Die Kirche San Stae in Venedig : die Palladianische Fassade des Tessiner Architekten Domenico Rossi

Autor(en): **Oechslin, Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **25 (1974)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-393165

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIE KIRCHE SAN STAE IN VENEDIG

DIE PALLADIANISCHE FASSADE DES TESSINER ARCHITEKTEN DOMENICO ROSSI

von Werner Oechslin

Wenn in dieser Zeitschrift von einer venezianischen Kirche die Rede sein wird, so mag dies mit der Tessiner Herkunft des mitbeteiligten Architekten, Domenico Rossis aus Morcote, begründet werden. Den eigentlichen Anlass bildet jedoch der erfreuliche Umstand, dass im Rahmen der weltweiten Bemühungen um die Rettung Venedigs San Stae – als ein bedeutendes Gesamtkunstwerk des frühen Settecento – ausgewählt werden soll, um unter Schweizer Patronat restauriert zu werden. Es ist deshalb nützlich, dieses Kunstwerk einem weiteren Publikum vorzustellen, um so mehr als Domenico Rossi seit Ugo Donatis doch eher auch dürftigen Darstellung schweizerischerseits kaum je Beachtung gefunden hat [1]. Im Schatten der grossen Palastbauten am Canal Grande ist die Kirche San Stae ohnehin nur wenig bekannt, obwohl ihre künstlerische Ausstattung zu den vielfältigsten aus dem frühen 18. Jahrhundert gehört und die Fassade ein Hauptwerk der venezianischen Fassadenkunst dieser Zeit darstellt. Dies mag damit zusammenhängen, dass gerade die venezianische Architektur dieses Zeitraumes im Vergleich zu den Bauten Palladios und Longhenas immer noch recht stiefmütterlich behandelt wird [2].

In Domenico Rossis Fassade – dem Hauptwerk des Architekten neben der Chiesa dei Gesuiti und dem Palazzo Croner della Regina – ist uns somit ein Bindeglied zur Schweiz gegeben. Anderseits – und dies dürfte wohl das Interesse bestimmen – stellt San Stae als Gesamtkunstwerk eines der wichtigsten Monumente dar, das uns die Kunst Venedigs im frühen Settecento dokumentiert. Um so betrüblicher stimmt es, dass die Kirche zu jenen Denkmälern Venedigs gehört, deren künstlerischer Reichtum in den letzten Jahren besonders stark unter den misslichen Umweltbedingungen zu leiden hatte, zumal ihre Fassade am Canal Grande eine bedeutende plastische Dekoration aufweist, die der zersetzenden Kraft der Luftverschmutzung schutzlos ausgesetzt ist [3].

Gerade die plastische Ausschmückung hat aber einen wesentlichen Anteil an der Qualität der von Rossi errichteten Fassade. An ihr nahm eine Vielzahl der damals in Venedig führenden Skulpteure teil: so Giuseppe Torretti, von dem zudem das Kruzifix der Capella Foscarini im Innern der Kirche stammt, Pietro Baratta, der am Mausoleum der Dogenfamilie Valier in Ss. Giovanni e Paolo, einem Hauptereignis plastischen Schaffens jener Zeit in Venedig, mitarbeitete, wie auch Marino Groppelli und Antonio Tarsia, die beide wiederum in San Stae anzutreffen sind. Schliesslich ist auch Tarsias Schüler und Schwiegersohn, Antonio Corradini, der durch seine Zusammenarbeit mit Antonio Galli-Bibiena in Wien, als Vollender des Josephsbrunnens Fischers von Erlach und durch seine Werke in Prag, Dresden, Rom und Neapel europäische

Abb. 1. Domenico Rossi, Fassade der Kirche San Stae in Venedig, 1710

Bedeutung erlangte, mit seinen ersten bedeutenden Werken, den drei Giebelfiguren, vertreten.

