

# Die Kirche Santa Maria dell'Orazione e Morte von Ferdinando Fuga in Rom

Von HELLMUT HAGER

Der Ausgangspunkt für diese Studie, die aus den Settecento-Forschungen der Bibliotheca Hertziana hervorgegangen ist und diesem Kreis, insbesondere dem Direktor des Instituts, Herrn Prof. Dr. Graf Wolff Metternich, Hinweise verdankt, war die Rückgewinnung des Originalgrundrisses von Ferdinando Fuga (Taf. 7). Von Bevignani in seinem Werk über die den Auftrag erteilende Arciconfraternità S. Maria dell'Orazione e Morte zum erstenmal erwähnt<sup>1</sup>, aber nie veröffentlicht, stand er bei der Abfassung der Monographien über Ferdinando Fuga von G. Matthiae und R. Pane<sup>2</sup> nicht zur Verfügung und hat auch bei den 1955 und 1959 in Rom veranstalteten Ausstellungen<sup>3</sup> nicht vorgelegen. Dank der freundlichen Bemühungen der Bibliothekare der Biblioteca Alessandrina, die auf Veranlassung des Verfassers erneut unternommen wurden, kam er wieder zum Vorschein, in einem unsignierten Band zusammengebunden mit Stichen der im Cimitero veranstalteten Rappresentazioni sacre, einer Ansicht des alten Hochaltarbildes (Taf. 8c) usw.<sup>4</sup>.

Der Grundriß ist nicht signiert, doch kann die Autorschaft Fugas an diesem für die Ausführung verbindlich gewesenen Plan als gesichert gelten, da Fuga, der Mitglied der Bruderschaft war, als Architekt der Kirche urkundlich und quellenmäßig überliefert ist<sup>5</sup>.

Durch seine Angaben ermöglicht er einen Einblick in die Konstruktion einer im römischen Settecento höchst originellen Raumform, die in

<sup>1</sup> A. Bevignani, *L'Arciconfraternità di S. Maria dell'Orazione e Morte in Roma e le sue rappresentazioni sacre*, Roma 1910, *Estratto dall'Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, Vol. 33, S. 16.

<sup>2</sup> G. Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma 1947; R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956.

<sup>3</sup> *Disegni di Ferdinando Fuga e di altri architetti del settecento*, XLII Esposizione del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo a cura di L. Bianchi, Roma 1955; *Il settecento a Roma*, Roma 1955.

<sup>4</sup> Inventarnummer: 98956 (*Akzessionsjournal der Biblioteca Alessandrina*, Juni 1908).

<sup>5</sup> Der auf einen gelb-bräunlichen Karton gezeichnete Plan mißt 76,5×53,4 cm. Die Säulen und das Mauerwerk sind in grauer Farbe angegeben, die Linien der Gebälkeintragungen gelb nachgezogen. Die vom Abriß nicht betroffenen

ihrem Verhältnis zur vorangehenden Architektur betrachtet werden soll. Außerdem überliefert dieser Grundriß für die Fassade zwei Planungsstadien, die in der Ausführung dann eine nochmalige Veränderung erfahren haben.

Die Bruderschaft, für die Fuga unentgeltlich arbeitete, geht auf das Jahr 1538 zurück. Bevignani hat dieser ältesten römischen Beerdigungsgenossenschaft, die unter Julius III. im Jahre 1560 ihre Bestätigung empfing, die ausführliche, eingangs schon zitierte Untersuchung gewidmet, die auch insbesondere die Vorgeschichte des heutigen Gebäudes mit einschließt<sup>6</sup>.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts in S. Lorenzo in Damaso nachweisbar, erwirbt diese Konfraternität, nachdem sie in verschiedenen anderen Kirchen das Gastrecht genossen hatte, 1571 das jetzige Grundstück und schreitet bald darauf zur Errichtung ihrer ersten eigenen Kirche, die sie 1575—1576 als Vorgängerbau der heutigen errichtet. Eine der ältesten Ansichten bietet der nur wenige Jahre später entstandene Plan von Tempestà (1593—1606), der das Gebäude dicht an den Palazzo Falconieri angeschmiegt zeigt, wie er vor dem Eingriff von Borromini bestanden hat (Taf. 6a). Es handelte sich um eine einschiffige Saalkirche, von deren Aussehen sich durch ein Visitationsprotokoll von 1699, einen Grundriß und vor allem eine Miniatur des Jahres 1676 (Taf. 6c), die sich im Verwaltungsgebäude der Bruderschaft befindet, eine gute Vorstellung hat gewinnen lassen<sup>7</sup>.

Den Hauptaltar schmückte seit 1577 eine in Verehrung stehende Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kinde, ein abgelöstes Fresko, das der Duca Cesare Gloriero von der Front einer zu seinem Palast gehörigen Stallung in die Kirche der Bruderschaft, deren Mitglied er war, gestiftet hatte. Gleich dem Gnadenbild der Chiesa Nuova in Rom, das Rubens zu einem Hochaltarretabel ergänzte, wurde es 1662 als Einsatzbild eines großen Gemäldes von Filippo Zuchetti verwandt, das ein

Teile des vorangehenden Gebäudes (vgl. S. 128) wurden durch Rosafärbung kenntlich gemacht. Mit rotem Stift hat Fuga als Alternativvorschlag Säulen neben der Hauptaltarnische eingezeichnet. Vor den Stufen des Portals beginnend und bis zu den rückwärtigen Kanten der die unteren Nebenjoche zum Eingang begrenzenden Säulen reichend, ist ein Streifen aufgeklebt, der den ursprünglichen Fassadenentwurf in der auf S. 140 beschriebenen Weise modifiziert. Die Kotierung in römischen Palmen befindet sich, wie der vordere Treppenturm, ebenfalls auf einem aufgeklebten Streifen. Die Rückseite des Planes, die beim Einbinden zur Hälfte auf eine Unterlage aus Papier aufgeleimt wurde, zeigt zwei flüchtige Skizzen, von denen eine mit den Gebäckverkröpfungen in Zusammenhang steht. <sup>6</sup> A. Bevignani a. a. O., S. 1—22.

<sup>7</sup> Die Gesamtansicht dieser Miniatur, die Ereignisse aus dem Bruderschaftsleben in verschiedenen Szenen darstellt, veröffentlicht von A. Bevignani, Taf. neben S. 32, vgl. S. 14. Der auf S. 15, Fig. 4 reproduzierte Grundriß entspricht, wie mir Dr. Thelen mitteilt, einem in der Kgl. Bibliothek zu Stockholm befindlichen Plan, auf den F. Ehrle, *Le piante di Roma*, Magi-Maupin-Losi, Roma 1915, S. 12, hingewiesen hat.

Stich von Giovacchino Filidoni aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überliefert (Taf. 8c)<sup>8</sup>. Neben dem von Szenen aus dem Leben der Bruderschaft begleiteten Oval der Mutter Gottes sah man den heiligen Karl Borromäus — ebenfalls Mitglied der *Confraternità* — auf einer Wolke kniend und das Kind anbetend. In der Mitte der unteren Bildhälfte war der Erzengel Michael wiedergegeben, der als Patron der Bruderschaft, unterstützt von einem anderen Engel, Seelen aus dem Fegefeuer befreit, während auf der linken Seite kniende Bruderschaftsmitglieder durch Gebet Fürbitte leisten. Die Ummalung des noch am Altar erhaltenen Einsatzbildes ging verloren, ebenso wie die beiden Seitenaltargemälde. Es waren Darstellungen des hl. Michael und der hl. Katharina, die über den Altären des Neubaus noch durch Nachfolger vertreten sind.

Die Fassade, neben der ein Weg zu einem 1594 geweihten rückwärtigen Oratorium führte, wird im genannten Visitationsprotokoll von 1699 ziemlich genau beschrieben und ist im Ausschnitt durch eine vor 1664 entstandene Zeichnung der Albertina von Jean Gorée überliefert (Taf. 6b)<sup>9</sup>. Ihre beiden von einem Giebel bekrönten Geschosse wurden durch Pilaster oder Halbsäulen in einen breiten mittleren und zwei schmalere Nebenabschnitte gegliedert. In der allgemeinen Einteilung lebt diese Anlage noch in der von Fuga geschaffenen Fassade des Neubaus in gewisser Weise als Rückerinnerung fort (Taf. 13d). Das untere Mittelfeld, das sich in einem Portal öffnete, wurde seitlich von rundbogigen Nischen in zwei Etagen begleitet. Über dem rückwärtigen Teil des Gebäudes erhob sich ein durchfenstertes niedriges Stockwerk, das auf anderen Darstellungen des Gebäudes (Pläne von Tempesta, Falda) nicht erscheint.

Am 7. September 1732 wurde von der Congregazione der Beschluß zum Neubau nach den Entwürfen von Ferdinando Fuga gefaßt<sup>10</sup>, zu dem der Grundstein am 1. Juni des folgenden Jahres gelegt wurde. Das Datum der Weihe wird mit dem 20. Oktober 1737 bzw. dem 13. November 1738, um ein Jahr differierend, überliefert<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> A. Bevignani a. a. O., S. 12, Anm. 4.

