

Demonstration avantgardistischer Architektur »à la mode française« an der SS. Trinità dei Monti in Rom

Hubertus Günther

Erasmus von Rotterdam hält im »Lob der Torheit« (1509) die Beobachtung fest: »Die Natur hat nicht nur dem Einzelnen seine Eigenliebe, sondern auch jeder Nation, ja fast jeder Stadt eine allgemeine Eigenliebe eingepflanzt. Die Engländer brüsten sich mit der Schönheit, Musik und einem guten Tisch, die Schotten mit edler Abstammung, die Franzosen mit feinen Sitten, die Italiener mit Bildung und Eloquenz. Alle schmeicheln sich, sie allein unter allen Menschen seien keine Barbaren. Darin tun es die Römer allen anderen zuvor und träumen noch immer höchst angenehm von jenem alten Rom«. ¹ Die Italiener brüsteten sich damals auch damit, die Architektur nach dem Vorbild der Antike wiederbelebt zu haben, und neigten dazu, alles, was von ihrem Stil abweicht, als barbarisch abzutun. Die anderen Nationen näherten sich allmählich den neuen Vorstellungen, aber sie gaben ihr eigenes Erbe nicht gleich bedingungslos auf. Auch sie waren natürlich stolz auf das, was sie hervorgebracht hatten. Die Beobachtung der Besonderheiten der eigenen Nation gehört, wie die Historiker herausstellen, zu den charakteristischen Zügen der Renaissance.

Die Nationen stellten ihren eigenen Stil respektive ihre Art zu bauen manchmal absichtlich zur Schau. Rom als Metropole der Christenheit bot die ideale Gelegenheit dazu. Ein bekanntes Beispiel für eine solche Demonstration bildet die Kirche der deutschen Bruderschaft in Rom, S. Maria dell'Anima. Im Baubeschluss von 1499 hielten die Deutschen fest: »Damit wir nicht den anderen Nationen ungleich und hinter ihnen zurückzustehen scheinen«, wollten sie zum Lob und Ruhm Gottes, zur »Ehre unserer Germanischen Nation und zum Schmuck der Stadt Rom« eine neue Kirche bauen lassen, die in deutscher Art gestaltet sei (»Alemannico more compositum«). ² Ursprünglich sollte der Bau gotischen Stil annehmen, und dafür berief die Bruderschaft Bauleute aus der Region von Straßburg. Wenige Monate darauf ließ sie diesen Plan fallen, übernahm den neuen italienischen Stil und beauftragte italienische Bauleute mit der Ausführung. Als deutsche Art blieb die Disposition in Gestalt einer Hallenkirche übrig, die damals besonders in Mitteleuropa verbreitet war und wegen ihrer Klarheit, Helligkeit und Überschaubarkeit auch im Ausland Anerkennung fand,

1 Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften II. Lob der Torheit*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Darmstadt 1995, S. 102f. – Johan Huizinga: *Geschichte und Kultur. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1954, S. 229–254 (Erasmus über Vaterland und Nationen).

2 Franz Nagl: *Urkundliches zur Geschichte der Anima in Rom*, Rom 1899, S. 65ff. – Joseph Schmidlin: *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima*, Freiburg 1906. – Josef Lohninger: *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom*, Rom 1909, S. 38ff. – Weitere Literatur bei Barbara Baumüller: *Santa Maria dell'Anima in Rom. Ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500*, Berlin 2000.

gelegentlich sogar in Italien. Papst Pius II. Piccolomini bewunderte sie dermaßen, dass er die Kathedrale von Pienza ausdrücklich nach ihrem Vorbild errichten ließ (1459–62).³ Allerdings wurden hier von vornherein Gliederung und Gewölbe dem neuen italienischen Stil angepasst.

Unser Beitrag soll zeigen, wie die französische Nation in Rom um die gleiche Zeit wie die Deutschen ihre Art zu bauen der Welt vor Augen führte. In diesem Fall ergriff statt der Landsmannschaft der König die Initiative. Es geht um die SS. Trinità dei Monti oberhalb der »Spanischen Treppe«. Die äußere Erscheinung der Kirche ist hochberühmt, und ihre Geschichte ist gründlich bearbeitet. Die Gestaltung des Innenraums hat bisher jedoch wenig Beachtung gefunden, obwohl sie außerordentlich originell war und die Absicht des Bauherrn demonstrierte.⁴

Nachdem der Paulanerorden von Papst Sixtus IV. 1474 anerkannt worden war, richtete er eine Niederlassung auf dem Pincio ein. 1502 begann er, dort eine neue Kirche zu bauen, die SS. Trinità dei Monti. Die Gemeinschaft lebte nach verschärften franziskanischen Regeln. Sie nannte sich eigentlich *Ordo Minimorum*, der Mindesten, als Steigerung der Bezeichnung der Franziskaner als *Minoriten* – *Mindere Brüder*. Ihr Gründer, Francesco di Paola (Paola in Kalabrien 1416 – Tours 1507) wirkte ab 1483 in Paris und erwarb sich hohes Ansehen am französischen Königshof. Sein Orden verbreitete sich besonders weit in Frankreich; die Mönche in seinem römischen Konvent waren fast alle Franzosen. Die Könige von Frankreich unterstützten nachhaltig den Orden, sie betrieben die Heiligsprechung Francescos (1519) und finanzierten von Anfang an den Bau des Konvents am Pincio. Ihre Interessenvertreter an der Kurie betreuten die Arbeiten, als erster der Kardinal Guillaume Briçonnet, 1497–1507 Erzbischof von Reims, dann von Narbonne († 1514). Der Romführer, den Francesco Albertini 1510 publizierte, behandelt die SS. Trinità dei Monti zusammen mit den Nationalkirchen, weil sie vom französischen König begonnen und vom Kardinal Briçonnet hergerichtet worden sei.⁵ Fortan halten die Romführer bei der SS. Trinità das Mäzenatentum der Könige von Frankreich fest, und die Inschrift an ihrer Fassade verkündet es auch: »S(ANCTAE). TRINITATI. REGUM. GALLIAE. MVNIFICENTIA. ET. PRIOR(VM). ELEMOSYNIS. ADIVTA. MINIMOR(VM). SODALITAS. STRVXIT. AC. D(ED)IT). ANNO. D(OMINI). M.D.LXX«. Im Barock errichteten die Könige von Frankreich die große Freitreppe, die den Pincio hoch zur SS. Trinità führt; sie wollten auch dort ihr Mäzenatentum herausstreichen, aber die Päpste stellten sich ihrem Repräsentationsbedürfnis entgegen, und inzwischen nennt man die Anlage ungerechterweise »Spanische Treppe«. (Abb. 1)

3 Ludwig H. Heydenreich: Pius II. als Bauherr von Pienza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 6, 1937, S. 105–146. – Markus Brandis: »La maniera tedesca«. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance, Weimar 2002, S. 125–138.

4 Wichtigste Literatur: Fourier Bonnard: Histoire du convent royal de la Trinité du mont Pincio a Rome, Rom/Paris 1933. – Pio Pecchiai: La Trinità dei Monti, vor 1965, unpubliziert, Druckfahnen in der Bibl. Hertziana, Signatur Dt. 4690-5651. – Luigi Salerno: Piazza di Spagna, Neapel 1967, S. 27–42. – Cesare D’Onofrio: Scalinate di Roma. Rom 1973, S. 131–208. – Yves Bruley (Hg.): La Trinité-des-Monts redécouverte, Ausst.-Kat., Rom 2002, dort weitere Literatur.

5 Francesco Albertini: Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae. Rom 1510, fol. X 2v.



1 SS. Trinità dei Monti, Rom, Außenansicht

Von den Bauakten der SS. Trinità dei Monti ist wenig bewahrt, aber, was bisher nicht beachtet wurde, es gibt ein zeitgenössisches Zeugnis, das ähnlich wie bei S. Maria dell'Anima ausdrücklich sagt, die Kirche sei in der nationalen Art gebaut. Das Zeugnis stammt von zwei Reisebegleitern des Abtes von Clairvaux, Dom Edme de Saulieu. Er kam um die Jahreswende 1520/21 nach Rom, um beim Papst im Sinn des französischen Königs die Reform der Zisterzienser zu betreiben. Vor allem sollte der schädliche Einfluss eingeschränkt werden, den der Heilige Stuhl durch die Vergabe von französischen Pfründen an Kuriale nahm. Die Franzosen wollten selbst über ihren Klerus bestimmen. Aber der Papst hielt an seinem einträglichen Privileg fest. Man verteidigte das einheimische Erbe eben in vielen Bereichen und nicht nur bei Architekturstilen.

