

# SANT'AGOSTINO

Georg Schelbert

*Auftraggeber:* Die Vollendung des Neubaus der heutigen Kirche wurde finanziert durch Kardinal Guillaume d'Estouteville (1412–1483). Errichtung des Bibliothekstrakts im Auftrag von Alexander VII. Chigi (\* 1599, Pontifikat 1655–1667). Renovierung der Kirche und Neubau des Konvents auf Initiative des Ordensgenerals Agostino Gioia' (1695–1751) und Papst Benedikts XIV. Lambertini (\* 1675, Pontifikat 1740–1758).

*Kerndaten zur Baugeschichte:* Papst Bonifaz VIII. bewilligte 1296 eine zweite römische

Niederlassung des Augustinerordens, der bereits bei Santa Maria del Popolo einen Konvent besaß. Zunächst wurde dem Orden die Kirche San Trifone zugewiesen, ein kleiner Saalbau des 11. Jahrhunderts, der östlich der heutigen Kirche Sant'Agostino an der Via della Scrofa lag. Die Kirche San Trifone war mit einem Kardinalstiel verbunden, der erst 1587 auf Sant'Agostino überging. Sie wurde im 18. Jahrhundert im Zuge der Erweiterung des Konventes unter Vanvitelli abgebrochen.

Nach dem Franziskaner- und dem Dominikanerorden waren damit auch die Augustinereyten im dicht besiedelten Stadtkern vertreten. Die Niederlassung liegt an der Schnittstelle der antiken Via Recta (Via dei Coronari – Via delle Coppelle) und der Via di Ripetta und somit an der Hauptverbindung zwischen Vatikan und Porta del Popolo. Der wohl von Anfang an vorgesehene Neubau einer Kirche wurde – so lassen es die wenigen Nachrichten vermuten – erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Angriff genom-

## 1 Sant'Agostino, Fassade



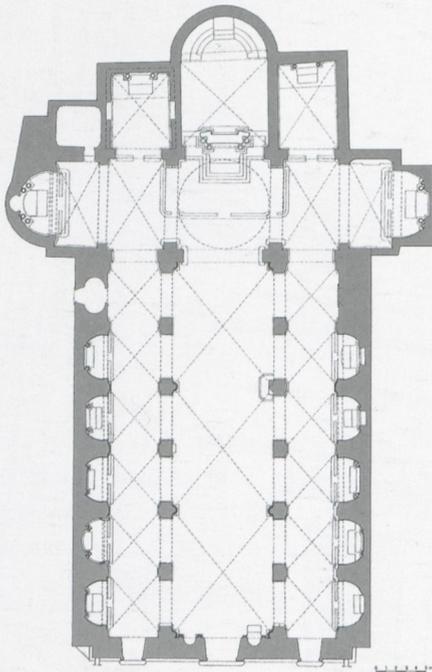


2 Sant'Agostino, Blick in das östliche Seitenschiff nach Norden

men. Noch als 1426 die Reliquien der heiligen Monika von Ostia nach Rom überführt wurden, fanden sie ihren Platz zunächst in San Trifone, wiewohl die Kirche Sant'Agostino bei dieser Gelegenheit schon genannt wird. Erst 1455 scheint der Neubau so weit fortgeschritten zu sein, dass die Grablege in die heutige Kirche verlegt werden konnte. Der Großteil des heute bestehenden Bauwerks entstand – wie die nun reicher fließenden Quellen bezeugen – in den Jahren 1479–1483 auf Initiative des vermögenden Kardinals Guillaume d'Estouteville. Leitender Baumeister war Jacopo da Pietrasanta, der zuvor an den päpstlichen Baustellen bei Sankt Peter und am Palazzo Venezia als Vorsteher der Steinmetzen bezeugt ist.

Im 17. Jahrhundert wurde der Konvent im Auftrag Papst Alexanders VII. um die Biblioteca Angelica erweitert, die Francesco Borromini über einem ursprünglich durch eine Gasse abgetrennten Straßenblock anlegte. Zugleich gestaltete er Platz und Freitreppe vor der Kirchenfassade neu.

### 3 Sant'Agostino, Grundriss



Bauschäden zwangen ab 1752 zur Restaurierung der Kirche, wobei insbesondere die Kuppel ersetzt werden musste. Schon kurze Zeit zuvor war ein fast vollständiger Neubau der Nebengebäude der Kirche (Sakristei) und des gesamten Konvents in Angriff genommen worden, der auch eine Überarbeitung des Bibliothekstrakts des 17. Jahrhunderts beinhaltete (1745–1763). Die Planung des großen Baukomplexes lag in den Händen von Luigi Vanvitelli, der bereits zuvor mehrere Aufträge für den Augustinerorden außerhalb Roms erhalten hatte. Er wurde in der Ausführung von Carlo Murena und – ab 1752 – Carlo Rinaldi unterstützt. Hinter der nüchternen Außengestaltung, von der lediglich die Nordseite mit genutetem Erdgeschoss und dem konkav eingezogenen, in eine Muschelnische integrierten Hauptportal abweicht, verbergen sich qualitätvolle Raumschöpfungen, darunter die streng gegliederte Sakristei mit abgerundeten Raumecken und Muldengewölbe, das Vestibül und das Treppenhaus des Konvents sowie die verschiedenen Versammlungsräume. Während die Biblioteca Angelica unter staatlicher Obhut bestehen blieb, beherbergt der Konvent heute den Sitz der Generalstaatsanwaltschaft (Avvocatura dello Stato).

*Dekoration / Ausstattung:* In der Tradition spätmittelalterlicher Mendikantenkirchen entstand die Ausstattung sukzessive, ohne übergreifendes Programm und überwiegend durch private Stiftungen. Sie ist daher ungewöhnlich reich und vielfältig. Hier können nur herausragende Stücke genannt werden. Die durch den Neubau gestiegene Bedeutung der Kirche zeigt sich in den aufwändigen Frührenaissancegräbern, die teils schon während der letzten Bauzeit entstanden und sich seit der Restaurierung im 18. Jahrhundert im benachbarten Konvent befinden – insbesondere die Gräber von Kardinal Giacomo Ammannati Piccolomini († 1479), seiner Mutter Costanza Ammannati († 1477) und von Kardinal Giovanni Giacomo Schiaffenati († 1497). Von den Kapellen und Altären seien folgende herausgegriffen: Im Auftrag des päpstlichen Protonotars Johann Goritz entstand 1512 der Annenaltar am dritten westlichen Langhauspfeiler – exakt in der Mitte des Langhauses –, der aus Raffaels Fresko mit dem Propheten Jesaja und der nischengerahmten Skulpturengruppe der heiligen Anna Selbdritt von Andrea Sansovino besteht. Das Fresko, das schon Vasari als Raffaels Auseinandersetzung mit Michelangelo interpretierte, wurde Mitte des 19. Jahrhunderts durch einen Prophetenzyklus an den übrigen Pfeilern ergänzt. Eben-

falls für einen Familienaltar entstand die sogenannte „Madonna del Parto“ an der innen Fassadenwand, die der Florentiner Kaufmann Francesco Martelli bei Jacopo Sansovino in Auftrag gab (1521).