<sup>9</sup> Die Zeichnung wurde 1664 durch Liven Cruyl im Gegensinne als Vorlage für einen Stich kopiert, vgl. H. Egger, *Römische Veduten*, Bd. I, S. 53, Taf. 56; ders., *Liven Cruyls Römische Veduten*, in: *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rom*, VII, 1927, S. 184 f., Taf. 52, Fig. 5; zu diesem Stich vgl. I Francesi a Roma, *catalogo della mostra a cura di C. Pietrangeli*, Roma 1961, S. 103, Nr. 206. Den Hinweis auf diese Ansicht danke ich Dr. K. Noehles.

<sup>10</sup> Vgl. die von A. Bevignani a. a. O., S. 135, Dok. XI und im Auszug von G. Matthiae, *F. Fuga a. a. O.*, S. 72 wiedergegebene Gründungsurkunde, die über die Beschlußfassung nach den Vorschlägen Fugas berichtet: „... si è veduto et esaminato minutamente da tutta la congregazione la pianta e disegno di detta chiesa fatta dal signor Fuga architetto, e nostro fratello, e fu per comune consenso lodata et accettata.“

<sup>11</sup> Der zuerst genannte Zeitpunkt wird durch eine von A. Bevignani

In dieser Zeit hatte Fuga, der im Jahre der Thronbesteigung Clemens' XII. 1730 als dessen Architekt nach Rom gekommen war, gerade den Bau der den Quirinalspalast verlängernden Manica Lunga abgeschlossen. Wenige Tage vor der Beschlußfassung zum Neubau von S. Maria dell'Orazione e Morte waren am 2. September 1732 die Fundamente für den Palazzo Consulta gelegt worden. Er wurde während der Bauzeit von S. Maria dell'Orazione e Morte 1734 im wesentlichen vollendet, in die noch der Weiterbau der Chiesa del Bambin Gesù fällt, ein über einem griechischen Kreuz errichteter Zentralbau, der wenig über die Fundamente gediehen war, als Fuga ihn aus den Händen des um 1733 verstorbenen Carlo Burratti übernommen hatte. Seit 1735 befaßte sich Fuga mit dem Fassadenprojekt von S. Maria Maggiore, dessen Abschluß über die Bauzeit von S. Maria dell'Orazione e Morte hinausreicht, ebenso wie die 1736 einsetzende Beschäftigung für den Palazzo Corsini.

Das alte Gebäude von S. Maria dell'Orazione e Morte wurde bis auf geringe Reste niedergehauen. Die zu schonenden Teile sind auf dem Grundrißplan durch Rosafärbung und Beischriften kenntlich gemacht. Sie betreffen das Nebenatorium, das nur verkürzt und durch die neu zu errichtende Sakristei zugänglich bleiben sollte, sowie zum Teil auch die Verbindungswand zwischen der ehemaligen Sakristei und der Kirche, an die sich die Apsis des Neubaus anlehnt<sup>12</sup>.

Die lagemäßigen Gegebenheiten, die Fuga vorfindet, sind äußerst ungünstig, da der an sich schon sehr schmale Grundstücksstreifen schräg an die Via Giulia anschließt und außerdem nicht einmal in seiner vollen Breitenerstreckung zur Verfügung steht, weil auf der linken Seite ein Teil des Gartens, der zum rückwärtigen Abschnitt der Farnesebesitzung gehört, einschneidet. Hinzukommt als weitere Schwierigkeit, daß durch die rechts am Palazzo vorbeiführende „Via dei Farnesi“ auch noch eine lange Schauachse berücksichtigt werden mußte, der nur schwer entsprochen werden konnte, weil die Frontseite des Grundstücks rechts um mehr als ein Drittel durch ein Eckhaus überschritten wird.

Beim Betreten des von Fuga geschaffenen Raumes würde man ohne Kenntnis dieser Umstände sicher nicht auf den Gedanken kommen, daß Unzulänglichkeiten der grundstücksmäßigen Voraussetzungen vorge-

a. a. O., S. 18 zitierte Urkunde, der letztere durch eine Inschrift überliefert (Forcella, *Iscrizioni delle chiese ed altri edifici di Roma*, Bd. VIII, Roma 1876, Nr. 1119). Die unter Nr. 1118 von Forcella zitierte, ebenfalls aus dem Jahre 1738 datierende Inschrift betrifft das von Klemens XII. Fuga und seinen Nachkommen gewährte Recht des Erbbegräbnisses und bestätigt, daß der Neubau der Kirche durch Fuga begonnen und zum Abschluß gebracht wurde: „... ob templum hoc eius ingenio et cura a fundamentis elegantius restitutum.“

<sup>12</sup> Die Sakristei Fugas wurde in späterer Zeit in einen großen Raum von querrrechteckiger Form verändert. An der Stelle der Teile des Ursprungsbaues, die Fuga hatte erhalten wollen, befindet sich jetzt der Neubau des Verwaltungsgebäudes der Bruderschaft von 1910 am Lungotevere Tebaldi Nr. 12.

legen haben, durch die der Architekt so beengt wurde, daß ihm als einziger Ausweg für die Durchführung seines Planes nur die Möglichkeit blieb, mit den rechten Seitenkapellen in den Palazzo Falconieri einzudringen. Es handelt sich jedoch nur um eine verhältnismäßig kleine Konzession, die Fuga der Ungunst der Lage abverlangt hat.

Das Gebäude wurde über dem Grundriß eines Längsovals errichtet. Der Raum öffnet sich gegenüber dem Eingang in eine Chorkapelle von queroblanger Form, die gegen die Altarnische hin abgerundet ist und mit einer Tonne überwölbt wird, deren Leibung in die Attika der Kuppel des Hauptraumes einschneidet. Seitlich schließen an das Oval je zwei längsoblange, diagonal angeordnete und ziemlich flache Nebenkapellen an, die wie die Chorkapelle durch Säulen flankiert werden. Die Zwischenjoche der Querachse enthalten (jetzt verstellte) Nischen für Beichtstühle und darüber flache Eintiefungen, in denen sich die Fresken befinden, die Lanfranco am Anfang des 17. Jahrhunderts für ein Carmerino geschaffen hatte, das in dem der Kirche S. Maria dell'Orazione e Morte benachbarten Teil des Palazzo Farnese lag und mit ihr durch ein Fenster verbunden war<sup>13</sup>. In den Wandabschnitten neben dem Hochaltarraum und neben dem Haupteingang befinden sich Türöffnungen mit darüber angeordneten Coretti, die in den Seitenwänden des Chores wiederholt werden.

Das die Wand gliedernde Schema ist das der rhythmischen Travée: Breite Kapellenjoche wechseln mit schmalen Wandabschnitten ab, wobei noch eine kleine Differenzierung darin zu bemerken ist, daß die der Coretti etwas breiter als die Zwischenjoche der Querachsen gehalten sind.

Die Gliederung der unteren Zone wird über dem verkröpften Hauptgebälk, auf dem die Segmentgiebel der Nebenkapellen ruhen, fortgesetzt. In der Attika bilden geriefelte, nach unten sich verjüngende pilasterartige Sockel die Auflage für die erst steil ansteigenden und dann in eine plötzliche Biegung übergehenden Rippen, welche die mit einem Rautenornament bedeckte Fläche des Gewölbes gliedern.

Die Besonderheit der Wandbehandlung besteht nun darin, daß sie im Rahmen des Verbandes der rhythmischen Travée nicht nur breite Kapellen mit schmalen Zwischenjochen alternieren läßt, sondern in diese Abfolge ein Bewegungsmoment von besonderem dynamischem Wert hineinträgt, indem diese Abschnitte konkav einschwingend oder sich konvex vorwölbbend gestaltet sind. Es scheint eine Art von wellenförmiger Wandbewegung zustande zu kommen, die so stark von der in der Kuppel sichtbaren ovalen Grundform abzulenken vermag, daß es

<sup>13</sup> L. Salerno, *Some Early Works of Giovanni Lanfranco*, in: *Burlington Magazine*, 94, 1952, S. 188—196. Ein weiteres Fresko wird durch die im 19. Jahrhundert errichtete Orgeltribüne verdeckt. Der Zeitpunkt der Überführung ist unbekannt. Nach G. Vasi, *Indice storico del gran prospetto di Roma*, Roma 1756, S. 303, den Bevigano und Salerno zitieren, sollen sie schon in der alten Kirche von S. Maria dell'Orazione e Morte vorhanden gewesen sein.

einer Analyse des Grundrisses bedarf, um eine klare Vorstellung von dem wirklichen Verhältnis der konvexen und konkaven Teile zu gewinnen.

Die Konstruktion des Ovals erfolgt nicht auf dem mathematisch exakten Wege der Ellipsenkonstruktion, sondern immer noch empirisch nach einem der vier von Serlio vorgeschlagenen Verfahren<sup>14</sup>, die auch von den Architekten des 17. und 18. Jahrhunderts noch angewandt wurden. Sie werden z. B. auch in dem Handbuch von Ferdinando Galli Bibbiena noch unverändert aufgeführt<sup>15</sup>, das die Musterbeispiele Serlios um zwei neue, ebenfalls auf empirischem Wege entwickelte Verfahrenswesen bereichert.