Der Reisebericht führt am 31. Dezember 1520 aus: »Le dernier jour du dict mois, fumes a la Trinite qui est une eglise de nouveau edifiée et faite selon la mode francoise. La cause estoit quil y avoit ung convent de Minimes tous françoys, lesquelz commençoient a faire ung beau lieu.« Am 6. Januar 1521 wiederholt der Bericht, dass

die Kirche auf französische Art gebaut sei, weil der Konvent französisch sei, und fügt an, sie sei mit Lilien, also dem Emblem der Könige von Frankreich, übersät und trage an mehreren Stellen das Wappen von Frankreich: »Le VI, jour de Iepiphanie, Monseigneur et moy allames dire messe et disner au couvent des Minimes, nomme la Trinite. Les religieux estoient quasi tous francois, et leglise faicte a la mode francoise et semee de fleurs de lis, et en plusieurs lieux, les armes de France.«⁶

Vermutlich haben Dom Edme und seine Begleiter nicht ganz allein beobachtet, dass die SS. Trinità auf französische Art gebaut sei – sie waren ja keine Experten für Architektur, sondern geben wieder, was die Paulaner ihren hochgestellten Besuchern sagten, als sie ihnen die Kirche vorführten. Dafür spricht auch eine kurz nach 1806 von dem Paulaner-Pater Charles Pierre Martin verfasste Chronik, die unpubliziert, aber gut bekannt im Archiv von S. Luigi dei Francesi aufbewahrt wird. Dort heißt es, der Kardinal Briçonnet habe die Kirche in französischer Art gestalten wollen: »le cardinal Bricconnet projecta le dessein d'un Monastere [...] avec une eglise a la francoise & fit tracer le plan par les plus habiles architectes.«⁷ Das Zeugnis ist ernst zu nehmen, denn Martin verwertet anscheinend Baudokumente, die heute nicht mehr zur Verfügung stehen, und den Bericht von der Reise Dom Edmes kann er kaum gekannt haben, da er seinerzeit weder publiziert, noch in einer öffentlichen Sammlung zugänglich war.

Briçonnet ließ zudem die Werksteine für die SS. Trinità aus Frankreich holen und von dort für viel Geld nach Rom transportieren. Diese Maßnahme erregte besonderes Aufsehen. Albertini stellte sie gleich in seinem Romführer heraus: »Ecclesia individuae trinitatis in colle hortulorum a rege Francorum incepta & a reverendissimo Guliermo macloviensie presbytero card. & episcopo praenest. exornata qui lapides maioris capellae ex gallia ad urbem propriis sumptibus transferre iussit.«⁸ Das wiederholt 1517 der franziskanische Ordensgeneral Fra Mariano da Firenze.⁹ Carlo Bartolomeo Piazza schreibt 1703, der Stein stamme aus Narbonne und habe auch für die Gewölbe und Fenster im Langhaus gedient: »la volta dell'unica nave della medesima (chiesa) è tutta di pietre vive, le quali furno portate da Narbona d'ordine di Ludovico XII. rè di Francia, havendone l'incombenza il Cardinal Guglielmo Brissonetto Arcivescovo di Narbona, gran benefattore di questo monastero. Così pure le finestre [...]«¹⁰ Martin gibt an, Briçonnet habe die Steine fertig bearbeitet aus Narbonne bringen lassen: »fit venir par Mer de Narbonne les pierres de taille toutes preparées.«¹¹

6 Harmand (Hg.): Relation d'un voyage a Rome, commencé le XXIII du moi d'aout 1520, et terminé le XIV du mois d'Avril 1521, par Révérend père en Dieu Monseigneur Dom Edme, XLIe abbé de Clairvaux, in: Mémoires de la Société d'Agriculture, des Siences, Arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube 15 (Ser. 2, 2), 1849–50, S. 143–235, spez. S. 203f. – Zu Dom Edme vgl. Claude de Bronseval, Maur Cocheril (Hg.): Peregrinatio hispanica, voyage de Dom Edme de Saulieu, abbé de Clairvaux, en Espagne et au Portugal, 1531–1533, Paris 1970.

7 Charles Pierre Martin: Histoire du convent royal des Minimes françois de la tres sainte Trinité sur le Mont pincius. Ms., Archiv von S. Luigi dei Francesi, Rom, S. 8.

8 ALBERTINI 1510 (wie Anm. 5).

9 Fra Mariano da Firenze: Itinerarium Urbis Romae, hg. von Enrico Bulletti, Rom 1931, S. 220f.

10 Carlo Bartolomeo Piazza: La gerarchia cardinalizia, Rom 1703 (verfasst kurz nach 1689), S. 643.

11 MARTIN (wie Anm. 7), S. 8, 37.

Der Kirchenhistoriker Giovanni Antonio Bruzio berichtet kurz nach 1662, Briçonnet habe auch die Fensterscheiben für den Chor in Narbonne anfertigen und nach Rom transportieren lassen: »in maius et aedis et absidis ornamentum vitreos tres fenestrarum obices curavit Narbonae miro cum artificio pingi salvosque ad urbem deferri.«¹² Martin meint, allein der Transport der bearbeiteten Steine und Glasfenster von Narbonne nach Rom habe mindestens 2000 Gold-Écu verschlungen.¹³

Es ist schwer vorstellbar, dass Briçonnet einen italienischen Meister angestellt hätte, um die Vorlagen für die Werksteine »a la mode française« zu liefern, die dann Steinmetze in Narbonne ausführten. Jedenfalls legte Briçonnet die Ausführung der Glasmalerei, obwohl seinerzeit viele italienische Künstler dafür zur Verfügung standen, in die Hände eines Landsmannes. Bruzio und Martin schreiben die Glasbilder, die sich im Chor befanden, dem französischen Glasmaler Guillaume de Marcillat zu.¹⁴ Piazza nennt ihn als Schöpfer aller Glasbilder in der Kirche (1703)¹⁵, aber das kann nur für die Joche zutreffen, die vor 1529 vollendet waren, denn in diesem Jahr starb Marcillat. Vasari widmet Marcillat als einzigem Ausländer eine eigene Vita, weil er nach Italien übersiedelte und sich dort dem Stil der Renaissance anschloss, aber die SS. Trinità erwähnt er nicht.¹⁶ Vielleicht schienen ihm die Glasbilder dort noch zu »gotisch«, denn er meint, Marcillat habe, bevor er nach Rom kam, wenig »disegno« gehabt.¹⁷

Um die Aussage des Reiseberichts beurteilen zu können, vollziehen wir erst einmal nach, was Dom Edme von der SS. Trinità sehen konnte. Dafür geben wir zunächst im Wesentlichen die bekannten Daten der Baugeschichte wieder. (Vgl. Abb. 8) Die Arbeiten waren anfangs rasch fortgeschritten: Nach dem Wortlaut des Reiseberichts war die Kirche 1520 bereits weitgehend fertiggestellt. Jedenfalls stand damals der gesamte Ostteil mit Chor und Querhaus, zudem mindestens das erste Joch des Langhauses mit seinen Seitenkapellen; wahrscheinlich waren aber mehrere Joche fertiggestellt. 1513 wurde eine Seitenkapelle übergeben; im folgenden Jahr waren zwei Seitenkapellen vollendet; am 4. November 1514 wurden drei weitere Seitenkapellen in Auftrag gegeben. Der Vertrag bestimmt, sie nach dem Vorbild der beiden ersten auszuführen.¹⁸ 1527, beim Sacco di Roma, waren die vier Joche fertiggestellt, die ursprünglich geplant waren. Eine von den beiden Seitenkapellen des vierten Jochs westlich vom Querhaus wurde etwa 1526 übergeben. Vor dem Sacco di Roma hatte

12 Giovanni Antonio Bruzio: *Ecclesiae Romanae urbis nec non Collegia Canoniorum caeterorumque presbyterorum ac virorum monasteria regularia quaecumque*. Bd. 12 (De aede SS. Triadis in Pincio ac coenobio Minimorum Gallorum S. Francisci de Paula), Ms., Biblioteca Apost. Vaticana, Cod. Vat. lat. 11881, fol. 130v.

13 MARTIN (wie Anm. 7), S. 8.

14 BRUZIO (wie Anm. 12), fol. 130v; Martin (wie Anm. 7), S. 8.

15 PIAZZA (wie Anm. 10), S. 643.

16 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 4, S. 417–430. – Girolamo Mancini: *Guglielmo de Marcillat Francese. Insuperato pittore sul vetro*, Florenz 1909. – Nicole Dacos: *Un »romaniste« français méconnu: Guillaume de Marcillat*, in: Jean-Pierre Babelon (Hg.): *»Il se rendit en Italie«*. *Etudes offertes à André Chastel*, Rom/Paris 1987, S. 135–147.

17 VASARI (wie Anm. 16), Bd. 4, S. 422.

18 Archivio di Stato, not. Capitolino St. De Amannis, vol. 61, S. 156. D'ONOFRIO (wie Anm. 4), S. 369.



2 SS. Trinità
dei Monti, Rom,
Innenansicht

man auch bereits begonnen, Langhaus und Seitenkapellen auszumalen. Die frühesten von diesen Fresken (Cappella Guerrieri) hat Dom Edme sicher schon gesehen, denn sie gehören noch in den Umkreis von Perugino. Beim Sacco di Roma wurde der Konvent geplündert. Ab 1540 wurde die Kirche um zwei Joche verlängert und die prominente Doppelturmfassade errichtet.

