



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Santa Maria sopra Minerva und die Rezeption der Gotik
in Rom “

Band 1 von 1

Verfasserin
Elizabeth Phillips

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

a315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

A 0202338

Kunstgeschichte

Dr. Mario Schwarz

Danksagungen

Zunächst möchte ich mich bei Professor Mario Schwarz bedanken, der mir die Möglichkeit gegeben hat sehr frei an diesem Thema zu arbeiten. Außerdem will ich mich bei dem Universitätsseelsorger Pepe Clavería bedanken, von dem ich den besten Grund bekommen habe endlich mit dem Schreiben anzufangen und Herausforderungen in allen Lebenssituationen anzunehmen.

Außerdem will ich an dieser Stelle meinen Helfern in Rom ein großes Dankeschön aussprechen: Vielen Dank Fra Mario, dem Dominikaner, der im Konvent bei Santa Maria sopra Minerva lebt und mir alle Räume zugänglich gemacht hat, aber vor allem Maria Giulia, einer Studentin, die mir unter großem Aufwand bestimmte Texte kopiert und nach Wien gesendet hat. Grazie mille per il vostro aiuto!

Letztendlich will ich besonders Raphael Spiekermann danken, der mich während der gesamten Arbeitszeit bemuttert, umsorgt und gepflegt hat. Vielen Dank für die großartige Forschungsreise nach Rom, für die zahlreichen Ausflüge zum Ausdrucken ins NIG und für deine ermunternden Worte! Danke für die Mitarbeit in der Kirche selbst und für den Spaß, den die gemeinsame Arbeit dort gemacht hat.

0.INDEX:

1.	Beschreibung der Kirche.....	5
1.1.	Einleitung und die Darlegung der Forschungsfrage.....	5
1.1.1.	Ein Rundgang	
1.1.2.	Die Geschichte der römischen Basilika Santa Maria sopra Minerva	
1.2.	Die These des Vincenzo Marchese.....	28
1.2.1.	Beschreibung der These	
1.2.2.	Widerlegung der These	
1.2.3.	Die Auftraggeberschaft	
1.2.4.	Vergleiche mit S. Maria Novella in Florenz	
1.3.	Beschreibung der Choranlage.....	36
1.3.1.	Grundriss der Choranlage im Vergleich mit S. Maria Novella	
1.3.2.	Eine Kirche im Kontext der italienischen Bettelordensarchitektur seiner Zeit	
1.4.	Das Querhaus.....	43
1.4.1.	Der Campanile	
1.4.2.	Über dem Gewölbe	
1.4.3.	Vergleich mit S. Maria Novella	
1.4.4.	Die Tendenz zur Vereinheitlichung der Querhausanlage	
1.4.5.	Die Funktion der Tendenz zur Raumerschließung	
1.5.	Das Langhaus.....	49
1.5.1.	Eine Frage des Typs – Das Schema des Langhauses	
1.5.2.	Baugeschichte	
1.5.2. a)	Der Konsolfries	
1.5.2. b)	Das offene Gebälk der provisorisch vollendeten Kirche	
1.5.3.	Vergleich mit S. Maria Novella	
1.6.	Die Fassade und der Bauabschluss der gotischen Kirche.....	56
1.6.1.	Beschreibung der Inschriften	
1.6.2.	Die Cavetto Fassade im römischen Umfeld	
1.6.3.	Fassadentypen in Rom	
1.6.4.	Vergleich mit S. Maria in Aracoeli	
1.6.5.	Der Bauabschluss	

1.7. Die Gotik aus der Sicht der folgenden Jahrhunderte – Die Traktate und das neue Nationalgefühl Italiens.....	63
2. Barockisierung oder Renovatio?.....	68
2.1. Geistige Hintergründe der Barockisierung in Rom.....	70
2.2. Renovatio – ein politisches Programm.....	72
2.3. Die „Reparatur“ der Stadt – Italien erholt sich von der Gotik.....	74
3. Zurück in die Gotik – Die Frage was der Römischen Kunstlandschaft fehlte.....	76
3.1. Die Musealisierungstendenz – Die Hintergründe des ästhetischen Historismus	76
3.2. Die Baugeschichte des alten Gesichts der neuen Kirche Santa Maria sopra Minerva.....	78
3.3. Girolamo Bianchedi.....	79
3.4. Aller Anfang ist schwer - Der Beginn der Regotisierungsphase unter Girolamo Bianchedi.....	81
3.5. Die Eingriffe der Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti	83
3.6. Der Bauabschluss der renovierten Kirche und der Stil der Neogotik im 19.Jahrhundert.....	85
4. Zusammenfassung und Schlussfolgerung.....	87
5. Bibliographie.....	90
6. Abbildungsverzeichnis.....	99
6.1. Abbildungen.....	103
6.2. Abbildungsnachweise.....	157
7. Abstract (deutsch und englisch).....	159

1. Die Beschreibung der Kirche

1.1. Einleitung und die Darlegung der Forschungsfrage

Die gewaltige Kuppel des Pantheon wirft nachmittags einen Schatten auf die Piazza della Minerva, den Platz, auf dem die einzige gotische Kirche Roms steht. Doch wie eine gotische Basilika wirkt die Kirche Santa Maria sopra Minerva auf den ersten Blick nicht, wenn man von der Fassade ausgeht (Abb.2). Schließlich wurde die Westfront 1610 von Andrea Capranica im Sinne der *renovatio ecclesiae* neu gestaltet, und seitdem nicht mehr verändert. Zumindest die drei Okuli über den Portalen vermitteln noch einen Hauch mittelalterlicher Architektur, und erinnern vielleicht an die ursprüngliche Cavetto Fassade, die Jahrhunderte lang das Gesicht dieser Kirche prägte (Abb.1). An der Südseite grenzt die Minervenkirche an die Via S. Catharina da Siena. Die Wand ist auch an dieser Seite im Sinne des Barock durch Wandvorlagen und Pilasern gegliedert. An der Stelle, die innen dem dritten Joch entspricht, führen außen ein paar Stufen zu einem Seitenportal hinauf (Abb.3).

Erst wenn man die römische Basilika (Abb.4), an deren Nordseite seit 1275 das Dominikanerkloster grenzt, betritt, entdeckt man warum diese Kirche in Rom als ein einzigartiges Phänomen der Kunstgeschichte betrachtet wird: Die Architekturelemente der Basilika spiegeln mit erfrischendem Glanz wieder, wie die Stilrichtung der Gotik in Rom übernommen und ausgeprägt wurde. Die Geschichte der Kirche, die von der Gründung des Baus im Mittelalter, der Barockisierung im 17. Jahrhundert und von der Renovatio im gotischen Stil des 19. Jahrhunderts erzählt, stellt jedoch die Frage in den Raum, ob die Kirche, die heute zu sehen ist, wirklich dem mittelalterlichen Bau des 13. Jahrhunderts entspricht. Einmal war diese Kirche gebaut worden, und zwei Mal hatten Künstler verschiedener Epochen probiert Santa Maria sopra Minerva umzugestalten, so dass sie den Anforderungen der jeweiligen Epoche entsprach. Bei den Arbeiten hatten die Auftraggeber auf das künstlerische Umfeld geachtet und Elemente der Kirchen, die als Vorbilder galten, kopiert oder variiert. Der prägendste Einfluss der Planungsphase war Santa Maria Novella in Florenz. Diese Kirche war ebenfalls von Dominikanern gebaut worden und im gleichen Jahrhundert wie die Kirche der Minerva in Rom entstanden. Seit der These des Vincenzo Marchese von 1879, in der der Autor die beiden Kirchen den gleichen Architekten zuschreibt, steht die Frage zur Debatte, wer die wahren Bauherren der römischen Dominikanerkirche waren. Obwohl die Laienbrüder F. Ristoro und F. Sisto laut Vasari in Florenz als Architekten der Kirche Santa Maria Novella galten, ist nicht bewiesen, dass die Selben jemals in Rom an der

Basilika Santa Maria sopra Minerva Hand angelegt haben. Der Irrtum, dass die zwei Predigerbrüder Ristoro und Sisto die Minervenkirche geplant haben, wird in jedem Stadtführer Roms und der oberflächlichen Literatur nur allzu gerne als Wahrheit und als Wissen verkauft. Es ist jedoch nicht einmal belegt, dass die Brüder die Dominikanerkirche in Florenz, S. Maria Novella, geplant oder konstruiert hätten, da das Necrologium des Konventes, von dem Vasari seine Informationen bezieht, dazu schweigt. Die Planungsphase der mittelalterlichen Kirche S. Maria sopra Minerva liegt im Schatten des Vergessens. Nur stilistische Vergleiche mit zeitgleicher Mendikantenarchitektur können Licht darauf werfen welche Persönlichkeiten und welche Architekturformen die gotische Kirche S. Maria sopra Minerva in ihrer Einzigartigkeit prägten.

Es ist zu bemerken, dass der wichtigste Beitrag für den deutschsprachigen Bereich in der Forschung um die Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom wohl von Ursula Kleefisch Jobst 1991 stammte, die sich aber nicht mit dem Ergebnis von Gabriella Villetti 1989 auseinandersetzte. Davor hatte bereits J. J. Berthier 1898, 1907 und 1910 Werke über die Geschichte und Architektur der römischen Dominikanerkirche verfasst. Einen wertvollen Zeitzeugenbericht formulierte Gaetano Chiassi 1855 über die Renovatio der Kirche als Zeitungsartikel. Auch Tommaso Masetti schrieb in diesem Jahr ein Werk über die Geschichte der Basilika bis 1855. Die Forschung zur Tradition der Bettelordensarchitektur wurde vor allem von Renate Wagner Rieger unterstützt, welche oft von Kleefisch Jobst 1991, wie auch von Schenkluhn 1985 und Dellwing 1970 zitiert wird. Engelberg leistete 2005 einen großen Beitrag zur Methodik der Renovatio in Europa. Bei der wissenschaftlichen Erarbeitung der Renovatio der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom ist jedoch nicht zu leugnen, dass Gabriella Villetti, welche die meisten Bücher über diese Kirche schrieb, einen Löwenanteil leistete, sodass die Arbeit an diesem Thema ohne ihren Beitrag 1989 nicht vorstellbar wäre.

In der Stilphase des Barock war die römische Minervenkirche im Sinne der „italienischen Renovatio“ erneuert worden. Sie wurde den Kriterien der renovatio ecclesiae angepasst. Schließlich brach im 19. Jahrhundert die Epoche der Musealisierungstendenz in Europa an, die auf den Drang der nationalen Identitätsfindung zurückzuführen ist. In Italien begann währenddessen das Pontifikat von Papst Pius IX., der sich persönlich für die Renovatio der frühchristlichen Denkmäler einsetzte. Der Erhalt der alten Kunstschatze war ebenso wichtig wie notwendig und belebte auch hier eine Tendenz zur Aufarbeitung der Kunstgeschichte. Es erscheint wie eine bizarre Laune der Natur, dass gerade in Rom eine Kirche im Stil der Gotik renoviert worden war, wo doch diese Stilepoche schon von den Architekten der Renaissance negiert und von der Traktatliteratur der letzten Jahrhunderte verschmäht worden war.

Tatsächlich strebte der Konvent bei der Renovatio nicht vordergründig den Stil der Gotik, sondern den Originalstil der Kirche an. Girolamo Bianchedi, ein Architekt des Dominikanerkonvents, kreierte daraufhin die Pläne, welche den Innenraum der Minervenkirche in die mittelalterliche Kirche des 13. Jahrhunderts zurückverwandeln sollte. Es war ein Meisterstück eine Idee von den Bauelementen der Stilepoche zu haben, die in der römischen Kunstlandschaft fehlte. Bianchedi legte seine Entwürfe der Accademia di San Luca vor, welche die Ausführungen auf ihre Legitimität prüften. Die Accademia bewies nicht nur bei Bau der Minervenkirche, sondern auch bei der Renovierungsarbeiten der Kirche S. Tommaso di Canterbury im neogotischen Stil, ihre Kenntnis der Gotik. Dennoch bleibt die Frage, welche Elemente des heutigen Baus wirklich Zeugen der Vergangenheit sind. Ein gotisches Gebäude in Rom ist ein Phänomen mit Seltenheitswert. Santa Maria sopra Minerva war bereits im Mittelalter eine außergewöhnliche Kirche, und ist heute ein Symbol für die Rezeption der Gotik in Rom.

1.1.1. Ein Rundgang

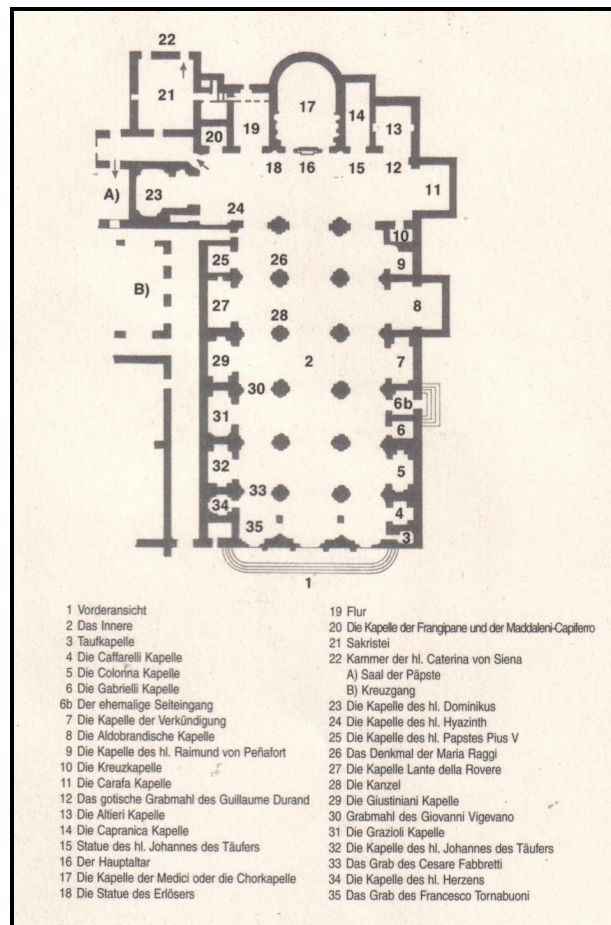


Abb.: S. Maria sopra Minerva, Rom, Grundriss der Kirche mit Beschriftung, 2006.

Bei einem Rundgang in der Kirche soll ein erster Blick auf die Geschichte der Kirche geworfen werden.

Das Langhaus (Abb.4) ist mit einem Kreuzrippengewölbe bedeckt deren Rippen mit dicken Ornamentbändern gerahmt sind. Ebenso ist es im Querhaus. Die Flächen werden mit Baldachinen ausgefüllt. Die Hauptapsis ist eine hochgotische polygonal gebrochene Chorklösung, die einen fachkundigen Kunstinteressenten sofort an die Hauptchorkapelle von der Oberkirche in S. Francesco in Assisi erinnert. Die Lanzettfenster und Okuli, aber auch die Dekoration der farbigen Ornamente, die Spitzbogen und Rosetten überzeugen beim ersten Einblick davon, dass es sich hier um eine Kirche aus dem 13. Jahrhundert handelt.

Auch die Seitenschiffe sind kreuzrippengewölbt. Die einzelnen Joche sind vom Grundriss längsrechteckig an die Länge der Joche des Mittelschiffes angepasst. Die ersten drei östlicheren Seitenschiffjoche wurden bereits Anfang des 14. Jahrhunderts eingewölbt. Auch die Kapitelle der Halbsäulenvorlagen der Pfeiler stammen aus dieser Zeit.

Die Taufkapelle:

Die erste Kapelle im rechten Seitenschiff vor der Westfassade ist das Baptisterium der Kirche: Die ursprüngliche Krippenkapelle wurde 1724 durch Filippo Raguzzini gestaltet¹, jedoch 1848 durch Padre Camelli² zum heutigen Aussehen erneuert. Der achteckige Raum wird von einem Kappengewölbe abgeschlossen, das in der Mitte zu Gunsten einer Lichtöffnung durchbrochen ist. An den Diagonalwänden der Kapelle werden die Evangelistensymbole in Fresken gezeigt. Im Zentrum des Raumes steht eine Marmorkonsole aus dem 19. Jahrhundert mit einem Metalldeckel, welche als Taufbecken dient.

Cappella Caffarelli:

Ein paar Schritte weiter entlang des rechten Seitenschiffs, kommt man zu der Caffarelli Kapelle (Abb.6). Diese wurde bereits 1498 erbaut, jedoch erst während der Barockisierungsphase der Kirche ab ca. 1650 mit Malereien und Stuckarbeiten geschmückt. Prospero Caffarelli, der die Kapelle für seine Familie gebaut hatte, ließ sie dem Erzbischof Antonius von Florenz weihen. Das Altarbild von G.B. Gaulli von Genua (1639 - 1709), Baciccia genannt, zeigt den Heiligen Ludovico Bertrando, welchem die Kapelle ab dem 17. Jahrhundert geweiht worden war³. Dieser Heilige war im 16. Jahrhundert als Missionar in Lateinamerika tätig gewesen⁴. Während den letzten Restaurierungsarbeiten der Kapelle 1999 waren seitlich Fresken des Gespare Celio entdeckt worden. Celio hatte zuvor in den Gewölbekappen der Kapelle Ölbilder mit Wunderszenen aus dem Leben des heiligen Domenico geschaffen.

Cappella Colonna:

Passiert man das Grabmal des Uberto Strozzi (†1553), das zwischen den Kapellen an der Wand zu sehen ist, gelangt man zur Cappella Colonna, die 1540 von Kardinal Ubaldo Mezzacavalli und Sigismund Teobaldi in Auftrag gegeben worden war. Die Kapelle ist der Heiligen Dreifaltigkeit und dem heiligen Namen Gottes geweiht. Die Confraterität des Ss. Nome di Dio, der auch der Hl. Ignazius von Loyola angehört, hatte lange ihren Sitz in dieser Kapelle gehabt. Die Hängekuppel mit Pendativs ist mit Rosenkränzen aus Goldstuck dekoriert. Die Titularheilige ist seit 1685 die Hl. Rosa von Lima, welche auch auf dem Altarbild von Lazzaro Baldi (1623 - 1703) dargestellt ist, das in einer einfachen Marmorrahmung gehalten wird. Auf dem Altar steht ein Kruzifix aus dem Besitz der Heiligen. Lazzaro Baldi di Pistoia war auch der Meister, der die Gemälde der Seitenwände und

¹ Traverso 2006, S. 6 – 7.

² Buchowiecki 1970, S.702.

³ Ludovico Bertrando wurde erst im Jahr 1671 kanonisiert.

⁴ Traverso 2006, S. 7.

des Freskos des Gewölbes schuf, die das Leben der peruanischen Heiligen zeigen. Auf der rechten Wand ist das Grab der Isabella Alvarez de Toledo - Colonna (†1857) zu sehen, das 1860 von Giuseppe Luchetti geschaffen worden ist.

Capella Gabrielli:

Die darauffolgende Kapelle des rechten Seitenschiffs ist die Cappella Gabrielli. Diese Kapelle war im 15. Jahrhundert vom apostolischen Protonotar Falco Sinibaldi gebaut worden, und ist dem Heiligen Pietro, Märtyrer von Verona, geweiht. In den Bogengewölben des Eingangs sind Grisaille-Fresken des Girolamo Munziano von Brescia (1528 - 1590) zu sehen. Dieser schuf auch die Fresken des Gewölbes: Pfingsten, die Anbetung der Könige, die Kreuzabnahme, die Himmelfahrt und die Evangelisten. In den Lünetten über den Gemälden der Seitenwände sieht man links zwei Sybillen und rechts eine Sybille und einen Hirten. Da diese Arbeiten unter dem Einfluss Michelangelos geschaffen wurden, waren sie sogar von Vasari gewürdigt worden⁵. Das Bild des Altares von Ventura Lamberti (1651 - 1721) zeigt das Martyrium des Titularheiligen der Kapelle, das in einen Rahmen seitlich aus Doppelsäulen und oben mit einem Dreiecksgiebel gerahmt ist. An die Cappella Gabrielli grenzt ein Raum an, der früher als Durchgang zum Seitenportal verwendet wurde, nun jedoch als Oratorium dient. In diesem sind die Grabmäler von Bernardo Riccardi (oberhalb des Eingangs), Nicolini Simfic (rechts) und Francesco Neri (links) zu finden. Bernardo Riccardi war Maler und hatte 1848 – 1855 bei der Renovatio und bei der Neuausstattung der Kirche mitgearbeitet. Gegenüber der Kapelle, am dritten Pfeiler des Mittelschiffs, steht die Statue der Rosenkranzkönigin.

Kapelle der Mariae Verkündigung:

Ein Stück weiter eröffnet sich an der rechten Seitenschiffwand die Kapelle der Maria Verkündigung (Cappella dell'Annunziata). Der Grundriss dieser Kapelle ist querrrechteckig, jedoch sind in den Seitenwänden tonnengewölbte Raumnischen angefügt, die den Raum ausweiteten. Die Kapelle ist tonnengewölbt und zeigt im Gewölbe Fresken der Krönung und Himmelfahrt Mariae. Die Putten – und Stuckdekoration verweist auf den völligen Neubau der Kapelle unter Carlo Maderno um 1600. Früher war die Kapelle dem Heiligen Jacobus von Compostela geweiht, doch durch die Verordnung des Kardinal Torquemada, der 1388 – 1468 Kardinal von S. Sabina war, zum Sitz der von ihm gegründeten Confraternita dell'Annunziata, die wegen ihrem Charakter der Wohltätigkeit auch „Congregazione delle zitelle povere“ genannt wurde. Erst 1873, als die Laisierung des Kirchenstaats begann, wurde das Wirken der Confraternita beendet. In welchem Sinne die Fraternität sozial schwachen

⁵ Buchowiecki 1970, S. 704.

Mädchen bei der Gründung eines eigenen Hausstandes half, wird im Altarblatt der Kapelle gezeigt (Abb.7): Es handelt sich hierbei um die Szene der Mariae Verkündigung. Vor einem surrealen Goldhintergrund kniet Maria vor dem Engel Gabriel und überreicht einem klein proportionierten Mädchen, das in weiß gekleidet ist und kniet, einen weißen Beutel. Zwei andere Mädchen knien in einer ähnlichen Pose vor der Gottesmutter; dahinter ist Kardinal Torquemada in gleicher Größe wie die Mädchen abgebildet, und empfiehlt Maria mit einer Geste die Jungfrauen. Die Fraternität war vom Kardinal und von Papst Urban VII. mit einem bestimmten Vermögen ausgestattet worden. Arme Mädchen erhielten in einer feierlichen Zeremonie einen weißen Beutel vom Papst, der eine Anleitung für die Mitgift enthielt. Diese konnte im Falle einer Eheschließung von den Mädchen eingelöst werden. Das Altarbild mit dem Goldgrund, das durch die Übergabe des weißen Beutels an diese karitative Einrichtung erinnert, war einst Fra Angelico und Benozzo zugeschrieben worden. Heute ist man jedoch überzeugt, dass das Gemälde Antonio Aquilio, Antoniazzo Romano genannt, zu verdanken ist, der es 1488 vollendete. Bei dieser Zuschreibung geht man von den stilistischen Ähnlichkeiten des Altarbildes mit dem Fresko der Verkündigung, das der Meister Antoniazzos, Melozzo da Forlì, im Pantheon gemalt hatte, aus. Die Datierung des Werkes leitet A. Venturi davon ab, dass Kardinal Torquemada 1468 starb und die ursprüngliche Kapellenausstattung, zu der das Bild gezählt wird, 1488 vollendet war.⁶ Der Altarbau im Stil des Barock ist Carlo Maderno zuzuschreiben. Unterhalb des Altares sind die Gräber mit Bronzebildnissen von Juan Torquemada (links) und Kardinal Benedetto Giustiniani (rechts) zu finden. Darüber sind zwei hochrechteckige Fresken in Stuckrahmen angebracht. Über dem Grab des Giustiniani sieht man den Hl. Hyazinth mit einer Lilie, über der Grabplatte des Kardinal Torquemada, auf der linken Seite, ist im Fresko der Hl. Dominikus dargestellt. Die Fresken wurden in der Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts Niccolò Stabbia⁷ zugeschrieben, doch nach neuesten Schriften gelten sie als das letzte Werk Cesare Nebbias (1512 - 1590) aus Orvieto⁸, der auch die Fresken in den Raumlünetten schuf. An der linken Seitenwand, fügt sich das Grabmal des Urban VII. in die tonnengewölbte Raumnische ein. Dieser war nur 12 Tage (15. 09. – 27. 09. 1590) im Amt des Pontifex gewesen, galt aber als großer Wohltäter der Bruderschaft der Verkündigung Mariae. Sein Grabmonument war 1606 vom Mailänder Künstler Ambrogio Buonvicino (1552 - 1622) gestaltet worden.

Kapelle Aldobrandini:

⁶ Buchowiecki 1970, S. 707.

⁷ Buchowiecki 1970, S. 707.

⁸ Traverso 2006, S. 9.

Die Kapelle Aldobrandini liegt am vierten Joch des Seitenschiffs. Diese große Kapelle, die von ihrer Tiefe die Südwand der Kirche durchbricht, war von Kardinal Matteo Orsini (†1340) in Auftrag gegeben worden. Ursprünglich war sie der Hl. Katharina von Alexandria geweiht gewesen, doch wurde sie zum Sitz der ältesten römischen Sakramentbruderschaft, die von Tommaso Stella O.P. 1538 gegründet worden war. Die Kapelle war nach 1570 in den Besitz der Familie Aldobrandini übergegangen. Papst Clemens VIII. (1592 - 1605) ließ sie vergrößern und dekorieren, um dort die Grabmonumente seiner Eltern platzieren zu können. Mehrere Künstler waren in den Bau involviert: Giacomo della Porta kreierte den neuen Grundriss und die unteren Wandteile; nach seinem Tod setzte 1602 Carlo Maderno die Arbeiten fort und stellte den neuen Wandaufbau auch in der oberen Zone fertig. Girolamo Rainaldi stattete die Kapelle mit Marmorverkleidungen aus. Das Tonnengewölbe ist in einer illusionistischen Raumöffnung der Triumph des Kreuzes von Cherubino Alberti, 1611 vollendet, zu sehen. Die Kapelle Aldobrandini gilt als ein Meisterwerk des Manierismus. Der Altarbau ist Ambrogio Buonvicino zuzuschreiben: Gestaffelte Säulen korinthischer Ordnung ist ein Dreiecksgiebel aufgesetzt, wodurch das Altarblatt (Abb. 8), die Einsetzung der Heiligen Eucharistie von Federico Fiori von Urbino (1528 - 1612), Barocci genannt, gerahmt ist. Wahrscheinlich ist es 1594 entstanden. An den Seiten des Altares findet man die Statuen der Apostel Petrus und Paulus, sowie die zwei Büsten, die Camillo Mariani (†1611) angefertigt hat. Eine Büste stellt ein anonymes Mitglied der Familie Aldobrandini dar. Die andere zeigt Kardinal Aldobrandini. Die seitlichen Wandnischen präsentieren links die Statue des Clemens VIII. von Buzzi von Viggiú (†1634) und rechts eine Marmorfigur des Hl. Sebastian von Lothringen (Abb.9), die Nicolaus Cordier (1567 - 1612) zugeschrieben wird. In der neuesten Forschung glaubt man, dass diese Statue der erste Versuch Michelangelos für die Plastik des Christus mit dem Kreuz, der seitlich neben der Hauptchorkapelle zu finden ist, gewesen sein könnte. Michelangelo hätte auf Grund einer störenden Ader im Marmor den ganzen Block verworfen, so dass Cordier die Figur weiterverarbeiten und sie in ihre heutige Form bringen konnte. An den Seitenwänden der Kapelle wurden die Grabmäler der Eltern Clemens' VIII. ausgeführt: Die Liegefigur von Lisa Deti (†1551) hatte ebenfalls Cordier geschaffen, und die Plastik des lümmelnd liegenden Silvestro Aldobrandini (†1558) stammte von Giacomo della Porta und Girolamo Rainaldi. Die Statuen liegen auf hohen Sarkophagen, die in der Mitte eine Inschriftentafel haben und werden von vollplastischen Figuren der Tugenden in Rundbognischen umgeben, Der Figureschmuck wurde von den Händen ausgeführt, die bereits erwähnt worden sind. Das Wappen der Familie Aldobrandini krönt den Eingangsbogen der Kapelle.

Kapelle des Raimondo di Penafort:

Die letzte Seitenschiffkapelle an der südlichen Langhauswand ist die Kapelle des Hl. Raimondo di Penafort, die ehemals der Bekehrung des Paulus geweiht war. Das Altarblatt, das im 17. Jahrhundert von Niccolo d'Artesia gemalt wurde, stellt den Hl. Paulus und den heiligen Raimondo di Penafort dar. Das Grabmal des Bischofs Giovanni di Coca (†1477) füllt die rechte Seitenwand der Kapelle aus. Andrea Bregno (1418 - 1503) stellte die Liegefigur des Bischofs, der 1477 starb, in priesterlichem Gewand mit Goldeinsätzen dar. Auf dem Sockel des Sarkophags erzählt eine Inschrift von den guten Taten des Verstorbenen. An der Wand über der Skulptur ist das Fresko des Weltgerichts zu sehen: Christus als Richter zwischen zwei Engeln. Auf Grund eines stilistischen Vergleichs mit dem Fresko im Pantheon, denkt die neuere Forschung, dass Melozzo da Forli (1438 - 1494) als Meister des Freskos gelten könnte. Es scheint ein frühes Werk des Künstlers zu sein.

Ehe man in das Querhaus gelangt, passiert man das Grabmal des Filippo Rufini († 1860) von Giuseppe Luchetti ausgeführt, das an der rechten Seitenschiffwand angebracht ist. Links daneben ist der Altar der Hl. Agatha, mit seinen Kompositsäulen, deren Schäfte schraubig geschwungen sind. Das Altarfresko der Heiligen Agatha und der Heiligen Lucia von Girolamo Siciolante (1520 - 1580) ist erst kürzlich restauriert worden.

Das Querhaus:

Das Querhaus (Abb.10) ist ebenso kreuzrippengewölbt wie das Langhaus der Kirche. In der Obergadenzone unterhalb des Baldachins, durchbrechen an der nördlichen, südlichen und westlichen Wand 12 – teilige Rosettenfenster die Mauer. Die Obergadenzone ist durch einen Ornamentfries von der Arkadenzone geteilt. Dieser Ornamentfries wird unter jedem Rosettenfenster von zwei Vierpässen als Wandvorlagen unterbrochen. Jeder Vierpass ist ein Rahmen für das Fresko eines Heiligen. Die Wand selbst ist bunt und gemustert, so wie es der Idee der Gotik entspricht. Die drei Joche des Querhauses bilden eine Einheit und sind gleich groß. An des Westwand des südlichen Seitenschiffs ist der Eingang zur Kapelle des Kruzifixes, des von an die Wand gesetzte Wimpergen gerahmt wird.

Die Kapelle des Kruzifixes:

Die kleine tonnengewölbte Kapelle (Abb.11) ist längsechteckig. Das Kruzifix in der Altarkonstruktion, das der Kapelle ihren Namen gibt, stammte aus dem 15. Jahrhundert. Lange Zeit wurde fälschlicher Weise angenommen, dass es sich hierbei um das Kreuz handelt, welches laut Vasari Fra Angelico für die Minervenkirche gemalt worden hat.⁹ Heute weiß man jedoch dass dieses unglücklicherweise verloren gegangen ist. In der Kapelle sind

⁹ Buchowiecki 1970, S. 712.

außerdem die zwei Grabmäler: an der linken Wand das Monument von Emilio Pucci Pandolfi, das 1596 durch Giacomo della Porta entstanden ist, und rechts das Grab von Kardinal Clemens Micara (†1965).

Carafa Kapelle:

An der südlichen Stirnseite des Querhauses blickt man in die Cappella Carafa, die Kardinal Oliviero Carafa Ende des 15. Jahrhunderts zu Ehren des Hl. Thomas von Aquin bauen ließ. Die Carafa Kapelle ist vor allem durch ihre reiche Freskenausstattung des Filippino Lippi sehr berühmt geworden. Vasari berichtet, dass Kardinal Carafa am 2. September 1488 einen Vertrag für die Fresken mit dem Künstler abschloss. Lippi verabschiedete jedoch schon im Mai 1489 einen Brief an Filippo Strozzi, der Strozzi vertraglich versicherte, dass Lippi nun bald die Freskenausstattung in der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella in Florenz nun beginnen würde. 1493 wird als das Jahr der Vollendung der Kapelle betrachtet, da in diesem Jahr Papst Alexander VI. die Werke besichtigte. Die Carafa Kapelle ist dem Hl. Thomas von Aquin geweiht, wie man in den Szenen der Fresken deutlich sieht, die das Leben des Heiligen zeigen. Das Altarbild (Abb.12) stellt eine Verkündigungsszene dar, in welcher Maria nicht dem Erzengel Gabriel, sondern dem Heiligen Thomas zugewandt ist. Thomas empfiehlt ihr Kardinal Carafa, der vor ihr kniend im Priestergewand dargestellt ist. Der Kapellenaltar steht frei vor der Stirnwand der Kapelle. Er wird jedoch durch die Scheinarchitektur der Wand in die Freskenausstattung integriert. Das Altarbild ist links und rechts von korinthischen Pilastern mit Kandelaberauflagen gerahmt. Oben ist es durch einen Architrav, der mit dem Emblem des Stifters ausgestattet ist, abgeschlossen. Ein gemalter schwarzer Baldachin darüber integriert den Altar in das Fresko der Wand. Die dahinterliegende Kapellenwand ist mit dem Fresko der Himmelfahrt Mariae ausgefüllt: neben dem Altaraufbau ist eine umbrische Landschaft zu sehen. Links und rechts sind im Vordergrund Personengruppen angeordnet, die in den Himmel zeigen. Die Wandfläche unter dem Rundbogen, auf welche die Menschen deuten, ist mit der Darstellung der Mutter Gottes, auf einer Wolke stehend und umgeben von musizierenden Engeln, gefüllt. Die Fresken der rechten Seitenwand (Abb.13) widmen sich ganz und gar der Vita des Heiligen Thomas von Aquin: In der Lünette wird die Berufung Thomas' dargestellt. Auf der linken Seite wird der Heilige kniend im Gebet gezeigt, als das Kreuz ihn lobt: „Du hast gut von mir geschrieben, Thomas!“ Ein wenig weiter rechts ist ein Mitbruder des Dominikanerheiligen zu sehen, der geschockt aus dem Raum, in dem sich die erste Szene ereignet, stürmt. Auf der rechten Seite sieht man im Vordergrund, vor der Architektur der Bogenhalle, wie Thomas' Bruder probiert den Vater unter Anwesenheit der Mutter und der Schwester von der Wahrhaftigkeit der Berufung des Heiligen zu überzeugen,

nachdem Thomas auf den Wunsch seiner Mutter das Kloster verlassen hatte und nach Hause zurückgekehrt war. Ein Gesims, das als Element der Scheinarchitektur an die Wand freskiert ist, trennt die Berufungsszene des Thomas von der Szene „Der Sieg des Heiligen über den Irrtum“. Im Zentrum des Freskos thront Thomas auf einem prunkvollen Aufbau. Er präsentiert dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch, in dem „Sapientum Sapientem Perdam“ zu lesen ist. Zu seinen Füßen liegt ein alter Mann, auf den der Heilige mit seiner Rechten zeigt. Diese Figur ist die Personifikation des Irrtums, den Thomas mit seinen Füßen tritt. An jeder Seite des Dominikanerheiligen sitzen zwei Schönheiten, die seine Helferinnen im Kampf gegen den Irrglauben personifizieren: die Didaktik, die Rhetorik, die Theologie und die Philosophie. Vor dem Thron liegen die Bücher der falschen Lehre auf dem Boden. Links daneben ist eine Gruppe trist aussehender alter Männer abgebildet, welche die Erzketzer darstellen: Arius mit dem langen weißen Bart, Apollinaris, der orientalisch gekleidet ist, und Averroes. Es wird angenommen, dass es sich bei dem genau portraitierten Kopf mit der roten Mütze zwischen dem Kopf des Averroes und dem Arius, um eine Selbstdarstellung des Filippino Lippi handelt. Rechts neben Arius glaubt die Forschung der Kunstgeschichte einen Diener des Kardinals Carafa erkennen zu können. Hinter dieser Gruppe wird fern im Hintergrund eine topographische Darstellung Roms gezeigt, mit der Statue des Marc Aurel vor der Ansicht des Lateranpalastes. Dieser Hintergrund wird auch auf der rechten Bildhälfte hinter der Architektur des prächtigen Altaraufbaus fortgesetzt. Davor ist eine zweite Gruppe der Ketzer des Mittelalters angeordnet: Die erste Person links soll Sabellius darstellen. Rechts sieht man eine Profildarstellung von Eucharis, dem Messaliner, abgebildet mit kurzem Bart. Das Portrait des Mannes mit dem Finger auf den Lippen, zeigt Manichäus. Im Vordergrund sind zwei kostbar gekleidete Jungen zu sehen, bei denen es sich um die Söhne der Medici Familie, Giulio und Giovanni de' Medici den zukünftigen Päpsten Leo X und Clemens VIII., handelt. An der gegenüberliegenden Wand, der linken Kapellenwand, liegt das Grabmal Papst Paulus IV. Carafa († 1559). Auf einem großen Sarkophag ist die Sitzfigur des Papstes, mit der Tiara bekrönt, gezeigt. Die Architektur des Grabs stammte von Pirro Ligorio, die Statue des Papstes darauf von Giacomo und Tommaso da Castagnola. Das Monument war 1566 fertiggestellt worden, so dass die sterblichen Überreste des Papstes in diesem Jahr hierher übertragen wurden. Über dem Grab dient das Fenster in der Lünette des Rundbogens als einzige Lichtquelle der Kapelle. Der Fußboden der Kapelle ist aus „opus Alexandrinum“.¹⁰

Grabmal des Guglielmo Durand:

¹⁰ Siehe Kap. 3.5.

Rechts neben der Carafa Kapelle ist das gotische **Grabmal des Guglielmo Durand** (†1296), dem Bischof von Mende zu finden. Eine auf die Wand gelegter Giebel, in deren Spitze das Wappen der Familie Durand eingefügt ist, überdacht ein Apsismosaik mit Goldgrund. Das Mosaik zeigt die Jungfrau mit Kind, die rechts vom Hl. Dominikus und links vom Hl. Privato von Gabala, der Maria den knienden Bischof Durand empfiehlt, flankiert wird. Die Darstellung ist sehr beschädigt und zeigt nur mehr den Kopf des Verstorbenen. Unterhalb des Apsismosaiks liegt ein kistenförmiger Sarkophag, auf dem die liegende Skulptur des Bischofs ruht. Das Werk wird Giovanni di Cosma zugeschrieben, welcher die Inschriftentafel unterhalb des Sarkophags selbst verfasste. Das Grabmonument war ursprünglich in der Allerheiligenkapelle und wurde erst 1670 hierher übertragen¹¹.

Unterhalb des Grabmonuments führt eine gerahmte Holztür in eine leere kahle Kammer. Dies wäre der Zugang zu einer Kammer gewesen, die Filippo Lippo, den Aufzeichnungen Vasaris zufolge, gerne bei seinem nächsten Romaufenthalt gestaltet hätte, wenn er mit der Arbeit an den Deckenfresken der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella in Florenz fertig wäre. Das Vorhaben Filippinos, weiterhin für Kardinal Carafa zu arbeiten, kam jedoch nicht zustande.¹²

Capella Altieri:

An der östlichen Querhauswand liegt die Capella Altieri (1670 - 1676), die zuerst der Familie Vittori gehört hatte, jedoch 1671 in den Besitz des Papstes Clemens X. Altieri übergegangen ist. Die Kapelle ist allen Heiligen geweiht, wie das Altarbild von Carlo Maratta (1620 - 1688) zeigt: In einem Altar mit grünen Marmorsäulen und einen oben aufsitzenden Dreiecksgiebel ist das Altarblatt eingefasst. In dem Bild empfiehlt Petrus fünf Heilige¹³, die während des Pontifikats des Papstes Clemens X. kanonisiert worden waren, der Gottesmutter, die auf einer Wolke über alle erhöht dargestellt ist. Über dem Altar ist die Dreifaltigkeit als Fresko an der Wand im Rundbogen des Tonnengewölbes dargestellt. Dieses Werk ist Giovanni Battista Gaulli (1639 - 1709), Baciccia genannt, zugeschrieben worden. Das Tonnengewölbe ist kassettiert. In jeder Kassette ist das Wappen der Familie Altieri eingefügt. Als Lichtquelle dient ein rechteckiges Fenster an der rechten Seitenwand der Kapelle. Darunter ist das Grab des Vaters Clemens X., Lorenzo Altieri. Auf der linken Seite liegt, im gleichen Stil gebaut und ausgeführt von Cosimo Fancelli (1620 - 1688), das Grabmonument des Bruders des Papstes, Kardinal Giovanni Altieri (†1654). Die Gesamtplanung und Erweiterung der Kapelle unterlag ab 1671 dem Bausachverständigen Kardinal Massimi.

Kapelle Capranica:

¹¹ Buchowiecki 1970, S. 719.

¹² Buchowiecki 1970, S. 719 – 720.

¹³ Darunter: Rosa von Lima, Gaetano da Tiene, Francesco Borja und Juan de la Cruz.

Daneben liegt die Kapelle Capranica (Abb.14), die schon seit 1449 der Familie Capranica gehörte und bis 1579 der Mariae Verkündigung geweiht war, doch dann der Madonna des Rosenkranzes gewidmet wurde. Die Kapelle hat ein Tonnengewölbe, das 1573 von Marcello Venusti (1515 - 1576) mit den Ölbildern der Mysterien des Rosenkranzes, auf 15 Felder aufgeteilt, ausgestattet wurde. Nur die Szene der Dornenkrönung stammte aus der Hand des Venezianers Carlo Saraceni (1585 - 1625). An der Stirnwand der Kapelle eröffnet sich unter dem Rundbogen der Tonne ein Fenster, auf welchem durch Glasmalerei die Krönung Mariens dargestellt ist. Unterhalb des Fensters steht der Altar der Kapelle, der 1639 von Camillo Capranica in Auftrag gegeben worden war: Ein Dreieckgiebel bekrönt zwei korinthische Pilaster, die das Altarblatt einfassen. Dieses zeigt in Sepiafarbe (giallo brecciato) die Rosenkranzkönigin mit den zwei Heiligen, Domenico und Catherina von Siena. Das Bild wird neuestens 1573 datiert. Davor hatte man gedacht, dass es Fra Angelico zugeschrieben werden solle, der es etwa 1449 angefertigt hätte.¹⁴ Von 1430 bis 1855 waren hier die Reliquien der Heiligen Catharina von Siena verwahrt gewesen. Die rechte Seitenwand der Kapelle ist mit den Fresken mit Szenen aus der Vita der Hl. Catharina geschmückt: Drei Szenen sind durch Pilaster mit Hohlstreifen getrennt. Diese wurden von Giovanni de' Vecchi (1515 - 1614) geschaffen. In der Mitte dieser Seite steht das Wandgrabmal des Kardinal Domenico Capranica (†1458) von Andrea Bregno. Gegenüber, auf der linken Seitenwand, sind in ähnlicher Weise drei Szenen aus dem Leben des Hl. Domenico zu sehen. In der Mitte der Wand ist das Grabmonument des Kardinal Pio Capranica (†1865) zu sehen.

Hauptchorkapelle:

Am Eingangspfeiler der Hauptchorkapelle (Abb.15) finden wir die Figur Johannes des Täufers von Giuseppe Obici 1858. Die Hauptchorkapelle selbst, liegt sieben Stufen erhöht, hinter dem Altar, der im Zentrum der Vierung der Kirche steht. Bei dem heutigen Hochaltar handelt es sich bereits um die dritte Lösung seit dem Bestehen der Kirche. Der erste Hochaltar der Kirche war wahrscheinlich ein Ziboriumaufbau, der entweder an der Stelle des gegenwärtigen Hochaltars oder in der Mitte der Vierung stand. Es ist anzunehmen, dass ein Teil von dieser ersten Lösung beim Neubau des Altars als Portal der Kreuzkapelle Verwendung fand. 1725 ließ Papst Benedikt XIII. an der Stelle des alten Altars einen neuen aus Marmor und Goldbronze bauen. Der heutige Hochaltar wurde im Zuge der Renovatio des 19. Jahrhunderts nach einem Plan von Giuseppe Fontana geplant und von Felice Ceccarini ausgeführt. 1855 wurden die Reliquien der Hl. Catharina von Siena von Papst Pius IX. in den Hochaltar übertragen. Die Deckplatte des Sarkophags aus dem Jahr 1430, die die Gestalt der

¹⁴ Buchowiechi 1970, S. 721.

Heiligen als Liegefigur zeigt, hatte der damaligen Prior der Kirche Santa Maria sopra Minerva, der Hl. Antonius von Florenz, wahrscheinlich dem Bildhauer Isaia da Pisa (1447 - 1464) in Auftrag gegeben.

Die Hauptchorkapelle wurde in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts umgebaut, um die Grabmäler der Medici Päpste, Leo X. (†1520) und Clemens VII. (†1542) (Abb.16), darin aufnehmen zu können. Ursprünglich war laut Buchowiecki die Chorkapelle flach geschlossen und hatte an der Rückwand den Altar des Hl. Antonius des Einsiedlers¹⁵ von Padua. Wie sicher diese Angaben sind ist nicht bekannt, da der Originalplan der Kirche, nach dem man sich beim Bau orientierte, verloren wurde. Es ist aber bewiesen, dass die Choranlage etwa 1540 im Auftrag von Fra Tommaso Strozzi und Alexandro II. Medici umgebaut wurde, um genug Platz zu schaffen für die Grabmäler der Medici Päpste, die heute noch in der Hauptchorkapelle zu finden sind¹⁶. Dieser Neubau musste jedoch schon 1614 durch eine neuere Lösung von Carlo Maderno ersetzt werden, da die Chorkapelle vom Einsturz bedroht war¹⁷. Die heutige Erscheinung des Chors stammte aus den Renovierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts. Der Chor ist polygonal in 3/8 gebrochen. Die Hauptchorkapelle ist mit einem Kreuzrippengewölbe bedeckt. An der linken Seite ist das Grabmal Leo des X., deren Statue von Raffaello Sinibaldi (1505 -1566) ausgeführt worden ist, und rechts sieht man das Grabmonument von Clemens VII., deren Figur Bartolomeo Lippi (†1568) schuf. Die Architektur und der Aufbau der Gräber stammte von Antonio da Sangallo il Giovane (1483 - 1546). Die beiden Gräber zeigen deutlich welchen weltlichen Anspruch die geistigen Oberhäupter hatten: über den Figuren aus den identen Grabmonumenten gibt es jeweils einen Triumphbogen, das Relief des Obergeschoßes zeigt wie auf einem Schlachtensarkophag, Szenen der Geschichte wie die Krönung Kaiser Karls V. (auf dem Monument von Clemens VII.) und das Wappen der Familie sprengt den Dreiecksgiebel.

