

Grabmal und Porträt im frühneuzeitlichen Rom¹

Philipp Zitzlsperger

Zusammenfassung

Der folgende Artikel macht es sich zur Aufgabe, die Relation zwischen Grabmal und Körper, also das Verhältnis zwischen dem Erinnerungsmonument und den sterblichen Überresten des Memorierten auszuloten. In Rom der Frühneuzeit ist zu beobachten, dass Grabmal und Körper spätestens seit dem Trienter Konzil räumlich auseinanderdriften. Grabmäler mutieren zunehmend zu Kenotaphen. Gleichzeitig ändern sich die architektonischen Rahmen, deren neuerdings eingesetzter Ädikula-Typus das Erinnerungsmonument im späten 16. und 17. Jahrhundert wie einen Altar auszeichnet. Schließlich durchläuft auch das sepulkrale Porträt in dieser Zeitspanne eine Metamorphose, deren Bedeutung bis heute nicht gedeutet wurde. Erst durch die gesamtheitliche Untersuchung von Grabmal, Architektur, Porträt und einer sich in dieser Zeit wandelnden Endlagerung der sterblichen Überreste, erscheinen die Monumente im Lichte ihrer ursprünglichen Bestimmung, nämlich als Orte der Präsenzerfahrung für die Hinterbliebenen. Die Beobachtungen führen auf dem induktiven Weg zu einer Theoriebildung, die am Ende auch das Porträt vor einem neuen ideengeschichtlichen Dispositiv erscheinen lässt. Die phänomenologischen und quantitativen Untersuchungen werden an Grabmälern der geistlichen Eliten Roms durchgeführt. Die Verifikation, inwieweit die hier vorgelegten Ergebnisse exemplarisch für eine europäische Grabmalkultur der Epoche stehen, muss vorerst offen bleiben.

Abstract

The following article makes a point of exploring the relationship between grave marker and body, and thus the connection between the commemorative monument and the mortal remains of the commemorated. It can be observed in Rome of the Early Modern Age that grave and body only spatially drift away from one another since the Council of Trent at the latest. Grave markers increasingly morphed into cenotaphs. The architectonic frameworks change at this time as well, the recently employed aedicula type of which marks the commemorative monument in the late 16th and 17th centuries like an altar. Ultimately the sepulchral portrait also undergoes a metamorphosis at this time, the meaning of which has not yet been discerned. Only via the unified investigation of grave marker, architecture, portrait and the final resting place of the mortal remains – which was changing during this period – do the monuments appear in the light of their original purpose, namely as places of presence for those left behind. These observations lead along the inductive path to the formation of a theory that ultimately causes the portrait to appear against a new dispositif in the history of ideas. The phenomenological and quantitative investigations are performed on grave markers of Rome's intellectual elite. The verification of the extent to which the results presented here are representative for a European culture of grave markers of the era must initially be left open.

Die Beschäftigung mit der formal-typologischen Entwicklung der römischen Kardinalsgrabmäler im 16. Jahrhundert führt im Folgenden mehrere Aspekte der Genese der architektonischen Gestaltung und der Porträtdarstellungen zusammen, um schließlich nach ihren gemeinsamen Ursachen zu fragen. Hinzu kommt die Beobachtung, dass gerade in der Zeit

nach den Trienter Konzilsbeschlüssen (1563) der Kenotaph immer häufiger anzutreffen ist. Daraus ergibt sich die Überlegung, dass sich die Grabmäler und ihre Porträts der Verstorbenen zur Herberge des Ersatzkörpers wandelten und über jede Denkmalsfunktion hinauswuchsen. Standen sie anfangs noch mit den sterblichen Überresten in direkter räumli-

1 Der folgende Artikel ist die überarbeitete Version des online erschienenen Aufsatzes: PH. ZITZLSPERGER, Formwandel und Körperwanderung in Rom – Vom Kardinalsgrabmal zum Keno-

taph. In: DERS. (Hrsg.), Grabmal und Körper – Zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit. Tagungsband, online erschienen in kunsttexte.de 4, 2010 (www.kunsttexte.de).



Abb. 1 Clemente Gargioli, Grabmal des Kardinals Paolo Camillo Sfondrato († 1618), 1623, verschiedenfarbiger Marmor, Rom, S. Cecilia, Vorhalle. Foto: Ph. Zitzlsperger.