Die Teile der SS. Trinità, die Dom Edme gesehen hat, sind nicht mehr vollständig erhalten. Der Chor wurde 1676 abgebrochen und anschließend durch den heutigen Neubau ersetzt. Die Gewölbe des Langhauses einschließlich des Obergadens wurden 1774 umgestaltet. Ihre alte Form bewahrt haben dagegen die Wände des Langhauses unterhalb des Obergadens, die Seitenkapellen, die Vierung und die beiden Arme des Querhauses. (Abb. 2–6) Wir behandeln nun, wie die SS. Trinità aussah, als Dom Edme sie besuchte. Darauf gehen wir ausführlicher ein, weil bisher ein Versuch aussteht, die ursprüngliche Erscheinung systematisch zu rekonstruieren. Unser wesentlichstes Zeugnis bildet Bruzios (1614–92) voluminöses, ebenfalls nicht im Druck publiziertes, aber wohl bekanntes Kompendium über die römischen Kirchen, denn er hat die SS. Trinità vor den barocken Eingriffen ausführlich beschrieben.¹⁹

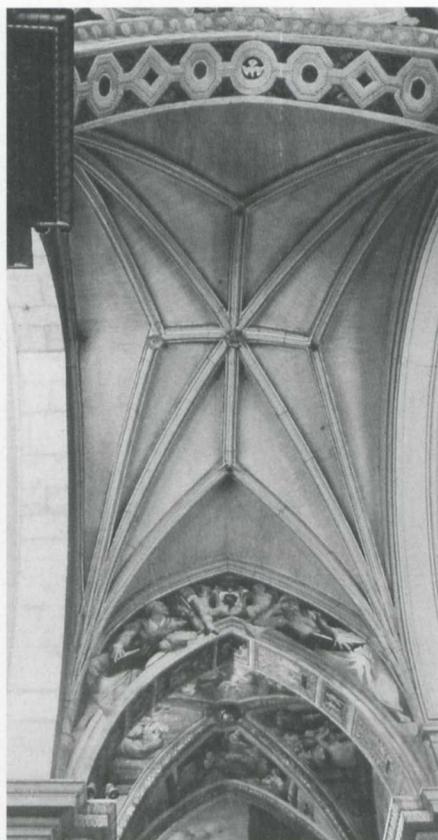
Die SS. Trinità nimmt den Bautyp der Saalkirche auf. (Vgl. Abb. 8) Sie besteht beziehungsweise bestand aus einem Langhaus mit Seitenkapellen auf jeder Seite,

¹⁹ BRUZIO (wie Anm. 12), fol. 121–143.

davon ist die Ostpartie, wie bei diesem Bautyp damals üblich, markant ab-
 geschieden; sie umfasst bzw. umfasste
 einen Chor und ein Querschiff, das auf
 gleicher Flucht wie die Seitenkapellen
 außen abschließt. Die Vierung ist fast so
 breit wie das Langhaus und etwas tiefer
 als ein Joch des Langhauses, das ist gut
 halb so tief wie breit. An die beiden Arme
 des Querschiffs schlossen im Osten zwei
 Kapellen an.²⁰ Sie lagen auf den Achsen
 der Seitenkapellen des Langhauses,
 öffneten sich aber auf die Ostwände des
 Querschiffs. Ihre alten Eingänge sind
 erhalten, im Übrigen wurden sie aber im
 Barock verändert. Zwischen den beiden
 Seitenkapellen des Querschiffs muss wohl
 ein Vorjoch des Chors, in der Disposition
 ähnlich wie heute, gelegen haben.

Die untere Zone der Kirche ist
 ganz im Stil der Renaissance gehalten.
 (Abb. 2) Die Wände des Langhauses
 sind mit einer Pilasterordnung ge-
 gliedert – mit dorischen Kapitellen
 und mächtigem ionisch-korinthischen
 Gebälk. Zwischen den Pilastern öffnen
 sich in rundbogigen Arkaden die
 Seitenkapellen. (Abb. 4) Sie haben alle

die gleiche Form: annähernd quadratischen Grundriss, Kreuzgratgewölbe mit
 zylindrischen Kappen, dicht unter dem Gewölbescheitel sitzt jeweils ein rech-
 eckiges Fenster, das oben mit einem Rundbogen abschließt. Die Kämpfer der
 Arkaden sind unter dem Ansatz des Gewölbes weitergeführt. Sonst gibt es keine
 plastische Gliederung in den Seitenkapellen. Die Vierung ist durch weit vortretende
 Pilastervorlagen und Gebälkstücke in der Art der Gliederung des Langhauses vom
 Langhaus getrennt. (Abb. 5) Diese Gliederung ist an allen vier Ecken der Vierung
 wiederholt und setzt sich in beiden Armen des Querschiffs fort. Die Eingänge zu
 den Seitenkapellen, die östlich an die beiden Arme des Querschiffs anschlossen,
 gleichen denjenigen der Seitenkapellen des Langhauses. (Abb. 5–6) Die östlich an
 die Vierung anschließende Gliederung, beginnend mit einer Pilastervorlage und



3 SS. Trinità dei Monti, Rom, Vierungsgewölbe und Blick ins Gewölbe des nördlichen Querschiffs

²⁰ BRUZIO (wie Anm. 12), fol. 125v, zählt zwölf Kapellen in der Längsrichtung (sechs Seitenkapellen auf beiden Seiten des Langhauses) und fünf in der Querrichtung (die beiden Arme des Querhauses, den Chor und die beiden Seitenkapellen).



4 SS. Trinità dei Monti, Rom, Erste südliche Seitenkapelle; im Innern, an der Eingangsarkade und in den Zwickeln darüber Fresken der Perugino-Schule

einem Gurtbogen darüber, gehört zum barocken Neubau des Chors. Sie gleicht der ursprünglichen Gliederung, ist aber in Details verändert.

Direkt über der Gliederung im Stil der Renaissance setzt die Gewölbezone an. Ursprünglich wechselte hier der Stil unvermittelt zur Gotik. Die alten Fenster im



5 SS. Trinità
dei Monti, Rom,
Nördliches Quer-
schiff

Obergaden des Langhauses bezeichnet Bruzio (fol. 125v) als »gotisch« und beschreibt, sie seien mit Maßwerk gefüllt, mit einer Mittelstütze, darüber einem Tondo und anderen Rundungen: »fenestrae decem gothicae marmore interstinctae (columella media oculum aliaque ovata sustinente) et omnes vitreae«. Dagegen nennt er die Fenster der Seitenkapellen einfach rundbogig ohne Zusatz: »fenestra hemisphyrice



6 SS. Trinità dei Monti, Rom, Südliches Querschiff, rechts der 1739–54 eingebrochene Eingang zur Cappella Verospi

vitrea«. Eine 1667–69 von Giovanni Battista Falda publizierte Ansicht der SS. Trinità von Süden zeigt, dass die Fenster der Seitenkapellen wie noch heute rundbogig waren und kein Maßwerk hatten, während diejenigen im Obergaden oben spitzbogig abschlossen und, wie Bruzio angibt, jeweils von einer Mittelstütze unterteilt waren, die Dreipässe und darüber einen Tondo trugen.²¹ (Abb. 7) Der zitierte Bauvertrag von 1514 enthält den Auftrag, außer den drei Seitenkapellen sechs Fenster aus Travertin anzufertigen; darin könnte auch das Maßwerk im Obergaden eingeschlossen gewesen sein, falls es nicht weiterhin in Frankreich angefertigt wurde.

In der Vierung und im Querschiff ist die obere Zone noch in ihrer alten Form bewahrt. (Abb. 3, 5) Die Scheidbögen sind spitzbogig (außer dem östlichen, der zusammen mit dem Chor verändert wurde). Die Kreuzarme sind mit Kreuzgratgewölben

21 Giovanni Battista Falda: *Il nuovo teatro delle fabriche et edificii in prospectiva di Roma moderna*, Rom 1665–99, Bd. 3 (1667–69), Taf. 18.



7 SS. Trinità dei Monti, Rom, Ansicht vom Süden, Giovanni Battista Falda, *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna* 1665–99, Ausschnitt

gedeckt, deren Kappen spitzbogig sind. Die Vierung ist mit einem Gewölbe gedeckt, dessen Rippen einen Vierrautenstern bilden. In der Längs- bzw. Ost-West-Richtung hat es ungefähr halbkreisförmigen Querschnitt, so wie heute das Tonnengewölbe in Langhaus und Chor; in der Querrichtung, wo die Breite erheblich geringer ist, hat es spitzbogigen Querschnitt. Die Kappen sind im Kuffverband gemauert (in Schichten, die parallel zu den sechzehn Scheitellinien der Kappen verlaufen). Die Rippen setzen auf kurzen Stücken von Diensten über dem Gebälk an; sie sind gleichmäßig, ohne Differenzierung nach ihrer Position, spätgotisch profiliert mit Überschneidungen im Anfangsbereich.

Die Beschreibungen der SS. Trinità, die vor den barocken Umbauten entstanden, behandeln das Langhaus als eine Einheit, die vom westlichen Ende bis zum Chorthaupt durchgeht; die beiden Arme des Querschiffs und das Chorthaupt zählen sie zu den Kapellen. Bruzio fährt anschließend an die Beschreibung der »gotischen« Fenster im

Obergaden des Langhauses fort, von dort erhebe sich das Gewölbe mit wunderbar in verschiedene Richtungen auseinandergehenden Rippen: »Tollitur inde concameratio cum fasciis mire deversatis«. Der Bericht von einer Visitation der SS. Trinità am 12. Januar 1629 sagt zur Gestalt der Kirche, sie habe nur ein Schiff, sei mit Ziegeln gepflastert und mit einem kunstvoll verschlungenen Gewölbe bedeckt: »unicam habet navem, cuius lithostratum est lateritum; caelum vero tegitur concamerata testudine artificiose laqueata [...]«. ²² Ebenfalls noch vor der Veränderung von 1774 gibt Piazza – wie oben schon zitiert – an, das Gewölbe des Kirchenschiffs und die Fenster seien ganz aus Haustein gemacht. Realiter besteht das Gewölbe der Vierung aus Ziegeln, nur die Rippen sind aus Hausstein. Piazza meinte demnach, das Gewölbe habe Rippen aus Haustein.

