

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

Vorbemerkung

Dieser Beitrag widmet sich dem schöpferischen Umgang mit den Elementen der Säulenordnungen der frühneuzeitlichen Baukunst, insbesondere dem Gebälk. Ein solches Unterfangen kann im vorliegenden, begrenzten Rahmen weder einen Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Systematik erheben. Es zeugt aber von einer gewissen Relevanz, daß sich die hier versammelten Beispiele vorwiegend im Werk derjenigen Architekten finden, die ohnehin besonderes künstlerisches Ansehen genießen: so etwa Bramante, Michelangelo, Vignola, Borromini und Juvarra. Im Folgenden soll es freilich nicht um die umfassende Würdigung von Einzelwerken und deren Rolle im Œuvre ihrer Schöpfer gehen. Vielmehr steht der Gesichtspunkt im Vordergrund, daß jede Bauaufgabe ganz konkrete gestalterische Anforderungen auch im Detail stellt, deren Lösung nicht zuletzt den künstlerischen Wert eines Bauwerkes ausmacht.¹

Bekanntermaßen finden sich mehr oder weniger bizarre *licenze*, also gestalterische Freiheiten der Anwendung des architektonischen Vokabulars, vorwiegend im sogenannten Barock und Spätbarock. Ausgehend von der Annahme, daß die Betrachtung von Architekturformen nicht durch die kunsthistorischen Epochenbegriffe Renaissance, Manierismus und Barock eingeschränkt werden sollte, sondern von der Vorstellung einer einzigen, auf dem antiken Vokabular aufbau-

enden Architekturepoche ausgehen muß,² schien mir der Versuch lohnend, den Ursprüngen der späteren gestalterischen Freiheiten der Gebälkbildung nachzugehen.

Bei der Materialsichtung bin ich auf Bramantes Belvederehof als frühestes Beispiel gestoßen. Aber ich habe Christof Thoenes den Hinweis zu verdanken, daß schon Serlio eben dieses Beispiel im dritten Buch ausdrücklich anspricht. Nur selten fügt es sich so glücklich, daß sich zu einem wahrgenommenen Sachverhalt explizite zeitgenössische Aussagen finden.

Ausgangspunkt

Worum geht es überhaupt? Im dritten Buch widmete Serlio einem kleinen Detail des Belvederehofes eine ganze Seite, nämlich der Bildung des Gebälkes an den korinthischen, von Bramante ab 1503 errichteten und später durch Pirro Ligorio geschlossenen Loggien des Gartenhofes.³ Es handelt sich dabei um die scheinbar marginale Tatsache, daß Bramante das von den Pilastern getragene Gebälk zwischen den einzelnen Achsen verkröpft, also zurückspringen läßt, während das zugehörige Gesims – genauer dessen oberer Teil – diese Bewegung nicht mitvollzieht, sondern gerade durchläuft (Abb. 1, 2). Serlio lobte diese Maßnahme, die zu einer beruhigteren Erscheinung der Gliederung führte, und attestierte ihr sogar, daß sie dem klugen Architekten bei vielen Gelegenheiten nützlich sein könnte.⁴

des Belvedere im Vatikan, Mainz 1998, S. 17–65. Im Zuge der Aufstockung und der Anlage des *nicchione* im oberen Hof unter Pius IV. wurden auch die Loggien geschlossen.

⁴ »Ma in questa cornice l'Architetto ebbe bel giudizio nel far correre la corona tutta integra, e far risaltare gli altri membri da quella in giù: la qual cosa torna tutta graziosa, e la corona viene ad essere più forte, e conserva tutta l'opera dalle acque; della quale invenzione il prudente Architetto si potrà molto valer in diversi accidenti, perché non stanno sempre bene i risalti dei cornici[...]« Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro*, Venedig 1540, S. 143. Der Sachverhalt ist überdeutlich auch in der entsprechenden Abbildung des Belvederehofes im Codex Coner (fol. 41) wiedergegeben, so daß vermutet werden darf, daß ihm schon vor Serlio Aufmerksamkeit geschenkt wurde; vgl. zur Datierung und Autor-

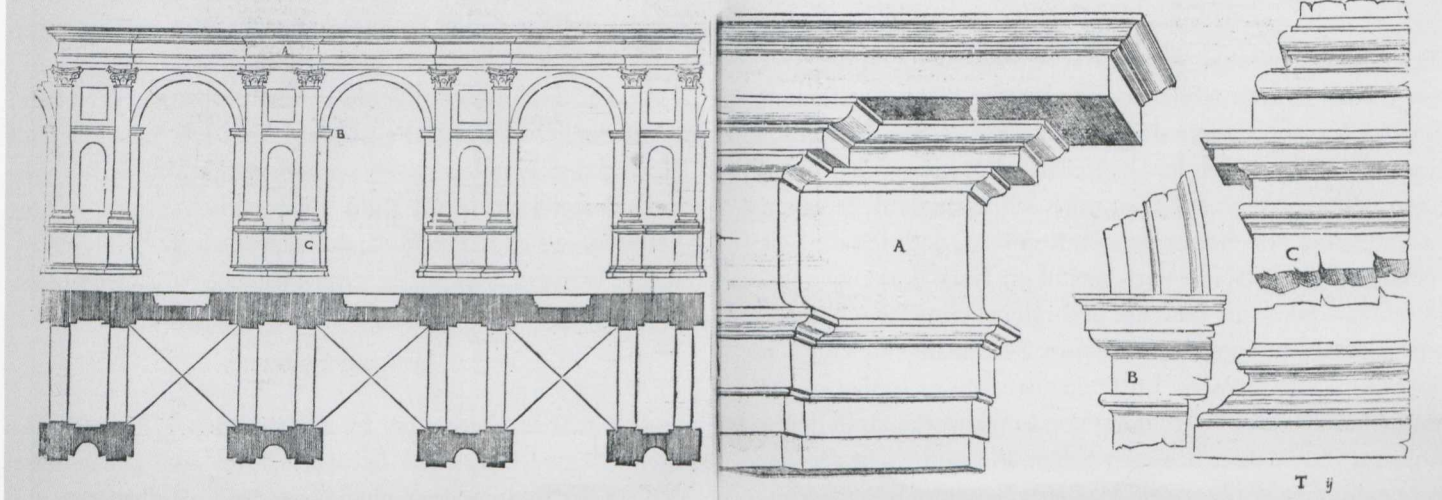
¹ Im Sinne dieses Blickwinkels und angesichts des begrenzten Rahmens wurde die Abbildung von Details der – zumeist ohnedies weithin bekannten – Wiedergabe der Gesamtansicht vorgezogen.

² Nach der seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ausgebildeten deutlichen Neigung zur Abgrenzung von Stilepochen besteht in jüngerer Zeit die Tendenz, diesen Zeitraum als »vitruvianisches Zeitalter« – wie bereits im Konzept der »architecture classique« in Frankreich – wieder als Einheit zu sehen; vgl. hierzu schon Eric Forssmann, *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961, S. 104f.

³ Der Belvederehof wurde von Julius II. als erstes Großprojekt 1503 begonnen, vgl. Christoph Luitpold Frommel, »I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere« in *Il cortile delle statue. Der Statuenhof*

Auendo io trattato di tante cose antiche, e dimostrato in disegno uisibile, è cosa ragionevole ch'io tratti, e dimostri qualch'una de le moderne, e massimamente di quelle di Bramante architetto, benchè però non l'ho lasciato adietro hauendo dimostrato il stupendo edificio di san Pietro, Et altre cose trattando de i tempi sacri, e veramente si può dire ch'egli habbia suscitata la buona Architettura col mezzo però di Camillo. II. Pontefice massimo: come fanno fede tante, e così belle opere da lui fatte in Roma, de le quali la figura qui sotto ne è vna. Questa è vna loggia fatta a Belvedere ne i giardini del Papa, ne la quale si comprendono due belle cose: vna la fortezza sua, che accenna a la perpetuità per essere i pilastri di tanta latitudine, e grossezza. L'altra tanti belli accompagnamenti, e così bene ornata, Et oltre la bella inuentione ella è anchor molto ben proportionata. L'opera qui sotto è misurata a palmo antico, cioè a palmo, Et a minuti. La latitudine de gli archi è palmi diciotto, Et altrettanto sono li pilastri, cioè tanto to il pieno, quanto il voto. La fronte del pilastro è diuisa in parti vndici: una parte sarà la pilastrata, che toglie fu l'arco, che sono due parti: due parti si daranno a vna colonna, che è quattro parti: due parti a la pilastrata del nicchio, e tre parti si daranno al nicchio, e così saranno distribute le vndici parti: l'altezza del piedestalo sarà per la metà de la latitudine del pilastro. L'altezza de la base d'esso piedestalo sarà quanto è la pilastrata de l'arco. L'altezza de la cornice del piedestalo sia la nona parte manco de la base. L'altezza de la colonna con la base e'l capitello sia noue grossezze d'essa, e la settima parte di più. La base sarà per mezza grossezza di colonna, e'l capitello sarà per vna grossezza, Et hauera la settima parte di più per l'abaco. L'altezza de l'architrave, del fregio, e de la cornice sia quanto è il piedestalo senza la sua base, e quest'altezza sia diuisa in parti vno dici: quattro parti saranno per l'architrave: tre parti si daranno al fregio, perche è senza intaglio: le quattro parti restanti saranno per la cornice, e dipoi tirato il mezzo circolo a la grossezza de la pilastrata: l'altezza del vano sarà duplicata a la sua larghezza, e tirata l'imposta de l'arco al suo loco: l'altezza de la quale sia per mezza grossezza di colonna; li nicchi Et i quadri sopra essi haeranno la sua proportion.

Erde qui adietro non ho potuto, per la picolezza de la figura, dimostrare diffusamente tutti li membri de la loggia passata, ho voluto qui sotto dimostrarli in maggior forma. La parte notata C. Anota il piedestalo di essa loggia, Et ancho vi è sopra la base de la colonna tutti proportionati a le opere grandi. la figura segnata B. rappresenta l'imposta de gli archi col suo archiuolto, e con tutti li suoi membri. la figura notata A. Anota l'architrave, il fregio, e la cornice sopra le colonne. Le misure generali circa le altezze ho detto qui adietro, ne piu replicato, per esser tutti i membri ben proportionati a le proprie. Ma in questa cornice l'Architetto hebbe bel giudicio nel far correre la corona tutta integra, e far risalire g'altre membri da quella in giù: la qual cosa torna tutta gratiosa, e la corona viene ad essere piu forte, e conserua tutta l'opera da le acque: de la quale inuentione il prudente Architetto si potrà molto valere in diversi accidenti, perche non stann: sempre bene i refalti de le cornici, ma in qualche luogo tornano bene, Et in alcuni tornano male: anzi sono incomportabili i refalti, doue la colonna non ha due meze colonne da le bande. ma di questi refalti, o lassene che dire le vogliamo, ne ho trattato piu diffusamente nel quarto libro, nel trattato de le colonne a carte. L. XV l.