Abb. 2 Bodenplatte der Grablege des Kardinals Paolo Camillo Sfondrato († 1618), 1618, Porphyr, Rom, S. Cecilia, vor dem Altar mit Stefano Madernos Skulptur der hl. Cäcilia. Foto: Ph. Zitzlsperger.

cher Verbindung, fanden entscheidende kunstgeschichtliche Paradigmenwechsel etwa zeitgleich mit der räumlichen Trennung von Grabmal und Körper statt. Das Grabmal ohne den wahren Körper, also ohne die sterblichen Überreste, mutierte zum Kenotaph und füllte eine Leerstelle. Das Grabmonument als Ort der Repräsentation wandelte sich zum Ort einer künstlichen Realpräsenz – Funktionen und Begriffe, die im Folgenden genauer zu diskutieren sind. Paolo Camillo Sfondrato erhielt posthum ein Grabmal in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere (Abb. 1). Es wurde fünf Jahre nach dem Tod des Kardinals von seinen Testamentsvollstreckern in Auftrag gegeben.² Er selbst hatte in seinem Testament kein Grabmal verfügt, sondern sich lediglich um seine Grablege gekümmert. Der Ort, an dem die sterblichen Überreste des Kardinals bestattet wurden, befindet sich im Chor von S. Cecilia in unmittelbarer Nähe zu den Reliquien der hl. Cäcilie. Sfondrato war Titelnachfolger von S. Cecilia, hatte dort die Reliquien der Heiligen entdeckt, in der Krypta unter dem Chor neu bestattet und den Cäcilienaltar mit der marmornen Liegefigur von Stefano Maderno im Chor gestiftet.³ Sfondrato ließ sich folglich in seiner Titelnachfolge „ad sanctos“ bestatten; den genauen Ort der Grablege bezeichnet der kreisrunde, rote Porphyrstein mit Inschrift mittig vor dem Cäcilienaltar (Abb. 2). Sfondrato starb 1618. Fünf Jahre später, 1623, kam das Grabmonument hinzu, gestiftet – wie bereits erwähnt – von den Testamentsvollstreckern und ursprünglich im rechten Seitenschiff von S. Cecilia aufgestellt (heute in der Kirchenvorhalle). Das heißt, hier wurde ein Grabmal als Kenotaph, eben als leeres Grabmal, gestiftet, für das von Anfang an feststand, dass es nach seiner Errichtung von den sterblichen Überresten Sfondratos räumlich getrennt sein würde.

Dieser Befund ist kein Einzelfall in Rom. Gerade seit dem posttridentinischen Zeitalter sind Kenotaphe häufig anzutreffen, die Trennung von Körper und Grabmal wurde zunehmend Normalität. Zum einen

2 Auftraggeber des Sfondrato-Wandgrabmals laut Inschrift: „[...] TESTAMENTARI EXECUTORIS PP.“ Zum Vertrag mit dem Bildhauer Clemente Gargioli datiert vom 23. Mai 1623 vgl. A. BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già stato pontificio in Roma* (Bologna 1885), 192f. Außerdem BRUHNS 1940, 313.

3 T. KÄMPF, *Die Betrachter der Cäcilie: Kultbild und Rezeptionsvorgabe im nachtridentinischen Rom*. In: D. GANZ/G. HENKEL (Hrsg.), *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter* (Berlin 2004), 121–125.



Abb. 3 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Ranuccio Farnese († 1565), um 1565, Marmor, Rom, S. Giovanni in Laterano. Foto: Ph. Zitzlsperger.

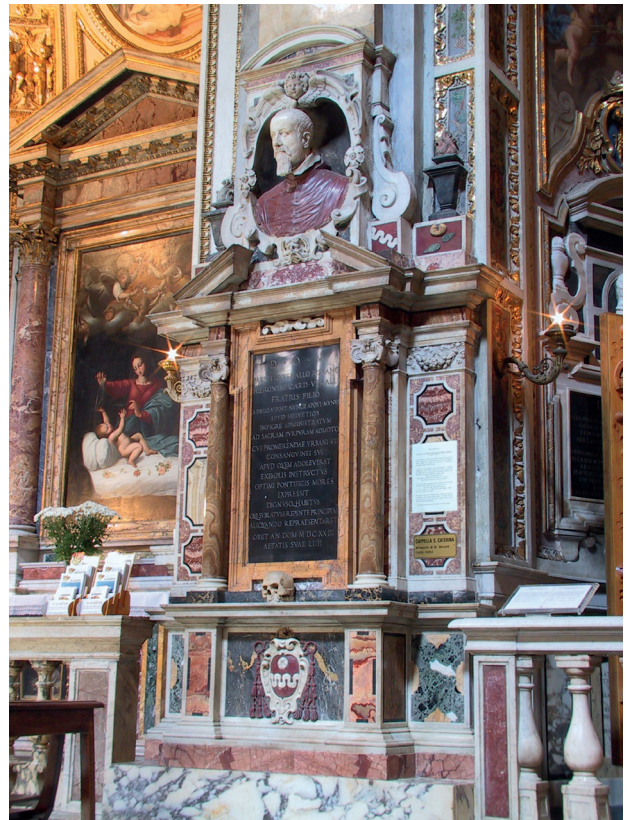


Abb. 4 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Fabrizio Veralli († 1624), um 1624, Marmor, Rom, S. Agostino. Foto: Ph. Zitzlsperger.