Aus den Angaben der Beschreibungen geht hervor, dass das Langhaus mit einem Rippengewölbe gedeckt war. Das große Thermenfenster, das sich in der Fassade direkt unterhalb des Gewölbes öffnet, zeigt, dass die Längskappen schon vor der barocken Veränderung den gleichen halbrunden Querschnitt wie in der Vierung beibehalten haben. (Abb. 1, 2, 7) Da die Beschreibungen nicht zwischen der Vierung und den in der Längsrichtung anschließenden Teilen unterscheiden, sollte man annehmen, dass sich das Sterngewölbe in der Längsrichtung fortsetzte, im Chor sicher aufgefächert, aber im Langhaus kaum verändert, weil die Joche dort ähnliche Maße wie die Vierung haben. Auch die Gewölbe der beiden Joche, die ab 1540 ans Langhaus angefügt wurden, behielten offenbar die gotischen Elemente bei, und das in Rom, kurz bevor Michelangelo die Bauleitung der Peterskirche übernahm. Die Figuration der Sterngewölbe war offenbar zu komplex, um sie präzise beschreiben zu können, so dass man sich mit etwas poetischen Paraphrasen behelf. Für die Bezeichnung einfacher Kreuzgewölbe konnte damals ein eindeutiger lateinischer Begriff aus dem Italienischen abgeleitet werden (»cruciata« oder »cruciera« im Bauvertrag vom 1514 für die Seitenkapellen). ²³

Piazza gibt an, der neue barocke Chor sei größer als der alte, und das bestätigen, so grob sie sonst auch sein mögen, einige alte Darstellungen der SS. Trinità in Übersichtsplänen der Region (in Romplänen des 16. Jahrhunderts und in einem Plan des François d'Orbay für die Anlage einer Treppe am Pincio vor der SS. Trinità, 1660). ²⁴ Bruzio (fol. 125v) überliefert die ursprünglichen Dimensionen: »Absidem longam habes palmos sex et triginta ac semis, latam vero septem et triginta ac quadrans tres«. Die »Apsis«, wie er den Chor nennt, war demnach $37 \frac{3}{4}$ römische Palmi breit, im Unterschied

22 Archivio Segreto Vaticano, Congr. Visite Apostol. 3, 1624–30, fol. 27r.

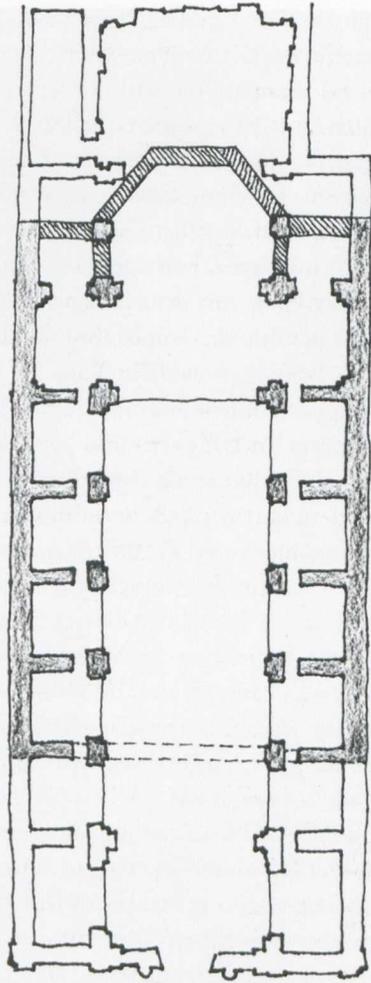
23 Allerdings war es in der Renaissance sogar kaum möglich, einen klaren altlateinischen Begriff für Kreuzgewölbe bzw. für volta a crociera zu finden, wie Bernardino Baldi: De verborum vitruvianorum significatione, Augsburg 1612, S. 176, sub voce »testudinatum« darlegt. Die altlateinischen Begriffe, die dafür gebraucht wurden, bedeuten ursprünglich eher allgemein Gewölbe (Alberti: De re aedificatoria 3.14: »camura« statt camera) oder Kuppel (Guillaume Philandrier: In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes, Venedig 1544, S. 173, zu Vitruv 5.10: »hemisphaerium«).

24 Rompläne des Leonardo Bufalini 1551, Étienne du Pérac 1577. Amato Pietro Frutaz: Le piante di Roma, Rom 1962, Pianta 109, 127 Taf. 196, 255. D'ONOFRIO (wie Anm. 4), S. 279ff., Abb. 210.

zum Langhaus, das, wie er treffend sagt, 42 Palmi breit ist (1 pmo = 0,2234 cm). Der Chor war also auf jeder Seite um $2\frac{1}{8}$ Palmi (47 cm) eingezogen. Das wurde bei seiner barocken Erneuerung beibehalten. Die »Länge der Apsis« beziehungsweise die Tiefe des Chors betrug $36\frac{1}{2}$ Palmi. Der Chor war also fast so tief wie breit.²⁵ Er war in der Tiefe in zwei ungefähr gleiche Teile geteilt. Die eine Hälfte nahm das Vorjoch zwischen den östlich ans Querschiff anschließenden Seitenkapellen, die andere das Chorhaupt ein. Das Chorhaupt bildete entweder nach alter römischer Tradition eine Apsis im heutigen Sinn (mit halbrundem Grundriss) oder nach gotischer Art ein Polygon. (Abb. 8)

Der Visitationsbericht von 1629 gibt an, in der Kirche gebe es 17 Altäre, der Hochaltar stehe im Chor unter einem Gewölbe und werde von drei großen Fenstern mit bunter Glasmalerei beleuchtet: »continet 7 supra 10 sacella quorum maius in abside positum est sub fornice tribusque amplis fenestris (quae vitreis specularibus clauduntur) illustratur«. Bruzio beschränkt sich bei der Behandlung des Chors darauf, diese Fenster zu beschreiben. Offenbar bestimmten sie für ihn völlig den Eindruck. Nachdem er das Gewölbe der Kirche angeführt hat, sagt er nur, wieder den

gesamten Hauptraum als Einheit auffassend, das Langhaus werde erhellt und geschmückt von einem sehr großen Glasfenster im Chor, das ebenfalls gotisch sei und in drei große Fenster unterteilt sei: »navis tota, quae luce donatur[...] ab amplissima fenestra vitrea quae in eadem abside, pariter gothica et in amplas tres fenestras parata quaeque et lucem impartitur Aedi et sacello ornatum« (fol. 125v). Anscheinend kamen die großen Fenster so dicht aneinander, dass sie alle zusammen geradezu wie



8 SS. Trinità dei Monti, Rom, Grundriss mit Rekonstruktion des vom Kardinal Briçonnet begonnenen Baus (gestrichelt)

25 Dass Bruzio mit der »Länge der Apsis« die Ausdehnung der Kirche von der Vierung bis ans Ostende meint, bestätigen seine Angaben für die Länge der gesamten Kirche und ihrer übrigen Teile: Länge der Kirche außen = 201 pmi., innen = 188 pmi., Länge einer der Seitenkapellen innen = 19 pmi. (Länge des Langhauses: 6×19 pmi. + $6 \times$ Wanddicke von ca. 2 pmi. zwischen den Seitenkapellen), Breite des Querhauses = Tiefe der Vierung = 26 pmi. Demnach Länge bis zum Chor = ca. 152 pmi.

ein einziges sehr großes Fenster wirken konnten, das nur durch schlanke Dienste unterteilt wird. An anderer Stelle (fol. 130v) spricht Bruzio von den Glasbildern in den drei Fenstern, die sich über die gesamte Breite des Chors erstreckten. In diese Fenster, berichtet er zudem (fol. 330v–331r), seien Marmorsäulchen auf gotische Art eingestellt: »Magnis his fenestris interiectae columnellae marmoreae more Gothico et quidem visu dignissime«. Die Wände des Vorjochs waren wegen der angrenzenden Seitenkapellen des Querschiffs geschlossen. Vermutlich bildete das bisher so genannte Vorjoch mit dem Chorhaupt eine Einheit. Dann ergibt sich im Ganzen ein typisch gotischer Chor mit dem üblichen 5/8-Schluss, dessen Wände sich im Osten weitgehend in Fenstern mit Maßwerk öffneten. (Abb. 8)