Die Enge und Unregelmäßigkeit der Grundstückssituation legte es Fuga nahe, unter den zu Gebote stehenden Möglichkeiten sich für die von Serlio an zweiter Stelle vorgeschlagene Konstruktionsart zu entscheiden, da sie eine leichte Variierbarkeit der Form des Ovals zuläßt und damit für dessen Einpassung in die zur Verfügung stehende Grundstücksfläche den meisten Spielraum bietet (F. Galli Bibbiena a. a. O., Taf. 3, Fig. 14).

Die Konstruktion beginnt mit der Festlegung der Punkte A B C D auf dem Achsenkreuz. Die Strecken C—A und C—B werden über A bzw. B hinaus verlängert, ebenso die Linien D—A und D—B. Man schlägt nun mit dem Abstand C—D Kreise um die Punkte C und D, bis sie die über A und B verlängerten Linien überschneiden. Die beiden Kreisbögen werden als Segmente des Ovals behandelt, das durch entsprechende Kreise um A und B vervollständigt wird. Das so gewonnene Oval läßt sich nun nicht nur beliebig vergrößern oder verkleinern, sondern — im Unterschied zu den anderen Methoden Serlios, die in der Konstruktion komplizierter und daher Veränderungen gegenüber starrer sind — in seiner Form auf einfache Weise variieren. Man braucht nur die Punkte auf den Koordinaten zu verschieben, um eine mehr gestreckte oder gebauchte Gestalt des Ovals zu erhalten. So konnte Fuga nicht nur die Baufläche bis an die äußerste Grenze des Möglichen für seinen Raum ausnutzen, sondern darüber hinaus sogar noch für einen Gang Platz gewinnen, der auf der linken Seite in die Sakristei bzw. in den unter der Sakristei und dem Chor gelegenen Cimitero der Bruderschaft führt.

Durch den Grundriß wird deutlich, daß die die Jochabschnitte begrenzenden Säulen sich mit ihrer Achse auf der Peripherie des Ovals und zugleich von Kreisen befinden, die von Punkten aus geschlagen werden, die auf der Nebenachse des Ovals bzw. der Achsen der Zwischenjoche liegen. Sie überschneiden das Oval an zwei Stellen und führen damit zu den Standpunkten für die Säulen. Ihre Segmente bestimmen den Krümmungsgrad, mit dem sich die Konvexvorsprünge in das Oval hineinschieben. Das konvex-konkave Verhältnis, von dem gleich noch die Rede sein wird, ist damit erklärt.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 7, 1955, S. 7 ff.

<sup>15</sup> Ferdinando Galli Bibbiena, L'architettura civile, Parma 1711, Taf. 3.

Fuga hatte erwogen, die Altarnische, statt der gemäß dem ursprünglichen Plan zur Ausführung gelangten gebogenen Pilaster, mit Säulen zu flankieren, und hatte die entsprechende Änderung auf dem Grundriß mit rotem Stift eingetragen. Sie ist ebenso in Fortfall geraten wie die gleichfalls durch Pilaster abgelösten Säulen, die für die Fassade vorgesehen waren.

Der Grundriß zeigt, daß Fuga bei der Anlage des zu gestaltenden Raumes geometrisierend verfährt. Für den Aufriß ist die Festlegung der Standpunkte der Säulen auf dem Oval entscheidend, da durch sie die Akzente für die Wandgliederung gesetzt werden. Mit ihren Achsenpunkten auf den Schnittstellen der sich mit dem Oval überschneidenden Kreise befindlich, bilden sie das Gerüst für die von der Wand alternierend vollzogene Bewegung. Sie tragen, die Kapellenöffnungen portalartig flankierend<sup>16</sup>, das die ovale Grundrißform wiederaufnehmende Gebälk. Zwischen ihnen schieben sich die Wölbungen der Konvexjoche vor, so daß das Oval nur in Segmenten erhalten bleibt. Vom Grundriß her gesehen, kann man sagen, daß der Raum von sich gegenseitig begrenzenden Oval- und Kreissegmenten umschlossen wird, wobei natürlich die ersteren dominieren, da sie breiter sind und sich in Intervallen fortsetzen. Die Kreise vermögen dagegen nur mit verhältnismäßig kleinen Segmenten in das Oval vorzustößen, dessen Peripherie sie gewissermaßen „einbeulen“. Da es keinen Übergang gibt, kommt also keine wirklich undulierend verlaufende Bewegung zustande. Im Eindruck ist sie jedoch einer gewellten Form durchaus vergleichbar<sup>17</sup>.

Für das Motiv der Überschneidung des Grundrißovals durch Konvexvorsprünge gibt es einen Vorläufer in einem unsignierten und undatierten Entwurf für ein Brunnenbecken (Taf. 8a) im Skizzenbuch des Virgilio Spada († 1662), der als Oratorianermönch im Konvent von S. Maria Nuova in Rom lebte, unter den Päpsten Innocenz X. und Alexander VII. „Elemosiniere Segreto“ war und sich auch als Architekturdilettant betätigte. (Zu diesem Skizzenbuch — in dem sich viele Zeichnungen zeitgenössischer Architekten befinden — vgl. Francesco Ehrle, *Dalle carte e dai disegni di Virgilio Spada*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Serie III, Memorie, Vol. II, 1928, S. 1—98.) Bei grundsätzlicher Übereinstimmung des konstruktiven Verfahrens demonstriert dieses Beispiel, wie das Grundrißbild durch eine stärkere Betonung der Konvexabschnitte sofort eine entscheidende Veränderung erfährt: Statt der kontinuierlich auf einer „ondulierenden“ Umrifflinie ablaufenden Bewegung ergibt sich ein statisch-bastionsartiges Hineinstehen der Konvexwölbungen in die durch das Oval umschriebene Fläche.

Die Kreise und das Oval begegnen sich im Kirchenraum Fugas nur in vorgezogenen oder zurückliegenden Ebenen, können aber niemals im

<sup>16</sup> Vgl. das Portal des Palazzo Massimi in Rom von Carlo Fontana. Abb.: E. Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana, Wien 1950, Taf. 14.

<sup>17</sup> Vgl. F. Fasolo, *Sistemi ellittici nell'architettura*, in: *Architettura e Arti decorative*, X, 1930—1934, S. 317, S. 315, fig. 11.

Verhältnis ihrer ursprünglichen Beziehung beobachtet werden. Das Grundrißoval verläuft mit der Architravachse der Gesimse identisch, während die Peripherie der Kreise ungefähr den Sockelkanten der Pilasterrücklagen entspricht, deren Radius jedoch um ein Geringes kleiner ist. Bei der Abstufung der Verhältnisse verschiebt sich die Relation nach oben hin immer mehr zugunsten des Ovals, das durch die vorkragenden Profile der Gesimse im gleichen Maß an Bedeutung gewinnt, wie die Segmente der Konkavabschnitte reduziert werden (vgl. Taf. 10b und Fugas Eintragung der verkröpften Gesimse auf seinem Grundriß)<sup>18</sup>. In der Zone des Gesimses ist der Eindruck des nur durch Intervalle unterbrochenen Ovals am stärksten. Letztere wirken wie Ausschnitte, die frei gelassen wurden, um den Konkavjochen einen Spielraum für ihre Ausbuchtungen zu gewähren. In der Höhe des Gesimses ist die konvexe Gegenbewegung, trotz der Zunahme an Volumen durch das plastische Vorspringen in den Raum, doch schon stark reduziert und dem durchlaufenden Schwung des Ovals subordiniert. In der Attikazone kehrt das Motiv der konvex-konkaven Alternation, in den Kontrasten jedoch sehr stark abgeschwächt, noch einmal wieder und ist am Beginn des Anstieges der Kuppel nicht mehr vorhanden, deren ovale Glocke den Raum überwölbt. Die konvexe Gegenbewegung, die in der unteren Raumzone in das Grundrißoval einbrach und nach oben zunehmend unterdrückt wurde, ist erst hier völlig verebht und gegen das Oval zurückgetreten, das sich nur in der Kuppel als Grundform ganz durchzusetzen vermag.

Der Wechsel von breiten, sich ausbuchtenden Ovalabschnitten mit spannungsvoll andrängenden, knapp begrenzten Konkavkompartimenten, um deren Beziehung sich Fuga auf seinem Grundriß so sichtlich bemüht zeigt, hat seine Wurzel nicht in einem geometrischen „Spieltrieb“, sondern ist ein von Fuga sehr bewußt und überlegt eingesetztes Mittel, dessen er sich für die Ausführung seiner räumlichen Gestaltungsabsichten bedient. Letztere laufen darum auch keineswegs darauf hinaus, durch ein kompliziertes Grundrißsystem die Raumform ihrer Bestimmbarkeit zu entziehen. Fuga will vielmehr im Gegenteil bei ihrer Erfassung behilflich sein, indem er das „Raumerlebnis“ in einer ganz bestimmten Weise beeinflusst. Beim Durchschreiten seines Raumes erfährt man nicht wie in den meisten Rund- oder Ovalbauten eine Ablenkung aus der Längsrichtung durch in der Querachse liegende Kapellen, in deren Öffnungen sich der Blick festhakt und wie in einem Nebenzentrum einzurasten pflegt. Statt dessen trifft man beim Ablesen der Gliederung an dieser

<sup>18</sup> Die Konkavform erfährt noch dadurch eine zusätzliche Betonung, daß die oberen Fascien des Frieses und die Segmente der Giebel an den Außen-seiten etwas vorgezogen sind. Die Einbiegung der Konkavjochse selbst ist jedoch gegenüber dem Oval des Grundrisses nicht verstärkt worden, wovon man sich durch eine Besichtigung von den oberen Coretti-Fenstern aus leicht überzeugen kann. — Taf. 10b gibt den tatsächlichen Zustand nicht ganz genau wieder, da die Aufnahme etwas verkantet ist, was sich leider wegen der Enge des Raumes nicht hat vermeiden lassen.