häuften sich seit etwa 1570 die Erinnerungsmonumente, die einen Verstorbenen memorieren, der nicht in Rom bestattet ist – wie etwa der Kenotaph Ranuccio Farneses: Der Kardinal verstarb 1565, wurde in Parma bestattet und erhielt in S. Giovanni in Laterano ein Monument (Abb. 3),⁴ das auf den ersten Blick in keiner Weise als Kenotaph ausgewiesen ist. Zum anderen aber häuften sich in Rom die Fälle, in denen der Verstorbene in der einen Kirche beigesetzt und sein Grabmal in einer anderen römischen Kirche errichtet wurde, oder – wie mit Sfondrato exemplifiziert – Leichnam und Grabmal befanden sich in derselben Kirche, jedoch an verschiedenen Stellen.

4 Zur Beisetzung der sterblichen Überreste Ranuccio Farneses in Parma und späteren Translokation auf die Isola Bisentina im Lago di Bolsena vgl. L. MELUZZI, I vescovi e gli arcivescovi di Bologna (Bologna 1976), 392. Zum Kenotaph und seiner ursprünglichen Aufstellung in S. Giovanni in Laterano vgl. G. BAGLIONE, Le nove chiese di Roma [...]. Nelle quali si contengono le historie, pitture, sculture et architetture di esse (Rom 1639), 123–125.

5 „Ebbe sepoltura nella sua titolare di S. Agostino, nella cappella di sua famiglia, dove nel pilastro prossimo alla medesima si vede alla sua memoria un assai elegante e ben inteso avel-

Kardinal Fabrizio Veralli beispielsweise starb 1624, wurde in der Familienkapelle in S. Agostino bestattet und erhielt ein monumentales Grabmal bzw. einen monumentalen Kenotaph (Abb. 4), der nicht in der Familienkapelle steht, sondern außerhalb derselben im rechten Seitenschiff.⁵

Ähnlich stellt sich die Situation im Fall Benedetto Giustiniani dar.⁶ Der Kardinal starb 1621 und wurde in der Familienkapelle in S. Maria sopra Minerva beigesetzt. Die Kapelle befindet sich im linken Seitenschiff. Sein Grabmal bzw. Kenotaph jedoch steht in der Cappella della SS. Annunziata im rechten Seitenschiff. Die Erzbruderschaft der SS. Annunziata

lo, col busto del cardinale scolpito in fino marmo, sotto di cui leggesi un magnifico eleogio, ‚Urbani VII consanguinei sui‘“. Zitiert nach MORONI 1859, 226.

6 „Fu sepolto nella cappella dello zio [Kardinal Vincenzo Giustiniani] in S. Maria sopra Minerva, con onorevole iscrizione, altra leggendosene sotto il di lui marmoreo busto, che la nominata arciconfraternità [della SS. Annunziata] gli eresse nella medesima chiesa, nella propria cappella della SS. Annunziata.“ Zitiert nach MORONI 1845, 220. Abbildung des Grabmals in der REQUIEM-Datenbank (www.requiem-project.eu).



Abb. 5 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Giovanni Battista Pallavicino († 1524), 1596, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Foto: Ph. Zitzlspurger.

hatte das Monument gestiftet, und offensichtlich spielte es keine Rolle, wo genau sich die sterblichen Überreste des Memorierten befanden. Er wurde mit einem Grabmal geehrt, das keine konkreten Hinweise auf die Abwesenheit des Körpers des Kardinals gibt. So ist es auch im Fall von Kardinal Nicolo Maria Lercari, der 1757 verstarb, in S. Pietro in Vincoli begraben wurde und dessen Kenotaph sich in einer Kapelle des Baptisteriums von S. Giovanni in Laterano befindet.⁷

7 Siehe hierzu Abbildungen und weitere Informationen in der REQUIEM-Datenbank (<http://www2.hu-berlin.de/requiem/db/default.php?comeFrom=suchen>).

8 Zu Datierung und Friedhofsbestattung vgl. E. BENTIVOGLIO/S. VALTIERI, Santa Maria del Popolo a Roma (Rom 1976), 75. Versehentlich falsche Datierung des Grabmals Giovanni Battista

Besonders lehrreich – um ein letztes Beispiel zu nennen – ist der Fall des Kardinals Giovanni Battista Pallavicino († 1524). Zuerst fand er seine vorletzte Ruhestätte in St. Peter, wohl in der Nähe seines Kardinalonkels Antoniotto. Ende des 16. Jahrhunderts jedoch wurden seine sterblichen Überreste auf den Friedhof von S. Maria del Popolo verlegt und just in dieser Zeit entstand im Jahr 1596 das von seinen Verwandten gestiftete Monument mit Porträtbüste am südwestlichen Vierungspfeler derselben Kirche, ausgerichtet zum rechten Seitenschiff (Abb. 5).⁸ Offensichtlich bot die Verlegung der sterblichen Überreste auf den Friedhof Anlass genug, in der Kirche selbst einen Kenotaph zu errichten, als sei er Ersatz für den aus der Kirche exilierten Leichnam.