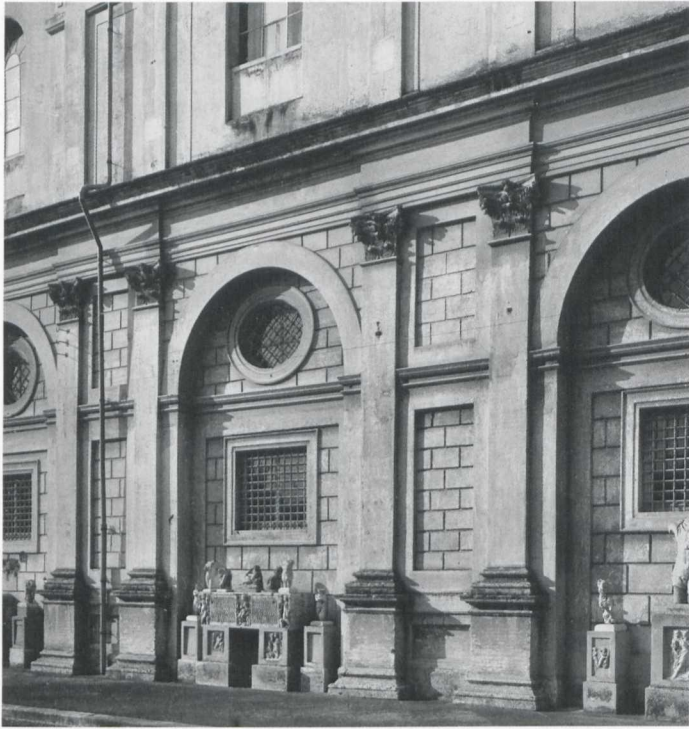
1. Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro*, Venedig 1540, S. 142 u. 143 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

Die von Serlio genannten und nicht immer erwünschten Verkröpfungen sind Folge eines grundsätzlichen Problems, insbesondere der neuzeitlichen Architektur. Sie entstehen durch die Verbindung von Säulenordnung und Wand – eine Situation, die sich in der griechischen Architektur kaum, aber auch in der römischen weniger häufig stellte, als man annehmen möchte. Zwar kennt die römische Architektur eine Viel-

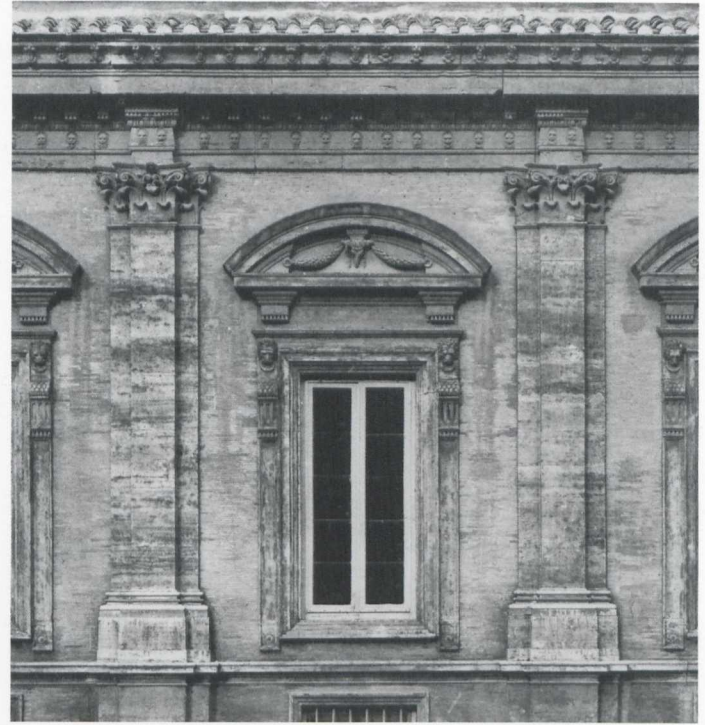
zahl an Bauten mit großen Wandflächen, jedoch sind solche keineswegs immer mit plastischen Ordnungen gegliedert.⁵ Erst die neuzeitliche Kanonisierung der Ordnungen, der Wille der neuzeitlichen Architektur zur Systematik – nicht zuletzt durch das aus der romanischen und gotischen Architektur stammende Streben nach vertikaler Kongruenz der Bauglieder – und die Neigung, nunmehr auch nachrangige

schaft des Codex Tilman Buddesieg, »Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975), S. 89–108.
⁵ Gerade die großen Bautenkomplexe (in der frühen Kaiserzeit etwa die Foren, später die Thermenanlagen) bildeten kaum Fassaden aus; vgl. hierzu auch die erhellenden Bemerkungen zum Verhältnis von Bauwerk und Platz in der antiken Stadtstruktur in Christof Thoenes, »Römische Plätze: Planung und Nicht-Planung«, in Christof Thoenes, *Opus incertum*, hg. v. Andreas Beyer/Horst Bredekamp/Peter Cornelius Claussen, München/Berlin 2002, S. 347. Der Einsatz der Ordnungen beschränkt sich zunächst auf wandlose Bereiche (Portiken der Tempel) bzw. die Kanten des Mauerwerks (z.B. Hadriansmausoleum, Ara Pacis). Pfeiler oder Säulen in der Wandfläche werden hingegen oft durch besondere Nischenbildung »freigestellt« (z.B. Grab der Annia Regilla). Signifikant

ist auch das Innere des Pantheons, wo nur die Nischenöffnungen mit einer Ordnung versehen sind, während die Wandstücke das Gebälk ohne zusätzliche Stützen tragen; siehe hierzu auch Martin Raspe, *Das Architektursystem Borrominis*, München/Berlin 1998, S. 22f., und den Beitrag von Martin Raspe in diesem Band.
 Zwar tritt die Verkröpfung nicht ausschließlich bei Wandbauten auf, aber die klassische griechische Architektur kannte sie so gut wie gar nicht. Sie erscheint erst in hellenistischer Zeit, etwa bei den Theaterprospekten. Meist handelt es sich dann eher um ädikulaartige Gebilde, die besser als eigenständige Architekturen anzusprechen sind. Eine derartige Auffassung läßt sich auch noch bei römischen Bauten wie der Porta Maggiore in Rom oder der Porta dei Borsari in Verona beobachten. Durchgebildete Verkröpfungen, wie sie für die Bauten der Renaissance und des Barock charakteristisch wurden, beschränken sich auch in der römischen Architektur auf einzelne Bauaufgaben, ins-



2. Rom, Belvederehof des Vatikan, Bramante ab 1503, mit späteren Veränderungen (Foto Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, ab hier kurz ICCD)



3. Rom, Palazzo Farnese, Hof, Obergeschoß, Michelangelo nach 1546 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

Baufaufgaben mit Ordnungen zu versehen, brachten neue Herausforderungen mit sich. Sedlmayr sah die – von ihm so genannte, jedoch nicht eingehender beschriebene – »Säulenordnungswand« geradezu als architektonische Leitform für jene Epoche an, die sich von der Renaissance bis zum Ende des Barock spannt.⁶

Vereinfacht gesprochen besteht der Konflikt darin, daß erstens die Wandöffnungen mit dem Rhythmus und den Höhen der Säulenordnung in Einklang gebracht werden müssen⁷ und daß zweitens – hier kommt die Verkröpfung ins Spiel – die eigentliche Wandfläche hinter der Säulenord-

nung liegt, unabhängig davon, ob diese nun mit Säulen oder Pilastern gebildet ist. Da die Ordnung bei Bauten mit geschlossenen Wänden in der Regel nicht mehr die Funktion der tragenden Struktur innehat, gleichzeitig aber als autonomes, vorgelagertes System vor der Wandfläche übermächtig werden kann, liegt es nahe, die Gebälke zwischen den Stützen auf die Ebene der Wandfläche zurückzuverkröpfen. Es ist dann die Wand selbst, die das Gebälk zu tragen scheint.⁸

Als um 1500 das System der Säulenordnungen in neuer, systematischer Weise etabliert war⁹ und sehr bald eine erhebliche Komplexität des Wandaufbaus erreicht wurde, tra-

besondere die monumentale Verbindung von Säule und Mauer- masse im Triumphbogen. Starke Verkröpfungen erscheinen zunächst nur im Zusammenhang mit Prostasensäulen an Monumenten, später auch an Prachtbauten (z. B. Fassade des Templum Pacis in Rom, 75 n. Chr.; Hadriansbibliothek in Athen, 132 n. Chr.), wurden jedoch insgesamt eher vermieden. Belege hierfür sind etwa die großen Theater in Rom und Verona – Ausnahmen wie das Theater in Nîmes bestätigen die Regel. Wenn es – in scheinbarer Parallele zu unserem Beispiel vom Belvederehof – am Markttor von Milet [2. Jh. n. Chr., Pergamon- museum, Berlin] zwar eine Differenz im Verlauf des Gebälks gegenüber dem Boden des Obergeschosses gibt (vgl. Abb. 6 u. 7), besteht der Unterschied jedoch in einer viel stärkeren, für die antike Architektur charakteristischen Trennung der Einzelelemente, insofern als letzterer nicht zugleich als Teil des Gesimsprofils anzusehen ist.

⁶ Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke I*, (Studienausgabe) Mittenwald 1977, S. 207. Vgl. auch die Ausführungen von Hermann Schlimme im Rahmen der Untersuchung der »Reliefierten Kirchenfront« zum Pro-

blem des Verhältnisses von »Wand«, »Stütze« und »Öffnung«: Hermann Schlimme, *Die Kirchenfassade in Rom*, Petersberg 1999, bes. S. 60–75.

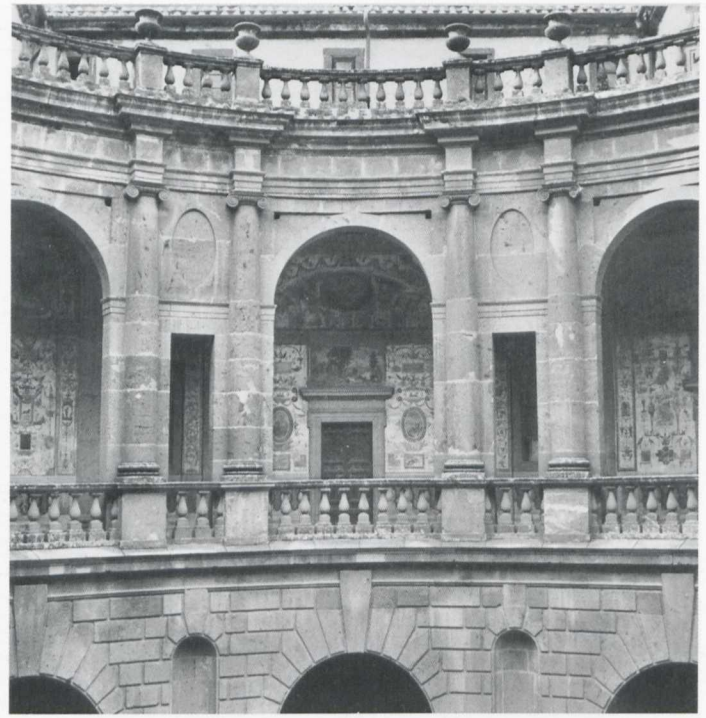
⁷ Durch zahlreiche große Bauprojekte zieht sich die Bewältigung der damit verbundenen Schwierigkeiten wie ein roter Faden, wie etwa das Beispiel St. Peter mit seinem mehrfachen Wechsel von großen zu kleinen Ordnungen verschiedener Grundmaße zeigt; vgl. Christoph Luitpold Frommel, »San Pietro«, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, hg. v. Henry Millon/Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand 1994, S. 399–423; Christoph Luitpold Frommel, »Die Baugeschichte von St. Peter, Rom«, in *Raffaello, das architektonische Werk*, hg. v. Christoph Luitpold Frommel/Stefano Ray/Manfredo Tafuri, Stuttgart 1987, S. 241–310.

⁸ Vgl. Anm. 5.

⁹ Vgl. Christof Thoenes, »Gli ordini architettonici. Rinascita o invenzione?« in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, hg. v. Marcello Fagiolo, Rom 1985, S. 261–271.



4. Rom, Konservatorenpalast, Michelangelo, vor 1564 (Foto G. Schelbert)



5. Caprarola, Palazzo Farnese, Hof, Obergeschoß, Vignola ab 1559 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

ten die skizzierten Konflikte immer deutlicher zutage. Insbesondere steigerte die Instrumentierung größerer Wandflächen mit Ordnungen – wie etwa am Belvederehof – das Dilemma zwischen entweder übermächtigen, von der Wand abgerückten Gebälken oder unruhigen Verkröpfungen dermaßen, daß nach gestalterischen Abhilfen gesucht werden mußte. Bramante fand eine solche in der beschriebenen Trennung zwischen dem bekrönenden Profil des Gesimses auf der einen und den restlichen Elementen des Gebälks auf der anderen Seite.

Gestaltung vor der Wand: Verkröpfung

Bramantes Beispiel machte unmittelbar Schule, wie etwa der Palazzo für Jacopo da Brescia zeigt (vgl. Abb. 8).¹⁰ Bei Michelangelos Obergeschoß im Hof des Palazzo Farnese,¹¹ dem später wiederum wörtlich die Fassade des Palazzo Barberini folgte,¹² wird der gerade Verlauf des Gesimses durch dessen größere Stärke noch deutlicher gezeigt (Abb. 3).