Die Chorkapelle wird weitgehend vom Hochaltar verdeckt, der zwischen 1626–1628 in strengen Frühbarockformen aus schwarzen Marmorsäulen mit korinthischen Bronzekapitellen errichtet wurde und eine angeblich aus Byzanz stammende, 1482 gestiftete Marienikone enthält. Die Querhausapsiden und viele der halbrunden, meist Augustinerheiligen geweihten Seitenkapellen wurden in der Barockzeit neu ausgestattet. Dazu gehören die von Bernini umgestaltete Annenkapelle (zweite Kapelle links, ca. 1638–1649) und die Kapelle des heiligen Thomas von Villanova im linken Querhausarm (Abb. 5). Sie entstand 1660–1663 im Auftrag des Fürsten Camillo Pamphilj. Giovanni Maria Baratta entwarf eine prächtige Buntmarmorarchitektur, die Skulpturen stammen von Melchior Caffà und Ercole Ferrata. Bemerkenswert sind auch die großen, szenisch aufgefassten Grabmäler für Kardinal Lorenzo Imperiali († 1673, von Domenico Guidi, linkes Querhaus) und für Giuseppe Renato Imperiali († 1737, von Paolo Posi und Pietro Bracci, rechtes Querhaus). Die übrigen Kapellen enthalten zum Teil erst-rangige Ausmalungen und Altargemälde, unter anderem von Caravaggio („Madonna di Loreto“ oder „Madonna dei Pellegrini“, erste Kapelle links (Abb. 6)), Giovanni Lanfranco („Marienkrönung mit den heiligen Augustinus und Wilhelm“, zweite Querhauskapelle links), Guercino („Heiliger Augustinus mit Johannes dem Täufer und Paulus Eremita“, rechte Querhausapsis), Cesare Brandi („Heilige Rita von Cascia“, dritte Kapelle rechts), Sebastiano Conca („Heilige Clara von Montefalco“, dritte Kapelle links). Den heutigen Raumeindruck prägt vor allem die Innenrestaurierung der Jahre 1852–1856, bei der Pfeiler und Wandflächen teils aufwändig mit Marmor verkleidet, teils mit Malereien von Pietro Gagliardi und Mitarbeitern geschmückt wurden (unter anderem großflächige Szenen des Marienlebens im Mittelschiff des Langhauses).

*Kommentar:* Schon der Grundriss der nach Norden ausgerichteten und vollständig gewölbten Kirche, der in Grundzügen wohl noch dem Ursprungsprojekt des 14. Jahrhunderts entspricht, verrät hohen architektonischen Anspruch (Abb. 3). Das dreischiffige Langhaus ist

### 4 Sant'Agostino, Blick aus dem Mittelschiff zum Presbyterium





5 Sant'Agostino, westliches Querschiff, Pamphilj-Kapelle

von halbrunden Kapellen begleitet, die vollständig in die massiven Außenmauern integriert sind. Die Arme des aus der Vierung und je zwei querrechteckigen Jochen bestehenden Querhauses sowie der nahezu quadratische, von großen Rechteckkapellen flankierte Chor sind mit Apsiden abgeschlossen.

Die deutliche Hierarchisierung der Raumeinheiten im Grundriss wiederholt sich im Aufriss. Von den Seitenschiffkapellen über die Seitenschiffjoch zu den etwa 33 Meter hohen Mittelschiffjochen steigert sich die Höhe ebenso wie von den Querhausapsiden und Quer-

6 Sant'Agostino, erste Kapelle links mit Caravaggios „Madonna dei Pellegrini“



hausjochen zur Vierungskuppel, in der das gesamte Raumsystem kulminiert. Die ursprüngliche, ähnlich wie in Brunelleschis Alter Sakristei und in Santo Spirito in Florenz mit Rundfenstern versehene Vierungskuppel ist nicht erhalten. Von der heutigen tambourlosen und niedrigeren Kuppel ragt lediglich die Laterne über das Dach. Sie bildet die einzige Lichtöffnung der Vierung.

Die Architekturgliederung bildet kein kohärentes System. In den Querhausjochen fallen die unterschiedlichen Niveaus der Kämpferpunkte für die Bogen der Chornebenkapellen, der Querhauskapellen und der Arkaden zum Seitenschiff auf. Innerhalb der Seitenschiffe liegen die Kämpfer der Gewölbe deutlich höher als die Scheidarkaden. Das könnte auf eine nachträgliche Einführung des ungewöhnlichen Seitenschiff-Obergadens hindeuten (Abb. 2).

Die für die römische Kirchenbaukunst bemerkenswerte Höhe und Steilheit der Architektur zeigt sich vor allem im Mittelschiff (Abb. 4). Trotz der hohen Aufsockelung werden die den Pfeilern vorgelegten Halbsäulen nicht bis zum Ansatz des Gewölbes hinaufgeführt – wie etwa bei Santa Maria del Popolo –, sondern durch eine niedrigere Pilasterordnung fortgesetzt. Diese bildet eine eigene Obergadenzone unterhalb der durchfensterten Schildwände. Das gurtlose, im Scheitel horizontal geführte Kreuzgratgewölbe halbiert den schnellen Rhythmus der Scheidarkaden und fasst je zwei Langhausarkaden zu einem quadratischen Joch zusammen. Nicht nur das so entstandene „gebundene System“, sondern auch die Höherer Streckung, die Staffelung der Raumteile, das Übergreifen der Elemente und nicht zuletzt das offene Strebepfeilersystem am Äußeren sind aus der nordalpinen Architektur des späten Mittelalters bekannt. Gleichwohl fügen sich der Aufbau des Bauwerkes aus massiven Wandscheiben und die in die Mauermaße eingebetteten Kapellen in die römische Tradition ein. Die typologischen Eigenheiten müssen daher vor allem aus der Baugeschichte erklärt werden.

Die Grundrissanlage orientiert sich – insbesondere bei Chor und Querhaus – an der Tradition der Bettelordenskirchen. Vermutlich sollte der im 14. Jahrhundert begonnene Bau etwa die gleiche Ausdehnung wie der heutige Bau haben, jedoch wesentlich gedrungeneren Höhenproportionen, ähnlich wie Santa Maria sopra Minerva. Anhaltspunkt hierfür ist die westliche Querhausapsis mit ursprünglichem Backsteingesims. Bereits unter dem Eindruck des Projekts Nikolaus' V. für Sankt Peter dürften die von (Halb-)Säulen getragenen Gewölbe und die mächtigen Langhauskapellen konzipiert

worden sein. Als die Bautätigkeit im 15. Jahrhundert unter d'Estoutevilles Ägide wieder an Fahrt gewann, wurde das Aufrisskonzept wohl unter dem direkten Einfluss des französischen Kardinals noch einmal zugunsten eines ausgeprägten Vertikalismus verändert.

Die aus Travertin errichtete Fassade (Abb. 1) folgt dem basilikalen Querschnitt des Bauwerks und wird durch zwei übereinander liegende Pilasterordnungen gegliedert. Das prächtige ionische Hauptportal mit faszinierender Rahmung und Voluten, die den Dreiecksgiebel mit Eierstabprofil tragen, ist eines der qualitativsten in Rom und zeugt von einem intensiven Studium antiker Vorbilder.