Neben dem nördlichen Eingang Pfeiler der Hauptchorkapelle trifft man auf die Statue des Erlösers (Abb.17), die Michelangelo zugeschrieben wird. Christus hält in der Darstellung sein Kreuz, ein Seil und den Stab mit dem essiggetränktem Schwamm, als Zeichen der Auferstehung. Die Figur ist seitlich gedreht und mit einem Lendentuch aus Metall bedeckt. Die Entstehungsgeschichte der Skulptur berichtet davon, in wie fern die Figur wirklich als Werk Michelangelos gelten darf: 1514 gaben die drei Römer Benedetto Cencio, Mario Scapucci und Varo dei Porcari Michelangelo den Auftrag für die Figur des Erlösers. Michelangelo begann daraufhin mit der Ausführung der Figur, gab sie jedoch 1516 auf, da

¹⁵ Buchowiecki 1979, S. 722.

¹⁶ Villetti 1989, S. 122 – 124.

¹⁷ Traverso 2006, S. 22.

eine schwarze Ader im Marmorblock das Gesicht Christi verunstaltet hätte. Er verwarf die Figur und ließ sich nun lange Zeit ehe er eine neue Statue beginnen wollte. Erst 1517, als ihn ein Mahnbrief der Auftraggeber erreichte auf den er 1518 antwortete, begann er zu arbeiten. 1520 sandte Michelangelo seinen Gehilfen Pietro Urbano aus Pistoia mit der unvollendeten Statue nach Rom, wo Urbano sie vollenden sollte. Da Urbano aber derartig schlechte Arbeit leistete, wie Sebastiano del Piombo und Frederico Frizzi nach einer Begutachtung der Statue berichteten, musste Michelangelo Frederico Frizzi nun für Ausbesserungsarbeiten bezahlen. Urbano hatte die Hände und Füße der Figur verunstaltet und sich mit 40 Dukaten nach Neapel abgesetzt. Nach der Arbeit Frizzis konnte die Statue 1520 in die Kirche gebracht werden. Von Michelangelo scheinen an dieser Figur folgende Teile zu sein: der Unterleib, die Knie, der Rücken und die Arme. Der Kopf ist eindeutig zu klein, um für ein Werk des Meisters gehalten zu werden und stammte wahrscheinlich von Frizzi.¹⁸

Gang (Cappella Rustica):

Im nördlichen Querschiff gelangt man neben der Statue des Erlösers zu einer ehemaligen Kapelle, die heute als Durchgang zum östlichen Eingang dient (Abb.18). Der Raum, der früher als Kapelle dem Hl. Thomas von Aquin geweiht gewesen war, wurde im Jahr 1600 zum Durchgang umgebaut. Neben dem linken Eingangspfeiler ist am Boden das Grab des Vico Beato Angelico zu sehen, wodurch auch diese Kapelle in ihrer Bauweise einzigartig wird. Heute ist der Gang mit Grabmälern aus verschiedenen Jahrhunderten gefüllt. Die ehemalige Kapelle ist so tief wie die Cappella Capranica. Auch dieser Raum ist mit einem kassettierten Tonnengewölbe bedeckt. Eine außergewöhnliche Lösung stellt das Grabmal des Kardinal Carlo Bonelli (†1676) dar. Das Monument ist über dem Ausgang platziert; der Aufgang ist konvex und komposite Doppelsäulen sind nach innen abgestuft. Ein schwebender Marmorengel hält einen Tondo mit dem Portrait des Verstorbenen. Beim Figureschmuck waren zahlreiche Meister am Werk. Die Architektur des Monuments hatte Carlo Rainaldo (1611 - 1691) entworfen. An der rechten Seitenwand findet man das Grabmonument des Kardinal Domenico Pimentel (†1653) deren Gedenkstein aus schwarzem Marmor ein Entwurf des Gian Lorenzo Bernini ist. Vorne beim Eingang des Gangs liegt das unvollständige Grabmal des Kardinal Latino Malabranca Orsini (†1294), das im 16. Jahrhundert mit dem Grab des Kardinal Matteo Orsini (†1341) vereinigt. Auf der gegenüberliegenden Seite öffnet eine rundbogige Tür die Wand zur anliegenden Kapelle. Genau vor diesem Tor auf dem Boden liegt die Grabplatte des Fra Giovanni Angelico da Fiesole (†1455), der im anliegenden Konvent gestorben war. Entlang der linken Seitenwand ist ein weiteres Grabmal im Stil des

¹⁸ Buchowiecki 1970, S. 724 – 726.

Barocks zu sehen: Das Grabmal des Kardinal Antonio Michele Bonelli, genannt Kardinal Alessandrino († 1598), deren Entwurf von Giacomo della Porta stammte, ist an der Wand zu sehen.

Cappella Maddaleni – Capiferro:

An den Vorraum des Ostausgangs grenzt die Cappella Maddaleni – Capiferro (Abb.19), deren Patronat zuerst die Familie Frangipani und später die Familie Maddaleni – Capiferro innehatte. Die kleine Kapelle wird durch ein rundbogiges Fenster an der Stirnwand spärlich mit Tageslicht versorgt. Das Kreuzgratgewölbe stammte wahrscheinlich aus der Bauzeit der querrechteckigen Kapelle. Der Altar der Kapelle besteht aus korinthischen Säulen, denen ein gesprengter Segmentgiebel aufgesetzt ist. Das Altarblatt, das eine Madonna mit Kind zeigt, wurde ursprünglich Fra Beato Angelico zugeschrieben und in das Jahr 1449 datiert. Tatsächlich handelt es sich bei dem mittelalterlichen Bild um ein Gemälde auf Leinwand, das aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammte und wahrscheinlich von Benozzo Gozzoli (1420 - 1497) für die Minervenkirche geschaffen wurde. Vor dem Altar befinden sich vier Grabplatten im Fußboden; zwei von ihnen sind die Gräber von Valerio und Giovanni Battista Frangipane. Seitlich neben dem Altar befinden sich links die Darstellung des Hl. Franz von Assisi und rechts das Bildnis der Hl. Francesca Romana. Die Darstellungen sind von Francesco Parone (†1635) gemalt worden. In der linken Seitenwand der Kapelle befindet sich in einer Rundboggennische das Grabmal des Giovanni Alberini (†1473), das sich bis zum Umbau der Kapelle im 17. Jahrhundert im Durchgang zum südlichen Seitenportal befunden hatte. Unter dem Rundbogen befindet sich ein Sarkophag mit einer Liegefigur des Verstorbenen. Der Sarkophag zeigt ein antikes Relief des Kampfes des Herkules mit dem Löwen. Das Herkulesrelief gilt als attisches Original aus dem 5. Jahrhundert v.Chr.. Hier dürfte es sich jedoch um eine gute römische Kopie handeln, die zur Zeit des Augustus angefertigt worden ist. Im Sockel des Bogens sind links und rechts jeweils ein Engel mit einem Kandelaber gezeigt. Der Aufbau des Grabmonuments stammte von Agostino di Duccio (1418-1481).

An der Ecke des nördlichen Querhauses befindet sich der Gang zur Sakristei, durch die man zur Kammer der Hl. Catherina von Siena gelangen kann. Links neben dieser Tür ist an der nördlichen Stirnwand des nördlichen Querhausjochs die S. Domenico Kapelle, in der die Werktagsmessen täglich zelebriert werden.

Domenico Kapelle:

Die Domenico Kapelle (Abb.20) war bis zum Umbau unter Benedikt XIII. (1724-1730) 1725 eine relativ kleine Kapelle gewesen, die zuerst Cappella Alberini, dann Cappella Rondini

geheißen hatte. 1662 war sie an den Konvent der Dominikaner zurückgefallen. Das heutige Aussehen hat die Kapelle seit dem Umbau 1725, der unter der Leitung von Filippo Raguzzini (†1771) durchgeführt worden war. Die Kapelle besteht aus zwei kleinen Jochen, die durch einen rundbogigen Gurtbogen getrennt sind. Das vordere Joch, beim Querhaus, ist kreuzgratgewölbt, während der hintere Teil von einer Kuppel überwölbt ist. Hinter einem freistehenden Altar steht der barocke Altarbau, der das Bild des Hl. Domenico rahmt. Die Darstellung der Ordensgründer und Heiligen auf Goldgrund ist eine Kopie eines Bildes, das in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts von Beato Angelico ausgeführt worden war. Geschickt wurde das Gemälde in die barocke Architektur der Kapelle aufgenommen: Das Bild befindet sich in der Mitte des Altarblatts, welches zeigt, wie die Mutter Gottes das Gemälde umfasst und dem Betrachter übergibt. Der Goldrahmen dieses größeren Bildes, das von Paolo de Matteis (1663 - 1728) angefertigt wurde, ist in den Marmoraufbau des Altares eingebunden. An der rechten Seitenwand im vorderen Joch ist das Grabmal des Benedikt XIII. (†1730), Pierfrancesco Orsini, das 1768 von Pietro Bracci, Baccio Pincellotti und Carlo Marchionni geschaffen wurde. Es zeigt die Figur des Papstes in einer rundbogig gerahmten Apsiskalotte, die in einer dynamischen Bewegung auf die Knie fällt. Über seinem Kopf ist eine fliegende Taube in der Apsis auf Goldgrund dargestellt. Darunter befindet sich ein Basrelief von Carlo Marchionni in der Form eines Sarkophags, das das römische Konzil zeigt, welches Benedikt XIII. einberufen hatte. Neben diesem säumen zwei schöne Marmorplastiken die Enden des Sarkophags, die die Reinheit (rechts) und das Gebet (links) personifizieren sollen. Gegenüber auf der linken Seitenwand des ersten Jochs ist die Figur der Madonna mit dem Kind, Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelist zu sehen, das von Frano Siciliano im 17. Jahrhundert geschaffen wurde. Das Basisrelief auf dem Sockel dieser Plastik stellt die Geburt Christi dar. Im hinteren Joch sind vier Statuen von Heiligen Dominikaner Bischöfen in Nischen eingestellt. Diese Figuren stammen aus dem 18. Jahrhundert und stellen Albertus Magnus, Antonio Pierozzo aus Florenz, Andrea Franchi aus Pistoia und Augustin Kazotić aus Lucera dar.

Wendet man sich der westlichen Seitenwand des nördlichen Querschiffs zu, sieht man den Altar des **Hl. Hyazinth**, der an der Stelle steht, an welcher im 13. Jahrhundert der Hauptaltar der ersten Kapelle stand. Der Altar des polnischen Dominikanerheiligen wird von einem Gemälde geziert, das von Ottaviano Leoni (1578 - 1630), Pandovanino genannt, geschaffen wurde.

Passiert man den Altar, gelangt man zum nördlichen Seitenschiff, dessen Kapellen alle aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts stammen.

Kapelle des Hl. Pius V:

Die erste Kapelle neben dem Querhaus ist die Kapelle des Hl. Pius V. (1566 - 1572), die heute als die finnische Nationalkapelle in Rom gilt. Der Dominikanerheilige Pius V. war der Begründer des Bundes, der in der Schlacht bei Lepanto 1571 der christlichen Flotte zum Sieg verhalf, wie es am Altarblatt der Kapelle von Andrea Pocaccini (1671-1734) dargestellt wurde.

Cappella Lante della Rovere:

Die nächste Kapelle, die an das Seitenschiff grenzt, ist die Cappella Lante della Rovere, die früher der Familie Salvati gehörte, doch im 16. Jahrhundert durch das Erbe der Lucrezia Salvati an die Compagnia della Ss. Annunziata überging. Die fensterlose tonnengewölbte Kapelle ist dem Apostel Jacobus dem Älteren geweiht, dessen Bildnis auch das Altarbild, ein Schiefergemälde, zeigt. Das Bild wird Marcello Venusti zugeschrieben. An der rechten Kapellenwand ist das Grabmal der Maria Colonna (†1840) zu sehen. Gegenüber, an der linken Wand, steht das Grabmonument des Guido Lante della Rovere und dessen Töchter Carlotta und Livia, welches 1865 von Pietro Tenerani gefertigt worden ist.

Auf dem dritten Pfeiler des Mitteschiffes befindet sich die hölzerne Kanzel, die der Restauration des 19. Jahrhunderts nicht zum Opfer fiel und daher noch aus dem 15. Jahrhundert stammte.

Cappelle Giustiniani:

Die Kapelle Giustiniani, die dem Hl. Vincenzo Ferreri geweiht ist, ist die nächste Kapelle die man auf dem Weg zum Westportal passiert. Das Altarblatt, das Bernardo Castello (1557 - 1629) schuf, zeigt den Heiligen Vincenzo auf dem Konzil in Konstanz 1584. Die Kapelle ist eher kahl ausgestattet, bietet jedoch einen hervorragenden Einblick in die toskanische Architektur. An der rechten Seitenwand der Kapelle befindet sich das Grabmal des Giuseppe Giustiniani (†1600) und gegenüber das Monument des Kardinal Vincenzo Giustiniani (†1582). Beide zeigen jeweils ein Bildnis des Verstorbenen.

Kapelle Graziolo:

Daneben befindet sich die Kapelle Graziolo, die auch die Kapelle des heiligen Erlösers genannt wird, und früher der Familie Maffei aus Verona gehörte. Später ging die Kapelle in den Besitz der Compagnia del Ss. Salvatore über, die 1596 von Fra Vincenzo da Palestrina und P. Ambrogio Brandi gegründet worden war. Die tonnengewölbte Kapelle, die von einem Rundbogenfenster in der Lünette der Tonne beleuchtet wird, ist dem Hl. Sebastian geweiht. Auf dem Altaraufbau gibt es eine Marmorplatte, an der das Altarblatt angebracht ist: Die Darstellung der Halbfigur Christi (Abb.21), das 1596 geschaffen wurde. Man weiß nicht wem

das eindrucksvolle Werk zuzuschreiben ist, jedoch geht man davon aus, dass das Ölbild von einem Künstler der umbrischen Schule gemalt wurde. Seitlich des Altares ist rechts und links jeweils eine Statue in eine Nische eingestellt. Rechts handelt es sich um die Statue des Hl. Sebastian, die man neuestens Michele Marini, einem Künstler des 15. Jahrhunderts, zuschreibt. Links ist die Statue Johannes des Täuflers zu sehen, die Ambrogio Buonvicino um 1603 vollendete. An der linken Seitenwand der Kapelle ist das Grabmal des Benedetto Maffei (†1494) platziert, das aus einer Büste des Verstorbenen auf einem Sarkophag besteht. Die Kapelle des Heiligen Erlösers gilt als die Kapelle, in der der Hl. Alphons Maria de'Liguori 1762 die Bischofsweihe empfing.

Kapelle des Heiligen Johannes des Täuflers:

Die vorletzte Kapelle des Seitenschiffs, der Kapelle des Heiligen Johannes des Täuflers, ist 1588 von der Familie Naro erbaut worden. Davor war an dieser Stelle der Patronatsaltar der Familie Tornabuoni gewesen. Das Altarbild zeigt den Patron der Kapelle, den Hl. Johannes den Täufer, und wurde von Francesco Nappi in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemalt. Von diesem stammen auch die Kuppelfresken, die Engel und Propheten darstellen. An der rechten und linken Kapellenwand sind in Nischenräumen die Grabmäler der Familie Naro zu sehen. Rechts ist das altarartige Grab des Giovanni Battista Naro (†1644) und Links das Grabmonument des Kardinal Gregorio Naro (†1634), das einen ähnlichen Aufbau hat. In runden Nischen sind die Büsten weiterer verstorbener Familienmitglieder präsentiert: Maria Cenci – Naro (†1573), Orazio Naro (†1575), Bernardino Naro (†1671), Lucrezia Machiavelli – Naro (†1687), Fabrizio Naro (†1697), Silvia de Cavalieri (†1707) und Prudenza Naro – Capizucchi (†1787).

Cappella Visconti:

Die Cappella Visconti, die später Cappella Maccarani genannt wurde, ist die letzte Seitenkapelle vor der Westfassade. Sie wurde um 1577 zu Ehren der Auferstehung des Herrn gebaut und geweiht. Erst 1922 wurde sie nach einem Umbau dem Heiligen Herz Jesu geweiht, bei diesem entstand auch das Altargemälde (Abb.22) von Corrado Mezzana, das Christus zwischen der Hl. Catharina von Siena und der Hl. Margareta Maria Alacoque zeigt. Die Kapelle, die von einem abgeschliffenen Kreuzgratgewölbe überdacht wird, enthält die Gräber von Vincenzo Maccarone (†1577), an der rechten Seitenwand, und von Girolamo Bugitella (†1515) an der linken Wand, das eine Büste des Verstorbenen von Jacopo Sansovino (1486 - 1570) enthält.

Wir befinden uns nun wieder vor der inneren Fassadenwand, mit den drei Portalen, von denen normalerweise nur das südlichste geöffnet ist. Der Rundgang zeigte die Fülle der

geschichtlichen Ereignisse der Kirche Santa Maria sopra Minerva und bot einen Einblick in das Leben der Familien und Bruderschaften, die Jahrhunderte lang das Aussehen der Basilika beeinflusst haben. Die facettenreiche Kunstgeschichte der Kirche lässt heute nur mehr erahnen, wie die ehemalige Minervenkirche, die 1280 gebaut worden ist, ausgesehen haben muss. Diese Arbeit soll zeigen, wie die gotische Kirche der Minerva ausgesehen hat, und wie es kommt, dass heute, trotz der Barockisierung, die Gotik in ihren schillerndsten Farben und Mustern wieder das Gesicht der Kirche prägt - oder verfälscht.

1.1.2. Die Geschichte der römischen Basilika Santa Maria sopra Minerva

Um mit der Beschreibung der Kirche beginnen zu können, ist es notwendig in die Gründungsgeschichte des Dominikanerklosters auf diesem römischen Platz einzutauchen.

In frühester Zeit lag ein Tempel an einer Stelle nahe dem heutigen Standort der Minervenkirche, welcher der römischen Göttin Minerva Chalcidice geweiht gewesen war. Er war in Erinnerung an die Siege in Pompeji errichtet worden, enthielt aber Monumente verschiedenster Epochen. Im 5. Jahrhundert war der Tempel, der aus heutiger Sicht etwa 200m östlich der Apsis lag, von Barbaren zerstört worden. Auf den Ruinen errichtete die junge Gemeinde der Christen ein Sanctuarium, das sie der Mutter Gottes weihten.¹⁹

750 übergab Papst Zacharias (741 – 752) die kleine Kirche, die „Santa Maria in Minerva“ oder „Santa Maria der Minerva“ genannt wurde²⁰, griechisch – orthodoxen Schwestern, die dem basilianischen Orden angehörten und nun auf Grund des Ikonoklasmus von Konstantinopel nach Rom geflohen waren. Die basilianischen Schwestern lebten in einem Kloster am Campo Marzo. Diesen Besitzanspruch bestätigte Papst Celestino III. mit einer Bulle 1194²¹. 1252 übersiedelte eine Gemeinschaft von „Büßerinnen“, unter dem Wohlwollen Alexanders IV., in die Minervenkirche. Diese zogen jedoch im darauffolgenden Jahr nach San Pancrazio, da ihnen die örtlichen Gegebenheiten zu eng waren. Offiziell waren die „Repentite“ nur in der kurzen Periode vom 24. September bis zu 1. Dezember dort untergebracht.²²

1256 baten schließlich die Dominikaner aus dem Konvent S. Sabina um die Kirche „Santa Maria in Minerva“, die zu dieser Zeit ein verlassenes Haus war. Sie wollten in der Nähe ihres neuen Hospizes S. Sabina eine Kapelle einrichten. Der Bitte wurde stattgegeben und die Brüder konnten im selben Jahr ihre Kapelle weihen.

Wie diese ehemalige Kirche ausgesehen haben muss berichten Fontana und Fra A. Brandi²³: obwohl die Angaben sehr vage sind, ist anzunehmen, dass die Kapelle ihren Eingang an der Seite der heutigen Maddalena Kapelle hatte, und sich dort ebenso das Atrium befand. Die Länge der Kirche könnte der Breite des nördlichen Querhausarms entsprochen haben. Der

¹⁹ Berthier 1910, S. 2 – 4.

²⁰ Traverso 2006, S. 1.

²¹ Villetti 1989, S. 27.

²² Villetti 1989, S. 31.

²³ Kleefisch Jobst verweist auf die Cronica des Fr. A. Brandi, S. 2v „[...] Dalle Rev. Monache di Campo Marzo fu loro concessa la chiesa di S. Maria sopra Minerva E. antica essai, ma però piccola, tanto che l'Altare Magg.e era, dove è stato molti anni l'altare dell S.mo Ros.o, et oggi è quello di S. Giacinto fabbricato, e dotato da SS'Ceri, e la Corte nella Cappel. de Maddaleni, e già de Capiferro [...]“, Kleefisch Jobst 1991, S. 176.

Überlieferung nach lag der Hauptaltar dort, wo sich heute der Altar des Heiligen Hyazinth an der westlichen Querhauswand des nördlichen Querhausjochs befindet²⁴. Also war die frühere Kirche nach Westen ausgerichtet. Der Familienchronik „Historia da Gente Capoccina“ zufolge, die Gian Lorenzo Capocci (1550 - 1625) verfasst hatte, befand sich das Familiengrab der Capocci bereits im Jahre 1215 an der heutigen Position zwischen dem Campanile und dem Altar der Heiligen Giacinto. Jedoch auch diese Angaben sind nicht zuverlässig. Von der damaligen Eingangstür an der Seite der Maddalena Kapelle, konnte man auf einem Weg direkt zum Quirinal gelangen. Dieser Weg (Abb.23) wurde jedoch durch den Bau der Jesuitenkirche S. Ignazio 1626 versperrt²⁵.

Der Hauptaltar der damaligen Kirche Santa Maria der Minerva befand sich, wo später der Altar des Rosenkranzes war, und wo sich heute der Altar des Heiligen Hyazinth erhebt. Die Eingangstür war gegenüber, also in der Nebenchorkapelle, in der heute der Altar der Maria Magdalena in der Cappella Maddaleni steht. Wahrscheinlich hatte die Kapelle eher den Charakter eines großen Oratoriums, als einer Kirche²⁶.

Ihre Tage verbrachten die Prediger in der Kapelle, um zu evangelisieren, abends kehrten sie zum Konvent S. Sabina zurück. Die Hauptaufgabe der Gemeinschaft, die aus einer kleinen Zahl Kleriker bestand, war das Predigen. Jedoch hatten sie das gleiche Problem, welches die „Büßerinnen“ zuvor auch gehabt hatten: Es mangelte an Platz. Daher musste eine neue Kirche geplant werden.

Bereits 1266 wird in einer Akte des Kapitols erwähnt, an welchem Ort sich die Kirche „Santa Maria in Minerva“ befindet.²⁷ 1275 bestätigt Fr Aldobrandino Cavalcanti, Bischof von Orvieto und Vikar des Papstes Gregor X., in einem Brief an Kardinal Latino Malabranca Orsini, dass es den Dominikanern nun erlaubt sei, sich vom Kloster des Campo Marzo zu trennen. Santa Maria in Minerva sei ihr Besitz. Bis dahin war die Kirche der Obhut des Klosters S. Maria in Campo Marzo zugehörig geblieben. Diese Erlaubnis war zweifellos notwendig gewesen, da die Dominikanerbrüder eine Erweiterung des Klosters und den Bau einer neuen Kirche geplant hatten.²⁸

Die Übergabe führte allerdings zu einem Konflikt mit dem Kapitel der Basilika S. Marco, von deren Pfarre S. Maria in Minerva bis dato bei der Spende der Sakramente abhängig gewesen war. Die Frage der Loslösung klärte sich jedoch friedlich durch die Vermittlung von zwei gleich – distinktierten Männern: dem Kanoniker Demetrio, im Namen des Kapitels von S.

²⁴ Kleefisch Jobst 1991, S. 19.

²⁵ Villetti 1989, S. 34.

²⁶ Berthier 1910, S. 2 – 4.

²⁷ Villetti 1989, S. 28.

²⁸ Villetti 1989, S. 28 – 33.

Marco, und Fr Giovanni da Viterbo²⁹, der die Seite des Konventes S.Sabina vertrat. Kardinal Umberto der Titelkirche S. Eustachio fällte als Schiedsrichter das Urteil zu Gunsten der Predigerbrüder. Durch eine Bulle des Papstes Johannes XXI, wurde die Entscheidung, dass die Minervenkirche der Dominikanerbrüder gehören sollte 1276 bestätigt³⁰. Bis auf das Taufrecht, war die Kirche nun unabhängig³¹, und konnte mit dem Bau der neuen Basilika beginnen.

Man kann mit Sicherheit von einem Baubeginn im Jahre 1280 sprechen, da in diesem Jahr Papst Niccoló III. die Mitglieder des römischen Senats Giovanni Colonna und Pandolfo Savelli mit einem Brief dazu aufforderte, die Arbeiten mit der versprochenen Spende zu unterstützen. Die Dominikanerbrüder hätten mit dem Neubau der Kirche bereits angefangen. Der Brief war an die gut situierten Familien des Senats gerichtet, deren Anliegen es war den Glanz der Stadt Rom durch weitere Kunstwerke zu fördern. Die Spenden waren also nicht obligat.³² Der Fund des Briefes hebt zahlreiche falsche Annahmen, die zuvor bekannt geworden waren, auf. So datierten beispielsweise Plattner³³ wie auch Burckhardt³⁴ die Einräumung und den Neubau der Kirche um 1370.

Die Frage nach den Architekten der Kirche, auf die an dieser Stelle genauer eingegangen werden soll, wird durch die Auswertung der These des F. Vincenzo Marchese OP. 1879 genauer unter die Lupe genommen.

²⁹ Bethier und Masetti nennt ihn Frater Giovanni Guerreschi [Bethier 1910, S.7 . / Masetti 1855, S.6.]

³⁰ Villetti 1989, S. 28 – 33.

³¹ Bethier 1910, S. 7.

³² Masetti zitiert den Originaltext des Briefes, der sich heute im Archiv des Dominikanerkonvents bei S. Maria sopra Minerva befindet: „[...] Cum itaque dicta Ecclesia incipiat fabricari ad praesens.... mandamus quatenus de facultatibus et aliis conditionibus ipsius camerae ... si ad eiusdem Consilii accedat assensum, et absque laesione ipsius Camerae fieri poterit [...]” [Masetti 1855, S.8.]

³³ Plattner 1845, S. 558.

³⁴ Burckhardt 2001, S. 126.

1.2. Die These von Vincenzo Marchese 1879

Die These von Fr. Vincenzo Marchese (1808 - 1891) beeinflusste die Kunstgeschichte in Bezug auf die Zuschreibung der Kirche Santa Maria sopra Minerva gewaltig. Sie behandelt die Frage, wer die Bauherren der Kirche Santa Maria sopra Minerva gewesen sind.

Die Namen der zwei Laienbrüder F. Sisto und F. Ristoro, die zuvor den Bau der Dominikanerkirche S. Maria Novella geleitet hatten, wurden 1879 durch Vincenzo Marchese O.P. in Zusammenhang mit der römischen Kirche S. Maria sopra Minerva gebracht.³⁵ Davor hatte bereits Masetti 1855 die beiden Laienbrüder als die Architekten der Basilika bezeichnet, weil es nutzlos sei die wahren Architekten der Kirche zu suchen, da nicht einmal der Originalplan des Baubeginns erhalten ist.³⁶

1.2.1. Beschreibung der These

In seinem Werk *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani* nimmt Marchese an, dass die Dominikaner einen Bauherren ihres eigenen Ordens, der die Arbeiten am Bau der Kirche dirigiert, einem Fremden vorgezogen hätten. Aus diesem Grund wurden die zwei Architekten, die kurz vor dem Baubeginn der neuen Kirche nach Rom gerufen worden waren, dazu ernannt.

Das Necrologium der Kirche S. Maria Novella in Florenz, in der die Prediger konvertiert waren, schweigt jedoch über deren Gang nach Rom³⁷. Worauf baut Vincenzo Marchese seine These, wenn das Archiv sich nicht in diesem Punkt äußert?

Marchese bezieht sich bei seiner Theorie auf eine Stelle aus der *Vita des Gaddo Gaddi* von Giorgio Vasari.³⁸ Vasari meint, dass die beiden Laienbrüder, die zuvor an der Ponte alla Carraja 1269 gearbeitet hatten, von Kardinal Latino Malabranca Orsini mit dem Bau der Ordenskirche beauftragt worden waren. Dieser hatte eine Genehmigung zu diesem Auftrag von Papst Niccolò III. erhalten hatte. Da aber dies auch nicht genau in den Dokumenten im Archiv des Konvents in Florenz zu lesen ist, stellt sich die Grundsatzfrage, in welchem Zusammenhang und an welcher Stelle der Chronik des Dominikanerkonvents und des

³⁵ Marchese 1879, S. 55 - 81.

³⁶ „[...] Chi ne fornisse il disegno non si potria con certezza asseverare poiche inutili furono le nostre ricerche per rinvenire il vero architetto, [...]” [Masetti 1855, S.8.]

³⁷ „[...] Il Necrologio di Santa Maria Novella tace questo fatto, che pure avrebbe dovuto ricordare; e questo argomento negativo è degno di alcune considerazione: ma sarà poi sempre inverosimile che avendo i Domenicani in Roma due celebri architetti dell'Ordine loro, volessero invitare un estrano a dirigere la fabbrica di Santa Maria sopra Minerva.” [Marchese 1879, S. 77.]

³⁸ „[...] Furono architetti di detta chiesa F. Giovanni Fiorentino³⁸ e F. Ristoro da Campo, conversi del medesimo ordine,[...]” [Vasari 1808, S. 249.]

Necrologiums von Santa Maria Novella in Florenz die Namen der zwei begabten Prediger wirklich zuerst genannt worden waren.

Die Chronik erwähnt die Fratres als Architekten an zwei Stellen des Textes: Zuerst beschreibt Fra Modesto Domenicano im 6. Kapitel des archivarisches Dokuments, das scheinbar erst später entstand³⁹, welche exzellenten Architekten der Dominikanerorden hatte. Er führt F. Ristoro und F. Sisto an, und erzählt von ihren Bauwerken, der Brücke von Carraja und der Kirche S. Trinità sowie der weniger berühmten Halle des Palastes des Aldobrandini Cavalcanti in Florenz. Ebenso wird bestätigt, dass die Brüder vom Papst Niccoló III. nach Rom gerufen worden waren, um die Wölbungsarbeiten an dessen vatikanischen Palast vorzunehmen.⁴⁰ Auch der Tod des F. Ristoro in Florenz 1283 ist hier vermerkt. An einer anderen Stelle des Necrologiums (num. 145) wird erzählt, dass F. Sisto 1289 in Rom in Sanctus Xystus starb.⁴¹

Es ist in den Dokumenten weder eindeutig erwähnt, dass F. Sisto oder F. Ristoro den Bau der Kirche S. Maria Novella geleitet hätte, noch dass sie zusammen nach Rom gegangen wären, um den Neubau der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu planen. Es ist aber an Hand der Werke, die ihnen zugeschrieben werden⁴², zu sehen, dass sie Wölbungsfachleute gewesen sein müssen und sie daher in der Baukunst der gotischen Gewölbe erfahren waren. Doch reicht das um sie als Architekten der einzigen gotischen Kirche Roms gelten zu lassen?

1.2.1. Wiedergabe der These

Marcheses These ist möglich, aber nicht wahrscheinlich.

In den Fußnoten Vasaris wird auf das Necrologium verwiesen, das aber zu dieser Annahme keine explizite Auskunft gibt.⁴³ Es wird erwähnt, dass die Brüder vorzügliche Architekten seien und dass sie vom Papst nach Rom gerufen worden wären, um im Vatikan einige Wölbungen im päpstlichen Palais auszuführen⁴⁴. Der Neubau der Dominikanerkirche auf dem Piazza della Minerva wird im Zusammenhang mit den Predigern nicht angedeutet.

F. Sisto und R. Ristoro waren Wölbungsfachleute. Wie Berthier aber erwähnt schloss das Mittelschiff und das Transept der Kirche S. Maria sopra Minerva zumindest bis 1295 mit

³⁹ Das Kapitel enthält Verweise auf die Überschwemmung im Jahre 1333.

⁴⁰ Vasari 1808, S. 246.

⁴¹ „Fr. Xistus conversus de porta sancti pancratij de vico qui dicitur xistus. Obiit rome in loco dominarium sancti xisti. [1289]” [Orlandi 1855, S. 14.]

⁴² Gemeint sind die Wölbung der Ponte Carraja, die Wölbung von S. Maria Novella und den Wölbungen im Palast des Papstes Niccoló III. im Vatikan.

⁴³ Vasari 1808, S. 247.

⁴⁴ Schnaase 1876, S. 142.

einem geraden Dach⁴⁵. In diesen Jahren waren die Architekten bereits beide verschieden. In dieser ersten Bauphase wurden die ersten drei Seitenschiffe südlich und nördlich eingewölbt. Nach der Mauerwerkanalyse von Kleefisch - Jobst ist dies jedoch erst um 1300 zu datieren.⁴⁶ Doch in wie fern könnte man die Laienbrüder auf Grund der Ähnlichkeit mit S. Maria Novella in Florenz als Architekten der Kirche betrachten? Es gibt formale Gegensätze, beispielsweise die derben breiten Pfeiler, die vermuten lassen, dass die Kirche in Rom auf eine andere Art gebaut worden ist. Spiegelt sich hier nur der Einfluss stadtrömischer Architektur wieder?⁴⁷

1.2.3. Die Auftraggeberschaft

Wer auch immer die Architekten der römischen Kirche waren, sie mussten die gotische Kirche in Florenz gekannt haben. F. Ristoro und F. Sisto hatten die florentinische Dominikanerkirche gekannt, wussten um die Kunst der Architektur Bescheid, weil sie Statiker waren, und gingen nach Rom. Es ist zwar nicht belegt, dass sie auf der Baustelle der Minervenkirche tätig waren, aber zum damaligen Zeitpunkt gab es wenige Dominikanerkonvente in Rom⁴⁸ und wenige Baustellen, für die Wölbungsfachleute von Nutzen waren.

Die Architektur der Florentiner Schwesternkirche konnte nur durch den Einfluss bedeutender Dominikanerpersönlichkeiten, die beim Bau der neuen Basilika mitgewirkt haben, nach Rom gelangen. Es stellt sich die Frage, wer diese Dominikanerbrüder waren, die wie Auftraggeber in die Baugeschichte eingegriffen haben.

a) Kardinal Aldobrandino Cavalcanti

Kardinal Aldobrandino Cavalcanti gilt als bedeutende Autorität beim Bau der neuen Dominikanerkirche in Rom; der Dominikaner des florentiner Patriziergeschlechtes Cavalcanti war 1230 in den Konvent eingetreten. Er war zwischen 1244 und 1252 öfters Prior in der Kirche S. Maria Novella in Florenz, und somit an der Finanzierung und an der Planung

⁴⁵ Berthier 1910, S. 11.

⁴⁶ Kleefisch Jobst 1991, S. 9.

⁴⁷ Bezüglich der Pfeiler ist es auch möglich, dass die zahlreichen Tiberüberschwemmungen dazu geführt haben, dass die Pfeiler heute derbe scheinen und die Höhe der Basilika eine andere ist. Diese Unterschiede würden aber an der Grunddisposition nichts ändern. Buchowieck 1970, S. 693 – 694. [weitere Beispiele - siehe Kapitel: Beschreibung der Kirche]

⁴⁸ S. Sabina und S. Maria sopra Minerva in Rom; weiter außerhalb der Stadt lag das Kloster S. Sisto Vecchio, wo F. Sistus 1289 starb, wie es im Necrologium vermerkt ist.

des Neubaus der Dominikanerkirche beteiligt gewesen.⁴⁹ Aus einem Ablassschreiben von Papst Innozenz IV. geht 1246 hervor, dass der Neubau von S. Maria Novella unter Prior Aldobrandino Cavalcanti bereits in diesem Jahr im Gange war.⁵⁰ 1272 war er von Gregor X. zum Bischof von Orvieto ernannt worden. Während des Konzils von Lyon vertrat er den Papst als dessen Vikar in Rom. Er lebte zu diesem Zeitpunkt im Konvent S. Sabina. In einem Brief an F. Latino Malabranca Orsini beschrieb er, wie er 1275 dem Prior von S. Sabina die Kirche S. Maria sopra Minerva übergab, damit das Bauvorhaben nun starten konnte. Latino Malabranca antwortet, indem er den Grundstein von S. Maria Novella aus Florenz an den Prior schickte, auf dass der Neubau eine Imitation von S. Maria Novella werden solle.⁵¹ Kardinal Aldobrandino Cavalcanti wurde 1279 im neu erbauten Ostarm von S. Maria Novella in Florenz bestattet.⁵² Es ist anzunehmen, dass diese Persönlichkeit die Planung der römischen Dominikanerkirche in gotischen Stil vor seinem Tod delegierte.

b) F. Latino Malabranca Orsini

F. Latino Malabranca Orsini selbst war ebenfalls ein bedeutender Dominikaner dieser Zeit. 1279 legte er als „[...] Kardinallegat und Bischof von Ostia, mit großer Feierlichkeit zum ewigen Gedächtnis der von ihm bewirkten Versöhnung zwischen den Guelfen und Ghibellinen den Grundstein zur „Neuen Kirche“ der Predigermönche.“⁵³ Auch für die Minervenkirche hatte Latino Malabranca Pläne zusammengetragen und kombiniert⁵⁴, die später durch dessen Onkel Niccoló III. bewilligt worden waren. Auf diesem Wege beeinflusste der florentinische Schwesternbau die neue Planung der römischen Basilika im gotischen Stil. 1294 wurde Fr. Latino Malabranca Orsini in der Sakristei von S. Maria sopra Minerva bestattet.⁵⁵

Latino Malabranca war jedoch nicht die einzige Persönlichkeit der Orsini Familie, der die Kirche zu Lebzeiten verschönerte und nach seinem Tod dort bestattet worden war. Die Verbundenheit der Orsinis wurzelt in einem Ereignis, das zu Lebzeiten des Heiligen Dominikus passiert war: Damals war der junge Napoleon Orsini nach einem Sturz vom Pferd

⁴⁹ Berthier 1910, S. 7.

⁵⁰ Paatz 1952, S. 664 – 665.

⁵¹ Bertier 1910, S. 6 – 7.

⁵² Paatz 1952, S. 665.

⁵³ Paatz 1952, S. 665.

⁵⁴ Berthier 1910, S. 11.

⁵⁵ Masetti 1855, S. 46. [hier „Fr Latino Frangipani degli Orsini de’Pred.“ genannt]

gestorben und vom Heiligen Dominikus, dem Ordensgründer der Dominikaner, wieder ins Leben zurückgerufen worden⁵⁶.

c) Die Arbeitsweise der Dominikaner – Humbert de Romanis

Über die Auftraggeberschaft schrieb Humbert de Romanis, der 5. General des Dominikanerordens (1254 - 1263), im 35. Kapitel der *Vita Regulari* 1255. Er beschreibt die Arbeitsweise und die Verpflichtungen, die ein *Praefectus Operum* hatte, folgendermaßen⁵⁷: Der *Praefectus Operum* musste ein Ordensmitglied der Dominikaner sein. Er sollte bereits Erfahrung bei Bauaufgaben haben. Seine Aufgaben waren einerseits die Arbeiter für bestimmte Arbeiten einzustellen, und andererseits die Finanzierung des Projekts zu überwachen. Die Bauleute, die er einstellte, konnten im Konvent wohnen, wenn sie sich den Lebensgewohnheiten der *Fratres* anpassten. So sorgte er für ihre Unterbringung und Verpflegung. Die Arbeiter bestanden zum Teil aus Fachleuten, von denen sich der *praefectus operis* Ratschläge für den Bau holen konnte. So konnten diese auch die Wahl des Materials für die verschiedenen Arbeiten mitbestimmen. Das letzte Wort hatte jedoch trotzdem der Praelat des Konvents, dem die Vorschläge und Entwürfe bzw. Skizzen vorgestellt werden mussten. So war die Entscheidung, wie der Bau letztlich auszusehen hatte, vom Prior und dem Kapitel des jeweiligen Konvents abhängig.

Der erste Prior von S. Maria sopra Minerva war F. Jacopo de Foliano, 1290 – 1292⁵⁸.

d) Giovanni da Vercelli

Eine einflussreiche Person zur Zeit des Baus von S. Maria sopra Minerva war Giovanni da Vercelli, der im Konvent S. Sabina lebte. Nachdem Giovanni da Vercelli an der Universität in Bologna studiert hatte, arbeitete im Dominikanerorden in Vercelli, der 1234 errichtet worden war. 1251 erhielt er den päpstlichen Auftrag, als apostolischer inquisitorischer Kommissar die nördlichen Gegenden zu bereisen. Er besuchte Venedig, Ungarn und die Lombardei. Später weitete er seine Reisen aus und gelangte 1264 nach Paris, das sich damals unter der Herrschaft Louis IX. befand. Er residierte in St. Jacques und traf Humbert de Romanis, den er bereits 1254 bei der Generalstabsversammlung kennengelernt hatte. Giovanni bereiste in den folgenden Jahren zu Fuß in Begleitung seines *socius internis* Bartolomeus da Faenza Spanien,

⁵⁶ Berthier 1910, S. 11.

⁵⁷ [Berthier 1889] zit. in : Kleefisch Jobst 1991, S. 91.

⁵⁸ Kleefisch Jobst 1991, S. 90 – 92.

Polen und Griechenland. 1276 engagierte er sich für den Besuch der toskanischen Konvente. Schließlich erhielt Giovanni da Vercelli 1279 auf die Fürsprache Kardinals Latino Malabranca Orsini, des Nepoten des damaligen Papstes Niccoló III., die Erlaubnis im Mutterkloster der Dominikaner zu bleiben. Die Freude darüber sollte nur kurz andauern, da er im gleichen Jahr einen päpstlichen Brief erhielt, der ihn dazu aufforderte seine Reisen fortzuführen. In seinen letzten Jahren 1279 – 1283 besuchte Giovanni auch Irland und England als apostolischer Inquisitor.⁵⁹

Wenn man bedenkt, dass der Dominikaner Giovanni da Vercelli in dem Jahr der Planung der Kirche 1279 in Rom gewesen ist, ist es nicht auszuschließen, dass er als Berater bei dieser Aufgabe hinzugezogen worden ist, um Entscheidungen mit dem Kapitel des Konvents der Kirche S. Maria sopra Minerva zu fällen. Man darf jedoch nicht vergessen, dass er nur sehr kurz in Rom war und keine Kenntnisse der Architektur oder der Statik besaß. Diese Gründe sprechen gegen den Einfluss Giovanni da Vercellis bei der Planung der Kirche.

e) Prior Johannes de Ultra Arnum

Prior Johannes de Ultra Arnum war, wie es im Necrologium⁶⁰ vermerkt ist, in der Zeitspanne von 1304 – 1311 Prior der Minervenkirche, die Zeit in der das Gewölbe eingewölbt worden war. Davor war er ab 1292 Prior in S. Sisto Vecchio gewesen⁶¹. Man kann annehmen, dass er davor als Bruder in diese Gemeinschaft eingetreten war. Da F. Sisto Fiorentine 1289 dort gestorben war, ist zu vermuten, dass er die Pläne des Laienbruders gekannt haben könnte.

Zusammenfassung der Auftraggeberschaft

Wenn man die einflussreichen Persönlichkeiten betrachtet, die sich zum Zeitpunkt des Baus der Minervenkirche in Rom aufhielten, wird die Verbindung mit Florenz deutlich. Aldobrandini Cavalcanti und Latino Malabranca Orsini hatten S. Maria Novella in Florenz geplant und wollten die Dominikanerkirche in Rom ebenso gestalten. Der Einfluss der Zisterzienserarchitektur und der umbrisch toskanischen Bettelordensarchitektur⁶², der in S. Maria Novella in Florenz stark vertreten ist, könnte den ersten Plan beim Baubeginn geprägt haben.

⁵⁹ Casavola 2001, S. 252 – 256.

⁶⁰ Orlandi 1855, S. 38 (pos. 224).

⁶¹ Kleefisch Jobst 1991, S. 91.

⁶² Paatz 1952, S. 665.

Humbert de Romans beschreibt, wie das letzte Wort der Planung beim Prior und Kapitel eines Konventes lag. So ist zu verstehen, dass Giovanni da Vercelli 1279, als er in S. Sabina weilte, seine Reise – und Studienerfahrungen in die Planung einfließen ließ. Auch Giovanni de Ultra Arnum, der Fra Sisto Fiorentino wahrscheinlich gekannt hatte, konnte als Prior in einer wichtigen Zeitspanne über die Planung des Baus entscheiden, und Erfahrungen und Kenntnisse einbringen.

Der Einfluss anderer Faktoren dieser Zeit, wie die anderen Mendikantenkirchen und vor allem die stadtrömische Bauweise, sind jedoch nicht auszuklammern.

1.2.4. Vergleich mit S. Maria Novella in Florenz

Die Ähnlichkeiten der Kirche Santa Maria sopra Minerva mit der florentinischen Ordenskirche Santa Maria Novella ist, schon alleine vom Grundriss (Abb.24), nicht zu leugnen. Doch obwohl die Gleichheit der Grunddisposition der Kirchen fast ein Argument für einen Mendikantenbauweise der Dominikaner sein könnte, ist die Bauweise verschieden. Zander meint dazu in seinem Werk *L'arte in Roma nel secolo XV*. 1968, dass es nicht möglich wäre einen stilistischen Vergleich zu ziehen, da man sich heute nicht mehr vorstellen könnte, wie die originalen Formen der Kirche der Minerva gewirkt haben.⁶³

Die Frage, wer hier der wahre Bauherr gewesen sein könnte, bleibt auch hier offen. Im Necrologium des Dominikanerordens in Florenz wird von F. Jacopo Talenti aus Nepotiano folgendes gesagt: „[...] F. Jacobus Talenti de Nepotiano Conversus magister lapidum et aedificiorum bonus in tantum, quod commune Florentinorum in suis aedificiis per multos annos eum requirebat, et alii magni cives. Per manus istius operam, et consilium magna pars ecclesiae Sanctae Mariae Novellae constructa est, [...]“⁶⁴ Es wird ebenso erwähnt, dass Talenti, der des gleichen Alter F. Ristoros und F. Sistos war, das Kapitulum, die Sakristei und den Hauptteil der Arbeit des Konventbaus geplant hatte. Auch in der florentiner Chronik des Dominikanerordens, im 6. Kapitel, ist vermerkt, dass Jacopo Talenti am Kapitulum und am Refektorium des Konvents gearbeitet hatte.

Wer für die Leitung des Baus ab 1250 zuständig war, ist somit nicht eindeutig überliefert. Wie Paatz 1952 bemerkt kann man auf Grund des Baubefundes vermuten, dass der Baumeister der Dominikanerkirche, der den ersten gotischen Bau in Florenz ausgeführt hatte, aus den

⁶³ Zander 1968, S.83.

⁶⁴ Vasari 1808, S. 248.

„Kreisen der Zisterzienser“ stammte. Nur so ist der Stil der frühesten toskanischen - umbrischen Bettelordensarchitektur erklärbar.⁶⁵

In der folgenden Beschreibung der Kirche wird auf die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Kirche S. Maria sopra Minerva zum Florentinischen Schwesternbau (Abb.25) eingegangen werden. Grundsätzlich soll durch diese Vorgangsweise gezeigt werden, wie die ursprüngliche gotische Kirche in Rom vor ihrer Barockisierung und Renovatio im gotischen Stil ausgesehen haben mag. Der Vergleich gilt als Kriterium, in wie fern die gotischen Elemente des heutigen Baus dem ersten Plan entsprechen. Wie zu sehen sein wird, kann in Hinsicht darauf nur die Fassade der Kirche S. Maria Novella keinen geeigneten Vergleich bieten, da hier die römische Dominikanerkirche in die Tradition der stadtrömischen Architektur eingegliedert worden war. Die Frage nach der Ursprünglichkeit aller übrigen Raumelemente der Minervenkirche kann der Vergleich der beiden Dominikanerkirchen beantworten.

