra molto valere in diversi accidenti« Beobachtungen zum Gebälk der Säulenordnungen in der Renaissance- und Barockarchitektur	87
MARTIN RASPE	
»Disegno angelico e non umano« Michelangelos in die Wand gestellte Säulen und ihre Nachfolge	105
HERMANN SCHLIMME	
Santa Margherita in Montefiascone. Carlo Fontana und das Wissen um den Kuppelbau	121

»DISEGNO ANGELICO E NON UMANO«

MICHELANGELOS IN DIE WAND GESTELLTE SÄULEN UND IHRE NACHFOLGE

Von Christof Thoenes habe ich auf dem Gebiet der Architekturgeschichte vielleicht mehr gelernt als von irgendeinem anderen Lehrer – allerdings nicht in Seminaren an der Universität, sondern durch die Lektüre seiner Aufsätze, durch seine Vorträge und vor allem bei gemeinsamen Besichtigungen und in Gesprächen. Trotzdem zögere ich, mich als seinen Schüler zu bezeichnen, denn er selbst hat einmal gesagt: »Ich habe keine Schüler, nur Mitschüler«. Dieser verblüffende Ausspruch hat sich mir eingepägt, denn nichts motiviert den jungen Wissenschaftler mehr, als wenn er von einem Meister des Fachs in den Rang eines »Mitschülers« erhoben und als Gesprächspartner ernst genommen wird. Darüber hinaus kommt in dem Satz die Ehrfurcht des Wissenschaftlers gegenüber dem historischen Kunstwerk zum Ausdruck. Obwohl sich Thoenes sein ganzes Leben lang der Kunst gewidmet hat, begegnet er ihr nicht auf dozierende oder gar besserwissende Weise, sondern als Lernender. Dahinter steht das Bewußtsein, daß Wissenschaft den vollen Gehalt der Kunst niemals ganz ergründen und in Worte fassen wird. Reichten Worte dazu aus, so bräuchten wir die Kunst nicht.

Ancora imparo, ich lerne immer noch, soll auch der greise Michelangelo von sich selbst gesagt haben. Wie kaum ein anderer Künstler hat er bis ins hohe Alter mit Materie und Form gerungen und ihnen neuen künstlerischen Ausdruck abgewonnen. Seine Werke sind so individuell und vielschichtig, daß die Wissenschaft in vielen Fällen bis heute zu keiner

einheitlichen Deutung gefunden hat. Das Rätselhafteste unter seinen Bauwerken ist vielleicht das Vestibül der Biblioteca Laurenziana in Florenz, der für seine scheinbar unorthodoxe Wandgliederung berühmte Ricetto (Abb. 1, 2). In dieser Studie möchte ich versuchen, der strukturellen Genese und dem inhaltlichen Verständnis von Michelangelos Gestaltungsweise näherzukommen.

Der Künstler verwendete Vollsäulen aus dunkelgrauer *pietra del fossato*, die keiner der klassischen Säulenordnungen angehören, sondern Elemente der toskanischen, dorischen und korinthischen kombinieren.¹ Er stellte die Säulen paarweise in schmale Wandschlitze von rechtwinkligem Grundriß hinein, wo sie so eingezwängt stehen, daß die geschwungenen Abakusplatten der Kapitelle einander fast berühren. Jakob Burckhardt hat diesen in seinen Augen sinnwidrigen Aufstellungsort der Säule despektierlich als »Wandschrank« bezeichnet.²

In der Tat erscheint es absurd: Säulen wurden eigentlich dazu erfunden, etwas zu tragen, und zwar an Stellen, wo offene Durchgänge erforderlich sind. Beide Umstände sind hier nicht gegeben. Die mächtigen, vorgerückten Mauerabschnitte beiderseits der Säulen scheinen weit besser geeignet, Lasten zu stützen, als die schlanken Säulen. Christof Thoenes drückte es so aus: »Was in Wahrheit trägt, ist die Wand.«³

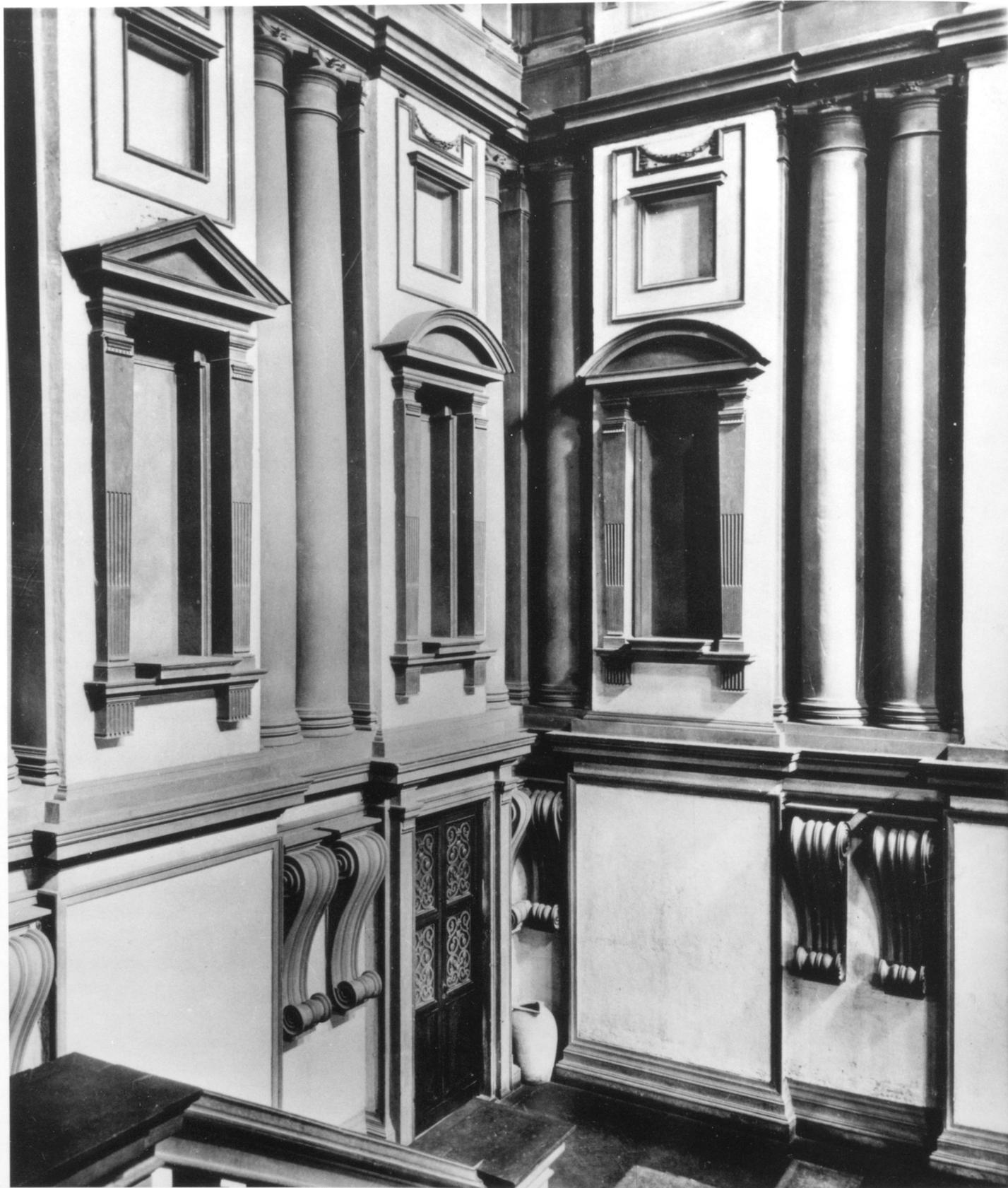
Auch ihrer anderen Aufgabe, Durchgänge zu eröffnen, werden die Säulen des *Ricetto*-Motivs nicht gerecht: Ein

¹ Zur Frage, welcher Ordnung die Säulen im *Ricetto* angehören, ausführlich Stefan W. Krieg, »Das Architekturdetail bei Michelangelo«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999/2000), S. 150–156.