¹⁰ Ca. 1515–1518 für den päpstlichen Arzt Jacopo da Brescia vermutlich nach Entwurf von Raffael errichtet, 1937 im Zuge der Anlage der Via della Conciliazione abgetragen und verändert wieder aufgebaut, vgl. Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, S. 45–52.

¹¹ 1546–1547, vgl. FROMMEL 1973, II (Anm. 10), S. 142, Anm. 11.

¹² Um 1628 von Maderno und Bernini unter Mitarbeit von Borromini, vgl. Aloisio Antinori, »Roma, palazzo Barberini alle Quattro Fontane«, in *Storia dell'architettura italiana, Il Seicento*, hg. v. Aurora Scotti Tosini, Mailand 2003, S. 140–145, mit weiterer Literatur.

Eingespannt in eine hierarchisch ausdifferenzierte architektonische Struktur, erfüllt auch das Gesims der kleinen Ordnung am Konservatorenpalast die Funktion eines klärenden – vielleicht aber mehr dynamisierenden als beruhigenden – horizontalen Elements innerhalb einer vorwiegend vertikal strukturierten Fassade (Abb. 4).¹³

Klärung und Beruhigung nunmehr komplexer Schichtungen waren nicht die einzige Funktion der Varianzen in der Gebälkführung. Es boten sich auch neue Möglichkeiten der Differenzierung an: Wenn Michelangelo den ordinären Wandpilastern in der Sforzakapelle die Verkröpfung nur im Architrav und Fries zugesteht, und gleichzeitig am Anschluß der Säulen, die die zentrale Kuppel und die seitlichen Gewölbe tragen, die Differenz zwischen der Wandstärke und der durch die Entasis reduzierten Säulenstärke durch eine vollständige, auch das Gesims einschließende Verkröpfung auszeichnet, dann wird hier gerade auch mit Hilfe des Gebälks das Raumgefüge artikuliert und fokussiert.¹⁴

Auch Vignolas Obergeschoß im Hof des Palazzo Farnese in Caprarola, das die Gliederung des Belvederehofes aufnimmt, erfährt den entscheidenden Akzent durch die Be-

¹³ Zum Konservatorenpalast vgl. Harmen Thies, *Michelangelo, das Kapitäl*, München 1982.

¹⁴ Zur Sforzakapelle vgl. Georg Satzinger, »Michelangelos Cappella Sforza«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 35 (2003/04 [2005]), S. 327–414.



6. Vignola, Titelkupfer der *Cinque Regole*, 1567 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)



7. Rom, Palazzo Lancellotti, Domenichino um 1628 (Foto G. Schelbert)

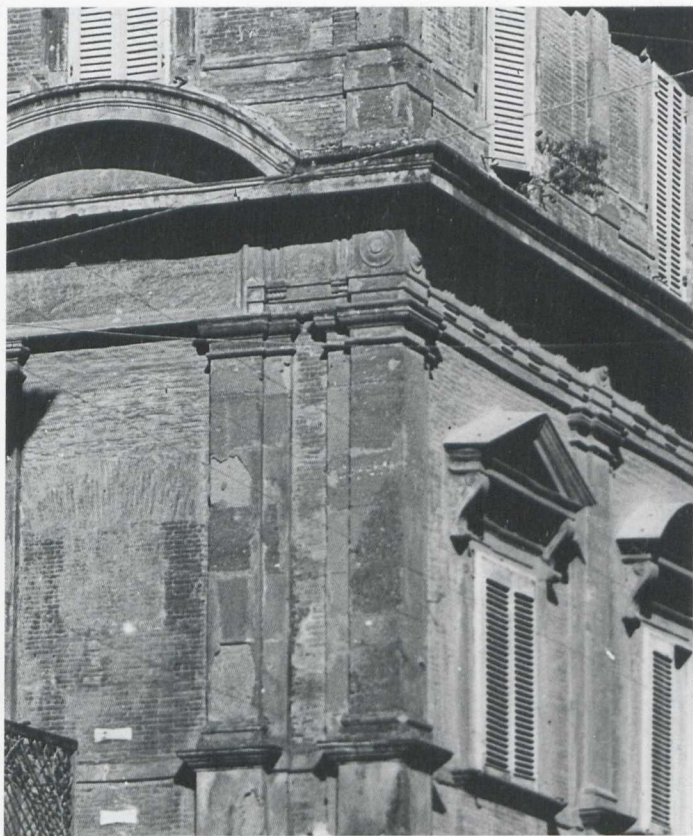
handlung der Gebälkzone (Abb. 5).¹⁵ Hier wechseln die großen Arkaden mit kleinen rechteckigen Öffnungen in Schmaltravéen. In der Zusammenschau zweier solcher Travéen mit einer Rundbogenöffnung ergibt sich – nicht zuletzt durch die Verwendung von Säulen anstelle von Pilastern deutlicher als im Belvederehof – ein triumphbogenartiges Motiv. Dieses wird vor allem durch die Artikulation der schmalen Travéen erzeugt, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sich das Gesims des umlaufenden Gebälks nicht wieder zurückverkröpft, sondern sich gerade zwischen den beiden Säulen spannt.

Derartige Freiheiten sind bei Vignola ansonsten eher selten zu finden. Allerdings wählte er eine ähnliche Gestaltung für das Frontispiz seiner *Regole* – offenbar in der Absicht, den Volutengiebel auf der Ädikula zu plazieren, der den von ihm entworfenen Kaminaufsatz im Palazzo Farnese in Rom wiedergibt (Abb. 6).¹⁶

Mag das Vignola-Frontispiz der *Regole* architektonisch eher skurril wirken, so hatte doch gerade diese Nicht-Verkröpfung des Gesimses bei Portalrahmungen seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonderen Erfolg. Man konnte auf diese Weise nämlich einen Balkon unterbringen, ohne diesen von

¹⁵ Der Palazzo Farnese wurde 1559 begonnen und war beim Tod Vignolas 1573 nicht ganz vollendet, vgl. Fabiano T. Fagliari Zeni Buchicchio, »Palazzo Farnese a Caprarola«, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, hg. v. Bruno Adorni/Christoph Luitpold Frommel/Christof Thoenes/Richard J. Tuttle, Mailand 2002, S. 210–214, mit weiterer Literatur.

¹⁶ Christof Thoenes, »Vignolas ›Regola delli cinque ordini‹ (1583)«, in Christof Thoenes, *Opus incertum*, hg. v. Andreas Beyer/Horst Bredekamp/Peter Cornelius Claussen, München/Berlin 2002, S. 180–183 und Christof Thoenes, »La pubblicazione della ›Regola‹«, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, hg. v. Bruno Adorni/Christoph Luitpold Frommel/Christof Thoenes/Richard J. Tuttle, Mailand 2002, S. 333–340, bes. S. 336f.



8. Rom, Palazzo von Jacopo da Brescia, Raffael 1515–1518, Zustand vor 1938 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

einem schweren Gebälk tragen lassen zu müssen, wie etwa das schöne Beispiel von Domenichinos um 1628 errichtetem Portal des Palazzo Lancellotti zeigt, das 1702 auch Eingang in die Rossis *Studio di Architettura* gefunden hat (Abb. 7).¹⁷

Es ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele aus dem Bereich der Portalgestaltung anführen,¹⁸ insbesondere solche, die aus dieser Lösung zusätzliches gestalterisches Kapital schlagen, zumal im 18. Jahrhundert, wie etwa Valvassoris Hauptportal des Palazzo Doria Pamphili.¹⁹ Bevor ich auf weitere Beispiele eingehe, die mit Hilfe des Vor- und Zurück-

springens einzelner Bestandteile des Gebälks die Raumtiefe gestalten, ist ein Blick auf die – zumeist viel auffälligeren – Modifikationen des Gebälks in der vertikalen Ebene zu werfen: das Gebälk in Gestalt von Giebeln und anderen Überformungen von Wandöffnungen aller Art.

Gestaltung auf der Wand

Der Umstand, daß der Karnies des Kranzgesimses bereits in der klassischen Architektur beim Dreiecksgiebel des Tempels dem Giebelgesims folgt, während das sich horizontal fortsetzende Kranzgesims ohne abschließendes Karniesprofil bleibt, ist hinsichtlich der vom restlichen Gebälk unabhängigen Rolle des Abschlußprofils durchaus unserem ersten Beispiel verwandt. Auch hier erhält das Abschlußprofil des Gesimses eine »autonome« Stellung und folgt nicht den übrigen Bestandteilen des Gebälks. Es ist jedoch in der Regel nur das Karnies- oder Abschlußprofil, das sich im Auf und Ab über die übrigen Glieder hinwegzieht, während das eigentliche Gesimsprofil für den Giebel neu ansetzt. In dieser Weise – wenn auch durch die reduzierte Form der Profile bereits einer Gesamtbewegung angenähert – ist der Segmentbogen an der Seitenfront des Palazzo von Jacopo da Brescia strukturiert, der eine Ädikula für ein Wappen Leos X. bildete (Abb. 8).²⁰ Hingegen verzichtete Michelangelo an der Porta Pia auf die Wiederholung des vollständigen Gesimsprofils bei dem gesprengten Segmentbogengiebel,²¹ so daß sich – gesteigert durch die Kürze der Gesimsstücke – die Spaltung des gesamten Gesimses in den Vordergrund drängt und das Motiv etwas Deformiertes, Spielerisches erhält (Abb. 9).

Die freieste Entfaltung erfuhren Aufbiegungen des Gesimses – ebenso wie die im folgenden noch anzusprechenden Biegungen des gesamten Gebälks – bei Kleinarchitekturen, insbesondere bei Altären, Fenstern, Portalen und sonstigen Rahmungen. Auch für dieses Feld kann nur ein Schlaglicht auf die unübersehbar große Anzahl an Beispielen geworfen werden: Borrominis Portale, wie etwa das Eingangsportal zum Oratorium, bahnten den Weg für die geradezu schlangenartige Verselbständigung spätbarocker Altargesimse und -giebel.²² Im Sinne unseres Gegenstandes könnte man nun wörtlich end-

¹⁷ Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven [u.a.] 1982, S. 96; Domenico De Rossi, *Studio d'architettura civile. Opera de più celebri architetti de nostri tempi*, I, Rom 1702, Taf. 132.

¹⁸ Im Bereich der allgemeinen Wandgliederung gibt es hingegen auch in der römischen Architektur des 17. Jahrhunderts kaum Beispiele für solche Modifikationen. Bernini und Pietro da Cortona setzen die Verkröpfung noch eher zurückhaltend und stets »kanonisch« ein. Bei Rainaldi, Pozzo und Carlo Fontana, die der Generation der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Tätigen angehören, findet sich nahezu ausschließlich ein klassischer Aufbau des Gebälks, allerdings unter häufigem Einsatz von Verkröpfungen. So sind in Pozzos Frühwerk, der Jesuitenkirche von Mondovì, oder Carlo Rainaldis Santa Maria in Campitelli die Verkröpfungen in Innenräumen zu einem Höchstmaß gesteigert.

¹⁹ Im Zuge der Fassade zwischen 1731 und 1734 errichtet, vgl. Giovanni Carandente: *Il Palazzo Doria Pamphili*, Mailand 1975, S. 193f.

²⁰ Gerade dieses Detail wurde bei der Wiedererrichtung nicht originalgetreu neu gestaltet und interpretiert nun das gesamte Gesims als gebogen und vom restlichen Gebälk abgehoben. Vgl. Anm. 10.

²¹ Golo Maurer, »Überlegungen zu Michelangelos Porta Pia«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37, (2006 [2008]), S. 123–162, mit weiterer Literatur.