⁶⁵ Paatz 1952, S. 665.

1.3. Beschreibung der Choranlage

Die Beschreibung der Kirche S. Maria sopra Minerva beginnt bei der hochgotischen Choranlage, dem Markenzeichen der Gotik der bei einem Einblick den ersten Eindruck mittelalterlicher Architektur bietet. (Abb.26)

Die Hauptchorkapelle und die Hauptapsis

Die Chorklösung lässt sich als gebundener bernhardinischer Staffelchor mit einer polygonalen Hauptapsis beschreiben.

Die Hauptchorkapelle, deren Eingangsbreite der Breite der Vierung entspricht, wird nördlich und südlich von zwei Nebenchorkapellen, die ebenso an das südliche und nördliche Querhaus anschließen, gesäumt. Die Apsis der Hauptchorkapelle ist polygonal gebrochen. Die Polygonalität, zeigt sich zwar nicht am Außenbau (Abb.27), welcher halbkreisförmig wirkt, jedoch umso deutlicher im Inneren (Abb.28), durch die vier gemalte Rippen. Diese teilen zunächst die Apsis in $\frac{3}{8}$ auf⁶⁶ und verbreitern sich, um an den Abakus über vier korinthische Kapitelle anzuschließen. Den Wandpfeilern sind jeweils eine Halbsäule und zwei Dreiviertelsäulen vorgelagert, in welche die Rippen scheinbar, durch das Kapitell unterbrochen, übergehen. Die Dreiviertelsäulen stützen die Gewölberippen. Zwischen den vier Säulen liegen drei nach oben spitzbogig schließende Blendarkaden. Besonders durch ihre Farbe heben diese sich sehr vom Rest der Kirche heraus. Die Blendarkaden scheinen in zwei Zonen geteilt zu sein. Es herrscht bei allen drei Blendarkaden ohne hierarchische Abfolge das gleiche Schema: in der Wandzone über den Kapitellen, ist die Wand von einem achteiligen Rosettenfenster durchbrochen. In der Zone, die sich unterhalb der Kapitelle befindet, nimmt ein Lanzettfenster beinahe die gesamte Breite der Blendarkade ein. Das Lanzettfenster (Abb.28) selbst ist in zwei Hälften zu zwei kleineren Lanzettfenstern geteilt, die durch einen Vierpass oberhalb abgeschlossen werden. Die Sockelzone ist hoch, jedoch beim Besuch der Kirche nicht zu sehen, da das Chorgestühl in die Apsis eingestellt worden ist.

Der Hauptchor wird mit einem Kreuzrippengewölbe geschlossen (Abb.29). Die Rippen sind eine Beifügung der Renovatio des 19. Jahrhunderts⁶⁷. Das Joch des Hauptchors ist deutlich durch zwei Gurtbogen - östlich von der Apsis und westlich vom Gewölbe des Querhauses - getrennt. Die Pfeiler der Hauptchorkapelle bestehen aus dem Pfeilerkern, welchem Pilaster

⁶⁶ Buchowiecki 1970, S. 723.

⁶⁷ Ebd.

sowie schmale Dreiviertelsäulen an den Kanten vorgelegt sind. Die Dreiviertelsäulen gehen in die Diagonalrippen über, während daneben Lisenen die Blendbögen des Spitzbogens auffangen. Wie bereits in der Apsis, so ist auch hier die spitzbogige Blendarkade in zwei Zonen geteilt. Ein Gesims, das in der Höhe der Kapitelle an die Wand freskiert ist, teilt die Zonen von einander. In der oberen befindet sich ein 12teiliges Rosettenfenster, zwischen zwei kleinen Vierpässen, die sich am unteren Rand der farblich abgesetzten oberen Zone befinden.

Die Nebenchorkapellen:

Es gibt auf beiden Seiten der Hauptchorkapelle zwei Nebenchorkapellen, deren Breite zusammen einem Querhausjoch entspricht. (Abb.5) An der nördlichen Seite teilen sich die Cappella Maddaleni neben der Sakristei und die Cappella Rustici, der Flur zum Ostausgang, die Querhausbreite von 12,16m gleich auf. Auf der südlichen Seite ist es ebenso mit der Capella Capranica und der Capella Altieri. Die Chorkapellen nehmen zur Mitte hin an Tiefe zu. Wie der ursprüngliche Grundriss zeigt, waren die Nebenchorkapellen in regelmäßigen Stufen gestaffelt. Das heißt, dass die Tiefe der Cappella Altieri in den letzten Jahrhunderten verändert worden ist, da sie im Unterschied zur Cappella Maddaleni 9,80m in die Tiefe geht.⁶⁸ Die Nebenchorkapellen, welche neben dem Hauptchor liegen, haben die gleiche Länge von 13,20m, wenn man das kleine Vestibül der Cappella Rustici des heutigen Osteingangs der Kirche, der etwa 1m lang ist, ebenfalls dazu rechnet.

Wie die Choranlage ursprünglich ausgesehen haben muss, ist auf dem Grundriss des Battista da Sangallo (Abb.30) [Uff. A. 1661] deutlich ersichtlich. Antonio da Sangallo verifiziert (Abb.31) 1536 durch seinen Plan, den er wegen der geplanten Neugestaltung der Choranlage anfertigt, den Grundriss seines Vaters, da er zur Orientierung auch die Ansätze der Nebenchorkapellen eingezeichnet hatte. Da es keine Aufzeichnungen gibt, nach denen zwischen 1280 und 1536 Umbauarbeiten im Bereich des Chores vorgenommen worden sind, ist anzunehmen, dass der Grundriss Antonio Sangallos den ursprünglichen Chor beschreibt. Durch diese Zeichnung wird die Theorie Buchowieckis, dass der Chor ursprünglich gerade geschlossen war, negiert⁶⁹. In der Skizze des ursprünglichen Grundrisses von Baldessare Peruzzi (Abb.32) sind genaue Maßangaben wiedergegeben, denen jedoch die ungenaue Zeichnung widerspricht. 1989 rekonstruierte jedoch G. Villetti die Pläne nach dem Schema

⁶⁸ Die Cappella Maddaleni ist 7,25 m lang. Es ist nichts über Umbauarbeiten an dieser Kapelle bekannt, während die Cappella Altieri öfters erneuert wurde. Darum wird die Tiefe der Capelle Maddaleni als ursprüngliche Länge angenommen. [Kleefisch Jobst 1991, S. 29]

⁶⁹ Buchowiecki 1970, S. 722.

der Maßangaben in palmi.⁷⁰ (Abb.33) Es handelte sich also um einen gebundenen Staffchor, dessen Hauptapside innen und außen polygonal in 5/10 gebrochen war. Außer im Bereich des Chores gab es bis zum zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts kein Gewölbe, sondern einen offenen Dachstuhl. Der Bau war 1290 beendet, da Petrus de Buccamatis unmittelbar nach seinem Tod im diesem Jahr im Querhausarm beerdigt worden war⁷¹. Das Grab des Guglielmo Durant (†1296), das ursprünglich in der heutigen Cappella Altieri platziert gewesen war, beweist, dass die Choranlage zu dieser Zeit bereits vollständig existierte und ausgestattet wurde⁷².

1.3.1. Grundriss des Chores im Vergleich mit S. Maria Novella

Die Chorlösung von S. Maria sopra Minerva ist ungewöhnlich für Latium und einzigartig für Rom. Im Vergleich mit ähnlichen Beispielen soll sich herausstellen, welche Einflüsse hier bei der Planung mitgespielt haben.

Santa Maria Novella, die als dominikanischer Schwesternbau der Minervenkirche in Florenz gilt, hat einen gerade geschlossenen Chor (Abb.5), der eine Übernahme der bernhardinischen Chorlösung darstellt. Die bernhardinische Chorlösung stammt vom Zisterzienserkloster Clairvaux I., in welche der bernhardinische Rechteckchor zum ersten Mal Verwendung fand. Der Typus wurde jedoch zu Gunsten einer anderen aufwendigeren Lösung (Abb.34) – der Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz – ab 1154 aufgegeben.⁷³ Der Bau des Chores der florentinischen Kirche S. Maria Novella (Abb.24) dauerte von 1246 bis 1279.⁷⁴ Wie in der Kirche S. Maria sopra Minerva gibt es auch hier eine fünfteilige Choranlage. Die Hauptchorkapelle nimmt, wie in der römischen Dominikanerkirche, die gesamte Breite der Vierung ein. Die Nebenchorkapellen teilen sich nördlich und südlich von Sanctuarium die Breite der südlichen und nördlichen Querhausjoche. Wie in Rom ist die Ostwand der Hauptchorkapelle, die hier jedoch, von drei Spitzbogenfenstern durchbrochen, gerade schließt. Zum Unterschied zur römischen Kirche gibt es eine Hierarchie (Abb.25), da das mittlere Fenster größer hervortritt. Ursprünglich hatten alle Nebenchorkapellen ein Spitzbogenfenster, das die Ostseite durchbrach. Heute gibt es ein solches nur mehr in der Cappella Gondi. In den anderen Nebenchorkapellen öffnet sich ein quereckiges

⁷⁰ Villetti 1989, S. 126 – 127.

⁷¹ Kleefisch Jobst 1991, S. 31.

⁷² Villetti 1989, S. 43 – 46.

⁷³ Knefelkamp 2001, S. 271.

⁷⁴ Paatz 1952, S. 682.

Stichbogenfenster- als ein Zitat der Spätrenaissance.⁷⁵ Auch der Boden S. Maria Novellas weist Ähnlichkeiten zu S. Maria sopra Minerva auf. Paatz meint dazu, es sei das Schema des Kirchenbaus der Zisterzienser, welches übernommen worden wäre.“[...] Vor den Nebenchören ein Podest von zwei Stufen; von der wiederum höher liegenden Hauptchorkapelle ein Treppenpodest von fünf in die Vierung vorspringende Stufen. [...]“.⁷⁶ S. Maria Novella scheint sich mit der Chorklösung in die Tradition der italienischen Bettelordensarchitektur als Rezeption der Gotik eingefunden zu haben.⁷⁷

1.3.2. Eine Kirche im Kontext der italienischen Bettelordensarchitektur seiner Zeit

Die Tradition der Mendikantenarchitektur hatte durch den Einfluss des Baus der Zisterzienserkirche **Morimondo** (30 km vor Mailand) 1182 begonnen. Die Kirche (Abb.35), die als Tochter des burgundischen Morimondo gebaut worden war, brachte einen Aspekt der burgundischen Architektur in die Lombardei. Es war die erste Kirche, die völlig nach einem einheitlichen Plan gestaltet worden war.⁷⁸ Nach dem bernhardinischen Planschema hat diese Kirche zwei Kapellen auf jeder Seite der wenig ausladenden Querhausanlage. Morimondo steht auf der gleichen Stilstufe, wie die burgundischen Klöster Pontigny und Noirlac. In Italien wird diese neue Bauweise der gotischen Elemente anfangs von **Chiaravalle milanese** (Abb.37) rezipiert, deren Choranlage 1194 geweiht worden ist. Dennoch war die erste Bettelordenskirche, die das System von Morimondo übernahm, nachdem sie sich aller „unitalienischen“⁷⁹ Elemente entledigt hatte **S. Domenico in Bologna** (Abb.38), das Mutterkloster der Dominikaner.

1219 hatten die ersten Dominikanerbrüder in Bologna die Kirche S. Nicoló delle vigne übertragen bekommen, welche sie nach dem Tod des Heiligen Dominicus 1221 umbauten, um die Gebeine des Ordensstifters darin aufnehmen zu können.⁸⁰ Die ursprüngliche Anlage von S. Domenico in Bologna bestand aus einem bernhardinischen Chor. Doch hier war statt zwei nur eine Nebenchorkapelle jeweils südlich und nördlich von der rechteckigen Hauptchorkapelle angelegt. Die Nebenchorkapellen waren gleich tief; das Sanctuarium durchbrach diese Linie. Wie in S. Maria Novella in Florenz zu sehen ist, wurden, um diese Chorklösung durch weitere Nebenchorkapellen zu erweitern, die Kapellen – wie es in

⁷⁵ Paatz 1952, S. 680 – 682.

⁷⁶ Paatz 1952, S. 684.

⁷⁷ Dellwing 1970, S. 17.

⁷⁸ Dellwing 1970, S. 16.

⁷⁹ Dellwing 1970, S. 20.

⁸⁰ Schenkluhn 1985, S. 89 – 91.

Morimondo oder Chiaravalle Milanese der Fall ist – neben einander gestellt. Die Kapellen waren nicht zur Mitte gestaffelt.

Die Einzigartigkeit des Chors der römischen Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva liegt in der Staffelung des Chors und dem polygonalen Abschluss der Apsis. Zunächst soll die Polygonalität des Chors auf ihren Ursprung untersucht werden:

Nicht nur die Form der Apsis, sondern auch die kleinen Fenster in den Blendarkaden entsprechen nicht der stadtrömischen Bauweise.⁸¹ Dennoch war die Minervenkirche nicht die einzige, welche diese Architekturform wählte:

S. Maria in Aracoeli (Abb.40) hatte einen sehr ähnlichen polygonalen Chorabschluss. Die römische Kirche auf dem Kapitol, wurde 1249 durch eine Bulle Innozenz IV. den Franziskanern anvertraut. Ein Jahr später begannen die Umbauarbeiten. Die Bettelmönche gestalteten ihre Apsis nach dem Schema der Mutterkirche des franziskanischen Ordens, S. Francesco in Assisi (Abb.42): die in 5/10 gebrochene Apsis mit einem zweigeschossigem Aufbau und kleinen Lanzettfenstern. Die Polygonalität der Grundform war direkt am Gründerbau in Umbrien orientiert. Die ursprüngliche Choranlage von S. Maria in Aracoeli ist auf einem Plan von Virgilio Spada 1560 (Abb.40) zu sehen. Er zeigt wie die Polygonecken am Außenbau von Lisenen verstärkt werden. Dazwischen liegen die Blendarkaden, die von den Lanzettfenstern durchbrochen werde. Wie in San Francesco, so gab es auch hier einen Blendbogenfries, der von den Lisenen unterbrochen wurde. Die römische Franziskanerkirche scheint eine Synthese zwischen stadtrömischer Tradition und franziskanischer Architektur zu sein, und verweist direkt auf ihr Vorbild in Umbrien.

Trotz Gleichzeitigkeit ist es ungewöhnlich, dass die Dominikaner den polygonalen Abschluss der Franziskaner für ihre Kirche übernahmen. Gibt es einen anderen Grund für diese scheinbare Imitation?

Vielleicht lässt sich diese Frage unter Berücksichtigung der machthabenden Autoritäten der Kirche zu dieser Zeit beantworten. Papst Niccoló IV. trat 1288 sein Amt an. Er war Franziskaner und förderte die gotische Formensprache, wollte aber auch antike und frühchristliche Motive in Verbindung damit bringen.⁸² Durch seine Macht gelang es ihm gotische Bauprojekte in Rom zu finanzieren.⁸³ Es ist möglich, dass der Dominikanerkonvent einen hochgotischen Chor ihrer Ordenskirche als Kompromisslösung in Kauf nahmen, anstatt

⁸¹Traditionell waren halbkreisförmige Apsiden, welche mit Mosaiken ausgestattet waren. [Vgl. S. Maria Maggiore, S. Giovanni in Laterano;]

⁸² Kleefisch Jobst 1991, S. 66.

⁸³ Gardner 1973, S 36 -38.

sich um die finanzielle Förderung der Bauarbeiten sorgen zu müssen. Eine weitere Verbindung zwischen S. Maria in Aracoeli und S. Maria sopra Minerva stellt die Familie der Savelli dar. Lucca Savelli, Vater des Papstes Honorius IV. (1285 - 1287)⁸⁴, war 1266 in der Kirche S. Maria in Aracoeli bestattet worden. Davor war Pandolfo Savelli, ein Verwandter Papst Honorius' IV., als Mitglied des Senats 1280 zur Geldspende für den Bau von S. Maria sopra Minerva aufgerufen worden. Die Bauleute mussten sich auch nach dem Geschmack des Geldgebers und der Machthabenden orientieren und diesen gefiel die franziskanische Bauweise aus ideologischen Gründen.

Außerdem waren die Dominikaner ein junger Orden in Rom, der sich nicht an die lokale Architekturtradition Roms halten musste. So ist es verständlich, dass sie für eine hochgotische Chorlösung offen waren.

Die polygonale Hauptapsis der Kirche S. Maria sopra Minerva ist jedoch nicht der einzige herausragende Unterschied zu den Dominikanerkirchen in Bologna und Florenz. Der Staffelchor ist eine Zutat, die in Rom – wenn nicht sogar in Italien – einzigartig ist. Der Ursprung des Staffelchors soll nun analysiert werden: Woher kommt die Idee zu einer solchen Chorlösung? Wie bereits erwähnt⁸⁵, war die logische Fortsetzung der Chorlösung von S. Domenico in Bologna, die nur zwei Nebenchorkapellen besaß, die Aneinanderreihung der Nebenchorkapellen, die von der Tiefe gleich sind. Ist es möglich, dass die Laienbrüder in Rom eine Variation dieser Chorlösung bei der Planung ihrer Minervenkirche vornahmen, und die Nebenchorkapellen daher zur Tiefe hin staffelten?

Kleefisch Jobst versucht in einer Theorie zu erklären, durch welchen Einfluss der Staffelchor nach Rom kommen konnte⁸⁶. Die Autorin hält sich dabei an eine These von Renate Wagner Rieger über die Vorbildwirkung der nahe Paris gelegenen Zisterzienserabtei Vaux de Cernay und S. Andrea in Vercelli. Bei dem Chor der französischen Zisterzienserkirche Vaux de Cernay (Abb.43) handelt es sich immer um einen fünfteiligen Staffelchor, deren Nebenchorkapellen zur Mitte hin gestaffelt sind und eine polygonal gebrochene Apsis haben. Die Apsis der Hauptchorkapelle ist gerade geschlossen. Einen sehr ähnlichen Grundriss findet man von der Zisterzienserkirche S. Andrea in Vercelli (Abb.44). Hier gibt es eine Tiefenstaffelung der fünf Chorkapellen. Bei der italienischen Kirche, die 1219 begonnen wurde, ist jedoch zu bemerken, dass dem polygonalen Abschluss jeder Nebenchorkapelle ein Joch vorgelagert ist. Auch hier ist das Sanctuarium gerade geschlossen. Als Verbindung sieht Wagner Rieger Thomas Gallus, der aus dem Pariser Konvent St. Victoire stammte und später

⁸⁴ <http://www.erfurt-web.de/HonoriusIV>

⁸⁵ Siehe S. 36.

⁸⁶ Kleefisch Jobst 1991, S. 61.

der erste Abt in Vercelli wurde. Kleefisch Jobst führt diese Theorie fort, indem sie einen Vermittler zwischen S. Andrea in Vercelli und S. Maria sopra Minerva in Rom sucht. Die Verbindung sieht sie schließlich in Giovanni da Vercelli, der ab 1264 Ordensgeneral der Dominikaner war. Er weilte bei seinem Romaufenthalt 1279 in S. Sabina und wusste über die Bauvorhaben seiner Mitbrüder bescheid. Er könnte die Bauleute von S. Maria sopra Minerva über die Architektur seiner Heimatkirche unterrichtet haben.

Die Theorie von Kleefisch Jobst ist, so wie die These von Vincenzo Marchese, möglich aber nicht wahrscheinlich.

Giovanni da Vercelli⁸⁷ war selbst ab 1264 in Paris. Er könnte die Kirche Vaux de Cernay selbst gekannt haben. Aber auch wenn ihm die Kirche nicht fremd war, war er kein Architekt. Außerdem ist er 1279 nicht lang genug in Rom gewesen um bei der Planung seiner Mitbrüder effektiv mitwirken zu können. Ein anderer Grund gegen diese Theorie ist, dass die Nebenchorkapellen der „Vorgängerbauten“ des Staffelchors der römischen Kirche polygonale Abschlüsse hatten. Der Grundriss ist nicht gleich.

⁸⁷ Siehe Kapitel: 1.2.3. Die Auftraggeberschaft

1.4. Das Querhaus

Das Querhaus (Abb.10) von S. Maria sopra Minerva besteht aus drei gleichmäßig quadratischen Jochen. Durch die Einheit der Joche erhält man den Eindruck von einem selbstständigen Raum. Das Querhaus ist gegenüber dem Langhaus etwas ausladend, damit an der Ostseite mehrere Chorkapellen anschließen können.

Die drei Querhausjoche werden von einem Kreuzrippengewölbe bedeckt (Abb.45). Das heutige Kreuzrippengewölbe ist steiler als das Gewölbe des Langhauses. Der Höhenunterschied liegt an der Erneuerung des Gewölbes 1340, finanziert durch den Nachlass von Fr. Matteo Orsini.⁸⁸ Matteo Orsini ist in der Cappella Rustica beigesetzt.⁸⁹ Von diesem Testament⁹⁰ spricht auch der Turiner Katalog in zwei Einträgen. Es wird von der Verstärkung der Wand durch Strebepfeiler gesprochen, die notwendig waren, um das gefährdete Querhaus zu stützen. Bis dahin war das Mittelschiff nicht eingewölbt gewesen. Daher hatte das Querhaus nicht genug Widerlager gehabt.⁹¹ Zu der Zeit, in der das Gewölbe neu eingewölbt worden war, waren auch die Strebepfeiler der Carafa Kapelle an den Querhausecken verstärkt worden. Sichtbar ist die Modifikation von 1340 jedoch nur über dem Flachdach der Kapelle unter dem Dach (Abb.46). Die gegenüberliegende Seite wurde nicht erneuert.⁹²

Die Strebepfeiler an den Stirnwänden des Querhauses, die Vorlagen an den Vierungspfeilern und die schlanken Dreiviertelsäulen der Querhausecken weisen darauf hin, dass das erste Querhaus von S. Maria sopra Minerva bereits gewölbt gewesen sein muss. Auch die korinthischen Kapitelle sind im mittelalterlichen Stil gestaltet. Dennoch gibt es keine Spuren, die auf die Existenz eines früheren Gewölbes hinweisen würden, oder zeigen würden, dass das Stützsystem für ein anderes Gewölbe konzipiert gewesen war.⁹³

Das Gewölbe ist mit einem Baldachin geschmückt. Ornamentbänder heben die Rippen farblich hervor. Diese gehen entlang der Wand in die Dreiviertelsäulen, die den Pfeilerkernkanten vorgelegt sind, und die Dreiviertelsäulen in den Querhausecken über. Den Wandpfeilern sind Lisenen vorgelegt, welche die Gurtbögen des Gewölbes auffangen. Auf dem Stich von Rossini von 1843 (Abb.47) ist zu sehen, dass vor der Regotisierung

⁸⁸ Villetti 1989, S. 48.

⁸⁹ Das Wappen der Orsini zielt den Eingang der Kapelle, in der auch Latino Malabranca Orsini (1294) seine letzte Ruhe fand. [Buchowiecky 1970, S. 727.]

⁹⁰ „Item reliquit dicto conventui de Minerva pro complemento speronis iuxta turrim jordanescum, incepti ad sustentandum parties ecclesie dicti loci florenos IIIIc auri [...]“ [Kleefisch Jobst 1991, S.37.]

⁹¹ Kleefisch Jobst 1991, S. 38.

⁹² Kleefisch Jobst 1991, S. 37.

⁹³ Es gibt keine Halbsäulenvorlagen oder Lisenen neben den Wandpfeilern, welche die Blendbögen auffangen würden.

Halbsäulenvorlagen diese Gurtbögen aufzufangen haben. (Abb.10) Wie in der Hauptchorkapelle, so ist auch hier die Wand in zwei Zonen geteilt, die durch einen gemalten Band getrennt sind. In der oberen Zone der südlichen Querhauswand befindet sich ein 12teiliges Rosettenfenster. Darunter eröffnet ein gewaltig gestalteter Rundbogen unter dem Wappen der Carafa die Cappella Carafa. Auf der gegenüber liegenden Seite bietet sich das gleiche Muster. Jedoch bleibt das Rosettenfenster an der nördlichen Querhauswand ständig verdunkelt, da die Kirche hier direkt an das Kloster grenzt. In der unteren Zone gewährt auch hier ein Rundbogen Eintritt in die S. Domenico Kapelle. An der nordöstlichen Seite des Querhauses führt zwischen der Cappella Domenico und der Cappella Maddalena eine Tür zum Gang der Sakristei. Auf der nordwestlichen Seite erschließt sich durch eine ähnlich große Holztür die Wendeltreppe zum Campanile und über das Gewölbe. Die Westwand des Querhauses ist auf der Südseite in der oberen Zone von einem 12teiligen Fenster durchbrochen und in der unteren Zone in zwei gemalte Spitzbögen geteilt. Einer der Spitzbögen umrahmt den rundbogigen Eingang zur Kreuzkapelle, dem ein gotischer Dreiecksgiebel aufsitzt. Der andere Spitzbogen rahmt die Arkade des südlichen Seitenschiffs. Auf der nördlichen Westwand ist es ebenso, wobei hier der nördlichere Spitzbogen den Altar des Heiligen Hyazinth von dem Seitenschiff trennt. Der Altarbau besteht aus korinthischen Säulen, die von einem verkröpften Dreiecksgiebel bedacht werden.

1.4.1. Der Campanile.

Der heutige Campanile befindet sich an der nordwestlichen Ecke des Querhauses. Dieser Campanile ist jedoch nicht der erste Glockenturm der Kirche gewesen. (Abb. 48) – Wie man auf dem Bild sehen kann, grenzte der ursprüngliche Campanile direkt an die S. Domenico Kapelle an. Von den Löchern für die Glockenseile zeugen heute noch die Holzringe, die an der Decke des quadratischen Vorraums der Wendeltreppe, die zum heutigen Campanile führt, angebracht sind. Am Stadtplan des 16. Jahrhunderts (Abb.49) ist ein typisch römischer Campanile, gegliedert durch Konsolfriese, eingezeichnet. Schon um 1430 existierte ein Campanile etwas nördlicher als die heutige neben der Kirche. Einen Beweis dafür bieten die Mauerreste, die in der kleinen quadratischen Kammer zu sehen sind (ein vermauertes Rundbogenfenster, der Ansatz eines Kreuzgratgewölbes und ein mittelalterliches Lanzettfenster am Gewölbeansatz). Der niedrige Turm des ehemaligen Campanile ist unverändert erhalten (Abb. 50). Das runde Fenster unter dem tonnenförmigen Gewölbe scheint den Charakter der Gotik aufrecht zu erhalten.

1.4.2. Über dem Gewölbe

Wie die Kirche vor der Einwölbung des Querhauses ausgesehen hat, eröffnet ein Blick über das Gewölbe der Kirche (Abb. 51). An der Wand des westlichen Querhauses über dem Gewölbe gibt es neun Wandpfeiler, deren obere freiliegende Schäfte die Balkenkonstruktion des Daches tragen. Zwischen diesen liegt jeweils eine Öffnung, die wahrscheinlich der Belichtung diente. Das Querhaus der ursprünglichen Kirche muss durch das offene Gebälk viel heller und vor allem höher gewirkt haben.

Über dem Gewölbe der Vierung an der Wand die den Transversalbau vom Transept trennt, ist der Rest eines Triumphbogens zu erkennen (Abb.52). In ihrer Mauertypanalyse führt Kleefisch Jobst⁹⁴ diesen auf die Zeit vor der Mittelschiffseinwölbung zurück. Der Bogen liegt über der Mittelschiffstonne und ist mit einer Ziegelleiste als Entlastungsbogen unterlegt. Wie bereits erwähnt ist er heute nicht mehr sichtbar, da die Mittelschiffseinwölbung zu niedrig ist. Wie die Vierungspfeiler diese Konstruktion im Mittelalter getragen haben, lässt die Zeichnung von Battista da Sangallo (Abb.30) vermuten. Hier ist der Eingang der Hauptchorkapelle zu sehen: dem südöstlichen Vierungspfeiler ist ein Pilaster vorgelegt. Es ist also anzunehmen, dass es vor dem Pfeilerkern bereits im Mittelalter eine Pilastervorlage gegeben hat.

1.4.3. Vergleich mit S. Maria Novella

Das Querhaus der Kirche S. Maria Novella, dem sogenannten Schwesternbau in Florenz, ist der Dominikanerkirche in Rom sehr ähnlich (Abb.24). Wie in der römischen Kirche, liegen auch hier drei quadratische Joche eng aneinander, und suggerieren damit einen einheitlichen Raum. Bedeckt sind die Joche von jeweils einem steilen Kreuzrippengewölbe mit zisterziensischem Rippenprofil. Wie bei der Choranlage, so ist auch die Bauzeit des Querhauses der Kirche von 1246 bis 1279 datiert. Die Hauptchorkapelle entspricht der Breite des mittleren Querhausjochs, während die südlichen und nördlichen zwei Nebenchorkapellen sich die Breite des südlichen und des nördlichen Querhausjoches teilen. Zwischen den Spitzbogenöffnungen der Nebenchorkapellen stehen quadratische Pfeiler mit Pilastervorlagen (Abb.53). Verschiedenste Einflüsse spiegeln sich in der Bauweise wieder: „[...] Das antikisierende Pilastermotiv scheint aus dem von romanischen Überlieferungen

⁹⁴ Kleefisch Jobst 1991, S. 251 - 253.

mitbestimmten Formenschatz der älteren mittelitalienischen Bettelordensbaukunst übernommen zu sein; [...]“⁹⁵ Die Pfeiler des Querhauses haben funktionslose Pilastervorlagen, die über den Kapitellen enden. Dadurch kann gefragt werden, welchem Plan die Architekten und Auftraggeber ursprünglich folgten und welche Vorbilder dieser gehabt haben könnte. Paatz meint dazu, diese Pilaster hätten wahrscheinlich gotisch – zisterziensische Formen aufnehmen sollen, und das geplante sechsteilige Gewölbe stützen sollen, welches in der zweiten Bauphase nicht mehr ausgeführt worden ist⁹⁶. Kleefisch Jobst sieht darin eher eine Anregung aus der toskanischen Architektur, die jedoch später durch den Einfluss der Kirche S. Domenico in Bologna an Priorität verlor.⁹⁷ Bemerkt man die figürlichen Kapitelle, die die Auseinandersetzung mit den gotischen Motiven der toskanischen Kastelle Kaiser Friedrichs II. zeigen, ist an der Theorie von 1991 nicht zu zweifeln.

Wie in S. Maria sopra Minerva schmale Dreiviertelsäulen in den Querhausecken die Diagonalrippen auffangen, so steigen in S. Maria Novella Eckdienste an den Querhausecken zum Gewölbe hoch. Diese Dienste sind die einzigen Bögen, die sich nach oben hin fortsetzen. Der obere Teil des Querhauses wird auf 1270 – 1279 datiert.⁹⁸ An der südlichen Querhauswand durchbricht, ganz wie in der römischen Dominikanerkirche, ein Rosettenfenster die obere Zone der Mauer.

Trotz der vielen Ähnlichkeiten gibt es einen großen Unterschied, zwischen Querhausanlagen der zwei Kirchen: während das Querhaus der Kirche S. Maria sopra Minerva in Relation zum Langhaus höher wird und weiter, geht in der florentiner Dominikanerkirche ein engeres niedrigeres Transept in einen weiten Transversalbau über. Diese Entwicklung ist ein zeitliches Phänomen und wird von Dellwing als Tendenz zur Saalkirche charakterisiert.⁹⁹

1.4.4. Die Tendenz zur Vereinheitlichung der Querhausanlage

Woher kam der Drang zur Weite? Dazu muss man die Ausgangssituation der Mendikantenarchitektur betrachten: Bei der Tendenz zur Weite des Querhauses, handelt es sich um eine Weiterentwicklung des Schemas der lombardischen Zisterzienserkirche **Morimondo** (Abb.35). Die Architektur dieser Kirche prägte eine neue Stilform der Gotik, welche die gleichen Qualitäten, die die französische Gotik ausgeprägt hatte, im Raum zu übernehmen versuchte: Licht, Linien und Flächen. Alles folgte dabei dem Maßgesetz der

⁹⁵ Paatz 1952, S. 684.

⁹⁶ Paatz 1952, S. 685.

⁹⁷ Kleefisch Jobst 1991, S. 52.

⁹⁸ Paatz 1952, S. 685.

⁹⁹ Dellwing 1970, S. 17.

bernhardinischen Zisterzienserkirche. Das ausladende Querhaus war höher und weiter geworden. Die erste lombardische Bettelordenskirche, die dieses Planschema übernahm, war **S. Francesco in Pavia** um 1250 (Abb.54). Hier begann die Tendenz zur Vereinheitlichung des Raumes des Transeptbaus, durch die Einteilung des Querhauses in drei gleiche große Joche. In der Lombardei konnte die neue architektonische Eigenart des Baus von Morimondo keine weiteren Nachfolger finden, da diese Form der italienischen Gotik der dort heimischen Architekturtradition zu wesensfremd war.¹⁰⁰ **S. Domenico in Bologna** (Abb.38) übernahm das System von Morimondo. Die neue Bettelordensarchitektur hatte durch die Übernahme der gotischen Elemente im Gründungsbau des Dominikanerordens nun eine eigene Form gefunden. Dies machte sich auch am Querhaus bemerkbar: die dichte Jochfolge erschloss die Tiefe des Langhauses. Die Vierung war betont quadratisch, wie die zwei Querhausarme, die an diese anschlossen. Es zeigt sich eine Jochausweitung. „[...] Der Grundriss von S. Domenico zeigt gegenüber Morimondo eine Jochausweitung, die das für italienische Verhältnisse zu schmale, französisch – gotische Joch ausschaltet. Mit diesem Drang zu Weite steht S. Domenico in der Nachfolge von Morimondo nicht allein.[...]“¹⁰¹

Doch wie wurde die Neigung zur Vereinheitlichung des Querhauses in **S. Maria Novella** (Abb.24) in Florenz ausgedrückt? Das Querhaus der Florentiner Dominikanerkirche ist in drei gleiche Joche geteilt, die die Einheit des Transepts nicht besonders gut zum Ausdruck bringen. Ein Hindernis dabei sind die steilen Kreuzrippengewölbe. Der Raumeindruck wird auch von den funktionslosen Pilastervorlagen an der Stirnseite des Querhauses negiert. Das Querhaus der römischen Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva dagegen wirkt wesentlich einheitlicher. Das Gewölbe hebt sich durch den Höhenunterschied vom Langhaus ab, bildet aber einen Raum. Die querrechteckigen Pfeiler trennen den Raum vom Transversalbau bzw. von der Choranlage, ab, aber teilen nicht die drei quadratischen Joche.

1.4.5. Die Funktion der Tendenz zur Raumerschließung

Bezieht man die Funktion des Querhauses in die Betrachtung mit ein, so versteht man den Drang zur Vereinheitlichung des Raumes besser. Die Querhausanlage war der Mönchschor, also eine Versammlungshalle des Konvents.

Schenkluhn versucht 1985 zu erklären, dass das Hospiz als Grundform der Mendikantenbauweise der Dominikaner zu verstehen ist. Er führt dazu die Merkmale einer

¹⁰⁰ Dellwing 1970, S. 20.

¹⁰¹ Dellwing 1970, S. 28.

Mendikantenkirche an¹⁰² und stellt fest, dass dies auch die Merkmale eines Hospitals sind.¹⁰³ Formal ist dies als Erklärung für die Tendenz zur Vereinheitlichung des Raumes zur Saalkirche möglich. In allen großen Pilgerstädten gab es Hospize, in denen Pilger und Fremde – unabhängig welcher Orden hier tätig war – versorgt wurden. Der Mönchschor war üblicher Weise heller, dekoriertes, gewölbt und umfasste den östlichen Teil der Kirche. Dagegen war der Laientrakt nicht gewölbt und deutlich – nicht zuletzt durch den Lettner und Chorschranken – vom Trakt der Geistlichen abgetrennt. In **S. Jacques** (Abb.55), der Universitätskirche in Paris¹⁰⁴, differenzierte sich der ungewölbte westliche Teil, in dem Kranke und Sterbende gepflegt wurden, vom gewölbten Ostteil der Kirche. Auch von S. Maria sopra Minerva weiß man, dass das Langhaus bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts nicht gewölbt war, der Chor jedoch schon¹⁰⁵. S. Sabina, die andere Dominikanerkirche in Rom, war ein Hospiz. Wurde S. Maria sopra Minerva wegen diesem Einfluss mit der Tendenz zur Weite des Raums gebaut?

Praktisch ist diese Annahme für S. Maria sopra Minerva nicht wahrscheinlich: die stadtrömische Architektur tendierte zur Basilika. Es ist daher eher anzunehmen, dass die Vereinheitlichung der drei Joche des Transepts zu einem Raum eher auf die Notwendigkeit eines Versammlungsraums zurückzuführen ist. Berthier berichtet davon, dass es in der Kirche genug Platz gab, um 1431 und 1447 dort die Konklave versammeln zu können.¹⁰⁶

¹⁰² Der „[...]längsrechteckige Hallenraum“ mit „unregelmäßig breiten Schiffen“ und den auf den „Ostteil eines Schiffes“ beschränkten Mönchschor.[aus: Schenkluhn 1985, S. 62.]

¹⁰³ Schenkluhn 1985, S. 62.

¹⁰⁴ Saint Jacques wurde zwischen 1180 und 1210 von Philipp II. August neben dem Collège de Cluny errichtet. Die Kirche galt als erste Hallenkirche der Dominikaner. 1780 verlor das Kloster jedoch an Bedeutung, da Saint Honoré gebaut wurde, und 1866 wurde der Bau endgültig abgerissen. [Schenkluhn 1985, S. 55 – 62.]

¹⁰⁵ Kleefisch Jobst 1991, S. 35.

¹⁰⁶ Berthier 1910, S. 7.

1.5. Das Langhaus

Das Langhaus der Kirche S. Maria sopra Minerva ist die eindrucksvollste Impression des „Mischwesens“ der unvollendeten Gotik (Abb.4). Es handelt sich um ein basikal – überhöhtes Langhaus mit drei Schiffen. Das Mittelschiff wird in 6 gleichmäßige Joche gegliedert, die sich dem Quadrat annähern, während sich die Joche der Seitenschiffe in Längsrechtecke gliedern. Die Joche sind durch Pfeiler mit Halbsäulenvorlagen die in Gurtbögen übergehen, von einander gegliedert.

Ein zweiteiliger Wandaufriß durchzieht das Langhaus. Es gibt eine Arkadenzone, dessen oberer Abschluss in der Höhe der Kapitelle der Halbsäulenvorlagen ist. Ein horizontales Ornamentband trennt die Arkaden von den Obergaden. Dieses stellt das horizontale Element dar, das den Raumeindruck prägt. Das Band wird in jedem Joch vom Rahmen des Rosettenfensters, von den zwei darunter liegenden Vierpässen und von der Rahmung der Arkade beschnitten. Über dem Kapitell beginnt der Blendbogen, welche die obere Zone des Aufrißes ist. Die Obergadenzone schließt ein 12teiliges Rosettenfenster in den Blendbogen jedes Jochs ein (Abb.26).

Im Gewölbe (Abb.56) sind die Joche des Kreuzgratgewölbes mit aufgesetzten Rippen durch Gurtbögen von einander getrennt. Die Schildbögen haben die gleiche Scheitelhöhe wie die Kreuzrippengewölbe. Daher wirkt das Gewölbe des Mittelschiffs im Gegensatz zu den Seitenschiffen, deren Kreuzrippengewölbe steil ansteigen, aufgesetzt und abgeschnitten. Wie schon im Querhaus, so sind auch hier die Rippen stark mit Zierleisten und Ornamenten dekoriert (Abb.57). Sie trennen den Baldachin jedes Jochs in vier Teile. Die Gurtbögen, wie auch die Diagonalrippen, werden von den Kapitellen der Halbsäulenvorlagen aufgefangen. Die Halbsäulen sind dem nackten spitzkantigen Pfeilerkern vorgelegt. Die Blendbögen vor der Obergadenwand gehen in dessen Kapitellzone über.

Die spitzbogigen Arkaden der Seitenschiffe, gehen wie Gurtbögen in die seitlichen Kapitelle der Halbsäulenvorlagen der Mittelschiffpfeiler über. Die Seitenschiffe (Abb.58) sind deutlich vom Mittelschiff getrennt. Schon die Kreuzrippengewölbe suggerieren, wie das Mittelschiff ursprünglich geplant war. Das Kreuzrippengewölbe ist steiler und präsentiert ein ausgewogenes Verhältnis von vertikalen und horizontalen Elementen der Raumbewegung. Die Außenwände der Seitenschiffe waren ursprünglich an der nördlichen und der südlichen Seite geschlossen und hatten kleine Lichtöffnungen.

Bis auf die Vierungspfeiler folgen alle Mittelschiffpfeiler dem gleichen System: jeder Pfeiler hat an jeder Seite eine Halbsäulenvorlage. Die Pfeilerkerne treten deutlich hervor und wirken daher massig. Der Pfeilerkern der im Mittelschiff zur Obergadenzone hochgezogen ist, sollte ursprünglich die Last der Rippen eines stark gebusten Kreuzrippengewölbes auffangen, und stützt jedoch nun funktionslos die Stuckvorlagen des Gewölbes. Das Stützsystem war eindeutig für ein anderes Gewölbe konzipiert worden.

Der Boden der Kirche S. Maria sopra Minerva lag ursprünglich tiefer. Nur so ist es zu erklären, dass das Verhältnis der Zonen zu einander statt 1:2 nun 1:2,28 ist.¹⁰⁷

1.5.1. Eine Frage des Typs – Das Schema des Langhauses

Kleefisch Jobst leitet von Wagner Rieger drei Langhaustypen in der Bettelordensarchitektur Italiens im 14. Jahrhundert ab. Dabei orientiert sie sich vorläufig am Grundrissplan:¹⁰⁸

Den ersten Typus orientiert sich am Langhaus von **Chiaravalle Milanese** 1135. Es handelt sich dabei um ein breites Langhaus mit kleinen Fenstern in den Obergaden (Abb.37). Die schmalen Seitenschiffe sind im gebundenen System zum Mittelschiff geöffnet und dunkel. Dem Langhaus sitzt ein kuppeliges Kreuzrippengewölbe auf. Wegen der fehlenden Gewölbetradition im Oberitalien der Romanik, bewirkte der Gründerbaus dieses Typs jedoch keine Tradition.

Der zweite Typ ist an **Morimondo** angelehnt. Der Kirchentyp von Morimondo (Abb.35) soll Pontigny repräsentieren, und ist daher die Grundlage der Entwicklung der italienischen Gotik. Hier sind die Seitenschiffe des Langhauses quadratisch, das Mittelschiff längsrechteckig. Die schmalen Arkadenöffnungen „schließen“ die Seitenschiffe zu einem eigenen Gang. Das Verhältnis der Arkaden zu den Obergaden war 1:1, wodurch die Seitenschiffe mehr Licht bekamen. Diese spezielle Raumwirkung entstand Ende des 12. Jahrhunderts in Ober – und Mittelitalien. Bis dahin verwendete man Rundpfeiler in den Kirchen Italiens.

Die dritte Gruppe, die wir auch in der Kirche S. Maria sopra Minerva finden, stellt das Verhältnis von Arkaden zu Obergaden in das Verhältnis 2:1. Es ist der Versuch die Seitenschiffe und das Mittelschiff jedes Jochs zu einer Einheit zusammen zu schließen. Daher wirken die Seitenschiffe wie Vorlagen des Mittelschiffs. Es wird nicht die Höhe, sondern der Raum betont.

¹⁰⁷ Kleefisch Jobst 1991, S. 57.

¹⁰⁸ Kleefisch Jobst 1991, S. 48 – 50.

Bei der dritten Entwicklung steht die Raumentwicklung im Vordergrund, so wie es in der römischen Basilika S. Maria sopra Minerva der Fall ist. Die drei Gruppierungen basieren auf unterschiedlichen landschaftlichen Bedingungen.¹⁰⁹ Man muss jedoch auch den Einfluss des Mutterklosters in Bologna miteinberechnen. In **San Domenico** hatten die Dominikaner durch einen Neubau der Kirche, die früher S. Nicolo delle Vigne hieß, annähernd quadratische Mittelschiffjoch konstruiert (Abb.). Wie in den Dominikanerkirchen in Latium und Rom, waren auch in Bologna die Seitenschiffe in ähnlicher Weise den Mittelschiffjochen vorgelegt worden.

1.5.2. Die Baugeschichte des Langhauses

Die ersten Teile des Langhauses, die 1295 begonnen wurden, sind die fundamentierten Seitenschiffe (Abb.58). An diesen wurden die Seitenwände hochgezogen. Gleichzeitig setzte der Bau der Mittelschiffpfeiler ein. Um 1300 wurden die Seitenschiffwände höher aufgemauert, wobei man mit der Ausführung der Gurt – und Schildbögen begann und die Kapitelle versetzte. Dies konnte jedoch nur in den ersten drei Jochen der nördlichen und südlichen Seitenschiffe ausgeführt werden. Aus welchen Jahrhunderten und Bauphasen die Seitenschiffjoch stammen ist in diesem Fall einfach zu belegen: „[...] Die drei ersten Seitenschiffgewölbe vom Querhaus aus tragen in den Schlusssteinen verschieden gestaltete Blüten, wie sie für mittelalterliche Gewölbe keine Seltenheit sind. Stifterwappen in den Schlusssteinen sind jedoch vor dem 15. Jahrhundert eine Ausnahme.“¹¹⁰ So steht fest, dass die ersten 3 Seitenschiffjoch kurz nach 1300 eingewölbt worden sind. Die Seitenschiffe Anfang des 14. Jahrhunderts hatten Rippen, die aus Gründen der Konstruktion in der Wand verankert waren. Diese mittelalterliche Konstruktion diente den Bauleuten des 15. Jahrhunderts später als Hilfe.

In dieser Bauphase waren die Mittelschiffwände aufgemauert worden, sodass sie höher als die Mittelschiffarkaden waren. Die Mittelschiffpfeiler waren bis über die Kapitellzone zum Gewölbe hinauf gezogen worden, wie stilistisch an den Kapitelle zu erkennen ist.

Etwa 1310 muss der Bau zum Erliegen gekommen sein. Wie die Kirche zu diesem Zeitpunkt ausgesehen haben muss, kann man durch eine Analyse der unverputzten Mauerstrukturen über dem Gewölbe annehmen: (Abb.59)

¹⁰⁹ Kleefisch Jobst 1991, S. 50..

¹¹⁰ Kleefisch Jobst 1991, S. 32.