² Burckhardt an Heinrich von Geymüller am 19. März 1884: »Man sollte einmal alle Missetaten Michelangelos, die Fensterformen und Pilasterwiederholungen am Äußeren von St. Peter, die Säulen in Wandschränken (Vorhalle der Laurenziana) usw. auf einem Blatte zusammenpublizieren! – dabei jedoch auch seiner Tugenden gedenken«, Carl Neumann (Hg. v.), *Jakob Burckhardt, Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller*, München 1914, S. 107.

³ Christof Thoenes/Frank Zöllner/Thomas Pöpper, *Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk*, Köln [u.a.] 2007, S. 226. Dagegen konsta-

tierten Ackerman und, ihm folgend, Hubala aufgrund einer isometrischen Darstellung, die tatsächlichen konstruktiven Verhältnisse zeigten, daß die Säulen tatsächlich Last trügen: »Michelangelo's invention [i. e. columns like statues in niches] is essential to the stability of the structure as a Gothic pier«; James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 2. Auflage, Harmondsworth 1986, S. 109–111; Erich Hubala, »Michelangelo und die Florentiner Baukunst«, in *Michelangelo Buonarroti* (Persönlichkeit und Werk, 1), Würzburg 1964, S. 157–180, hier S. 168. Krieg und Maurer hingegen sehen an erster Stelle formale Beweggründe: KRIEG 1999/2000 (Anm. 1), S. 101–258, hier S. 114 u. 129; Golo Maurer, *Michelangelo – Die Architekturzeichnungen*. Entwurfsprozeß und Planungspraxis, Regensburg 2004, S. 94, Anm. 310.



1. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ricetto, Inneres (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)



2. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ricetto, Detail (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom/Savio)



3. Rom, Konservatorenpalast, Loggia (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

Durchschreiten wird von der Rückwand der Mauernische faktisch und imaginär verhindert – und zusätzlich durch die extreme Kontraktion des Interkolumniums verwehrt, die allen vitruvianischen Regeln spottet. Die tiefe Einlassung in die Mauer, das »Einpferchen« in einen engen Wandkanal, der sie »knirschend-nah« umgibt,⁴ beraubt die Säulen ihrer Funktion als freistehende Stützelemente.⁵

Was ist der Grund für diese »nutzlose« Verwendung der Säule bei Michelangelo? Letztlich ist diese Frage bis heute nicht geklärt. Da keine praktische Notwendigkeit vorzuliegen scheint, hat die Forschung nach formal-expressiven Beweggründen für diese Gestaltungsweise gesucht. Erich Hubala sprach von einer »gesteigerten Existenz«, die den Architekturgliedern durch die Verdichtung des konventionellen Gliederungssystems aus Säulen, Pilastern und Intervallen zuwächst.⁶ Er verglich die Steigerung des Ausdrucks durch gegenseitige Bedrängung der Bestandteile mit den Skulpturen des Künstlers: »Ihre Natur ist Freiheit, ihr Schicksal aber Gebundenheit.«⁷

⁴ Harmen Thies, *Michelangelo – Das Kapitol* (Italienische Forschungen, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 3/11), München 1982, S. 225.

⁵ KRIEG 1999/2000 (Anm. 1), S. 128.

⁶ HUBALA 1964 (Anm. 3), S. 164.

⁷ Der Ausspruch von Herbert von Einem ist zitiert bei HUBALA 1964 (Anm. 3), S. 176. Christof Thoenes bemerkt: »Sie [die Säulen] stehen nicht vor, sondern in der Wand – [...] wie Verkörperungen der innerhalb

Die Bedeutung, die Künstler und Auftraggeber dem eigenen Motiv beimaßen, wird durch die aufwendige und kunstvolle Ausführung unterstrichen. Die Säulenschäfte sind aus wertvollem Material und mit großem handwerklichen Können hergestellt, und ihre ungewöhnliche Aufstellung lenkt das Augenmerk des Betrachters auf die Präzision der Steinmetzarbeit: Die benachbarte, scharf geschnittene Wandkante würde jede Ungleichmäßigkeit der Entasis, der sanften Schwellung des Säulenschafts, sichtbar machen. Der rechtwinklige, dunkle Raumgrund hebt die Schönheit der Umrißlinie, ähnlich wie bei Michelangelos Skulpturen, in besonderer Weise hervor. Eines ist sicher: Das ungewohnte Erscheinungsbild fordert den Betrachter dazu heraus, über die Natur der Säule nachzudenken, jenes Bauelement, das die klassische Architektursprache kennzeichnet und auf dem sie letztlich beruht.

Nicht in jeder Hinsicht ist die architektonische Lösung der Laurentiana singular. Michelangelo hat die Vollsäule nicht nur häufig verwendet, sondern sie auch meistens sehr eng an ein benachbartes Gliederungselement herangezogen. Schon in den Vorzeichnungen zu den Gräbern, sowohl zu denen der Magnifici als auch zu den Papstgräbern in San Lorenzo, findet sich das Motiv der eingemischten Doppelsäule. Eine ganze Reihe von Entwürfen dokumentiert, wie Michelangelo mit dem Problem gerungen hat, Säulen und Wandabschnitte zu einer spannungsvollen Reliefkomposition zusammenzufügen.⁸ Nicht zu Unrecht wird daher vom »motivo fondamentale delle colonne binate, incassate nella muraglia« gesprochen.⁹ Man kann sogar noch weitergehen und feststellen: Wirklich frei im Raum stehende Säulen kommen bei Michelangelo nicht vor.¹⁰ Das ist sehr bemerkenswert, da der auf Vitruv beruhenden Architekturtheorie zufolge die Säule in den offenen Vorhallen der antiken Tempel ihren Ursprung hat.

Die neuzeitliche Auffassung, die zuerst von Leon Battista Alberti formuliert wurde, sieht in der Säule das universale Bauelement schlechthin, das zugleich Maße, Proportionen und Anspruch des Bauwerks bestimmt. Als konstruktives

des Mauerwerks wirkenden Kräfte; der Vergleich mit den gefesselten Sklaven des Juliusgrabs drängt sich auf.« (THOENES 2007 [Anm. 3], S. 226)

⁸ Cammy Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven 2008, S. 159, Abb. 215–218, spricht von »various ways of complicating the typical relation between the column and the wall«.

⁹ Guglielmo De Angelis d'Ossat/Carlo Pietrangeli, *Il Campidoglio di Michelangelo*, Mailand 1965, S. 100.