Stelle auf ein zwischen den Seitenkapellen liegendes Wandstück, was Veranlassung sein soll, beim Vollzug des Ablesens fortzuschreiten<sup>19</sup>. Mit der Konvexwölbung ist nun beabsichtigt, diesen Vorgang zu beschleunigen, d. h. den Blick gleich bei seinem Auftreffen abzustößen und ihn zur nächsten Kapelle weiterzuleiten. Dort wird er wohl durch das konkave Zurücktreten ihrer Öffnung sogartig angezogen, ohne sich jedoch in ihr verfangen zu können. Die Gegenbewegung des folgenden Joche führt ihn sofort wieder hinaus und geleitet ihn über die konvex gewölbte Fläche weiter (vgl. Taf. 11c). Die Ausscheidung der Nebenzentren und die damit verbundene Beschränkung auf die diagonal angeordneten Nebenkapellen mit ihren schräg auf den Betrachter zulaufenden Achsen kommen der Weiterführung der Blickbewegung entgegen, die durch die Konvexabschnitte ständig in Fluß gehalten wird. Auf diese Weise erfüllen sie zwischen den sich öffnenden Wandfeldern eine optisch sehr wirksame Vermittlerrolle. Die Raumbegrenzung ist mit ihrer regelmäßigen Folge von Anziehung und Abstoßung, die jeden Stillstand im Verlauf des Ablesens ausschließt, in eine quasi ondulierende Schwingung versetzt, die auf sicherem Wege zum Hochaltar geleiten soll, dessen größer als die Nebenkapellen gestalteter Raum für das Auge einen Ruhepunkt bedeutet (Taf. 9b). Ohne weiter in eine Richtung gedrängt zu werden, ruht er dort auf dem durch die Doppelpilaster gerahmten Kreuzigungsbild des *Ciro Ferri*. Die von Fuga in seinem Alternativvorschlag an dieser Stelle in Erwägung gezogene Säulen hätten wohl das vertikale Gliederungssystem des Hauptraumes in konsequenter Weise fortgesetzt, aber doch der eben beschriebenen Wirkung durch ihr rundplastisches Volumen sicher Abbruch getan.

Die Beschränkung auf die Diagonalkapellen und die konvexe Bewegtheit der verbindenden Zwischenabschnitte sind zwei Mittel, die durch ihr Zusammenwirken eine Steigerung des beabsichtigten Effekts herbeiführen, der in einem an keiner Stelle zum Stillstand gelangenden Bewegungszug zum Hauptaltar besteht. Für die Anordnung seiner Nebenkapellen, die in der Querachse des Kirchenraumes nur durch ein Zwischenjoch verbunden werden, stand Fuga in der 1698 geweihten Kirche von S. Maria Maddalena ein Vorbild zur Verfügung<sup>20</sup>. Bei diesem Gebäude handelt es sich jedoch trotz des „ovalisierenden“ Eindrucks nicht um einen Ovalbau, da die Wand des Kirchenschiffes gemäß der Jocheinteilung in die stumpfen Winkel eines achtseitigen Prismas gebrochen ist. Die Wandbewegung kann darum auch nicht die für S. Maria dell'Orazione e Morte charakteristische Geschmeidigkeit gewinnen. In das länglich gestreckte Rechteck des Grundstücks hineinkomponiert, das den Kamillianern nur für ihr Kirchengebäude zur Verfügung stand, öffnet sich dieser Raum in eine Vierung mit seitlichen „Querhauskapellen“, an die der Chorraum anschließt, den Nebenchöre begleiten.

<sup>19</sup> Die zur Aufnahme der Lanfranco-Fresken notwendigen Nischen werden Fuga sicher gestört haben, da sie diese Wirkung beeinträchtigen.

<sup>20</sup> Zur Baugeschichte dieser Kirche vgl. V. Golzio, *La Chiesa di S. Maria Maddalena*, in: *Dedalo*, XII, 1, 1932, S. 55—81.

Diese auch einer sehr speziellen Grundstückssituation Rechnung tragende und höchst selbständige Raumkonzeption verleiht der Magdalenenkirche eine Sonderstellung, die sich zwischen den basilikaligen Bauten des Jesuitenordens und den Kirchen der längsovalen Typentradition befindet, deren Einflüsse sie miteinander verbindet.

Für den Verzicht auf die Querachsenkapellen kann unter den römischen Längsovalbauten des 17. Jahrhunderts auf den in der Vatikanischen Bibliothek befindlichen Grundriß Chigi P. VII, 10 fol. 127<sup>v</sup> von Carlo Rainaldi hingewiesen werden (Abb. S. 145 [b])<sup>21</sup>, wo an dieser Stelle aber kein eigentliches Intervall vorhanden ist, da der an sich schon schmale Abschnitt, der einen Zugang enthält, noch durch gekuppelte Flankierungssäulen beengt wird<sup>22</sup>. In der Jocheinteilung, dem Anschluß des ähnlich gestalteten Chores mit seinen Nebenräumen, der Führung der Zugänge, weist dieser Borromini verpflichtete Grundriß (vgl. Abb. S. 145[a]) jedoch schon in mancher Beziehung auf den von Fuga für S. Maria dell'Orazione e Morte geschaffenen voraus. Noch näher steht Fuga ein Ovalkirchenentwurf, der sich in der schon zitierten Sammlung des Virgilio Spada befindet und sicher von der gleichen Hand wie der Brunnenentwurf stammt (Taf. 8b u. 11b). Das Grundrißschema ist — abgesehen von der Gliederung durch Pilaster — so ähnlich, daß beinahe nur die Konvexüberschneidungen zu fehlen scheinen, die bei Fuga fast so wirken, als wären sie vom Brunnenentwurf auf den Kirchengrundriß übertragen worden (vgl. Taf. 8a u. b). Da jedoch angesichts der äußeren Umstände die Kenntnis dieser Entwürfe durch Fuga nicht vorausgesetzt werden kann, ist eine solche Kombination natürlich nicht nachzuweisen. So wird man auch diese Zeichnungen, trotz der recht auffälligen Verwandtschaft, nicht als individuelle Vorbilder betrachten dürfen, sondern nur als einzelmotivische Parallelen oder Vorstufen, die bereits in der Architektur des Seicento vorgelegen haben, ohne jedoch durch eine Verschmelzung die Raumform von S. Maria dell'Orazione e Morte unmittelbar vorzubilden.

Die Beziehung von Fuga zu Rainaldi wird deutlicher, wenn man dessen Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli von 1662 ins Auge faßt (Taf. 11a u. Abb. S. 145 [c])<sup>23</sup>, durch den die römische Tradition des Längsovalbaues in ein neues Stadium tritt.

<sup>21</sup> G. Matthiae, *Contributo a Carlo Rainaldi*, in: *Arti figurativi*, 2, 1946, S. 49—59, Taf. XX b; ders., *F. Fuga a. a. O.*, S. 72; Furio Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, Roma 1961, S. 149 ff., 181 ff.

<sup>22</sup> Bei der querovalen Kirche S. Andrea al Quirinale verzichtet Bernini mit der gleichen Absicht wie Fuga auf die Betonung der Nebenachse. Es fehlt jedoch der „blickabstoßende“ Zwischenabschnitt, der S. Maria dell'Orazione e Morte mit S. Maria Maddalena verbindet. Zu S. Andrea al Quirinale vgl. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600—1750*, 1958, S. 120.

<sup>23</sup> Zu den Zeichnungen für diese Kirche vgl. R. Wittkower, *Carlo Rainaldi and the Architecture of the Roman Full Baroque*, in: *The Art Bulletin*, 19, 1937, S. 278 ff.; G. Matthiae, *Contributi a Carlo Rainaldi*, a. a. O., S. 55 ff.; F. Fasolo a. a. O., S. 181 ff.