²² Es genügt bereits ein Blick auf die Altäre Juvarras, etwa die Seitenaltäre von Sant'Uberto in Venaria Reale (Gianfranco Gritella, *Juvarra: l'architettura*, 2 Bde., Modena 1992, I, S. 328), den Josefaltar in der Corpus Domini-Kirche in Turin (1724, ebd., II, S. 57) oder den Franz von Sales-Altar in der Chiesa della Visitazione in Turin (1730, ebd., II, S. 238). Zu Juvarras Altären vgl. auch Margit Kern, »Altäre und Altar-



9. Rom, Porta Pia, Stadtseite, Michelangelo 1561–1565
(Foto G. Schelbert)

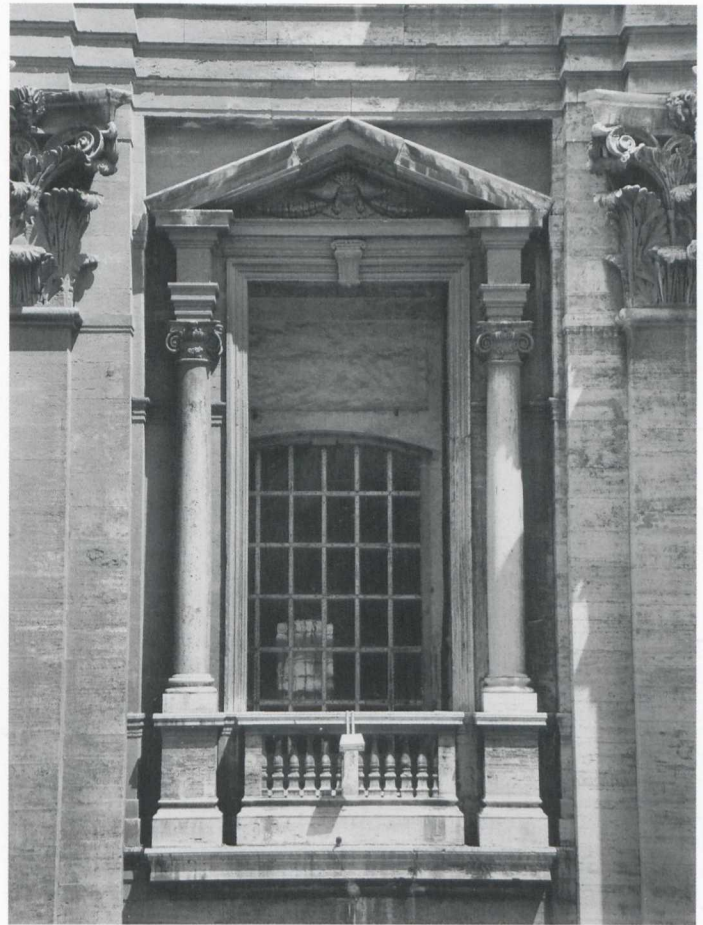
lose Schleifen mit zugehörigen Beispielen drehen. Wenn wir uns hingegen wieder dem Verhältnis des Gebälks zu den Öffnungen der Wand zuwenden, ist nicht in erster Linie der Gesimsbereich, sondern vorwiegend die Zone des Architravs und des Frieses zu betrachten, insofern als häufig eine Maximierung der Öffnung auf Kosten des Gebälks gesucht wurde.

Unterbrechen

Den »Sündenfall« bei einzelnen Ädikulen begingen wohl Antonio da Sangallo d.J. mit den Fenstern im zweiten Obergeschoß der Fassade des Palazzo Farnese²³ und Mi-

raumkonzeptionen Filippo Juvarras«, *Römische historische Mitteilungen*, 38 (1996), S. 307–336 und Giuseppe Dardanello, »Altari piemontesi: prima e dopo l'arrivo di Juvarra«, in *Filippo Juvarra a Torino, nuovi progetti per la città*, Chieri 1989, S. 153–228. Zur publizistischen Verselbständigung der Gestaltungsaufgabe der Rahmenarchitekturen seit dem 16. Jahrhundert vgl. Marco Rosario Nobile, »Porte e finestre, un fenomeno editoriale del Settecento«, *Il disegno di architettura*, 8 (1998), S. 38–41.

²³ Die Fenster des zweiten Obergeschosses wurden vermutlich zwischen 1520 und 1527 geplant (FROMMEL 1973, II [Anm. 10], S. 134; Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, Hildesheim [u.a.] 1995, S. 464), Zeichnung Uff. A 1109r (Uff. steht kurz für das Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florenz); vgl. auch Entwurf für Palazzo Ferrari Uff. A 201r.



10. Rom, San Pietro, Fenster der rechten südlichen Seitenflanke, Michelangelo nach 1546 (Foto ICCD)

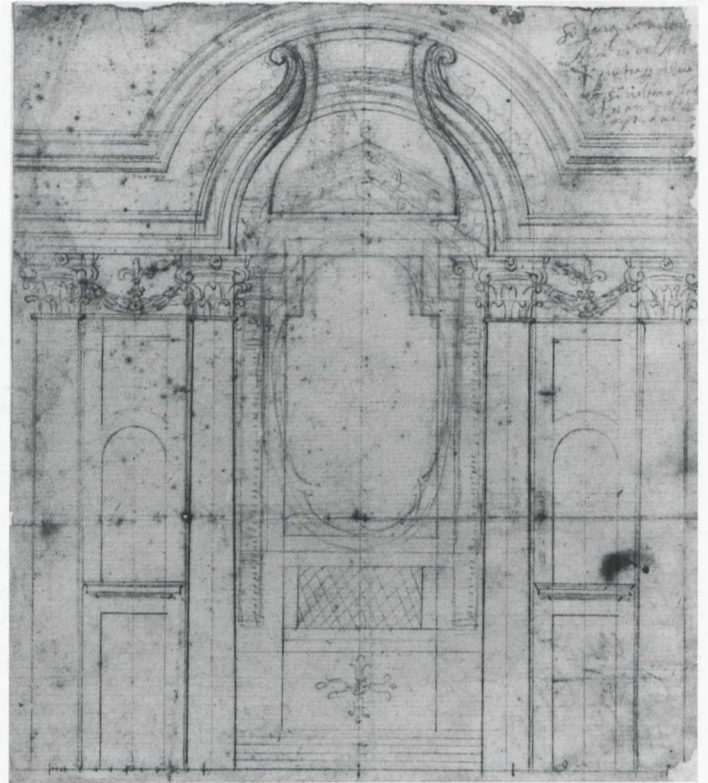
chelangelo mit den großen Fenstern der Peterskirche (Abb. 10),²⁴ die durch den bis in das Giebfeld reichenden Rundbogen beziehungsweise den hochgezogenen Rechteckrahmen eine größere Lichtöffnung erhielten – ein Vorgehen, das von der späteren Kritik lapidar als »rompere l'architrave per allargare il vano« unter den verurteilungswürdigen Irrtümern geführt wurde.²⁵ Die Expansion der Öffnungen betraf nicht nur die Ordnung der Rahmung, sondern machte auch vor der Ordnung der Wand nicht halt. Einen solchen Fall zeigt Palladios Spätwerk mit der Loggia del Capitaniato in Vicenza, bei der die Fenster des Oberge-

²⁴ Sie wurden gemeinsam mit der Gliederung der Konchen wohl bereits 1547 entworfen (Henry Millon, »Michelangelo to Marchionni, 1546–1784« in *St. Peter's in the Vatican*, hg.v. William Tronzo, Cambridge 2005, S. 93–110, mit weiterer Literatur, hier S. 93).

²⁵ Beispielsweise Teofilo Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti*, Venedig 1767, Kap.V, S.45 »E' ancora grandissimo abuso rompere gli architravi, e i fregj, per accrescere i vani, come si vede alcune volte negli ornamenti degli Altari [...]. E questo è un errore molto peggiore di quello del rompere i frontespizj; poichè in tutte le fabbriche gli architravi sono quelle membra principali, e necessarie, le quali insieme colle colonne reggono tutto il peso dell'Edifizio.«



11. Vicenza, Loggia del Capitaniato, Andrea Palladio 1571–1572
(Foto Bibliotheca Hertziana, Rom/Savio)



12. Francesco Borromini, Entwurf für die Eingangswand von Santa Maria dei Sette Dolori (Albertina Az. Rom 642; aus BÖSEL/FROMMEL 2000, S. 378)

schosses in den Architrav der mächtigen Kolossalordnung eingreifen (Abb. 11).²⁶

Gerade bei der mehrere Stockwerke umfassenden Kolossalordnung wird das Gebälk aufgrund der geforderten Gesamtproportion oft störend groß, so daß es zu einem Konflikt mit den Fenstern kommt.²⁷ Was bei Palladio und seinen Zeitgenossen noch als harte Auseinandersetzung inszeniert war, wurde bald zum gesuchten Spiel. Das Gebälk entwickelt sich bis zum 18. Jahrhundert beinahe zur bevorzugten Zone, um Öffnungen und andere Elemente der Wand zu plazieren.

²⁶ Errichtet als Sitz des *Capitano* von Vicenza von 1571–1572, Arnaldo Venditti, *The Loggia del Capitaniato*, University Park 1971 (Corpus Palladianum IV); Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Mailand 1973, Kat. 100, S. 376–379 (vgl. auch Anm. 34). Die Seitenfassade mit der in den Architrav einschneidenden Serliana ist als untergeordnete Ansicht aufzufassen, die ohnehin keine Stützen für das große Gebälk besitzt und daher nicht nach unseren Gesichtspunkten betrachtet werden kann. In vielen Fällen wurde später vollständig auf die Artikulation des Hauptgebälks verzichtet, um den Konflikt zwischen den Fenstern des obersten Geschosses oder Mezzaninfenstern zu vermeiden. In dieser Weise ist z.B. die Gliederung bei Marchionnis Sakristei von St. Peter gelöst, so daß die Fenster – zusätzlich gerahmt von einer ungliederten Wandschicht – mit ihren geknickten Bedachungen ohne weiteren Konflikt in die Gebälkzone hineinragen können.

Aufbiegen

Daß es einen gewissen Reiz beinhaltet, ausgerechnet das eigentlich starre und als lastende Horizontale konzipierte Gebälk nach oben zu biegen, hat schon die spätantike Architekturpraxis empfunden. Der sogenannte syrische Bogen, bei dem das gesamte Gebälk einen Bogen formt, hat sich freilich nur im – den gestalterischen Freiheiten aufgeschlosseneren – Bereich des Villenbaus, in den geographischen Randlagen und generell eher in der Spätzeit etablieren können.²⁸

²⁷ Vgl. zahlreiche Beispiele in Monika Melters, *Die Kolossalordnung. Zum Palastbau in Italien und Frankreich zwischen 1420 und 1670*, Berlin [u.a.] 2008.

²⁸ Unter den erhaltenen Beispielen sind am bekanntesten der Canopus der Villa Adriana in Tivoli, der Hadrianstempel in Ephesus oder der Diokletianspalast in Split, bei dem der syrische Bogen leitmotivisch regelmäßig wiederkehrt. Die sogenannte Serliana stellt eine Variante dar, die jedoch – neuzeitig analytischer gedacht – den Knick des Gebälks vermeidet und den Bogen, der in der Regel kein vollständiges Gebälk, sondern nur eine Architravstirn zeigt, separat aufsetzt. In der Bildung der Einzelteile bietet das Motiv also keine »Unregelmäßigkeiten«, und wir können es aus der weiteren Betrachtung ausschließen (vgl. zur Serliana: Krista De Jonge, »La serliana di Sebastiano Serlio, appunti sulla finestra veneziana«, in *Sebastiano Serlio*, hg. v. Christof Thoernes, Mailand 1989, S. 50–56).