¹⁰ Eine Ausnahme bildet möglicherweise die Tempelfront, die Michelangelo für Sankt Peter geplant hatte, vgl. dazu Christof Thoenes, »Bemerkungen zur St. Peter-Fassade Michelangelos«, in *Munuscula Discipulorum*, Festschrift für Hans Kauffmann, Berlin 1968, S. 331–341.

Element gehört die Säule zur *ossatura*, zum Gerippe des Baukörpers. Dieses tektonische Gerüst – das den tatsächlichen statischen Gegebenheiten oft nicht entspricht – wurde vom Holzbau hergeleitet¹¹ und mit dem Skelett des menschlichen Körpers verglichen. In seiner einzigen bekannten architekturtheoretischen Äußerung, dem »Brief an einen unbekanntem Prälaten«, zieht auch Michelangelo diese Parallele.¹² Er begründet damit die Symmetrie des Bauwerks, bei dem wie bei einem lebendigen Organismus Öffnungen und Gliedmaßen rechts und links gleichartig aussehen sollen, wohingegen alles, was sich in der Mittelachse befindet, gestalterisch frei behandelt werden könne. Während es Alberti bei dem Vergleich mit dem menschlichen Körper auf den strukturellen Aufbau ankam, ging es Michelangelo offenbar eher um das äußere Erscheinungsbild.

Funktion und Anordnung von Säulen werden im Prälatenbrief nicht besprochen. Es gibt aber Hinweise darauf, daß Michelangelo die Analogie zwischen dem architektonischen Gliederungsgerüst und dem menschlichen Skelett geläufig war und daß er selbst die gleiche Auffassung wie Alberti vertrat.¹³ Möglicherweise war er sich bewußt, daß Kolonnaden mit freistehenden Säulen im Widerspruch zu dieser Analogie stehen. Beim menschlichen Körper kommen nämlich keine Öffnungen vor, die durch freiliegende Knochen unterteilt sind. Augen und Mund sind vielmehr an zwei gegenüberliegenden Seiten durch Paare von Funktionselementen eingerahmt, nämlich durch Lider und Lippen. Diese grenzen sich deutlich gegen ihre Umgebung ab und haben muskulöse, geschwungene Umrißformen. Darin sind sie Säulen und Balustern verwandt, die vergleichbare Schwellungen aufweisen. Im geschlossenen Zustand liegen sie dicht nebeneinander. Sollte Michelangelo so gedacht haben, dann wären die kontrahierten Säulenintervalle der Laurentiana in Analogie zu geschlossenen Lidern oder Lippenpaaren des menschlichen Körpers zu verstehen.

Für Michelangelo waren die Öffnungen eines Bauwerks durch plastische Rahmung gestaltete Einzelgebilde, nicht leere, konstruktiv oder funktional bedingte Restflächen. Selbst dort, wo eine Serie gleichartiger Durchgänge notwen-



4. Florenz, Uffizien, Loggia (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

dig war, wie bei der Erdgeschoßloggia des Konservatorenpalastes, arbeitete er nicht mit einer Säulenkolonnade, sondern schob die Säulen dicht an die benachbarten Bauglieder heran (Abb. 3).¹⁴ Die Säulen stehen in der am weitesten zurückliegenden Ebene der Fassadenwand. Sie bilden nicht das tragende Element des Untergeschosses, denn diese Funktion wird von den monumentalen »Schottenpfeilern«¹⁵ übernom-

¹¹ Zu Albertis Holzbau-Modell: Hellmut Lorenz, *Studien zum architektonischen und architekturtheoretischen Werk L. B. Albertis*, Diss. Wien 1971; Volker Hoffmann, »Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts«, in *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 205–212; Georg Germann, »Albertis Säule«, in *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, München 1982, S. 79–96.

¹² Über Michelangelos anthropomorphe Auffassung von Architektur im Prälatenbrief: David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 418–446; Marcus Frings, »Zu Michelangelos Architekturtheorie. Eine neue Deutung des sog. »Prälaten-Briefes««, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), S. 227–243.

¹³ Vgl. dazu SUMMERS 1981 (Anm. 12), S. 432–435.

¹⁴ Auf einer Entwurfsskizze für einen Korridorgrundriß, die meist als Studie für den Konservatorenpalast angesehen wird, treten sogar die Doppelsäulen des *Ricetto*-Motivs auf: THIES 1982 (Anm. 4), S. 103, Anm. 232 und Abb. 156.

¹⁵ Zum Begriff THIES 1982 (Anm. 4), S. 104f., S. 118–125, Abb. 63. Thies sieht im *Ricetto* eine Architektur, die dem Kapitolsentwurf »direkt erklärend zu Seite gestellt werden kann« ebd., S. 223.



5. Rom, Palazzo Farnese, Fassade, Mittelfenster im Piano Nobile (Foto M. Raspe)



6. Rom, Pantheon, Inneres, Gliederung der Wandzone (Foto H. Schlimme)

men. Sie unterteilen auch nicht die freibleibenden Zwischenräume, sondern umrahmen sie. In statischer Hinsicht erscheint die Stellung der Säulen absurd: Sie stehen so weit auseinander, daß das auf ihnen ruhende Gebälk einen übergroßen Zwischenraum überspannen muß. Um dies zu ermöglichen, waren aufwendige Armierungen und in der Wand verborgene Entlastungsbögen erforderlich.¹⁶

Funktional läßt sich die enge Anlehnung der Säule an den Pfeiler hier leichter erklären als im Ricetto: Michelangelo wollte auf das repräsentative Motiv einer Vollsäulen-Kolonnade nicht verzichten, räumte aber die Säulen gewissermaßen »aus dem Weg«. Dadurch gewann er komfortable Durchgänge zum Kapitolsplatz hin und an der Rückseite der Loggia Platz für Türen.

Als Giorgio Vasari in den Florentiner Uffizien eine vergleichbare mehrgeschossige Erdgeschoßkolonnade zu bauen hatte, strukturierte er sie ebenfalls mit Hilfe kräftiger Pfeiler-massive. Säulen setzte er ein, um das Gebälk der Durchgänge zu stützen (Abb. 4).¹⁷ Formal gibt sich die Gliederung mit vorspringenden, genischten Wandstücken und zurückgesetzten Säulenpaaren zwischen Pilastern deutlich als Abkömmling der Wandstruktur von Michelangelos Ricetto zu erkennen. Die unfreie Stellung der Säulen übernahm Vasari jedoch nicht von seinem Lehrer. Er postierte sie in gleich weiten Abständen und gab ihnen ihre tragende Funktion zurück. Im Vergleich wird deutlich, wie ungewöhnlich Michelangelos Anordnung der Säulen am Konservatorenpalast ist.