Wie hoch die Wände ursprünglich waren, ist an einem Konsolfries zu sehen, der sich über dem Gewölbe der S. Domenico Kapelle an der nördlichen Querhauswand befindet. (Abb. 60) Der Fries deutet darauf hin, dass das ursprüngliche Dach ca. 70 cm niedriger gewesen sein muss (Abb. 61). Das darunter liegende vermauerte Spitzbogenfenster zeigt dagegen, dass es sich hier um die Außenmauer des Querhauses gehandelt haben muss. Über dem Langhaus ist die Aufmauerung jedoch eher auf Grund der verschiedenen Mauertypen erkennbar¹¹¹. Reste des Konsolfrieses zeigen auch hier die ehemalige Abschlusskante. (Abb. 62)

1.5.2. a) Der Konsolfries

Der Konsolfries ist eine weiße Marmorkonsole, die durch eine Mauerung der Ziegel im Zick – Zack Muster in der Wand verankert ist. (Abb.63) Die Marmorkonsole war Ende des 11. Jahrhunderts eine Eigenheit der römischen Baukunst. Sie verschliff die Abschlusskante der Mauer mit der des Daches. Doch auch zur äußeren Unterteilung der Geschoße des Campanile wurden Konsolfrieser verwendet. (Abb.49)

1.5.2. b) Das offene Gebälk der provisorisch vollendeten Kirche

Ein Beweis für die Existenz des ursprünglich geöffneten Dachstuhls ist das fehlende Strebesystem, das man für ein Gewölbe bräuchte.

Es finden sich knapp über dem heutigen Gewölbe des Langhauses 21 vermauerte Öffnungen in 2,4m bis 2,6 m Abstand. Die Öffnungen sind etwa 70cm breit und 90cm hoch. Die vermaurten Löcher im Mauerwerk sind unterhalb der heutigen Dachbalkenkonstruktion. Es ist anzunehmen, dass es sich bei diesen vermaurten Öffnungen um die ehemaligen Positionen für die Balken des offenen Dachstuhls handelt. Zwischen dem dritten und dem vierten Joch ist ein vermaurertes Fenster. 1m vor der Fassade (Abb.64) liegen zwei orange Tuffblöcke im Abstand von 70 cm über einander in der Wand.

Die 21 Öffnungen mussten später für die Einwölbung des Mittelschiffs geschlossen werden. Zwischen den Langhausjochen sind jedoch auch jeweils zwei kleinere vermauerte Löcher zu finden, von denen man annehmen kann, dass es sich hierbei um Lichtquellen handelte. Unmittelbar vor der Fassade sind an der südlichen (Abb.65) und an der nördlichen Seitenschiffwand (Abb.66), außen besonders deutlich, vermauerte Spitzbogenfenster zu

¹¹¹ Bei der Maueranalyse spielt die Farbe und Beschaffenheit des Mörtels eine wesentliche Rolle. Der glatte Mörtel, der auch am Bau der gotischen Ergänzungen von S. Giovanni in Laterano Verwendung fand, ist um 1300 zu datieren. [Kleefisch Jobst 1991, S. 251 – 253.]

sehen. Drei ähnliche findet man über den ersten drei Langhausjoch an der nördlichen Mittelschiffwand (Abb.67, Abb.68, Abb.69). Das Langhaus war bis zur Barockisierung 1647 bis zum dritten Langhausjoch ein Mönchstrakt, der durch einen Lettner und hohe Chorschranken vom Laientrakt, auch „Unterkirche“ genannt, dem die drei westlichen Langhausjoch gewidmet waren, abgeschlossen. Darauf verweist heute nur noch die südliche Eingangstür, die hinter dem Pfeiler zu finden ist, der das dritte vom vierten Joch trennt. Die drei großen Spitzbogenfenster (203 -265 cm x 90 – 73 cm) waren die Lichtquelle der betenden Dominikanerbrüder im Mittelschiff. Die außergewöhnliche Lage der mittelalterlichen Fenster über dem Kern der Mittelschiffpfeiler, ist ein weiterer Beleg für das offene Gebälk, mit dem die Kirche 1340 provisorisch vollendet wurde. Weitere Lichtöffnungen befanden sich wahrscheinlich in allen Seitenschiffwänden, außer im fünften Joch des südlichen Seitenschiffs, da hier der Eingang zur Grabkapelle, die früher Kardinal Matteo Orsini gehörte¹¹², die Mauer durchbrach.

Es ist auf Grund des Baubefundes anzunehmen, dass die Querbalken des offenen Dachstuhls niedriger waren als der Triumphbogen der Mittelschifftonne¹¹³, und die Balken diesen daher etwas verdeckten.

Die drei Seitenschiffjoch vor der Fassade wurden wahrscheinlich zuerst mit einem offenen Dachstuhl geschlossen. Sichtbar wird dies wieder im Gebälk: die Wände (Abb.70) sind mit einem anderen Mauertyp ca. 30 – 40 cm aufgestockt worden. Außerdem finden sich an dieser Wand vermauerte Spitzbogenfenster, die wahrscheinlich als Lichtöffnungen für das nördliche Seitenschiff gedient haben, sowie dazwischen und darunter vermauerte Öffnungen für Querbalken.

Einen Eindruck, wie die Basilika mit dem offenen Dachstuhl und den lanzettförmigen Öffnungen ausgesehen haben muss, bietet **S. Giovanni in Canale, Piacenza** (Abb.71).

Das Testament des Matteo Orsini 1340 mit der Geldspende zur Stützung einer gefährdeten Wölbung dient als schriftlicher Beleg für die baulichen Veränderungen, die in diesem Jahr beschlossen wurden. Der Bau an der Kirche wurde damit vorläufig beendet, aber nicht abgeschlossen.

Die heutige Form des Gewölbes erhielt die Basilika nach der Wiederaufnahme der Bauarbeiten 1410 - 1430.¹¹⁴

¹¹² Traverso 2006, S. 11.

¹¹³ Siehe Kapitel: 1.3. Beschreibung der Choranlage

¹¹⁴ Villetti 1989, S. 57 – 65.

1.5.3. Vergleich mit S. Maria Novella

Nur auf den ersten Blick wirken die Langhäuser der beiden Dominikanerkirchen S. Maria sopra Minerva und S. Maria Novella ähnlich. Genauer betrachtet erhält man den Eindruck, den Carl Schnaase 1876 sehr treffend beschreibt: „[S. Maria sopra Minerva] , welche der florentinischen in wesentlichen Zügen , im Grundrisse, in der Form der Pfeiler und in anderen Dingen, gleicht, doch so, dass die Seitenschiffe verhältnismäßig kleiner, die Oberlichter größer, die Abstände der Pfeiler geringer sind, und überhaupt der ganze Bau sich mehr den nordischen nähert, als S. Maria Novella.“¹¹⁵

Das Langhaus, das in der florentiner Kirche 1310 vollendet wurde¹¹⁶, ist ein dreischiffiger Bau mit basilikal - erhöhtem Mittelschiff (Abb.25). Es ist in sechs Joche unterteilt, welche alle unterschiedlich lang sind. Die Kreuzrippengewölbejoche sind, wie in der römischen Minervenkirche, durch Gurtbögen von einander getrennt. Das Langhaus der Minervenkirche wurde in Abhängigkeit zu S. Maria Novella geplant, wie man deutlich an der Ausgewogenheit der vertikalen und horizontalen Raumelemente sehen kann. Das Gewölbe suggeriert wie S. Maria sopra Minerva geplant gewesen wäre:

Wie schon in Rom sehen wir auch hier einen zweiteiligen Wandaufriß, bei dem jedoch der horizontale Fries fehlt, der die Arkadenzone von der Obergadenzone trennt. Die Pfeiler des Langhauses bestehen aus den gleichen Elementen, wie die Pfeiler der Minervenkirche: ein Pfeilerkern hat an allen vier Seiten eine Halbsäule vorgelegt, die an den Seiten der Arkade den Gurtbogen auffängt und an den anderen Seiten jeweils zwei Diagonalrippen und einen Gurtbogen, der die Joche trennt. Die Trennung von Mönchschor und Laienkirche nach dem dritten Joch wird hier, wie in der römischen Dominikanerkirche, durch die unterschiedlich geschmückten Kapitelle zum Ausdruck gebracht, so wie es oft in der toskanischen Architektur der Romanik der Fall gewesen war. Die Pfeiler wirken generell wesentlich graziler und schlanker als die massigen Stützen der römischen Basilika. Der unterschiedliche Eindruck wird durch die polygonal gebrochene Form der abgeschliffenen Pfeilerkanten in der Florentiner Kirche bestimmt (Abb.72). Dieser Effekt wirkt sich auch auf die Arkaden aus, die höher zu sein scheinen. Die Pfeilerkerne der Mittelschiffpfeiler der Minervenkirche treten dagegen starr an den Ecken in den Vordergrund und bewirken einen anderen Raumeindruck. Der maßgebliche Einfluss, der die Bauweise der römischen Kirche beeinflusste, war hier jedoch nicht der Plan von S. Maria Novella, sondern die Pfeiler des **Doms von Siena**. Der

¹¹⁵ Schnaase 1876, S. 142.

¹¹⁶ Paatz 1952, S. 686.

Duomo Vecchio, gebaut ab 1258, zeigt einen Entwicklungsschritt beim Versuch einen toskanischen Langhausaufriss mit dem Gewölbebau der Zisterzienser zu kombinieren (Abb.73).¹¹⁷

Die Beschaffenheit der Pfeiler ist nicht der einzige Unterschied, der in diesem Sinne die zwei Schwesternkirchen in ihrer Architektur unterscheidet. Der Einblick in die Kirche erscheint wesentlich anders, weil die Pfeilerschritte der Florentiner Kirche immer schmaler werden, je mehr sie sich der Vierung nähern. Die Pfeilerschritte der Basilika S. Maria sopra Minerva sind gleichmäßig.

Der Typus des Langhauses von S. Maria Novella entspricht S. Maria sopra Minerva: ein annähernd quadratisches Mittelschiffjoch schließt sich mit den zwei längsrechteckigen Seitenschiffen zu einer Einheit zusammen, in dem diese sich eher wie Vorlagen an das Mittelschiff anschließen. Das Verhältnis von Arkaden zu Obergaden entspricht genau dem Verhältnis 2:1, und verweist damit auf die Relation, welche die römische Kirche wahrscheinlich vor der Erneuerung des Bodens aufwies.

Das Langhaus der Kirche S. Maria sopra Minerva entspricht dem Langhausraum der florentiner Kirche, weist aber dennoch zahlreiche bauliche Unterschiede auf „[...] In den Unterschieden zeigt sich deutlich die Berührung eines „unrömischen“ Typus mit dem römischen Umfeld. [...]“¹¹⁸

Zusammenfassung:

Die Ähnlichkeiten zwischen der römischen und der florentinischen Dominikanerkirchen sind die Relation des Mittelschiffs zu den Seitenschiffen und das Verhältnis der Arkaden zu der Obergadenzone. Dennoch erhält man im Vergleich zu S. Maria Novella einen anderen Eindruck wenn man die Minervenkirche betrachtet. Für den unterschiedlichen Eindruck sind in erster Linie die Pfeiler der römischen Kirche verantwortlich, die von ihrer Beschaffenheit derb sind, da ihre spitzen Pfeilerkanten blank zu sehen sind. Außerdem enthält die Kirche S. Maria sopra Minerva mehrere horizontale Elemente, wie gemalte Ornamentbänder, die nicht dem vertikalen Charakter der florentiner Dominikanerkirche entsprechen. Dennoch bietet S. Maria Novella wegen ihres Gewölbes einen Eindruck davon, wie das Langhaus von S. Maria sopra Minerva geplant gewesen wäre.

¹¹⁷ Kleefisch Jobst 1991, S. 52 – 55.

¹¹⁸ Kleefisch Jobst 1991, S. 57.

1.6. Die Fassade und der Bauabschluss der Kirche S. Maria sopra Minerva

Mit der Westfassade der Kirche S. Maria sopra Minerva betrachtet man die letzte Phase der Vollendung der römischen Dominikanerbasilika. Die Portalanlage wurde 1453 fertig gestellt, wie durch die Inschriften der Fassade vermerkt ist. 1610 erfolgte die Umgestaltung der Kirche im Stil des Barock, bei dem die Fassade ihr heutiges Aussehen erhielt. Von der Renovatio im gotischen Stil blieb die Westfront der Kirche unberührt.

Die Fassade (Abb.1) ist durch Lisenen und Wandvorlagen in drei Teile dividiert, wodurch in diesem Fall ein barocker Eindruck erzielt wird. Die drei Zonen werden wiederum durch ein Gesims in eine obere und eine untere geteilt. Dieses Gesims ist jedoch niedrig und trennt die Fassade nicht in gleich große Teile, sondern im Verhältnis 2:1. Es wird durch die Rundbogenaufsätze der zwei Nebenportale, sowie durch die massive Holztür des Mittelportals durchbrochen. Ein weiteres Gesims befindet sich an der obersten Kante der Fassade. Dieses lässt die Wand durch Stufen in den Dachaufsatz übergehen und streckt die Mauer der Fassade unter dem Dachansatz scheinbar ein wenig in die Weite.

Die Zone des Mittelportals wird durch eine weite Holztür durchbrochen, die durch die Abstufung der Wand eingerahmt wird. Der Tür sitzt ein Dreiecksgiebel auf, dessen Giebelfeld leer ist. Darüber wacht das plastisch gestaltete Wappen Pius' V. (1566 - 1572)¹¹⁹ (Abb.74), welches in der Mitte der Fassade angebracht ist, gesäumt von zwei weiteren Wappen. Über den Wappen durchbricht ein Okulus die Wand, welches mit seiner stufigen Rahmung etwa ein Drittel der Wand in seiner Höhe einnimmt. Das Fenster ist kreisförmig und verweist auf die gotischen Absichten der Renovatio des 19. Jahrhunderts. Dennoch zeigt das Fensterglas, das ganz dem Sinne des Barock entspricht, den Konflikt des Inneren der gotischen Kirche mit dem äußeren Barocken Glanz.

Die Nebenportale wiederholen das Schema des Mittelportals in bescheidenerer Weise: auf beiden Seiten öffnet ein Portal, welches etwa zur Höhe des niedrigen horizontalen Gesims reicht in einem abgestuften Rahmen die Wand. Die Tore werden jeweils von einem halbkreisförmigen Segmentgiebel gekrönt, dessen Giebelfenster auf der rechten Seite mit einem Fresko geschmückt ist, welches von der Erscheinung Christi vor dem Heiligen Domenicos handelt. Auf der linken Seite verweist der Ordensgründer auf eine Wolke, aus der Jesus auftaucht. Dieses Fresko ist farblich besser erhalten. Über den Segmentgiebeln setzen die Rahmen kleinerer Okuli an, die gotische Fenster hinter barockem Glas verstecken.

¹¹⁹ http://www.heiligenlexikon.de/BiographienP/Pius_V.htm

Der doppelgeschossige Aufbau verbildlicht den dahinter liegenden basikalen Querschnitt des Langhauses.¹²⁰

1.6.1. Beschreibung der Inschriften

Zahlreiche Inschriften deuten auf das Ende der mittelalterlichen Baugeschichte hin. Sie geben Aufschluss über das Datum der Errichtung und Weihe.

Über dem Hauptportal ist eine Zeile in das Marmor des Rahmens eingeprägt (Abb.74):
ANDREAS CAPRANICA DOMINICI F. RESTITUIT A D.M.D. C.X.

(Bedeutung: „1610 hat Andrea Capranica das Werk des Dominico wieder hergestellt“)

Doch wer war Andrea Capranica, der in der bisherigen Geschichte der Kirche noch nicht erwähnt worden ist?

Andrea Capranica hatte nur peripher mit der Kirche S. Maria sopra Minerva zu tun. Die Inschrift sollte darauf hinweisen, dass ein Verwandter des Andreas, Dominico Capranica¹²¹, der 1426 von Papst Eugen IV. zum Kardinal erwählt worden ist, die Fassade der Basilika vollenden ließ. Dominico starb 1458 und ließ sich in der Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva bestatten. So kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass die erste Fassade der Kirche vor 1458 vollendet worden war. Die Vollendung der Kirche wurde durch Francesco Orsini auf 1453 datiert.¹²² 1610 vollendete Andrea das Werk seines Vorfahren und finanzierte eine neue Fassade. Auf Grund der stilistischen Ähnlichkeiten ist anzunehmen, dass die Nebenportale gleichzeitig und durch die gleiche Hand entstanden sind. Die heutigen Okuli entsprechen denen des 14. Jahrhunderts, da das Profil erhalten ist. Auch in der Regotisierungsphase im 19. Jahrhundert sind diese nur innen verändert worden, damit sie zu den Obergaden passen.

FRANCISCUS DE URSINIS GRAVINE ET. CUPERSANI. COMES. ALME URBIS...¹²³

(Bedeutung: Die Inschrift dient als Bestätigung Nikolaus' V. für die Fertigstellung des Baus der Minervenkirche unter Francesco Orsini 1453.)

ANO DO MCCCCXXII IN DIE SCI.... (Abb.76)

¹²⁰ Lorch 1999, S. 111.

¹²¹ Reumont 1868, S.308 – 309.

¹²² Reumont 1868, S. 546.

¹²³ Reumont 1868, S. 570.

(Bedeutung: Einige Inschriftentafeln, wie auch diese von 1422, datieren die Überschwemmungen des Tiber und zeigen dessen Höhe an.)

Mehrere Inschriftentafeln, die rechts von der Fassade an der Außenwand der sechsten Seitenschiffkapelle angebracht sind, berichten von den zahlreichen Überschwemmungen des Tibers, die fast jedes Jahr das Zentrum der Stadt überfluteten. Das älteste bekannte Hochwasser geschah im Jahr 1422, während des Pontifikats Martin V., das höchste ereignete sich 1548 und das letzte registrierungswürdige 1870.¹²⁴

1.6.2. Die Cavetto Fassade im römischen Umfeld

Die Fassade der Kirche S. Maria sopra Minerva war vor der Barockisierung im 17. Jahrhundert eine Cavetto Fassade. (Abb.1) Dabei handelt es sich um eine mächtige Schaufassade, mit einem erhöhten Mittelteil. Der obere Abschluss ist das „Cavetto“ die Mauer über den Nebenportalen sind mit einer schräg verlaufenden Seitenkante abgeschlossen. Die Schaufassade mit dem Cavetto war im 12. und 13. Jahrhundert ein beliebter und oft gewählter Westfassaden Typus in Rom. Diese Art der Fassade hatte sich in Rom entwickelt, und auch nur hier Anklang gefunden. Ein Beispiel, wie die Fassade der römischen Dominikanerkirche im 14. Jahrhundert ausgesehen haben mag bietet S. **Maria in Aracoeli** (Abb.78), die Franziskanerkirche auf dem Kapitol. Ähnliches findet man in den älteren Darstellungen der Kirchenfronten von S. **Giovanni in Laterano** und S. **Maria in Cosmedin**¹²⁵.

S. Maria in Aracoeli präsentiert besonders gut die Einfachheit, die die Fassade der römischen Dominikanerbasilika gehabt haben muss. Eine gerade Ziegelmauer mit drei Portalen und schlichten Türen, von denen die mittlere größer dimensioniert war als die übrigen. Zur Belichtung der Fassade dienten drei Okuli Fenster, die über den Portalen die Mauer durchbrachen.

Im 17. Jahrhundert (Abb.77) wurden der Cavetto Fassade Details hinzugefügt. Ein breiterer Fries unterhalb des Cavettos gliederte die Wand deutlicher, und dem Dreiecksgiebel über dem Mittelportal wurde durch einen halbkreisförmigen Segmentgiebel gerahmt. Über den Nebenportalen wurde den Türrahmen ein spitzbogenförmiger Giebel aufgesetzt.

Spuren dieser Fassade findet man auch in der Fassadeninnenwand über dem Gewölbe: (Abb.80) es ist anhand der Mauerstruktur deutlich zu sehen, dass die Mauer hier früher

¹²⁴ Treverso 2006, S. 4.

¹²⁵ Claussen 2002, S. 268.

niedriger war. Ein Fenster, das als Lichtquelle diente, als das Gewölbe noch nicht eingezogen gewesen war und das Langhaus ein offenes Gebälk hatte, ist in der Mitte der heutigen Tonne vermauert.

1.6.3. Fassadentypen in Rom

Wie man sehen kann, ist das Dach der Basilika ein Satteldach, dem eine Fassade vorgelegt ist. Es gab in Rom zum Zeitpunkt des Baus zwei verschiedene Arten von Schaufassaden mit Cavetto Abschluss:¹²⁶

Der erste Typus war beispielsweise in S. Maria in Trastevere 1250 zu sehen, und von Papst Niccoló IV. im Zuge der Förderung der Gotik auch bei den Ausbesserungsarbeiten von S. Giovanni in Laterano in Auftrag gegeben worden. Es handelt sich um eine Kirche oder Basilika mit Satteldach, dem eine Schaufassade mit Cavetto vorgestellt wurde. Bei diesem Typ ist diese Fassade jedoch so konzipiert, dass die Wand nur den mittleren Teil der Fassade abdeckt. Sowohl der dreieckige Giebel des Daches, als auch die Eingangsportale der Seitenschiffe sind sichtbar. Dieser Typ kaschiert nicht die Gliederung des Langhauses, sondern betont vor allem das Portal des Mittelschiffs. (Abb. 81)

Der zweite Typus, der sich in S. Maria in Aracoeli und in der römischen Minervenkirche manifestierte, ist eine reine Schaufassade, durch welche die Gliederung des Langhauses gänzlich verborgen bleibt.¹²⁷ Man meint bei S. Maria sopra Minerva (Abb.82) zwar einen Teil des Seitenschiffs auf der rechten Seite der Fassade sehen zu können, jedoch handelt es sich bei dieser Wand um die Westwand der sechsten südlichen Seitenschiffkapelle. Dieser Teil fehlt noch auf den Abbildungen des 17. Jahrhunderts.

1.6.4. Vergleich mit S. Maria in Aracoeli

Die Fassade von S. Maria Novella ist nicht mit S. Maria sopra Minerva vergleichbar, da in diesem Fall bei der Planung die reine stadtrömische Architektur zum Zuge kam. Die Cavetto Fassade könnte aber auch, wie der polygonale Chorabschluss, an die Architektur der Franziskanerkirche S. Maria in Aracoeli. Ob diese Anlehnung auch mit dem damaligen Papst Nikolaus IV., einem Franziskanerpapst¹²⁸ als Investor, zu tun hatte ist unbekannt.

¹²⁶ Kleefisch Jobst 1991, S. 67.

¹²⁷ Malmstrom 1973, S. 246 -247.

¹²⁸ Plattner 1845, S. 283.

Die heutige Fassade der Kirche S. Maria sopra Minerva lässt nicht mehr erahnen, wie die ursprüngliche Westfassade ausgesehen haben mag. In den Stichen des 16. und 17. Jahrhunderts (Abb.1, Abb.77), bemerkt man jedoch, dass die Fassade perfekt in das damalige Stadtbild eingefügt war. Die Kirchenfront des damaligen Zeitstils war die Cavetto Fassade, wie an der Kirche S. Maria in Aracoeli zu sehen ist.

Es ist anzunehmen, dass die Wandfläche von S. Maria sopra Minerva wahrscheinlich die gleiche Beschaffenheit wie die Westmauer von S. Maria in Aracoeli (Abb.78) hatte.¹²⁹ Die Proportionen der Fassade waren bei der Dominikanerkirche jedoch anders: anstatt das Dach dazu zu verwenden, die Gliederung des Langhauses in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe zu unterstreichen, drängte das Dach der Fassade der Minervenkirche im 16. Jahrhundert (Abb.1) durch den schrägen Abschluss, der in der Mitte der seitlichen Rosettenfenster ansetzte, diese sichtlich zur Mitte. Der Eindruck der breiten Monumentalität der Kirche auf dem Kapitol ging auf diese Weise nicht verloren. Dennoch wirkte die Fassade im Vergleich schmaler. Der vertikale Charakter der Kirche S. Maria sopra Minerva wurde im 17. Jahrhundert (Abb.77) durch die Betonung des Cavettos weiter verstärkt. Die Fassade von S. Maria in Aracoeli blieb dagegen seit ihrer Vollendung 1412 gleich. Sie war ursprünglich zur Ausschmückung mit Mosaiken bestimmt gewesen, aber nie fertig gestellt worden. Im Jahre des Bauabschlusses, hatte das Volk eine Uhr in der obersten Öffnung der Cavetto Fassade eingebaut.¹³⁰ 1833 hatte es Entwürfe für eine neoklassische Fassadenlösung von P. Bellini gegeben, welche jedoch nicht ausgeführt worden waren. Es hätten drei Portale mit Gesimsverdachung entstehen sollen, die wie ein Tempelvorbau den Eingang bedeckt hätten. Doch das mittelalterliche Gepräge war beibehalten worden.¹³¹

Allein wegen dem Namen S. Maria in Aracoeli musste die Kirche den festungsartigen Charakter einer Burg¹³² aufrecht erhalten.

1.6.5. Der Bauabschluss

Bei dem Bauabschluss der Kirche S. Maria sopra Minerva von 1458 handelt es sich um den Bauabschluss der Kirche, die im Sinne der Gotik geplant und ausgeführt worden war. Es war

¹²⁹ Der weitere Vergleich beruht auf der Genauigkeit des Stichs von L. Franzini, 1588. (Abb.)

¹³⁰ Die Uhr war 1804 auf den Senatorenpalast übertragen worden.

¹³¹ Buchowiecky 1979, S. 480.

¹³² Die Bezeichnung der Kirche geht auf eine Augustuslegende zurück, von der in der Inschrift im Cosmatenaltar unter dem Helenentabernakel erzählt wird. („Hanc ara celi sacra proles cum patet ei!“) Irrtümlicher Weise wurde „Ara“ mit „Celi“ verbunden. Eine andere Theorie zur Namensgebung besteht in dem Zusammenhang mit dem lateinischen Wort „Arx“ (Burg), durch die die Lage der Kirche auf dem Kapitol als Ausdruck von der Macht Gottes gewertet wird. [Buchowiecky 1979, S.480]

die Kirche, die die Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti wieder herstellen wollte, da sie die Elemente eines Zeitstils enthielt, die in Rom rar waren.¹³³

Die beste Darstellung, welche das äußere Erscheinungsbild der Basilika beschreibt, ist der Stich von Falda / Rossi (Abb.79), der den Piazza della Minerva zur Zeit des Pontifikats Alexander VII. zeigt. Papst Alexander VII. (1655 - 1667) galt als der „Auftraggeber der Kolonnaden“ und war ein Freund Berninis, der von ihm vor 1664 auch mit dem Bau des Obeliskens auf dem Platz der Minerva beauftragt wurde.¹³⁴ Der Stich zeigt die Kirche schräg von der Seite. Es ist die mittelalterliche Fassade zu sehen. Die südliche Wand der südlichen Seitenschiffe ist von längsrechteckigen Fenstern durchbrochen. Die Obergabenzonen sind in regelmäßigen Abständen von großen Lanzettfenstern durchbrochen, welche in sich gegliedert sind. Die Lanzettfenster sind in der Hälfte zu zwei lanzettförmigen Fenstern, die mit Dreipassbögen abgeschlossen sind, aufgeteilt. Darüber ist ein vierpassförmiges Maßwerkfenster in die Spitze des Lanzettfensters als Abschluss eingefügt. Ähnliche Fenster findet man heute im hochgotischen Chor.

Zur Innenansicht ist zu sagen, dass es leider kein erhaltenes Bild der Innenansicht der Basilika dieser Zeit gibt, und man darum nur auf Grund der Maueranalyse und den vorhandenen Dokumenten ein Bild beschreiben kann, welches der damaligen Realität entsprach.

Die Schwierigkeit der Vollendung der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom lag vor allem an dem Fakt, dass es bis ins 14. Jahrhundert keine Gewölbetradition in Rom und Latium gegeben hatte. Dennoch waren Pfeiler mit Halbsäulenvorlagen im Mittelschiff, in der Hoffnung, dass ein Gewölbe eingezogen werden würde, konstruiert worden. Wahrscheinlich waren ortsfremde Fachleute mit diesem Bau beauftragt worden. Die Bauarbeiten an der Wölbung begannen 1409 und umfassten die völlige Neueinwölbung der Kirche¹³⁵. Ein steileres Kreuzgratgewölbe sollte entstehen. Im Unterschied zu einem traditionellen Gewölbe, sollte das Gewölbe nicht durch jochtrennenden Gurtbögen geteilt werden. Wie es bei vielen Kirchen, die im 14. Jahrhundert gebaut worden waren, so wurden auch hier die Raumteile in der Gewölbezonen mit einander verschliffen. Der Bau eines mittelalterlichen Kreuzrippengewölbes im Querhaus der Minervenkirche war nur Anfang des 14. Jahrhunderts in Rom möglich gewesen. Danach folgte das Exil der Päpste in Avignon, welches ein schwarzes Kapitel der römischen Kunstgeschichte war, da die Päpste bis zu diesem Zeitpunkt die Kunst der Stadt gefördert und finanziert hatten. Nach dem Exil, von welchem Papst

¹³³ Villetti 1989, S. 191.

¹³⁴ http://www.museumonline.at/1999/schools/via/wiener_neustadt/i_papi/alexander7.html

¹³⁵ Villetti 1989, S. 57 – 65.

Gregor XI. 1377 zurückkehrte, hatte Papst Martin V. Colonna¹³⁶ (1309 - 1377) nun die Fortführung der Arbeiten an den Bauwerken Roms veranlasst.

Der Auftrag zur Vollendung der Kirche S. Maria sopra Minerva war wahrscheinlich von Antonio Gaetani (1360 - 1412) gekommen, der die Architekturform der steilen Kreuzrippengewölbe aus Bologna und Florenz kannte. Trotz der Dokumentation der Arbeiten in der Familienchronik des Galesio Gaetani ist nicht genau erfasst, was der Kardinal genau in Auftrag gab.¹³⁷ Das Wappen der Familie Gaetani ziert jedoch den Eingangspfeiler der Hauptchorkapelle (Abb.83) und weist zum Querhaus, zur Grabkapelle von Antonio Gaetani. Die eigentliche Titelkirche des Kardinals Antonio Gaetani wäre S. Cecilia gewesen. Dennoch stiftete er wahrscheinlich das steile Kreuzgratgewölbe im Querhaus der Kirche S. Maria sopra Minerva. Woher kam die Verbundenheit des Kardinals zu der Minervenkirche? Die Verbindung wurzelte wahrscheinlich in der Eheschließung der Perma Gaetani mit Matteo Rosso Orsini. Die Orsinis hatten schon seit jeher den Bau der Kirche gefördert, da die Familie den Dominikanern verbunden war.¹³⁸ Dies wurde auch in der Inschrift des Francesco Orsini letztlich beim Bauabschluss der Kirche 1453 ausgedrückt. Der Schlussstein im ersten Joch vor der Fassade trägt das Wappen der Orsini (Abb.84). Im Seitenschiff dagegen ist das Wappen des Giovanni de Torrecremata (Abb.85) zu sehen. Von Kardinal Giovanni de Torrecremata weiß man, dass er nach seiner Ernennung zum Kardinal die Einwölbung des Mittelschiffs und zweier südlicher Seitenschiffe finanziell unterstützte.¹³⁹

¹³⁶ Kleefisch Jobst 1991, S. 39.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Siehe Kapitel: 1.2.3. Die Auftraggeberschaft

¹³⁹ Berthier verweist auf die „Meditationes“ von Kardinal Torrecremata, Rom 1467.[Berthier 1910, S. 10 -11.]

1.7. Die Gotik aus der Sicht der folgenden Jahrhunderte – Die Traktate und das neuen Nationalgefühl Italiens

Anhand der Traktate ab dem 15. Jahrhundert lässt sich bewerten, mit welchem Blick die italienischen Architekten, Baumeister und Auftraggeber den Stil der Gotik betrachtet haben. Es stellt sich in diesem Kontext die Frage, aus welchem Grund die mittelalterliche Architektur in den meisten Fällen in den darauffolgenden Stilepochen verändert wurde. Warum gibt es nur wenige gotische Bauten in Rom? Welchen Aspekt des mittelalterlichen Zeitstils lehnte das italienische Volk ab? Eine Antwort bietet die Auswertung der italienischen Traktate, die sich mit diesem Thema auseinandersetzten und meinungsbildend wirkten.

Lorenzo Ghiberti (1378 - 1455)

Lorenzo Ghiberti gilt als der Verfasser des ersten kunsttheoretischen Traktats Italiens. Zwischen 1442 und 1450 verfasste er die drei Bände der *Comentarii*, in denen er die Geschichte der Kunst chronologisch ordnete. Der erste Teil berichtet vom Ende der antiken Kunst. Im zweiten Band wird der Verfall der Kunst im Mittelalter behandelt: hierbei spricht Ghiberti von der Christianisierung, die die heidnische Kunstschatze der Antike zerstörte. Erst im dritten Teil bewertet der Autor die Kunst des Mittelalters. Er stellt in diesem Buch die Regeln der Perspektive, der Ordnung und der Proportion vor, welche er in der mittelalterlichen Kunst vermisste. Die Zerstörung der Traktate und der Musterbücher des Mittelalters wären der Grund für dieses Manko. Ghiberti bezieht sich bei seiner Bewertung jedoch hauptsächlich auf die Malerei und die Skulptur.¹⁴⁰

Leon Battista Alberti (1404 - 1472)

In den ersten Traktaten der Renaissance findet die Bewertung der Architektur ihren Platz. Alberti erfasst in seinem Werk *De re aedificatoria*, das posthum 1485 in Florenz erschien, systematisch die Baukunst in der Geschichte der Architektur. Dabei bezieht er sich auf das Konzept Vitruvs in den *Libri decem de architectura*. Die gotische Baukunst des Mittelalters findet jedoch auch hier keine Erwähnung. Die Epoche des Mittelalters selbst wird nur

¹⁴⁰ Brandis 2002, S.59 – 62.

peripher angesprochen, indem Alberti über das mangelnde Genie dieser Zeit klagt.¹⁴¹ Eine Andeutung der ablehnenden Haltung Albertis gegenüber der Kunst des Mittelalters findet man an einer anderen Stelle, an welcher der Autor sich zuerst gegen den Bau der Türme, und später gegen die mittelalterliche Frömmigkeit und gegen den Kirchenbau ausspricht.¹⁴²

Leon Battista Alberti strebte in seinem Traktat nach der *concinnitas*, der Vollendung eines Bauwerks in dessen anfänglichen Stil. Dies sollte eine historisierende Architekturform schaffen. Jedoch gab es auch andere Parteien, die versuchten gotisch begonnenen Bauwerke durch eine Synthese der Stile im Sinne der Renaissance zu beschließen. Ein Beispiel dafür bietet S. Maria Novella in Florenz, deren Renaissancefassade als Weiterentwicklung des Stilphänomens der gotischen Kirche vorgesehen gewesen war.

Alberti hatte durch sein Traktat eine Reflexion der Geschichte der Architektur begonnen, und dabei nicht ein eindeutig negatives Bild von der gotischen Baukunst vermittelt. Dennoch etablierte sich der ungefähre Eindruck der mittelalterlichen Architektur, denn Alberti hatte in seinem Traktat ein Regelwerk für den geläufigen Schönheitsbegriff eingeführt, dem die Gotik einfach widersprach.¹⁴³

Antonio Manetti (1423 -1497)

Manettis Hauptwerk *Vita di Filippo Brunelleschi*, das zwischen 1464 und 1480 entstand, berichtet davon wie Brunelleschi und Donatello zu Studienzwecken die Altertümer Roms vermaßen. Die Forschung sollte ihnen Aufschluss über die Zusammenhänge der Stile geben. In den *Lettera dell'autore* verwendete Manetti schließlich einen Begriff, der die Kunstgeschichte prägen sollte: Er erklärte, dass die moderne Baukunst, die sich deutlich von der antiken Baukunst absetzt, eigentlich die deutsche Baukunst sei.¹⁴⁴ Er beschreibt dazu die Entwicklung der Architektur in Zusammenhang mit dem Drang zur Repräsentation und der Prachtentfaltung.

Manetti zufolge wäre die höchste Blüte der Architektur durch den Aufschwung der Macht des römischen Reiches bedingt gewesen. Daher war beim Fall des römischen Reiches auch die Baukunst verfallen. Der Autor macht die „wilden“ Volksstämme der Barbaren, die in Italien

¹⁴¹ „Io solea maravigliarmi insieme et dolermi, che tante optime et divine arti et scientie, quali per loro opere et per le historie veggiamo chopiose erano in que'virtuosissimi passati antiqui, ora così siano manchate et quasi intucto perdute : [...]“ [Alberti 1877, S. VIII.]

¹⁴² „[...] ad annos abhinc ccc usque cccc tantus viguit fervor religionis, ut nati homines viderentur non aliam ad rem magis quam ad sacras aedes astruendas. [...]“ [Alberti 1877, S. VIII, fol. 143.]

¹⁴³ Brandis 2002, S. 62 – 85.

¹⁴⁴ „[...] e chi di nuovo l'arecò a luce; ché prima erano tutti tedeschi, d' dicensi moderni. [...]“ [zit. In : Brandis 2002, S. 87.]

einfielen und ihre eigene Baukunst einführten, für den Untergang der repräsentativen Architektur verantwortlich. Dennoch ist die Haltung Manettis gegenüber der *maniera tedesca* nicht nur als negativ zu werten. Im Unterschied zu Alberti räumt er der mittelalterlichen Architektur zumindest einen Stellenwert in der Geschichte ein.

Die Bezeichnung der „deutschen“ Baukunst suggeriert sowohl eine Abgrenzung dieses Architekturstils zur Antike, als auch zur eigenen Nationalität. In der Folge sollte vor allem dieser Aspekt, die Feinseligkeit dem „Fremden“ gegenüber, die Ablehnung der Gotik bedingen.¹⁴⁵

Antonio Filarete (1400 - 1469)

Antonio Filarete, ein Goldschmied, verfasste mit seinem Traktat *Trattato di architettura* 1462 die erste Schrift, die sich eindeutig gegen den die Gotik wandte. Der Mailänder Dom, welcher vielen Autoren bereits als exemplarisches Beispiel der Gotik in Italien diente, wurde von Filarete schon in der Planung stark kritisiert, da er der Ansicht war, dass die gotische Architektur polemisch wirkte. Der Autor verwendete stets den Begriff der „modernen Architektur“, um die gotische Bauweise zu beschreiben. Am Ende des Traktats, als Filarete die Möglichkeiten des Brückenbaus beschreibt, widmete er sich noch einmal der Stilfrage und betont, dass er sich glücklich schätze die antike Baukunst zu kennen.¹⁴⁶

Auch er beschuldigte die nordalpinen Völker, die moderne Architektur nach Italien gebracht zu haben. Die Deutschen und die Franzosen hätten den Verlust der antiken Bauweise bewirkt. Damit erkannte er als erster Autor an, dass tatsächlich in Frankreich der Ursprung der gotischen Bauweise lag. Filarete sah die Quelle der gotischen Architektur in der Goldschmiedekunst. Dieser Ansatz ist legitimiert, da in Italien vor allem das Ornament als Ausdruck der Gotik galt.¹⁴⁷

Erst im achten Buch des Traktats beschäftigt sich Filarete umfangreicher mit der Gotik. Einen wichtigen Grundsatz seiner Auseinandersetzung ähnelt Albertis Lehrsatz der *Concinnitas*: man solle sich für einen Stil entscheiden und diesem im Bauverlauf treu bleiben.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Brandis 2002, S. 91 - 97

¹⁴⁶ „[...] Io ho avuto piacere, e così ho ancora grande piacere di ragionare e di vedere, massime questi edifizi quando sono fatti al modo antico, ché veramente sono altrimenti fatti, e con altra grazie che non sono questi moderni. [...]“ [zit. In: Brandis 2002, S.104.]

¹⁴⁷ Brandis 2002, S. 97 – 111.

¹⁴⁸ „In molti e varii modi si potrebbe fare, ma pure alla fine bisogna poi pigliarne una e in su quella fermarsi.[...]“ [zit in: Brandis 2002, S.111.]

Cesare Cesarino (1483 - 1543)

Wie bereits Antonio Filarete, arbeitete auch Cesare Cesarino in der Dombauhütte des Mailänder Doms. Er verfasste 1521 einen Vitruv Kommentar zu dessen *De architectura libri decem*, und leitete davon Illustrationen (Abb.92) und Regeln für den gotischen Bau ab. Durch die Publikation und die weite Verbreitung des Kommentars wurden die Regeln der gotischen Baukunst weithin bekannt, und waren leicht für architektonische Aufgaben und Projekte verfügbar. Die gesamte Bevölkerung wurde so zum fachkundigen Entscheidungsträger bei Bauaufträgen.¹⁴⁹ Auch er bezeichnete die gotische Architekturform als „deutsche Bauart“, und erläutert die Vitruv'schen Begriffe an Hand von deutschen Konstruktionsweisen.¹⁵⁰

Sebastiano Serlio (1475 - 1552)

Sebastiano Serlio war 1541 von Franz I. nach Paris ins Schloss Fontainebleau berufen worden, und hatte dort kurz darauf das zweite Buch seiner *Sette libri dell'architettura* verfasst. In diesem werden die drei Bühnenbilder für die drei Arten von Theaterstücken beschrieben: das satyrische Bühnenbild, das tragische Bühnenbild und das komische Bühnenbild. Die Illustration, welche die Szena Comica (Abb.86) beschreiben soll, zeigt Gebäude mit Spitzbogenarkaden. Aus der Beschreibung ist zu lesen, dass die gotischen Elemente der Architektur für die Behausungen der einfachen Bürger sind, und dem Renaissancepalast des Edelmanns gegenübergestellt werden. Serlio verwendet den Terminus „opera moderna“ für den Begriff der gotischen Baukunst.¹⁵¹ Er nimmt in weiterer Folge an, dass die mittelalterliche Architektur für Grundrisse verantwortlich sei, die nicht achsengerade wären.¹⁵² Dieses Phänomen sei wegen des Verfalls der Baukunst im Mittelalter aufgetreten. Die Bürger hätten nun mehr nach Bedarf und Notwendigkeit gebaut, und weniger auf die hohe Baukunst geachtet. Sebastiano Serlio bietet in seinem Traktat Verbesserungsvorschläge an, um die Bauelemente der Gotik korrigieren zu können.¹⁵³ (Abb.87)

Giorgio Vasari (1511- 1571)

¹⁴⁹ Brandis 2002, S. 250.

¹⁵⁰ Brandis 2002, S. 171 – 176.

¹⁵¹ „[...] dietro del quale si vegga un'altro casamento come questo primo li archi del quale son di opera moderna.“ Serlio 1584 [zit. In: Brandis 2002, S. 225]

¹⁵² Damit ist gemeint, dass die Grundrisse nicht aus der Form des Quadrats entnommen seien.

¹⁵³ Brandis 2002, S. 221 – 230.

Vasaris Werk gilt als die Vereinheitlichung der Betrachtungen der Gotik aus historischer Sicht. In seinem Traktat *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, das 1550 erstmals erschien, begründet er das historische Bewusstsein Italiens und gleichzeitig die ablehnenden Haltung gegenüber der gotischen Kunst und dem Mittelalter. In der Einleitung zum Werk *Dell'architettura* beschreibt er den Behau der Steine im Stil des „deutschen“ Werks.¹⁵⁴ Später beschreibt Vasari die Stile einzeln und geht auch auf die gotische Ordnung als „lavoro tedesco“ ein. Er schildert, wie diese Architekturform von den Architekten aus damaliger Zeit gemieden wurde, da sie als „monströs und barbarisch“ galt. Die Ordnung sei nicht als Ordnung zu bezeichnen, da sie „jegliche Art einer Ordnung vermisste“. ¹⁵⁵ Die Ablehnung Vasaris beruhte auf zwei Kriterien: Einerseits waren da seine statischen Bedenken, dass die zarten Säulen die Last des Gewölbes nicht tragen würden, andererseits waren es ästhetische Gründe, die seine Einwände berechtigten. Der Aufbau der Gebäude sei unproportional und zu hoch. Erst der Renaissancestil würde die Masse des Baus wieder visualisieren, wie es in der Antike der Fall war. Der Stil der „Goten“ hätte die antike Baukunst zerstört und die Architekten umgebracht. Vasari entzieht der Gotik jegliche positive Eigenschaft in seiner Darstellung.¹⁵⁶

Zusammenfassung der Traktatliteratur

Eine lineare Tendenz der Ablehnung der maniera tedesca führt durch die Traktatliteratur Italiens. Die Entwicklung gipfelt in den Schriften Giorgio Vasaris, welche große Verbreitung fanden. Nur in den nördlichen Regionen konnte die gotische Tradition im Kreise der Intellektuellen Fuß fassen. Gotische Bauten wurden während der aufkommenden Renaissance nur im Sinne der Concinnitas in ihrem ursprünglichen Plan fortgeführt. Dies hatte zur Folge, dass der „mittelalterliche Stil“¹⁵⁷ schon sehr früh als historisch galt, und die Bauten historisierend fortgesetzt wurden. Oft wurde die Weiterführung des Baus jedoch unmöglich, da die Architekten nicht im Stande waren einen mittelalterlichen Bau authentisch abzuschließen.¹⁵⁸ Im beginnenden 16. Jahrhundert wendete man sich der Historisierung des gotischen Stils schließlich zu. Eine Grundlage dafür war zweifellos der Kommentar Cesare Cesarinos, in dem er das mittelalterliche Proportionssystem erklärte. Die Schriften waren auch

¹⁵⁴ „[...] e così se ne fece al tempo de Gotico il lavoro tedesco.“ [Vasari 1808, S.160.]

¹⁵⁵ Brandis 2002, S. 239.

¹⁵⁶ Brandis 2002, S.237 – 242.

¹⁵⁷ Vasari bezeichnet die Gotik schon 1450 als veralteten Stil.

¹⁵⁸ Brandis 2002, S. 249 – 251.

den Bürgern des Mittelstands zugänglich, welche immer mehr Macht bei den Entscheidungen über Bauaufgaben hatte.

Die Ablehnung der *Maniera Tedesca* beruhte nicht nur auf dem neuen Nationalbewusstsein, welches die ursprünglich italienische Baukunst forcierte und den gotischen Baustil als Symbol der Fremdherrschaft über Italien negierte. Im Traktat des Sebastiano Serlio findet man dieses Urteil in Anlehnung an soziale Kriterien wieder. Letztlich prägte Vasari die Meinung des italienischen Volkes über die Gotik, und verursachte damit einen Bruch in der Stiltradition. Gotisch begonnene Bauten wurden im Sinne der *Concinnitas* vollendet, wobei stets das architekturgeschichtliche Bewusstsein im Vordergrund stand. Gebäude im Stil der Gotik im Kontext des Historismus zu schaffen war praktisch unmöglich.

Santa Maria sopra Minerva war im Sinne der Gotik vollendet worden. Das Wissen der Römer um diesen Stil war, im Vergleich mit den gotischen Bauhöfen der nördlichen Regionen wie der des Mailänder Doms, weit weniger profund. Die Zweifel an dem Stilphänomen wurden scheinbar oberflächlicher gehandhabt. Dennoch musste die römische Minervenkirche 1647 barockisiert werden.

2. Barockisierung oder Renovatio?

Die Umbauarbeiten der gotischen Kirche S. Maria sopra Minerva begannen eigentlich bereits im 16. Jahrhundert. 1533 hatte Papst Clemens VII. Medici Baldessare Peruzzi nach Rom gerufen, damit dieser ihm selbst und seinem Bruder, dem 1520 verstorbenen Papst Leo X. Medici, ein eindrucksvolles Grabmal in der Hauptchorkapelle der Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva entwerfen könnte. 1534 starb Clemens VII. und Baldessare begann seinen Plan zu realisieren. Im Archiv des Konvents ist dazu vermerkt, dass 1540 die ausführenden Autoritäten des Testaments, Giovanni de Burg und Kardinal Cibo, dazu einen Handel mit den Kardinälen Salviati und Ridolfi machten, der die zwei „Sachen“ hinter der Empore des Hauptaltares betraf.¹⁵⁹

1542 wurden daraufhin die sterblichen Überreste der zwei Medici Päpste unter Papst Paul III. in die Minervenkirche überstellt.