Da es offenbar als unbefriedigend empfunden wurde, dass die Fassade nur die Schiffe verdeckt, auf deren Achsen die Portale genau ausgerichtet sind, nicht jedoch auch die Kapellen und Strebemauern, wurde sie – wohl schon während der Errichtung – mit seitlichen Blendmauern hinterfangen, die mittels der großen Voluten an das Obergeschoss und den Giebel der Fassade anschließen. Das Ergebnis erfuhr ein überwiegend kritisches Urteil. In der Tat ist das Verhältnis zwischen den architektonischen und den ornamentalen Bestandteilen generell unausgewogen. Die filigranen Pilasterordnungen verschwinden fast neben den auffälligen Felderungen der Wandflächen und stehen insbesondere in keinem Verhältnis zu den Voluten, die gleichsam wie ins Monumentalformat gesteigerte Formen aus der Kleindekoration wirken. Merkwürdig unkanonisch ist die Zone zwischen den beiden Ordnungen, die einerseits als Attika, andererseits als Giebelzone (der Seitenschiffe) gedeutet werden kann und vor allem dazu dient, die Höhen der beiden Ordnungen auf ein erträgliches Maß zu begrenzen. Wenngleich diese Lösung aus akademischer Sicht kritisiert werden kann, ist sie doch originell und in ihrer Expressivität zukunftsweisend. Im Zusammenspiel mit den Voluten entsteht ein Bild von plastischer Dynamik, indem das Gesims durch das Gewicht der ins Riesenhafte gesteigerten Voluten herabgedrückt erscheint. Deutlicher als ihr Vorbild, Albertis Fassade von Santa Maria Novella in Florenz, ist diejenige von Sant'Agostino Wegbereiterin der römischen Barockfassade.

*Bibliographie (Auswahl):* Günther Urban, „Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom“, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9/10 (1961/62), 75–287, speziell 256–262; Armando Schiavo, „Il Convento degli Agostiniani, sede dell'avvocatura generale dello stato“, in *L'avvocatura dello stato. Studio storico-giuridico per le celebrazioni del centenario*, Rom 1976, 587–606; Margherita Maria Breccia-Fratadocchi, *S. Agostino in Roma*, Rom 1979; Benedetta Montecchi, *Sant'Agostino* (Le Chiese di Roma illustrate), Rom 1985; Renata Samperi, *L'architettura di S. Agostino a Roma (1296–1483). Una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento*, Rom 1999.

# PALAZZO VENEZIA (PALAZZO DI SAN MARCO)

Georg Schelbert

*Auftraggeber:* Kardinal Pietro Barbo (\* 1417, Pontifikat als Paul II. 1464–1471); Kardinal Marco Barbo († 1491); Kardinal Lorenzo Cibo († 1503).

*Kerndaten zur Baugeschichte:* Dem *Liber Pontificalis* zufolge gründete Papst Markus (336) die Kirche San Marco auf eigenem Grundbesitz (Abb. 3, A). Den unter Papst Gregor IV. (827–844) weitgehend neu errichteten Bau ließ der venezianische Kardinal Pietro Barbo ab 1455 umfassend überarbeiten. Zudem begann er den Bau eines Kardinalspalastes an der Ostflanke der nach Norden gerichteten Kirche. Nach seiner Wahl zum Papst Paul II. wurde das Projekt erheblich erweitert, denn der Neubau sollte als ständige Residenz des Papstes dienen.

Neben dem ausgedehnten Palast (Abb. 3, B), der nicht vollendet wurde, entstand an der

Südostecke der sogenannte Palazzetto, der einen von doppelgeschossigen Arkaden umgebenen Garten enthielt (Abb. 2, C). Die Leitung sämtlicher Arbeiten lag zunächst in Händen des humanistisch gebildeten Sekretärs und Verwalters Francesco del Borgo († 1468), dem auch die Planung zugeschrieben werden kann. Später übernahmen aus dem Handwerk stammende Meister wie Giovannino de' Dolci die Bauleitung.

Nach der sogenannten Humanistenverschwörung 1468 gab Paul II. das Vorhaben, die päpstliche Residenz nach San Marco zu verlegen, auf und überließ den noch unvollendeten Baukomplex seinem Nepoten Marco Barbo, der ihm als Kardinal von San Marco nachgefolgt war. In dieser Zeit wurde der – zunächst nicht vorgesehene, aber der zeitgenössischen Palasttypologie durchaus entsprechende – Turm angefügt.

Kardinal Lorenzo Cibo, Nepot Papst Innozenz' VIII., ergänzte die Ausstattung und baute den Nordflügel mit einem weiteren Appartement aus, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Wohnsitz der Titulkardinäle von San Marco genutzt wurde. Das Hauptappartement diente hingegen für temporäre Aufenthalte der Päpste, bis Pius IV. den Palast – unter Erhalt des Wohnrechts der Kardinäle im Nordflügel – der Republik Venedig übereignete. Als Sitz der Gesandten der Seerepublik erhielt der Palast den noch heute gebräuchlichen Namen. Im Zuge der napoleonischen Neuordnung



*rechts: 1 G. Riveruzzi, „Palazzo e piazza di Venezia“, kolorierte Federzeichnung, um 1830: Ansicht des Palazzo Venezia mit dem Palazzetto vor der purifizierenden Restaurierung durch A. Barvitiuss (1858) und vor der Versetzung des Palazzetto (1911). Rom, Museo di Roma*

*unten: 2 Palazzo Venezia, Ansicht von der Piazza di Venezia*



ging der Palast 1799 an Österreich über, das dort ebenfalls die Gesandtschaft einrichtete. Die Errichtung des Monumento Nazionale Vittorio Emanuele als Zielpunkt der Via del Corso führte dazu, dass der in der Achse der Via del Corso gelegene Palazzetto 1911 abgetragen und an der Südseite des Palastes in leicht veränderter Form wieder aufgebaut wurde (Abb. 1, 2 und 6). Im Ersten Weltkrieg wurde der Palast vom italienischen Staat beschlagnahmt und später musealen Zwecken zugeführt. Das 1921 eröffnete Museo di Palazzo Venezia vereinte verschiedene Privatsammlungen zu einem Museum des Mittelalters und der Renaissance mit Schwerpunkt auf Skulptur und Kunsthandwerk. Um den Palast den Anforderungen an die musealen Anforderungen anzupassen, wurde wenige Jahre später ein neues Treppenhaus in neoquattrocentesken Formen errichtet (Luigi Marangoni 1924–1930). Seit den Jahren 1929 bis 1944, in denen Mussolini die Repräsentationsräume zum Sitz des Regierungschefs machte, befinden sich die Sammlungen ausschließlich in den Räumen des sogenannten Appartamento Cibo und des Palazzetto, während die Säle und Zimmer des Hauptappartements heute für Wechselausstellungen genutzt werden. In den übrigen Geschossen sowie im Turm des Ostflügels ist das von Corrado Ricci 1922 gegründete Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte mit seiner Bibliothek untergebracht.

*Dekoration /Ausstattung:* Die erhaltene Ausstattung konzentriert sich auf die marmornen

Türrahmungen und andere Bauskulptur sowie Reste von Ausmalungen im *piano nobile*. Die mit antikisierenden Profilornamenten gearbeiteten Türen und ein Kamin im ehemaligen päpstlichen Appartement tragen die Wappen Pauls II. und Marco Barbos.