Der Verbleib des Kardinalsleichnams ist in Rom nicht für jeden Einzelfall vollständig rekonstruierbar. Häufig informieren die schriftlichen Quellen nicht ausreichend, in zahlreichen Fällen sind sie noch nicht gesichtet. Doch deuten nicht nur Stichproben und die angeführten Beispiele darauf hin, dass Grabmal und Körper vor 1560 nicht auseinanderzudenken waren, seit etwa 1560 jedoch nicht mehr zwingend zusammengehörten. Im Tridentinischen Zeitalter setzte die Propaganda gegen die Kirche als Ort der Grablege mit Papst Paul IV. Carafa (1555–1559) ein. Von ihm und seinen reformwilligen Nachfolgern Pius IV. de' Medici (1559–1565) und Pius V. Ghislieri (1566–1572) verfasste Dekrete führten zur Schleifung der Sarkophage und Bodenplatten in den Kirchenschiffen. Wiederholt wurde verboten, Leichname in den Wandgrabmälern zu bestatten, und wiederholt wurde gefordert, die bisher dort lagernden sterblichen Überreste zu verlegen.⁹ Es wurden passendere Orte, wie etwa die Friedhöfe, bevorzugt, die in den Quellen nicht genauer genannt sind. Zumindest geht aus ihnen hervor, dass die Grablegen im Kirchenboden geborgen werden sollten und „in luoghi piu confacenti riposti fossero“ – also an passendere, schicklichere Orte zu verlegen seien.¹⁰ Wenn diese Reformen bisweilen auch wenig befolgt wurden, so waren sie doch immerhin so erfolgreich, dass Moroni in seinem „Dizionario Storico Ecclesiastico“ 1853 die römischen Grabmonumente der posttridentinischen Zeit generell Keno-

Pallavicinos auf 1524 in meinem Artikel: ZITZLSPERGER 2010, 40 und Anm. 84.

9 P. PASCHINI, La riforma del seppellire nelle chiese nel secolo XVI. La scuola cattolica 50, 1922, 179–200.

10 Ebd., 188.



Abb. 6 Antonio und Piero del Pollaiuolo, Grabmal Papst Sixtus' IV. della Rovere († 1484), 1484–1492, Bronze, Rom, S. Peter, Tesoro. Nach J. POESCHKE, *Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und Seine Zeit* (München 1990), 182.



Abb. 7 Antonio del Pollaiuolo, Grabmal Papst Innozenz' VIII. Cibo († 1492), 1492–1498, Bronze, Rom, S. Peter. Foto: Ph. Zitzlsperger.

taphe nennt, da die gesellschaftlichen Eliten nicht mehr in ihnen bestattet wurden.¹¹

Es hat sich folglich etwas getan in der Ewigen Stadt, als man nach dem Trienter Konzil dazu übergang, Grabmal und Körper zu trennen. Ausgehend vom posttridentinischen Befund des Kenotaphs stellt sich nun die Frage, ob seine Gestaltung hierauf Bezug nimmt. Für die Beantwortung der Frage ist die formal-typologische Entwicklung der römischen Grabmäler im 16. Jahrhundert zu prüfen. Sie wird Anhaltspunkte liefern, die zu diskutieren sind. Denn im gesamten 16. Jahrhundert ist eine auffallend lineare Entwicklung von Form und Typus der Erinnerungsmonumente festzustellen, die womöglich in einem ursächlichen Zusammenhang steht mit dem vermehrten Aufkommen des Kenotaphs. Es soll also der Versuch unternommen werden, die Entwicklung des römischen Grabmals hin zum Barock in Relation

zum Verhältnis von Grabmal und Körper zu setzen. Das gesamte Quattrocento führen sowohl Papst- als auch Kardinalsgrabmäler in Rom den mittelalterlichen Typus des Gisants fort. Aufgebahrt erscheinen Papst wie Kardinal mit geschlossenen Augen als Tote – ganz im Gegensatz zu den nordalpinen Gisants mit geöffneten Augen.¹² Der erste aufsehenerregende Paradigmenwechsel findet mit dem Tod Papst Innozenz' VIII. Cibo 1492 statt. Sein Vorgänger Sixtus IV. della Rovere (Abb. 6) hatte von Antonio del Pollaiuolo noch einen Bronzegisant erhalten. Derselbe Künstler schuf nun in den 1490er-Jahren für den Cibopapst (1484–1492) erstmals in der Tradition der Papstgrabmäler eine Ehrenstatue (Abb. 7).¹³ Der Papst thront nun segnend vor dem

11 MORONI 1853, 162.

12 Eine seltene Ausnahme im deutschen Raum mit geschlossenen Augen bildet der Bronzegisant des Bischofs Wolfhart von Roth († 1302) im Augsburger Dom.