Schon 1536 hatte es den Beschluss von Tommaso Strozzi und Alessandro Medici gegeben, die gesamte Tribüne der Cappella Maggiore zu erneuern. Die neuen Grabmäler gaben nun einen weiteren Grund dazu. Die drei Architekten Baldessare Peruzzi, Battista da Sangallo und Antonio da Sangallo il Giovane bemühten sich um Pläne, für die Erneuerungen der Cappella Maggiore und deren polygonal gebrochene Hauptapsis.

Peruzzi präsentierte dabei einen Entwurf, der deutlich an der Apside der römischen Kirche Santa Maria del Popolo orientiert war. Antonio da Sangallo dagegen war von seinen Beobachtungen am Pantheon beeinflusst, entwarf jedoch aus technischen Gründen eine konservative Lösung.¹⁶⁰

Erst 1603 schrieb Ferdinand I. einen Brief an Kardinal Del Monte, in welchem er erzählt, dass die Mönche der Minervenkirche ihre gesamte Basilika erneuern wollen. Man müsse vorsichtig mit dem Geld sein, und noch Spenden beisteuern. Außerdem habe er vor dem Prior und den Mönchen mit Giovanni Fontana gesprochen, damit das Geld die richtige Verwendung fände.¹⁶¹

Es wurden die Chorschränken entfernt, die das Langhaus begrenzt hatten, wie auch den anliegenden Glockenturm. Um 1544 widmete man sich dem Chorgestühl in der Hauptapside und dem Presbyterium. Der Chor wurde nicht aus liturgischen Gründen umgebaut, sondern nur wegen der Errichtung der Medici Grabmäler in der Hauptchorkapelle. Um den Platz für

¹⁵⁹ Villetti 1989, S. 121- 123.

¹⁶⁰ Villetti 1989, S. 132.

¹⁶¹ Villetti 1989, S. 124 – 133.

die Vergrößerung der Hauptchorkapelle zur Verfügung zu stellen, wurden zwei Häuser gekauft.¹⁶²

Schließlich errichtete Giovanni Fontana 1604 die Cappella Maggiore. Carlo Maderno baute 1617 den Kirchenraum um, wobei er die angemessenen Proportionen beibehielt, wie man aus den Dokumenten der Konzilsversammlungen weiß.¹⁶³ In den folgenden Jahren griff Papst Benedikt XIII. in den Bau ein, indem er die Erneuerung des gesamten Gewölbes im Langhaus befahl. Es wurde 1725 die Renovatio der Fassade finanziert, welche zu der heutigen Ansicht verkürzt worden ist.¹⁶⁴ Der gesamte Innenraum wurde mit weißer Farbe überdeckt und an wenigen Stellen mit Blattgold verziert.

2.1. Geistige Hintergründe der Barockisierung in Rom

Der neue Stil des Barock wurde in Rom durch den Gründerbau des Jesuitenordens **Il Gesu** der Welt präsentiert. In der Jesuitenkirche waren bereits alle Elemente vorhanden, die für den Barock charakteristisch werden sollten. Das Tonnengewölbe, die prunkvolle Decke, die Symmetrie der Bauelemente, die sich zum Zentrum verdichten, und die starke Gliederung der Fassade waren hier in einer Kirche erfasst.

Warum sollten die meisten Kirchen Roms die Züge eines Baus annehmen, der noch dazu von so einem jungen Orden kreiert worden war? Einen Erklärungsversuch bietet Cornelius Gurlitt 1887, indem er auf die Zeit der Gegenreformation verweist¹⁶⁵. Die Barockisierung war die „Entgotisierung“ Europas. Die Gotik, die aus dem Norden kam war vom „Geist des Protestantismus“ geprägt. Die Gläubigen sollten wieder römischer Herrschaft, also der Autorität des Papstes, unterworfen werden. Die Jesuiten waren der Orden gewesen, der sich der Gegenreformation angenommen hatten. Sie sorgten für die Beseitigung der gotischen Kirchen, indem sie alle Bauten neu errichten oder umbauen ließen.

Der Terminus „Barockisierung“ leitet sich von der Bezeichnung „Barock“ ab, und ist ein beliebter Ausdruck für die historische Neuschöpfung von Kirchengestaltungen von „sakralen oder profanen Monumentalbauten“¹⁶⁶.

Es gibt viele Interpretationsansätze, die der Kunst des Barock weitere Absichten zuschreiben. Da diese jedoch nicht als allgemein gültig gelten, sollen ein paar dieser Sichtweisen hier nur kurz angesprochen werden:

¹⁶² Gerstel 2006, S. 226.

¹⁶³ Villetti 1989, S. 133.

¹⁶⁴ Villetti 1989, S. 13.

¹⁶⁵ [Gurlitt 1887] zit. In: Engelberg 2005, S. 14.

¹⁶⁶ Engelberg 2005, S. 14.

Negative Ansichten bestehen vor allem in Hinblick auf den Prunk, welcher die Verweltlichung ausdrückte und als Methode der säkularisierenden Parteien zu werten ist, die die Kirche schwächen wollten.¹⁶⁷ Auch der Totalitätsanspruch des Barock als Missachtung früherer Epochen entspricht dieser Einstellung.¹⁶⁸ Eine weitere Intention sei die Selbstvergewisserung der bedrohten geistlichen Instanz gewesen. Diese hatten aus staatspolitischer Klugheit die Gegenreformation unterstützt.¹⁶⁹ Außerdem sei die Barockisierung nur eine günstigere Variante zum Neubau, wenn dieser aus baulichen Gründen nicht möglich war.¹⁷⁰

Doch auch viele positive Meinungen äußerten sich in den vergangenen Jahrhunderten in der Kunstgeschichte zu diesem Thema: der Barock¹⁷¹ solle die Lebenskraft symbolisieren und die Kirche in angemessenen Festtagsglanz erstrahlen lassen.¹⁷² Eine weitere Sichtweise ist, dass die Kunst des Barock der Schlusspunkt von der Entwicklung, von dem rein geistigen Ideal der Romanik bis zu der Verbildlichung des göttlichen Glanzes, sei.¹⁷³ Der Barock konserviere außerdem alte Gebäude, was als Wertschätzung zu betrachten sei, und gäbe ihnen nur ein neues Gewand.¹⁷⁴

Eher neutral, und daher überaus realistisch, ist die Ansicht, dass die Barocke Baukunst der Arbeitsbeschaffung und der sozialen Stabilisierung diene. Die finanziellen Überschüsse wurden für Reinvestitionen in Klosterbetrieben verwendet. Dadurch wurde die Wirtschaft innerhalb des eigenen Territoriums belebt.¹⁷⁵

Es ist als Barockisierung zu bezeichnen, wenn die gesamte Raumschale von einer Renovatio im Barocken Stil verändert wird. Wenn beispielsweise nur der Altar erneuert wurde und der Rest der Kirche unverändert blieb, ist der vorgefundene Raumcharakter nicht aufgehoben worden und man kann nicht von „Barockisierung“ sprechen. Meistens führte die politische und soziale Stellung des Auftraggebers und dessen Anspruch zu einer bestimmten Form der baulichen Veränderung.¹⁷⁶

Die Bezeichnung „Barockisierung“ ist jedoch nur für die Phase des Barock gültig, und erhält ausschließlich durch einen Vergleich mit der Kunst anderer Jahrhunderte seine Qualität. Es ist das Phänomen einer Zeitströmung, welche „[...] die Umgestaltung einer mittelalterlichen

¹⁶⁷ [Pauker 1907] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁶⁸ [Thünker 1945] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁶⁹ [Götz 1992] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁷⁰ [Hitchcock 1968a] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁷¹ Hier ist das Zitat auf den deutschen Barock bezogen.

¹⁷² [Götz 1928] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁷³ [Bushart 1949] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁷⁴ [Rupprecht 1959] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁷⁵ [Roeck 1995] zit. nach: Engelberg 2005, S.15.

¹⁷⁶ Engelberg 2005, S. 19.

Kirche fundamental und qualitativ von einer entsprechenden Maßnahme in anderen Epochen unterscheidet.“¹⁷⁷

2.2. Renovatio – ein politisches Programm

Renovatio kann in allen Stilen und jeder Epoche als Begriff für die Erneuerung eines Baus und allen Formen der Umgestaltung eingesetzt werden. Der Terminus kommt von „Renovatio Ecclesiam“ der nachtridentischen Kirchnerneuerung, und ist kein künstlerisches oder geschichtliches, sondern ein rein politisches Programm. Nach den Beschlüssen des Tridentischen Konzils (1545 - 1563) verfasste Carl Borromeo (1538 - 1584), der Bischof Mailands, ein Architekturtraktat, das 1577 veröffentlicht wurde. Darin sind die restaurativen und pragmatischen Ziele des Kirchenumbaus beschrieben, der ein Ausdruck der gegenreformatorischen Haltung sein sollte. Die *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* sprach nicht vom Barock als Stil, sondern nur vom Ausdruck der religiösen Haltung: das Traktat verlangte unter anderem, dass Kirchen, die renoviert werden auf einem Sockel von drei bis fünf Stufen stehen sollten, als Grundriss ein lateinisches Kreuz zu verwenden hätten, oder dass in den Fenstern kein farbiges Glas mehr sein dürfte.¹⁷⁸ Dabei ging es um eine Kopie von Vorbildern und um die Verwendung von Spolien bei den rangerhöhenden Umbauten der Monumente. Renovatio ist die Umgestaltung eines Baus, unter Berücksichtigung des Erhalts der alten Bausubstanz, einer ästhetisch programmatischen Intention zufolge. Man spricht von Renovatio, wenn ein Gebäude erneuert wird, ohne dabei alle Teile fundamental neu zu gestalten. Bei der Renovatio wird ein vorhandenes Gebäude an moderne Nutzungs- und Gestaltungsvorstellungen angepasst. Sie konnte, wie schon erwähnt, auf alle Stilepochen angewandt werden,¹⁷⁹ und bot daher in verschiedenen Epochen auch verschiedene Regeln und Gesetze. Dadurch entstand die Freiheit, je nach Repräsentationsbedürfnis, ein architektonisches Konzept zu wählen.¹⁸⁰ Das Grundprinzip dabei ist die ästhetische Einheit und Kohärenz in allen Bauelementen.

Die gotische Fassade des Mailänder Doms symbolisiert in diesem Sinne nicht die Tendenz zur ästhetischen Einheit der Beibehaltung des ursprünglichen Stils, wie sie von Vasari propagiert wurde. Der Charakter der Conformit   ist hier als politischer Widerstand der norditalienischen Bauherren zu deuten, die sich der Fremdherrschaft Roms widersetzen

¹⁷⁷ Engelberg 2005, S. 18.

¹⁷⁸ Kruft 1991, S. 103 – 104.

¹⁷⁹ Die Barockisierung ist ein extremes Beispiel, da diese Form der Renovatio h  ufig angewandt wurde. Dennoch ist das Extrem nicht der allgemeine Ma  stab.

¹⁸⁰ Engelberg 2005, S. 18 – 20.

wollten.¹⁸¹ Durch den Einfluss der Auftraggeber wurde das einheitliche Konzept der renovierten Kirche jedoch nicht immer beibehalten. In Il Gesu löste der Jesuitenorden das Problem, dass verschiedene Familien unterschiedliche Stile finanzieren wollten, auf folgende Weise: die Jesuiten sicherten das einheitliche Konzept ihrer Kirche, indem sie den Sponsoren die Gestaltungswillkür entzogen und sie der Conformit  und Continuit  ihres Programms unterwarfen.¹⁸²

Ein weiteres Problem der Renovatio war der Umgang mit erhaltungswürdigen Teilen eines Gebäudes. Sollte man das Alte wegen seiner Ehrwürdigkeit erhalten, oder baute man es um, sodass es den Anforderungen des ästhetischen Ideals der Zeit entsprach? Wie mit ihnen umgegangen wurde war natürlich von Fall zu Fall verschieden, dennoch an drei Schemen orientiert: das erhaltungsw rdige Element wurde entweder unverändert gelassen, rücksichtslos neu gebaut oder durch die Renovierung neu inszeniert, sodass es dem Neubau entsprach.¹⁸³

In Italien kam wegen der Fortführung der christlichen Tradition vor allem die dritte Variante der Renovatio oft zum Zug. Alte Bauteile wurden vorzugsweise erhalten, wie an den Obergaden der Lateransbasilika zu sehen ist. Man hielt an der Bauweise der frühchristlichen Basiliken fest, wie beispielsweise an der geschnitzten Flachdecke. Diese Sicherung der alten Bauelemente diente auch der konfessionspolitischen Selbstvergewisserung. Die ehrwürdigen Elemente wurden daher vor allem in Rom rezipiert und in den Neubau eingefügt. Die architektonischen Elemente des Baus wurden als mittelalterliche Belege der ungebrochenen christlichen Tradition bewahrt und restauriert. Sie dienten dem Betrachter als Anregung zur Beschäftigung mit der Kirchengeschichte und als Zeugnis des göttlichen Heilswirkens. Es gibt keine Hinweise darauf, dass diese Elemente zur Bekehrung der Protestanten in ihrer Ursprünglichkeit belassen wurden. Daher ist es wahrscheinlich, dass vor allem die Legitimität und die Absicherung der apostolischen Nachfolge grundlegend und - gebend war.

Wenn der modernen sakralen Kunst Vorrang gegeben wurde, so war dies stets im Sinne der Deutlichkeit der Heilsgeschichte. Die Katakomben nahe Rom würden als Zeugnisse aus frühchristlicher Zeit die „dottrina della Religione“ nur indirekt zum Ausdruck bringen. Daher bedurfte es der Kunst, um die Geschichten Heiligenviten explizit zum Ausdruck zu bringen.¹⁸⁴

¹⁸¹ Engelberg 2002, S. 57.

¹⁸² Illusionismus wurde von da an als Mittel religiöser Kunst anerkannt.

¹⁸³ Engelberg 2005, S. 66.

¹⁸⁴ [Carrara 1758] zit. nach: Engelberg 2005, S. 85.

Erst im 18. Jahrhundert entwickelte sich die Tendenz der Musealisierung in Italien. Es entstand unter Papst Pius IX. ein zurückhaltender Modus der Renovatio, der den Erhalt der Beweise der Geschichte begünstigte.¹⁸⁵

2.3. Die „Reparatur“ der Stadt – Italien erholt sich von der Gotik

Die Kunst der Gotik galt spätestens seit der Veröffentlichung der Künstlerviten Vasaris 1568 als Maniera Tedesca, also nicht als Stilrichtung Italiens. Dennoch war diese Entwicklung, die das Mittelalter überdauerte, notwendig gewesen. Die Kirchen hatten nicht die ästhetische Qualität, aber den Zeugniswert des frühen Christentums einer katholischen traditionellen Position. Die frühmittelalterliche Bauform der Säulenbasilika mit dem Flachdach sorgte in der frühen Gegenreformation für Begeisterung, und galt auch später als Muster der Renovatio und als ein Fenster in die Vergangenheit.¹⁸⁶

Die „italienische“ Renovatio bezog sich im Wesentlichen nicht auf die absolute Neugestaltung einer Kirche, sodass sie schließlich wie ein Neubau aussah. Der „italienische“ Modus forcierte keine tiefgreifende Umstrukturierung des Baus, sondern konzentrierte sich rein auf die Erneuerung der Ummantelung und der Verkleidung des Vorhandenen. Lediglich die Bauelemente, die den Gesamteindruck des Raumes radikal störten, wurden zugunsten eines modernisierten Raumbildes umgebaut.

Die Maßnahmen, mit denen die Renovatio in Italien ausgeführt worden war, unterschieden sich grundlegend von den Maßnahmen der Renovatio des Nordens, die eher mit Restauratio, dem Neubau, zu bezeichnen sind.¹⁸⁷ Man entfernte bei der Neugestaltung einer gotischen Kirche das Maßwerk und die Gewölberippen. Dienstvorlagen wurden abgeschlagen, und die Fensterformen verändert. Die Renovatio Italiens bezog sich auf rein dekorative Veränderungen, die den Raumeindruck prägten. Man veränderte meistens weder die Wände noch das Gewölbe. So sollte die Grenze zum Neubau nicht angetastet werden.¹⁸⁸

In S. Maria sopra Minerva wurde die Grenze von Renovatio zur Restauratio zumindest im Bereich des Chores überschritten, als die polygonal gebrochene Apsis verändert wurde. (Abb.88)

¹⁸⁵ Engelberg 2005, S. 55 – 89.

¹⁸⁶ Engelberg 2005, S. 55 – 57.

¹⁸⁷ Restauratio bezeichnet laut Liebold 1981 den Neubau im Sinne von Umbau und Wiederaufbau. Durch die moderne Verwendung des Wortes als Synonym für die Wiederherstellung des Vorzustands, ist der Terminus in diesem Sinne jedoch wenig brauchbar. [zit. nach: Engelberg 2005, S. 89.]

¹⁸⁸ Engelberg 2005, S. 89 – 90.

Wie der damalige Bau ausgesehen hat ist auf einem Kupferstich von Luigi Rossini von 1843 (Abb.89) zu sehen. Der Ausschnitt zeigt die Sicht eines Betrachters, der in der Cappella Capranica steht und zum Mittelschiff blickt.

Die Formen aller Fenster wurden verändert: die Lanzettfenster des Langhauses wurden zu quadratischen Kassettenfenstern erweitert, wobei im zweiten, vierten und sechsten Langhausjoch das Fenster in der Obergadenzone fehlt¹⁸⁹ (Abb.90), und die Rosettenfenster, die zuvor die westliche Querhauswand auf der südlichen und nördlichen Seite durchbrochen hatten, waren nun ebenfalls zu Kassettenfenstern vergrößert worden, die aber mit einem Segmentgiebel oberhalb abgeschlossen worden waren. Das Gewölbe war nur im Langhaus und in den Seitenschiffen ein wahres Kreuzrippengewölbe. Wie die Gewölbeform im Querhaus verlief ist auf Grund des Ausschnitts nicht ganz klar ersichtlich. Das Gewölbe war schmucklos, wie auch die Wände, die Bögen und die Pfeilervorlagen. Den einzigen Dekor bildeten die Kapitelle der Halbsäulenvorlagen, die mit Blattgold verziert waren.

Generell ist jedoch zu sagen, dass die Perspektiven und die Proportionen nicht ganz realistisch wiedergegeben sind.

Der Querschnitt von Tommaso Massetti (Abb.90) von 1855 zeigt die Hauptapsis: eine halbkreisförmige Nische, die ebenfalls von drei quadratischen Kassettenfenstern durchbrochen war.

Auf einem weiteren Stich von Giuseppe Fontana 1838 (Abb.91) sind die Rundbogen zu sehen, mit denen die Vierung an östlicher Seite zum Presbyterium und an westlicher Seite zum Langhaus abgegrenzt sind. Dieser Kupferstich belegt die literarischen Hinweise, in denen darauf verwiesen wird, dass die Aufsätze, die die Spitzbögen im Barock zu Rundbögen machten, vor der Regotisierungsphase bereits 1824 abgeschlagen wurden.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Tommaso Massetti zeigt in einem Längsschnitt von 1855 die baulichen Veränderungen der Kirche.

¹⁹⁰ Massetti 1855, S. 25.

3. Zurück in die Gotik – Die Frage, was der römischen Kunstlandschaft fehlt

Um 1800 waren fast alle die Kirchen in Rom barockisiert worden. Wenige Bauten zeugten noch davon, dass es auch hier die mittelalterliche Stilform gegeben hatte. Santa Maria sopra Minerva war eine Kirche, die sich dennoch den Weg zurück in die Gotik erschließen würde. Ein grundlegendes Faktum, um diese Veränderung zu gewährleisten, war dabei die Tendenz zur Musealisierung, die um 1800 entstanden war und stetig wuchs.

3.1. Die Musealisierungstendenz - Die Hintergründe des ästhetischen Historismus

Die Entfaltung des bürgerlichen Geschichtsbewusstseins durch die Aufklärungszeit führte im Norden Europas die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte aus einem philosophisch – ästhetischem Standpunkt herbei. Zuerst säkularisierte sich Frankreich 1789 durch die französische Revolution, dann Deutschland 1803 durch den Reichsdeputationshauptschluss, so dass die Völker dieser Nationen auf eine Reise der nationalen Identitätsfindung geschickt wurden. Bis dahin waren Werke von kunsthistorischem Wert nicht konserviert worden. Meist waren Kirchen und Klöster zur Zeit der Reform und der Revolution profanisiert oder abgerissen worden. Die Güter waren in Privathände gelangt. Die Romantiker am Beginn des 19. Jahrhunderts konzentrierten sich auf den ästhetischen statt dem geschichtlichen Charakter der Gebäude. Die Raumatmosphäre war zum unweigerlichen Symbol für die Wandlung des Sakralbegriffs geworden. Die Stilepochen der Kunst wurden als Stufen betrachtet, auf dem Weg der Entfaltung des Geistes.¹⁹¹ Darin hatte das Einzelkunstwerk Platz, wenn es der wissenschaftlichen systematischen Entwicklung der Kunstgeschichte diene.

Doch auch die Romantiker mussten sehen, wie im Laufe der Zeit die Vergänglichkeit in den Denkmäler der Heimat Einzug hielt. Dieses Problem verstärkte sich ab 1830: Man suchte ein Mittel den früheren Zustand der historischen Gebäude wieder herzustellen. Wie Eugène Viollet Le – Duc die Portalzone der Pariser Nôtre Dame durch Musterbücher von den Schäden durch die Revolution in den Originalzustand zurückversetzt hatte, so solle es nun auch an vielen Bauten in Deutschland geschehen. Das Ideal der Restaurierung war den Ursprungszustand herzustellen.

„Nicht die Kunst als Kunst, sondern die vaterländischen Heiligtümer und Horte gegen die Umwälzungslust verdienen höchste Aufmerksamkeit und lassen jedes einzelne

¹⁹¹ [Hegel 1976] zit.in: Schenkluhn 1985, S. 11.

registrierwürdig erscheinen [...]“¹⁹² fasst Schenkluhn die Aufforderung zur staatlichen Denkmalpflege von Kugler 1854 zusammen.

Plötzlich verminderte sich das Interesse der Bürger am Kunstwerk selbst, und wendete sich mehr dem Bau als Geschichtsbild statt des ästhetischen Charakters zu. Besonders bei mittelalterlichen Kirchen war die Gesinnung des Volkes gegen jegliche moderne Erneuerung. Im Zusammenhang mit der nationalen Identitätsfindung nach dem Bruch mit der Vergangenheit diente die Kunst als Stütze, da sie sich in ihrem Verlauf immer parallel zur geschichtlichen Entwicklung hielt. Der ästhetische Historismus, „[...] der das Kunstwerk als Ausdruck seiner Zeit betrachtete [...]“¹⁹³, entwickelte sich zur Stilanalyse. Der Stil wurde formal analysiert zu einem Formenapparat, und das Kunstwerk dem Bedeutungszusammenhang entrissen.¹⁹⁴

Im Kirchenstaat Italien muss bei dieser Betrachtung ausgeklammert werden, da hier die Tendenz zur *Renovatio* andere Gründe hat: die Bewahrung der christlichen Kunst hing hier mit der machthabenden Persönlichkeit, Papst Pius IX. (1846 - 1878), zusammen. Der Papst unterstützte die modernen Anliegen, wie den Bau des Eisenbahnnetzes in Mittelitalien, die Regulierung des Tibers, den Bau neuer Straßen und die Ausgrabungen des Portum Antikum bei Rom.¹⁹⁵ Die moderne Einstellung des Papstes geriet in den Unruhen Europas 1848 jedoch unter Bedrängnis, als sich die Pflichten des Regierenden nicht mit denen des geistlichen Leiters der Kirche vereinbaren ließen. Die Nationalisten hatten zuvor eine Kriegserklärung des Papstes gefordert, die dieser aber ablehnte, da er kein Krieg mit Nationen, deren Kinder katholisch waren, führen wollte. Aus diesem Grund ereignete sich der Mord an Pellegrino Rossi 1848, der dazu führte, dass der Papst verkleidet nach Gaetano floh.¹⁹⁶ Kardinal Antonelli erreichte die Wiederherstellung des Kirchenstaats durch einige Truppen 1850, so dass der Papst nach Rom zurückkehren konnte. In Rom ließ der Papst die Renovierungsarbeiten der christlichen Kunstdenkmäler währenddessen ungestört fortführen. „[...] so sehr liegt dem Heiligen Vater die Aufgabe am Herzen, die Denkmäler des heidnischen Altertums sowie der christlichen Kunst wieder herzustellen und zu erhalten, daß 60 000 Scudi für das gegenwärtige Jahr [1860] verlangt wurden.“¹⁹⁷ Die Revolution hatte die Einstellung des Papstes dennoch geprägt: Er verurteilte liberale Ideen und untermauerte das Unfehlbarkeitsdogma, indem er 1854 die Glaubenslehre der letzten Jahrhunderte zum Dogma

¹⁹² [Kugler 1854] zit in: Schenkluhn 1985, S. 11.

¹⁹³ Schenkluhn 1985, S. 17.

¹⁹⁴ Schenkluhn 1985, S. 11 – 18.

¹⁹⁵ Margotti 1860, S. 343 – 344.

¹⁹⁶ Schmidt 1963, S. 122 – 127.

¹⁹⁷ Maguire 1860, S.340.

erhöhte.¹⁹⁸ Die Tendenz die christlichen Denkmäler durch eine Renovatio in ihren Originalzustand zurückzuführen entstand hier also nicht durch die nationale Musealisierungstendenz, sondern durch die Persönlichkeit und die modernen Gesinnung Papst Pius‘ IX..

3.2. Die Baugeschichte des alten Gesichts der neuen Kirche Santa Maria sopra Minerva

Die Baugeschichte der Renovatio im gotischen Stil¹⁹⁹ ist bei der römischen Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva leicht zu rekonstruieren, da es kurze und genaue Aufzeichnungen des Baufortschritts gibt. Diese belegen vor allem die Finanzierung, doch äußern sich nur wenig zur Frage wo die bezahlten Arbeiten in der Kirche verrichtet wurden. Notizen verschiedenen Ursprungs²⁰⁰ zeigen den Fortgang der Arbeiten und die Kosten der einzelnen Projekte.²⁰¹

In mehreren Versammlungen des Dominikanerkonvents 1802 stabilisierte sich die Meinung, dass man die Kirche restaurieren müsse, um die „Deformierungen“ des Baus, die im 16. Jahrhundert vorgenommen worden waren zu reparieren. Schnell wurde beschlossen, dass die Rundbögen bei der Vierung und im Langhaus wieder zur originalen Spitzbogenform zurückgeführt werden sollten.²⁰² Der Triumphbogen war durch den Einzug des Langhausgewölbes im 15. Jahrhundert vollkommen verdeckt worden. Die Apsis war von Giovanni Fontana und Carlo Maderno im 17. Jahrhundert erneuert worden. Der Eingangsbogen war durch Stuckaufsätze zum Rundbogen umgebaut worden. Auch die Nebenchorkapellen präsentierten sich nun mit verschiedenen Dekorationselementen, die einer anderen Ordnung entsprungen waren.

Schon 1824 wurden die Rundbögen, die durch Carlo Maderno im 17. Jahrhundert eingesetzt worden waren, im Zuge einer Restaurierung abgeschlagen. Am 31. Mai 1845 besuchte Papst Pius IX. die neogotische Kirche S. Cuore nella Villa Lante, und gab das drängendste Signal, die Renovatio zu beginnen: er bewunderte den Stil der Neogotik und drückte sein Bedauern aus, dass dieser in Rom fehlte. Die einzige, ein wenig ähnliche Kirche in Rom sein die Kirche

¹⁹⁸ Fischer 2001, S.111.

¹⁹⁹ Hier gilt der Terminus „Renovatio“, da nur die Ummantelung der Kirche ein neues Aussehen erhielt und die Grundmauern nicht umgebaut wurden.

²⁰⁰ Hier sind vor allem die Sitzungsprotokolle des Konvents und Rechnungen gemeint.

²⁰¹ Villetti 1989, S. 191.

²⁰² [CM, Libro dei Consigli dal 1755 al 1810], zit. in: Villetti 1989, S. 189.

der Minerva. Diese Äußerung wurde vom Dominikanerkonvent mit dem Auftrag zur Regotisierung gleichgesetzt.²⁰³

Am 28. Oktober 1847 vertraute der Konvent dem Architekten Girolamo Bianchedi die Direktion der Arbeiten an.

3.3. Girolamo Bianchedi

Girolamo Bianchedi war in Faenza in den Dominikanerorden eingetreten. Seinen Eifer als Architekten, konnte er erstmals 1844 in S. Domenico in Bologna unter Beweis stellen. Er zeigte außer seiner Fähigkeit als Architekt auch sein Talent als Kupferstecher und Schnitzer, wie auch seine Begabung als Tischler. 1844 wurde Bianchedi von Papst Pius IX. dazu berufen die Kathedrale von Imola zu restaurieren. Im gleichen Jahr forderte ihn der Papst auch dazu auf Zeichnungen für eine Renovatio der römischen Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva zu machen.²⁰⁴ Es wird berichtet, wie Bianchedi den Stil der Spitzbogen wählt. Er korrigierte die Form der „Übergangsepoche“, den die Architekten gewählt hatten und verminderte die Unregelmäßigkeiten, um auf den wahren gotischen Stil hinzuweisen. Ein einfacher Plan und eine wirtschaftliche Ausführung waren notwendig.

Im Jahr 1849 verstarb Girolamo Bianchedi und hinterließ einen konfusen Baubetrieb, der bereits mit dem Plan des Architekten begonnen hatte und beibehalten werden sollte.

Die Gründe, aus denen Bianchedi überzeugt war den gotischen Stil für die Renovatio der Kirche wählen zu müssen, kamen aus der Gesinnung der Epoche unter Papst Pius IX.: man wählte nicht die Gotik im speziellen, sondern grundsätzlich den Originalstil der Kirche²⁰⁵. In Bezug auf diese Kirche war die öffentliche Meinung verwirrt: das Wissen, dass Rom trotz seines ganzen architektonischen Reichtums diese Epoche vermisst, war unannehmbar. Dennoch befürchtete besonders der Klerus, die Minervenkirche könne, wenn sie ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt werden würde, zum Gegenstand des Protestes werden, weil sie in dieser Zeit des Umbruchs 1848 ein Symbol für die Macht des Papstes und dessen Institutionen sei.

Ein anderer Grund sich für die Renovatio zu entscheiden war, dass die römische Dominikanerkirche in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts bereits einen „jammerhaften“

²⁰³ Buchowiecki 1970, S. 696.

²⁰⁴ [De Ferrari 1850] zit. In: Villetti 1989, S. 192.

²⁰⁵ Villetti 1989, S. 212.

Eindruck machte. Das Gebäude wirkte an den Wänden und an der Konstruktion bereits so, als ob es nicht mehr stabil wäre²⁰⁶.

Die Gründe für die stilistische Veränderung der Kirche mögen wahr oder vielleicht nur ein Vorwand gewesen sein, jedoch lassen sich die funktionalen Motivationsgründe für die Renovatio im gotischen Stil nicht leugnen: einige Bauelemente in der Kirche hatten ihren Spitzbogencharakter beibehalten und galten daher richtungweisend für den Umbau der Kirche.

Chiassi zufolge, hatte Girolamo Bianchedi seine Ideen der gotischen Form und seine Absichten beim Umbau der Kirche einem Ausschuss der Accademia di S. Luca in Rom dargelegt, und hätte verschiedene Zustimmungen erhalten.²⁰⁷ Matthiae beschreibt in seinen Beobachtungen die Planung der Rekonstruktion der Kirche des 13. Jahrhunderts: Bianchedi wollte mehr gotische Elemente in seine Ausführung involvieren, und es sei unmöglich zu präzisieren mit welchen Mitteln er dieses Ziel erreichen wollte.²⁰⁸ Der Plan Bianchedis umfasste die ganze Kirche. Alle dekorativen Elemente sollten der Idee der Gotik entsprechen: Die Kurven würden „gereinigt“ werden, sodass sie dem Spitzbogenstil entsprächen. Die Kapitelle, welche in den späteren Jahrhunderten hinzugefügt worden waren, sollten an die mittelalterlichen Kapitelle der östlichen drei Seitenschiffjoche angeglichen werden. Das Gewölbe sollte mit der originalen Illumination, die man aus S. Maria Novella kannte, verziert werden. Gewölberippen aus Stuck sollten den gotischen Charakter verifizieren. Das Bögen- und Stützsystem sollte bleiben, doch die beigegefügt Diagonalrippen sollten durch eine ausdrucksvolle Bemalung unterstrichen werden.

Doch woher kam die Idee von den gotischen Mustern und Ornamenten, die in Rom sehr selten waren? Es ist zu vermuten, dass die Musterbücher der italienischen Gotik im Zuge der Traktatliteratur ab dem 15. Jahrhundert entstanden sind. Cesare Cesarino hatte in seinem Vitruv – Kommentar die gotischen Formen in einigen Illustrationen (Abb.92) überliefert und für die Öffentlichkeit verfügbar gemacht. Guarino Guarini (1624 - 1683)²⁰⁹ forderte in seinem Werk *Architettura Civile* 1686 eine positive Rezeption der Gotik. Die Schrift, die erst

²⁰⁶ Villetti 1989, S. 193.

²⁰⁷ Chiassi 1855, S. 12 - 13.

²⁰⁸ [Matthae 1855] zit in: Villetti 1989, S.

²⁰⁹ Guarini war ein Bruder des Theatriner Ordens und studierte ab 1639 Theologie, Philosophie und Mathematik in Rom. Der Einfluss Borrominis, dessen Architektur ihn inspirierte, ist vor allem in seiner Ausführung des Palazzo Carignano zu sehen. Ab 1666 arbeitete er für das Haus Savoyen, da er als Hauptmeister des oberitalienischen Spätbarocks galt. Nach seinen Plänen wurden unter anderen die Kirchen San Filippo Neri 1715 und San Lorenzo 1668 in Rom gebaut. Außer der Publikation *Architettura Civile* (1686) verfasste Guarino Guarini die Schriften *Placita Philosophica* 1665 und *Euclides Adauctus* 1671.
[<http://deu.archinform.net/arch/2664.htm>]

posthum erschien, räumt der Gotik den Rang einer eigenen Ordnung ein.²¹⁰ Anhand einiger Abbildungen und Tafeln zeigt er die typischen Elemente der gotischen Kunst. Die Publikationen Guarinis waren nicht unbekannt. Bernardo Vittone (1702 – 1770)²¹¹ schloss sich im 18. Jahrhundert dem Gotik – Verständnis Guarinis an, und publizierte eigene Entwürfe dazu.²¹² Die Beschäftigung der Kunstszene und der Akademie San Luca in Rom mit dem Zeitstil der Gotik wurde verstärkt und nahm europaweit zu. Auch in England wurden Anfang des 19. Jahrhunderts zahlreiche Vertiefungen und Interpretationen dazu publiziert.²¹³ Die Muster und Ornamente waren verbreitet, und fanden sich international in der Renovatio der Kirchen im Sinne eines „neogotischen Stils“ wieder.

Ein prägnantes Beispiel für die Neogotik in Rom bietet die Kirche San Tommaso di Canterbury an der Piazza S. Caterina di Rota (Abb.93). Die Kirche, die 1654 an das englische College anschließend gebaut wurde, war unter dem Pontifikat Pius IX. 1869 – 1888 erneuert worden. Die Leitung des Baus hatte Pietro Camporese inne. Für die Dekoration waren Ferdinando Fuga, Luigi Poletti, Filippo della Valle und Virgil Vespignani verantwortlich. Vespignani war nicht nur ein Mitglied der Accademia di S. Luca, sondern zum Zeitpunkt des Baus der Minervenkirche der Präsident der Institution.²¹⁴ Man kann daher annehmen, dass die gotischen Formen, die in der Kirche S. Maria sopra Minerva aber auch beim Neubau von S. Tommaso di Canterbury angewendet wurden, der Idee der Gotik der Accademia di S. Luca entsprechen, da bei der Renovatio beider Kirchen diese Akademie entscheidende Urteile über die Gestaltung fällte.²¹⁵

3.4. Aller Anfang ist schwer – Der Beginn der Regotisierungsphase unter Girolamo Bianchedi

Bereits ein Jahr vor dem Beginn der Renovatio 1847 stellte Bianchedi als Direktor eine Liste aller Arbeiter auf. Es wurde daraufhin Eisengitter für den Bau in der Kirche bereitgestellt. Es ist evident, dass die ersten Arbeiten für die Festigung der Statik vorgenommen wurden. Mit Ketten wurden die Schiffe befestigt²¹⁶. Der Architekt vermied in seiner Planung die

²¹⁰ Kruft 1991, S.120.

²¹¹ Vittone studierte in Rom Architektur gewann 1732 den Preis der Accademia di San Luca. Er veröffentlichte die Schriften Guarinis 1737 erneut. Wie schon Guarini, war auch er in seiner Kunst von Borromini beeinflusst, obwohl Vittone als Architekt des Rokoko gilt. [Wittkower 1980, S. 424– 432.]

²¹² Kruft 1991, S. 220.

²¹³ Kruft 1991, S. 375.

²¹⁴ Placzek 1982, S. 310.

²¹⁵ Villetti 1989, S. 201.

²¹⁶ Villetti 1989, S. 206.

Verwendung der originalen gotischen Formen, denn er wollte die perfekte Harmonie mit der neuen Dekoration, die es noch auszuführen gab, schaffen. Im Laufe des ersten Baujahres schaltete sich eine Kommission des Handelsministeriums ein, welche genaue Unterlagen über den Plan und die Zeichnungen haben wollten. Der Umbau der Predigerbrüder sollte auf diese Weise auch staatlich überwacht werden. Der Prior Mariano Spada (1796 - 1872) übermittelte dem Sekretär des Ministeriums, Sig. Grifi, die Zeichnungen der Veränderungen, die man vornehmen wollte. Die Erneuerung war nun nicht mehr an S. Maria Novella orientiert.²¹⁷ Ein Brief aus dem Jahr 1849 verweist auf eine Anzeige, in der vermerkt ist wie nach dem Tod Bianchedis die Arbeiten fortgeführt werden sollten, da es nun an Führung fehlte.²¹⁸ Im selben Jahr begann in Rom eine Epoche, in der man sich der römischen Republik annäherte und vom Papst Pius IX. entfernte. Dieser war nach dem Mord an Pellegrino Rossi 1848 nun nach Gaeta geflohen. Die wirtschaftlichen Probleme der Arbeiten waren von den Dominikanern nie vernachlässigt worden, dennoch hatte man mit der Knappheit der Mittel zu kämpfen.

Aus dieser Lage heraus formte sich die *Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti*, die die Leitung der Renovatio übernahm und auf diese Weise verstaatlichte.²¹⁹

Diese Kommission bestand aus einer Abordnung mehrerer Architekten, und unterstand dem Handelsminister. Die Aufgabe des Kollegiums waren wöchentliche Visiten, bei denen die Architekten sich ein Bild vom Fortschritt des Baus machen sollte. Sie kontrollierten die Dekoration und die originale oder reformierte Architektur. Die „Kommission der gotischen Form“ sollte alle Kartons und Entwürfe erhalten, und die Absichten und Arbeiten korrigieren oder präzisieren. Sie bestand aus mehreren Teilen: ein Teil, der die Arbeiten überwachte und einem zweiten Teil, der sich *Commissione Artistica* nannte.

Am 12. Juni 1850 betrat die Commissione zum ersten Mal die Baustelle²²⁰ in der Kirche S. Maria sopra Minerva. Nach dem Besuch erstatteten sie dem Minister Bericht, welcher dann in einem akkuraten Ton dem Papst mitzuteilen versuchte, dass die neue Dekoration nicht zu der neuen Architektur passen würde. Die Kommission betonte, dass der größte Teil der Schäden der Kirche durch den Versuch die Gotik zu reduzieren im 16. Jahrhundert begründet worden waren. Viele der Beschädigungen seien nun irreparabel. Die wöchentlichen Visiten wurden von den Personen der Kommission durchgeführt, die sich der Überwachung des Baus gewidmet hatten. De Fabris, Canina, Folchi, Minardi, Poletti und Tenerani besuchten

²¹⁷ Die Malereien der Apsis, die einen Baldachin zeigen, waren in diesem Fall von S. Maria Novella inspiriert, wurden jedoch abgewandelt.

²¹⁸ Villetti 1989, S. 206 – 207.

²¹⁹ Die Kommissare der Kommission waren Agricola, De Fabris, Minardi, Canina, Campana, Seg. Grifi und Visconti, der Direktor des päpstlichen Museums.

²²⁰ Villetti 1989, S. 209.

samstags Santa Maria sopra Minerva und beratschlagte danach mit der Commissione Artistica über ihre Norm und das Ziel der Renovatio²²¹. Auf diese Weise wurde der Gebäudeschmuck für die Mönche bestimmt. Das Ministerium setzte in vielen Fällen seinen Willen auch gegen den Papst durch. Dabei war der philosophische Standpunkt der Kommission gegenüber dem Konvent nicht ganz klar: schon 1850 hatte die Abordnung behauptet, die Kirche sei niemals gotisch gewesen, wodurch Verwirrung bei den Predigerbrüdern ausgelöst worden war.²²²

Die ersten Beschlüsse, die die *Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti* an die Bauleute der Minervenkirche richtete, folgten: Man solle nicht an den mittelalterlichen Kapitellen der Seitenschiffe Hand anlegen, damit der Charakter der Kirche beibehalten werden könnte. Die Maler, die bei der Renovatio tätig waren, sollten mit der Bemalung beim Chor aufhören, da das Ministerium dazu noch keine Zustimmung gegeben hätte. Die Grabmonumente sollten wieder²²³ unter Beaufsichtigung der Commissione auf ihren Plätzen platziert werden.²²⁴

Die Besuche und Beschlüsse der *Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti* wurden genau in den Akten des staatlichen Archives vermerkt. Man wollte den Charakter der Bauarbeiten unterstreichen und das Ausmaß an baulichen Verpflichtungen zeigen. Alle Vorgänge sollten unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit geschehen.

3.5. Die Eingriffe der Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti

Bei den Eingriffen der Kommission in das Baugeschehen an der Dominikanerkirche, handelte es sich einerseits um Korrekturen, die den Stil in die Richtung der wahren Gotik lenken sollten, andererseits um Ideen, wie man das Projekt besser finanzieren könnte. Die Vorschläge mussten dem Plan Bianchedis, den nun Giuseppe Cassetta²²⁵ als Architekt zu realisieren versuchte, nicht widersprechen, aber der Plan war auch nicht verbindlich.

Die Fenster

Ein Beispiel für eine kompromisshafte Lösung sind die heutigen Fenster der Basilika: Mit dem Beschluss die Fenster zu erneuern, wollte man die Atmosphäre des Raums erhalten. Die Idee Bianchedis, im Mittelschiff kolorierte Fenster einzufügen, wurde fortgeführt. Die

²²¹ Villetti 1989, S. 209 – 211.

²²² Villetti 1989, S. 210.

²²³ Die Monumente und Gräber waren zum Baubeginn 1848 von den Pilastern und Wandvorlagen entfernt aber erhalten worden.

²²⁴ Villetti 1989, S. 215.

²²⁵ Chiassi 1855, S.18.

Umsetzung dieses Vorhabens beschloss der Konvent jedoch erst 1853 in einer Sitzung. In der Hauptapsis sollten drei lanzettförmige Fenster (fenestroni) und darüber drei Okuli entstehen. Die Arbeiten wurden von Bertini da Milano ausgeführt.²²⁶

Die Kanzel

Bei einigen Entscheidungen setzte die Kommission jedoch ihr Vetorecht durch: Für die Kirchenkanzel der Basilika wurden mehrere Varianten eingereicht. Es sollte eine Treppe in die Säule, die die Kanzel trug, eingemeißelt werden. Die Commissione verbot die Durchführung dieses Vorschlags. Man beschloss, dass dies ein Vorschlag polemischer Art gewesen sei²²⁷, und dass man die alte Kanzel der barocken Kirche behalten würde.

Das Gewölbe

Manchmal setzte das Gremium sich auch aktiv für die Fortführung und Gestaltung des Baus ein, wie es beim Gewölbe der Fall war: die Arbeiten am Gewölbe wurden von den Architekten Folchi, Poletti und Canina geleitet. Man probierte die Konstruktion der Bögen zu stabilisieren und fortzuführen. Dem Kreuzgratgewölbe wurden Gipsrippen aufgesetzt, um dem gotischen Stil zu entsprechen. Die Bemalung des Gewölbes (Abb.56) verweist auch auf ein Muster, welches man aus der Gotik kannte.²²⁸ Die Wände sind mit Bändern gegliedert (Abb.57). Diese Bänder sind ornamental und sollen an typische gotische Flechtbänder erinnern. Das gelbe Karomuster, das die Wände der Seitenschiffe des Langhauses prägt, ist in zwei verschiedenen Orientierungen (Abb.94) gemalt worden. Die Wände des Querhauses und des Mittelschiffs des Langhauses sind mit einem Kreismuster geschmückt, welches dem der Seitenschiffe ähnelt. Die oben genannten roten und goldenen Streifen und Bänder teilen das gelbe Muster.

Der Boden

Auch die Entscheidung über das Muster des Bodens wurde von der Commissione getroffen: Wegen zahlreichen Tiberüberschwemmungen war der Boden der Kirche abgetragen und beschädigt. Die Kommission betonte die geringe Würde des alten Bodens und beriet über die Bearbeitung davon in „opera alessandrina“²²⁹. Diese Methode war schon in mehreren Kirchen Roms angewandt worden. Der Vorschlag war nach dem Geschmack des Konzils, der unter dem Einfluss der Ausgrabungen und Restaurationen stand, aber gegen den Geist des 19.

²²⁶ Die Maßwerkfenster sind nach Kartons von Bernardo Riccardi von Bertini di Milano und Moroni aus Ravenna angefertigt worden. [Buchowiecki 1970, S. 723.]

²²⁷ Villetti 1989, S.228.

²²⁸ Beispiele für den Baldachin findet man in S. Francesco in Assisi oder in der fast gleichen Bemalung des Gewölbes von S. Maria Novella in Florenz.

²²⁹ Opera Alessandrina ist die Bezeichnung der Bodengestaltung mit roten und grünen Scherbenplatten. Benannt ist die Methode nach Kaiser Alexander Severo, der diese Methode zum ersten Mal bauen ließ. [Corsi 1833, S.35.]

Jahrhunderts. Der Boden der Kirche war schon öfter das zentrale Thema der Konventsversammlungen gewesen.