Von den Ausmalungen der Erstaussstattung hat sich ein Fries mit acht Herkulestaten von Giuliano Amadei in der Camera dei Paramenti erhalten. Die Wanddekoration der Sala del Mappamondo (Abb. 3, Nr. 3) mit monumentaler, illusionistischer Säulenarchitektur und Heiligenporträts in Medaillons und die teils fingiert ruinöse Pilasterarchitektur in der Sala Regia mit antikisierendem Ornament und Medaillons römischer Kaiser (Abb. 3, Nr. 1) entstanden in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Auftrag Lorenzo Cibos. Sie wurden nach der Entfernung von Einbauten aus dem frühen 18. Jahrhundert ab 1924 nach den erhaltenen Resten rekonstruiert. In freier formaler Anlehnung erfolgte hingegen die Ausgestaltung der dazwischenliegenden Sala del Concistoro (Abb. 3, Nr. 2) mit Scheinarchitektur und Schlachtennamen als Sala delle Battaglie.

Neben musealen Ausstattungsstücken anderen Ursprungs sind von späteren Bauphasen noch die von Paul III. eingerichtete Kapelle im Appartamento Cibo mit einer Ausmalung der Zuccari-Schule zu erwähnen sowie der von Giovanni Battista Contini und Carlo Fontana stammende Altar der Cappella di S. Maria sub porticu S. Marci, die sich ursprünglich im Palazzetto befand und nach dessen Abtra-

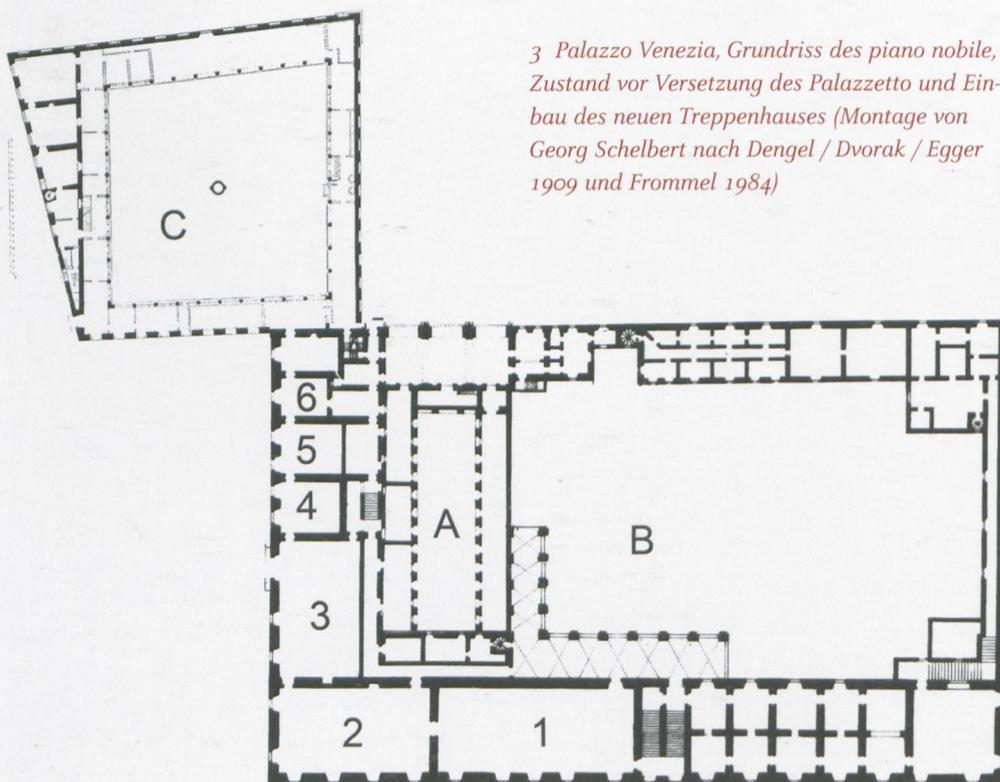
gung in die Nordostecke des Erdgeschosses des Palastes verlegt wurde.

*Kommentar:* Der Palazzo Venezia ist – den erst nach 1500 fertiggestellten Palazzo della Cancelleria ausgenommen – das größte und bedeutendste weltliche Bauwerk des 15. Jahrhunderts in Rom, das zugleich wichtige Impulse für den römischen Palastbau gab.

Den Typus der Verbindung von Kirche und Kardinalspalast gibt es schon seit dem frühen Mittelalter. Jedoch wurde hier erstmals die Kirche in ein übergreifendes Palastprojekt integriert, ein Prinzip, das wenig später bei der Cancelleria noch gesteigert werden sollte.

Die Hauptflügel des unvollendet gebliebenen Bauwerks, für das zunächst ein halbes Stadtviertel niedergelegt werden musste, erstrecken sich an der Ost- und Nordseite (Piazza Venezia, Via del Plebiscito). Der West- und der Südflügel wurden nur partiell errichtet und beherbergten vorwiegend Wirtschaftsräume wie Ställe. Unvollendet blieben ebenfalls die Hofarkaden.

Die grundlegende Frage, ob es bereits bei Inangriffnahme des Projekts einen Gesamtplan gab, ist nicht eindeutig zu beantworten. Auch wenn zweiflügelige Anlagen von ausgedehnten Dimensionen in Rom nicht ungewöhnlich waren (Papstpalast Nikolaus' V. bei Santa Maria Maggiore), dürfte bereits die allseitig geschlossene und symmetrisch konzipierte Anlage als Ideal zugrundegelegen haben. De facto wurde die Planung des Palastes jedoch von der Innenaufteilung bestimmt, wobei sich wiederum alles nach den Verhältnissen des Obergeschosses (*piano nobile*) richtete. Die Repräsentationsräume wiederholen dort die Abfolge, die sich zuvor im päpstlichen Palast im Vatikan herausgebildet hat: Sala Regia (Abb. 3, Nr. 1), die den beiden Sale Ducale entsprechenden Räume (hier Sala del Concistoro und Sala del Mappamondo genannt: Nr. 2, 3), Camera dei Paramenti (Nr. 4), Camera del Pappagallo (Nr. 5) und schließlich das Schlafzimmer (Nr. 6). Dabei finden sich zukunftsweisende Elemente des Palastbaus wie die Enfilade der Verbindungstüren. Am Äußeren wurden hingegen zahlreiche – bei späteren Restaurierungen teils beseitigte – Unregelmäßigkeiten in Kauf genommen, was bei den mehr auf die Fassaden konzentrierten Palästen in den dicht bebauten bürgerlichen Handelsstädten (Florenz, Venedig) längst vermieden wurde. Die nüchterne Außengliederung (Abb. 2), die sich auf Portale, große marmorne Kreuzstockfenster und weit ausladende Gesimse beschränkte, ließ nicht nur der Innenaufteilung weitgehenden Spielraum, sondern



3 Palazzo Venezia, Grundriss des piano nobile, Zustand vor Versetzung des Palazzetto und Einbau des neuen Treppenhauses (Montage von Georg Schelbert nach Dengel / Dvorak / Egger 1909 und Frommel 1984)



4 Palazzo Venezia, Außenansicht von Süden mit der Benediktionsloggia vor San Marco

fügte sich auch zu dem schrittweisen Ausbau eines derart umfangreichen Projektes. Gleichwohl zeigen die Architekturglieder im Einzelnen die Auseinandersetzung mit antiker Architektur. Die Faszienrahmung der

Fenster und Portale, das Ost-Vestibül mit kassettierter Tonnenwölbung, die Arkaden des Palazzetto, insbesondere aber die Benediktionsloggia und die unvollendeten Loggien des Hofes zeugen von einer detaillierten

Kenntnis der klassischen Baukunst (Abb. 4 und 5).