Auch am Mittelfenster im *piano nobile* des Palazzo Farnese verwendete Michelangelo das Motiv der »magnetisch angezogenen« Säulen (Abb. 5).¹⁸ Wieder bestand die Aufgabe darin,

Säulen repräsentativ zu inszenieren, hier sogar unter Verwendung von besonders kostbarem Marmor. Auf ähnliche Weise wie beim Konservatorenpalast werden die Säulen wie Portieren zur Seite gezogen, um den Durchgang – hier besser: den Durchblick – zu weiten. »Michelangelo hingegen (im Gegensatz zu Antonio Sangallo) verlegt die wesentlichsten Teile des Fensters in die Wand hinein; er drängt es gleichsam zurück, so daß das Gebälk gerade noch mit dem Profil aus der Wandebene hervorragt. Ähnlich ist es mit den seitlichen Pilasterpfeilern. Dadurch ruft er nicht nur die Wirkung des gewaltsamen Zurückschiebens, sondern auch den Eindruck der tektonisierten Wand hervor. Die dumpfe, homogene Mauer zeigt durch Säulen und Gebälk ihre Stütz- und Tragkräfte. Michelangelo vertritt soweit durchaus das Prinzip der Wandtektonisierung wie an den Mauern des Treppenhauses der Laurenziana.«¹⁹

Das Motiv einer Wandöffnung, in die zwei freistehende Säulen eingestellt sind, stammt letztlich vom griechischen Antentempel ab und wurde von dort zum Beispiel in Vorhallen christlicher Kirchen und Baptisterien übernommen. Im profanen Bereich erscheint es in den prunkvollen Eingangsfronten antiker Triklinien, bei denen die Säulen – oft mit geweitetem Mittelintervall – den Blick auf einen Garten oder die Landschaft freigeben und zugleich einrahmen.²⁰

¹⁶ Zur Wölbetechnik: Anna Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Mailand 2008, S. 154–156.

¹⁷ Claudia Conforti, *Vasari architetto*, Mailand 1993, S. 160–190.

¹⁸ Herbert Siebenhüner, »Der Palazzo Farnese in Rom«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 14 (1952), S. 144–164; Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 21), Tübingen 1973, Bd. 2, S. 141; Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden*, Hildesheim 1995, S. 463 f., Anm. 35.

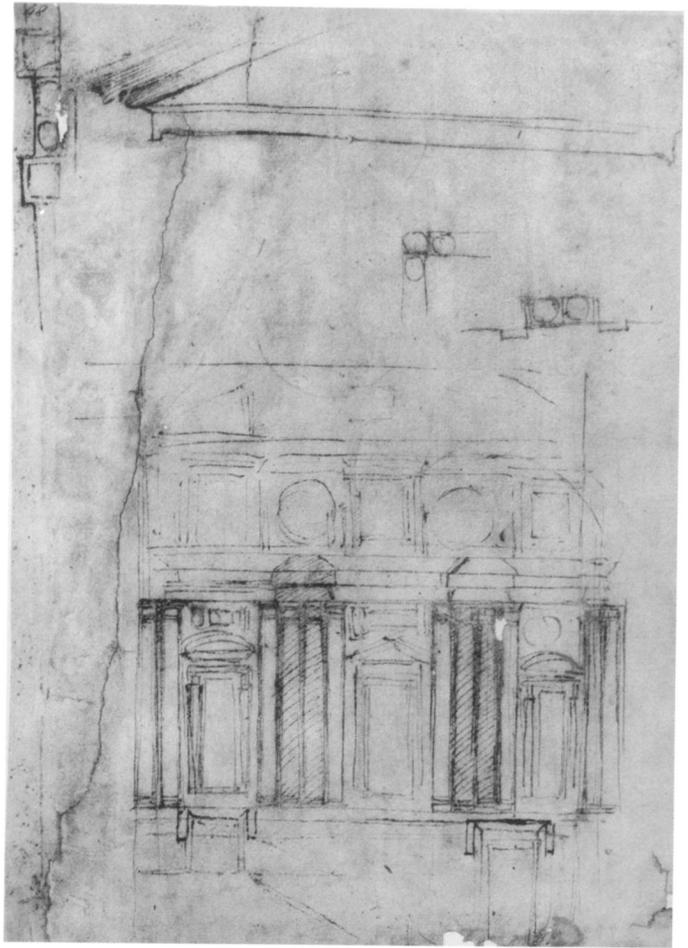
¹⁹ SIEBENHÜNER 1952 (Anm. 18), S. 155.

²⁰ Die Geschichte dieses Motivs bis zur Renaissance dargestellt bei Manfred Luchterhandt, »Im Reich der Venus: zu Peruzzis ›Sala delle Prospettive‹ in der Farnesina«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996), S. 207–244.

In allen genannten Beispielen stehen zwei Säulen, die ein gerades Gebälk tragen, zwischen zwei rahmenden Pilastern oder Anten, die in der Wand stecken oder mit ihr zumindest eng verbunden sind. Das trifft auch auf den *Ricetto* zu, bei dem zusätzlich das Mittelintervall auf ein absolutes Mindestmaß reduziert erscheint.

Martin Gosebruch hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Säulenwand des *Ricetto* in extrem kontrahierter Form die Gliederung der unteren Wandzone des Pantheon-Innenraums widerspiegelt (Abb. 6). Geschlossene Wandabschnitte mit eingelassener Ädikulanische wechseln mit Öffnungen, die durch eine Pilaster-Säulen-Kolonnade abgeteilt sind.²¹ Während im Pantheon zwei Seiten der rahmenden Pilaster sichtbar sind, bleiben sie bei Michelangelo in den angrenzenden Wandmassiven fast völlig verborgen. Lediglich die Seitenfronten treten an den Innenseiten der »Mauerschlitze« zutage und dienen den Säulen als seitliche Rücklagepilaster.

Daß Michelangelo eine solche Gliederung wie im Pantheon tatsächlich im Sinn hatte, erweist eine Vorstudie für die Westwand des *Ricetto* (Abb. 7).²² Auf dieser Skizze ist die Ähnlichkeit mit der Wandgliederung des Pantheons deutlicher erkennbar als im ausgeführten Bau. Hier besetzen die flankierenden Pilaster nämlich die Kanten der Wandnischen, in welche die Säulen eingestellt sind, auch ihre Vorderseite ist vollständig sichtbar. Als erster hat Rudolf Wittkower bei seiner Analyse die Zeichnung berücksichtigt, nahm jedoch irrtümlich an, Michelangelo hätte in der Ausführung die Pilaster ganz weggelassen.²³ Man kann vielmehr die fortschreitende Kontraktion des Pantheon-Motivs (Pilaster – Säule – Säule – Pilaster) bei Michelangelo verfolgen. Schon in der Skizze sind die Stützen so eng zusammengedrückt, daß sich ihre Abakusplatten fast berühren. In der Ausführung werden die Pilaster dann bis auf einen schmalen Streifen von der Wand »verschluckt«. Sie werden gleichsam von den Ädikulanischen überdeckt, welche fast die gesamte Breite der Wandblöcke einnehmen.²⁴



7. Michelangelo, Entwurfsskizze für das Vestibül der Biblioteca Laurenziana. Florenz, Casa Buonarroti, 48a recto (aus Charles De Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, IV, Novara 1980, Tafel 527r)

Im Vergleich der Grundrisse zeigen sich sowohl die Analogien als auch die Unterschiede (Abb. 8). Wie im Pantheon markieren im *Ricetto* die Säulen die eigentliche Wandebene und verbinden sich visuell zu einer den Raum umschließenden Kolonnade, die an einzelnen Stellen zum Vorschein kommt, an anderen in der Wandmasse verschwindet. Daß Michelangelo sich die Pilaster als mit der Wandsubstanz verbundene Vierkantsäulen gedacht hat, also wie im Pantheon, zeigt sich in den Ecken des *Ricetto*, wo eine solche Vierkantsäule zutage tritt. Auch die Kontraktion aller Zwischenräume ist im Grundriß deutlich erkennbar. Wenn Gosebruchs Überlegungen zutreffen – und ich teile seine Ansicht –, dann paraphrasiert Michelangelo im *Ricetto* die innere Ordnung des Pantheons, und zwar die untere Zone der Wandgliederung einschließlich des Hauptgebälks.²⁵