Zuerst hatte man zu diesem Anlass die Gedenktafeln von Boden entfernt. Die Baustellenaufsicht erachtete die Erneuerung des Bodens nicht für notwendig, da der Tiber die Kirche häufig überschwemmte. Dennoch beschloss der Konvent 1851 den Boden in Verbindung mit den restlichen Ornamenten zu renovieren, um die Konstruktion der Bögen trocken zu halten und eventuelle Schäden früherer Umbauarbeiten auszubessern. Das Muster des neuen Bodens kam nach der Genehmigung durch die Predigermönche von der Kommission. Ein wenig später sollten aus den Marmorsäulen der Klosterküche Schollen für den Boden geschnitten werden, doch der Prior wich von der Idee ab, als er vom Wohlwollen des Ministeriums gehört hatte. Schließlich kam der neue Marmor, der der Kirche als Boden dienen sollte aus Griechenland und wurde unter großem Aufwand 1852 geliefert.²³⁰

Während eines Besuchs der Kommission hatte der Prior des Konvents um eine Verkleidung der Säulen und Pilaster und um griechischen Marmor für die Basis gebeten. Es kam die Idee falschen Marmor zu verwenden auf. Die Kommission willigte zur Farbe des falschen Marmors ein, nachdem ihr Proben gezeigt worden waren²³¹. Der falsche Marmor wurde mit Mörtel auf die Säulen und Pfeiler aufgesetzt. Heute bröckelt der Mörtel unter der Marmortapete, die schon im 19. Jahrhundert kurz nach dem Auftragen von Luftblasen und Falten deformiert war, und löst sich allmählich ab.

3.6. Der Bauabschluss der renovierten Kirche und der Stil der Neogotik im 19. Jahrhundert

Im Jahr 1851 stellte die Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti kurzfristig ihre Besuche an der Baustelle der Kirche S. Maria sopra Minerva ein, nachdem ungenehmigte Arbeiten durchgeführt worden waren. Die Dekoration und die Malerei an den Seitenschiffen war vorgenommen worden, ohne dass man die Vorschläge dem Ministerium präsentiert hatte.²³² Wenig später nahmen die Kommissare De Fabris, Canina, Tenerani, Folchi und Visconti die Visiten, nachdem der Prior sich entschuldigt hatte, wieder auf. Die Kommissare Folchi und Canina waren Architekten. Antichità Visconti war zu diesem Zeitpunkt der Direktor des päpstlichen Museums und der päpstlichen Galerie.

²³⁰ Villetti 1989, S. 219.

²³¹ Villetti 1989, S. 214.

²³² Villetti 1989, S. 222.

1855 nahm man sich der letzten Arbeiten der Renovatio an den Fenstern, der Kanzel und dem Baldachin an. Das „Giornale di Roma“ vom 9. August 1855 berichtet, dass die Restaurationsarbeiten beendet seien und der Papst nun erlaubt hätte, die Reliquien der Heiligen Catharina von Siena in die Kirche zu überstellen. Die Kirche wurde den Gläubigen wieder zugänglich gemacht. (Abb. 96)

Der Stil der Renovatio ist ein deutlicher Kontrast zum Plan Bianchedis, der ein Revival des gotischen Stils der Kirche herbeigeführt hätte. Es zeigt die Entscheidungen der „Belle Arti“, die auch wirtschaftliche Faktoren einbezog hatten und die Sicht der Accademia di San Luca auf die Gotik aus dem 19. Jahrhundert präsentiert. Der Kontrast scheint heute besonders evident in der Lösung des Gewölbes des Mittelschiffs und der Seitenschiffe, doch auch bei der Betrachtung des hochgotischen Chors, den man wieder herzustellen versuchte. Zum Schluss lässt sich in Bezug auf die einzige gotische Kirche Roms sagen, dass der gotische Stil bei der Renovatio der Kirche S. Maria sopra Minerva durch die Dekoration, den Gips und den falschen Marmor ausgedrückt wurde. Die Reaktionen der ersten Besucher der Kirche S. Maria sopra Minerva am 9. August 1855 waren dementsprechend negativ.²³³

²³³ Buchowiecki 1970, S. 696.

4. Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Die Kirche S. Maria sopra Minerva, deren Baubeginn 1280 datiert ist, spricht den Besucher durch ihre einmalige Signifikanz an. Wie der anfängliche Rundgang im ersten Kapitel zeigte, schlummert in jeder Kapelle der Seitenschiffe ein Stück der fast 800 – jährigen Geschichte des Baus. Dennoch gibt es Geheimnisse des 13. Jahrhunderts, die trotz Forschung nicht zu lüften sind.

Wie durch die Analyse der These des Vincenzo Marchese zu sehen war, wird die Frage nach den wahren Architekten der Minervenkirche immer ungeklärt bleiben. Die These ist möglich aber nicht wahrscheinlich, da man sie widerlegen kann. Mehrere Einflüsse, die beim Bau der Grundmauern der Kirche mitgespielt haben, sind auf die prominenten Auftraggeber der florentiner Dominikanerkirche S. Maria Novella zurückzuführen. Auf Grund dieser Verbindungen ist die Ähnlichkeit der Kirchen S. Maria sopra Minerva und S. Maria Novella verständlich erklärbar. Durch die Vergleiche der Kirchen in Bezug auf den Chor, das Querhaus, das Langhaus und die Fassade, konnten die Fragen beantwortet werden, woher die prägnantesten Einflüsse in die Architektur des Baus der Minervenkirche kamen, und wie die römische Dominikanerkirche ursprünglich ausgesehen haben muss. Die Verbindung und Eingliederung der Kirche in die Tradition der Mendikantenarchitektur zeigt in diesem Sinne, wie es passieren konnte, dass sogar in Rom gotische Architekturelemente angewandt wurden. Ebenso erklärt die Architektur der Bettelorden, woher die Tendenz zur Saalkirche kam. Dennoch musste berücksichtigt werden, dass auch die stadtrömische Bauweise ihre Spuren beim Bau hinterließ, wie man an der Fassade des 16. Jahrhunderts und am Konsolfries erkennen kann. Der Typ der Kirche war rein gotisch. Die italienische Traktatliteratur der folgenden Jahrhunderte zeigte warum die Minervenkirche als gotischer Bau ein Phänomen mit Seltenheitswert blieb. Die negative Einstellung der Autoren, die sich mit der Aufarbeitung der Kunstgeschichte beschäftigten, betrachteten die Architekturform der Maniera Tedesca wie einen Eindringling, da sie als Ausdruck des Einfalls der Barbaren, der Goten, betrachtet wurde. Vasari äußerte sich dazu eindeutig feindselig, und beeinflusste die Meinung des gesamten italienischsprachigen Volks. Die Darstellung der italienischen Traktatliteratur beantwortete die Frage, woher der Drang zur Barockisierung der mittelalterlichen Kirchen Roms kommt, unter dem auch S. Maria sopra Minerva 1604 umgebaut wurde. Jedoch ist zu betonen, dass die Renovatio als Renovatio Ecclesiae nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein politisches Programm der Gegenreformation nach dem nachtridentischen Konzil 1563 war. Die Art der Barockisierung,

die bei der römischen Dominikanerkirche angewandt wurde, entsprach der „italienischen Renovatio“: beim Umbau wurden die Grundmauern nicht berührt. Das Erscheinungsbild der Kirche wurde durch oberflächliche Veränderungen nach den Regeln der *renovatio ecclesiae* umgestaltet. Daher ist in diesem Fall eigentlich von „Renovatio im barocken Stil“ zu sprechen. S. Maria sopra Minerva hätte, wie alle anderen barocken Kirchen Roms, in dieser Stilstufe bleiben können, doch die Dominikanerkirche unterfiel einer weiteren Renovatio im 19. Jahrhundert, welche die Architekturelemente der Kirche wieder in die Stilphase der Gotik zurückführen sollte. Warum? Um diese Frage zu beantworten, war es notwendig die machthabende Autorität des italienischen Volks im 19. Jahrhundert zu betrachten. In den nördlichen Regionen Europas waren die politischen Umstände ein guter Dünger für die Musealisierungstendenz des 19. Jahrhunderts, bei der die Konservierung nationaler Schätze des Vaterlands als Hilfe des Nationalbewusstseins im Mittelpunkt stand. In Italien strebte dagegen Papst Pius IX. durch seine Aufträge zur Renovatio der alten Kunstwerke den Erhalt der solchen an. Man regotisierte die Minervenkirche daher nicht aus Liebe zur Gotik, sondern um sie zum Originalstil zurückzuführen, den nun mal eben die Gotik war. Diese Neugestaltung der Kirche zum verhassten Stil der Gotik war nur möglich gewesen, da sich die Meinung der italienischen Traktatliteratur über die Gotik während der letzten Jahrhunderte, durch den Einfluss Guarino Guarinis 1686 und Bernardo Vittones 1737, geändert hatte. Der verfallene Zustand der Kirche 1845 war der Grund für den Baubeginn zu dieser Zeit. Die Renovatio im gotischen Stil²³⁴ war nach Plänen Girolamo Bianchedis begonnen worden. Doch woher kannte man die Muster und Formen der Gotik, die in Rom doch bis auf wenige Ausnahmen keine Verwendung gefunden hatten? Die Ornamente, die heute in Flechtbändern und Tapeten die Wände der Minervenkirche zieren, unterlagen der Kontrolle der Accademia di San Luca. Die Akademie hatte die Pläne Bianchedis kontrolliert und, wie bei der Renovatio der neogotischen Kirche S. Tommaso di Canterbury an der Piazza S. Caterina di Rota in Rom, verändert. Man kann daher davon ausgehen, dass die gotischen Formen der Idee der Accademia di San Luca entsprachen. Die Vorstellungen der Akademiemitglieder waren natürlich von den Illustrationen der Trakte des 15. und 16. Jahrhunderts, und von anderen Beispielen italienischer Gotik geprägt. Eine staatliche Kommission kontrollierte die Bauarbeiten und überwachte die Wirtschaftlichkeit. Der vollendete Bau von 1855 führt nun zurück zur grundlegenden Frage dieser Arbeit, in wie fern die regotisierte Kirche dem ursprünglichen mittelalterlichen Bau des 14. Jahrhunderts entspricht. Leider ist es nicht möglich zu sagen, dass viele Elemente des Originalbaus in dieser Kirche vorhanden sind: Die

²³⁴ Auch hier wurde nur die Hülle der Kirche verändert, keinesfalls die Grundmauern.

Rosettenfenster waren einst Lanzettfenster, die einen anderen Raumeindruck boten. Ob der Innenraum dadurch eine vertikale Ausrichtung erhielt ist nicht zu sagen, jedoch verfälschen die neuen Fenster den ursprünglichen Eindruck. Ebenso sind die bunten Tapeten der Wände, die Idee der Accademia, zu beurteilen: Es gibt keinerlei Quellen, die davon berichten würden, dass jeder Winkel der Kirche in den Farben der italienischen Gotik – rot, blau, gelb – bemalt gewesen wäre. Das Gewölbe des Mittelschiffs, das im Vergleich zu den steilen Seitenschiffgewölben flach und aufgesetzt wirkt, ist dagegen ein Originalelement der mittelalterlichen Kirche, wie auch der Baldachin, der auch in S. Maria Novella das Kreuzgratgewölbe schmückt. Der Chor wirkt schon wegen seiner Form hochgotisch, doch verfälschen die Tapeten den Eindruck ein wenig und überzeugen, wie auch der falsche Marmor an den Säulen der Kirche, von der Künstlichkeit der Pracht dieser Kirche.

Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva erschloss als einzige gotische Kirche Roms die Rezeption der Gotik in dieser Stadt. Von ihrer mysteriösen Gründungsgeschichte über die zahlreichen Umbauten und Erneuerungen bis zum heutigen Tag, war sie stets den Veränderungen der Geschichte der Stadt Rom, des Dominikanerordens und vor allem der Kunst unterworfen gewesen, und präsentiert sich daher als gotische Kirche mit römischem Aroma und künstlichem Glanz.

5.Bibliographie:

Albers 2008

Markus Wäfler, Jon Albers (Hg.), Das Marsfeld in Rom, BoD – Books on Demand, Hamburg 2008.

Alberti 1877

Leon Battista Alberti, Hubert Janitschek, Wilhelm Braumüller (Hg.), Kleine kunsttheoretische Schriften im Originaltext, Wilhelm Braumüller K.K. Hof – und Universitätsbuchhändler, Wien 1877.

Baldini 1982

Umberto Baldini (Hg.), Santa Maria Novella - Kirche, Kloster und Kreuzgänge, Verlag Ursachhaus Johannes M. Mayer, Stuttgart 1982.

Bergner 1913

Heinrich Bergner, Rom im Mittelalter, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1913.

Berthier 1910

Fra J. – J. Bethier, L'Église de la Minerve a Roma, Cooperativa Tipografica Manuzio, Rom 1910.

Buchowiecki 1970

Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Band II, Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms, S. 691 – 744, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1970.

Burckhardt 2001

Jacob Burckhardt Stiftung (Hg.), Jacob Burckhardt, Der Cicerone – eine Anleitung zum Genuss der Kunstwelt Italiens, Verlag C. H. Beck, München 2001.

Burrioni 2006

Matteo Burrioni (Hg.), Giorgio Vasari – Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2006.

Brandis 2002

Markus Brandis, La maniera tedesca – Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2002.

Casavola 2001

Francesco Pablo Casavola (Hg.), Dizionario Biografico degli Italiani, Catanzaro Grafiche Abramo Srl, Roma 2001.

Chiassi 1855

Gaetano Chiassi, Del Tempio di S. Maria sopra Minerva, Tipografia di Gaetano Chiassi, Roma 1855.

Claussen 2002

Peter Cornelius Claussen, Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050 – 1300: A – F, Franz – Steiner Verlag, Stuttgart 2002.

Corsi 1833

Faustino Corsi, Delle pietre antiche, Tipografia Salviucci, Rom 1833.

Decker 1964

Heinrich Decker, Gotik in Italien, Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1964.

Dellwing 1970

Herbert Dellwing, Studie zur Baukunst der Bettelorden in Verona, Deutscher Kunstverlag, München 1970.

Dunford 2007

Martin Dunford, The Rough Guide to Rome, Rough Guides, London – New York 2007.

Engelberg 2005

Meinrad von Engelberg, Renovatio Ecclesiae – Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2005.

Fischer 2001

Heinz – Joachim Fischer, Rom: zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der ewigen Stadt, DuMont Reiseverlag, Frankfurt 2001.

Gardner 1973

Johannes Gardner, Pope Nicholas IV. and the Decoration of S. Maria Maggiore, S. 1 – 50, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXXVI, 1973.

Gelmi 1989

Josef Gelmi, Die Päpste in Lebensbildern, Verlag Styria, Wien 1989.

Gerstel 2006

Sharon Gerstel, Thresholds of the sacred, Harvard University Press, Harvard 2006.

Grossi 2007

P. Isnardo, P. Grossi O.P., Kunstgeschichte Führer durch S. Maria Novella und seine monumentalen Kreuzgänge, S. Becocchi Verlag, Florenz 2007.

Keller 1967

Harald Keller, Italien und die Welt der höfischen Gotik, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1967.

Kleefisch Jobst 1991

Ursula Kleefisch – Jobst, Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva – Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien, Nodus Publikationen, Münster 1991.

Knefelkamp 2001

Ulrich Knefelkamp (Hg.), Zisterzienser – Norm, Kultur, Reform, 900 Jahre Zisterzienser, Springer Verlag, Frankfurt 2001.

Kroenig 1971

Wolfgang Kroenig, Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria, Centro di Studi Umbri presso la casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, Perugia 1971.

Krüger 2008

Jürgen Krüger, Michael Meyer – Blanck, Evangelisch in Rom, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008.

Kruft 1991

Hanno Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, C. H. Beck Verlag, München 1991.

Longhi 1966

Robert Longhi (Hg.), Liana Castelfranchi - Vegas, Die internationale Gotik in Italien, Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1966.

Lorch 1999

Ingomar Lorch, Die Kirchenfassade in Italien 1450 – 1527, Dissertation der Fakultät für Geschichts – und Kunstwissenschaften Georg Olms Verlag, München 1999.

Maguire 1860

John Francis Maguire, Carl Borromäus Reiching, Rom – Sein Regent und seine Institute, Georg Manz Verlag, Regensburg 1860.

Malmstrom 1973

R.E. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli at Rome, Diss. Phil. New York University Press, New York 1973.

Marchese 1879

P. Vincenzo Marchese O.P., Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani, Vol. secondo, Presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1879.

Margotti 1860

Giacomo Margotti, Siege der Kirche in den ersten Jahrzehnten des Pontifikats Pius IX., Verlag der Wagner'schen Buchhandlung, Innsbruck 1860.

Masetti 1855

P. Tommaso Masetti, Memorie storiche della chiesa S. Maria sopra Minerva, Tipografia di Bernardo Morini, Rom 1855.

Orlandi 1955

Stefano Orlandi OP, Necrologio di S. Maria Novella, Leo S. Olschi – Editore, Florenz 1955.

Paatz 1937

Walter Paatz, Werden und Wesen der Trecento Architektur in der Toskana, August Hopper Burg BM., Magdeburg 1937.

Paatz 1952

Elisabeth und Walter Paatz, Die Kirchen von Florenz – eine Kunstgeschichte, Handbuch Band III, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1952.

Placzek 1982

Adolf K. Placzek, Macmillan Encyclopedia of Architects, Free Press University of Michigan, Michigan 1982.

Plattner 1845

Ernst Zacharias Plattner, Beschreibung der Stadt Rom, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart und Tübingen 1845.

Reiss 2008

Anke Reiss, Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. Und frühen 20. Jahrhundert, Verlag J.H. Röll, Würzburg 2008.

Reumont 1868

Alfred von Reumont, Geschichte der Stadt Roms, Bd. III., Verlag der königlich geheimen Ober – Hofdruckerei R. V. Decker, Berlin 1868.

Ricci 2002

Giuliana Ricci (Hg), La cultura architettonica nell'età della restaurazione, Mimesis Edizioni, Milano 2002.

Romanini 1969

Angiola Maria Romanini, Arnolfo di Cambio e lo “stil nuovo” del gotico italiano, Casa Editrice Ceschina, Milano 1969.

Salmi 1963

Mario Salmi, Die Kirchen von Rom, Wilhelm Goldmann Verlag, München 1963.

Schenkluhn 1985

Wolfgang Schenkluhn, Ordines Studentes – Aspekte zur Kirchengeschichte der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1985.

Schmidt 1963

Kurt Dietrich Schmidt (Hg.), Friedrich Heyer, Die katholische Kirche von 1648 – 1870, Vanderinhoeck & Ruprecht Gm., Göttingen 1963.

Schnaase 1876

Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Band 5 – Das Mittelalter Italiens und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst, Verlagshandlung von Julius Buddeus, Düsseldorf 1876.

Strunk 1916

P. Innocenz M. Strunk O.P., Frau Angelico aus dem Dominikanerorden, B. Kühlen's Kunstanstalt und Verlag, M. Gladbach 1916.

Toesca 1927

Pietro Toesca, Storia dell' Arte Italiana, Bd.I – il medioevo, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Turin 1927.

Traverso 2006

Ottavio Traverso (Hg), Basilika von Santa Maria sopra Minerva, B.N. Marconi Arti Grafiche, Genova 2006.

Urban 1962

Günther Urban, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte IX / X, Rom 1961/1962.

Vasari 1808

Giorgio Vasari, Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti – volume secondo, capitolo Gaddo Gaddi, S. 236 – 247, Dalla società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1808.

Villetti 1989

Gabriella Villetti, Giancarlo Palmerio, Storia Edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma 1275 – 1870, Viella Verlag, Rom 1989.

Weise 1939

Georg Weise, Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien, Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1939.

Wittkower 1980

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy – 1600 – 1750, Penguin Books, London 1980.

Zander 1963

Vincenzo Golzio, Giuseppe Zander, Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo, Cappelli Editore, Bologna 1963.

Zander 1968

Vincenzo Golzio, Giuseppe Zander, L'arte in Roma nel secolo XV, Istituto di studi Romani, Licinio Cappelli Editore, Bologna 1968.

Ausstellungskataloge:

Stiegemann 2006

Christoph Stiegemann (Hg.), Peter Cornelius Claussen, Magistra Latinitas – Opus Romanum. Aspekte kirchlicher Reform in der Sakralkirche und liturgischer Ausstattung in Rom, in: Canossa 1077 – Erschütterung der Welt, Band I, Hirmer Verlag, München 2006.

Spagnesi 1978

Gianfranco Spagnesi, L'Architettura a Roma al Tempo di Pio IX., Pio Sodalizio dei Piceni 25 Novembre – 7 Dicembre 1978, Multigrafica Editrice, Roma 1979.

Internet – Websites :
(Stand: 20.06.2009)

Google – Ebooks:

http://books.google.at/books?id=ZMcDAAAAYAAJ&pg=PA247-IA2&lpg=PA247-IA2&dq=Giorgio+Vasari+Sisto+Ristoro&source=bl&ots=Fxp2fAdBOL&sig=amFhBqC1IOJwPp_psPudkN93oRM&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=2&ct=result#PPA248,M1
(Giorgio Vasari, Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architetti, **Vol 2**, Scoietá Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1808.)

http://books.google.at/books?hl=de&id=XQI8AAAAMAAJ&dq=plattner+beschreibung+roms&printsec=frontcover&source=web&ots=PBIs02ov0V&sig=joeqE4PJy8WHKvyyQ8UT99w9FHg&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA558,M1
(Ernst Zacharias Plattner, Beschreibung Roms, Gotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1845.)

http://books.google.at/books?id=UklymF8_tzsC&pg=RA1-PA321&lpg=RA1-PA321&dq=humbert+de+romans+1255&source=bl&ots=ReKwbkqRTI&sig=PrIWqKaFf8IPUJMRzY-z8V91U_E&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=5&ct=result#PPR6,M1
(Gert Melville, Jörg Oberste (Hg.), Die Bettelorden im Aufbau, Bd.11, LIT Verlag, Berlin 1994.)

http://books.google.at/books?hl=de&id=akk2AAAIAAJ&dq=masetti+1855+minerva&printsec=frontcover&source=web&ots=9X4Ja-RpQT&sig=YGriejwhJs06cbvgg_9CuP6hLRE&ei=4ZOaSYCeN8Oe-gbU5fiECQ&sa=X&oi=book_result&resnum=7&ct=result
(P.T. Masetti, Memorie storiche della chiesa S. Maria sopra Minerva, Tipografia di Bernardo Morini, Rom 1855.)

<http://books.google.at/books?id=Mth14sHBubcC&printsec=frontcover>
(Ulrich Knefelkamp (Hg.), Zisterzienser – Norm Kultur Reform – 900 Jahre Zisterzienser, Springer Verlag, Frankfurt 2001.)

http://books.google.at/books?id=DtB9ccooYm0C&pg=PA132&lpg=PA132&dq=George+Edmund+Street+Rome&source=bl&ots=tWZ2IHxA5c&sig=I-okOETRgA5wZ_JInIE6lCIyMhU&hl=de&ei=aa-_SbGTLYPW-AbmKXZDw&sa=X&oi=book_result&resnum=7&ct=result
(Jürgen Krüger, Michael Meyer – Blanck, Evangelisch in Rom, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008.)

http://books.google.com/books?id=1roHpbJZt_cC&pg=PA222&dq=italien+architecture++rom+minerva&lr=&hl=de#PPA224,M1
(Heinz – Joachim Fischer, Rom: zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der ewigen Stadt, S. 222 – 225, DuMont Reiseverlag, Frankfurt 2001.)

<http://books.google.com/books?id=t02oa0YOxaIC&pg=PA35&dq=italien+architecture++rom+minerva&lr=&hl=de>
(Markus Wäfler, Jon Albers (Hg.), Das Marsfeld in Rom, BoD – Books on Demand, Hamburg 2008.)

<http://books.google.com/books?id=4rIkKzpLN1sC&hl=de>

(Giuliana Ricci (Hg), La cultura architettonica nell'età della restaurazione, Mimesis Edizioni, Milano 2002.)

<http://books.google.de/books?id=aCxMzuQAzOQC&printsec=frontcover>
(Hanno Walter Kruft)

<http://books.google.at/books?id=QKv5cCOkXZoC>
(Ingomar Lorch)

http://books.google.at/books?id=GlpD2_F06GgC&dq=nikolaus+iv&lr=
(Richard Steinfeld)

<http://books.google.at/books?id=ho9MAAAAMAAJ&pg=PA309&dq=domenico+capranica+rom&lr=#PPA438,M1>
(Alfred von Reumont)

<http://books.google.com/books?id=typaHTQidHsC&pg=PA235&dq=italien+architecture++rom+minerva&lr=&hl=de>
(Richard Krautheimer)

http://books.google.com/books?id=iM6w1uGt_EIC&pg=PA136&dq=Papst+Pius+IX+Gotik&lr=&hl=de#PPA137,M1
(Manfred Heim)

Zeitungsartikel im Internet:

http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9E0CE0DB1439E43BBC4B53DFB0668388669FDE
(New York Times, published: June 3, 1873)

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9E03EED9113AE633A2575AC2A96F9C946396D6CF>
(New York Times, published: September 29, 1912)

Weitere Adressen:

http://www.mpg.de/bilderBerichteDokumente/veranstaltungen/veranstaltungskalender/bibliotheca_hertziana/veranstaltung27/index.html
(Max Planck Gesellschaft)

<http://www.archive.org/stream/annuariopontifi11unkngoog>
(annuario Pontificio, 1867, Pio IX.)

<http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santa-maria-sopra-minerva.htm>

<http://www.burgendaten.de/glossary-item.php?name=Gotische%20Kunst>

<http://www.erfurt-web.de/HonoriusIV>

http://www.vaticanhistory.de/vh/html/body_honorius_iv_.html

http://www.heiligenlexikon.de/BiographienP/Pius_V.htm

http://www.museumonline.at/1999/schools/via/wiener_neustadt/i_papi/alexander7.html

<http://www.romeartlover.it/Storia30.html>

<http://deu.archinform.net/arch/2664.htm>

6.Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Santa Maria sopra Minerva, Rom, Fassadenansicht nach L. Franzini, 1588.**
- Abb. 2: Santa Maria sopra Minerva, Rom, Außenfassadenansicht, 2009.**
- Abb. 3: Santa Maria sopra Minerva, Südliches Seitenschiffsfassade, 2009.**
- Abb. 4: Santa Maria sopra Minerva, Rom, Einblick Langhaus, 2009.**
- Abb. 5: S. Maria sopra Minerva, Grundriss, 2006.**
- Abb. 6: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Caffarelli, Einblick, 2006.**
- Abb. 7: Santa Maria sopra Minerva, Cappella dell'Annunziata, Altarbild, Antoniazio Romano, Mariae Verkündigung, 1488.**
- Abb. 8: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Aldobrandini, Altarbild, Federico Fiore, Einsetzung der Heiligen Eucharistie, 1594.**
- Abb. 9: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Aldobrandini, Nicolaus Cordier, Hl. Sebastian, um 1590 - 1600.**
- Abb. 10: S. Maria sopra Minerva, Querhaus, Einblick, 2009.**
- Abb. 11: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle des Kruzifixes, Einblick, Kruzifix, 15. Jahrhundert.**
- Abb. 12: Santa Maria sopra Minerva, Capella Carafa, Einblick, Fresken von Filippino Lippi, Maria Verkündigung (Altarblatt) und Himmelfahrt Mariae, 1493.**
- Abb. 13: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa, rechte Seitenwand, Filippino Lippi, Vita des Thomas von Aquin, 1493.**
- Abb. 14: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Capranica, Einblick, 2006.**
- Abb. 15: S. Maria sopra Minerva, Hauptchorkapelle, Einblick, 2009.**
- Abb. 16: Santa Maria sopra Minerva, Hauptchorkapelle, rechte Seitenwand, Antonio da Sangallo, Grabmal des Clemens VII., 1542**
- Abb. 17: Santa Maria sopra Minerva, Nördlicher Eingangspfeiler der Hauptchorkapelle, Michelangelo und Frederico Frizzi, Statue des Erlösers, 1520.**
- Abb. 18: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Rustica, Gang, Grab Fra Angelicos und Einblick, 2006.**
- Abb. 19: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Maddaleni, Einblick, 2009.**
- Abb. 20: Santa Maria sopra Minerva, Domenico Kapelle, Einblick, 2006.**
- Abb. 21: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Graziolo, Altarblatt, Anonym umbrische Schule, Halbfigur Christi, 1596.**

- Abb. 22: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Visconti, Altarblatt, Corrado Mezzana, Auferstehung Christi, 1922.**
- Abb. 23: A. Tempesta, Stadtplan von Rom, Detailansicht, S. Maria sopra Minerva, 1593.**
- Abb. 24: S. Maria Novella, Florenz, Grundriss.**
- Abb. 25: S. Maria Novella, Florenz, Einblick, 2005.**
- Abb. 26: S. Maria sopra Minerva, Einblick, Chor, 2009.**
- Abb. 27: S. Maria sopra Minerva, Chor, Außenansicht, 2009.**
- Abb. 28: S. Maria sopra Minerva, Chor, Apsis, 2009.**
- Abb. 29: S. Maria sopra Minerva, Hauptchorkapelle, Gewölbe und rechte Seitenwand, 2009.**
- Abb. 30: S. Maria sopra Minerva, Chorgrundriss, Battista da Sangallo, Uff.A.1661.**
- Abb.31: S. Maria sopra Minerva, Chorgrundriss, Antonio da Sangallo d. J., Uff.A.1313.**
- Abb.32: S. Maria sopra Minerva, Chorgrundriss, Baldessare Peruzzi, Uff.A.527v. .**
- Abb. 33: S. Maria sopra Minerva, Gabriella Villetti, Rekonstruktion des Grundrisses von Baldessare Peruzzi, 1989.**
- Abb. 31: Zistersienserkirche Clairvaux I., Grundriss.**
- Abb. 32: Zisterzienserkirche Morimondo, Grundriss.**
- Abb. 33: Morimondo, Einblick.**
- Abb. 34: Chiaravalle Milanese, Grundriss.**
- Abb. 35: S. Domenico in Bologna, heutiger Grundriss und Grundriss des 13. Jh. nach Supino.**
- Abb. 36: S. Domenico in Bologna, Einblick.**
- Abb. 37: S. Maria in Aracoeli, Rom, Grundriss nach V. Spada 1560.**
- Abb. 38: S. Maria in Aracoeli, Rom, Einblick.**
- Abb. 39: San Francesco in Assisi, Oberkirche, Einblick.**
- Abb. 40: Vaux de Cernay, bei Paris, Grundgriss.**
- Abb. 41: San Andrea in Vercelli, Grundriss.**
- Abb. 42: S. Maria sopra Minerva, Querhausgewölbe mit Blick nach Süden, 2009.**
- Abb. 43: S. Maria sopra Minerva, Querhausecke über dem Gewölbe der Carafa Kapelle, 2009.**
- Abb. 44: S. Maria sopra Minerva, Einblick in das Querhaus nach Westen, Stich nach Rossini, 1843.**
- Abb. 45: S. Maria sopra Minerva, Gang zur Campanile - westl. neben der Domenico Kapelle, 2009.**

- Abb. 46: Stadtplan Rom, A. Tempesta, 1593.**
- Abb. 47: S. Maria sopra Minerva, ehemalige Campanile nordwestliches Querhaus, 2009.**
- Abb. 48: S. Maria sopra Minerva, Einblick unter das Dach des Querhauses, 2009.**
- Abb. 49: S. Maria sopra Minerva, Rest eines Triumphbogens zwischen Langhaus und Querhausgewölbe, 2009.**
- Abb. 53: S. Maria Novella, Florenz, Einblick Querhaus und Chor.**
- Abb.54: San Francesco in Pavia, Grundriss.**
- Abb. 55: Saint Jacques, Paris, Grundriss.**
- Abb.56: S. Maria sopra Minerva, Einblick Langhaus nach Westen, 2009.**
- Abb.57: S. Maria sopra Minerva, Mittelschiffpfeiler, Detail, 2009.**
- Abb. 58: S. Maria sopra Minerva, nördliches Seitenschiff, Blick nach Westen, 2009.**
- Abb.59: S. Maria sopra Minerva, Aufriss, Rekonstruktion von Masetti 1855.**
- Abb.60: S. Maria sopra Minerva, Konsolfries über der Domenico Kapelle, 2009.**
- Abb. 61: S. Maria sopra Minerva, Gabriella Villetti, Konsolfries Rekonstruktion, 1989.**
- Abb.62: S. Maria sopra Minerva, Mauer über dem Gewölbe, südliches Langhaus,2009.**
- Abb.63: S. Maria sopra Minerva, Konsolfries, Abschlusskante südliches Seitenschiff, 2009.**
- Abb. 64: S. Maria sopra Minerva, Tuffblöcke über dem Gewölbe, südliche Mittelschifftonne, 1m vor der Fassade, 2009.**
- Abb.65: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster über dem südlichen Seitenschiff zum Mittelschiff, 6.Joch, 2009.**
- Abb. 66: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster über dem nördl. Seitenschiff zum Mittelschiff, 6. Joch, 2009.**
- Abb.67: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster, nördliches Seitenschiff zum Mittelschiff, 1. – 2. Joch, 2009.**
- Abb.68: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster, nördliches Seitenschiff zum Mittelschiff, 2. – 3. Joch, 2009.**
- Abb.69: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster, nördliches Seitenschiff zum Mittelschiff, 2.-3.Joch, 2009.**
- Abb.70: S. Maria sopra Minerva, äußere Seitenschiffwand, 2009.**
- Abb.71: San Giovanni in Canale, Piacenza, nördliche Arkadenreihe im ungewölbten Teil von Südosten, 1985.**
- Abb. 72: S. Maria Novella, Florenz, Einblick, Langhaus, 2009.**
- Abb. 73: Dom von Siena, Maria Assuntá Einblick, Langhaus, 2009.**

- Abb. 74: S. Maria sopra Minerva, Fassade, Wappen Pius‘ V., 2009.**
- Abb.75: S. Maria sopra Minerva, Fassade, Detail, 2009.**
- Abb.76: S. Maria sopra Minerva, Fassade, Detail, 2009.**
- Abb. 77: S. Maria sopra Minerva, Anonymer Stich, 17. Jh..**
- Abb. 78: S. Maria in Aracoeli, Rom, Fassade, 2009.**
- Abb. 79: S. Maria sopra Minerva, Stich von Falda/Rossi,17. Jh. .**
- Abb.80: S. Maria sopra Minerva, Fassadeninnenwand über dem Gewölbe, 2009.**
- Abb. 81: S. Maria in Trastevere, Rom, Fassadenansicht, 2009.**
- Abb.82: S. Maria sopra Minerva, Kupferstich, F. de Rossi, Prozession zur Minerva, 1689.**
- Abb.83: S. Maria sopra Minerva, Wappen der Familie Gaetani am Eingangspfeiler der Hauptchorkapelle, 2009.**
- Abb. 84: S. Maria sopra Minerva, Wappen der Familie Orsini als Schlussstein im 6.Joch des Mittelschiffs, 2009.**
- Abb.85: S. Maria sopra Minerva, Wappen des Kardinal Torrecremata im Schlussstein der 6. Seitenschiffjoch, südlich und nördlich, 2009.**
- Abb.86: Sebastiano Serlio, Sette Libri dell’Architettura, Holzschnitt zur Szena comica, 1545.**
- Abb.87: Sebastiano Serlio, Sette Libri dell’Architettura, Holzschnitt mit dem Haus des Geizigen, vor 1550.**
- Abb.88: Gabriella Villetti, Rekonstruktion der Zeichnung von A. Sangallo, 1989.**
- Abb.89: S. Maria sopra Minerva, Kupferstich von Luigi Rossini, 1840.**
- Abb.90: S. Maria sopra Minerva, Längsschnitt nach P.T. Masetti, 1855.**
- Abb.91: S. Maria sopra Minerva, Kupferstich von Giuseppe Fontana, Ansicht des Querhauses, 1838.**
- Abb.92: Cesare Cesarino, Holzschnitt zur Orthographia di Vitruv, De architectura, 1521.**
- Abb.93: San Tommaso di Canterbury, Rom, Ansicht und Einsicht, 1978.**
- Abb.94: S. Maria sopra Minerva, 1. Südliches Seitenschiffjochgewölbe, 2009.**
- Abb.95: S. Maria sopra Minerva, südliche Querhauswand Obergadenzone, 2009.**
- Abb.96: S. Maria sopra Minerva, Foto der Eröffnung der Kirche, 1855.**

6.1. Abbildungen:



Abb. 50: Santa Maria sopra Minerva, Rom, Fassadenansicht nach L. Franzini, 1588.



Abb. 51: Santa Maria sopra Minerva, Rom, Außenfassadenansicht, 2009.



Abb. 52: Santa Maria sopra Minerva, Südliches Seitenschiffassade, 2009.



Abb. 53: Santa Maria sopra Minerva, Rom, Einblick Langhaus, 2009.

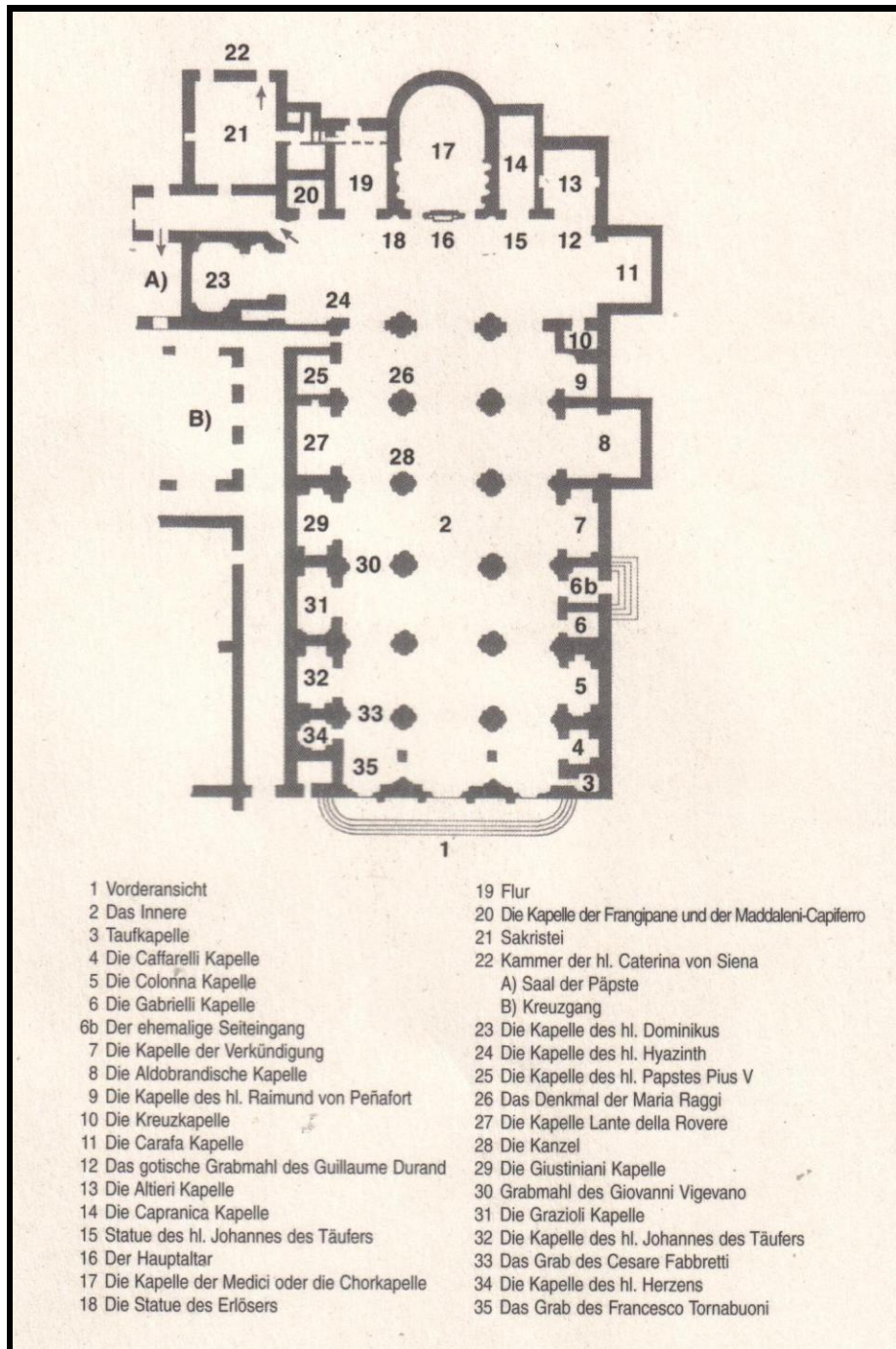


Abb. 54: S. Maria sopra Minerva, Grundriss, 2006.

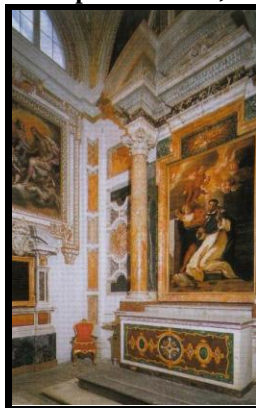


Abb. 55: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Caffarelli, Einblick, 2006.



Abb. 56: Santa Maria sopra Minerva, Cappella dell'Annunziata, Altarbild, Antoniazio Romano, Mariæ Verkündigung, 1488.



Abb. 57: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Aldobrandini, Altarbild, Federico Fiore, Einsetzung der Heiligen Eucharistie, 1594.



Abb. 58: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Aldobrandini, Nicolaus Cordier, Hl. Sebastian, um 1590 - 1600.



Abb. 59: S. Maria sopra Minerva, Querhaus, Einblick, 2009.



Abb. 60: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle des Kruzifixes, Einblick, Kruzifix, 15. Jahrhundert.



Abb. 61: Santa Maria sopra Minerva, Capella Carafa, Einblick, Fresken von Filippino Lippi, Maria Verkündigung (Altarblatt) und Himmelfahrt Mariae, 1493.

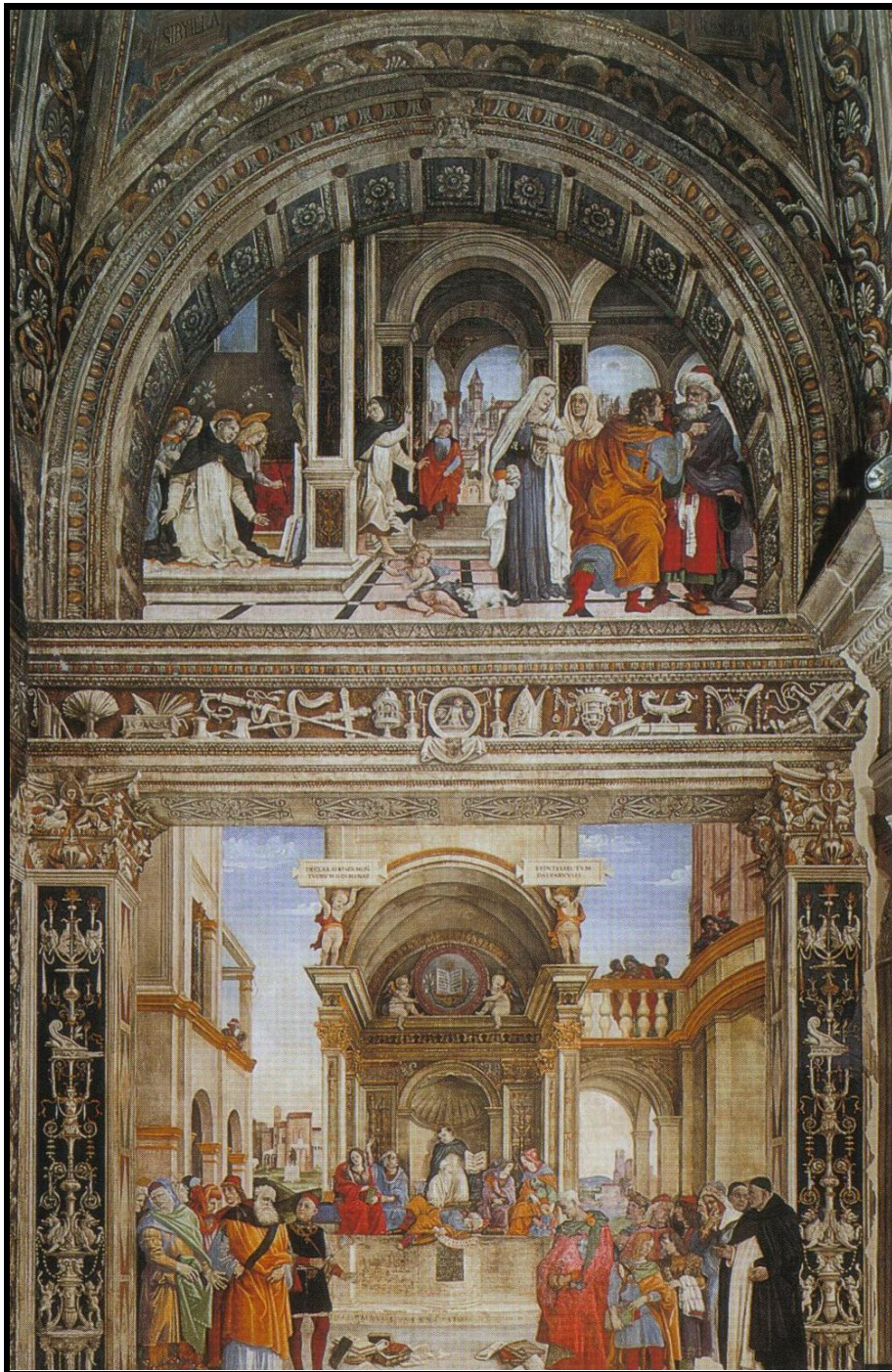


Abb. 62: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa, rechte Seitenwand, Filippino Lippi, Vita des Thomas von Aquin, 1493.

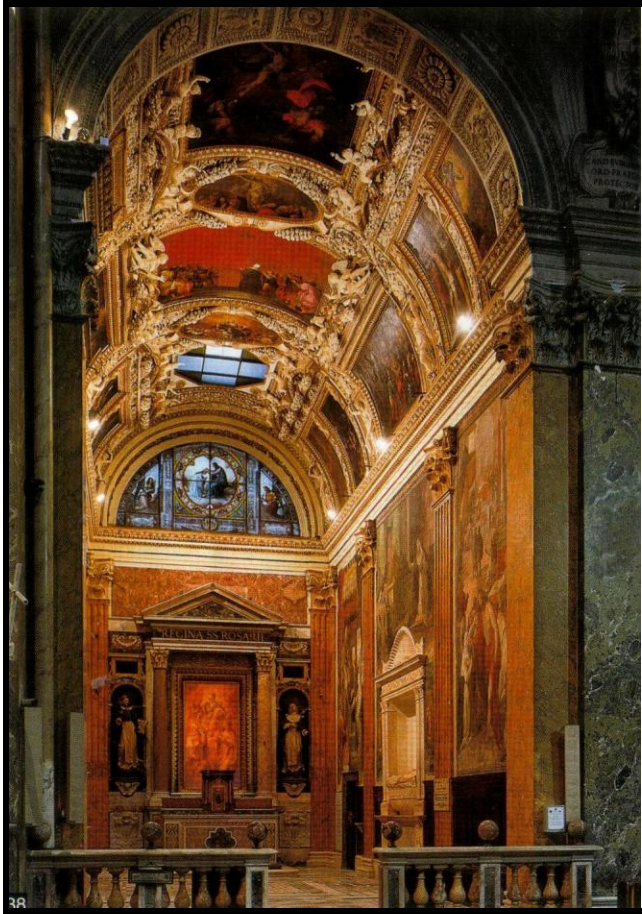


Abb. 63: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Capranica, Einblick, 2006.



Abb. 64: S. Maria sopra Minerva, Hauptchorkapelle, Einblick, 2009.



Abb. 65: Santa Maria sopra Minerva, Hauptchorkapelle, rechte Seitenwand, Antonio da Sangallo, Grabmal des Clemens VII., 1542



Abb. 66: Santa Maria sopra Minerva, Nördlicher Eingangs Pfeiler der Hauptchorkapelle, Michelangelo und Frederico Frizzi, Statue des Erlösers, 1520.