Im Palazzetto ist dies noch weniger ausgeprägt (Abb. 6). Während dort die Arkaden der unteren Loggia noch die in der Jahrhundert-



5 Palazzo Venezia, Ansicht des Hofes nach Nordosten

mitte beliebten Achteckpfeiler zeigen, nähert sich das Obergeschoss mit ionischen Säulenarkaden zumindest in den Einzelementen antiken Architekturformen. Die dreiachsige Benediktionsloggia der Kirche und die Arkaden des großen Hofes zeigen hingegen die vollständige Syntax antiker Architektursprache und führen – zugleich mit der nicht mehr erhaltenen, ebenfalls auf Francesco del Borgo zurückgehenden vatikanischen Benediktionsloggia – das sogenannte Theatermotiv in die

neuzeitliche Architekturgeschichte ein. Die Verbindung einer Arkade mit vorgelegter Säulenordnung, eines der erfolgreichsten Motive der neuzeitlichen Architektur, erhielt ihren Namen nach der Außengliederung der römischen Theater. Insbesondere das Kolosseum – das auch konkret der Beschaffung von Baumaterial diente – stand bei der Gestaltung der massigen Pfeiler, der schmalen Gesimsprofile und der Säulen ohne Entasis Pate. Im Obergeschoss der Benediktionsloggia wurden an-

6 Palazzetto Venezia, Ansicht des Hofes nach Südosten



stelle der Halbsäulen Pilaster eingesetzt und die antikisierende Schwere – wie generell in der Folgezeit – zugunsten einer flacheren Gliederung aufgegeben (Abb. 4).

Im Hof erhielten die ausgeführten Arkaden (sechs an der Nordseite, vier an der Ostseite) sowohl im Unter- wie im Obergeschoss eine Säulenordnung (Abb. 5). Da die antiken Vorbilder kein Beispiel eines Innenwinkels liefern, musste für die Ecken des Hofes eine eigene Lösung gefunden werden. Die Gestaltung mit zwei zur Hälfte ineinander verschmolzenen Säulen ist zwar ungewöhnlich, vermied aber zweierlei: Eine Viertelsäule (in Analogie zur Ecklösung in Brunelleschis Alter Sakristei) hätte zu schwach gewirkt, ein aus zwei Mauerstücken gebildeter Eckpfeiler mit getrennten Halbsäulen (wie später im Hof des Palazzo Farnese) hätte den Eindruck der gleichmäßig sich fortsetzenden Arkaden unterbrochen. So unkanonisch diese Syntax und manches andere Detail erscheinen mögen, so unmittelbar kann die Herkunft der Hauptmotive auf die römischen Vorbilder zurückverfolgt werden. Die Kombination der Theaterarchitektur mit Elementen des Triumphbogens führte nicht nur zur Aufsockelung der unteren Ordnung, die aufgrund der großen Geschosshöhe ohnehin nahe lag, sondern zur Verkröpfung des Gebälkes im Untergeschoss und dem Einsatz der von jeder Tragefunktion befreiten Voluten im Scheitel der Arkaden. Gerade in der nicht sklavischen Kopie, sondern freien Auswahl der Übernahmen zeigt sich künstlerischer Gestaltungswille. So dient im Untergeschoss die vom Triumphbogen übernommene Verkröpfung der – von der neuzeitlichen stets mehr als der antiken Architektur angestrebten – vertikalen Verbindung der Geschosse, während das wiederum den Theatern entsprechende, gerade Gebälk des Obergeschosses für einen klaren horizontalen Abschluss des gesamten Aufrisses sorgt.

*Bibliographie (Auswahl):* Philipp Dengel/ Max Dvorak/ Hermann Egger, *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Wien 1909; Federico Hermanin, *Il Palazzo di Venezia in Roma*, Rom 1931; Piero Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Rom 1942; Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, 9 (1958), 245–296; Christoph Luitpold Frommel, „Francesco del Borgo. Architekt Pius' II. und Pauls II. Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco“, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21 (1984), 71–164; Maria Letizia Casanova, *Palazzo Venezia*, Rom 1992.

# SANTA MARIA DEL POPOLO

Georg Schelbert

*Auftraggeber:* Gründung durch Paschalis II. (Pontifikat 1099–1118); Neubau der heutigen Kirche im Auftrag von Sixtus IV. della Rovere (\* 1414, Pontifikat 1471–1484). Ausstattung und Umbauten der Haupträume unter anderem durch Kardinal Rodrigo Borgia, den späteren Papst Alexander VI. (\* 1431, Pontifikat 1492–1503), Kardinal Ascanio Sforza, Julius II. della Rovere (\* 1443, Pontifikat 1503–1513) und Alexander VII. Chigi (\* 1599, Pontifikat 1655–1677).

*Kerndaten zur Baugeschichte:* Nach unbestätigter Legende gründete Papst Paschalis II. die Kirche an der Stelle eines von bösen Geistern bewohnten Nussbaumes über dem Grab Kaiser Neros. Die heutige, im Auftrag von Papst Sixtus IV. in den Jahren 1472–1477 errichtete Kirche ersetzt eine kleinere, vielleicht an der Stelle des heutigen Querhauses befindliche Augustinerkirche des 13. Jahrhunderts, die seit ca. 1230 die noch heute verehrte Marienikone beherbergt.

Während der Pontifikate von Sixtus IV. bis Julius II. war die Kirche zu einer der beliebtesten Grabstätten in Rom aufgestiegen und mit Stiftungen zahlreicher hoher Kleriker, aber auch des römischen Stadtadels bedacht worden. Dies führte zu einem bemerkenswerten Wohlstand der Ordensniederlassung, die einen ausgedehnten Konvent mit zwei unterschiedlich großen Kreuzgängen errichtete (Abb. 3).

Im Auftrag Julius' II. baute Bramante 1505–1510 das Presbyterium zu einer Grablege für die Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo della Rovere aus. Gleichzeitig (1507) erwarb der päpstliche Bankier Agostino Chigi die zweite Langhauskapelle auf der Nordseite und beauftragte Raffael mit einem Neubau in Form eines autonomen Kuppelbaus.

Im 16. Jahrhundert waren Kirche und Kloster infolge der Nähe zur Stadtmauer und zur Porta del Popolo mehrfach in ihrer Existenz bedroht. Im Zuge des Krieges gegen Spanien plante Paul IV., den gesamten Komplex zur

Anlage einer Befestigung abzubrechen. Tatsächlich wurde 1557 etwa die Hälfte des Konvents abgetragen, der aber unter Pauls Nachfolger Pius IV. zwei Jahre später weitgehend identisch wieder aufgebaut werden konnte.

Ausgehend von der Restaurierung der Familienkapelle, mit der er 1651 Gian Lorenzo Bernini betraut hatte, ließ Kardinal Fabio Chigi nach seiner Wahl zum Papst Alexander VII. die gesamte Kirche überarbeiten (1655–1659). Neben der Umgestaltung der Fassade und der Vergrößerung der Langhausfenster wurde das Langhaus mit Stuckfiguren und das Querhaus mit Altären ausgestattet.

Als letzte größere Baumaßnahmen errichtete Carlo Fontana für Kardinal Alderano Cibo 1682–1687 gegenüber der Chigi-Kapelle die Familienkapelle der Cibo als ebenfalls eigenständigen Kuppelbau (Abb. 5).