Er ist seit der noch am Ende des Cinquecento entstandenen Kirche von S. Giacomo degli Incurabili am Corso und nach den Ovalgrundrissen von Borromini in der Albertina<sup>24</sup> der bedeutendste Entwurf für einen längsovalen Kirchenbau und erschließt für dessen Typentradition, unter dem Einfluß der querovalen Kirche S. Andrea al Quirinale, das den römischen Jesuitenkirchen entlehnte Coretti-Motiv. In dessen Übernahme und in der Anordnung der Säulen, die das Ovalgebälk tragen und mit ihren Achsen auf die Peripherie des Grundovals gestellt sind, folgt Fuga dem Vorbild von Rainaldi. Sie befinden sich dort jedoch als Ecksäulen noch innerhalb der Kapellenflucht, wo sie mit entsprechenden Säulenpaaren an der Kapellenwand korrespondieren. Trotzdem ist der Eindruck der durch diese Säulen gebildeten portalartigen Rahmung der Kapellenöffnungen fast übereinstimmend, die oben nicht durch Arkaden, sondern nur durch das Band des Ovalfrieses abgeschlossen werden<sup>25</sup>. Den konkav eingebogenen, gekröpften Segmentgiebel dagegen, den Fuga über seinen Nebenkapellen verwendet, hat er von Berninis Eingang in den Hochaltarraum der Andreaskirche auf dem Quirinal übernehmen können (Taf. 10a).

Auch bei Rainaldi werden die den Raum vertikal gliedernden Akzente durch die Säulen gesetzt, die jedoch nicht wie bei Fuga allein, sondern in Verbindung mit Pilastern auftreten. In S. Maria dell'Orazione e Morte wandeln sich die letzteren zu einfachen Rücklagen. Sich mit ihrem Volumen sowohl in den Hauptraum wie in den Eingang zur Nebenkapelle erstreckend, unterstützen die Schäfte der Säulen Fugas sehr wirkungsvoll die oben analysierte Funktion der Konvexjoche, indem sie zu diesen wie ein drehbares Gelenk vermitteln.

Bei Rainaldi bleibt das Oval mit dem nicht einmal vor dem Hochaltar unterbrochenen Fries als Grundform des Raumes vollkommen erhalten. Das Gebälk der über kreisförmigem Grundriß errichteten Chorkapelle berührt ihn wohl (daher die Notwendigkeit, den Übergang zum Chor durch ein ganz scharf eingezogenes, konkaves Zwischenjoch zu bewerkstelligen), aber es kommt nicht wie bei Fugas Nebenjochen in S. Maria dell'Orazione e Morte zu einer Durchstoßung durch ein Kreissegment. Die auf diesem Wege dort erzeugte „Quasi-Ondulation“ ist ein Motiv, das Rainaldis architektonischem Denken fremd blieb und für das man im Werk von Borromini nach einem Vorbild suchen möchte. Unter den Kirchenräumen Borrominis, soweit sie zur Ausführung gelangt sind oder in bisher bekanntgewordenen Entwürfen vorliegen, gibt es jedoch kein Beispiel, an das Fuga unmittelbar hätte anknüpfen können. Nur bei der Fassade von S. Carlino ist im Untergeschoß eine vergleichbare Wandbewegung festzustellen, die dort aber tatsächlich undulierend verläuft. In dem sich nach allen vier Seiten auswölbenden Innenraum dieser Kirche kommt keine konvexe Gegenbewegung zustande, da die Ausbiegungen an eine in die Längsrichtung gedehnte

<sup>24</sup> E. Hempel, Francesco Borromini, Wien 1924, S. 39, Fig. 7, S. 41, Fig. 9.

<sup>25</sup> Vgl. G. Matthiae, Ferdinando Fuga, a. a. O., S. 72.

„Vierung“ eines abgeschrägten Rechtecks anschließen<sup>26</sup>, über der sich die auf Pendantifs ruhende Ovalekuppel erhebt.

Bei der Ausgestaltung der Apsis ist eine gewisse Anlehnung an die Konche von S. Carlino zu beobachten (Taf. 9a), die noch auffälliger wäre, wenn Fuga die neben dem Hochaltarbild erwogenen Säulen ausgeführt hätte. Der flache Giebel, der ohne eigene Basis auf dem obersten Profilstreifen des Gesimses aufsitzt und sich der Apsisrundung einschmiegt, kehrt analog in dem queroblongen Chorraum von S. Maria dell'Orazione e Morte wieder, dessen Ecken durch die gebogenen Pilaster abgerundet sind. Der unterschiedlichen Grundrißform dieses Raumes entsprechend ist der arco prospettico auf ein einziges, gleichfalls rosettengeschmücktes Band reduziert. Er überspannt die von den Giebelschrägen hinabschwebenden Engelfiguren, die Kränze in den Händen halten. Sie gelten der Muttergottes mit dem Kinde, deren Bild sich, ursprünglich von einem Strahlenglanz umgeben, unmittelbar unter ihnen vor dem Tympanon des Flachgiebels befunden hat (vgl. den von G. Matthiae veröffentlichten Stich von G. Vasi)<sup>27</sup>. Um den ursprünglichen kompositionellen Zusammenhang zwischen den bekränzenden Engeln und dem gleichfalls im Zustand des Hinabschwebens dargestellt gewesenen Gnadenbild wiederherzustellen, wäre es wünschenswert, das Medaillon an seinen alten Platz zurückzusetzen.

Das Verhältnis zu Borromini bleibt natürlich nicht auf die eben genannte verhältnismäßig sekundäre Beziehung beschränkt. Was Fuga Borromini unmittelbar verdankt und in seiner Bedeutung selbstverständlich mit vollem Nachdruck betont werden muß, ist die in Bewegung versetzte Raumbegrenzung als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Gleichzeitig ist jedoch wieder festzustellen, daß diese Beziehung über das allgemein Prinzipielle nicht hinausgeht und Fuga bei der konstruktiven Entwicklung seiner Raumlösung sehr selbständig verfährt. Nur sehr von fern fühlt man sich noch an Borrominis Kirche der Sapienza erinnert, wo die aus den abgeschnittenen Winkeln des Grundrißdreiecks vortretenden Konvexwölbungen mit den Exedra-Erweiterungen der Dreiecksschenkel abwechseln. Durch die Distanz der noch verbliebenen Schenkelabschnitte um den Abstand eines vollen Pilasterjoches voneinander getrennt, bleibt ihnen jedoch eine Beziehung im Sinne einer sich überschneidenden Gegenbewegung versagt. Darum gibt es auch keinen direkten Weg, auf dem man von S. Ivo nach S. Maria dell'Orazione e Morte gelangen würde.

Die Architektur Guarinis kennt wohl das z. B. in einem Palasthof auftretende Motiv der einfachen konvex-konkaven Alternanz<sup>28</sup> oder die in einen Raum von rundem bzw. quadratischem Grundriß einbuchtenden Konvexkompartimente (Turin, S. Sindone und S. Lorenzo), die aber — durch Arkaden weit geöffnet — Zutritt in einen Nebenraum gewähren, der sich mit dem Hauptraum „durchdringt“, während bei Fuga ein bei-

<sup>26</sup> Vgl. H. Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, München 1939, S. 24 ff.; R. Wittkower, *Art and Architecture*, a. a. O., S. 131 ff.

<sup>27</sup> G. Matthiae, *F. Fuga*, a. a. O., S. 72, Taf. VII, 2.

<sup>28</sup> D. Guarino Guarini, *L'architettura civile*, Torino 1737, Taf. 23.

nahe ganz geschlossener Wandabschnitt mit der Masse seines Volumens in das ovale Kirchenschiff hineinstößt. Dies ist auch in der oberitalienischen Architektur, die sich an Borromini und Guarini anschließt, nicht anzutreffen. Die Kirche S. Maria dell'Orazione e Morte stellt daher eine ganz spezifisch römische Komponente in der Abwandlung der borrominesken Bauideen dar, die in dieser Stadt während des Settecento beinahe nur von Fuga und in seinem Werk ausschließlich in diesem Gebäude vertreten wird. Unter den übrigen Ovalbauten, die in dieser Zeit entstehen, läßt sich nur die Kirche SS. Celso e Giuliano von Carlo de Dominicis (1735—36)<sup>29</sup> vergleichen, wo allerdings sehr schwach eingebogene Konkavjoche eine querovale Grundrißform ausbuchten, im Unterschied zu der einfach querovalen Kirche SS. Nome di Maria<sup>30</sup>, die Antonio Derizet in den Jahren 1736—38 am Traiansforum errichtet hat. SS. Trinità degli Spagnoli in der Via Condotti von Manuel Rodriguez de Santos (geweiht 1741) folgt dem durch S. Maria di Montesanto weitergeführten Typ der Längsovalkirche mit beiderseits je drei begleitenden, gleich großen Seitenkapellen, der in Rom durch die oben schon erwähnte Kirche S. Giacomo degli Incurabili eingeführt wurde<sup>31</sup>.