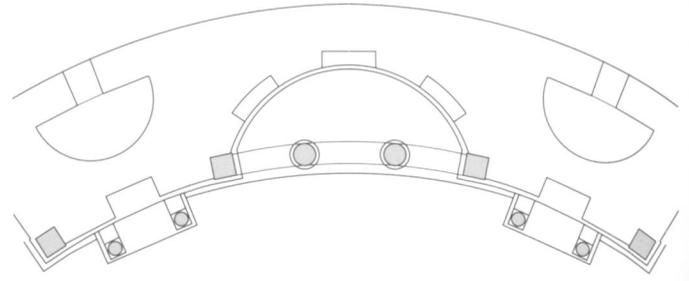
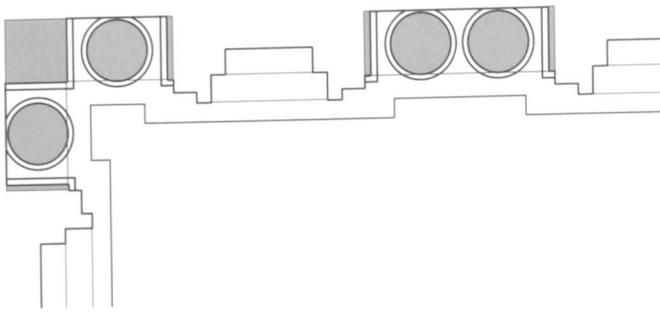
²⁵ Krieg geht sogar so weit, im *Ricetto* »die monumentalste Antikenkritik, die in der ersten Hälfte des Cinquecento zur Ausführung gekommen ist«, zu sehen: KRIEG 1999/2000 (Anm. 1), S. 131.

²¹ Martin Gosebruch, »Vom Pantheon Vergleichlich-Unvergleichliches. Römische Thermenarchitektur und ihre Auswirkungen auf die Baukunst des Cinquecento«, in *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Festschrift J.Kollwitz* (Römische Quartalschrift, Suppl. 30), Rom/Freiburg/Wien 1966, S. 147–168, hier S. 164ff.; KRIEG 1999/2000 (Anm. 1), S. 130 gelangte – anscheinend ohne Kenntnis von Gosebruchs Aufsatz – zum gleichen Ergebnis.

²² Florenz, Casa Buonarroti, 48° r. MAURER 2004 (Anm. 3), S. 93–99, Abb. 71; THOENES 2007 (Anm. 3), S. 688, Nr. 396

²³ Rudolf Wittkower, »Michelangelo's Biblioteca Laurenziana«, *The Art Bulletin*, 16 (1934), S. 123–218, bes. S. 217f.

²⁴ Dieses Vorgehen stimmt überein mit der generellen Tendenz Michelangelos, »in der allmählichen Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern [...] die konventionellen Formen [...] immer mehr zu konzentrieren [...]«. HUBALA 1964 (Anm. 3), S. 169 über die Fassadenentwürfe für San Lorenzo.



8a, b Detail-Grundrisse des Ricetto (a) und des Pantheons (b) (Zeichnungen M. Raspe)

Der Überlieferung nach soll Michelangelo dieses Gliederungssystem ein »disegno angelico, e non umano« genannt haben, also »einen Entwurf von Engeln, nicht von Menschen«. Leider können wir diese Aussage nicht bis in die Lebenszeit Michelangelos zurückverfolgen. Sie erscheint erstmalig in einem für Papst Urban VIII. verfaßten Bericht über den Zustand des Pantheons von 1625.²⁶ Offen bleibt auch, was Michelangelo genau gemeint hat, wenn er es denn wirklich gesagt hat: Wollte er sagen, der Entwurf könne nur von himmlischen Wesen erdacht worden sein, oder geht es primär um die Perfektion und Schönheit der Architektur – oder liegt darin gar ein Hinweis auf den Namen Michelangelo und damit auf sein eigenes Schaffen versteckt?

Wie dem auch sei: Wenn Michelangelo im Ricetto das Pantheon paraphrasiert, dann geht es ihm nicht allein um die künstlerische Anregung von der Antike im allgemeinen. Er setzt sich vielmehr mit derjenigen Architektur auseinander, die für Leon Battista Alberti von solch beispielhafter Bedeutung war, daß er aus ihr die Grundlagen der modernen Architekturtheorie entwickelte.²⁷ Die Hauptordnung des Pantheons war in der gesamten »Epoche der Säulenordnungen«, wie Hans Sedlmayr die Zeit vom 15. bis zum 18. Jahr-

hundert zusammenfassend bezeichnete,²⁸ das kanonische Vorbild schlechthin.

Dafür gab es zwei Gründe. Zum einen wird hier exemplarisch die auf Alberti zurückgehende moderne Theorie von Säule und Pilaster sichtbar. Beide Gliederungselemente stammen demnach vom Holzbau ab und sind einander äquivalent. Die runde Säule entspricht der Naturform des unbehauenen Baumstammes und verjüngt sich wie dieser nach oben, der Pilaster hingegen vertritt den vierkantig zurechtgeschnittenen Holzbalken. Der Pilaster wird dort eingesetzt, wo – wie bei einem Fachwerkbau – Wand entstehen soll, in dem die Interkolumnien durch Füllwerk (*ripieno*) geschlossen werden. Säulen verwendet man dort, wo Durchgänge erforderlich sind. Alberti zufolge entsteht eine offene Kolonnade, indem man aus einer geschlossenen Wand die Füllungen entfernt, so daß nur noch die senkrechten Stützen stehenbleiben. Geschlossene Wand und offene Kolonnade sind damit in ihrer Funktion vollkommen äquivalent. Sie tragen beide unterschiedslos das gleiche Gebälk und die gleiche Kuppel, wie es das Pantheon lehrt.²⁹

Zum anderen führt das Pantheon exemplarisch vor, wie die Innengliederung eines Sakralbaues auszusehen hat. Von der architektonischen Wandgestaltung der Tempel-Innenräume war wenig erhalten, und bei Vitruv finden sich kaum Angaben dazu. Das liegt daran, daß sein Buch auf hellenistischen Vorarbeiten fußte und zu jener Zeit die Tempel meist

²⁶ Tilmann Buddensieg, »Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance«, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500–1500*, Cambridge 1971, S. 259–267, hier S. 265, Anm. 2; Tod Marder, »Bernini and Alexander VII: criticism and praise of the Pantheon in the seventeenth century«, *The Art Bulletin*, 71 (1989), S. 628–645, hier S. 637f., Anm. 38.

²⁷ Vgl. GERMANN 1982 (Anm. 11), S. 91f. So betonte Alberti: »io credo più a chi fece Therme e Pantheon et tutte queste chose maxime che a llui [Antonio Manetti], et molto più alla ragion che a persona«; vgl. Cecil Grayson, An autograph letter from Leon Battista Alberti to Matteo de'Pasti November 18, 1454, New York 1957, S. 17. Ähnlich schrieb Serlio: »Tra gli antichi edifici che si veggono in Roma, istimo che il Pantheon per un corpo solo sia veramente il più bello, il più integro, et il meglio inteso«. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Venedig 1619, Buch 3, S. 50. Über Albertis Verhältnis zur Antike vgl. Marita Horster, »Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17 (1973), S. 29–64.