Alle Fenster – sowohl im Chor als auch in den Seitenkapellen und im Obergaden – waren mit bunten Glasbildern gefüllt. Das gibt Bruzio an (fol. 125v, 130v), Piazza bestätigt es für Langhaus und Seitenkapellen. Bruzio sah noch, dass die Glasbilder im Chor Briçonnet als Adoranten darstellten mit Heiligen, die in Frankreich besonders verehrt wurden, und mit den Patronen der Kathedrale von Narbonne, den Heiligen Justus und Pastor (fol. 130v). Der Raum wurde im 16. Jahrhundert im Stil der Renaissance ausgemalt, beginnend gleich nach der Fertigstellung erster Teile, noch während die Bauarbeiten andauerten. Frühe Fresken sind erhalten in der ersten Kapelle an der Südwand des Langhauses, der Cappella Guerrieri (frühe Perugino-Nachfolge) und im südlichen Arm des Querschiffs, gestiftet von Louis de Chateaullain, dem französischen Botschafter am Heiligen Stuhl unter Papst Leo X. (Abb. 4, 6) Die Ausmalung der Cappella Guerrieri setzt die Gliederung des Langhauses – Pilaster und Gebälk – mit gleichen Formen, nur in kleineren Dimensionen fort. (Abb. 4) Die Ausmalung im rechten Arm des Querschiffs erstreckt sich auch auf die architektonische Gliederung. Die Dekoration von Pilastern und Gebälk gleicht bis in Details weitgehend der gemalten Gliederung in der Cappella Guerrieri, nur übertragen in größere Dimensionen. Da beide die Gliederung im Langhaus fortsetzen, wird auch sie ursprünglich ähnlich bemalt gewesen sein (auf den Kapitellen, Architraven und Gesimsen gelbe Zeichnung von architektonischem Dekor, in den Friesen helle Figuren auf blauem Grund, auf den Pilastern helle Grottesken auf blauem Grund). Am Eingang der Cappella Guarrieri konnte die alte Ausmalung unter der hellen barocken Tünche wieder freigelegt werden. In den Zwickeln zwischen den Arkaden und Pilastern waren Darstellungen gemalt, die wie in vielen zeitgenössischen römischen Kirchen gleichzeitig mit den Fresken der Seitenkapellen entstanden und auf sie bezogen sind; sie zeigen besonders die Wappen der Stifter. Sie sind an der Cappella Guerrieri und an anderen Kapellen erhalten und freigelegt worden. Auch die Gewölbe und Scheidbögen der Kreuzarme wurden im 16. Jahrhundert mit Fresken im Renaissance-Stil geschmückt. Wahrscheinlich war das Gewölbe von Langhaus, Vierung und Chor ursprünglich ebenfalls farbig gefasst, aber nicht im Stil der Renaissance. Dort waren wohl die französischen Lilien gemalt, mit denen Dom Edme 1520/21 die Kirche »übersäht« fand. An den Wänden blieb ja kaum Platz für sie. Die französischen Wappen mögen, wie oft bei Sterngewölben, an den Schnittpunkten der Rippen angebracht gewesen sein.



9 SS. Trinità dei Monti, Rom, Rekonstruktion des vom Kardinal Briçonnet begonnenen Baus von Hubertus Günther, visualisiert von Benjamin Zuber

In Abbildung 9 ist visualisiert, wie ich die SS. Trinità rekonstruiere. Diese Illustration soll eine Gesamtvorstellung vermitteln von der ursprünglichen Erscheinung des Innenraums mit seiner außergewöhnlichen Verbindung von zwei Stilen, die in der klassischen italienischen Architekturtheorie Gegensätze bilden. Um das zu erreichen, sind Elemente im Chor, deren Form nicht im Einzelnen bekannt ist, stilgerecht ergänzt. Die alte Ausmalung ist nicht berücksichtigt, weil mir nicht die Mittel für eine so aufwendige Darstellung zur Verfügung standen. Hochaltar und Chorgestühl fehlen, weil es keinerlei Anhalt dafür gibt, wie sie ursprünglich aussahen. Um trotz dieser zentralen Lücke zu vermeiden, dass in der Illustration eine weltferne Atmosphäre entsteht, sind moderne Teile der Ausstattung des Langhauses, die unerheblich für die Bausubstanz sind, beibehalten oder eingefügt.



10 SS. Salvatore e Francesco, Florenz, Innenansicht

Jetzt steht die Frage an, auf welche Besonderheit der SS. Trinità sich die Klassifizierung »a la mode françoise« bezieht. Um eine Antwort dafür vorzubereiten, ordnen wir die ursprünglichen Elemente der Kirche kunsthistorisch ein, und da auch das bisher weitgehend aussteht, wollen wir wieder systematisch vorgehen. Der Bautyp ist hier, im Unterschied zu S. Maria dell'Anima, sicher nicht als nationale Sonderheit angesprochen. Die Saalkirche mit ihrer schlichten Disposition war schon im Mittelalter typisch für Bettelorden und blieb es mit systematisierter Ausrichtung der Seitenkapellen auch in der italienischen Renaissance. Ein Querschiff war bisher selten bei diesem Bautyp, aber die Ostpartie konnte generell sehr individuell gestaltet werden (sogar wie bei der SS. Annunziata in Florenz als Rotunde, die hinter zwei einem Querschiff ähnlich vergrößerten Seitenkapellen liegt). Die Doppelturmfassade der SS. Trinità hat neuerdings mehrfach die Erinnerung an die französische Gotik geweckt, da sie ungeachtet ihrer Renaissance-Formen fremdartig für Rom wirkt.²⁶ (Abb. 1, 7) Aber Dom Edme hat sie noch nicht gesehen, und vielleicht war sie ursprünglich nicht einmal geplant, denn damals stand, wie üblich in Rom, ein Campanile neben dem Chor.

Die Disposition des Langhauses und ihre Gliederung nehmen den neuesten italienischen Stil auf. Sie folgen offensichtlich SS. Salvatore e Francesco in Florenz,

26 Tommaso Manfredi: Il problema della facciata »gotica« della Santissima Trinità dei Monti a Roma, in: Giorgio Simoncini (Hg.): *Presenze Medievali nell'Architettura di Età Moderna e Contemporanea*, Mailand 1997, S. 126–135.

einer Niederlassung der Franziskanerobservanten. (Abb. 10) S. Salvatore war zwei Jahre, bevor der Grundstein für die SS. Trinità gelegt wurde, im Jahr 1500 weitgehend fertiggestellt und wurde 1504 geweiht.²⁷ Cronaca hat den Bau geplant. Vasari würdigt ihn als den besten Architekten seiner Zeit in Florenz; er habe die anderen an Intellekt und Ingenium übertragt; seinen Werken sehe man an, wie eng er dem Vorbild antiker Bauten und Vitruvs Regeln gefolgt sei.²⁸ Auch S. Salvatore bildet eine Saalkirche. Die Ostpartie ist ähnlich markant wie in der SS. Trinità ausgeschieden, allerdings nicht mit einem Spitzbogen. Die Wände des Langhauses sind wie in der SS. Trinità gegliedert: mit einer Säulenordnung und, gerahmt von ihr, Arkaden, in denen sich die Seitenkapellen öffnen. Die Gliederung besteht ebenfalls aus Pilastern mit dorischen Kapitellen und einem großen ionisch-korinthischen Gebälk. So prominent wie hier tritt die Säulenordnung mit dorischen Kapitellen, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Sakralbau auf. Bis dahin dominierten fast ausschließlich Säulenordnungen, die der Korinthia ähnlich sind. Die Saalkirchen, die S. Salvatore zeitlich und in der Disposition nahestehen, wie Giuliano da Sangallos S. Maria Maddalena dei Pazzi, sind auch korinthisch. Die im Sinn von Vitruv als Dorica gemeinte Ordnung mit einem Metopen-Triglyphen-Fries im Gebälk war noch nicht wiederbelebt, als die SS. Trinità geplant wurde. Bramante führte sie am Tempietto neuerdings ein (Baubeginn 1502). Erst mit dem Tempietto nahm der neue Stil der Hochrenaissance in der Architektur seinen Anfang.

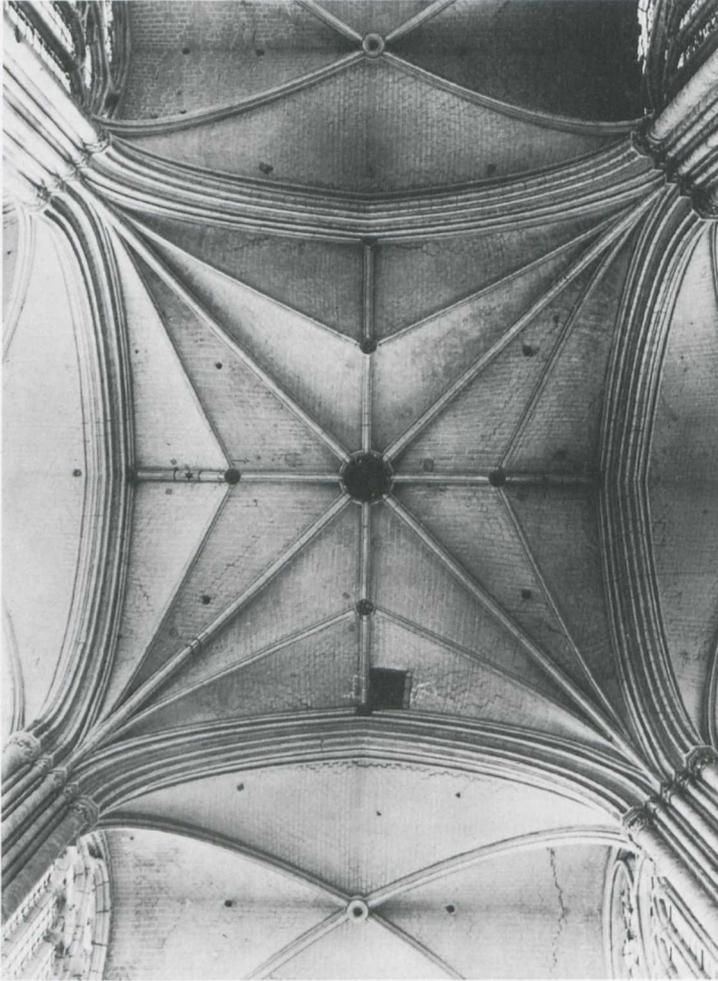
Obwohl das kaum Beachtung findet, nimmt die SS. Trinità eine wesentliche Stellung in der Entwicklung der römischen Renaissance-Architektur ein: Sie schließt so eng an Cronacas neuen Stil an wie kein anderer römischer Bau, sie bildet das Bindeglied zwischen den toskanischen Saalbauten und ihren römischen Nachfolgern wie Antonio da Sangallos S. Marcello al Corso und S. Spirito in Sassia; von allen Saalkirchen kommt sie der Disposition von Il Gesù am nächsten, weil sie mit einem Gewölbe gedeckt ist und ein Querschiff hat, das zudem – wie zuvor schon bei Notre-Dame in Paris und anderen gotischen Kathedralen in Frankreich – auf der Flucht der Nebenkapellen abschließt.