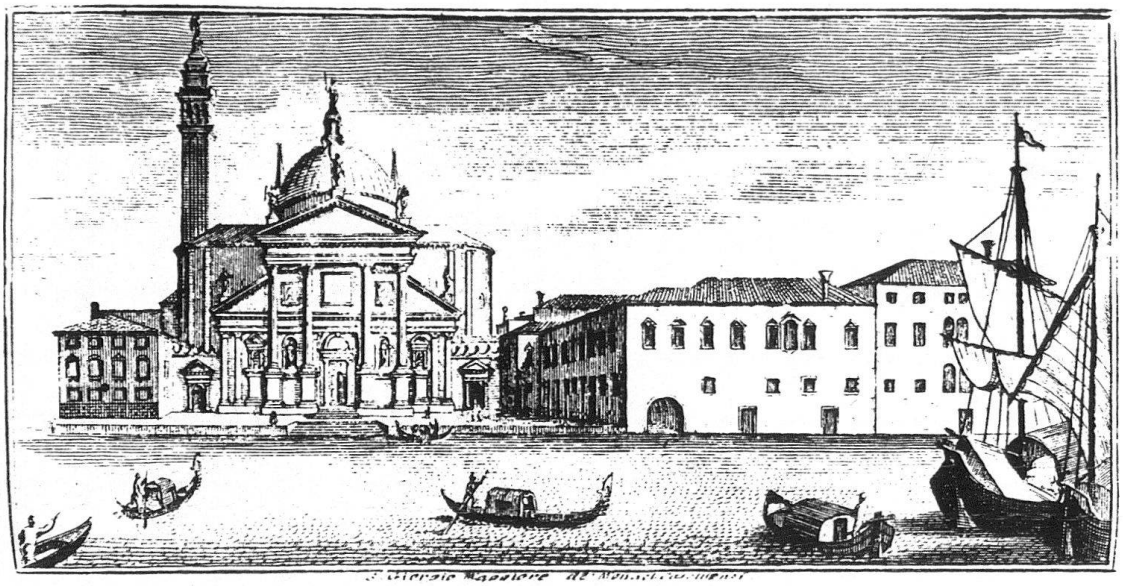
Erweist sich somit die Fassade von San Stae auf Grund ihres reichen plastischen Schmuckes als wichtiges Denkmal der venezianischen Skulptur des frühen 18. Jahrhunderts, so spiegelt die Dekoration im Innern die Malerei jener Zeit aufs beste [4]. Was damals Rang und Namen hatte, ist hier, vor allem in dem schönen – zum Teil bereits restaurierten – Apostelzyklus des Chores, vertreten [5]. Neben Werken weniger bedeutender Künstler wie Niccolò Bambinis, der in seiner Studienzeit in Rom den Einfluss Marattas, in Venedig später denjenigen Pietro Liberis erfuhr, finden sich solche bekannterer Maler wie Jacopo Amigonis, Giovanni Antonio Pellegrinis, Angelo Trevisanis und des damals hochgeschätzten, als Lehrer bedeutsamen Antonio Balestra. Anzutreffen sind schliesslich die berühmten Namen Piazzettas – samt demjenigen seines Schülers Giuseppe Angeli –, Pittonis und Sebastiano Riccis, der 1708 das Deckenbild sowie die Befreiung Petri im Apostelzyklus geschaffen hat. Piazzettas 1717 datiertes Bild der Festnahme Jakobs stellt ein bedeutendes Frühwerk des Malers mit starken Hell-Dunkel-Effekten dar. Ebenfalls als wichtiges Frühwerk ist schliesslich das siegreich aus einem Wettbewerb hervorgegangene Bild mit dem Martyrium des Bartholomäus Giovanni Battista Tiepolos (um 1721) zu bezeichnen.

Mit Ende des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts sind die dekorativen Teile von San Stae [6] im wesentlichen beendet, nachdem man 50 Jahre zuvor die Baufälligkeit der

Abb. 2. Giorgio Massari, Fassade der Chiesa dei Gesuati, Venedig, 1724ff.

mittelalterlichen Kirche festgestellt hatte und 1678 unter Leitung des anderweitig nicht dokumentierten Giovanni Grassi der neue Raum in der schlichten Form eines rechteckigen Saales aufgeführt worden war. Grundlage für die sorgfältige Gestaltung und Dekorierung dieses Kunstwerkes legte aber erst 1709 das Testament des Dogen Alvise II Mocenigo. Als erste Folge fand daraufhin ein – für einen Bau dieser Grösse bemerkenswerter – Wettbewerb statt. An ihm nahmen mindestens 12 Architekten teil, deren Projekte in einer Stichserie Vincenzo Coronellis überliefert sind [7]. Als Sieger ging der aus Morcote am Luganersee gebürtige Domenico Rossi hervor, der dann auch 1710 mit dem Bau der Fassade beauftragt wurde. Unter seinen Konkurrenten befanden sich – mit Ausnahme Giovan Giacomo Gasparis, des Sohnes des bedeutenden Antonio Gasparis und Erbauers der Kathedrale von Este – allerdings nur wenige profilierte Architekten. Die Accademia degli Argonauti hatte andererseits mit ihrem aufwendigen Vorschlag zum vornherein nur geringe Siegesaussicht. Trotz diesen Umständen ist der Ausgang des Wettbewerbs bezeichnend. Er charakterisiert die Stellung des Tessiner Architekten Domenico Rossi und seines Hauptwerkes, der Fassade von San Stae.

Diese ist fürs erste in der positiven Einstellung des Architekten gegenüber palladianischen Prototypen und somit venezianischem Erbe im eigentlichen Sinne zu erkennen. Mitbewerber wie Boschetti, Gralis, Gratij versuchten dadurch einen Erfolg zu erringen, dass sie sich nach dem damals international gültigeren römisch-barocken Geschmack ausrichteten, mehr oder minder «borromineske» Formen aufnahmen und

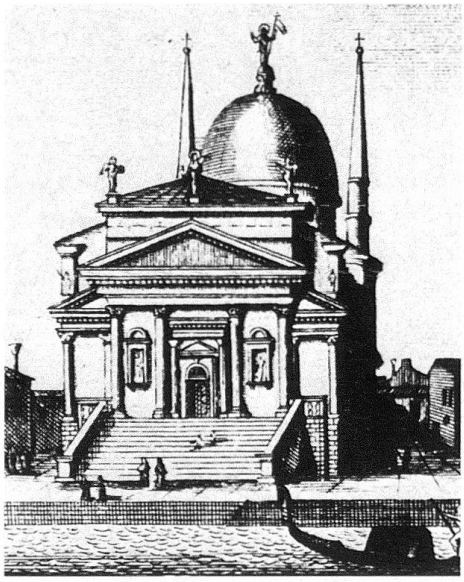


3

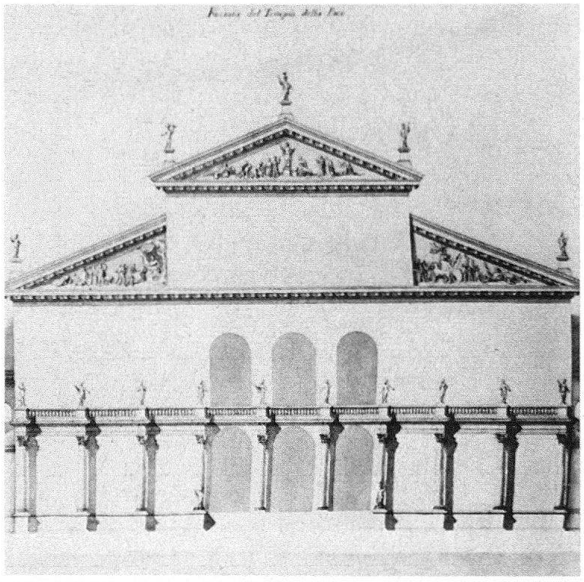
Das palladianische Schema der Portikusfassade: Ambiguität der Lesart:

Abb. 3. San Giorgio Maggiore in der Abbreviatur des Stiches eines Venedigführers (Albrizzi, *Forestiero illuminato*, Ed. 1772, Abb. nach S. 330)
Abb. 4. Der Redentore in der Abbreviatur des Stiches (Albrizzi, *Forestiero illuminato*, Ed. 1772, Abb. nach S. 324): Überzeichnung des «doppelten Giebels»
Abb. 5. Diversifizierung des doppelten Giebels in der Rekonstruktion der Fassade der Maxentiusbasilika: Wettbewerbszeichnung Francesco Giraldis, 1762 (Roma, Accademia di San Luca)

sich somit durch modische Vorschläge empfahlen. Demgegenüber hielt sich Domenico Rossi an die venezianische, Palladio verpflichtete Tradition, die ihm denn auch den sicheren Erfolg einbrachte. Mit seiner ausgeglichenen, dem Schema von Palladios San Giorgio Maggiore verpflichteten Fassade manifestierte er darüber hinaus die grundsätzliche Abneigung Venedigs gegen eine überschwengliche, populäre Barockarchitektur zugunsten der zurückhaltenden Noblesse der «città delle signorie», deren Ton Palladio so vorbildlich zu treffen wusste, während etwa Longhenas Salute nur gerade dank ihrer Sonderstellung als Votivkirche eine Ausnahme bilden konnte [8]. Nicht umsonst ist Venedig ja auch Ausgangspunkt der wohl schärfsten Kritik an barocker «licenziosità», die von Leuten wie Milizia und Visentini getragen wird. Und damit ist auch gleich angedeutet, dass Venedig erst dann wieder in der Architektur tonangebend sein wird, wenn im Zeichen des Klassizismus der Primat der vorstabilierten Werte auf seine Weise Entfaltung und Differenzierung bringen wird. Milizia wird diesen Umstand im Hinblick auf Calderari, der 1777 sein Projekt des «Tempio» in Sant'Orso [9] bei Vicenza ebensosehr an Palladios San Giorgio anlehnt, etwa so umschreiben: Er hätte es verstanden, die palladianischen Qualitäten – denn um qualitative Merkmale handelt es sich zweifellos bei der «sodezza, decorazione e maestà palladiana» oder nach Cicognaras Worten bei der «elegante semplicità», den «armoniche proporzioni» und «incomparabili simmetrie» [10] – um die dem modernen Baukomfort entstammenden Vorteile zu



4



5

bereichern [11]. So klar werden sich freilich bei Domenico Rossi ästhetisch-qualitative Gesichtspunkte nicht vom Code der Nützlichkeit, vom Gebrauchswert, trennen lassen. Trotzdem ist es richtig, auch Domenico Rossis Fassade von San Stae innerhalb des grossen Bogens von Palladios Prototypen bis zu seinen adäquatesten Nachfahren im Klassizismus zu betrachten, den man, mit Cicognara zu sprechen, dem «genere sublime» der Architektur zurechnen mag [12]. Schliesslich ist die Fassade von San Stae gerade in der Reaktion auf die modischen, «römischen» Vorschläge – auf eine Architektur, wie sie zuvor etwa Giuseppe Sardi und gleichzeitig Antonio Gaspari vertritt – auch durchaus lesbar im Hinblick auf die oben erwähnte Entwicklung der Architektur im Verlaufe des 18. Jahrhunderts: nicht sosehr bezüglich eines orthodoxen Klassizismus, wie dies auf Scalfarottos erstaunlich frühes Pantheonparadigma von S. Simeone Piccolo (um 1718) und bedingt auch auf Tiralis Fassada der Chiesa dei Tolentini (1706–1714) zutrifft, sondern eben gerade in einem durchaus venezianisch-palladianischen Sinne.

Wie verhält sich nun Domenico Rossis Fassade zum palladianischen Prototyp? Und worin besteht dieser Prototyp eigentlich? Sicherlich, es kann hier nicht auf die umstrittenen Fragen der Entstehung und der Lesart der palladianischen Portikusfassade eingegangen werden [13]. Eine Untersuchung der Rekonstruktionen der Maxentiusbasilika, deren Fassade für Palladio ja zu Recht von Wittkower bis zu Timofiewitsch in ihrer Bedeutung richtig eingeschätzt worden ist, würde ja schon zeigen, dass unterschiedliche Interpretationen auf der Hand liegen [14]. Die Abweichungen etwa der Redentorefassade gegenüber San Giorgio scheinen dies – schematisch gehaltene Abbildungen in Stichen alter Venedigführer verdeutlichen den Umstand besonders – ja nur zu bestätigen! Wichtig bleibt in unserem Zusammenhang die treffende Bemerkung Wittkowers, dass Palladios Kirchenfassaden – nenne man sie nun «Portikusfassaden» oder «intersecting temple fronts» – einen aus klassischer Sicht nicht zu übersteigenden