Das Verhältnis Fugas zu Bernini ist schon bei der Ableitung der die Kapellenöffnungen bekrönenden Segmentgiebel aus S. Andrea al Quirinale berührt worden. Die dort festgestellte Beziehung Fugas zur Kirche S. Andrea wird bei einem Vergleich der Kuppeldekorationen erneut bestätigt, wenn man von dem Unterschied absieht, daß in S. Andrea die einzelnen Felder in sich gewölbt sind und die Fenster unmittelbar über dem Fußring der Kuppel aufsitzen (Taf. 12)<sup>32</sup>. Analog die von der Laternenöffnung wie von einer „Sonne“ ausstrahlenden Rippen, deren profilierte Bahnen das Gewölbe gliedern. In S. Andrea sind die sechseckigen Kassetten wabenartig geschichtet. Jede einzelne von ihnen ist — mit einer Rosette geschmückt — leicht als Teil dieses Wabenmusters erkennbar. Während in S. Andrea ihre maßstäbliche Veränderung als eine Verjüngung nach oben erscheint, empfindet man den an sich gleichen Vorgang bei den im Verhältnis viel kleineren rautengestaltigen Kassetten in S. Maria dell'Orazione e Morte als ein Anwachsen nach unten. Letztere bilden ein herabhängendes Netz, dessen oben dichte Maschen unten durchhängen und sich wie bei einem elastischen Gewebe weiten. Fugas Modifizierung des Vorbildes veranschaulicht sehr instruktiv, wie sich das dekorative Empfinden im Settecento wandelt: Das durch die Vergoldung in seiner metallischen Schwere betonte Gefüge der fast wie Gewölbesteine in den einzelnen Bahnen geschichteten Kassetten von S. Andrea ersetzt Fuga durch ein leichtmaschiges Netzgewebe, das die gesamte Gewölbefläche bedeckt und von den Rippen wie von einem Gerüst über dem Kirchenraum emporgehalten wird. Das Aufstreben

<sup>29</sup> F. Fasolo, *Del Borrominismo a Roma*, I. Carlo de Dominicis, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N. 4, 1953, S. 1—6.

<sup>30</sup> A. Martini — M. L. Casanova, *SS. Nome di Maria*, Rom 1962.

<sup>31</sup> M. Zocca, *La cupola di S. Giacomo in Augusta e le cupole ellittiche in Roma*, Roma 1945, S. 24 ff., Taf. VI.

<sup>32</sup> Vgl. R. Pane a. a. O., S. 46.

dieser Stützen, deren mittlere, von Profilen begleitete Bahn mit geschuppten Medaillons bedeckt ist, überzeugt in seinem funktionellen Gegensatz zu dem als herabhängend dargestellten Maschengewebe<sup>33</sup>.

Die Neigung Fugas, in der klassischen Baukunst des 17. Jahrhunderts nach Vorbildern zu suchen, wird vielleicht bei der Fassade noch unmittelbarer augenfällig, für die bekanntlich die von Rainaldi ausgeführte Front von S. Maria in Campitelli zum Muster genommen wurde. Auch hier sind wieder die Veränderungen für die unterschiedliche Zeitlage und die Gestaltungsweise von Fuga sehr aufschlußreich, so daß sich ein genauer Vergleich lohnt (Taf. 15a u. d).

Die zweigeschossigen, durch einen Giebel abgeschlossenen Fassaden beider Kirchen sind in drei vertikale Abschnitte gegliedert, die durch Säulen bzw. Pilaster gerahmt werden. Das unten in einem Portal und im oberen Stock in einem großen Fenster geöffnete Mittelfeld weist in beiden Etagen Giebelbekrönungen auf, deren obere dem Tympanon des Hauptgiebels einbeschrieben ist. In die Nebenabschnitte sind Nischen eingetieft, die zur Aufnahme eines Vollsäulenpaares bestimmt sind<sup>34</sup>. Additiv schließen im Untergeschoß die schmalen Kompartimente der Seitenportale an, die bei Rainaldi noch mit großen, sich abrollenden Voluten mit dem Obergeschoß verbunden sind, während Fuga zu diesem Zweck nur die Sockelbank um ein kurzes Stück verlängert, die an den Seiten konsolenartig in kleinen, eingerollten Voluten abschließt.

Die Fassade von S. Maria in Campitelli bietet sich in drei Schichten dar: Die eigentliche Fassadenwand gleicht beinahe einem bloßen Rahmengerüst, das im Mittelfeld in der vorderen und in den Nebenkompartmenten in der rückwärtigen Ebene durch Wandflächen verschlossen ist. Der Front dieses Rahmengerüsts ist die Säulenordnung in der Mitte in vollrunder, an den Flanken in Dreiviertelplastizität vorgekröpft. Die in die Nischen eingestellten Säulen sind so weit in die Ecken gerückt, daß sie mit den entsprechenden Säulen der vorderen Schicht in einem abgetreppten Verhältnis zusammengesehen werden. Über ihre Schäfte tastet man sich in die Tiefe der Fassade bis an die Nischenrückwände, die in breiten Streifen sichtbar sind. In ihrer vollrunden Körperlichkeit bilden die Säulen eine die horizontale Geschoßunterteilung übergreifende funktionelle Einheit mit den entsprechenden Stützen der oberen Etage, auf denen der Hauptgiebel der Fassade ruht. Die nach oben gerichtete Tendenz dieser Stützen, die nicht nur eine bloß dekorative, sondern auch statische Funktion haben, erfährt in der Mitte durch den die Geschosse verbindenden Spitzgiebel eine besondere Betonung, der die Bewegung gleichsam „emporschnellen“ läßt. Sie „bläht“ den Bogen des unten bezeichnenderweise ganz geöffneten Giebels des Oberstockfensters auf und

<sup>33</sup> Für diese Dekoration ist wohl auch das Seicento vorbildlich, die Anregung stammt jedoch aus dem Bereich der Deckenmalerei. Vgl. die Flachkuppeln der Biblioteca Alessandrina in Rom, Abb. E. Re, La Biblioteca Alessandrina, Roma o. J. (um 1945), Tf. neben S. 6.

<sup>34</sup> Zur „Ädikulenfassade“ vgl. R. Wittkower, Rainaldi a. a. O., S. 293 ff.; R. Rieger, Kirchenfassaden des römischen Spätbarock, in: Christl. Kunstblätter, 92, 1954, S. 53.

fängt sich erst in dem gekröpften Segmentgiebel wie in einer Schale, die in das Tympanon des Hauptgiebels eingebettet ist. Der umfangende Dreiecksgiebel und das einbeschriebene Segment — die zueinander in einem Verhältnis von äußerer Ruhe und innerer Spannung stehen — bergen, wie die Ädikulen, noch viel freie Fläche in sich, vor der sie sich in ihrer kräftigen Plastizität zu entfalten vermögen.

Diese Anlehnung an die Fassade von S. Maria in Campitelli war im ursprünglichen Stadium der Planung noch nicht vorhanden, das auf Tafel 8d unter dem Streifen, der dem Originalgrundriß aufgeklebt ist, durch eine Gegenlichtaufnahme sichtbar gemacht werden konnte. Sie enthüllt einen überraschenden Unterschied, insofern als der mittlere Teil der Fassade konvex und ziemlich weit vorspringend geplant war. Das Portal wurde von Säulen flankiert, während nach einem gekurvten Rücksprung gekuppelte Säulenschäfte die Verbindung zu den unverändert übernommenen Kompartimenten der Seitenportale herstellten. Der vielleicht vorhandene Ansatz zu einem Zwischenvorschlag (vgl. die Säule[?] an der Stelle des an die rechte Seite verlegten vorderen Treppenturmes) müßte durch Ablösung des aufgeklebten Streifens verifiziert werden, was aber leider nicht möglich gewesen ist. Bei der Aufgabe des Konvexvorsprungs, durch den Fuga das Grundrißoval sich in die Fassade hinein vorwölben lassen wollte, hat er die Fassadenfront bis zur Fluchtlinie der äußeren Wandabschnitte zurückgenommen. Die Säulen neben dem Portal behalten wohl noch ihre volle Körperlichkeit, erfahren dann aber in der Ausführung eine Rückbildung zu flachen Pilastern. Die gekuppelten Säulen werden nun nach dem Vorbild Rainaldi in Nischen eingestellt. Diese allein in ihrem ursprünglichen Volumen erhalten gebliebenen Vollsäulenpaare sind nun nicht mehr wie bei Rainaldi ein Mittel, das zur optischen Erschließung einer tieferen Schicht der Fassade beiträgt. Die Ädikulen verstellend, gleichen sie im Gegenteil eher einem Gitter, welches das Eindringen verwehrt. Die Nischen, die fast nur noch eine Schattenfolie für die gekuppelten Säulen bilden, gehen somit ihrer räumlichen Werte verlustig und werden zu einem Mittel der Flächendekoration umgewandelt. Die Fassade von S. Maria dell'Orazione e Morte ist darum kaum noch als zweischichtig zu bezeichnen.

Das in seiner Anlage dem unteren Stockwerk angeglichene Obergeschoß wirkt wie eine einfache Wiederholung und befindet sich zu diesem im Verhältnis eines ruhigen Lagerns. Der nur ganz schwach betonte Anstieg der Aufwärtsbewegung kommt durch die besagte Wiederholung der Gliederung zustande und mehr noch durch ein so feines Mittel wie die Erhöhung der Sockelbank, wodurch das obere Geschosß etwas höher als das untere wirkt.