13. Andrea Pozzo, Entwurf für die Fassade der Lateransbasilika, 1699 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

Entscheidende Impulse für Formen des gebogenen Gebälks in der Nachfolge des syrischen Bogens gingen in der neuzeitlichen Architektur ebenfalls von Francesco Borromini aus. So steigerte er bei Santa Maria dei Sette Dolori²⁹ – als Prozeß der Deformation des Architravs förmlich gezeigt in der Entwurfszeichnung Az. Rom 642 (Abb. 12) – das Motiv des Biegens zu einer partiellen Öffnung und Unterbrechung. Gerade der Architrav, der tragende Teil des Gebälks, wird aufgebrochen und entfaltet ein ornamentales Eigenleben – in diesem Fall motiviert durch den Wunsch, ein Fenster einzusetzen.³⁰

Die Nachfolge begnügte sich zumeist mit einfacheren Gestaltungen. Der Effekt ist freilich der gleiche, nämlich besondere Aufmerksamkeit für dasjenige Element zu erregen, das den Anlaß für die Deformation des Gebälkes gab. Die Wirkung von Fenstern und anderen Elementen wird um ein Vielfaches gesteigert, wenn sie nicht nur in einem Wandfeld plaziert sind, sondern das Gebälk durchstoßen und aufbiegen, wie etwa die zentrale Öffnung der Benediktionsloggia in Pozzos *primo progetto* für die Lateransfassade von 1699 (Abb. 13).³¹ Die



14. Rom, Santa Maria della Luce, Gabriele Valvassori 1730 (Foto M. Raspe)

von Fischer von Erlach gleichzeitig errichteten Türme der Kollegienkirche in Salzburg stehen am Anfang der großen Anzahl von in das Gebälk gerückten Uhren an mitteleuropäischen Kirchtürmen des Spätbarock.³²

Die Überschneidung von Öffnungen mit dem Gebälk kann auch dann erhebliche Dynamik entfalten, wenn erstere nicht über die Gesimshöhe hinausstoßen. So ist der als Rahmung für die Emporen vorhangartig nach oben gebogene und direkt das Gesims stützende Architrav in der kleinen römischen Paulinerkirche Santa Maria della Luce ein kühner Einfall Valvassoris, der dabei durchaus noch die Aufgaben der Gebälkelemente reflektiert (Abb. 14).³³

arbeitet mit Ordnungen für jedes Geschoß und einem aufgesetzten Bogen für die Fassadenmitte. Ähnlich wie in Pozzos *primo progetto* betonte 1722 der Entwurf Ferdinando Fugas die Mitte durch das halbrund gebogene Gebälk (Istituto Nazionale per la Grafica, Rom, F.N. 13.865 [1995]), während der siegreich aus dem Wettbewerb von 1732 hervorgegangene Ausführungsentwurf von Alessandro Galilei wieder auf die Deformation des Hauptgebälkes verzichtet und die Benediktionsloggia durch eine Serliana auszeichnet; vgl. Elisabeth Kieven in Borromini, *Architekt im barocken Rom*, hg. v. Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel, Mailand 2000, S. 455–459.

²⁹ Errichtet 1643–1646 bis zum Gewölbeansatz. Die weitere Ausführung des unvollendet gebliebenen Baus nicht mehr unter der Leitung Borrominis, siehe Richard Bösel, »S. Maria dei Sette Dolori«, in Borromini, *Architekt im barocken Rom*, hg. v. Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel, Mailand 2000, S. 376f., mit weiterer Literatur.

³⁰ Vgl. auch die Innenseite der Serliana-Fenster in der Galerie im Palazzo Pamphili an der Piazza Navona, die von Borromini ab 1646 konzipiert und mit der Dekoration von Pietro da Cortona 1651–1654 vollendet wurde.

³¹ Im Stich veröffentlicht in *Perspectiva pictorum et architectorum*, Rom 1700, fig. 83 u. 84. Pozzos *secondo progetto* (fig. 85) ist additiver und

³² Zur Baugeschichte der Kollegienkirche siehe Karin Uetz »Beobachtungen zur Baugeschichte der Salzburger Kollegienkirche«, *Barockberichte*, 18/19 (1998), S. 92–116, mit weiterer Literatur. Bei der Uhr mit darübergeführtem Gesims des römischen Senatorenpalastes handelt es sich nicht um ein besonders frühes Beispiel, sondern um eine spätere Veränderung des von Martino Lunghi d.Ä. 1578 errichteten Turmes.

³³ Daniela Gallavotti Cavallero/Giuseppina Testa, *S. Maria della Luce*, Rom 1976. Die vorhangartige Gestaltung des für die Emporen hochgebogenen Architravs ist als Motiv borrominesk – vgl. etwa die Fenster an der Oratoriumsfassade unten oder die *Botteghen* des Palazzo di Propaganda Fide. Ähnlich, aber nun rein ornamental – da ohne die Notwendigkeit, Platz für eine Wandöffnung zu schaffen –, tritt das Motiv



15. Rom, S. Maria dell'Umiltà, Fassade, Carlo Fontana 1703
(Foto G. Schelbert)

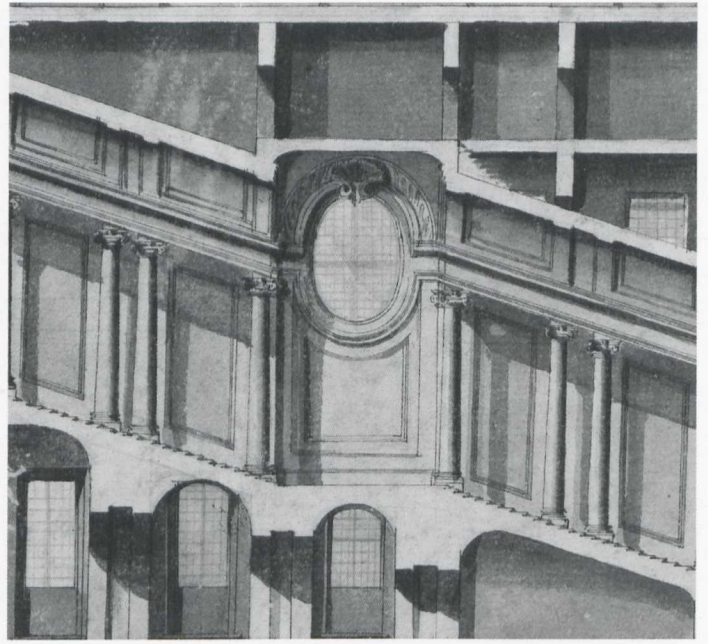
Im allgemeinen verläuft die Entwicklung jedoch zu einer immer graphischeren Auffassung der Bestandteile des Gebäudes, bis schließlich die Grenze zu reinen Rahmenprofilen oft nur noch schwer zu bestimmen ist. So wird das Fenster an Carlo Fontanas Fassade von Santa Maria dell'Umiltà,³⁴ das, vergleichbar dem Fall der Loggia del Capitaniato, nur bis zum Fries in das Gebälk hineinragt, kurzerhand vom Architrav – bzw. einem diesen fortsetzenden Teilprofil – unten herum umrahmt (Abb. 15).

an der Außengliederung der Pfarrkirche in Buxheim (Bayern) von Dominikus Zimmermann um 1726–1729 auf. Zahlreiche weitere, letztlich zumeist borromineske Varianten der Gebälkbildung finden sich in Neapel, insbesondere an den Fassaden Giuseppe Vaccaros.

Früh erscheint die Form des hochgebogenen Architravs bei Bühnenrahmungen in Theatern. Da Bühnenprospekte häufig von Säulen gerahmt sind, aber nach oben eine möglichst weite Öffnung benötigen, wird das Gebälk (sofern vorhanden) oft frei modifiziert; vgl. Alice Jarrard, *Architecture as performance in seventeenth-century Europe, court ritual in Modena, Rome, and Paris*, Cambridge 2003, S. 205.

³⁴ Die Fassade wurde 1703 angefügt. Ursprünglich waren die Doppelpilaster mit nach außen gekehrten Sprenggiebeln bekrönt. Diese Lösung des nach unten geführten Architravprofils findet sich später ähnlich mehrfach bei Juvarra, z.B. bei der Bebauung des Platzes an der Porta Palazzo (heute Piazza della Repubblica; Museo Civico di Tornio, ab jetzt kurz M.C.To, vol. II, c. 38, n. 78, 1947 DS, GRITTELLA 1992 [Anm. 22], II, S. 219–233), wo Fries und Architrav in sehr expressiver Weise durch Mezzaninfenster unterbrochen werden.

³⁵ Dies war im Prinzip schon im Quattrocento der Fall, als große Brüstungsgebälke entstanden, beispielsweise im Hof des von Michelozzo ab 1444 errichteten Palazzo Medici-Riccardi. Eine Nachfolge findet dieses Prinzip noch in den Loggienbrüstungen von Borrominis Oratorium, wo der Fries an der Altarseite durch Baluster ersetzt ist.



16. Pierre de Villeneuve, Wettbewerbsbeitrag zur prima classe des Concorso Clementino von 1708, Entwurf für ein Akademiegebäude (Foto Accademia di San Luca, Rom)

In weiterer Steigerung der bislang gezeigten Lösungen spaltet sich das Gebälk sowohl nach unten als auch nach oben zu nahezu beliebigen Formen auf. Als das am wenigsten strukturierte Element der drei Gebälkelemente bildet der Fries dabei einen dehnbaren Zwischenraum,³⁵ wie etwa das Beispiel eines insgesamt stark berninesken Entwurfes von Pierre de Villeneuve für ein Akademiegebäude im römischen Concorso Clementino 1708 zeigt (Abb. 16).³⁶

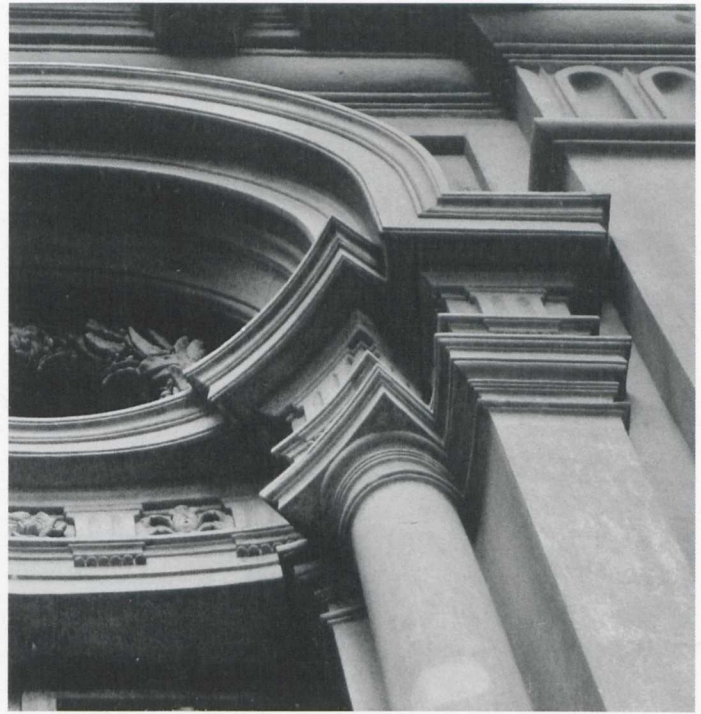
³⁶ Zeichnung ASL 193, Wettbewerb der ersten Klasse, Aufgabe: »Pianta, spaccato e prospetto di una fabbrica per l'uso dell'Accademia del disegno e chiesa«, siehe Paolo Marconi/Angela Cipriani/Enrico Valeriani, *I Disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Bd. 1, Rom 1974, S.9; Datenbank Lineamenta – Forschungsdatenbank für Architekturzeichnungen: <http://lineamenta.biblhertz.it:8080/Lineamenta/1033478408.39/1035196181.35/1035196204.09/Sh-crz9K6> (geprüft 07.2010). Im Lauf des 18. Jahrhunderts ist deutlich zu beobachten, daß die Bestandteile des Gebälks immer mehr zu einer Gruppierung von Profilen verschmelzen, die sich frei auf der Wand bewegen, wie man etwa um 1745 bei den Rahmungen der Kuppelfenster von Santa Chiara in Turin sehen kann, die von dem ebenfalls in Rom geschulten und von Borromini und Juvarra beeinflussten Bernardo Vittone entworfen wurden, vgl. Paolo Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Rom 1966, S. 123–128 und Nino Carbonieri/Vittorio Viale, *Bernardo Vittone architetto: mostra organizzata nella restaurata chiesa vittoniana di Santa Chiara*, Turin 1967, S. 25. Daß diese Variationen des Gebälkes häufig durchaus mit einer sehr bewußten Verwendung der Säulenordnungen einhergehen, zeigt insbesondere auch das Werk Balthasar Neumanns, wo sich – auch hier zumeist durch den Konflikt mit den Wandöffnungen bedingt – für nahezu alle zuvor beschriebenen Variationen Beispiele finden, sowohl im Sinn der Unterbrechung, wie etwa an den Fassaden der Würzburger Residenz (Erdgeschoß), als auch der Biegung, wie etwa in der Schönbornkapelle (Altarwand) oder an der Fassade des Dikasterialgebäudes in Koblenz.