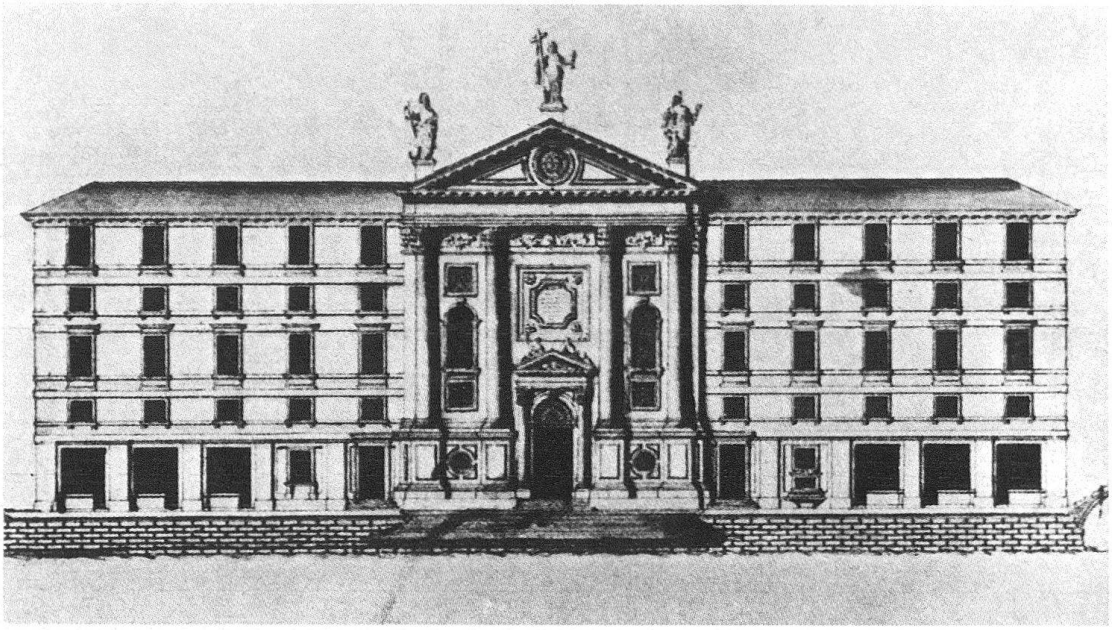
6

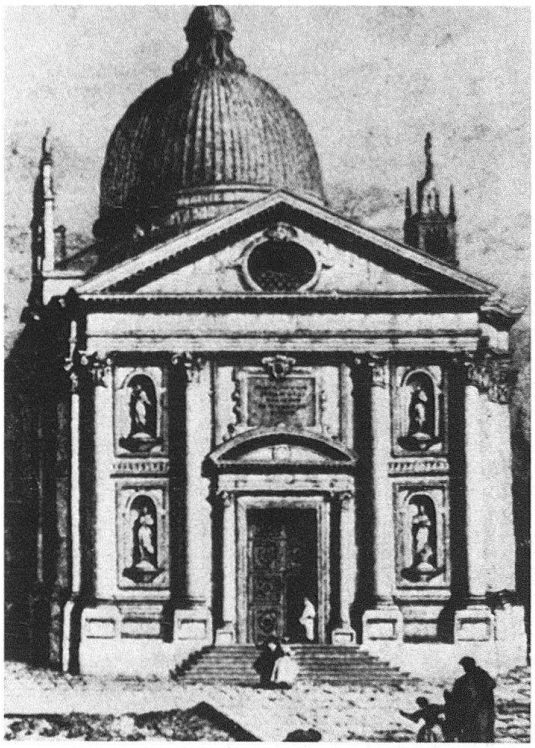
7

Höhepunkt in der Entwicklung eines Bautypus darstellen [15]. Dies gibt uns auch die Berechtigung, von einem «Paradigma» und seinen Abwandlungen zu sprechen.

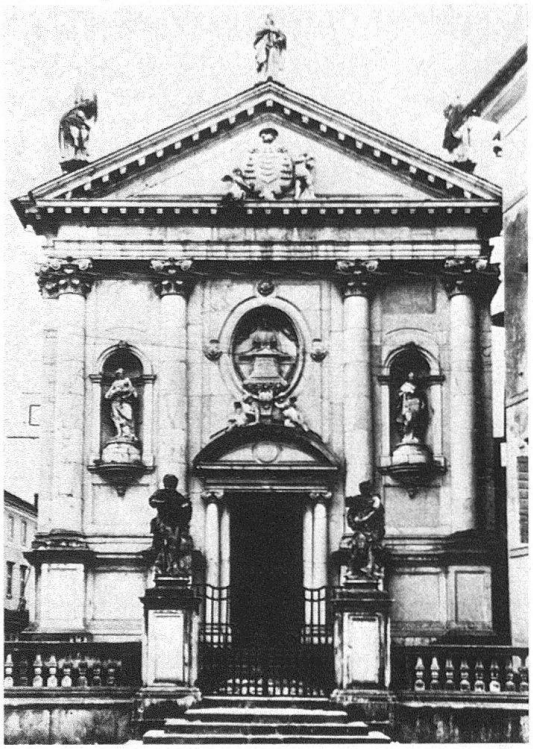
In San Giorgio Maggiore bietet sich dieser Prototyp wie folgt dar: Den mittleren Teil der Fassade bildet eine Kolossalordnung mit vier Säulen, die einen klassischen Dreiecksgiebel tragen; die Interkolumnien sind wiederum nach klassischem Muster ungleich, so dass die Portalachse betont wird; an den mittleren Teil fügen sich Seitenteile, die den Mittelteil durch ihre Symmetrie zusammenfassen[16] und mit diesem durch die architektonische Binnengliederung – Wiederholung der kleinen Ordnung des Portals, durchgezogenes Sekundärgesims – verknüpft sind. Die relative Komplexität dieses Fassadentypus lässt logischerweise eine grosse Anzahl möglicher Abweichungen zu.