Der bei S. Maria in Campitelli einen kräftigen Bewegungsimpuls nach oben entsendende Dreiecksgiebel des unteren Mittelfeldes ist hier nur noch ein gesprengtes Segment, das wie bei der 1650 datierten Fassade von SS. Vincenzo e Anastasio von Martino Lunghi d. J. (Taf. 13b) klammerartig an die Balustrade der Fensterbrüstung angreift, um die Geschosse miteinander zu verbinden. Man hat das Gefühl, daß ohne

diese „Vorrichtung“ das bloß „aufgesetzt“ wirkende obere Stockwerk von S. Maria dell'Orazione e Morte „abhebbar“ wäre. Im Hauptgiebel hat sich das im Tympanon von S. Maria in Campitelli angetroffene Spannungsverhältnis wieder gelöst. Der unten geschlossene (!) Segmentgiebel ist wie der ihm über dem Mittelportal entsprechende sehr flach geworden. Bogen und umgebendes Dreieck sind einfach in geometrischem Sinne kontrastierende Figuren, die zueinander in ein harmonisches Verhältnis gesetzt sind. Die Schattenwirkung, die durch die von SS. Vincenzo e Anastasio angeregte Verschachtelung des Segmentgiebels erzeugt wird und den „vergitterten“ Schattenfolien der Ädikulenkompimente entspricht, macht es in einer fast „graphisch“ zu nennenden Weise sichtbar.

Der von Flammenvasen flankierte, giebelbekrönte Aufsatz, der auf der Frontseite eine Sanduhr trägt, die als Symbol auf die Bestimmung der Kirche hindeutet, ist eine Hinzufügung settecentesken Charakters, die vielen um diese Zeit in Rom entstandenen Kirchenfassaden eigentümlich ist (S. Giovanni in Laterano, S. Croce in Gerusalemme usw.). Die Schrägstellung des Campanile ist die einzige Konzession, die bei der Gestaltung der Fassade an die seitlich vortretende Ovalform des Kirchenraumes gemacht wurde.

Der Vergleich mit der Fassade von S. Maria in Campitelli hat ergeben, daß Fuga sein Vorbild in zwei Weisen reduziert, die beide für die Entwicklung des Architekten und die sogenannte rokokosierende Richtung der römischen Baukunst des 18. Jahrhunderts kennzeichnend sind: An die Stelle der plastischen Gliederung ist eine bildmäßig dekorative Unterteilung der Fläche getreten. Alle eine Bewegungstendenz auslösenden Motive werden ihrer dynamischen Qualitäten entledigt und damit vollkommen entspannt.

Die beiden römischen Fassaden von S. Maria in Campitelli und SS. Vincenzo e Anastasio sind nicht die einzigen Beispiele, an denen sich Fuga orientiert hat. Dr. Chr. L. Frommel machte mich auf die Beziehung zur Fassade von S. Giovannino dei Cavalieri in Florenz aufmerksam (Taf. 13c), die 1699 — im Geburtsjahr Fugas — datiert ist. Als florentinische Reminiszenz der Frühzeit von Fuga spielt sie durch die Auffassung der Ädikulen als schattenspendender Hintergrund für ein eingestelltes Säulenpaar neben einem flächenhaft betonten Mittelfeld sehr wesentlich in die Abwandlung des Rainaldi-Modells mit hinein<sup>35</sup>. Diese Fassade hat Fuga, insbesondere bei der Umsetzung der plastischen Gliederung von S. Maria in Campitelli, zu einem die Fläche betonenden System beeinflusst, zu dem er sich nur schrittweise und mit großem Zögern entschlossen hat, gezwungen durch die Lage an der recht schmalen Via Giulia. Es verdient Bewunderung, wie Fuga dieser Situation gerecht wird und sogar die sehr lästige Überschneidung durch die in die Blickbahn vorspringende Hausecke als positiven Faktor in seine Planung einzubeziehen vermag, indem er das Auge durch sie einen leichten Anstoß empfangen läßt, der den Blick von rechts zur Fassadenmitte hindrängt.

<sup>35</sup> Vgl. R. Wittkower, *Art and Architecture*, a. a. O., S. 242.

So gewinnt die an sich ganz auf Spiegelbildlichkeit aufgebaute Fassade einen sehr reizvollen asymmetrischen Akzent. Hierin erinnert S. Maria dell'Orazione e Morte sehr deutlich an SS. Vincenzo e Anastasio, wo hinsichtlich des Vorsprungs der Hausecke eine ähnliche Situation vorliegt. Die von ihr ausgehende Bewegung setzt sich dort jedoch bis in die Fassadenkomposition hinein fort, die durch die Anordnung der in verschiedenen Schichten gestaffelten Säulen usw. einen Zug zur Mitte besitzt, während die Anlage der Fassade von S. Maria dell'Orazione e Morte mehr auf einen bloßen Ausgleich der vertikalen und horizontalen Richtungsbezüge konzipiert ist.

Die Vermeidung aller eine optische Bewegung auslösenden Momente bzw. ihre Überführung in einen Zustand statischer Ruhe entspricht der kultischen Bestimmung des Gebäudes, dessen am Ende der ehemaligen „Stradone della Morte“ gelegene Front die Prozessionen der Beerdigungsbruderschaft empfing. Der Eindruck der von ihr ausgehenden Ruhe gründet sich auf die fast mit der „Vollkommenheit“ eines antiken Tempels zum Ausgleich gebrachten Proportionen. Dies gilt für die Maßverhältnisse ihrer Ordnungen, vor allem aber für die sehr sorgfältige Ausponderierung der Licht-Schattenwerte, die sichtbar wird in der Beziehung der voll belichteten Fläche des Fassadenmittelfeldes, zur Dunkel- folie der Begleitnischen, in denen die hell angestrahlten Säulenschäfte mit den horizontalen Schattenlinien der oberen Gesimsprofile kontrastieren. Dies macht den Teil des künstlerischen Wertes der Fassade aus, den sie über die hervorragende Verwirklichung der Forderung des Auftrags hinaus besitzt.

Trotz dieser ausgezeichneten Qualitäten, die bewirken, daß die Fassade vollkommen in sich ruhend und abgeschlossen erscheint — wieder eine Vergleichsmöglichkeit mit der Tempelarchitektur der Antike —, gibt es jedoch fast keine Ansatzpunkte, die einer fruchtbaren Weiterentwicklung fähig wären. Darum läßt es sich nicht übersehen, daß die Schauwand Fugas sich nicht nur durch den Zufall der topographischen Situation, sondern auch künstlerisch am Ende eines Weges befindet. Sie leitet darum auch — trotz der aufgezeigten Vergleichsmomente mit der Antike — keineswegs die in Rom durch Piranesi vertretene romantisch-antikisierende Form des Klassizismus des fortgeschrittenen Settecento ein, sondern befindet sich als Schlußglied am Ende der „klassizistischen“ Richtung des römischen Hochbarock.

Es scheint kaum ein größerer Gegensatz vorstellbar zu sein als zwischen S. Maria dell'Orazione e Morte und der gleichzeitig entstehenden Fassade von S. Giovanni in Laterano, für die 1732 ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben wurde<sup>36</sup>, aus dem Alessandro Galilei als Sieger hervorging, dessen Entwurf in den folgenden Jahren bis 1735 zur Ausführung gelangte. Diese Fassade wurzelt jedoch ebenso in der Architek-

<sup>36</sup> V. Golzio, La facciata di S. Giovanni in Laterano e l'architettura del settecento, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Wien 1961, S. 450-463; A. Schiavo, *La Fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma 1956, S. 37—61 (Progetti per la facciata di S. Giovanni in Laterano).

tur der vorangehenden Zeit wie die Schauwand Fugas, nur mit dem Unterschied, daß ihre Voraussetzungen weniger in Rom als in der Architektur Englands der Zeit um 1700 liegen, wo sich Galilei zwischen 1714 und 1719 aufgehalten hat<sup>37</sup>. Die Beziehungen zu den Plänen von Christopher Wren für den 1698 abgebrannten Whitehall Palace in London (vgl. *Great Design* N<sup>o</sup>. II; 1699)<sup>38</sup> und zur ersten Planungsstufe für Hampton Court, die um 1689 beginnt<sup>39</sup>, sind so evident, daß man die Fassade Galileis fast als ein Werk der mit Christopher Wren, John Vanbrugh, Colen Campbell, William Kent usw. in Gang kommenden neuen Phase des englischen Neopalladianismus auf römischem Boden bezeichnen kann. Der Vorwurf des allzu Retrospektiven trifft darum, wenn man ihn erheben will, die beiden bedeutendsten Architekten, die um diese Zeit in Rom tätig sind, in gleicher Weise.

Die Fassade der 1748 geweihten Basilika S. Apollinare, mit welcher die Tätigkeit Fugas in Rom in der Hauptsache abschließt (1751 geht er als Architekt König Karls nach Neapel), stellt beinahe eine wörtliche Wiederholung der Schauwand von S. Maria dell'Orazione e Morte dar, mit kleinen Unterschieden, aber ohne wesentlich neue Variationen. Beim Tympanon des Hauptgiebels ist die Relation zwischen der Segment- und Dreiecksform umgekehrt worden. Die Nischen, die bei S. Maria dell'Orazione e Morte das geschlossene Mittelfeld begleiteten und dort schon fast die Eigenschaft von Flächenvertiefungen verloren hatten, haben sich — sehr folgerichtig — nunmehr in wirkliche Flächenkompartimente verwandelt. Mit der so vollzogenen völligen Wiederherstellung der Flächenfront hat die Entwicklung der römischen Kirchenfassaden wieder die Stufe des Cinquecento erreicht.