Die schon seit der Erneuerung der Porta del Popolo (1655) und vor allem seit der Errichtung der beiden Zwillingsskirchen Santa Ma-

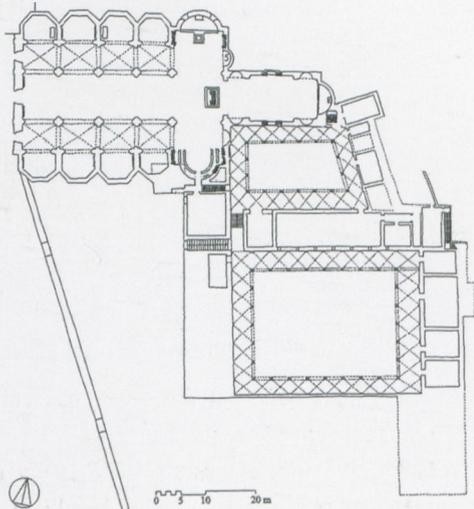
1 Santa Maria del Popolo, Ansicht von Südwesten



2 *Santa Maria del Popolo, Fassade*

ria dei Miracoli und Santa Maria di Monte Santo (1675 ff.) sich anbahnende Neugestaltung der gesamten Platzanlage konkretisierte sich nach der französischen Besatzung am En-

3-*Santa Maria del Popolo, Grundriss. Rekonstruktion des Zustands um 1510 mit Bramante-Chor und Konvent (nach Frommel 2000, Zeichnung Hermann Schlimme)*



de des 18. Jahrhunderts zu verschiedenen Projekten nach Plänen von Giuseppe Valadier, die zur heute noch bestehenden Lösung führten und Kirche und Konvent zeitweilig erneut bedrohten. Valadier hatte dafür sogar den Abbruch der Fassade und des Langhauses unter Aussparung der Chigi-Kapelle in Betracht gezogen. Er fand schließlich jedoch eine Lösung, die die Kirche nahezu unangetastet ließ. Allerdings erforderte sie die weitgehende Abtragung des Konvents (1811 ff.). Nur durch raffinierte Anordnung der Neubauten auf dem verbliebenen Raum, die auch eine gewagte Unterhöhlung des Glockenturms einschloss, konnte gleichermaßen den Anforderungen des Klosters als auch der großzügigen und symmetrischen Neugestaltung des Platzes Rechnung getragen werden.

*Dekoration / Ausstattung:* Werke aus den ersten Jahrzehnten nach der Erbauung, vorrangig die Ausmalung der Langhauskapellen aus der Pinturicchio-Werkstatt (Abb. 8) und zahlreiche Grabmäler, prägen den Innenraum bis

heute. Später kamen weitere Einzelwerke sowie eine – inzwischen in Teilen wieder entfernte – vereinheitlichende Barockausstattung hinzu.

Eines der ersten Ausstattungstücke, der für die Aufnahme der unter Gregor IX. (1227–1241) aus der Sancta Sanctorum translozierten Lukaskrone bestimmte Hochaltar, wird heute in der von Valadier errichteten Sakristei aufbewahrt. Das Werk, das Kardinal Rodrigo Borgia wohl unmittelbar nach Baubeginn bei Andrea Bregno in Auftrag gab (1473 vollendet), überträgt mit zentraler Arkade, flankierender doppelter Pilasterordnung und verköpftem Gebälk Elemente der Triumphbogenarchitektur in die zierlichen Formen des 15. Jahrhunderts.

Die Wandgrabmäler für Cristoforo della Rovere († 1478, erste Kapelle der Südseite) und Giovanni della Rovere († 1483, dritte Kapelle der Südseite) entsprachen mit einem Bogen bzw. einer giebelloren Ädikula über der Liegefigur noch dem Typus des Humanistengra-

bes. Die in der Folgezeit im Querhaus errichteten Bischofs- und Kardinalsgrabmäler zeigen hingegen die aufwändigere Anlage einer hohen Ädikula, deren Pilaster Figurennischen aufweisen. Sie folgen damit dem Typus des – verlorenen – Papstgrabmals Pauls II. in Sankt Peter, der mit dem ebenfalls von Bregno ausgeführten Grabmal Pietro Riarios in Santi Apostoli (1474) auch für die Kardinalsgrablegen prägend wurde. Noch *in situ* befinden sich von diesen die Grabmäler der Kardinäle Lonati (1497, im Süd-Querhaus) und Podocartaro (1504, im Nord-Querhaus), während andere den neuen Kapellen an den Ostflanken bzw. den barocken Querhausaltären weichen mussten und sich nun in der Sakristei oder den Langhauskapellen befinden.

Die Reihe der Renaissance-Grabmäler in Santa Maria del Popolo findet ihren Abschluss und Höhepunkt mit den beiden von Andrea Sansovino zwischen 1505 und 1509 geschaffenen Grabmälern für Ascanio Sforza und Girolamo Basso della Rovere im Chorarm. Mit der sowohl in der Höhe als auch in den Achsenbreiten rhythmisierten Gestaltung hat Sansovino die Gliederung des Hochaltars von Bregno weiterentwickelt. In der gegen 1509 fertiggestellten Gesamtanlage des Chorarmes bilden die beiden als Pendants konzipierten Grabmäler eine Einheit mit den Glasmalereien Guillaume de Marcillats (Szenen aus dem Marienleben) und der Deckenausmalung, durch die Pinturicchio noch einmal mit einem späten Werk vertreten ist. Die im Zentrum dargestellte Marienkrönung bildet den Kulminationspunkt sämtlicher, von den narrativen Zyklen in den Langhauskapellen (Kapellen della Rovere di Vinovo und Basso della Rovere) bis zur Marienikone auf dem Hochaltar reichenden Mariendarstellungen in der Kirche.

Nach der Chigi-Kapelle, der im späten 18. Jahrhundert noch das virtuos arrangierte Grabmal der Maria Flaminia Odescalchi-Chigi († 1772) von Paolo Posi im Seitenschiff vorgelagert wurde, entstanden im 16. und 17. Jahrhundert weitere Familienkapellen. Als kleines, aber qualitätsvolles Gesamtkunstwerk präsentiert sich die mit Stuck ausgestattete Teodoli-Kapelle (nach 1569). In der Cerasi-Kapelle mit einem Altargemälde von Caracci („Mariä Himmelfahrt“) stellte Caravaggio die Szenen des Paulussturzes und der Kreuzigung Petri in den seitlichen Leinwandgemälden auf provozierend unkonventionelle und die räumliche Begrenztheit sprengende Weise dar (1600–1601, Abb. 7). Mit der vollständig mit Marmor verkleideten Cibo-Kapelle, deren zahlreiche Säulen einen prachtvollen Pro-



4 Santa Maria del Popolo, Blick ins Mittelschiff nach Osten

spekt für Marattas Altarbild der Erörterung der jungfräulichen Empfängnis Mariens (1686–1687) formieren, machte Kardinal Alderano Cibo seinen Anspruch auf das Papst-

amt gleichermaßen in geistlicher wie sozialer Hinsicht deutlich (Abb. 5).

Als Einzelwerke der Skulptur sind schließlich noch die Grabmäler in der Mellini-Kapelle mit



5 *Santa Maria del Popolo, Cappella Cibo (zweite Kapelle der Südseite)*

bildhauerischen Arbeiten von Alessandro Algardi von herausragender Bedeutung.