Wenden wir uns nun – wie angekündigt – wieder denjenigen Fällen zu, bei denen die Differenzierung der Bestandteile des Gebälks auf die Raumtiefe bezogen wird.

Gestaltung im Raum

Es ist wiederum das Werk Borrominis, in dem sich auch hierfür wirkmächtige Lösungen finden.³⁷ An den 1652 entworfenen Fenstern der Hauptfassade des Collegio di Propaganda Fide³⁸ wird die äußere, aus Pilasterpfeilern bestehende Rahmung von einem zum gestelzten Halbkreis aufgebogenen Gesims überfangen (Abb. 17). Der Architrav und der Fries dieser Ordnung finden, ergänzt um ein neu ansetzendes Gesimsprofil, ihre Fortsetzung in der das Fenster hinterfangenden Nische – ein Motiv, für das es, wenn auch an peripherer Stelle, ebenfalls Beispiele in der Antike gab.³⁹ Eingestellte Säulen steigern die Komplexität der borrominesken Anordnung noch, denn sie sind nur bedingt Teil des Systems, insofern als ihre Schrägstellung zwar vollständig vom Gesims, nicht aber von Architrav und Fries aufgenommen wird.⁴⁰

Diese Lösung muß Filippo Juvarra vor Augen gehabt haben,⁴¹ als er um 1707 mit Pierre le Gros die Aufgabe zu



17. Rom, Palazzo di Propaganda Fide, Fenster der Hauptfassade, Francesco Borromini, um 1652 (Foto G. Schelbert)

³⁷ Vgl. zu den Grundelementen und Prinzipien der Architektur Borrominis RASPE 1998 (Anm. 5), bes. S. 22–46 und Christof Thoenes, »Die Formen sind in Bewegung geraten«. Zum Verständnis der Architektur Borrominis«, in *Barocke Inszenierungen*, hg. v. Joseph Imorde/Fritz Neumeyer/Tristan Weddigen, Emsdetten 1999, S. 134.

³⁸ Zum Palazzo di Propaganda Fide siehe Joseph Connors, in *Borromini, Architekt im barocken Rom*, hg. v. Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel, Mailand 2000, S. 515–519, mit weiterer Literatur.

³⁹ Etwa die Nischen am sog. Venustempel in Baalbek (3. Jh. n. Chr.). Zu römischen Nischen allgemein siehe Gertraud Hornbostel-Hüttner, *Studien zur römischen Nischenarchitektur*, Leiden 1979; zur Rahmung von Rundnischen bes. S. 199–201. Baalbek wird dort nur im Zusammenhang mit dem Rahmenmotiv des syrischen Bogens, jedoch ohne Hinweis auf die Besonderheit des in die Nische geführten Architravs, erwähnt.

⁴⁰ Eine ähnliche, etwas einfachere Lösung wählte Borromini auch an der Fassade von San Carlino. Dort sind die drei, oben gerade geschlossenen Nischen des Obergeschosses von Säulenädikulen mit einem reduzierten Gebälk (ohne Fries) gerahmt, dessen Gesims unverkröpft parallel zur Fassadenwand verläuft, während der obere Teil des Architravs zurückverkröpft ist und der untere Teil dem Nischenrund folgt. Zur Nachfolge der Nische mit sich aufspaltendem Gebälk, vgl. Anm. 41.

⁴¹ Schon in einem früheren Werk, der um 1705 von Juvarra im Inneren neu gestalteten, nicht mehr erhaltenen Kirche San Gregorio in Messina, ließ sich Ähnliches beobachten: während Fries und Gesims der Ordnung des Hauptraums den Triumphbogen des Chores bildeten, setzte sich der Architrav als Gesims (einer etwas kleineren Ordnung) im Chor fort – eine gestalterisch eher weniger überzeugende und wohl aus Zwängen des Vorhandenen entstandene Lösung; vgl. Fulvio Lenzo, »Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio«, *Annali di architettura*, 15 (2003), S. 195–214, mit Bilddokumentation, Rekonstruktionszeichnungen und weiterer Literatur. Weitere Beispiele für die Instrumentierung einer Nische mit sich aufspaltendem Gebälk bieten die Fassade von San Francesco delle Stimate in Rom von Antonio Canavari (1713–1721) sowie die sehr borromineske Fassade der Santa

bewältigen hatte, in der römischen Bruderschaftskirche San Girolamo della Carità den kleinen rechteckigen Durchgang zur Sakristei in eine Kapelle für den Advokaten Tommaso Antamoro zu verwandeln.⁴² Angesichts der geringen Dimensionen des Raumes war es einerseits kaum ratsam, die Wandführung im Ganzen zu verändern und damit den Raum weiter zu verkleinern. Andererseits verlangten das in allen Entwürfen vorgesehene muldenförmige Gewölbe und die Konzentration auf das zentrale Fenster in der Stirnwand die Einziehung der Raumecken. Juvarra gliederte den Raum mit einer Pilasterordnung, die über die gesamte Länge der Seitenwände geführt wurde. Zudem stellte er Säulen in die Ecken, die nun ebenfalls in das System der Ordnung einbezogen werden mußten.

Letzteres wäre grundsätzlich auch durch eine Verkröpfung möglich gewesen; diese hätte aber weiterhin den Über-

Maria dell'Elemosina (Collegiata) in Catania von Stefano Ittar, um 1765. Zum Borrominismus im 18. Jahrhundert vgl. Elisabeth Kieven, »Borrominismus im Spätbarock«, in *Borromini. Architekt im barocken Rom*, hg. v. Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel, Mailand 2000, S. 125–133.

⁴² Vgl. zur Baugeschichte und Architektur insbesondere Henry A. Millon, »Filippo Juvarra and the Antamoro Chapel in San Girolamo della Carità in Rome«, in *Studi juvarriani*, Rom 1985, S. 99–126, GRITTELLA 1992 (Anm. 22), I, S. 104; Georg Schelbert, »Filippo Juvarras S. Filippo Neri Kapelle in S. Girolamo della Carità in Rom und ihr Auftraggeber Tommaso Antamoro«, *Römische historische Mitteilungen*, 44 (2002) S. 425–476, hier S. 442–462; Ralph-Miklas Dobler, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro*, München 2009, S. 157–167.



18. Rom, San Girolamo della Carità, Antamorokapelle, Filippo Juvarra 1707–1710 (Foto G. Schelbert)

gang zum Gewölbe unbewältigt gelassen. Juvarra entschied sich dafür, die Aufgabe innerhalb des Gebälkes zu lösen und band die Säulen mit dem gebogenen Gesims an, während Architrav und Fries noch der gerade geführten Wand zugehörig blieben (Abb. 18).

Vor dem Hintergrund dieses Beispiels aus dem Werk Juvarras gewinnt ein kleines Detail am römischen Palazzo Zuccari besondere Bedeutung. Der Anschluß des 1711 im Auftrag der polnischen Königin Maria Casimira angefügten sogenannten Tempietto zeigt eine Auffälligkeit in der Gebälkbildung, die sich mit der Situation in der Antamorokapelle und weiteren Lösungen im späteren Werk Juvarras vergleichen läßt.

Es handelt sich um folgendes: Während Architrav und Gesims, indem sie gerade auf die Fassade stoßen, den Anbau eindeutig als untergeordnet und nachträglich gegenüber dem Bau des 16. Jahrhunderts kennzeichnen, schafft das zu den Säulen ausschwingende Gesims mit der Balustrade eine geschmeidige Verbindung. Freilich ist der heutige Zustand eine Rekonstruktion, denn dieses Detail wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch eine in diesem Punkt offenbar verständnislose Restaurierung entfernt und kehrte erst bei der letzten Restaurierung vor einigen Jahren in etwas schwächer ausgeprägter Form wieder (Abb. 19, 20).⁴³

Auch wenn weder die Bauakte noch die zugehörige Zeichnung (Abb. 21) einen Hinweis auf den Architekten enthalten, wird der Baukörper bekanntermaßen seit langem Filippo Juvarra zugeschrieben. Neben der Tatsache, daß Ju-

varra in dieser Zeit Bühnentrümpfe für das kleine Theater im Palast angefertigt hatte, erhärten nicht nur die allgemeinen stilistischen Charakteristika, sondern insbesondere das genannte Detail der Gebälkgestaltung die Zuschreibung an diesen Baumeister.⁴⁴

Es blieb in Juvarras Werk nicht bei den bislang gezeigten, vergleichsweise kleinen Lösungen.⁴⁵ So setzte er die Aufspaltung des Gebälks auch in der Hofdurchfahrt des Palazzo Birago ein, der seiner Turiner Frühzeit zuzurechnen ist (Abb. 22).⁴⁶ Aus dem rechteckigen Raum der Durchfahrt grenzte Juvarra in der Mitte einen querrchteckigen Raum aus, der maßgeblich durch sein rhythmisiertes Gewölbe definiert wird.⁴⁷ Dabei ist die Säulenordnung bis einschließlich des Frieses streng rektangulär und verrät noch nichts von der rundenden Vereinigung durch das Gewölbe über die Querachse der Durchfahrt hinweg. Das Gesims schließt dann einerseits an die von der Wand abgerückten, frei stehenden Säulen mit einem Bogen an und trägt andererseits das Gewölbe, das mit frei geformten Stiehkappen zur flachen ovalen Hängekuppel im Zentrum vermittelt, so daß eine

⁴³ Der Wandel des Zustands ist auf Fotografien feststellbar (vgl. Abb. 19), vgl. Wilhelm Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom, sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, S. 51, Anm. 10. Wenn man annimmt, daß die kräftige dunkle Umrißlinie auf der Zeichnung in der Bauakte den Verlauf des Gesimses markiert, war das Ausschwingen desselben ursprünglich noch stärker vorgesehen, als schließlich ausgeführt.

⁴⁴ Archivio di Stato Roma, Arch. Annunziata t. 235, p. 317; KÖRTE 1935 (Anm. 43), S. 50f., Taf. 40; GRITTELLA 1992 (Anm. 22), II, S. 490, lehnt die Zuschreibung ab: »l'opera [...] non trova argomentazioni stilistiche o ancor più elementi documentari che appoggino l'intervento juvarriano«.

⁴⁵ Als weiteres Beispiel hierfür wäre noch der Einsatz des Gesimses zur Anbindung des Stephanusaltars an die Architektur des Kirchenraumes in der Santissima Trinità zu nennen, vgl. GRITTELLA 1992 (Anm. 22), I, S. 380, und DARDANELLO 1989 (Anm. 22), S. 175f.; KERN 1996 (Anm. 22), S. 308f., bei dem erneut – im Gesims des Altars von San Giovanni dei Fiorentini – eine Parallele zu Borromini deutlich wird. Als weitere Parallele zum Werk Borrominis sei auf die Ecklösung der Galleria della Diana in der Venaria Reale bei Turin, vgl. GRITTELLA 1992 (Anm. 22), I, S. 178 und die Ecklösung im ersten Hof des Oratoriums hingewiesen (Borromini, 1638–1641; Joseph Connors, »Oratorio und Casa dei Filippini«, in *Borromini. Architekt im barocken Rom*, hg. v. Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel. Mailand 2000, S. 355–359, mit weiterer Literatur). Zu den Ecklösungen Borrominis – mehr auf die Raumformen als auf die Gebälkbildungen bezogen – vgl. auch THOENES 1999 (Anm. 37) und Richard Bösel, »Borromini – »Tagliacantone«: architektonische Gestaltungsprinzipien eines (Eck-) Aufschneiders«, *Römische historische Mitteilungen*, 43 (2001), S. 545–560.

⁴⁶ Der Palast wurde ab 1716 für den Grafen Renato Birago di Borgaro errichtet, vgl. GRITTELLA 1992 (Anm. 22), I, S. 354–359, dort ebenfalls auf die beiden unterschiedlichen Systeme von Wandbegrenzung und Gewölbe hingewiesen.