13 Zur detaillierten Vorbereitung des Paradigmenwechsels vgl. PH. ZITZLSPERGER, *Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Das Grabmal Sixtus' IV. della Rovere (1471–1484)*. In: BREDEKAMP/REINHARDT 2004, 19–38.



Abb. 8 Guglielmo della Porta, Grabmal Papst Pauls III. Farnese († 1549), 1549–1577, Marmor, Ehrenstatue aus Bronze, Rom, S. Peter. Foto: Ph. Zitzlsperger.



Abb. 9 Gianlorenzo Bernini, Grabmal Papst Urbans VIII. Barberini († 1644), 1627–1647, Marmor, Ehrenstatue aus Bronze, Rom, S. Peter. Nach R. WITTKOWER, Bernini. Lo scultore del Barocco romano (Mailand 1990), 136.

Betrachter, wengleich auf den Gisant noch nicht verzichtet wurde, der im vorliegenden Fall ursprünglich über der päpstlichen Sitzstatue angebracht war.¹⁴ In der Folge war der päpstliche Gisant endgültig abgeschafft und die Ehrenstatue bildete seither den Kanon des Papstgrabmals. Exemplarisch seien die beiden päpstlichen Ehrenstatuen in der Chorapsis von St. Peter in Rom genannt, jene am Grabmal Pauls III. Farnese, das 1577 vollendet war (Abb. 8), und jene am Grabmal Urbans VIII. Barberini 70 Jahre später (1647; Abb. 9).¹⁵

An den römischen Kardinalsgrabmälern erfolgte die figurale Belegung fast zeitgleich, jedoch zunächst verhaltener. An zwei im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Kardinalsgrabmälern lässt sich der entscheidende Paradigmenwechsel zeigen: Während Giovanni de Castro († 1506) noch traditionell als Liegefigur zu erkennen ist (Abb. 10), erscheinen die Kardinäle Ascanio Maria Sforza († 1505; Abb. 11) und Girolamo Basso della Rovere († 1507) nun erstmals im Demigisant. Dieser ist immer noch als Liegefigur ausgebildet, die aber beginnt sich aufzurichten. Sie wirkt wie eine antike Klinenfigur bei einem Symposium, und es ist nicht ausgeschlossen, dass die etruskische Grabskulptur hierfür Pate stand.¹⁶ Allein, die beiden Kardinäle stellen vorerst nur einen Kompromiss zwischen einem Lebenden und Toten dar, denn immer noch befinden sie sich in Liegestellung, der Kopf ist bei Ascanio auf die Hand gestützt, bei Girolamo kraftlos in den Nacken gesenkt und die Augen bleiben geschlossen, als seien sie eingeschlafen. Der Betrachter ist aufgefordert, Schlafende zu erkennen, denn für Tote ist die Haltung des Demigisants ungeeignet.

14 B. KUSCH, Zum Grabmal Innozenz' VIII. in Alt-St. Peter zu Rom. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 41, 1997, 361–376.

15 Zu Paul III. vgl. A. GORMANS/PH. ZITZLSPERGER, Des Papstes neue Kleider. Das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (1534–1549). In: BREDEKAMP/REINHARDT 2004, 85–98. Zu Urban VIII. vgl. C. BEHRMANN, Die Rückkehr des lebenden Toten. Berninis Grabmal Urbans VIII. Barberini (1623–1644). In: BREDEKAMP/REINHARDT 2004, 179–196.

16 E. PANOFSKY, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Hrsg. von H.W. JANSON (Köln 1964), 89. – PH. ZITZLSPERGER, Die Ursachen der Sansovino-Grabmäler im Chor von S. Maria del Popolo. In: A. KARSTEN/PH. ZITZLSPERGER, Tod und Verklärung. Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit (Köln 2004), 91–113. – J. IMORDE, Träumende Prälaten. Zu einer „invenzione“ Andrea Sansovinos. In: D. POPP/R. SUCKALE (Hrsg.), Die Jagiellonen: Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit (Nürnberg 2005), 375.



Abb. 10 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Giovanni de Castro († 1506), um 1506, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Foto: Ph. Zitzlperger.