²⁸ Hans Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, 2. Aufl., München 1939, S. 139–140.

²⁹ Leon Battista Alberti, *L'architettura*. Tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Venedig 1565, Buch 1, Kap. 10, S. 27: »La natura certo ne porse le Colonne da principio di legno, e tonde; dipoi nell'usarle è avvenuto che elleno in alcuni luoghi si siano fatte quadre.« Vierkantige Säulen erwähnt bereits Plinius: Caius Plinius Secundus, *Historia naturalis* (lat./engl. Natural History, übersetzt von Harris Rackham, William Henry Samuel Jones und David Edward Eichholz, London 1938–1962), S. 36, S. 179; vgl. Auch Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venedig 1615, Buch 6, Kap. 2, S. 5: »i pilastri ancor essi tengono una certa simiglianza, con le Colonne; ma pero sono quadrilateri, ad imitazione degli alberi squadrati«.



9. Florenz, Baptisterium, innere Wandgliederung des Untergeschosses (aus *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, hg. v. Antonio Paolucci, Modena 1994, S. 226)

düstere Behausungen für das Kultbild oder Schatzkammern waren, aber noch keine öffentlich zugänglichen Sakralräume. Für die Architekten der Renaissance hingegen war die Innengestaltung der Kirchen eine weitaus wichtigere Aufgabe als die Dekoration des Außenbaues.

Das Pantheon lehrte die Architekten der Frühen Neuzeit, daß für die Innengliederung eines Sakralbaues der gleiche Formenapparat verwendet werden kann, wie er bei Vitruv für den Außenbau eingeführt wird. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß die Wandgliederung des Pantheons aus Derivaten von Tempelfassaden zusammengesetzt erscheint: Ädikula-Motive wechseln ab mit Exedren. Erstere bilden die Minimalform einer Tempelfront, die reduziert ist auf Pronaos, Dreiecksgiebel, Tempeltür und Kultbild. Die Exedren hingegen geben sich als reicher gestaltete Vorhallen von Antentempeln zu erkennen, wie Vitruv sie beschreibt,³⁰ nur daß sie vollständig in die Wand eingesenkt erscheinen und untereinander zu einer kontinuierlich umlaufenden Wandkolonnade verbunden sind.

Nicht allein die gute Erhaltung, sondern auch der würdevolle, sakrale Charakter, der im Einklang steht mit der Widmung an alle Götter, verlieh dem Pantheon seinen Rang als hervorragendstes Vorbild für die Renaissancearchitekten.

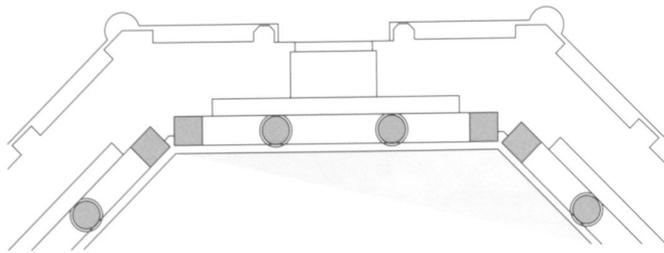
Möglicherweise gab die ostentative Sakralität der Gliederungsmotive den Anlaß zu der Bezeichnung als »disegno angelico«. Ein gewisser sakraler Ernst durchwaltet auch die Wandgliederung des *Ricetto* und bereitet den Besucher auf das »Allerheiligste« der Bibliothek vor, die kostbaren und zum Teil auch heiligen Bücher. Vielleicht waren es solche Überlegungen, die Michelangelo dazu bewogen, für die Gestaltung der *Ricetto*-Wände das Gliederungssystem des Pantheons aufzugreifen und abzuwandeln.³¹

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Gliederungssystem des Pantheons und dem des *Ricetto* soll indes nicht verschwiegen werden: die totale räumliche Verslossenheit der Säulenstellung. Bei Michelangelo schirmt die kontrahierte Kolonnade nicht wie im Pantheon einen benachbarten Raumteil ab, sondern steht unmittelbar vor der äußersten Wandgrenze. Nicht einmal die Idee eines hinter der Kolonnade befindlichen Raumes wird vermittelt.

Richtet man das Augenmerk insbesondere auf diese Eigenschaft der Wandgliederung, so kommt als Vorbild ein weiteres Bauwerk in Betracht, das Michelangelo vermutlich noch näherstand als das römische Pantheon: das Baptisterium San Giovanni in Florenz. Wieder ist es die innere Gliederung des Untergeschosses, die sich zum Vergleich anbietet.

³⁰ M. Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem* (dt.: *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und hg. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964), III, 2, 2.

³¹ Die möglicherweise geplante Aufstellung von Statuen in den Ädikularen würde diesen Charakter noch unterstreichen: Wolfgang Liebenwein, »Un'antiquarium per la Biblioteca Laurenziana? Riflessioni sul *Ricetto* di Michelangelo«, *Rara Volumina*, 2 (1996), S. 17–33.



10. Florenz, Baptisterium, Grundriß, Detail (Zeichnung M. Raspe)

An sieben der acht Innenwände des oktagonalen Baukörpers erscheint – unmittelbar vor der Wand stehend – ein Kolonnenstück: Zwei Vollsäulen tragen gemeinsam mit rahmennden Pilastern ein gerades Gebälk (Abb. 9). Soweit mir bekannt, ist dieser Bau bisher nicht als mögliche Anregung für Michelangelo genannt worden, obwohl alle wesentlichen Bestandteile vorhanden sind. Zwar fehlen hier die vorspringenden Wandblöcke mit den Ädikulen, die sich ohne das Vorbild des Pantheons nicht erklären lassen. Ein Vergleich der Grundrisse macht aber deutlich, daß die Säulen auf analoge Weise zwischen die Pilaster und dicht vor die Umfassungsmauer gestellt sind (Abb. 10).

Zu Michelangelos Zeiten wurde das Florentiner Baptisterium noch für einen augusteischen Mars-Tempel gehalten, der nach den gleichen Bauprinzipien wie das Pantheon in Rom errichtet wurde.³² Die Ähnlichkeit mit dem römischen Bau wurde zwar gesehen, doch galt das Baptisterium nicht als dessen Derivat. Man nahm an, daß die untere Säulenordnung der Innengliederung den antiken Kernbestand darstelle, wohingegen die äußere, farbig inkrustierte Wandhülle und möglicherweise auch die Kuppel mittelalterlichen Ursprungs seien. So rekonstruiert Giorgio Vasari auf seinem Gemälde im Palazzo Vecchio, welches die Gründung von Florenz zeigt, den Bau als achteckige, nach oben hin offene Kolonnadenstellung. Jede Seite besteht aus zwei rahmenden Pfeilern und je zwei Säulen mit vergrößertem Mittelintervall, darüber ein gerades Gebälk (Abb. 11). Ähnlich müssen wir uns vielleicht Michelangelos Vorstellung von dem Gebäude denken.