Gewöhnlich ließen strenge Orden die Saalkirchen entsprechend ihrer Bescheidenheit flach oder sogar mit offenem Dachstuhl decken. Der Obergaden bildet daher ein separates Geschoss. So ist es auch in S. Salvatore. Dass stattdessen in der SS. Trinità Gewölbe eingezogen wurden, konnte Dom Edme an sich ebenfalls kaum als französische Besonderheit erscheinen. Zwar fiel Antonio de Beatis bei seiner Reise durch Mitteleuropa (1517/18) als ungewöhnlich für italienische Verhältnisse auf, wie viele Kirchen hier gewölbt seien.²⁹ Aber es gab in Rom auch mehrere gewölbte Bettelordenkirchen. Das Gewölbe manifestiert in erster Linie den Willen, den Bau repräsentativ zu ge-

27 Zu S. Salvatore, seinem Bautyp und seiner Nachfolge vgl. Alexander Markschie: *Gebaute Armut. S. Salvatore al Monte in Florenz (1418–1504)*, München 2001. Allerdings ist dort die SS. Trinità dei Monti nicht berücksichtigt.

28 VASARI (wie Anm. 16), Bd. 4, S. 442.

29 ANTONIO DE BEATIS: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518*, hg. von Ludwig Pastor, Freiburg 1905, S. 69.



11 Kathedrale von Amiens, Gewölbe der Vierung

stalten, denn Gewölbe galten als vornehmste Form der Eindeckung.³⁰ Für S. Pietro in Montorio ist bezeugt, dass der Stifter Wert auf eine Gestaltung legte, die seiner Würde angemessen war. Der König von Spanien, Ferdinand von Aragon, der zusammen mit seiner Gattin Isabella von Kastilien den Bau finanzierte, schrieb am 10. September 1488 an seine Prokuratoren in Rom, die Kirche solle sich als Niederlassung der Franziskanerobservanten an das halten, was bei diesem Orden üblich sei, also eher bescheiden als großartig ausfallen, aber, fügt er besorgt an, sie dürfe auch nicht so unscheinbar wirken, dass sie »der Größe dessen, der sie machen lässt, abträglich ist.«³¹ S. Pietro in Montorio bildet, wie es den Bettelorden entspricht, eine Saalkirche, erhielt aber trotz der franziskanischen Observanz Gewölbe. Die Gewölbe sind wie Disposition und Gliederung im Stil der Renaissance gehalten.

30 Alberti: *De re aedificatoria* 7.11.

Als Besonderheit musste dagegen damals in Rom auffallen, dass der Chor und das Gewölbe der SS. Trinità im Gegensatz zur Gliederung des Langhauses gotisch waren. Bei vereinzelten früheren Ausnahmen in Italien lässt sich das Phänomen für den Chor dadurch erklären, dass der gotische Stil Assoziationen mit der sakralen Sphäre weckte.³² Anscheinend deshalb sind im Umkreis des Hochaltars der Kathedrale von Pienza oder im Chor der Staatskirche S. Zaccaria in Venedig (ab 1458) gotische Elemente im Gegensatz zur übrigen Renaissance-Gliederung beider Bauten eingesetzt; deshalb behalten auch noch später die Kapellen französischer Schlösser der Renaissance oft den gotischen Stil bei.

Das erhaltene Sterngewölbe der SS. Trinità ist jedenfalls typisch französisch. Das ergibt sich aus dem fundamentalen historischen Überblick über gotische Gewölbeformen, den Norbert Nußbaum gegeben hat.³³ Im Unterschied zu den einfachen Kreuzgewölben, die in Italien über das Mittelalter hinweg bis in die frühe Neuzeit üblich blieben, und andererseits zu den komplexen Gewölbeformationen, die in Mitteleuropa während der Spätgotik kreierte wurden und neuartige Raumformen prägten, war in Frankreich das Sterngewölbe verbreitet. Hier hielten die Gewölbe an den Mustern fest, die sich im Verlauf der Hochgotik entwickelt hatten und auf den herkömmlichen Aufriss reagierten. Der vierzackige Rautenstern, der in der SS. Trinità wiederkehrt, kam schon an der Kathedrale von Amiens auf (ab etwa 1264). (Abb. 11) Diese Figuration steht dem Kreuzgewölbe noch ziemlich nahe; später wurde sie bereichert, indem die Zahl der Zacken auf sechs oder acht erhöht wurde. Oft ist in französischen Kirchen, wie schon in Amiens, nur die Vierung durch ein Sterngewölbe ausgezeichnet, während sogar in der Spätgotik die übrigen Joche der Schiffe mit Kreuzgewölben gedeckt sind. Die Vierung hat dann allerdings nicht, wie in der SS. Trinità, einen längsrechteckigen Grundriss wie die Joche des Langhauses, sondern ist durch einen quadratischen Grundriss ausgezeichnet. Aber es gibt eine ganze Reihe von spätgotischen Kirchen in Frankreich, die durchgehend vom Westen bis zum Chor mit Sterngewölben eingedeckt sind, mit vierzackigen Rautensternen etwa in St.-Nicolas-de-Port in Lothringen (1481/95–1530) oder in der Kathedrale von Condom, Midi-Pyrénées (1496–1531), in Paris noch beträchtlich später in der Pfarrkirche St.-Eustache (ab 1532). (Abb. 12) Typisch für Frankreich ist auch die Mauerung im Kuffverband. Diese komplizierte Art, Ziegel zu versetzen, ist schon beim Sterngewölbe in Amiens angewandt.³⁴

In den Haupträumen spätgotischer Kirchen sind die Rippen der Gewölbe gewöhnlich nach ihrer Position differenziert profiliert; einheitlich gestaltet wie in der

31 Antonio de la Torre: *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, Barcelona 1947–1966, Bd. 3, S. 143f. Nr. 152.

32 Cf. allgemein zur Verbindung von Gotik mit Sakralbauten Paul Frankl: *The Gothic*, Princeton 1960. – Hermann Hipp: *Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Diss. Tübingen 1979. – Ludger S. Sutthoff: *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche*, Münster 1990.

33 Norbert Nußbaum: *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, Darmstadt 1999, bes. S. 273–293. Ich danke zudem Stefan Bürger und Christian Freigang für Ihre substantielle Beratung bei der kunsthistorischen Einordnung des Sterngewölbes der SS. Trinità.

34 NUSSBAUM (wie Anm. 33), S. 176.

SS. Trinità sind sie eher in untergeordneten Räumen (Vorhallen, Seitenkapellen etc.) oder in Kapellen (z.B. Kapelle des Hôtel de Cluny, Paris, 1485–90). Ein ähnlicher Gewölbeansatz wie in der SS. Trinità, an dem sich die Rippen überschneiden, findet sich in der Hubertus-Kapelle der königlichen Residenz von Amboise (1491–96). Nur für die Stücke von einzelnen Diensten, über denen die Rippen in der SS. Trinità ansetzen, finden sich keine Parallelen. Sie sind wohl mit Rücksicht auf die Pilastergliederung in der unteren Zone eingesetzt.

Die hier rekonstruierte Bemalung des Gewölbes ist für Frankreich typisch: Mit goldenen Lilien auf blauen Grund »übersät« waren schon das Gewölbe der Ste.-Chapelle oder spätgotische Gewölbe des 15. Jahrhunderts³⁵ und noch Ende des 16. Jahrhunderts das Tonnengewölbe des großen Saals im Hôtel du Petit-Bourbon. Auch der Prunkkamin, den der Kardinal Briçonnet im Erzbischöflichen Palais in Reims aufstellen ließ, ist mit Lilien übersät und trägt viele Wappen, diejenigen des Königs von Frankreich und der Erzdiözese Reims und gleich viermal Briçonnets eigenes.