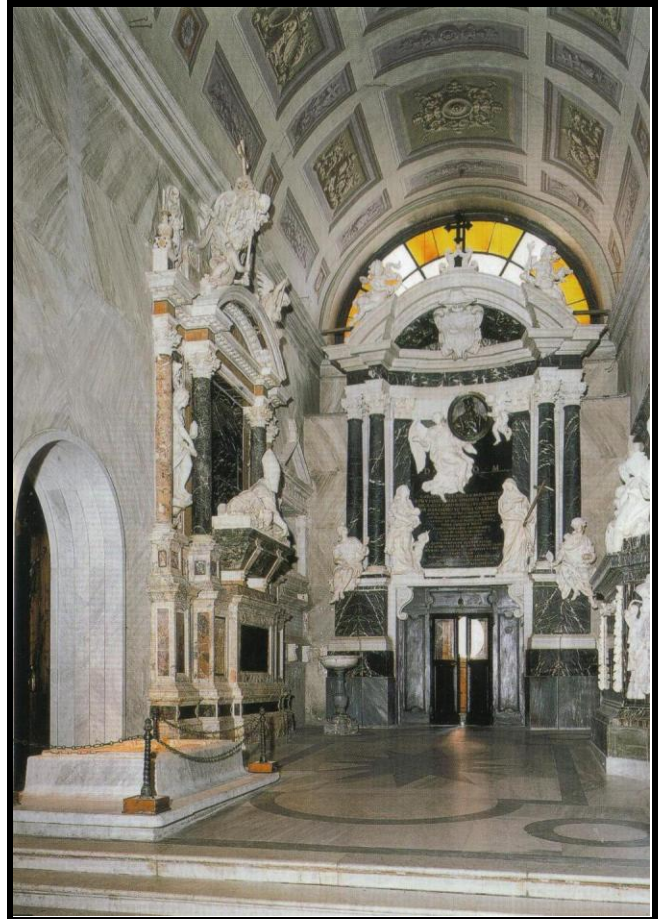


Abb. 67: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Rustica, Gang, Grab Fra Angelicos und Einblick, 2006.



Abb. 68: Santa Maria sopra Minerva, Cappella Maddaleni, Einblick, 2009.



Abb. 69: Santa Maria sopra Minerva, Domenico Kapelle, Einblick, 2006.



Abb. 70: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Graziolo, Altarblatt, Anonym umbrische Schule, Halbfigur Christi, 1596.

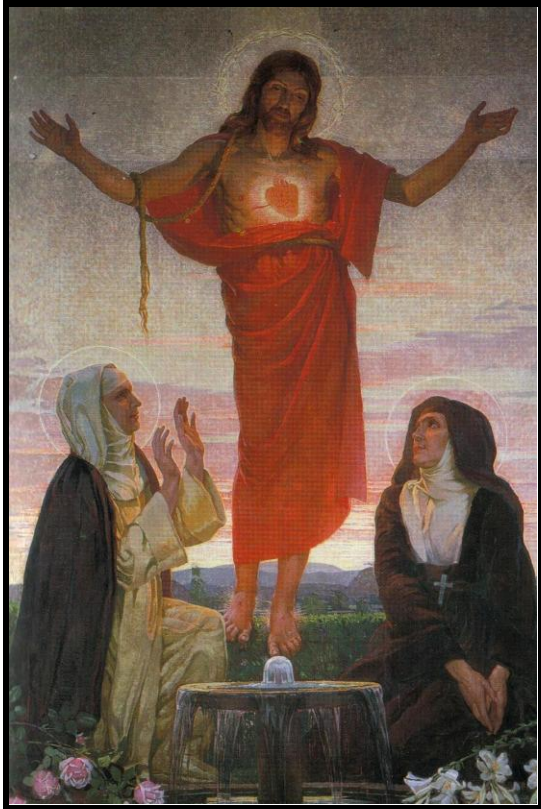


Abb. 71: Santa Maria sopra Minerva, Kapelle Visconti, Altarblatt, Corrado Mezzana, Auferstehung Christi, 1922.

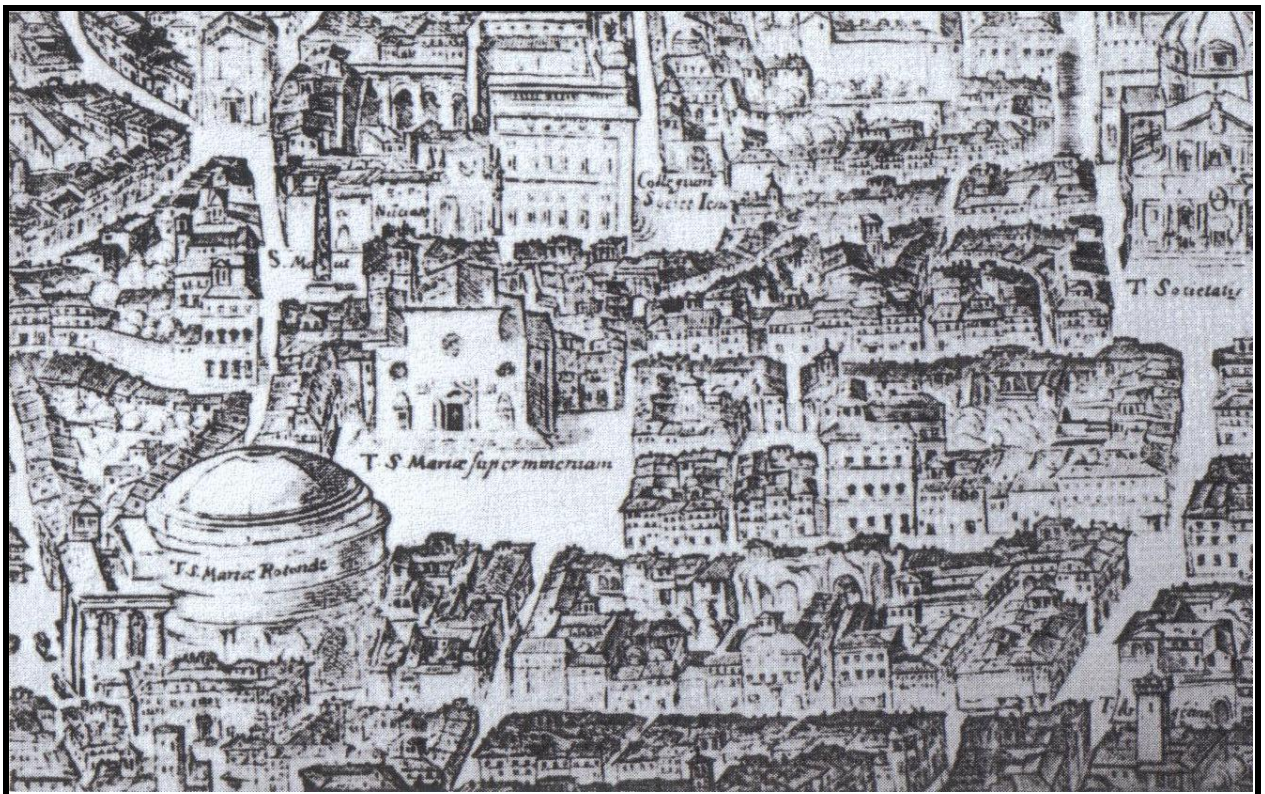


Abb. 72: A. Tempesta, Stadtplan von Rom, Detailansicht, S. Maria sopra Minerva, 1593.

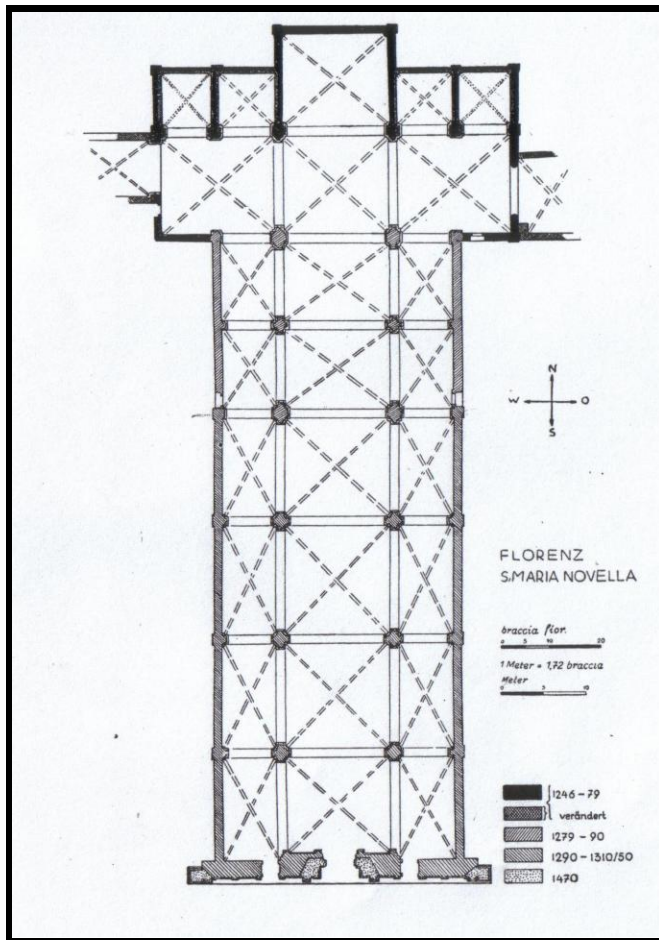


Abb. 73: S. Maria Novella, Florenz, Grundriss.



Abb. 74: S. Maria Novella, Florenz, Einblick, 2005.



Abb. 75: S. Maria sopra Minerva, Einblick, Chor, 2009.



Abb. 76: S. Maria sopra Minerva, Chor, Außenansicht, 2009.

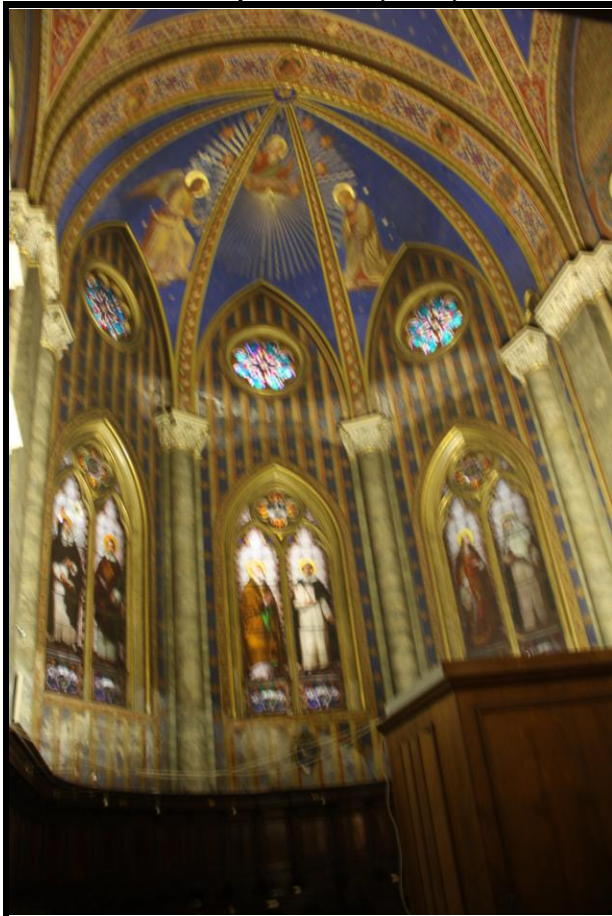


Abb. 77: Santa Maria sopra Minerva, Chor, Apsis, 2009.



Abb. 78: Santa Maria sopra Minerva, Hauptchorkapelle, Gewölbe und rechte Seitenwand, 2009.

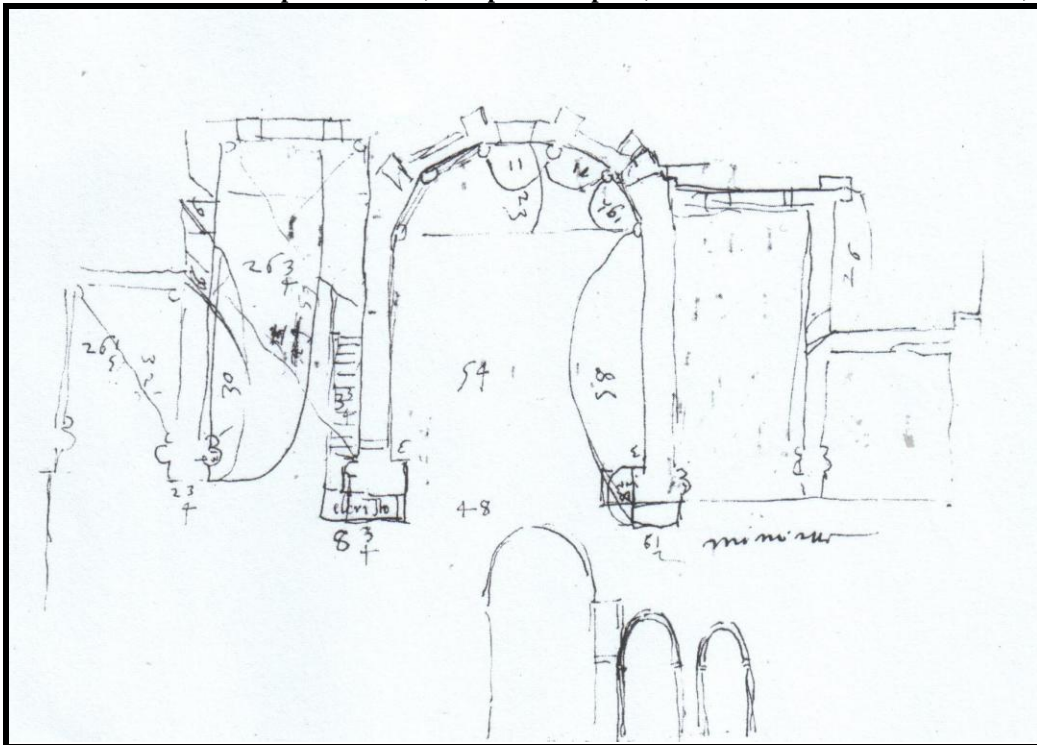


Abb. 79: S. Maria sopra Minerva, Chorgrundriss, Battista da Sangallo, Uff.A.1661.

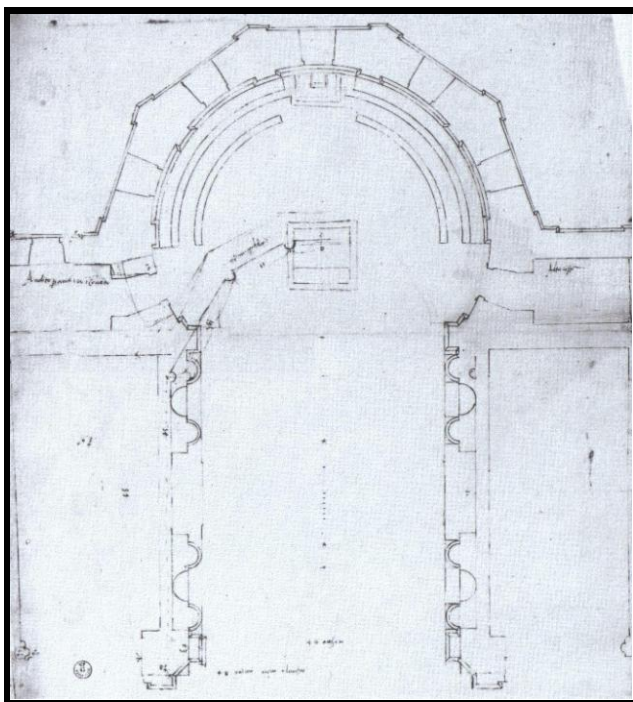


Abb.31: S. Maria sopra Minerva, Chorgrundriss, Antonio da Sangallo d. J., Uff.A.1313.

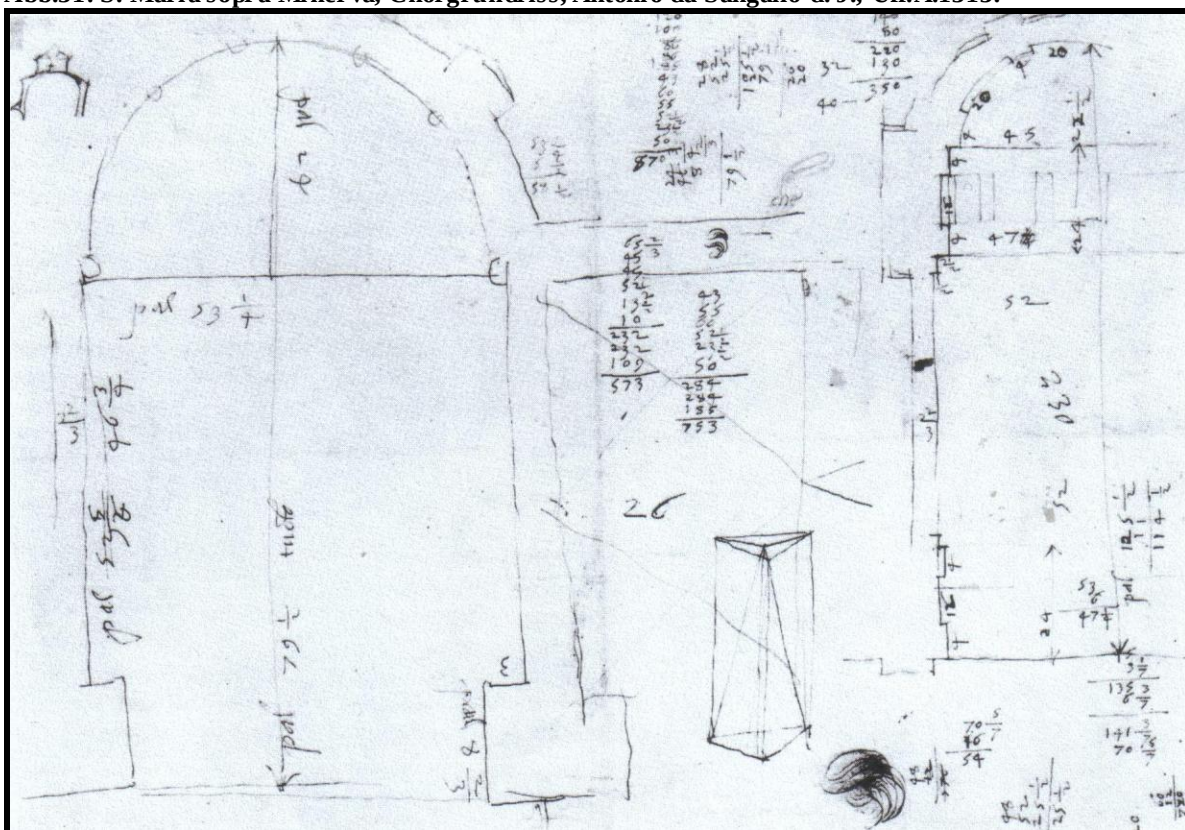


Abb.32: S. Maria sopra Minerva, Chorgrundriss, Baldessare Peruzzi, Uff.A.527v. .

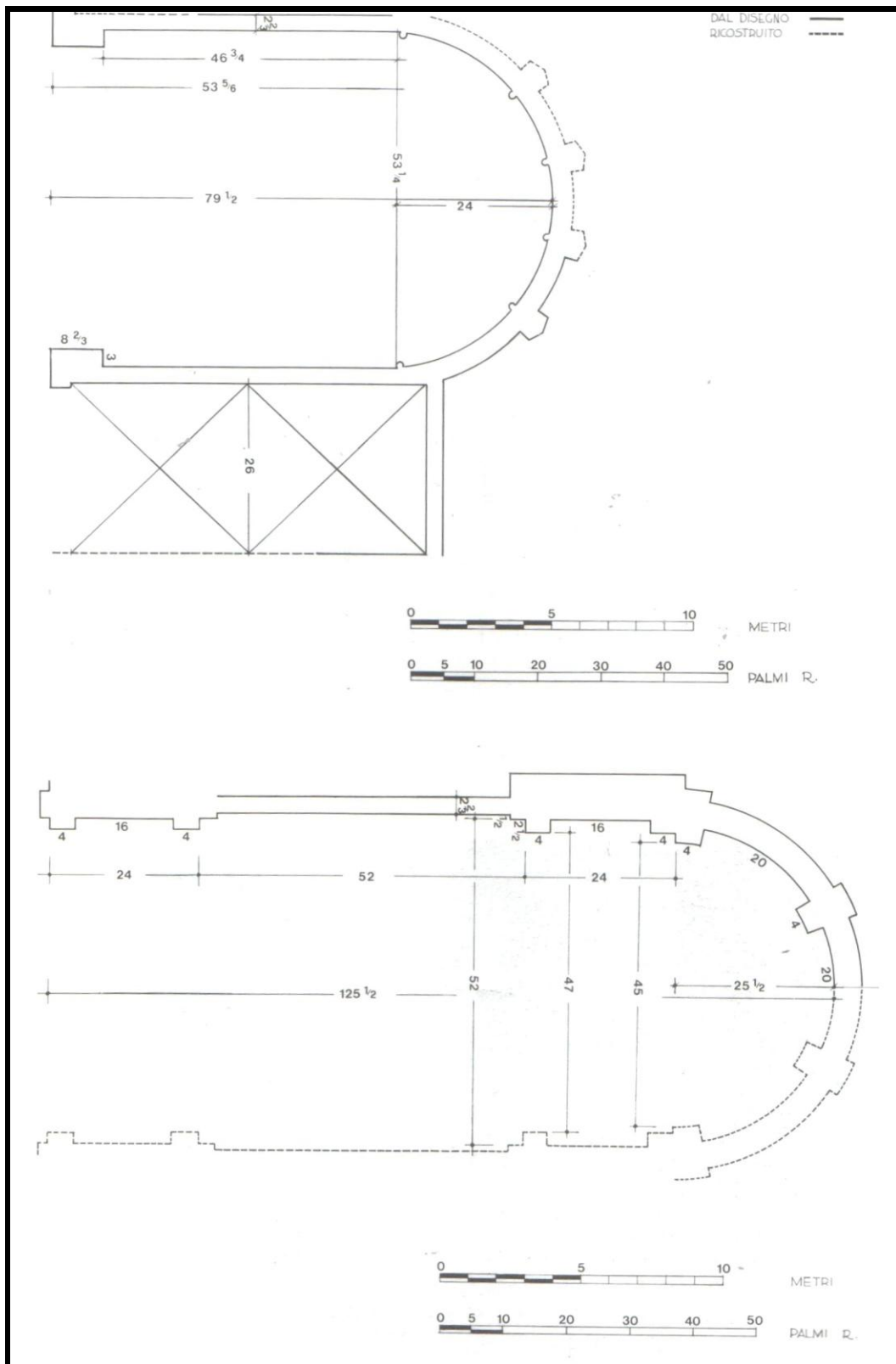


Abb. 33: S. Maria sopra Minerva, Gabriella Villetti, Rekonstruktion des Grundrisses von Baldessare Peruzzi, 1989.

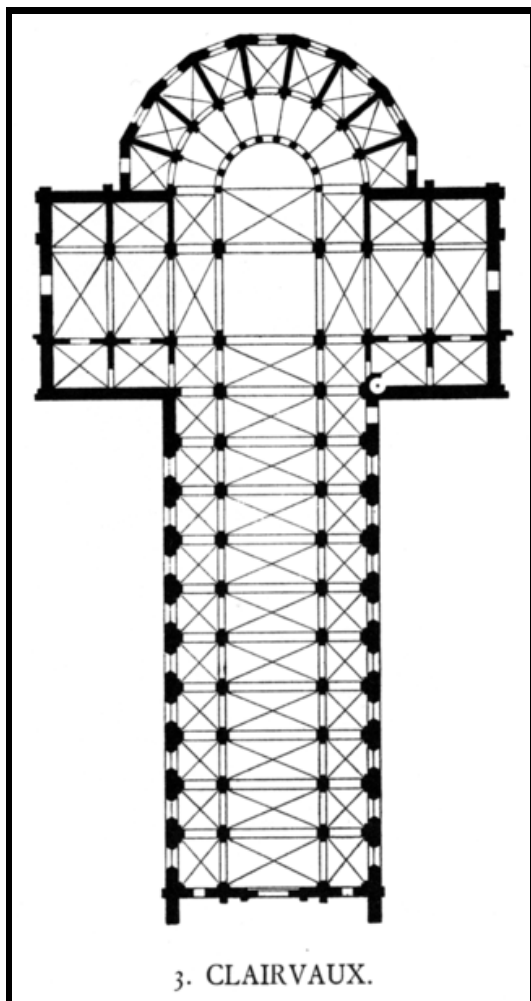


Abb. 80: Zisterzienserkirche Clairvaux I, Grundriss.

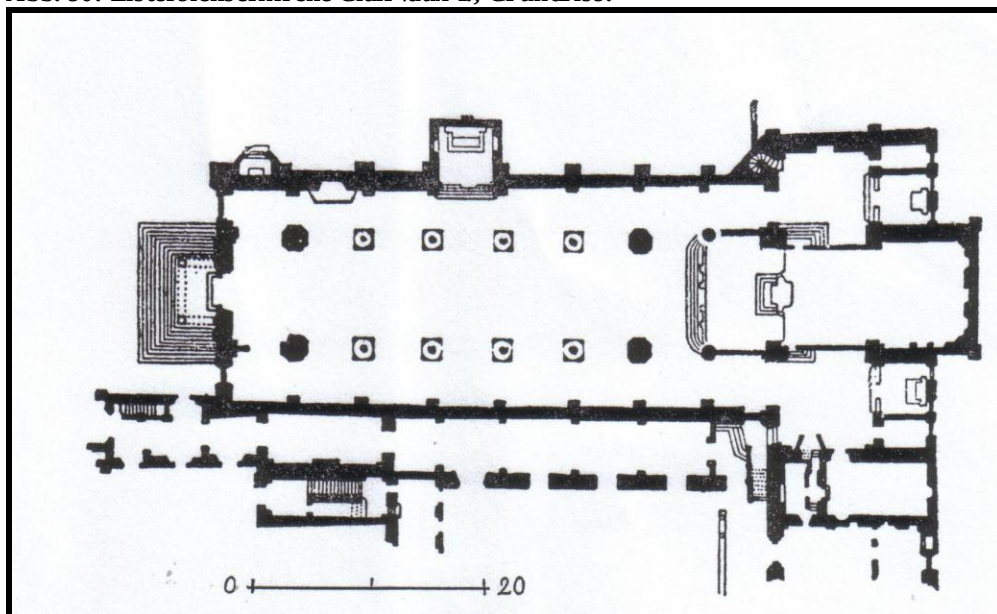


Abb. 81: Zisterzienserkirche Morimondo, Grundriss.



Abb. 82: Morimondo, Einblick.

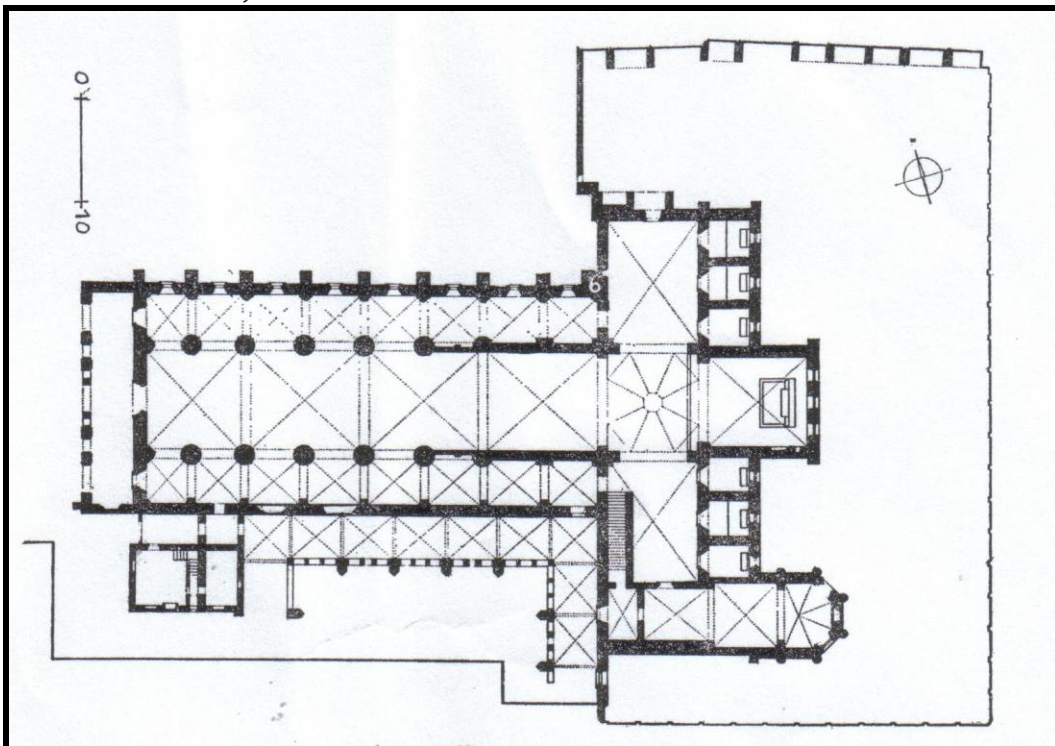


Abb. 83: Chiaravalle Milanese, Grundriss.

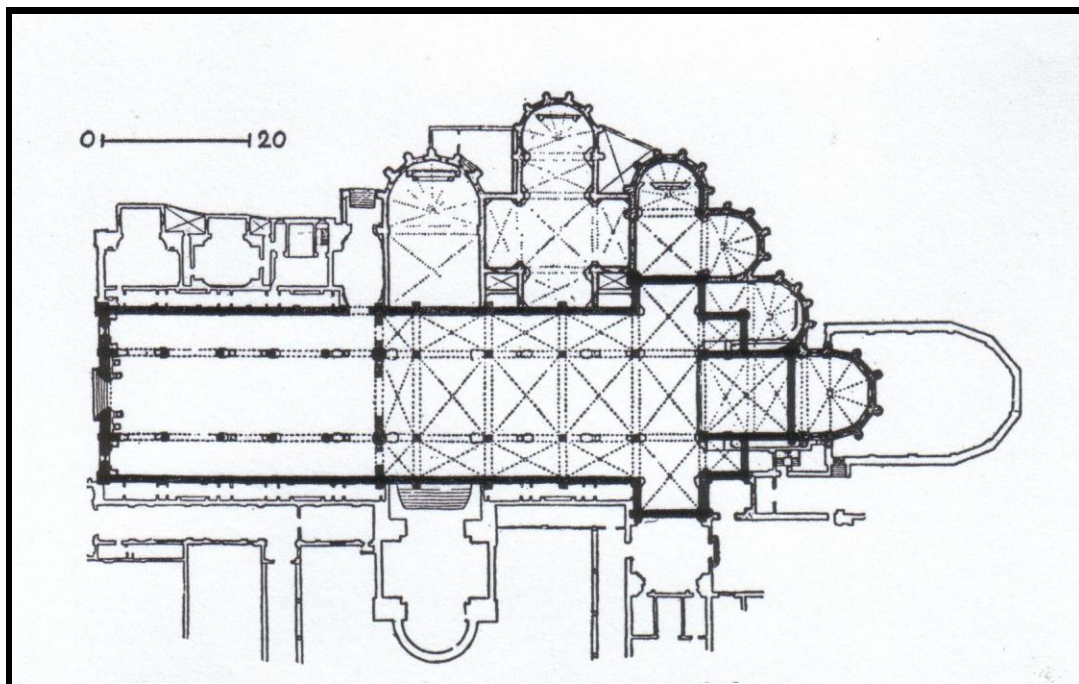


Abb. 84: S. Domenico in Bologna, heutiger Grundriss und Grundriss des 13. Jh. nach Supino.



Abb. 85: S. Domenico in Bologna, Einblick.

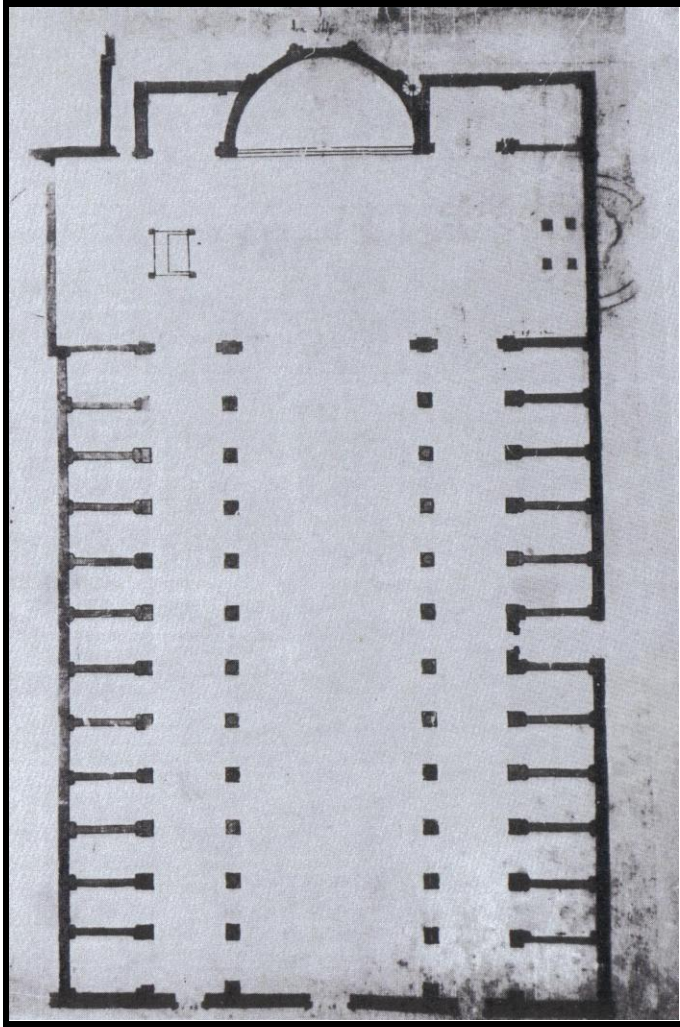


Abb. 86: S. Maria in Aracoeli, Rom, Grundriss nach V. Spada 1560.



Abb. 87: S. Maria in Aracoeli, Rom, Einblick.



Abb. 88: San Francesco in Assisi, Oberkirche, Einblick.

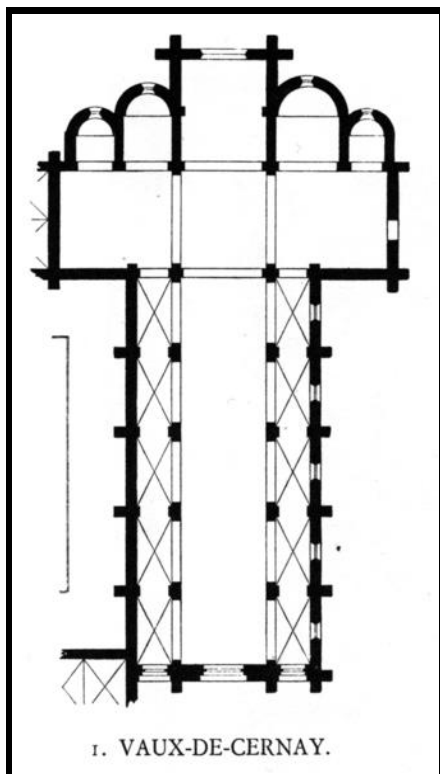


Abb. 89: Vaux de Cernay, bei Paris, Grundriss.

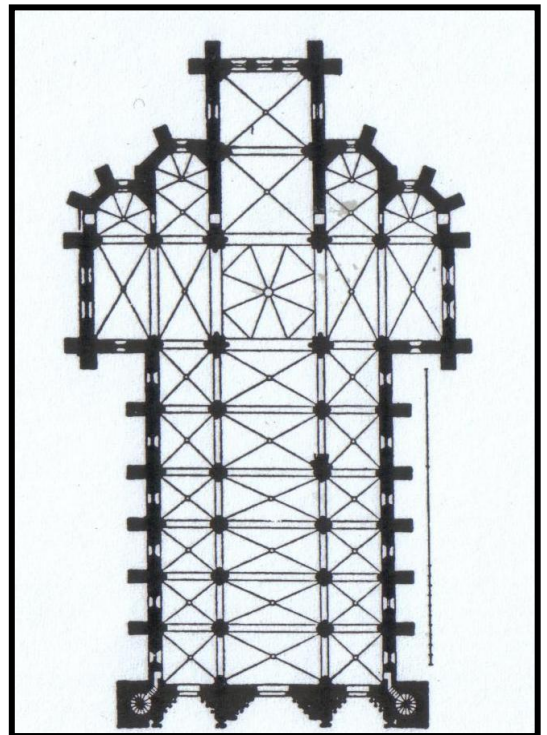


Abb. 90: San Andrea in Vercelli, Grundriss.



Abb. 91: S. Maria sopra Minerva, Querhausgewölbe mit Blick nach Süden, 2009.



Abb. 92: S. Maria sopra Minerva, Querhausecke über dem Gewölbe der Carafa Kapelle, 2009.

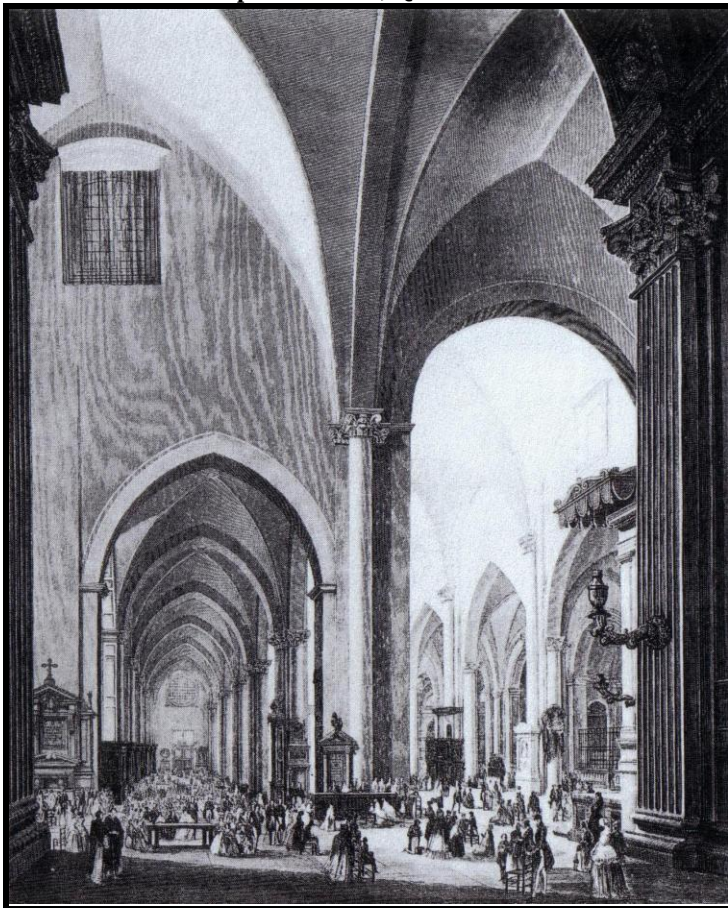


Abb. 93: S. Maria sopra Minerva, Einblick in das Querhaus nach Westen, Stich nach Rossini, 1843.

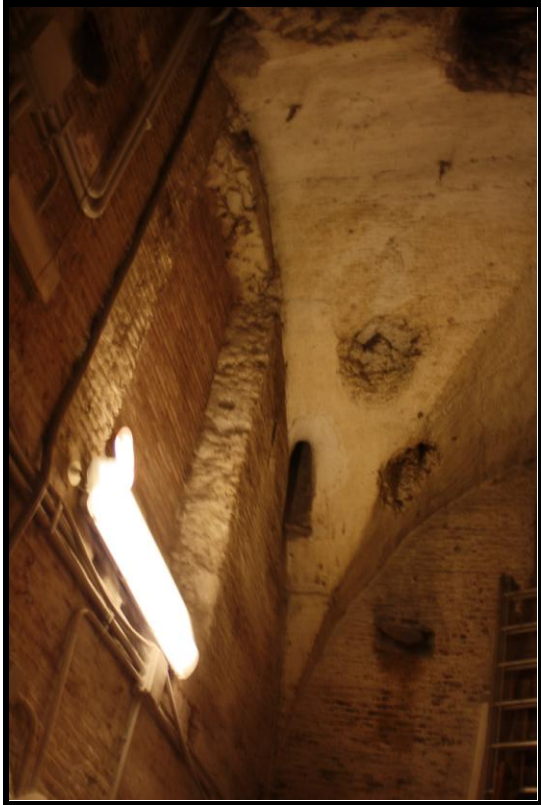


Abb. 94: S. Maria sopra Minerva, Gang zur Campanile - westl. neben der Domenico Kapelle, 2009.



Abb. 95: Stadtplan Rom, A. Tempesta, 1593.



Abb. 96: S. Maria sopra Minerva, ehemalige Campanile nordwestliches Querhaus, 2009.



Abb. 97: S. Maria sopra Minerva, Einblick unter das Dach des Querhauses, 2009.



a)



b)

Abb. 98: S. Maria sopra Minerva, Rest eines Triumphbogens zwischen Langhaus und Querhausgewölbe, 2009.

a) Sicht vom Querhaus

b) Sicht vom Langhaus



Abb. 53: S. Maria Novella, Florenz, Einblick Querhaus und Chor.

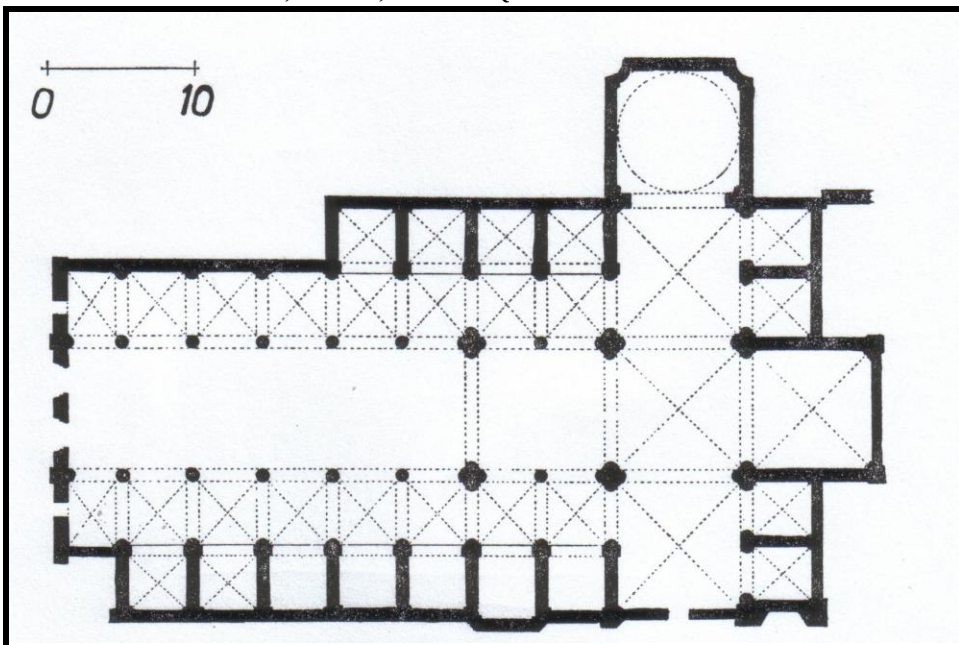


Abb.54: San Francesco in Pavia, Grundriss.

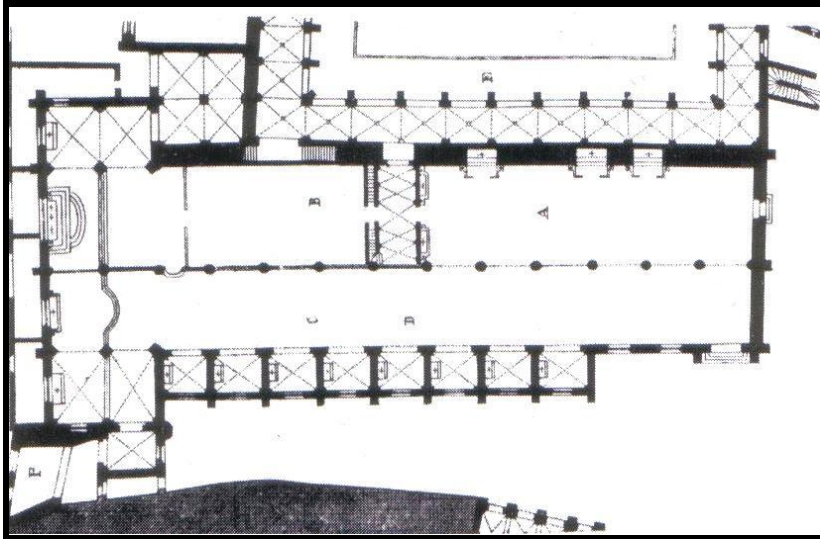


Abb. 55: Saint Jacques, Paris, Grundriss.

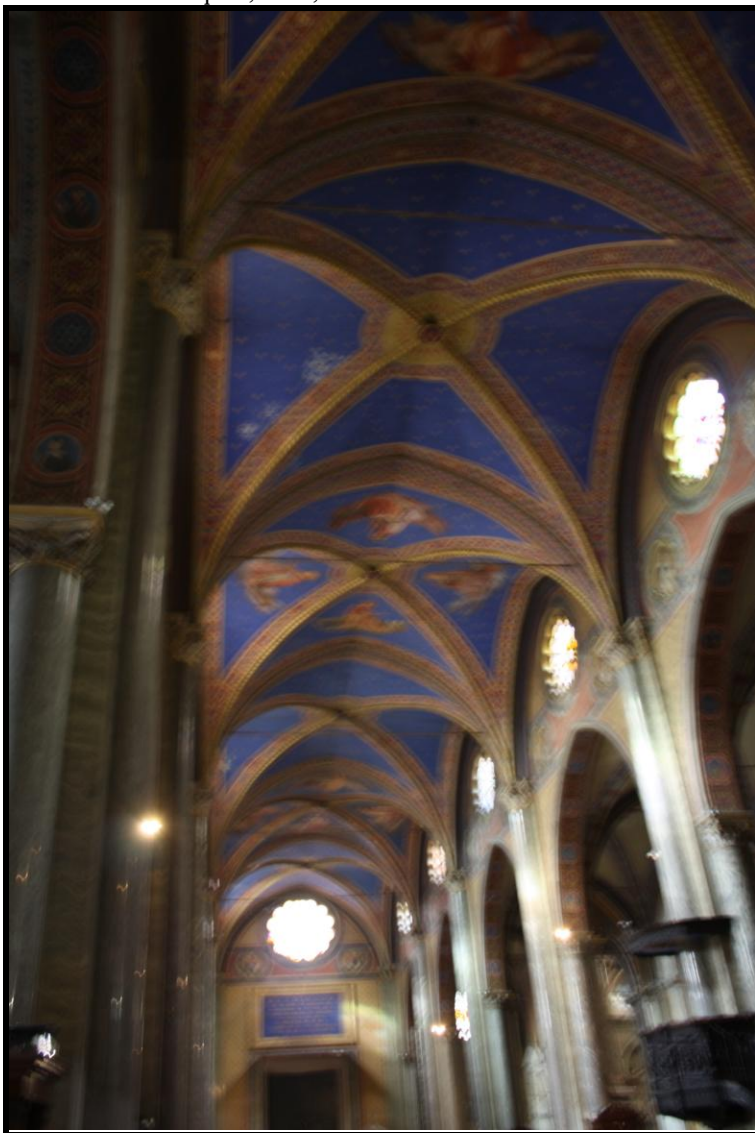


Abb.56: S. Maria sopra Minerva, Einblick Langhaus nach Westen, 2009.