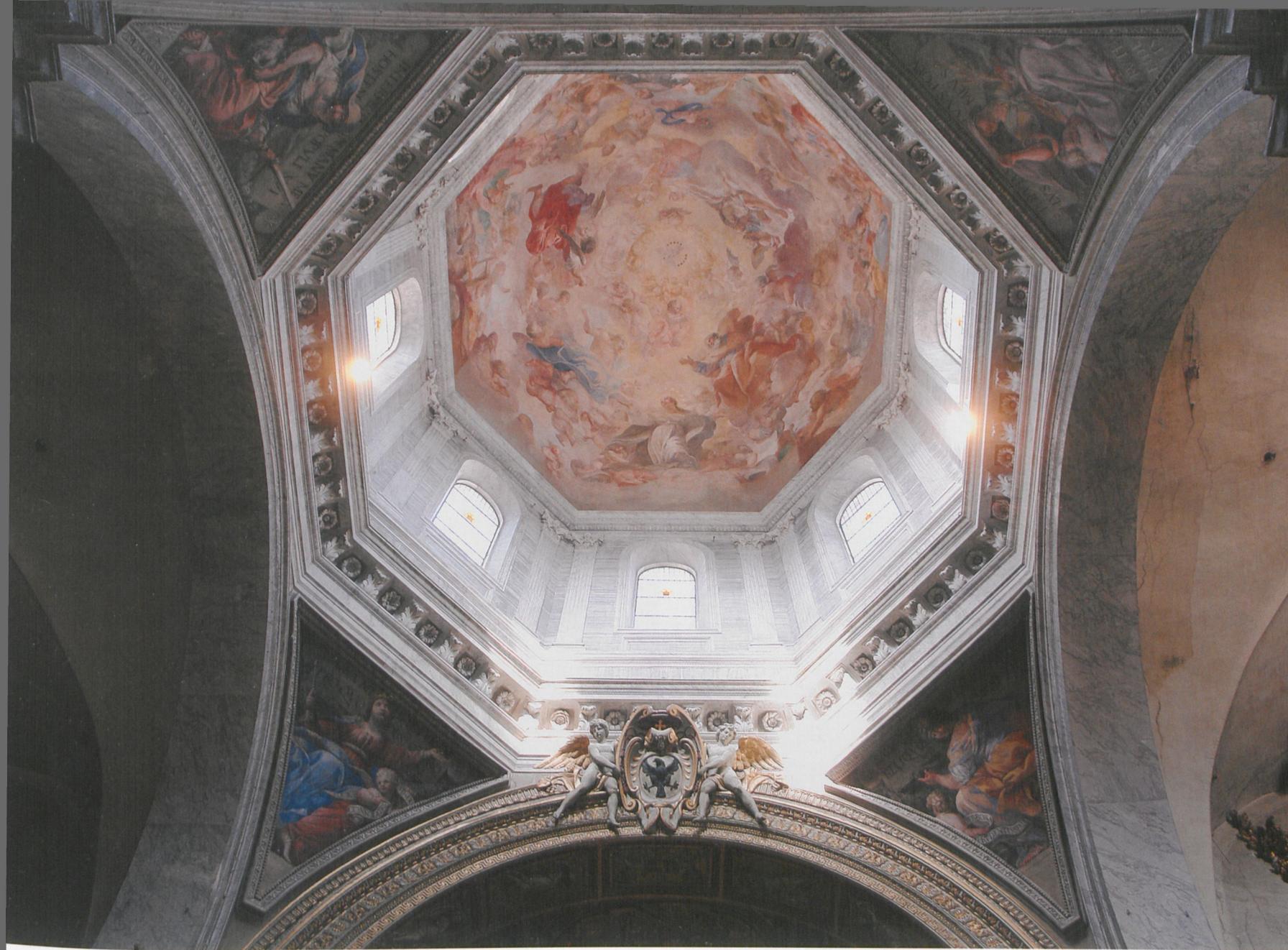
*Kommentar:* Der sixtinische Neubau entstand als vierjochige, dreischiffige Basilika mit Querhaus und einem den apsidial geschlossenen Querhausarmen vermutlich identisch gebildeten Chorarm. Während am Langhaus von Anfang an jedes Joch der Seitenschiffe von einer fünfeckigen Kapelle begleitet war, besaßen die Querhausarme ursprünglich nur je eine halbrunde Kapelle an den Ostflanken, die später durch je zwei größere Kapellen ersetzt wurden (Abb. 3).

Im Vergleich zu seiner Weite ist der in allen Teilen gewölbte Innenraum (Abb. 4) nur mäßig hoch, was er mit weiteren Gewölbbauten des 15. Jahrhunderts in Rom gemeinsam hat (Sant'Onofrio, Santa Maria della Pace, San Pietro in Montrio). Die gedrungenen Pfeiler des Langhauses erhalten durch vorgelegte Halbsäulen einen kleeblattförmigen Querschnitt, der bereits aus dem romanischen Kirchenbau bekannt ist. Wenngleich diese nach den vier Seiten unterschiedlich hohen Halbsäulen die klassischen Säulenordnungen durch ihre unveränderten – also nicht der Hö-

he angepassten – Durchmesser verleugnen, so ist der Bezug zur Architektur der Antike dennoch überall deutlich. Nicht nur die Einzelformen der Basen, Kapitelle und Gebälkprofile greifen auf antikes Formengut zurück; insbesondere der Aufbau des Mittelschiffes mit den über die Kämpferzone hinaufragenden Scheidarkaden und der gestelzten Kreuzgratwölbung des Mittelschiffes, die auf eine Jochteilung durch Gurte verzichtet und eine durchgehende Scheitellinie aufweist, orientiert sich deutlich an antiken Themensälen. Die Aufsockelung des Bauwerks begegnete der Hanglage und der steten Überschwemmungsgefahr ebenso, wie sie der klassischen, von Alberti auf den nachmittelalterlichen Kirchenbau übertragenen Vorstellung vom „Tempel“ entsprach. Diese tritt am deutlichsten an der vollständig in Travertin errichteten Fassade zutage (Abb. 2), die eines der ersten Beispiele einer flachen, vor den Baukörper gestellten Fassade in Rom ist (vgl. Sant'Agostino). Die seitlichen Sprenggiebel stammen von Bernini, während ursprünglich wohl einfache Schrägen vorhanden waren. Neben den beiden großen Tafeln mit Gründungsinschriften Papst Sixtus' IV. zeigen insbesondere die Kapitelle der unteren Pilasterordnung einen unmittelbaren Bezug zu klassischen Vorbildern, indem sie die Kapitelle des Hadriansmausoleums (Engelsburg) wiederholen, die im Quattrocento auch an anderer Stelle Wiederhall fanden.

Da in Rom in den vorangegangenen Jahrzehnten kaum kirchliche Neubauten errichtet wurden, fällt es schwer, den Bau mit lokalen Traditionen in Verbindung zu setzen. Auch wenn der Typus der Querhausbasilika mit Chor in dieser Zeit noch das gängige Schema einer Klosterkirche darstellt, legen Einzelmerkmale – wie die polygonalen Langhauskapellen oder die Kleeblattpfeiler – es nahe, direkten Einfluss lombardischer Typen zu vermuten, die sich signifikant von der mittelitalienischen Tradition der Bettelordenskirchen unterscheiden und sich mit der Herkunft des zuständigen Ordens gut motivieren lassen. Andere Einzelmerkmale, wie etwa die Kuppel – damals in Rom noch außergewöhnlich –, oder das von (Halb-)Säulen getragene Mittelschiffsgewölbe dürften hingegen die Planungen für die neue Peterskirche unter Nikolaus V. widerspiegeln.