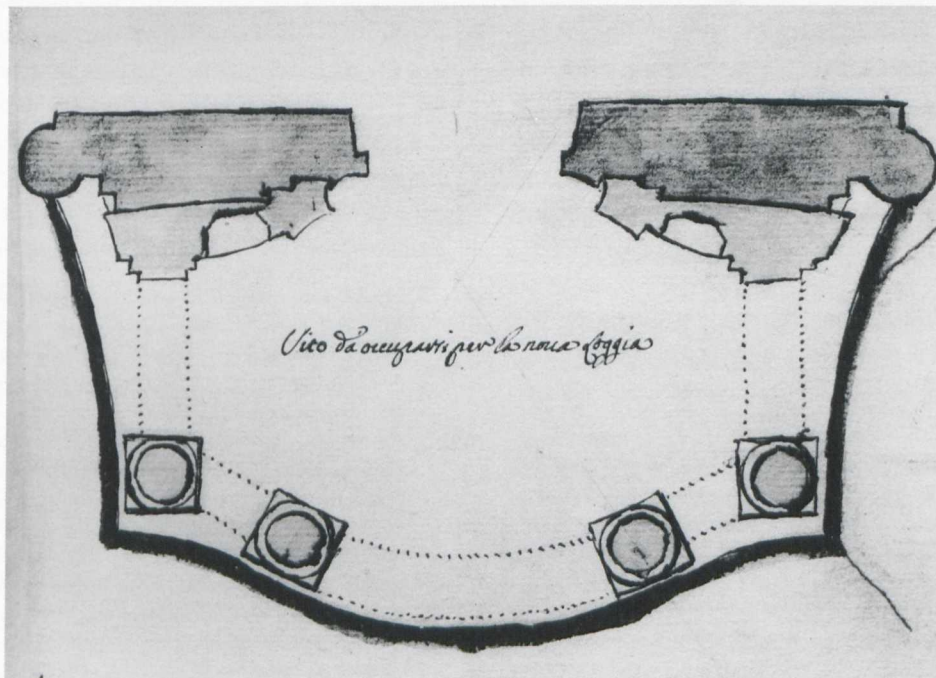
⁴⁷ Die Aufteilung des Gewölbes entspricht dem in der piemontesischen Baukunst des 18. Jahrhunderts sehr verbreiteten, nach Gian Giacomo Plantery (1680–1756) so genannten Plantery-Gewölbe, bei dem die Stützen (Säulen, Pilaster oder Konsolen) stets von der Raumecke abgerückt sind und eine rhythmisierte Wand- und Gewölbeaufteilung erzeugen.



19. Rom, Palazzo Zuccari, sog. Tempietto, Filippo Juvarra 1711, vor der Entfernung des Gesimsschwungs (Aufnahme 1871, Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)



20. Rom, Palazzo Zuccari, sog. Tempietto, nach Wiederherstellung des Gesimsschwungs 2001 (Foto G. Schelbert)



21. Skizze für Anbau des sog. Tempietto am Palazzo Zuccari, 1711 (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)



22. Turin, Palazzo Birago, Vestibül, Filippo Juvarra, 1716
(Foto G. Schelbert)



23. Turin, Jagdschloß Stupinigi, Großer Saal, Juvarra um 1736,
Detail (Foto Pedrimi)

vestibulartige Raumeinheit entsteht, die den Eingang zum Palast auszeichnet.⁴⁸

Im Festsaal des Jagdschlusses Stupinigi bei Turin griff Juvarra schließlich zu einer kühnen Lösung, die nicht nur die architektonische Syntax fast sprengte, sondern auch das Vokabular im einzelnen aufzulösen beginnt (Abb. 23, 24, Taf. 7).⁴⁹ Sie ist das Ergebnis eines Planungs- und Bauprozesses, der zunächst vorsah, die von den freistehenden Pfeilern getragene, zentrale Kuppel ebenso oval wie die Außenmauern zu gestalten, also eine auf vier Pfeiler und Kuppel reduzierte Ovalrotunde in das Oval der Außenmauern einzustellen.⁵⁰ Allerdings hätte dies bedeutet, daß die den Kuppelgrundriß

tragenden Bogen bzw. Architrave zwischen den Pfeilern ebenfalls über entsprechend gekurvtm Grundriß verlaufen wären, wie dies etwa von Bauten Balthasar Neumanns bekannt ist.⁵¹ Insbesondere bei den weitgespannten Längsseiten des Ovals hätte dies wegen des ausschwingenden Grundrisses zu erheblichen konstruktiven Schwierigkeiten geführt.⁵²

Statt dessen entschied sich Juvarra schließlich, eine Hängekuppel über quadratischem Grundriß und – in den Haupt-

⁴⁸ Insbesondere in der Gestaltung mit dem scheibenartig, weit ausschwingenden Gesims ist ferner der Altar von Santo Stefano in der Santissima Trinità ähnlich (vgl. auch Anm. 22). Eine weitere Variante für die Verbindung rektangulärer Wandführung mit dennoch gerundeter Raumwirkung stellt Juvarras Oratorium von San Filippo Neri in Turin dar (1723), bei dem jedoch das gesamte Gebälk kurvig geführt ist; GRITTELLA 1992 (Anm. 22), II, S. 50.

⁴⁹ Das Schloß wurde 1729 für Vittorio Amedeo II. begonnen und war beim Tod des Architekten 1736 noch unvollendet, vgl. GRITTELLA 1992 (Anm. 22), II, S. 186–217.

⁵⁰ Vgl. die Entwurfszeichnung M.C.To, Album disegni di Juvarra, II, n. 8, 1877/DS von ca. 1729, GRITTELLA 1992 (Anm. 22), II, S. 207

⁵¹ Paradigmatisch ausgeprägt in der Vier-Arkaden-Rotunde der Abteikirche von Neresheim (ab 1747); zum Problem der Baldachinrotunden in der Spätbarockarchitektur allgemein Werner Müller, *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann: zum Verständnis barocker Raumkunst*, Petersberg 2002, bes. S. 43–113.

⁵² In den szenographisch gehaltenen Ideenskizzen Juvarras (M.C.To. Album disegni di Juvarra, II, n. 8, 1877/DS und n. 7, 1876/DS, GRITTELLA 1992, II [Anm. 22], S. 207) wird die Problematik nicht direkt deutlich, eher in der Reinzeichnung (Biblioteca Reale di Torino, già cartelle disegni Promis; GRITTELLA 1992 [Anm. 22], II, S. 195). Ein Grundriß zu dieser Schnittzeichnung würde die Auskragung der zudem nicht als Bogen, sondern als architraviert geplanten Öffnung noch deutlicher zeigen. Es gibt jedoch noch einen weiteren Grund für die gewählte Gewölbelösung: Die Entscheidung, das zweite Mezzaningeschoß des Schlosses oberhalb des Hauptgesimses auch über den zentralen Baukörper zu ziehen, verbunden mit dem Wunsch, die Entsprechung der großen Fenster zwischen Unter- und Obergeschoß beizubehalten, rückten letztere zwangsläufig nach oben – wenngleich letztendlich nur das mittlere im Inneren vollständig in Erscheinung trat. Da nicht auch das gesamte Gewölbe weiter nach oben versetzt werden sollte, um einen unverhältnismäßig steilen Raum zu vermeiden, wurden zumindest in der Mitte große Stiehkappen nötig, die sich ebenfalls nur schwer mit einer zentralen Flachkuppel hätten vereinbaren lassen. Es ist wohl der insgesamt vereinfachten Ausführung des Bauwerks geschuldet, daß dabei Architrav und Gesims des Gebälks, deren Auseinanderlaufen ein Stück weit von den großen Konsolen der Frieszone überbrückt wird, in eher unspezifische Profilschienen aufgelöst wurden.



24. Turin, Jagdschloß Stupinigi, Großer Saal, Juvarra um 1736
(Foto Pedrini)

achsen – bis an die Außenmauer reichende Kalotten über einem von vier Pfeilern getragenen Gesimsprofil zu plazieren. Letzteres schert gleichermaßen aus dem Gebälk der ovalen Umfassungswand aus und überspannt die darunter entstehenden Zwickelräume mit einer Flachdecke (Abb. 23). Auch in diesem letzten Beispiel aus dem Werk Juvarras übernahm die Gebälkzone die Vermittlung zwischen unterschiedlichen Grundrissen in der Wand- und Gewölbezone.⁵³

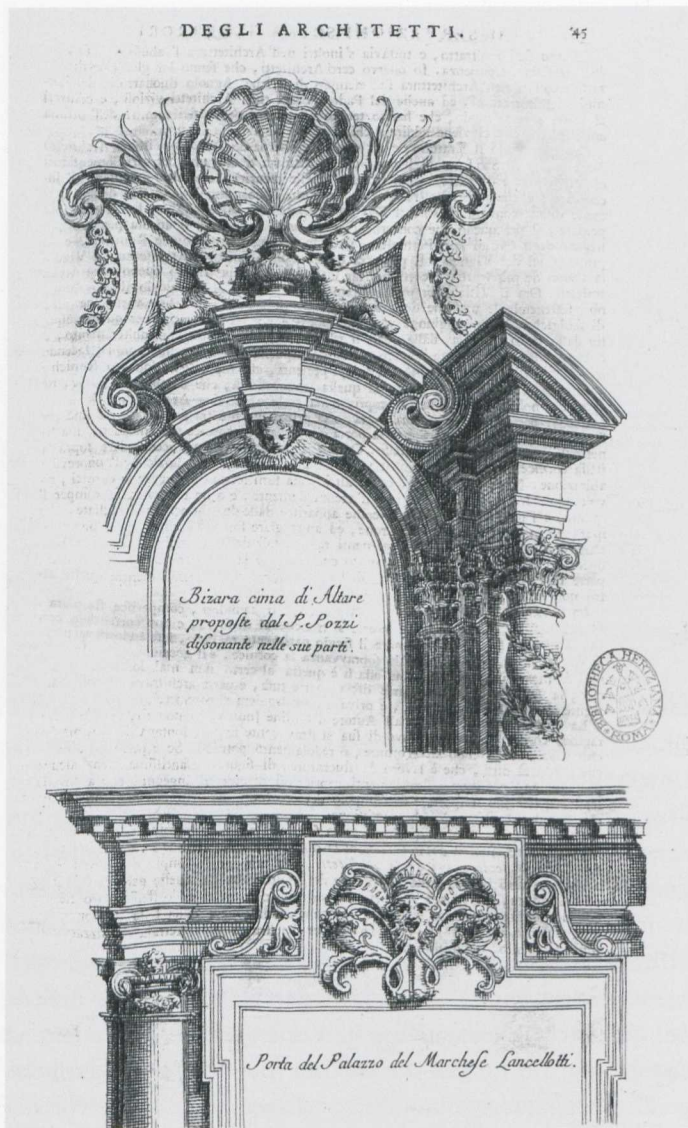
⁵³ An anderer Stelle hat Juvarra die Verklammerung verschiedener Raumteile durch das Gebälk offenbar geplant, aber nicht mehr ausgeführt. Auf einer Skizze für die Chiesa del Carmine führt Juvarra zunächst den Architrav der Hauptordnung des Saalraumes über die Kapellenöffnungen hinweg – vermutlich durchbrochen als Balustrade –, während Fries und Gesims an den Wänden der Wandpfeilerkapellen fortgesetzt werden. Diese Lösung, die Haupt- und Nebenräume in komplexer Weise miteinander verzahnt hätte, wurde zugunsten einer klareren Differenzierung zwischen den Kapellen und den sie abtrennenden Bögen aufgegeben, vgl. GRITTELLA 1992 (Anm. 22), II, S. 322. Das Gebälk ist ausschließlich den Kapellen zugehörig, wodurch diese stärker in den Hauptraum einbezogen werden. Das Raumsystem ist damit noch deutlicher dem nordalpinen Wandpfeilersystem angenähert.