Gelangt die Analyse der ausgeführten Fassade von S. Maria dell'Orazione e Morte zu dem Ergebnis, daß sich ihre Bedeutung doch im wesentlichen in der von Fuga freilich mit größtem Geschick vorgenommenen Adaptation eines Vorbildes aus dem Seicento auf eine neue Situation erschöpft, so ist bei der Gestaltung des Innenraumes, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, die Eigenleistung von Fuga sehr viel höher zu bewerten. Für diesen gibt es kein Einzelvorbild, dessen Einfluß sich Fuga so weitgehend unterworfen hätte, wie es bei der Fassade im Bezug auf S. Maria in Campitelli festgestellt werden konnte. Wohl hat auch hier Fuga die von Borromini, Bernini und Rainaldi zum Teil bis in Einzelheiten nachweisbaren Anregungen aufgenommen. Innerhalb des neuen Zusammenhangs, in den die übernommenen Formen eingehen, besitzt ihre Verwendung aber doch einen so stark persönlichen Charakter, daß im Eindruck die Erinnerung an die Vorbilder zurücktritt. Trotz gewisser kompilativer Neigungen ist Fuga darum nicht als Eklektiker zu bezeichnen.

<sup>37</sup> I. Toesca, Alessandro Galilei in Inghilterra, in: *English Miscellany*, 3, 1952, S. 189—220.

<sup>38</sup> Vgl. E. F. Seckler, Wren and his Place in European Architecture, London 1956, S. 192 f.

<sup>39</sup> V. Fürst, The Architecture of Sir Christopher Wren, London 1956, S. 73, fig. 90, S. 95, fig. 92.

Mit dem Innenraum von S. Maria dell'Orazione e Morte bietet er auch mehr als nur eine sog. „schöpferische Synthese“, in der die sehr verschiedenen Möglichkeiten der Tradition zum Einklang gebracht werden. Eine selbständige Leistung ist insbesondere die in der italienischen Sakralarchitektur des 18. Jahrhunderts ohne Beispiel befindliche Idee der Durchstoßung einer ovalen Raumbegrenzung durch Kreiskörper zur Schaffung einer durch Wandschwingungen belebten Blickbahn, die zum Hauptaltar hinführt. Im Vergleich zu Guarini oder den an ihn anschließenden Architekten des oberitalienischen Settecento, mit ihren zuweilen etwas „abenteuerlich“ anmutenden geometrisch-statischen Experimenten, mag Fugas Raumschöpfung vielleicht als weniger ideenreich erscheinen. Sie ist jedoch, wie die Selbständigkeit der von Fuga entwickelten Lösung deutlich macht, kaum ärmer an Erfindungsgabe. Gegenüber der borrominesken Tradition wird sie durch eine Reife und Abgeklärtheit gekennzeichnet, in der sich das Endstadium einer ablaufenden Entwicklung ankündigt.

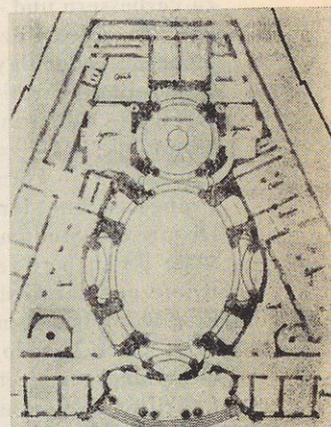
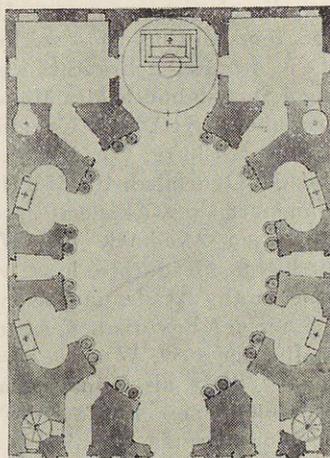
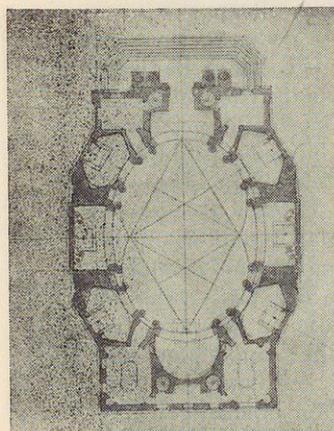
Die Planung Fugas scheint sich, abgesehen von den sehr unterschiedlichen Seitenaltären, bis in die dekorativen Einzelheiten erstreckt zu haben, deren Zusammenklang an S. Andrea al Quirinale erinnert. Es ist merkwürdig, aber nicht zufällig, daß trotz der borrominesken Wandbewegung der Raum von S. Maria dell'Orazione e Morte im harmonischen Gesamteindruck der Kirche Berninis auf dem Quirinal am nächsten steht. In wohl sehr verschiedener Weise, aber hinsichtlich des „Qualitätsanspruchs“ doch noch auf einer vergleichbaren Stufe, ist Fuga mit dem Innenraum von S. Maria dell'Orazione e Morte eine Raumschöpfung gelungen, die als Spätbeispiel noch würdig neben den Sakralbauten des römischen Hochbarock zu bestehen vermag.

Die durch die Quasi-Ondulation in der unteren Raumzone vorhandene Spannung wird in den Gesimsen durch die Zunahme des plastischen Volumens auf einen Höhepunkt geführt. Gleichzeitig ist aber durch die mit der Reduktion des Segments verbundene Verminderung der konvexen Gegenbewegung (die durch die obersten Profile schon wie abgeschnürt erscheint) ihr Nachlassen eingeleitet, das mit dem Rücksprung der Attika in einer fast ruckartigen Weise fühlbar wird. Das Motiv der zurückgedrängten Spannung, die im Oval der Kuppel über den zum Gottesdienst versammelten Gläubigen zur Auflösung gelangt und in einen Zustand beruhigter Harmonie übergeht, erfüllt den Raum mit einer Atmosphäre, die der kultischen Bestimmung des Gebäudes entspricht, das dem Gebet um die ewige Ruhe der von der Bruderschaft betreuten Verstorbenen dient. Mit Absicht hat Fuga von jeder tristen Übersattung dieser Atmosphäre Abstand genommen. Die heutige Farbigkeit mit ihrer Dunkeltonung ist erst ein Werk der neueren Zeit<sup>40</sup>. Ursprünglich war der von mehr Helligkeit als heute erfüllte Raum oberhalb der noch vorhandenen ockerfarbenen Marmorierung

<sup>40</sup> 1867, als die Orgelepore entstand, wurde noch auf einen lichten Raumeindruck Wert gelegt. Vgl. den Restaurationsbericht im *L'Osservatore Romano* vom 31. Oktober 1867, S. 1003; vgl. A. Bevigiani a. a. O., S. 20.

der unteren Zone sicher in lichten Braunabstufungen mit Vergoldungen gehalten<sup>41</sup>. Diese bedauerlichen Veränderungen, die möglichst bald wieder rückgängig gemacht werden sollten, sind zu einer Zeit geschehen, die für Fugas Intentionen kein rechtes Verständnis mehr besaß und glaubte, wegen des an diesem Ort immer gegenwärtigen Gedankens an den Tod, den Raum mit der dumpfen Stimmung erfüllen zu müssen, die Fuga so sorgfältig vermieden hatte. Die an Stelle der sonst üblichen Engelköpfe in den Fenstergiebeln vorhandenen Totenschädel, die von den Stichkappen des Gewölbes umschattet werden, sind, mit den Sanduhren über dem Attikagesims, die einzigen Symbole der Vergänglichkeit. Mit taktvoller Zurückhaltung angebracht, beeinträchtigen diese Mahnzeichen nicht die von der Architektur her stimulierte Stimmung einer fast heiteren Gelassenheit, die der Arciconfraternità dell'Orazione e Morte in dem Raum ihrer kultischen Betätigung entgegentritt. Ihren Mitgliedern, die mit der Bergung von Toten eine der am meisten Überwindung verlangenden Pflichten der christlichen Nächstenliebe übernommen haben, wird damit eine Einstellung zum Tode nahegelegt, wie sie am eindrucksvollsten von den Styliten und Einsiedlern vorgelebt wurde, deren Darstellungen in den Neubau der Kirche übernommen worden sind. Der an der rechten Wand im Fresko wiedergegebene Antonius Abbas, der den Eremiten Paulus von Theben in der Einsamkeit besucht und ihn dann nach seinem Tode dort beerdigt hat, handelt prototypisch für die Confraternità, die noch bis in die moderne Zeit hinein in die Campagna hinauszog, um die Leichname von Menschen zu bergen, die in Armut und Verlassenheit verstorben waren.

<sup>41</sup> Vgl. die Vorhalle von S. Maria Maggiore.



- a) Francesco Borromini, Ovalgrundriß (Wien, Albertina Nr. 166)  
 b) Carlo Rainaldi, Ovalgrundriß (Rom, Biblioteca Vaticano, Chigi P. VII, 10, Fol. 127 v)  
 c) Carlo Rainaldi, Ovalentwurf für S. Maria in Campitelli (Archiv der Kirche)