Wie bei vielen im 15. Jahrhundert errichteten Bauten in Rom überliefern die Quellen keinen Namen eines Baumeisters. Während Vasari irrig nahezu alle Bauten aus dem Pontifikat Sixtus' IV. dem Florentiner Baccio Pontel-



6 *Santa Maria del Popolo, Blick in die Kuppel*

li zuwies, schwankten die Vorschläge der Forschung zunächst zwischen Meo del Caprina und Andrea Bregno. Meo del Caprina aus Settingano errichtete später, um 1490, für den Kardinal Domenico della Rovere den Turiner Dom, der Santa Maria del Popolo in vielem ähnelt. Doch zeugt dies eher davon, dass Meo sich den römischen Bau, in dem sich die designierte Grablege seines Auftraggebers befand, zum Vorbild genommen hat, als dass er dessen Urheber war. Meo arbeitete zwar bereits seit den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts auf päpstlichen Baustellen, ist aber nie in leitender Funktion als Architekt dokumentiert. Ähnlich verhält es sich mit dem Bildhauer Andrea Bregno, auch wenn ihn die Darstellung von Zirkel und Senkblei auf seinem Grabstein in Santa Maria sopra Minerva als Baumeister kennzeichnet. Seine lombardische Herkunft, der Umstand, dass er den ersten Hochaltar der Kirche ausführte und nicht zuletzt die Form der Fassadenkapitelle, die denjenigen an Bregnos Grabmal Pietro Ria-

rios in Santi Apostoli entsprechen, führte dazu, auch seine Autorschaft zu vermuten. Nicht nur stilistische, sondern auch organisatorische Gründe deuten jedoch darauf hin, dass der damalige Leiter der Bauhütte des Vatikanischen Palastes, Giovannino de'Dolci, der gleichzeitig für Giuliano della Rovere, den späteren Julius II., bei Santi Apostoli tätig war und später die Sixtinische Kapelle errichten sollte, auch für den Bau von Santa Maria del Popolo verantwortlich war. Es spricht gleichwohl vieles dafür, dass die Grundstruktur des Bauwerks auf Vorgaben der lombardischen Augustiner – vertreten durch den energischen Prior Ambrogio Massari (1432–1485) – zurückgeht, während die architektonische Umsetzung dem römischen Architekten und Bauleiter oblag.

Der für den Ausbau des Chores zuständige Baumeister war indes seit jeher bekannt: Donato Bramante. Der Mailänder Kardinal Ascanio Sforza hatte die Chorkapelle der Mönche als Grabkapelle erworben, starb jedoch kurz

darauf unerwartet. Das unmittelbar nach seinem Tod begonnene Grabmal Andrea Sansovinos wurde laut Inschrift von Papst Julius II. in Auftrag gegeben. Der Umbau des Chores, der fortan als Grabkapelle genutzt werden sollte, folgte etwas später und wurde erst nach 1509 vollendet. 1507 wurde das Grab Kardinal Girolamo Basso della Roveres als Pendant in nahezu identischen Formen errichtet. Damit legte Julius II. eine Mausoleumskapelle an, wie sie bereits drei Jahrzehnte zuvor von Papst Sixtus IV. und ihm selbst in Santi Apostoli begonnen worden war und wie sie insbesondere – mit seiner eigenen Grablege – den Neubauplänen Bramantes für Sankt Peter zugrunde lag.

Obwohl die Tiefe des ursprünglichen Chores nicht mehr festgestellt werden kann, ist davon auszugehen, dass Bramante die bestehenden Seitenmauern weitgehend übernommen hat, ebenso wie er die Höhenmaße des Kirchenraums beibehielt und das Gebälk fortführte. Die starke Rhythmisierung zweier kurzer Ton-



7 Santa Maria del Popolo, Blick in die Capella Cerasi (erste Kapelle am nördlichen Querarm)

nenjoche mit dem dazwischen eingespannten Quadratjoch, das durch große (hier überhaupt erstmals eingesetzte) sogenannte Serliana-Fenster belichtet wird, lässt den langgestreckten Raum fast zentriert erscheinen. Während die Tonnenjoche, die ursprünglich Wandnischen besaßen, eingezogen und mit schweren Kassetten gewölbt sind, spannt sich über dem hellen Zentrum, an dessen Flanken die beiden Kardinalsgrabmäler stehen, das Gewölbe in der Art eines geblähten Segels. Zu monumentaler Wirkung steigert sich der Raumeindruck vor allem im Prospekt, der durch die Apsis mit großer Muschelkalotte abgeschlossen wird.

Allerdings ist sowohl der Blick aus dem Langhaus als auch der symmetrische Raumeindruck durch den Einbau des frühbarocken Hochaltars und die Auskleidung des ersten Tonnenjoches stark gestört. Das Innere der Kirche sollte dadurch allein auf die Marienikone fokussiert werden, womit der Stifter,

Kardinal Antonio Sauli, gleichsam ein Vermächtnis seines ehemaligen Gönners Sixtus V. erfüllte, der die Marienverehrung sehr gefördert und Santa Maria del Popolo in die Reihe der sieben Pilgerkirchen aufgenommen hatte.

Die Barockisierung Berninis in den Jahren 1655–1659 versuchte hingegen, den gesamten Innenraum zu vereinheitlichen, wovon der nun abgetrennte Chor jedoch ausgeschlossen bleiben musste. Durch ein großes durchlaufendes Gesims mit Zahnschnittfries und hellem Stucküberzug fasste er Langhaus und Querhaus, die durch vergrößerte Fenster besser belichtet wurden, zu einer Einheit zusammen. Sitzende weibliche Heilige korrespondieren mit dem Verlauf der flachen Bogen, mit denen das schlanke, aber weit ausladende Gesims die Scheidbögen des Langhauses überspannt, während in den Querhäusern Orgelprospekt und Altäre neue Akzente setzen.



8 Santa Maria del Popolo, Blick in die Capella Basso della Rovere (dritte Kapelle der Südseite)

Im 20. Jahrhundert wurde diese Umgestaltung teils wieder rückgängig gemacht und die Steinsichtigkeit wieder hergestellt. Auch wenn hierdurch die irreversiblen Eingriffe wie die Abarbeitung des Architravprofils der quattrocentesken Gebäckblöcke über den Säulen an die Oberfläche treten, nähert sich der Gesamteindruck wieder dem nüchternen, vorwiegend durch die Kapellen und Grabanlagen geprägten Ursprungscharakter des Renaissancebauwerks.

*Bibliographie (Auswahl):* Walter Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. II.: *Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli*, Wien 1970, 102–151; Günther Urban, „Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom“, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9/10 (1961/62), 75–287, speziell 154–176, 256–262; Simonetta Valtieri / Enzo Bentivoglio, *Santa Maria del Popolo*, Rom 1976; Nicole Riegel, „Capella Ascanii-Coemiterium Julium: zur Auftraggeberschaft des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom“, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30 (1995), 191–219; Christoph Luitpold Frommel, „Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo“, *Bollettino d'arte*, 85 (2000), 1–34; Philipp Zitzelsperger, „Die Ursachen der Sansovinograbbmäler in S. Maria del Popolo (Rom)“, in *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. A. Karsten / P. Zitzelsperger, Köln 2004, 91–113.