Philibert de l'Orme schreibt im »Premier tome de l'architecture«, dem klassischen Architekturtraktat der französischen Renaissance (1567), die Bauten, die vor dem Eindringen des neuen italienischen Stils in seiner Nation entstanden, seien auf französische Weise gemacht; wörtlich sagt er wie im Bericht von Dom Edmes Besuch in der SS. Trinità, sie seien »faits à la mode Française«. ³⁶ Diese Klassifizierung wiederholt er mehrfach speziell unter Bezug auf gotische Gewölbe beziehungsweise auf solche Gewölbe, heißt es, wie sie vor dem Eindringen der Renaissance in Frankreich üblich gewesen, aber inzwischen zumindest bei verständigen Architekten nicht mehr gebräuchlich seien. ³⁷ An erster Stelle behandelt de l'Orme hier das Sternengewölbe, mit vier Zacken ähnlich wie in der SS. Trinità, nur über quadratischem Grundriss (4.8). Die sprachliche Parallele bestätigt, dass Dom Edmes Reisebegleiter mit ihrer Sentenz von der »mode française« besonders die gotischen Teile der SS. Trinità, also den Chor und das Gewölbe, im Auge hatten, nicht nur weil sie gotisch waren, sondern weil sie dem entsprachen, was speziell in Frankreich vor dem Eindringen der Formen der italienischen Renaissance verbreitet war. ³⁸

35 Vgl. etwa die Darstellung in einem Fenster der Kapelle des Jacques Coeur in der Kathedrale von Bourges, 1451. Jean-Michel Leniaud: *La restauration du décor peint de la Sainte Chapelle haute par Duban, Lassus et Boeswillwald (1839 – ca.1881)*, in: Volker Hoffmann, Jürg Schweizer, Wolfgang Wolters (Hg.): *Die »Denkmalpflege« vor der Denkmalpflege*, Bern etc. 2005, S. 333–360, S. 335f. – Dominique Thiébaud, Philippe Lorentz, François-René Martin (Hg.): *Primitifs français. Découvertes et Redécouvertes*. Ausst.-Kat., Louvre 2004, S. 81, 83. – Brigitte Kurmann-Schwarz: *Vitraux commandités par la cour*, in: Christian Freigang, Jean-Claude Schmitt (Hg.): *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Berlin 2005, S. 161–182, Farbtafel 1.

36 Philibert de l'Orme: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, fol. 142v (5. 11). – Zu de l'Orme cf. Anthony Blunt: *Philibert de l'Orme*, London 1958. – Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Philibert de l'Orme*, Paris 2000. – Zur »mode Française« cf. FRANKL (wie Anm. 32), S. 295–299. – Michael Hesse: *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Bern/New York 1984, S. 33–36.

37 DE L'ORME (wie Anm. 36), fol. 107r, 110v, 112r (4. 8, 10, 11).

38 Der Gebrauch eines der »mode française« entsprechenden Begriffs in Frankreich vor de l'Orme ist mir nicht bekannt. Um 1280/90 ist in Wimpfen von »opus francigenum« die Rede, aber es



12 St.-Eustache,
Paris

ist umstritten, was damit gemeint ist. FRANKL 1960 (wie Anm. 32), 55–57. – Günther Binding: *Opus Francigenum*. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 71, 1989, S. 45–54. – Christian Freigang: Zur Wahrnehmung regional spezifischer Architekturidiome in mittelalterlichen Diskursen, in: Uta Maria Bräuer (Hg.): *Kunst & Region. Architektur und Kunst im Mittelalter*, Utrecht 2005, S. 14–33, S. 26f. – PÉROUSE DE MONTCLOS (wie Anm. 46), S. 28f. Ausnahmsweise wurden in Italien, statt der dort üblichen Bezeichnung »maniera tedesca« für gotische Elemente, ähnliche, auf Frankreich bezogene Begriffe gebraucht. Deren Bedeutung bedarf noch einer eigenen Untersuchung. Hier sei nur ein frühes Beispiel dafür genannt: 1279 erhielt ein gewisser »regularius« Thomas den Auftrag, für die Abtei S. Maria di Realvalle, die Karl von Anjou 1277 für französische Zisterzienser gestiftet hatte, Dachziegel »ad modum franciae« zu liefern. Caroline A. Brouzelius: »ad modum franciae«. Charles of Anjou and gothic architecture in the kingdom of Sicily, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, 1991, S. 402–420, spez. S. 403 (Dachziegel).

Aber damit sind wir noch nicht am Ende. Im Bericht von Dom Edmes Reise wird ja die gesamte Kirche der »mode française« zugeordnet. Dazu gehören auch die Gliederung italienischer Art und die ausgewogene Proportionierung des gesamten Raums. Die ausgewogene Proportionierung ist ebenfalls typisch für die italienische Renaissance. Bei spätgotischen Kirchen in Frankreich ist eher eine besonders steile Höhererstreckung der Schiffe verbreitet. Kurz bevor die Arbeiten an der SS. Trinità begannen, wurde diese Disposition offenbar als Reminiszenz an die französische Bauweise in Rom aufgenommen: in der Augustiner-Kirche S. Agostino, die der Erzbischof von Rouen, Kardinal Guillaume d'Estouteville 1479–83 errichten ließ. Wir stehen also vor der Frage, was die Verbindung der beiden, im Sinne der Renaissance gegensätzlichen Stile in der SS. Trinità zu bedeuten hat.

Erst nachdem die SS. Trinità begonnen worden war, nahm die französische Architektur den Einfluss der italienischen Renaissance-Formen auf, und anfangs nicht im sakralen und öffentlichen Bereich, sondern an Privathäusern: um 1504 das Hôtel des königlichen Schatzmeisters Pierre Le Gendre in Paris (zerstört), um 1513 die Schlösser der Financiers Florimond Robertet und Thomas Bohier von Bury bei Blois (zerstört) und 1514/15 Chenonceaux. Der Kardinal Briçonnet ließ die Bauten, die er in Frankreich errichten ließ, soweit man sich ein Bild davon machen kann, im gotischen Stil gestalten.³⁹ Zunächst war der neue italienische Stil in Frankreich noch so wenig bekannt, dass er mit dem einheimischen Stil verwechselt wurde. Geoffroy Tory begründet den Sinn seiner Edition von Albertis Architekturtraktat in Paris (1512) damit, dass inzwischen auch in Frankreich der antikische Stil weit verbreitet sei. König Karl VIII. habe ihn nach seinem Italien-Feldzug (1494) eingeführt, seitdem hätten ihn hunderte von öffentlichen und privaten Bauten aufgenommen, und es sei offenkundig, dass diese Bauten nicht nur die Italiener, sondern auch deren griechische Vorbilder übertreffen würden.⁴⁰ Nach italienischen Maßstäben sind die Beispiele, die er dafür nennt, weit eher gotisch als antikisch. Noch Ende des 16. Jahrhunderts berichtet Étienne Pasquier, normalerweise würden die Leute glauben, die berühmtesten Bauten in Paris, Notre-Dame, die Ste.-Chapelle und das Palais de la Cité, seien in antikischer Weise gebaut, obwohl die guten Architekten dem widersprächen: »lesquels le commun peuple estime faits à l'antique: et neantmoins, au jugement de braves architectes, il n'y a rien d'antique en eux, ains sont bastis à la moderne, pour n'avoir rien de tous ces rares traits, dont les anciens Grecs et Romains usoient en leurs architectures.«⁴¹ Jenseits der Zentren der Renaissance wurden gotische Kathedralen als Muster Vitruvianischer Theorie hingestellt, so etwa Straßburg 1505, Mailand 1521 und Chartres noch Anfang des 17. Jahrhunderts.⁴²

39 Bernard Chevalier: Guillaume Briçonnet (v. 1445–1514). Un cardinal-ministre au début de la Renaissance, Rennes 2005, S. 327–337.

40 Leon Battista Alberti: De re aedificatoria, hg. von Geoffroy Tory, Paris 1512, Widmung.

41 Étienne Pasquier: Les Ceuves, Amsterdam 1723, Bd. 2, Sp. 192 (Brief an Mons. Loysel).

42 Jakob Wimpfeling: Epithoma Germanorum, Straßburg 1505, fol. 36v. – Vitruvius: De architectura libri decem, hg. und kommentiert von Cesare Cesariano, Como 1521, fol. 13r–16r. – Sébastien Roulliard: Parthénie ou histoire de la très auguste et très dévoute eglise de Chartres, Paris 1609, S. 132. – FRANKL (wie Anm. 32), S. 248ff., 856f. – HESSE (wie Anm. 36), S. 37f.

Auch in St.-Eustache ist das Sterngewölbe mit einer Gliederung im italienischen Stil verbunden. (Abb. 12) Obwohl dreißig Jahre nach der SS. Trinità konzipiert, steht die Pariser Kirche jedoch im Ganzen der Gotik näher. Zwar ist der Spitzbogen hier vermieden, aber die Disposition mit ihren steilen Proportionen im Innern, der Auflösung der Wände und den weit ausladenden Streben ist gotisch geprägt. Der Dekor ist ihr wie ein neumodischer Mantel übergezogen.⁴³ Er ist nur oberflächlich der Renaissance angeglichen; er ignoriert die Gesetzmäßigkeit, die den italienischen Modellen zugrunde liegt, und ist ähnlich wie gotische Dienste eingesetzt. Darin mag, wer will, die mangelhafte Kenntnis des fremden Imports erkennen, die damals in Frankreich verbreitet gewesen sein soll. Bei der SS. Trinità, in Rom kann von so etwas jedenfalls nicht die Rede sein. Hier ist auch nicht einfach die nationale Bauform den ortsüblichen Gewohnheiten angepasst wie bei S. Maria dell'Anima oder mit umgekehrten Vorzeichen bei den Filialen der Medici-Bank in Brügge oder Mailand.⁴⁴ In der SS. Trinità ist offenbar gezielt ein Kontrast gesetzt zwischen der traditionellen französischen Art und dem italienischen Renaissance-Stil in seiner modernsten Ausprägung, wie sie damals selbst in Rom neu war.