8





9



10

Reduktion des palladianischen Modells um die seitlichen Annexe:

Abb. 6. Palladios San Francesco della Vigna (Stich nach ALBRIZZI, *Forestiero illuminato*, Ed. 1772, Abb. vor S. 147)
Abb. 7. Giuseppe Sardi, San Lazzaro (Stich nach ALBRIZZI, a. a. O., Abb. vor S. 157)
Abb. 8. G. Massari, Zeichnung für das Ospedale della Pietà
Abb. 9. G. Massari, Chiesa dei Gesuati (Ausschnitt aus Stich Canalettos)
Abb. 10. G. Massari, S. Antonio, Udine

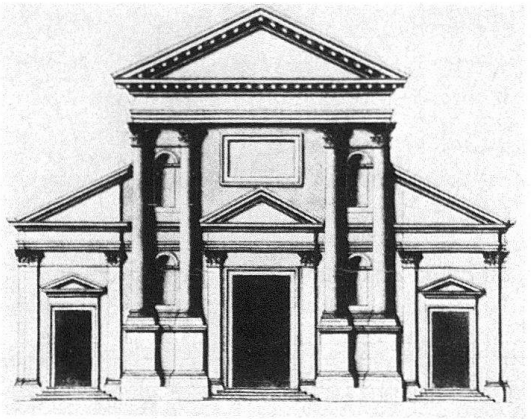
Diese lassen sich auf der Ebene der Reduktion beobachten oder auf derjenigen der Variation, die dem entspricht, was damals wesentlich den Inhalt der Diskussionen um gute Architektur und guten Geschmack bestimmte: welche Autorität nun zu befolgen, welcher Modul zu wählen und welches Interkolumnium anzuwenden sei. Hier wird der Stilkritiker Temperamentsunterschiede feststellen. Auf beiden Ebenen aber lässt sich Domenico Rossis Fassade von San Stae untersuchen und einordnen.

Rossis Fassade stellt ein Mittelding dar. Einerseits verzichtet sie darauf, das hinsichtlich des Raumanspruches – nämlich der seitlichen Ausdehnung – sehr anspruchsvolle Schema in seiner Ganzheit zu übernehmen, wie es gleichzeitig Andrea Tirali in der Chiesa di San Vidal tut. San Stae gehört somit nicht in die Reihe der Bauten und Projekte, die von Palladios eigenen Variationen (von San Francesco della Vigna über die umstrittene Fassade von San Pietro di Castello[17] zu San Giorgio und dem Redentore) bis zu den Bauaufnahmen eines Visentini [18] – unter Anpassung ästhetisch-formaler Merkmale an den Geschmack des 18. Jahrhunderts – und Calderaris Tempio

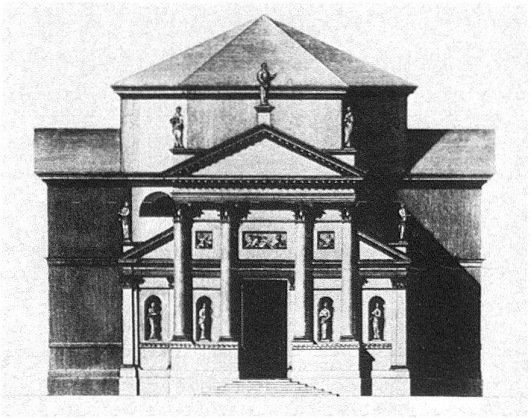
di Sant'Orso führen. Anderseits lehnt es Domenico Rossi ab, die seitlichen Teile einfach wegzulassen und nur den Mittelteil mit der Kolossalordnung zu übernehmen, wie dies Giuseppe Sardi – in Anlehnung an Palladios San Francesco della Vigna – in San Lazzaro, der Kirche des Ospedale dei Mendicanti, tut. Die Gründe einer solchen Reduktion sind naheliegend und erklären sich aus dem architektonischen Kontext: eine Kirchenfassade sollte eingegliedert werden in eine Strassenfassade (oder besser Kanalfassade). Sardi und später Massari im Ospedale della Pietà tun dies auf denkbar einfache Weise durch blosses Einfügen der Kirchenfassade [19]. Versuche, solche Eingliederungen architektonisch auszugestalten, bleiben selten. Domenico Ceratos Entwurf für Chiesa und Collegio dei Gesuiti zeigt auch gleich, wie problematisch ein solches Unternehmen ist [20]. Um so verständlicher ist es, dass sich der «isolierte Mittelteil» als eigener Typus verselbständigt und so in Massaris Chiesa dei Gesuati vielleicht die überzeugendste Formulierung findet. Die Seiten sind in massiv-barocker Art abgekröpft und geben der Fassade den nötigen optischen Halt [21].