Bezieht man das mittelalterliche Kuppelmosaik in die Betrachtung mit ein, wird deutlich, daß dessen mehrgeschos-



11. Giorgio Vasari, Das Baptisterium von Florenz in der Antike (aus Umberto Baldini, Giorgio Vasari pittore, Florenz 1994, S. 125)

ges Gliederungssystem die reale, plastische Säulenarchitektur der Umfassungswand nach oben hin fortsetzt (Abb. 12). Die vier unteren Register wiederholen das Motiv der Oktagonseite. Zuerst, im fünften Register, wird es jedoch variiert: Anstelle der beiden Vollsäulen in der Wandzone erscheinen hier je zwei lebendig bewegte, monumentale Engelsfiguren.³³ Jede Zweiergruppe stellt einen der Engelschöre dar.

Im Sinne der klassischen Architekturtheorie könnte man sagen, daß die Säulen in Superposition stehen und im obersten Register anthropomorphe Karyatiden tragen. Theologisch betrachtet, ist es jedoch umgekehrt: Die hierarchische Ordnung ist im Himmel vorgebildet und spiegelt sich auf der Erde. Der himmlische *ordo* der Engelschöre setzt sich nach unten hin fort und findet seine irdische Entsprechung in der Säulenarchitektur der Baptisteriumswand. So betrachtet, könnte man die Wandgliederung des Baptisteriums, architektonisch gesprochen, als *ordo angelicus* bezeichnen.³⁴ Vielleicht hat die Formel vom »disegno angelico e non umano« tatsächlich ihre Wurzel im Florentiner Baptisterium, ob sie nun auf Michelangelo zurückgeht oder nicht.

³² Gerhard Straehle, *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*, München 2001, bes. S. 97–214; Larry Shenfield, *How much of the Florentine Baptistery is a Surviving Roman Building? A re-evaluation of the archaeological, architectural and artistic evidence* (BAR International Series, 1825), Oxford 2008.

³³ Die Engel stehen zugleich als »Creatura Angelica« für die geistige, nichtmaterielle Seite der Schöpfung: Michael Viktor Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz. Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte*, Köln 1997, S. 102–108, bes. S. 104.

³⁴ SCHWARZ 1997 (Anm. 33), S. 95 stellt zwar fest, daß es ein einheitliches Konzept für das Gliederungssystem des Mosaiks gegeben haben müsse, übersieht jedoch die vertikale Korrespondenz zwischen den Engeln, den Gliederungselementen des Mosaiks und der realen Säulenordnung der Wandzone.



12. Florenz, Baptisterium, Kuppelmosaik (Foto Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, n. 49173)



13. Florenz, San Giovannino, Fassade (Foto M. Raspe)



14. Rom, Santi Luca e Martina, Fassade (aus NOEHLES 1969 [Anm. 37], Tafel 147)

Wenn wir also annehmen, Michelangelo habe mit dem Motiv der Pilaster-Säule-Säule-Pilaster-Gruppe auf die Gliederung des Florentiner Baptisteriums anspielen wollen, so bleibt am Ende doch die Frage nach dem Grund für die Kontraktion der Intervalle. Vielleicht kann auch hierfür ein Blick auf das Vorbild einen Fingerzeig geben. Der Vergleich von zwei Wandabschnitten verdeutlicht, daß auch im Baptisterium die Interkolumnien variabel sind. Dort, wo die Portale Platz benötigen, wird das Motiv leicht verändert, indem die Säulen auseinandergezogen werden. Es ist der gleiche Vorgang, den Michelangelo am Fenster des Palazzo Farnese oder am Konservatorenpalast *in extremis* anwendete. In letzter Konsequenz macht das Baptisterium selbst deutlich, daß es bei der Gliederung nicht auf die Intervallweite ankommt, also auch nicht auf die Proportionen der Interkolumnien, wesentlich ist allein, daß zwei Säulen zwischen zwei rahmenden Pilastern stehen.

Durch die radikale Konsequenz, die Michelangelo aus dieser Einsicht zieht, macht er das Motiv unverwechselbar und wiedererkennbar. Mit dem Verzicht auf Intervalle scheidet er alles Unwesentliche, Entbehrliche aus und reduziert das Motiv auf seine Quintessenz, die Abfolge der Glieder. Schon im Baptisterium hat die Säulenstellung keine praktische Funktion, aber erst im *Ricetto* wird durch die Kontraktion

jeder Gedanke an eine mögliche Brauchbarkeit *ad absurdum* geführt. Übrig bleiben nur noch die plastischen Elemente und das, was sie verdeutlichen sollen, nämlich die Übertragung eines himmlischen *ordo* auf irdische Architektur. Die Säulenordnung wird zum Sinnbild göttlicher Ordnung. Sie liegt der gesamten Welt zugrunde, bleibt aber oft verborgen, so wie nicht jedes Bauwerk durch Säulen gegliedert ist. Nur an einem besonderen Ort – wie im *Ricetto* der Biblioteca Laurenziana – wird sie in ihrer schlichten, strengen Schönheit anschaulich.

Michelangelo war sich vermutlich bewußt, daß die Vergleichbarkeit zwischen dem Florentiner Baptisterium und dem römischen Pantheon vor allem in diesem sakralen, seiner Herkunft nach vom Antentempel abstammenden Motiv besteht. Die Innengliederungen beider Zentralbauten führen es dem Betrachter in mehrfacher Wiederholung vor Augen. Vielleicht erkannte Michelangelo im Pantheon jenen »*disegno angelico e non umano*« wieder, der ihm aus seiner Heimatstadt vertraut war.

Zum Abschluß meiner Überlegungen möchte ich auf die Nachfolge des *Ricetto* bei späteren Architekten eingehen. Da das Motiv des in die Wand eingespannten Säulenpaars zwi-



15. Rom, Santi Luca e Martina, Inneres, Detail (aus NOEHLES 1969 [Anm. 37], Tafel 182)

schen Pilastern sich durch keinerlei praktischen Nutzen auszeichnet, verwundert es nicht, daß seine Nachwirkung relativ überschaubar geblieben ist.

Interessant ist zunächst und steht im Einklang mit den vorgetragenen Überlegungen, daß sich das Motiv, soweit ich sehe, nicht etwa an weiteren Bibliotheken wiederfindet, sondern nur an Sakralbauten, und dort in der Regel an der Fassade, nicht im Innenraum.

Ein erstes Beispiel ist die Jesuitenkirche in Florenz, die nur ein paar Schritte von San Lorenzo und der Biblioteca Laurenziana entfernt ist. Sie wurde nach Plänen von Bartolomeo Ammannati zwischen 1579 und 1584 errichtet.³⁵ Die gesamte Fassade stellt eine Variation auf das Thema der Wandgliederung des *Ricetto* dar (Abb. 13). Wir finden nicht nur das »San Giovanni«-Motiv des enggestellten Säulenpaares zwischen Pilastern in vierfacher Wiederholung, sondern auch die vorgezogenen, mit einer großen Nische ver-

sehenen Mauerblöcke. Hinzu tritt als seitlicher Abschluß der Kirchenfassade das typische Eckmotiv der Laurenziana, bei dem nur eine Säule neben einem Vierkantpilaster steht.³⁶ Ammannati entscheidet sich anstelle der »abstrakten« Säulenordnung Michelangelos für eine regelkonforme Superposition von korinthischer und kompositer Ordnung.

Die tektonische Struktur der Fassade nimmt keinerlei Bezug auf die dahinterliegende Disposition des Bauwerks, es handelt sich um eine reine Schauarchitektur. Wenn hier von Michelangelos »San Giovanni«-Motiv die Rede ist, dann mag Ammannatis Übernahme des Vorbilds nicht allein in seiner Verehrung für seinen Lehrer, sondern vielleicht auch in dem Johannes-Patrozinium der Kirche begründet liegen.