De l'Orme hilft auch zu verstehen, welchen Sinn die Gestaltung der SS. Trinità hatte, wenn man den »Premier tome de l'architecture« im Ganzen daraufhin betrachtet, welche Haltung er einnimmt. De l'Orme bezeichnet sich stolz als denjenigen, der die italienische Renaissance in die französische Architektur eingeführt habe, und sein Traktat soll die neue Art der Gestaltung lehren. Es geht dementsprechend von der italienischen Architekturtheorie aus und setzt einen Schwerpunkt auf das Kennzeichen des antikischen Stils, die Säulenordnungen. In diesem Zusammenhang macht de l'Orme, wie es damals in Italien zum guten Ton gehörte, den gotischen Stil nieder. »Telle façon barbare« sei von den Bauleuten aufgegeben worden, nachdem er, de l'Orme, ihnen vor über dreißig Jahren die bessere Bauweise beigebracht habe (142v). Aber der »Premier tome« hat noch einen anderen Schwerpunkt, nämlich Gewölbe. Sie werden als ein Kennzeichen der französischen Bauweise behandelt. Bei Vitruv und in der italienischen Architekturtheorie spielen Gewölbe, soweit sie überhaupt berücksichtigt werden, höchstens eine untergeordnete Rolle. Serlio übergeht das Gebiet weitgehend, Alberti widmet ihm nur zwei Kapitel seines voluminösen Architekturtraktats (»De re aedificatoria« 3.14; 7.11), und er konzentriert sich nach italienischer Bauweise auf ziemlich einfache Arten der Versetzung von Ziegeln. Mathurin Jousse stellt 1642 in seinem Traktat über den Steinschnitt bündig fest, Vitruv und die italienischen Architekturtheoretiker würden Gewölbe übergehen.⁴⁵

43 Anne-Marie Sankovitch: A reconsideration of french Renaissance church architecture, in: Jean Guillaume (Hg.): *L'Église dans l'Architecture de la Renaissance*, Paris 1995, S. 161–180. – Henri Zerner: *L'art de la Renaissance en France. Invention du classicisme*, Paris 1996, S. 13–54.

44 Wolfgang Lippmann: Die Handelsniederlassungen der Italiener und Deutschen in Brügge, in: Norbert Nußbaum (Hg.): *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, Köln 2003, S. 233–259.

45 Mathurin Jousse: *Le secret d'architecture de' couvrant fidelment les traits geometriques, coupes et derobemens necessaires dans les bastiments*, La Flèche 1642, S. 2 (Vorwort).

De l'Orme behandelt die Gewölbe im Rahmen der Stereotomie, des Steinschnitts und der komplizierten geometrischen Grundlagen, die notwendig sind, um die einzelnen Steine, die in Gewölben versetzt werden, exakt nach den Gegebenheiten der sphärischen Oberflächen zu formen (liv. 3–4). Das entspricht, wie de l'Orme nachhaltig herausstreicht, der traditionellen Bauweise in Frankreich. Diese Art, Gewölbe zu bauen, blieb auch nach der Wende zur Renaissance in Frankreich Jahrhunderte lang weiterhin lebendig; oft wurde die Kunst des Steinschnitts an den Gewölben sogar weit über das nötige Maß hinaus demonstriert.⁴⁶ Bei den Gewölben weicht de l'Orme von seiner Absicht ab, den neuen italienischen Stil zu lehren, und geht auch ausführlich auf gotische Vorformen ein, in erster Linie auf Sterngewölbe, mit vier Zacken wie in der SS. Trinità, nur über quadratischem Grundriss (4.9–10). Im Zusammenhang mit den Gewölben urteilt de l'Orme verständnisvoll über die Gotik. Zum Sterngewölbe räumt er ein, »ceste façon de voute, appellée entre des ouvriers La mode Française« sei nicht mehr gebräuchlich, aber sie sei nicht zu verachten, er müsse vielmehr gestehen, dass sie sehr gute Seiten habe (fol. 107r). Überdies lässt er zu, an Gewölben neuer Art, das sind solche mit sphärischen Kappen, Elemente vom gotischen Gewölbe, von der »voute de la mode Française«, zu integrieren, speziell Rippen und Gurte (fol. 112v).

Im Zusammenhang mit den Gewölben stellt de l'Orme der italienischen Polemik gegen die französische Bauweise Kritik an einem italienischen Klassiker aus der Warte eines französischen Avantgardisten entgegen (fol. 124v). Geradezu schulmeisterlich maßregelt er eine Inkunabel der Hochrenaissance, die Wendelrampe am Cortile del Belvedere, und ihren Architekten Bramante, den die Italiener als »Leuchte und Erneuerer der Architektur« feierten. Die Art, wie da die Säulen eingesetzt und die Wölbung gestaltet sei, würde zeigen, meint er, dass der »Handwerker«, der es machte, nicht begriffen habe, was ein richtiger Architekt eigentlich verstehen sollte. Im ersten Buch wendet sich de l'Orme dagegen, Handwerker und Werksteine aus dem Ausland nach Frankreich zu holen, denn Frankreich habe genug von beidem; nirgendwo gebe es besseren Werkstein als in Frankreich (fol. 27r–v). Die gleiche Überzeugung veranlasste wohl den Kardinal Briçonnet, den Werkstein für die SS. Trinità aus Frankreich bringen und dort bearbeiten zu lassen.

Die SS. Trinità demonstrierte ursprünglich, wie man auf französische Art avantgardistisch baut. Das Ergebnis unterscheidet sich noch beträchtlich von den Maximen, die de l'Orme ungefähr ein halbes Jahrhundert später aufgestellt hat, vor allem weil der spitze Bogen eingesetzt ist. Aber im Grunde hat es bereits viel mit ihnen gemein. Es gleicht ihnen vor allem darin, dass eine Gliederung, die sich nach den neuesten Erkenntnissen über die komplexen Regeln der Säulenordnungen richtet, verbunden ist mit der Kunst der Wölbung, die von der hohen Wissenschaft der Geometrie ausgeht. Diese beiden Komponenten sollen zusammen das Fundament der Architektur bilden. Die Säulenordnungen belebten die Italiener im 15. Jahrhundert nach antikem Vorbild neu. Die Kunst der Wölbung war in Frankreich schon im hohen Mittelalter

46 Jean-Marie Pérouse de Montclos: *L'architecture à la Française*, Paris 2001.

vollendet entwickelt; de l'Orme behandelt ausführlich ein Beispiel dafür, das sich durch seinen enorm komplizierten Steinschnitt auszeichnet, den romanischen Wendel von St.-Gilles. Beides wurde, wie de l'Orme und andere französische Autoren immer wieder betont haben, lange vor den Italienern begründet: Die alten Griechen entwickelten den klassischen Kanon des Dekors, an Salomos Tempel kamen bereits die von Gott gegebenen Prinzipien der Geometrie zur Anwendung.⁴⁷

Parallelen zu der französischen Haltung am Beginn der Renaissance finden sich auch bei anderen Nationen.⁴⁸ Man denke etwa an die vielen Verbindungen spätgotischer Gewölbe mit moderner Gliederung im italienischen Stil, wie beim Wladislaw-Saal auf der Prager Burg (Benedikt Ried, 1490/93–1502), bei der Fuggerkapelle in S. Anna in Augsburg (1509–11) oder bei der Orgelempore im Prager Veitsdom (Bonifaz Wohlgemuth, 1557–61) und noch bei der Heiliggeistkirche in Bern (1726–29). Die Verbindung antikischer und gotischer Elemente ist nicht als Zeichen provinzieller Rückschrittlichkeit zu verstehen, sondern als bewusst eingeschlagener Sonderweg. Das zeigen auch hier die nach modernsten Maßstäben ausgewählten Modelle für den antikischen Teil: bei der Fuggerkapelle die venezianische Gliederung neuester Art, bei der Orgelempore die Gestaltung der Fassade nach dem Vorbild des Marcellustheaters, bei der Heiliggeistkirche die kolossalen neopalladianischen Säulen. Dürer empfiehlt in der »Underweysung der messung« (1525) die Verbindung antikischer und gotischer Elemente mit der Begründung, Vitruv sei auch nur ein Mensch gewesen und deshalb sollte die junge Generation wie die Alten danach streben, Neues zu erfinden.

Bildnachweis

1–7, 12: Foto: Hubertus Günther. – 8: Zeichnung: Hubertus Günther. – 9: Rekonstruktion: Hubertus Günther, visualisiert von Benjamin Zuber. – 10: Bibliotheca Hertziana, Rom. – 11: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

⁴⁷ Hubertus Günther: Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände, in: RIHA Journal 0015 (12. Jan. 2011), URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/guenther-salomonische-saeulenordnung> (eingesehen 10.8.2012).

⁴⁸ Hubertus Günther: Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen, in: Norbert Nußbaum (Hg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500, Köln 2003, S. 30–87.