Ebenso «barock» erscheint nun Rossis Kompromiss zwischen totaler Reduktion und treuer Übernahme des palladianischen Schemas: In Reduktion der seitlichen Fassadenteile, gleichsam in szenographischer [22] Verkürzung, fügt er eine sockellose, kleinere Ordnung hinzu, die mit dem Mittelteil – analog zum Modell von San Giorgio Maggiore – durch das Gebälk verbunden ist. Dadurch bleibt auch die Felderaufteilung der Fassade analog zum Prototyp gewahrt und werden weitere barocke Elemente fein säuberlich auf die Gattung des Dekors verwiesen: mit Ausnahme des Portals, das geschickt in die nächst höhere Ordnung integriert worden ist [23]. In der Variation der Felderaufteilung und Sockelgestaltung ist Massaris Chiesa dei Gesuati flexibler, dadurch aber auch unsicherer. Rossi zieht es demgegenüber vor, in genauer Ausrichtung auf Palladios San Giorgio die Figurennischen über der Sockelzone formal deutlich von den darüber liegenden Flachreliefs abzuheben. Diese bleiben somit in ihrer – in Wittkowers Analyse deutlich gemachten – Ambivalenz lesbar: hinsichtlich der vertikalen Gliederung des Fassadenmittelteils wie auch gleichsam als Mezzanin der seitlichen, bei Rossi reduzierten, aber gerade noch genügend deutlich angegebenen Fassadenteile.

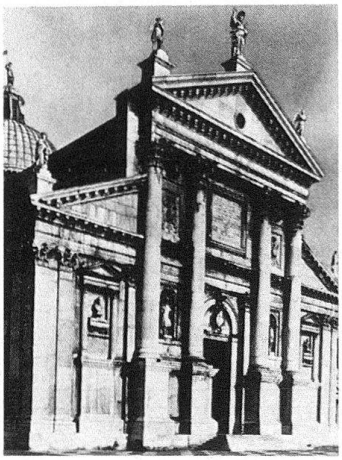
Ein Mittelding stellt Rossis Fassade also auch hinsichtlich der Wahl der künstlerischen Mittel und der angeschlagenen Tonart dar. Massaris Chiesa dei Gesuati vertritt zwar dank der Wahl massiver architektonischer Glieder – in Säulen wie Gesimsen – und dank der gelungenen Ecklösung ein für Venedig bemerkenswertes barockes Pathos. Um so weniger überzeugt Massari in den Detailformen. Dasselbe gilt für Andrea Tirali in San Vidal, dessen genaue Anlehnung an Palladios Schema den flachen und spannungslosen Charakter der Ausführung erst recht sichtbar macht. Rossi war dagegen gut beraten, sich auch in Einzelformen an San Giorgio zu halten. Die Qualität der Fassade von San Stae äussert sich denn auch in der diskreten, aber beinahe idealen Verknüpfung von Elementen des palladianischen Prototyps mit den Bedürfnissen der eigenen Zeit. Geschickt hat Rossi die Fassade mit den verkürzten Seitenteilen in die Front des Canal Grande eingepasst, und geschickt hat er das barocke Portal in die Fassade eingesetzt – auf Kosten zwar der Monumentalität der Kolossalordnung. Doch



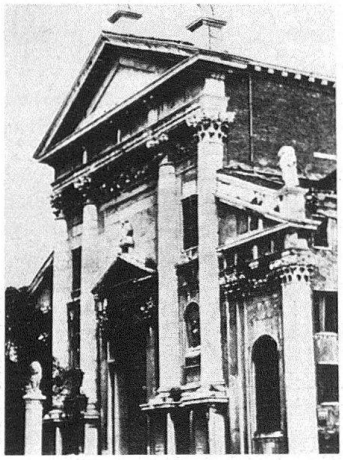
12



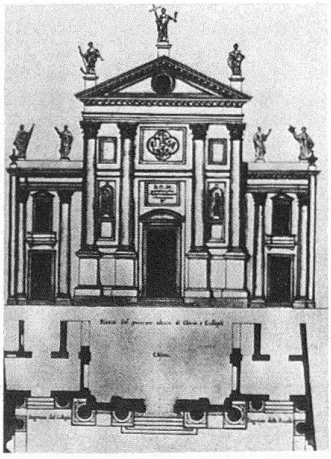
14



11



13



15

Beibehaltung oder Abwandlung der seitlichen Annexe des palladianischen Modells:

Abb. 11. Palladio, San Giorgio Maggiore, Venedig
Abb. 12. A. Visentini, Zeichnung der Fassade von San Pietro di Castello, Venedig (RIBA, London)
Abb. 13. A. Tirali, Chiesa di San Vidal, Venedig
Abb. 14. O. Calderari, Tempio di Sant'Orso bei Vicenza (aus: *Disegni e Scritti...*, Bd. I, Venezia 1808, Taf. xvii)
Abb. 15. Umfunktionierung (Collegio-Eingang) der seitlichen Annexe: D. Cerato, Zeichnung für die Chiesa dei Gesuati, Vicenza
Abb. 16. Szenographische Verkürzung der seitlichen Annexe: D. Rossi, San Stae, Venedig

16

bleibt die Fassade von San Stae nicht nur ein Hauptwerk der venezianischen Architektur des frühen 18. Jahrhunderts, sondern stellt auch die wohl ausgereifteste Abwandlung des palladianischen Prototyps in der «barocken» Architektur Venedigs dar [24].