Für diese Art des Demigisants gibt es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dann noch einige weitere Beispiele unter den Kardinalsgrabmälern, jedoch nicht viele. Lediglich neun Kardinalsgrabmäler lassen sich in Rom zwischen 1500 und 1600 ausmachen,¹⁷ im 18. Jahrhundert noch einmal drei.¹⁸ Der Demigisant ist also kein Erfolgsmodell in Rom. Entscheidend aber ist neben dem Aufrichten des Oberkörpers, dass sich um 1600 am Demigisant die Augen öffnen und der bislang Schlafende eine zunehmend aktive Rolle an seinem Grabmonument einnimmt. Beispielhaft sind die geöffneten Augen zu sehen am Grabmal Michele Bonellis von etwa 1600 in S. Maria sopra Minerva und dem etwa 50 Jahre später entstandenen Demigisant von Giovanni Francesco Guidi di Bagno in S. Alessio auf dem Aventin von Domenico Guidi (Abb. 12).¹⁹

Die meisten der sepulkralen Kardinalsporträts jedoch nehmen eine andere Entwicklungsrichtung. Erst Mitte des Cinquecento setzte die zweite Stufe der Belebung des sepulkralen Kardinalsporträts ein, als man dazu überging, Porträtbüsten in die Grabmo-



Abb. 11 Andrea Sansovino, Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza († 1505), um 1505, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Foto: Ph. Zitzlperger.

numente zu integrieren. Das Kardinalsbildnis wurde allein auf den Oberkörper beschränkt. Die Belebung des Memorierten war nun einerseits abgeschlossen, doch musste sie sich andererseits mit einem körperlichen Fragment begnügen. Das früheste bekannte Beispiel einer Kardinalsbüste am römischen Grabmal ist jene von Pietro Paolo Parisi um 1545 in S. Maria degli Angeli (Abb. 13).²⁰ Außerhalb der Ewigen Stadt waren sepulkrale Porträtstatuen stehend oder sitzend, als Priants oder Demigisants, teilweise bereits im 14. Jahrhundert im Einsatz. In diesem Zusammenhang seien nur die Standbilder an venezianischen Grabmälern,²¹ die thronende Eh-

17 Giovanni Michiel († 1503), Ascanio Maria Sforza († 1505), Girolamo Basso della Rovere († 1507), Francesco Armellino de' Medici († 1528), Antonio Maria Ciocchi del Monte († 1533), Wilhelm van Enkenvoirt († 1534), Paolo Emilio Cesi († 1537), Federico Cesi († 1565), Michele Bonelli († 1598).

18 Giovanni Francesco Guidi di Bagno († 1641), Francesco Cennini de' Salamandri († 1645), Girolamo Casanate († 1700). Vgl. die Suchabfrage in der REQUIEM-Datenbank (<http://www2.hu-berlin.de/requiem/db/default.php?comeFrom=suchen>), Suchauswahl: „Porträt-Typus“ und „Demigisant“.

19 Vgl. die REQUIEM-Datenbank (www.requiem-project.eu).

20 Vgl. die REQUIEM-Datenbank (www.requiem-project.eu).

21 Zu Standbildern an venezianischen Grabmälern vgl. U. MEHLER, *Auferstanden in Stein: Venezianische Grabmäler des späten Quattrocento* (Köln, Weimar, Wien 2001). – M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento* (Venedig 2004), 56–67.



Abb. 12 Domenico Guidi, Grabmal des Kardinals Giovanni Francesco Guidi di Bagno († 1641), 1641, Marmor, Rom, S. Alessio. Foto: Ph. Zitzlspurger.

renstatue am Anjou-Grabmal Roberts des Weisen († 1343) in S. Chiara (Neapel)²² oder Kardinal Oliviero Carafa als Priant (1497–1508) in der Unterkirche der Kathedrale von Neapel erwähnt.²³ Die römische „Verspätung“ ist umso auffälliger, als die sepulkrale Bildnisbüste selbst in Rom bereits um 1500 beliebt war (berühmtes Beispiel: Andrea Bregno, † 1503), jedoch nur für Laien, meist Humanisten, aber auch Frauen, verwendet wurde. Erst mit dem Erinnerungsmonument für Pietro Paolo Parisi um 1550 in S. Maria degli Angeli konnte sich die Bildnisbüste auch am Kardinals- und Bischofsgrabmal in Rom zunehmend durchsetzen.²⁴ Die Büste ist im vorliegenden Fall Parisi polychrom (konnte aber auch monochrom sein), der Oberkörper besteht aus rotem Porphyrt, nur der barhäuptige Kopf ist aus weißem Marmor. An der Büste ist gut zu erkennen,

22 T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien* (Göttingen 2000). – D. DOMBROWSKI, „Cernite“ – Vision und Person am Grabmal Roberts des Weisen in S. Chiara zu Neapel. In: JOACHIM P./B. KUSCH/TH. WEIGEL (Hrsg.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszereemonie im Zeichen des Humanismus* (Münster 2002), 35–60.

23 BRUHNS 1940, 273.

24 Vgl. beispielsweise das Bischofsgrabmal Odoardo Cicadas 1545 in S. Maria del Popolo. Hierzu A. GRISEBACH, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation* (Leipzig 1936), 60f. Kardinalsbüsten an römischen Grabmälern: Giovanni Battista Pallavicino († 1524) in S. Maria del Popolo (Grabmalstiftung erst 1596), Pietro Paolo Parisi († 1545) in S. Maria degli Angeli, Girolamo Veralli († 1555) in S. Agostino, Rodolfo Pio da Carpi († 1564) in S. Trinità dei Monti etc.

dass neben der Farbigkeit auch eine neue Garderobe eingeführt wurde.