Epilog: Die Architekturkritik

Sowohl das allgemeine Thema unserer Darstellung – Modifikationen in der Gestaltung des Gebälks der Säulenordnungen – als auch der Umstand, daß diese mit dem Verweis auf ein architekturtheoretisches Werk eingeleitet wurde, führt abschließend und folglich zur Frage, wie sich die Architekturkritik und -theorie zu diesem Gegenstandsbereich verhielt. Die Darstellung der Kritik zur Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts wäre ein eigenes, umfangreiches Thema, das an dieser Stelle nur im Sinn eines Epilogs angeschnitten werden kann. Ein erster Blick auf das Schrifttum zeigt, daß unsere Fragestellung – wie nämlich das Gebälk zunächst auf die Herausforderung der Kombination der Säulenordnungen mit der Wand reagiert und wie darüber hinaus innovative Formschöpfungen zur Bewältigung neuzeitlicher Gestaltungs- und Raumfragen entstehen – kaum Niederschlag findet. Hatten diejenigen Werke, die sich noch in erster Linie um die Wiedergewinnung oder vielmehr Konstitution eines Kanons der Säulenordnungen bemühen – vereinfacht gesprochen von Alberti bis Vignola –, vor allem die Unterscheidung der Säulenordnungen und deren vertikale Proportionen im Blick, so sind diejenigen Werke, die auf neue gestalterische Aufgaben zielen – etwa Caramuel de Lobkowitz und Guarini – vorwiegend auf Probleme der Stereometrie und Perspektive bedacht, und nehmen daher Einzelfragen der Artikulation des Vokabulars der Ordnungen kaum in den Blick. Die Gruppe der klassizistischen Kritik, auf die hier ein kurzer Blick geworfen werden soll, zielte in erster Linie auf Fragen des Dekors. Dabei wurde zwar gelegentlich weit ausgeholt und Grundlagen bemüht, die von der Urhütte über den antiken Holzbau reichen, aber eine systematische Erörterung der Anwendung der Säulenordnungen und insbesondere der Gestaltung des Gebälks findet sich kaum.

An einzelnen Angriffen auf Regelabweichungen⁵⁴ – dabei auch Erörterungen hier vorgestellter Fälle, wie etwa das Ein-

⁵⁴ Es ist bekannt, daß sich die Kritik dabei keineswegs auf die Barockarchitektur beschränkte. Sie setzt vielmehr in aller Regel bei Michelangelo ein, dessen Werke bereits im frühen 17. Jahrhundert der Siense Teofilo Gallaccini in seiner bis ins 18. Jahrhundert ungedruckt gebliebenen Schrift *degli errori degli architetti* kritisiert hat: GALLACINI 1767 (Anm. 25); vgl. Alina Payne, »Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence. Teofilo Gallaccini in Seventeenth-Century Siena«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58 (1999), S. 146–169. Francesco Milizia steigerte diese Einschätzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließlich zum Universalverdikt gegen Michelangelo, nicht nur sein eigenes Jahrhundert verdorben, sondern auch das schlechte Beispiel für die Nachfolger abgegeben zu haben; Francesco Milizia, *Roma delle belle arti del disegno. 1. Dell'architettura civile*, Bassano 1787, S. 179: »Ma sul più bello un Michelangelo colla sublimità del suo ingegno rovesciò tutto riempiendo tutto di bizzarrie« und weiter »Egli impose ai Fontana, ai Porta, agli Ammannati, a uno stuolo: guastò il suo secolo, e ne preparò de' peggiori.«



25. Antonio Visentini, *Osservazioni che servono di continuazione al Trattato sopra gli errori degli architetti*, Venedig 1771, S. 45 (Foto Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin)

schneiden von Öffnungen in den Architrav⁵⁵ – oder auch allgemeinen Ausführungen zum Einsatz der Verkröpfungen⁵⁶ fehlt es nicht, jedoch fügt sich dies – soweit ich sehe – an keiner Stelle zu einer zusammenhängenden, allgemeinen Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes der Elemente der Säulenordnungen im Kontext der Wandarchitektur. Die Argumentation ist dabei zumeist rationalistisch-funktional begründet, indem etwa der gesprengte Giebel als

⁵⁵ Vgl. Anm. 25.

⁵⁶ Vgl. etwa die Kritik der Verkröpfungen bei Milizia, die – wie schon Palladio bemerkt habe – »Dornen im vernünftigen Auge« seien: »Dunque tutto il cornicione deve andar sempre continuato senza interruzioni, intoppi e risalti che sono tant spine all'occhio ragionevole«; Francesco Milizia, *Principj di architettura civile*, Bassano 1785, II, S. 29, Kap. VII, Della cornice.

sinnwidrige Abweichung vom schützenden Ursprungszweck des Daches gebrandmarkt wird.⁵⁷ In der auf überzeitliche, quasi naturgesetzliche Normen gerichteten Programmatik bleibt diese Ablehnung all dessen, was einfallsreich, ungewöhnlich und auffallend ist – zumindest von einem kulturhistorischen Standpunkt aus gesehen –, insofern unbefriedigend, als sie sich kaum für die historischen Bedingungen der Kunstproduktion interessiert, d.h. weder die jeweilige Bauaufgabe noch die Rolle und die Absichten der Auftraggeber und Künstler in Rechnung stellt.⁵⁸ Die stets situationsbezogenen Prinzipien der *acutezza* und des *capriccio* wurden von universellen Maßstäben wie Natürlichkeit, kategorial definierter Angemessenheit und Rationalität abgelöst.

Trotz dieses globalen Ansatzes war diese Kritik nicht nur hinsichtlich ihrer Fixierung auf dekorative Auswüchse beschränkt, sondern bezog sich zudem oft lediglich auf die zweidimensionale Darstellung von Architektur. So legte der venezianische Architekt Antonio Visentini in seinem 1771 erschienenen Traktat eher die publizierten Entwürfe als die gebaute Architektur Andrea Pozzos seiner Kritik zugrunde (Abb. 25 oben).⁵⁹ Aber auch dort, wo sich Visentini auf gebaute Beispiele bezieht, etwa im Fall des bereits genannten Portals des Palazzo Lancellotti (Abb. 25 unten), beschränkt er sich auf die Diskussion der – zweidimensional reproduzierbaren – Frontalansicht, insbesondere die zu hohen Sockel und die den Architrav überschneidende Kartusche. Die unkanonische Gesimsführung und ihre gestalterischen und funktionalen Implikationen werden hingegen nicht thematisiert. Es ist wohl kein allzu schiefes Bild zu sagen, daß gerade die auf die architektonischen *errori* bezogene Literatur an der Betrachtung der extravaganten Türen und ihren Rahmungen hängenblieb und dabei gewissermaßen übersah, welche gestalterischen und konstruktiven Lösungen die dahinter liegenden Raumstrukturen wagten. Dies zeigt zu-

⁵⁷ GALLACINI 1767 (Anm. 25), S. 41: »Finalmente è notabilissimo errore, quando sopra gli ornamenti de' Templi, delle Cappelle, degli Altari, e delle Porte, in luogo di farvi i fastigi, e i frontespizj interi, accomodarvi i rotti, credendo con la rottura di dar grazia all'ornamento. Che veramente i frontespizj non sono altro, che il fastigio, e il tetto della fabbrica. E chi è quegli, che volesse rompere il tetto della propria abitazione, per dare maggior grazia all'aspetto della Casa? Certamente niuno.«

⁵⁸ Es ist wohl bezeichnend, daß die Mehrzahl der Angriffe aus dem norditalienischen Bereich geführt wurde – Lodoli, Pompei, Poleni, Visentini stammten alle aus dem Veneto, vgl. hierzu PAYNE 1999 (Anm. 54), S. 146–148. Lediglich Milizia lebte als Südtaliener in Rom. Nicht nur geographisch, sondern auch politisch weit entfernt, attackierte die aufklärerische Kritik mit dem Verdikt der angeblich widernatürlichen *bizzarrie* und *folle* nicht nur die römischen Formen, sondern implizit auch die innere Organisation des Kirchenstaates.

⁵⁹ Antonio Visentini, *Osservazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini (sopra gli errori degli architetti)*, Venedig 1771.

gleich, daß sich hier ein Umbruch in der Auffassung des Verhältnisses von Struktur und Dekor andeutet: Während seit der Renaissance in Praxis und Theorie das Bemühen um die Einheit von Struktur und Dekor stets präsent war, macht sich nun die für das klassizistische Verständnis charakteristische Trennung der Gattungen bemerkbar. Gerade das Insistieren auf der Angemessenheit des Dekors zeigt, daß nicht nur eine scharfe Grenze zwischen Struktur und Dekor gezogen wurde, sondern daß sich die Aufmerksamkeit derartig zugunsten einer dekorlosen Struktur verschob, daß nicht mehr wahrgenommen wurde, wie sehr die *bizzarrie* der kritisierten Werke aus der Struktur heraus entwickelt waren.⁶⁰

Fazit

Die vorliegende Darstellung hatte zunächst ein einfaches Ziel: zu zeigen, wie das Vokabular der klassischen Architektur im Kontext der Wandarchitektur und im Zusammenspiel mit immer neuen Bauaufgaben von Protagonisten der neuzeitlichen Architektur phantasievoll und in neuen syntaktischen Verbindungen eingesetzt wurde. Diese erste Zusammenstellung hofft einerseits zu einem erweiterten Verständnis der behandelten Werke geführt und andererseits Anstoß

gegeben zu haben, die aufgeworfenen Fragen der Architektursyntax im Bereich der Säulenordnungen weiter zu ergründen.

Freilich ließen sich hieran auch weitergehende Fragestellungen anknüpfen: Ist das hier anhand einiger Beispiele aufgezeigte Wechselspiel von gegebenen Grundregeln und den steten Versuchen, denselben neue Formen und Inhalte zu geben, als ein auch anderswo wirksames Prinzip frühneuzeitlicher abendländischer Kulturgeschichte zu sehen – beispielsweise im Staatswesen, das in Westeuropa zwar lange Zeit seine aristokratische Verfaßtheit nicht aufgab, seine Erscheinungsformen aber durchaus stark wandelte? Wäre dieses Prinzip des »Spielens im Rahmen der Regeln« etwa einerseits einem – in stärker religiös strukturierten Kulturen zu beobachtenden – Streben nach ikonenhafter Wiederholung von Archetypen, oder andererseits der modernen Neigung zur philologischen Erschließung historischer Authentizität – wie sie bereits den Klassizismus und Historismus kennzeichnen – gegenüberzustellen? Nicht zuletzt die Arbeiten von Christof Thoenes könnten dazu anregen, architekturhistorischen Themen eine weiterreichende, kulturgeschichtliche Dimension zu eröffnen.⁶¹

⁶⁰ Juvarra, dem sein Biograph Scipione Maffei sogar in Abgrenzung vom »corrompimento che con le sue novità e bizzarrie ne incominciò Borromini« »regolarità e ragionevolezza degli edifizii e degli ornamenti« attestierte (Scipione Maffei, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvarra architetto*, 1738, publiziert in *Filippo Juvarra*, hg. v. Comitato per le onoranze a Filippo Juvarra, Mailand 1937, S. 18), erscheint in der Kritik bezeichnenderweise kaum. Er stand wohl nicht durch seine vergleichsweise klassischen Einzelformen und den piemontesischen Wirkungskreis ein wenig außerhalb der antirömischen Schußlinie, sondern möglicherweise wurden seine kühnen Raumgebilde gar nicht ausreichend wahrgenommen. Die gezeigten Beispiele aus seinem Werk

haben meines Wissens in keinem Fall die Aufmerksamkeit eines Kritikers gefunden, obwohl sie doch extremste Spielarten des Systems der Säulenordnungen darstellen – weitaus mehr etwa als die Werke Andrea Pozzos.

⁶¹ Ich fühle mich zu diesem sehr allgemeinen kulturhistorischen Ausblick insbesondere ermutigt durch den von Christof Thoenes – nicht zufällig schon 1968 unternommenen – Versuch einer sozialhistorischen Deutung der Säulenordnungen in »Sostegno ed Adornamento« Zur sozialen Symbolik der Säulenordnungen«, in Christof Thoenes, *Opus incertum*, hg. v. Andreas Beyer/Horst Bredekamp/Peter Cornelius Claussen, München/Berlin 2002, S. 37–50.