Résumé

L'église San Stae (Saint-Eustache) n'est pas très connue, malgré sa situation sur le Canale Grande à Venise. Elle fut construite en 1678 par Giovanni Grassi. Un legs du doge Aloise II Mocenigo permit la réalisation de la façade et d'un décor somptueux. Domenico Rossi de Morcote en gagna le concours en 1710 et fut chargé de l'exécution de son projet de style palladien. La décoration sculpturale fut réalisée par des artistes vénitiens en vogue: Giuseppe Torretti, Pietro Baratta, Mario Gropelli, Antonio Tarsia et Antonio Corradini. Si cette présentation a été faite, c'est que la Suisse veut patronner la restauration de San Stae et par ce fait contribuer aux efforts internationaux concernant le sauvetage de Venise.

Anmerkungen

[1] Vgl. U. Donati, *Artisti Ticinesi a Venezia*, Lugano 1961, S. 63; vgl. auch: A. Crivelli, *Artisti Ticinesi in Italia*, Locarno 1971, S. 102 (ohne Berücksichtigung der neueren Lit.).

[2] Italienischerseits hat Elena Bassi nicht nur in bezug auf Domenico Rossi, sondern die gesamte Architektur im Zeitraum von etwa 1600–1750 eine Lücke geschlossen: vgl. E. Bassi, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962 (das Kapitel über Domenico Rossi: S. 207–232).

[3] Die Angaben bezüglich der künstlerischen Ausstattung sind den Guiden der Zeit (vgl. unten Anm. 4) und modernen Führern entnommen: siehe bes. G. Lorenzetti, *Venice and its Lagoon*, Roma 1961, S. 477f (irrtümlich ist S. 476 Tiepolos Opfer Abrahams aus der Chiesa dell'Ospedaletto statt dem Martyrium des Hl. Bartholomäus aus San Stae abgebildet).

[4] Diesen Umstand erwähnen schon die zeitgenössischen Führer: (G. Albrizzi) *Il Forestiero illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne, della Città di Venezia...*, Venezia (1740), Ed. 1772, S. 265: «Sulle basi delle Colonne maggiori vi sono dodici Appostoli; *opere dei più celebri Pittori de' nostri tempi:* cioè del Ricci, del Lazzarini, del Piazzetta, del Balestra, del Pittoni, del Barbieri, del Pellegrini, del Mariotti, del Tiepolo, del Manaigo, del Trivisani, e dell'Ulberti.» Vgl. auch: G. Moschini, *Nuova Guida per Venezia...*, Venezia, Ed. 1828, S. 144: «In questa chiesa si ha pruova, che la pittura presso noi circa la metà (!) dell'altro secolo aveva onorati coltivatori.»

[5] Für die Maler dieses Zyklus vgl. Anm. 4 und unten.

[6] San Stae ist die venezianische Form für Sant'Eustachio.

[7] Diese noch unpublizierte Serie von Stichen ist betitelt: «Proposizioni diverse de' Principali architetti e quella prescelta del virtuoso Domenico Rossi per il Prospetto della chiesa P. di S. Eustachio»: vgl. E. Bassi (wie Anm. 2), S. 216 und S. 230, Anm. 8. Die Heranziehung dieser Stiche hätte die folgende Analyse der Fassade von San Stae verdeutlichen können, anderseits aber den Rahmen dieses Beitrages gesprengt.

[8] Dies betrifft in erster Linie die ausserordentliche Wahl eines Zentralbaus. Die damit präjudizierte Fassadengestaltung bleibt in der Wahl der gestalterischen Mittel (dreiachsige Einheiten, Triumphbogenmotiv, Thermenfenster...) immerhin einigermassen «Palladio-konform».

[9] Vgl. (A. Diedo u. a. Hrsg.) *Disegni e Scritti d'Architettura di Ottone Calderari*, Bd. I, Venezia, 1808, S. 23f und Stich der Fassade in Taf. XVII (S. 24 Verweis auf Milizias Äusserung; vgl. Anm. 11).

[10] L. Cicognara, *Elogio di Andrea Palladio*, Separatum o. J. (1810) aus den Memorie der R. Accademia di Venezia, S. 19: diese Äusserungen beziehen sich auf den Redentore (vgl. zu dem hier angeschnittenen Problem der Kategorienbildung meine kurzen Bemerkungen in: «Neoklassizismus», in: *Kunstchronik*, 1973, S. 31 ff, bes. S. 48ff.)

[11] Vgl. F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, II, Ed. *Opere Complete*, Bologna, V, 1827, S. 446: «Alla sodezza, alla decorazione, alla maestà palladiana egli sa adattare le interne distribuzioni relative agli usi presenti.» Zu weiteren Äusserungen Milizias zu Calderaris Tempio di Sant'Orso vgl. den Brief an den Conte Francesco di Sangiovani vom 2. Mai 1778 (*Opere Complete*, Bologna, IX, 1827, S. 256f), der allerdings spezifisch klassizistische Kriterien hervorhebt (zit. in «Neoklassizismus», *Kunstchronik*, 1973, S. 50).

[12] Wiederum für Palladio angewandt in *Elogio di Andrea Palladio* (wie Anm. 10), S. 19.

[13] Die bis heute andauernde Streitfrage geht von Wittkowers blendender Analyse palladianischer Kirchenfassaden aus: R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 3. Ed., 1962, S. 89 ff («The Genesis of an Idea: Palladio's Church Façades»). Vgl. etwa Timofiewitschs Interpretation, die Panes Kritik aufnimmt und z. T. ergänzt (W. TIMOFIEWITSCH, *Die sakrale Architektur Palladios*, München 1968, S. 52 f). – Vgl. auch Anm. 16.