Etwa fünfzig Jahre später griff Pietro da Cortona bei seinem bedeutendsten Architekturprojekt, der Akademiekirche Santi Luca e Martina, auf Michelangelos Laurenziana-Motiv zurück (Abb. 14).³⁷ Am Untergeschoß der Fassade zeigen die

³⁵ Vieri Franco Boccia, »L'Attività conclusiva di Bartolomeo Ammannati: la Chiesa di San Giovanni a Firenze«, in *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*. Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, hg. v. Gianfranco Spagnesi, Rom 1988, Bd. 1, S. 95-104; Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Mailand 1995, S. 136-145.

³⁶ BOCCIA 1988 (Anm. 35), S. 99 a führt dieses Motiv auf die Ecklösung von Santa Maria Novella in Florenz zurück.

³⁷ Karl Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'Opera di Pietro da Cortona*, Rom 1969; Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*, New Haven 2008, S. 53-77.



16. Rom, Santa Maria dell'Orazione e Morte, Fassade
(Foto M. Raspe)

beiden seitlichen, konvex gebogenen Abschnitte je zwei ionische Säulen, die allerdings anders als bei ihrem Vorbild nicht in Mauerschlitzen stehen, sondern von engen Wandalveolen umhüllt werden. Die Säulen rücken auch nicht ganz so eng aneinander. Das Mittelportal sitzt, ähnlich wie im Ricetto, in einem vorgezogenen Mauerblock.

Die Wände des Innenraums stattete Cortona mit einer reich reliefierten Säulenarchitektur aus, die schon in ihrer plastischen Bewegtheit und der vom Konservatorenpalast abgeleiteten ionischen Ordnung stark an das Vorbild Michelangelo erinnert. Auch hier zitierte Cortona das Vestibül der Biblioteca Laurenziana,³⁸ indem er auf das Motiv des Florentiner Baus in den seitlichen Biegungen der Apsiden am Hochaltar und an der Innenfassade sowie an den beiden später hinzugefügten Kreuzarmen rekurrierte (Abb. 15). Hier stehen die ionischen Säulen tatsächlich wie im Ricetto »in der Wand«, jedoch in größerem Abstand voneinander, so daß zwischen ihnen genügend Platz für die Apsisfenster bleibt. Der Altar erscheint als Mittelmotiv – analog zum

³⁸ MERZ 2008 (Anm. 37), S. 58.

Hauptportal der Kirche – in einem vorgezogenen Mauerabschnitt.

Cortona hatte eine Vorliebe für Michelangelos Gestaltungsweise, Säulen in die Wand hineinzustellen. Auch bei seiner Kuppel von Santi Ambrogio e Carlo al Corso in Rom findet man die eng an ein Nachbarglied herangezogene Säule und das gerade Gebälk. Hier ist allerdings wohl nicht die Laurenziana, sondern der Konservatorenpalast Cortonas Vorbild gewesen.

Zuletzt sei an dieser Stelle noch auf die kleine Kirche Santa Maria dell'Orazione e Morte (1732–1737) hingewiesen, die an der Via Giulia unmittelbar gegenüber dem Palazzo Farnese steht und mit ihm durch eine Brücke verbunden ist (Abb. 16).³⁹ Der Bau gehörte einer Begräbnisbruderschaft, die 1538 gegründet wurde und 1552 offiziell von Papst Julius III. als Confraternita dell'Orazione e Morte anerkannt wurde.⁴⁰ Darauf verweist auch die makabre Dekoration der Bauornamentik. Als Architekten konnte die Bruderschaft Ferdinando Fuga gewinnen, der selbst Mitglied war. Der Bau ist Fugas erster sakraler Bau in Rom und ist die einzige Kirche, die vollständig von ihm realisiert wurde. Die zweizonige Fassade ist erneut – ähnlich wie bei Ammannati – mit vier Laurenziana-Motiven versehen. Durch die Übereinanderstellung in zwei Geschossen erhält die Fassade eine straffe Vertikalstruktur, die plastischen Doppelakzente verleihen ihr einen reichen, geradezu pomphaften Ausdruck. Wie bei Ammannati finden wir unten die korinthische, oben die komposite Ordnung anstelle des *stile mescolato* im Ricetto. Hier tritt dieser Unterschied besonders zutage, weil die Säulennischen von Pilastern flankiert werden, die ebenfalls korinthische bzw. komposite Kapitelle tragen. Es drängen sich also jeweils vier Kapitelle in einer Reihe zusammen. An derselben Stelle findet sich auch der zweite Hauptunterschied zur Laurenziana: Die Pilaster sind nämlich nicht um 90 Grad gedreht und seitlich mit in die Nische gezwängt, sondern sind der Fassade auf konventionelle Weise appliziert. Das Motiv ähnelt hier somit mehr der erwähnten Entwurfsskizze für den Ricetto.

In der Zusammenschau zeigt sich, daß keiner der Nachfolger die strenge *purezza* des Vorbilds Michelangelo nachzu-

³⁹ Arnold Witte, »A new date for Lanfranco's decoration of the Camerino degli Eremiti«, *The Burlington Magazine*, 142 (2000), S. 423–428; ders., »Il Camerino degli Eremiti: iconografia e funzione degli affreschi di Lanfranco«, in *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Mailand 2001, S. 53–59.

⁴⁰ Hellmut Hager, »Die Kirche Santa Maria dell'Orazione e Morte von Ferdinando Fuga in Rom«, in *Festschrift Engelbert Kirschbaum SJ* (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 57) Rom 1962, S. 126–145; ders., *S. Maria dell'Orazione e Morte* (Le Chiese di Roma illustrate, 79), Rom 1964; Liana Innocenti Presciuttini, »Santa Maria dell'Orazione e Morte«, *Lazio ieri e oggi*, 1 (1999), S. 210–214.

ahmen versucht. Bei Ammannati könnte man allenfalls den Eindruck haben, aber dort ist es wohl eher das verwandte Material und die ähnliche Schärfe der Steinbearbeitung, die diesen Effekt hervorruft. Es fällt auf, daß nur wenige Architekten das Motiv überhaupt verwenden. Es findet sich nicht bei Vignola, Della Porta, Maderno, Borromini, Bernini und den meisten anderen Architekten. Die drei Beispiele, die ich gezeigt habe, stammen samt und sonders von toskanischen Baumeistern, zwei von ihnen waren Florentiner, der dritte, Cortona, stammte immerhin aus dem Großherzogtum Toskana. Es liegt also nahe zu vermuten, daß es nicht allein die

gemeinsame Bewunderung für das große Vorbild Michelangelo war, die zur Verwendung des *Ricetto*-Motives führte, denn diese Verehrung wurde von vielen der nicht aus der Toskana stammenden Kollegen geteilt. Vielleicht äußert sich in der eigenwilligen Verwendung der Gliederungsmotive ein gewisser Nationalstolz, eine florentinitas, und vielleicht atmete gerade das *Ricetto*-Motiv diesen florentinischen Geist in ganz besonderem Maße, weil es nicht nur von dem größten Baumeister erfunden wurde, den Florenz hervorgebracht hat, sondern auch in direkter Linie von dem Florentiner Nationalheiligtum schlechthin, dem Bel San Giovanni, abstammt.