Ein vestimentärer Vergleich mit dem Gisant von Giovanni de Castro († 1506; Abb. 10) verdeutlicht den Paradigmenwechsel. Traditionell ist die Liegefigur mit liturgischem Gewand angetan, das jedoch nicht kardinalisierend ist. Die Kasel des Gisants ist keine Insignie, vielmehr wird sie generell auch heute noch vom zelebrierenden Priester getragen. Hingegen wird nun mit dem Aufkommen der Kardinalsbüste um 1550 die außerliturgische Mozzetta, der purpurne Schultermantel, eingesetzt, der als Insignie eindeutig auf den Kardinal verweist.²⁵ Doch die Semantik der Mozzetta reicht weiter und bezeichnete nicht nur das Amt des Kardinals, denn auch der Papst legte im außerliturgischen Alltag die Mozzetta an. Die Ähnlichkeit päpstlicher und kardinalisierender Amtskleidung hat die Zeremonienmeister deshalb veranlasst, eine besonders differenzierte Kleiderordnung auszuarbeiten. Die Zeremonienbücher sind der ausführliche Beweis dafür, dass der Mozzetta eine hohe symbolische Bedeutung zukam. In ihrer Kombination mit dem Rochett, das darunter getragen wurde, nahm die Mozzetta nach der Beendigung des Schismas die klare Semantik richterlicher Gewalt an und erhielt die Bezeichnung „Signum Iurisdictionis“.²⁶ Sie zeichnete den Papst zu jedweder außerliturgischen Gelegenheit als höchsten geistlichen und weltlichen Richter aus. Aber Bischöfe und Kardinäle trugen in ihren Sitzen, wo auch sie weltliches und geistliches Recht zu sprechen hatten, ebenfalls die Mozzetta über dem Rochett. Wie wichtig die Kleidung als Symbol der kirchlichen Rechtsprechung der Frühneuzeit war, zeigt die Kleiderordnung für den Fall, dass Kardinal oder Bischof mit dem Papst zusammentrafen bzw. sich im Erzbistum Rom auf-

25 Zur Differenzierung von liturgischer und außerliturgischer Kleidung der Geistlichen in der römisch-katholischen Kirche vgl. ZITZLSPERGER 2002, 49–55.

26 „*Caeterum cum Rocchettum assumptum fuerit in signum Iurisdictionis, eo semper, & ubique utitur, gestatque Romanus Pontifex omnino discooperto sub mozzetto, cum Iurisdictionem habeat in universo Mundo.*“ Zitiert nach MARANGONI 1751, 92. Vgl. auch BONANNI 1720, 367: „[...] poichè il Sommo Pontefice solamente usa sempre la Mozzetta sopra il Rocchetto, e ciò in segno di Giurisdizione, [...] Li Vescovi l'usano [Mozzetta] anche, [...], sopra il Rocchetto senza il Mantelletto nelle Chiese delli titoli loro, nelle Congregazioni, che si tengono nelli proprii Palazzi, e nella Sede vacante, poichè allora è segno di Giurisdizione, [...]“. Zur Bedeutung der außerliturgischen Gewandung auch für die römische Porträtkunst vgl. ZITZLSPERGER 2002, 49–55.



Abb. 13 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Pietro Paolo Parisi († 1545), um 1545, Marmor, Rom, S. Maria degli Angeli. Foto: Ph. Zitzlperger.



Abb. 14 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Lodovico Podocataro († 1504), um 1504, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Foto: Ph. Zitzlperger.

hielten. Die einheitliche Bedeutung von der über dem Rochett getragenen Mozzetta hätte zu delikaten Unterscheidungsproblemen der Amtswürden und ihrer Kompetenzbereiche geführt, wäre nicht eine Zusatzverordnung zur Differenzierung von Papst und Kardinal bzw. Bischof erlassen worden: In der Gegenwart des Papstes und innerhalb des Erzbistums Rom hatten Kardinäle und Bischöfe das Rochett mit einem knielangen, vorne offenen Mantel, der sogenannten Mantelletta zu verdecken, über dem

die Mozzetta ihre richterliche Konnotation verlor.²⁷ Damit sollte dem Papst als Inhaber der höchsten Jurisdiktionsgewalt die Symbolik von Rochett und Mozzetta allein vorbehalten bleiben.²⁸ An den Kardinalsgrabmälern jedoch ist mit dem Aufkommen der Porträtbüsten lediglich die Mozzetta zu sehen. Das Rochett, welches darunter getragen wurde, kam wegen des beschränkten Oberkörperausschnitts in der Regel nicht zur Darstellung.²⁹ Eine Ausnahme bilden lediglich 19 römische Grabmalsbüsten mit Ar-