[14] Palladios eigene Rekonstruktion des «Tempio della Pace», der Maxentiusbasilika, ist stets zur Erklärung beigezogen worden: WITTKOWER (wie Anm. 13), S. 94; TIMOFIEWITSCH (wie Anm. 13), S. 50 f und Abb. 9. – Rekonstruktionsdarstellungen häufen sich im 18. Jahrhundert, während die Polemik zwischen Fea und Nibby 1819 (mit der Identifikation als Konstantinsbasilika durch Nibby) den Höhepunkt der antiquarisch-archäologischen Auseinandersetzung darstellte. 1762 wurde die Rekonstruktion dieses Bauwerks der 3. Klasse der Accademia di San Luca als Aufgabe gestellt. Die noch unpublizierten Zeichnungen (Francesco Giraldis, Andrea Vallettis und des bekannten Giuseppe Barberi) dokumentieren deutlich die Unsicherheit in der Lesart der Giebelpartie. Ausgerechnet die mit dem ersten Preis bedachte Zeichnung Francesco Giraldis zeigt sich hier entschlossen und erfinderisch: durch die Giebelreliefs klar ersichtlich gemacht, erscheinen ein mittlerer Giebel und die seitlichen Teile eines breiteren, zurückversetzten zweiten Giebels – ganz im Sinne von Wittkowers Schema der «interpenetrating temple fronts».

[15] WITTKOWER (wie Anm. 13), S. 96 f.

[16] Diese – gemilderte – Formulierung folgt gleichwohl Wittkower, insofern als man gewillt ist, dessen eigene Richtigstellung – unter Hinweis auf die vitruvianische Kategorie der Symmetrie (!) – zu beachten: WITTKOWER (wie Anm. 13), S. 97, Anm. 2. Die Bedeutung der Symmetrie hat Wittkower in seiner Analyse deutlich genug herausgehoben (a. a. O., S. 96).

[17] Die Diskussion um Palladios Autorschaft der Fassade von S. Pietro di Castello ist gleichsam stellvertretend für die Besprechung und Einordnung (und die Aufstellung entsprechender Kriterien) der späteren Nachfolger des palladianischen Paradigmas. Vgl. die Zusammenstellung der Diskussion bei: L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano 1973, II, S. 321–323, wo auch Visentinis Fassadenzeichnung erstmals vorgestellt wird.

[18] Visentinis Zeichnungen sind hier erwähnt, weil sie in ihrer Abstraktion und in ihrer Anpassung an ästhetisch moderne Normen (erkennbar im Zeichnungsstil, Lavierung) die Verfügbarkeit des Schemas aufzeigen. Sie sind um so interessanter, als Visentini einen wesentlichen Beitrag an damaliger Theoriebildung – insbesondere hinsichtlich der Formierung ästhetischer Kriterien – hat (vgl. oben).

[19] Immerhin sind bei Sardis San Lazzaro die seitlich anschliessenden Häuserfassaden durch Einsetzen symmetrischer Fenstergruppen genügend angepasst.

[20] Vgl. A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza 1971, S. 97 und Abb. 228. – Ohne die seitlichen Giebel erweisen sich die Annexe als allzu selbständig und somit dem Vorbild von San Giorgio (als solches auch bei A. MASSARI, a. a. O., S. 97 angesprochen) zu sehr entfremdet.

[21] Die häufigen Kirchenfassaden Massaris des gleichen Typus (Resana, Udine Sant'Antonio, Crespano del Grappa, Casacorba, Villanova di Istrana, Scorzè, Torreselle) zeigen durchwegs eine schlichtere (einfacher zurückgesetzter Pilaster) Lösung. Anderseits hat Massaris «römische» Art der Chiesa dei Gesuati in Lorenzo Boschettis Fassade von San Barnaba einen noch reicheren Nachfahren erhalten (vgl. E. BASSI [wie Anm. 2], Abb. 240).

[22] Aus dem oben Gesagten (vgl. auch Anm. 14) dürfte klarwerden, dass m. E. szenographische Elemente in diesem Sinne bereits im palladianischen Prototyp «lesbar» sind.

[23] Ein höheres Portal mit dem Giebel über dem unteren Gesims besitzt – einmal abgesehen vom komplexen Redentore – schon San Pietro di Castello (vgl. Anm. 17) und enthält auch Tiralis San Vidal. In San Stae ist allerdings das Portal zusätzlich durch die Aufsprengung des Giebels und den Figurenreichtum betont und konkurrenziert die eher schlanken Säulen der Kolossalordnung (vgl. unten).

[24] Die hier vorgenommene Analyse eines Bauwerks des frühen 18. Jahrhunderts innerhalb einer spezifisch venezianisch-palladianischen Tradition möchte sich im Gegensatz zu den überfälligen, ausschliesslich auf stilkritischen Überlegungen beruhenden Bemerkungen zum Früh-Neoklassizismus, Rationalismus usw. verstehen, mit denen man den Fall Vanvitelli, ja selbst Juvarra und eben auch die venezianische Architektur kaschiert. Dieser Meinung zugrunde liegt die Überzeugung, dass ästhetische Kriterien (Codes) aus den theoretischen und praktischen Äusserungen der Zeit selbst in Erfahrung zu bringen seien, wie dies hier ansatzweise getan wurde: dies auch im Gegensatz zu bloss korrigierenden, gefühlsmässigen Ausführungen, vgl. z. B. A. MASSARI, *Massari* (wie Anm. 20), S. xxii f.