Abb.57: S. Maria sopra Minerva, Mittelschiffpfeiler, Detail, 2009.

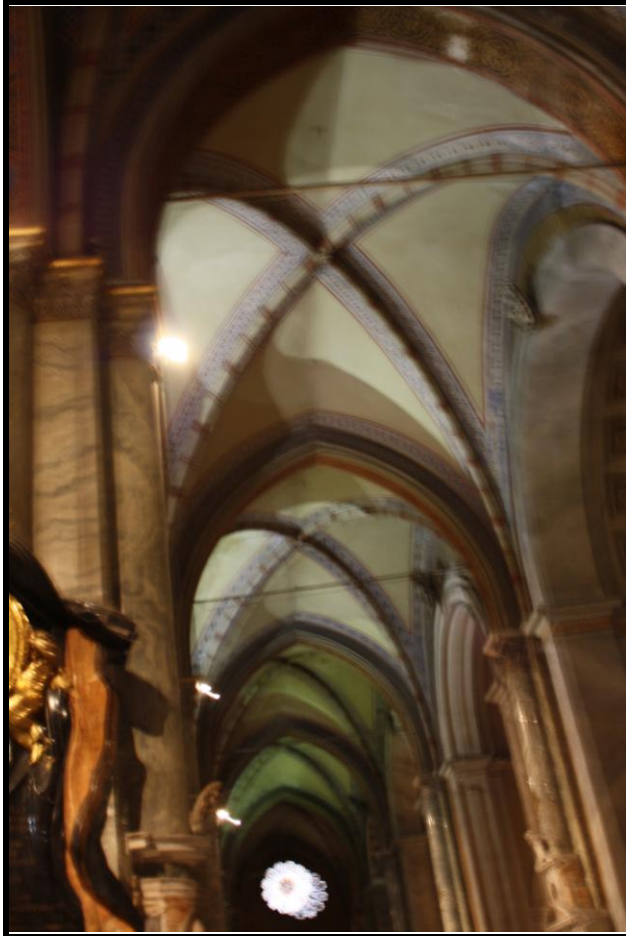


Abb. 58: S. Maria sopra Minerva, nördliches Seitenschiff, Blick nach Westen, 2009.

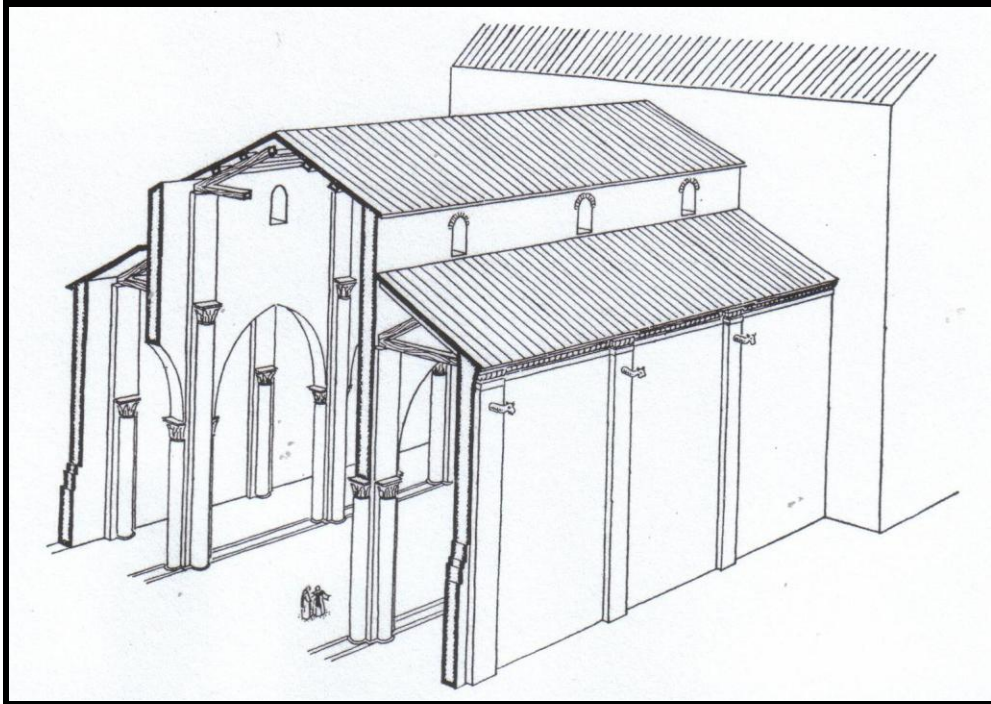


Abb.59: S. Maria sopra Minerva, Aufriss, Rekonstruktion von Masetti 1855.



Abb.60: S. Maria sopra Minerva, Konsolfries über der Domenico Kapelle, 2009.

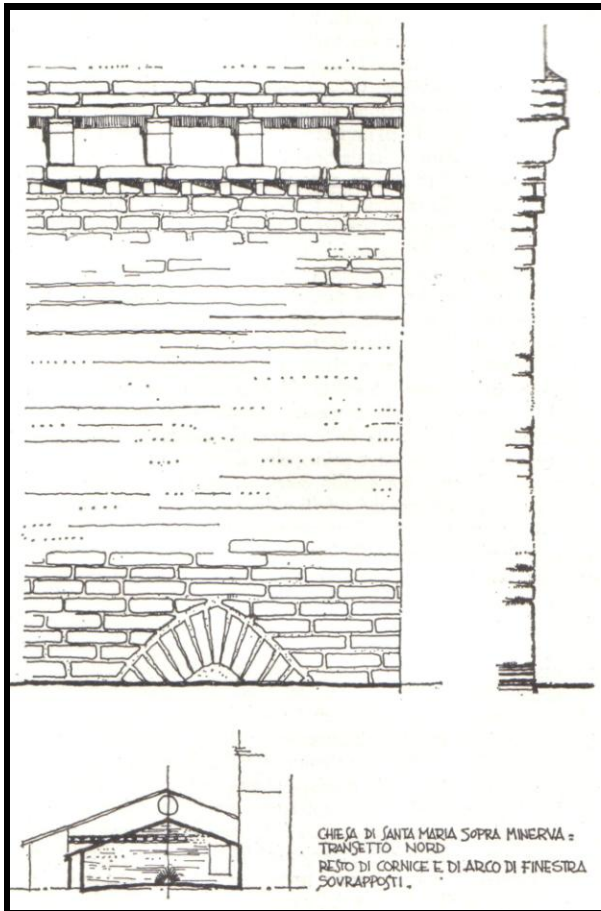


Abb. 61: S. Maria sopra Minerva, Gabriella Villetti, Konsolfries Rekonstruktion, 1989.



Abb.62: S. Maria sopra Minerva, Mauer über dem Gewölbe, südliches Langhaus, 2009.



Abb.63: S. Maria sopra Minerva, Konsolfries, Abschlusskante südliches Seitenschiff, 2009.



Abb. 64: S. Maria sopra Minerva, Tuffblöcke über dem Gewölbe, südliche Mittelschifftonne, 1m vor der Fassade, 2009.



Abb.65: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster über dem südlichen Seitenschiff zum Mittelschiff, 6.Joch, 2009.



Abb. 66: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster über dem nördl. Seitenschiff zum Mittelschiff, 6. Joch, 2009.



Abb.67: S.Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster, nördliches Seitenschiff zum Mittelschiff, 1. – 2. Joch, 2009.



Abb.68: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster, nördliches Seitenschiff zum Mittelschiff, 2. – 3. Joch, 2009.



Abb.69: S. Maria sopra Minerva, vermauertes Fenster, nördliches Seitenschiff zum Mittelschiff, 2.-3.Joch, 2009.



Abb.70: S. Maria sopra Minerva, äußere Seitenschiffwand, 2009.

A) Nördlich



B) Südliche

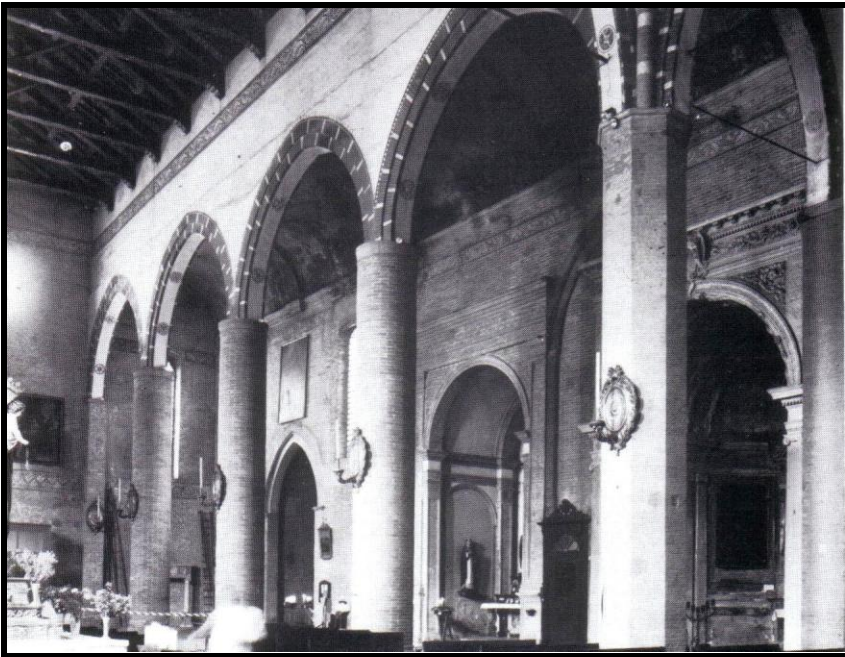


Abb.71: San Giovanni in Canale, Piacenza, nördliche Arkadenreihe im ungewölbten Teil von Südosten, 1985.

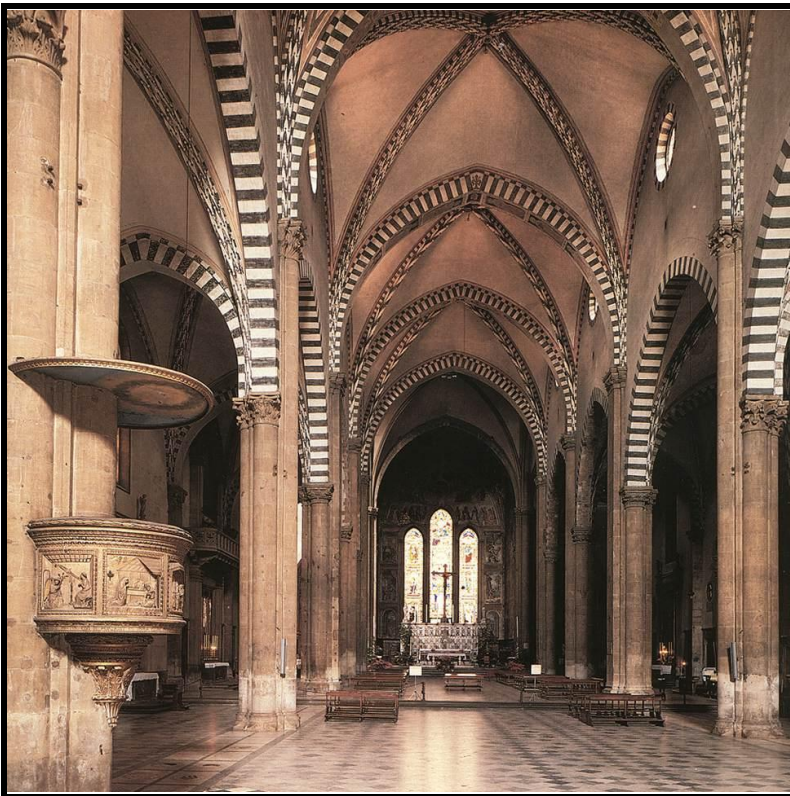


Abb. 72: S. Maria Novella, Florenz, Einblick, Langhaus, 2009.



Abb. 73: Dom von Siena, Maria Assuntá Einblick, Langhaus, 2009.



Abb. 74: S. Maria sopra Minerva, Rom, Fassade, Wappen Pius' V., 2009.



Abb.75: S. Maria sopra Minerva, Rom, Fassade, Detail, 2009.



Abb.76: S. Maria sopra Minerva, Rom, Fassade, Detail, 2009.

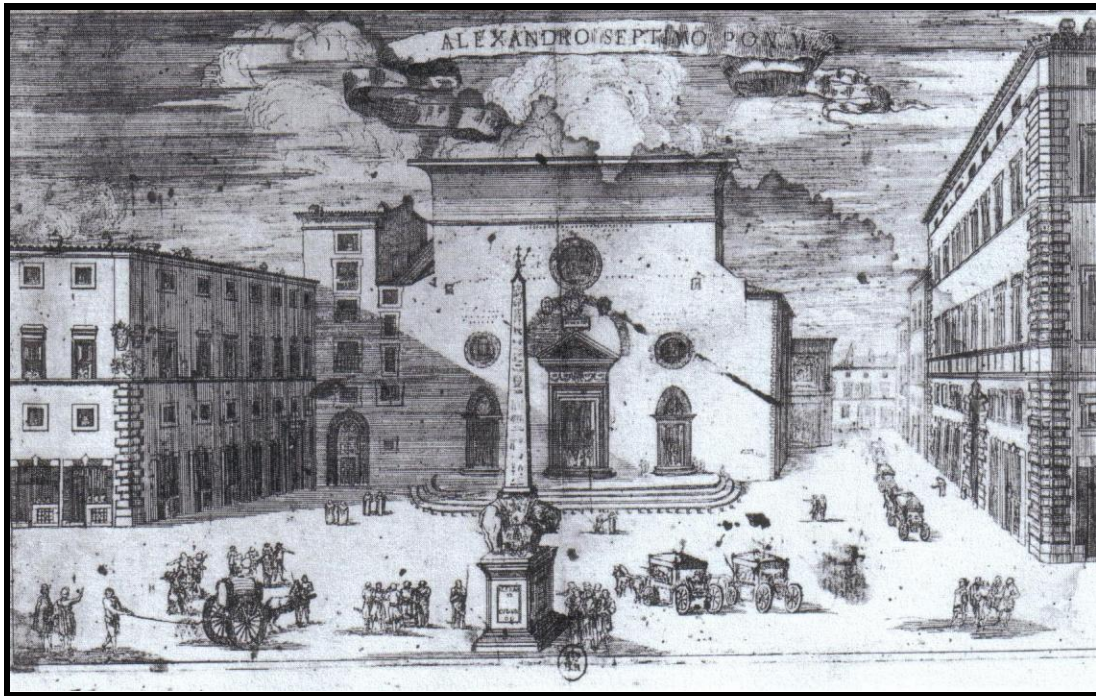


Abb. 77: S. Maria sopra Minerva, Anonymer Stich, 17. Jh..



Abb. 78: S. Maria in Aracoeli, Rom, Fassade, 2009.



Abb. 79: S. Maria sopra Minerva, Stich von Falda/Rossi, 17. Jh. .



Abb.80: S. Maria sopra Minerva, Fassadeninnenwand über dem Gewölbe, 2009.



Abb. 81: S. Maria in Trastevere, Rom, Fassadenansicht, 2009.



Abb.82: S. Maria sopra Minerva, Kupferstich, F. de Rossi, Prozession zur Minerva, 1689.



Abb.83: S. Maria sopra Minerva, Wappen der Familie Gaetani am Eingangspfeiler der Hauptchorkapelle, 2009.

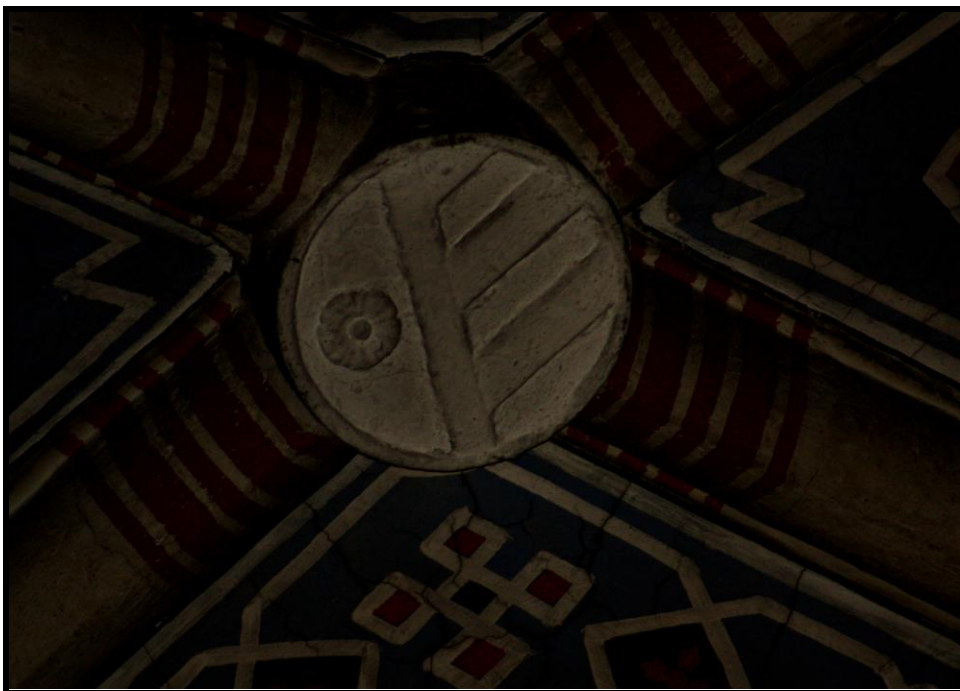


Abb. 84: S. Maria sopra Minerva, Wappen der Familie Orsini als Schlussstein im 6.Joch des Mittelschiffs, 2009.



Abb.85: S. Maria sopra Minerva, Wappen des Kardinal Torrecremata im Schlussstein der 6. Seitenschiffjoche, südlich und nördlich, 2009.

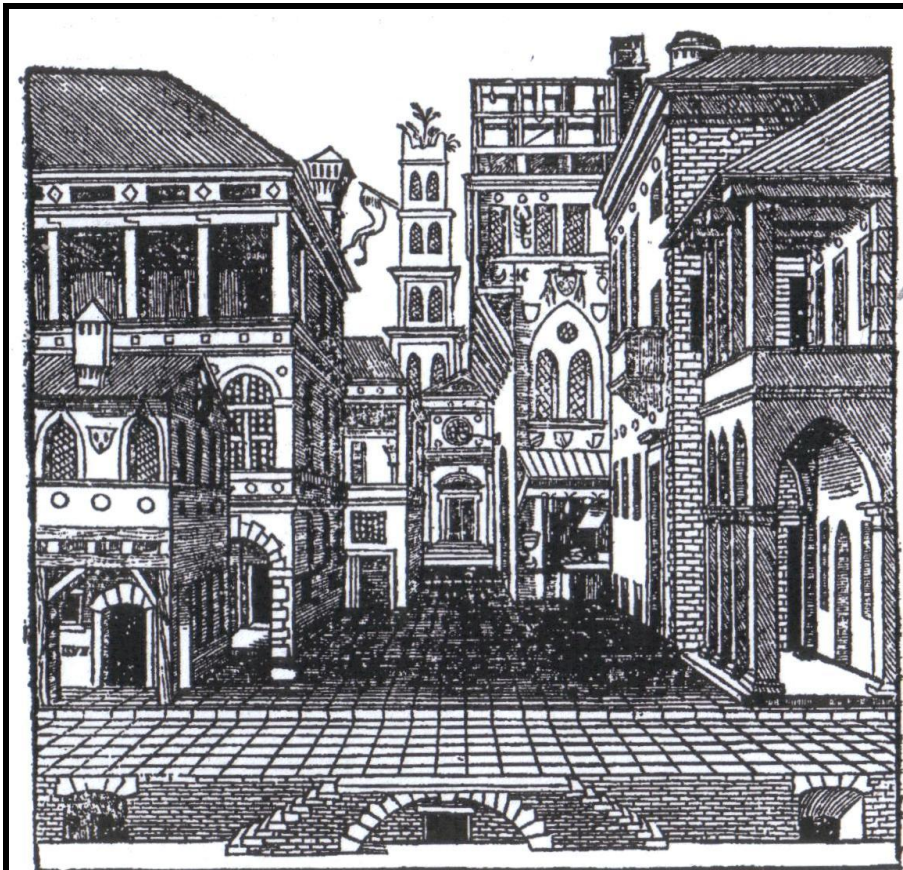


Abb.86: Sebastiano Serlio, Sette Libri dell'Architettura, Holzschnitt zur Szena comica, 1545.

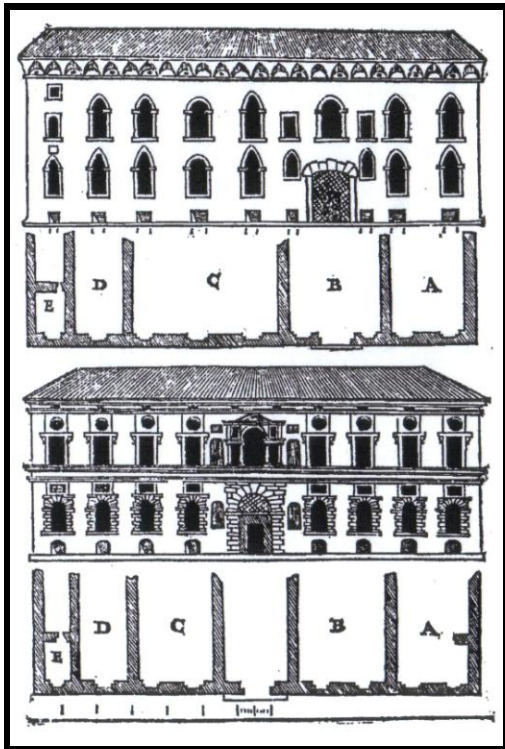


Abb.87: Sebastiano Serlio, Sette Libri dell'Architettura, Holzschnitt mit dem Haus des Geizigen, vor 1550.

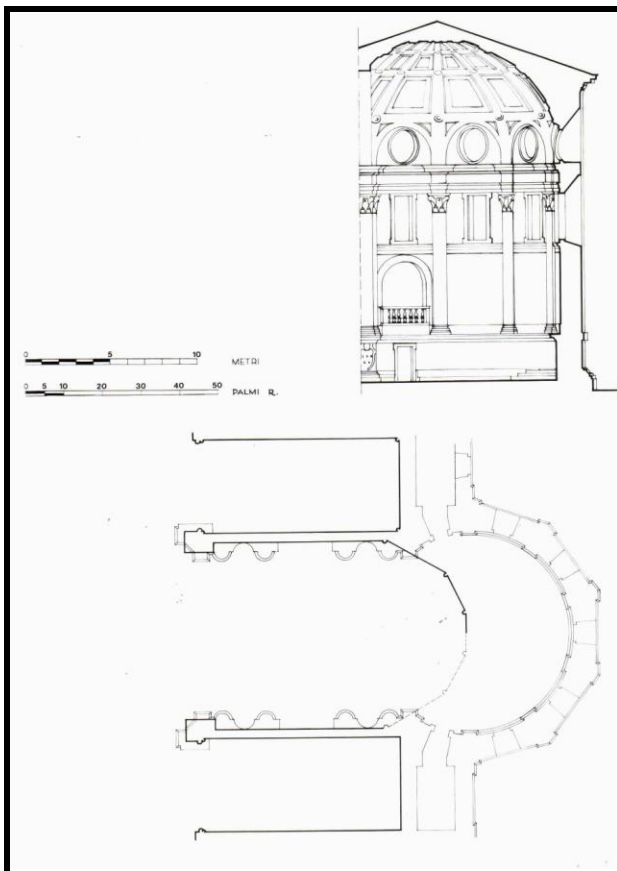


Abb.88: Gabriella Villetti, Rekonstruktion der Zeichnung von A. Sangallo, 1989.

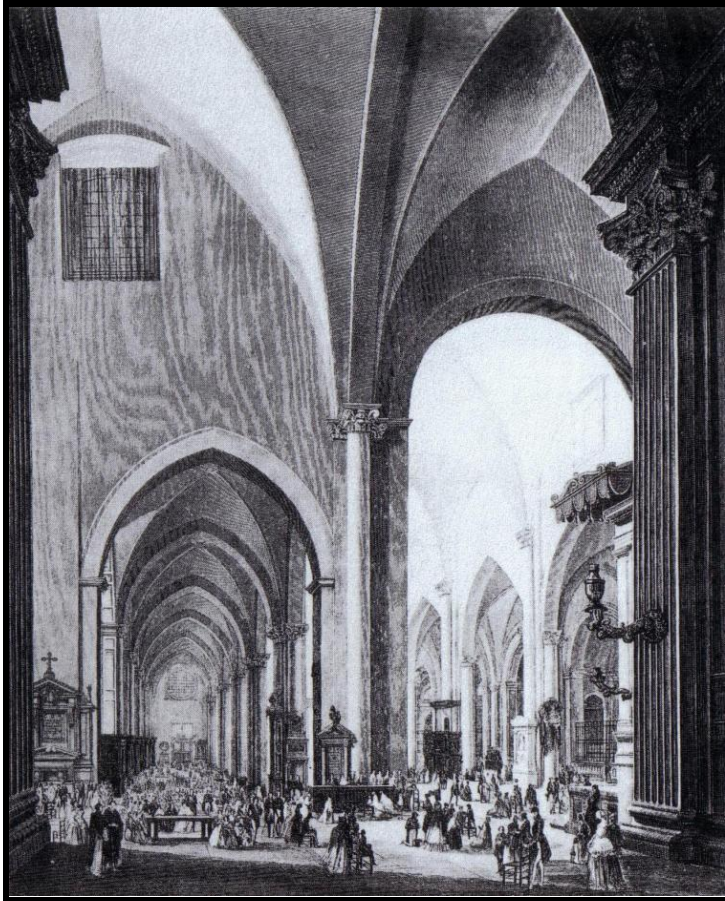


Abb.89: S. Maria sopra Minerva, Kupferstich von Luigi Rossini, 1840.

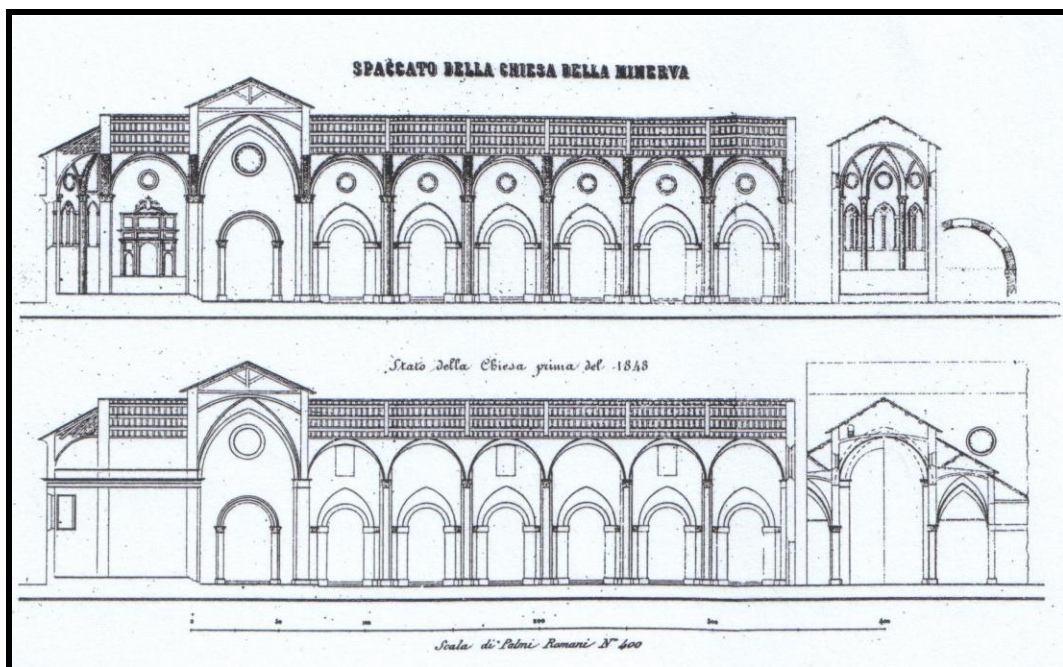


Abb.90: S. Maria sopra Minerva, Längsschnitt nach P.T. Masetti, 1855.

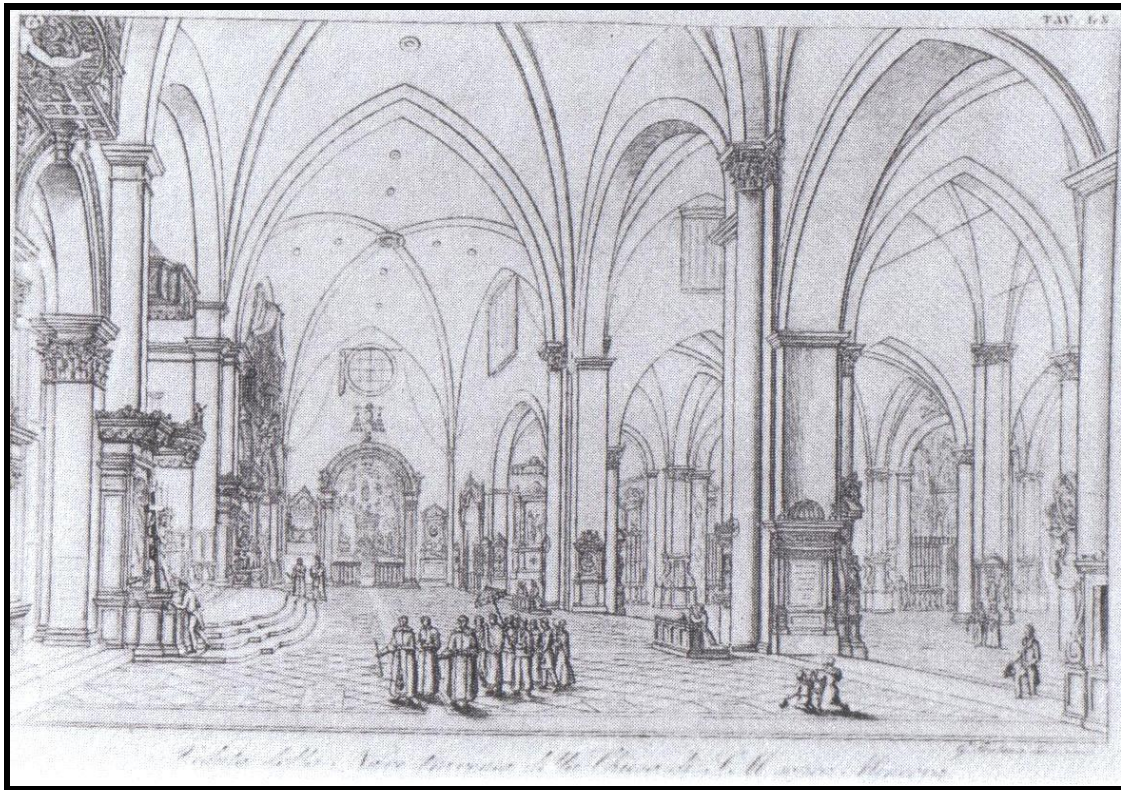


Abb.91: S. Maria sopra Minerva, Kupferstich von Giuseppe Fontana, Ansicht des Querhauses, 1838.

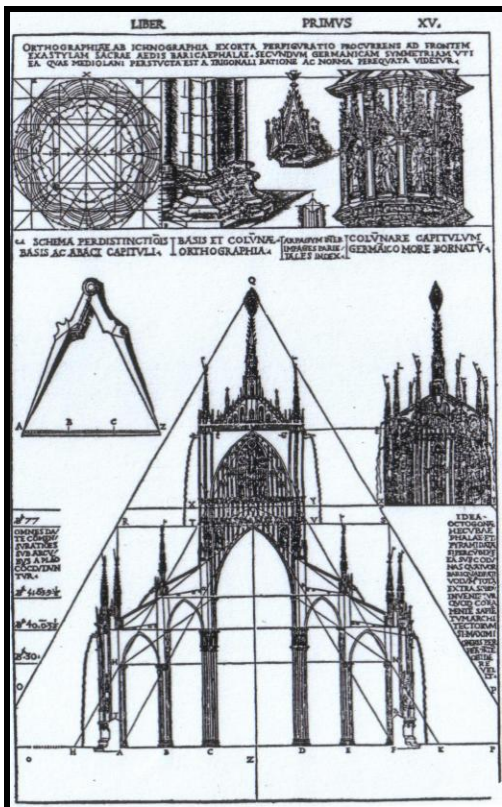


Abb.92: Cesare Cesarino, Holzschnitt zur Orthographia di Vitruv, De architectura, 1521.



Abb.93: San Tommaso di Canterbury, Rom, Ansicht und
Einsicht, 1978.

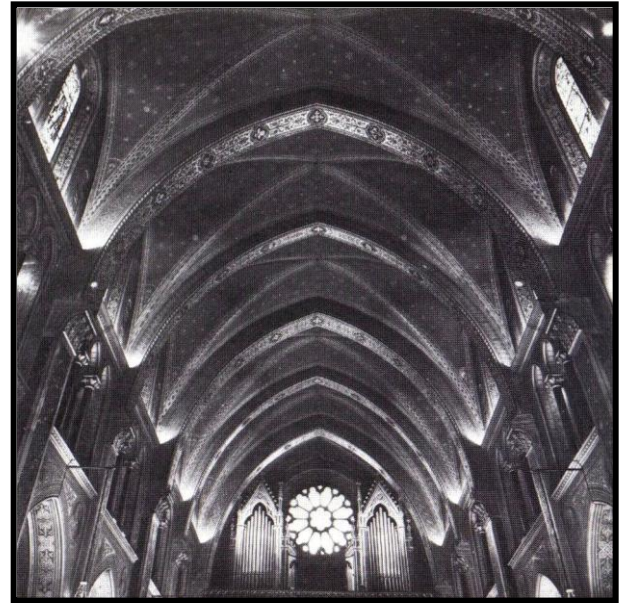


Abb.94: S. Maria sopra Minerva, 1. Südliches Seitenschiffjochgewölbe, 2009.

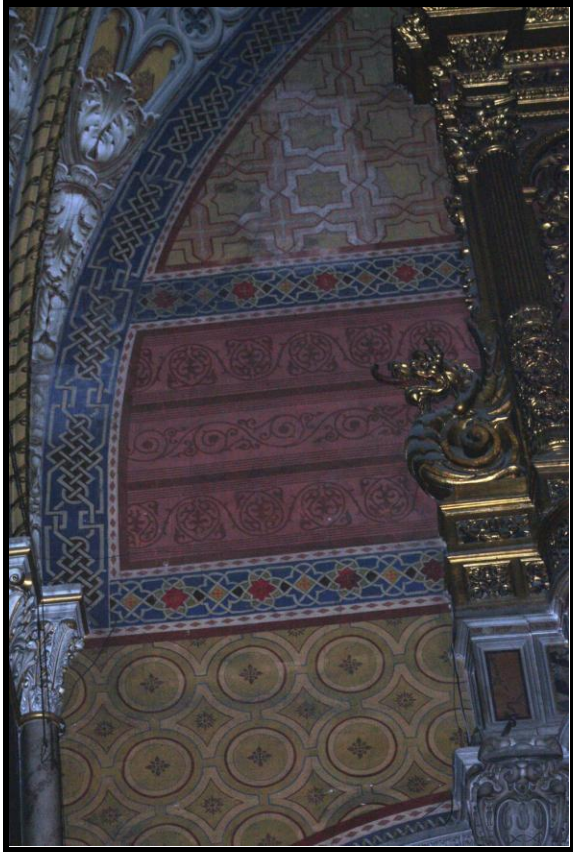


Abb.95: S. Maria sopra Minerva, südliche Querhauswand Obergadenzone, 2009.



Abb.96: S. Maria sopra Minerva, Foto der Eröffnung der Kirche, 1855.

6.2. Abbildungsnachweise:

Die Photographien stammen überwiegend von mir. Die Quellen der Graphiken und Umzeichnungen, sowie der restlichen Fotos, sind nachfolgend angeführt:

Brandis 2002Abb. 86, Abb. 87, Abb. 92;

(Markus Brandis, *La maniera tedesca – Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2002.)

Dellwing 1970Abb. 35, Abb. 37, Abb. 38, Abb. 54;

(Herbert Dellwing, *Studie zur Baukunst der Bettelorden in Verona*, Deutscher Kunstverlag, München 1970.)

Kleefisch Jobst 1991..... Abb. 1, Abb. 40, Abb. 44, Abb. 47, Abb. 77, Abb. 79, Abb. 90;

(Ursula Kleefisch – Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva – Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien*, Nodus Publikationen, Münster 1991 Paatz 1952.)

Paatz 1952Abb. 24;

(Elisabeth und Walter Paatz, *Die Kirchen von Florenz – eine Kunstgeschichte*, Handbuch Band III, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1952.)

Schenkluhn 1985Abb. 55, Abb. 71;

(Wolfgang Schenkluhn, *Ordines Studentes – Aspekte zur Kirchengeschichte der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag Berlin 1985.)

Spagnesi 1978Abb. 93;

(Gianfranco Spagnesi, *L'Architettura a Roma al Tempo di Pio IX.*, Pio Sodalizio dei Piceni 25 Novembre – 7 Dicembre 1978, Multigrafica Editrice, Roma 1979.)

Traverso 2006Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9, Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14, Abb. 16, Abb. 18, Abb. 20, Abb. 21, Abb. 22;

(Ottavio Traverso (Hg.), *Basilica von Santa Maria sopra Minerva*, B.N. Marconi Arti Grafice, Genova 2006.)

Villetti 1989Abb. 23, Abb. 30, Abb. 31, Abb. 32, Abb. 33, Abb. 49, Abb. 61, Abb. 88, Abb. 89, Abb. 91, Abb. 96;

(Gabriella Villetti, Giancarlo Palmerio, *Storia Edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma 1275 – 1870*, Viella Verlag, Rom 1989.)

Zander 1963.....Abb. 59;

(Vincenzo Golzio, Giuseppe Zander, *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo*, Cappelli Editore, Bologna 1963.)

2. Abstract

7a) Abstract (deutsch):

Die Arbeit „Santa Maria sopra Minerva und die Rezeption der Gotik in Rom“ beschäftigt sich mit der Frage, in wie fern die regotisierte Kirche Santa Maria sopra Minerva, die als einzige gotische Kirche Roms gilt, dem mittelalterlichen Bau, der 1280 begonnen wurde, entspricht. Um sich die originale dominikanische Kirche, die ab dem 16. Jahrhundert barockisiert und 1848 renoviert wurde, besser vorstellen zu können, vergleiche ich den heutigen Bau mit der sogenannten Schwesternkirche Santa Maria Novella in Florenz. Diese Dominikanerkirche ist der römischen Basilika sehr ähnlich, so dass Vincenzo Marchese 1879 die These aufstellte, dass die beiden Kirchen den Plänen der gleichen Architekten Fra Sisto und Fra Ristoro, Laienbrüdern des Dominikanerkonvents, entsprangen. Durch eine Analyse lässt sich die These widerlegen, und die Frage, durch wen der florentinische Einfluss nach Rom zum Bau der Dominikanerkirche gelangen konnte, stellt sich in den Raum. Die genaue Beschreibung der Basilika im Zuge eines Baubefundes zeigt durch Vergleiche mit anderen italienischen Kirchen, die als Vorbilder gedient haben könnten, die Eingliederung der Bettelordenskirche S. Maria sopra Minerva, in die Tradition der Mendikantenarchitektur, die die Übernahme der gotischen Formen in Italien bewirkte. Gründliche Analysen beziehen sich hierbei auf die Einzigartigkeit des Chors der Minervenkirche, die Tendenz zur Vereinheitlichung der Querhausanlage und die Cavettofassade als römischer Typ der Schaufassade. Schließlich wird die mittelalterliche Kirche, von der es kein Bild der Innenansicht vor der Barockisierungsphase gibt, an Hand der Spuren an der Bausubstanz beschrieben. Die Frage, weshalb die Minervenkirche ab 1536 im barocken Stil umgebaut wurde, wird durch die Analyse der Traktatliteratur der folgenden Jahrhunderte beantwortet. Darin zeigt sich die lineare Tendenz der ablehnenden Haltung der öffentlichen Meinung Italiens gegenüber der Maniera Tedesca. Die Veränderungen in der Dominikanerbasilika im Zuge der renovatio ecclesiae werden kurz erwähnt, um begründen zu können, welche Umbauten in der Phase der Renovatio im gotischen Stil notwendig waren. Außerdem werden die Begriffe Renovatio und Barockisierung definiert und zum späteren Gebrauch differenziert. Die Erläuterung zur Musealisierungstendenz der nördlichen Regionen Europas leitet die Thematik zur Frage ein, weshalb S. Maria sopra Minerva im gotischen Stil

renoviert wurde, wo doch dieser Stil in Italien unbeliebt war. Die Renovatio war ein Auftrag Papst Pius' IX. , der sich persönlich für moderne Inventionen und den Erhalt christlicher Kunstschatze einsetzte. Bei der Basilika wählte man nicht die Gotik im Speziellen, sondern grundsätzlich den Originalstil der Kirche. Durch die genauen Aufzeichnungen der Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti kann man den Vorhergang der Renovatio gut nachvollziehen. Zuletzt stellt sich, den heutigen Kirchenbau betrachtend, wieder die Frage, welche Elemente der Basilika der mittelalterlichen Kirche des 13. Jahrhunderts entsprechen. Leider hat die Renovatio im gotischen Stil in der Kirche S. Maria sopra Minerva nicht ein Revival der gotischen Basilika herbeigeführt, sondern eher die Idee, die die Accademia di San Luca und die Commission von der Gotik hatten, umgesetzt. Die bunten Tapeten, die Ornamente und die Stuckaufsätze suggerieren auf den ersten Blick, dass man soeben eine hochgotische Kirche betreten hat, jedoch trügt der Schein und bröckelt nach einer Zeit ab, wie der falsche Marmor auf den Pfeilern des Mittelschiffs.

7.b) Abstract (englisch):

The Thesis “Santa Maria sopra Minerva – und die Rezeption der Gotik in Rom” discusses the question which elements of the church S. Maria sopra Minerva comply with the medieval gothic church, which was built in 1280, after the basilica was renovated in the baroque style in the 17th century and restored to its original style in the 19th century.

For finding out how the medieval church, which is the only gothic church in Rome, must have been looking, it was necessary to compare the Minervan church to its so – called sister church Santa Maria Novella in Florence, which has retained its original architectural elements. In the course of this comparison the popular but false assumption of Vincenzo Marchese of 1879 was analyzed, in which he published that the same architects, who had created the plans for the Dominican church S. Maria Novella around 1250 had also drawn the maps for the Dominican basilica in Rome, S. Maria sopra Minerva. After listing the arguments, why the presumption of Marchese concerning Fra Ristoro and Fra Sisto is possible but not probable, the act of building according to the Vita Regularis from Humbert de Romanis 1255 was depicted. De Romanis describes how the Dominican fraternity planned and constructed churches in general and to which influences the architectural labour in the medieval period was exposed to. Powerful Dominican personalities, who were involved into the planning of the roman church like Cardinal Aldobrandino Cavalcanti, Latino Malabranca Orsini and Giovanni da Vercelli, and their architectural skills are described, to picture how the influence of S. Maria Novella in Florence could reach Rome. By analysing the mural construction it becomes clear, that the modern restored church hasn't got a lot of similarities with the original one. Many variances show how the church was modified within the first two centuries: starting with the open truss, which existed until the beginning of the 15th century, it is noticeable that the former basilica was exposed to a few changes of plan. This fact is especially apparent considering the pilaster strips, which were definitely constructed to base different vaults like in S. Maria Novella. Masetti shows in a few drawings, how the original planned gothic church must have been looking.

Like most of the other medieval churches in Rome, S. Maria sopra Minerva was renewed into the baroque style from 1536 on. As a matter of fact the Italian tract – literature had formed a linear adverse trend towards the gothic style within the Italian art history during the following centuries. As a strange twist of fate the roman

Dominican church S. Maria sopra Minerva would be restored into its original condition, or what the architect and the Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti thought of being its original condition. Knowing the Italian opinion about the gothic style, which was manifested through the tract literature it seems out of all reason why the Minervan church should be restored into a style, the Italian people hated. Here should be mentioned, that the opinion towards the gothic had changed in course of the tracts of Guarino Guarini, who acknowledged the position of an own order to this style. Furthermore a tendency to conserve art monuments spread in the northern regions of Europe. In Italy the Pope Pius IX., unaffected of the political developments in France and Germany, instructed numerous institutions to restore and renew the Italian art treasures from 1846 on. So S. Maria sopra Minerva was not restored into the gothic style implicitly, but into its original style, which was gothic. As the Minervan church is the only gothic church in Rome, the architect Girolamo Bianchedi had to face the problem of developing an idea of the gothic patterns and forms. He showed his plans to a commission of the academy di San Luca, to get an affirmation that his ideas were authentic and referred to the original gothic style. After Bianchedi had died in 1849 the Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti took over the planning and the coordination of the redecoration. The commission changed the architect's plans in order to guarantee a cost – efficient realization of the project.

Finally it has to be admit, that the redecorated church doesn't accord to the medieval church of Santa Maria sopra Minerva. The gothic forms and patterns, which consist in such an intense density, where more an idea of the commission, than an element of the original church. Equally the false marble and the hard plaster at the ribbed vaults are only a new gothic element, which was considered to fit in well. Only the baldachin seems to be an original element, which was known from S. Maria Novella.

All in all the Dominican church Santa Maria sopra Minerva was the only church, which developed from the gothic style into the baroque and back again. Although it had to submit to city changes and lots of variances, it presents itself as the gothic church with a roman gloss and an artificial flair.



Elizabeth Joanne Phillips

2009/06/20

Address: **Weimarerstr. 106, 1190 Vienna, Austria.**

Phone: **+43 676 629 18 44** – Email: **ephilips@yahoo.de**

Date of birth: **19.08.1983**

GENERAL EDUCATION

- | | |
|-------------------|---|
| 10/2004 – 2009 | Study of Art History at the University of Vienna, Austria. |
| 09/2003 – 06/2004 | Study of Information Technology and Telecommunication, College Campus Wien Mitte. |
| 10/2002 – 06/2003 | Study of Biology at the University of Vienna, Austria. |
| 1994 – 2002 | Gymnasium Maria Regina Schule, Vienna (Grammar school with emphasis on languages and philosophy) |

Elizabeth Phillips was born 1983 in Douglas on the Isle of Man / GB. 1987 she moved to Vienna with her parents Frank and Margit Phillips and her brother Mark. Living in the 19th district, she attended the Neulandschule – Alfred Wegenerg. / 1190 Wien, an elementary school, and later on the Maria Regina Schule, Hofzeile/ 1190 Wien, a high school, from which she graduated in 2002. In 2004 she started studying Art History at the University of Vienna. Next to studying Elizabeth Phillips worked in several areas of the cultural sector of Vienna. She is currently working as curator for the Kunstforum Ebendorf Raumacht, the gallery of the catholic student movement in Vienna.