27 Die Mantelletta reichte bis zu den Knien, hatte keine Ärmel – nur Schlupflöcher – und war vorne offen (vgl. BONANNI 1720, 427 Abb. 112). Vgl. auch den Maestro di Camera der Kardinäle, F. SESTINI, *Il maestro di camera. Trattato di Francesco Sestini da Bibbena. Con l'aggiunta dell'Habito Cardinalitio*, di Michel Lorigo da Este (Rom 1653), 10: „L'habito, che hoggi usano i Cardinali [in Rom], è Sottana, Rocchetto, e Mantelletta, e Mozzetta, [...] quasi in tutte le attioni, e funtioni publiche.“

28 „S.R.E. Cardinales nunquam discoopertum, sine mantelletto, praesente Summo Pontefice, illud deferunt. Aperto tamen eo utuntur, cum Mozzetta in Ecclesiis Titularibus propriae Iurisdictionis, ac in pluribus aliis functionibus: Episcopi verò nunquam in Urbe nisi cooperto cum Mantelletta; discooperto vero,

sub Mozzetto, & in locis suae Iurisdictionis.“ Zitiert nach MARRANGONI 1751, 92. Vgl. auch BONANNI 1720, 367. – D. BERNINI, *Il tribunale della S. Rota romana* (Rom 1717), 37f.

29 Interessante Ausnahme ist die sepulkrale Porträtbüste Enrico Caetani († 1599) in der Cappella Caetani von S. Prudeniana (Rom), die zwischen 1600 und 1603 ausgeführt wurde (O. FERRARI/S. PAPALDO, *Le sculture del seicento a Roma* [Rom 1999], 384). Als Marmorbüste ohne Arme ist an ihrer unteren Schnittkante noch ein Teil des Rochetts zu sehen. Vgl. Abbildungen in der REQUIEM-Datenbank. Zur Besonderheit des selten berücksichtigten Rochetts an Kardinalsbüsten vgl. ZITZLSPERGER 2002, 63.



Abb. 15 Andrea Bregno (?), Grabmal des Kardinals Cristoforo della Rovere († 1478), um 1478, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Foto: Ph. Zitzlspurger.

men und Händen im Motiv der Ewigen Anbetung.³⁰ Wichtiger aber ist, dass der Kardinal nun in seiner Insignie der Rechtsprechung erscheint, die ihn mehr als Juristen, denn als Theologen ausweist.

30 ZITZLSPERGER 2010, 54 und Anm. 163.

31 Die einzige Ausnahme einer sepulkralen Kardinalsbüste in liturgischer Kleidung: Rodolfo Pio da Carpi († 1564) in SS. Trinità dei Monti. Zur Statistik der Kopfbedeckung vgl. die REQUIEM-Datenbank: Von 123 registrierten Kardinalsporträts (sowohl gemalt wie skulptiert) als Priant, Hüftstück, Büste oder im Clipeus tragen 62 keine Kopfbedeckung, 21 tragen einen unscheinbaren Pileolus, der keine Insignie ist, und nur 36 tragen ein Birett; den Rest bilden 4 „Sonderformen“ wie etwa die Kapuze der Cappa Magna. Zur Ikonologie der Mozzetta vgl. ZITZLSPERGER 2002, 49–54. Zur grundsätzlichen Bedeutung der Kleidung in der Kunst vgl. PH. ZITZLSPERGER, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte (Berlin 2008), 118–155. Einige Beispiele hierzu sind

Seit dem Aufkommen der sepulkralen Kardinalsbüste um 1550 blieb sie mit Mozzetta für die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts die Regel.³¹ Eine Variante darf nicht unterschlagen werden, denn auch sepulkrale Kardinalsbüsten mit Armen und Händen sind anzutreffen, die jedoch in lediglich zehn Fällen im „Motiv der ewigen Anbetung“ auftreten.³² Bei ihnen ist das Rochett unter der Mozzetta deutlich zu sehen und mithin zu erkennen, dass die Manteletta ostentativ fehlt, der Kardinal also in seiner vollen richterlichen Gewalt dargestellt wird.³³ Die bisher skizzierte Entwicklung des sepulkralen Kardinalsporträts soll an dieser Stelle noch nicht gedeutet werden. Bevor nach den möglichen Ursachen für die zunehmende Belebung der Kardinalsbildnisse bis hin zur außerliturgisch gekleideten Büste zu suchen ist, ist der Blick auf die Entwicklung der Grabmalsarchitektur zu richten. Denn auch auf diesem Sektor ist eine äußerst lineare Entwicklung zu registrieren.³⁴ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist der am häufigsten eingesetzte Typus des Kardinalsgrabmals das Nischengrab. Es zeichnet sich durch eine Wandvertiefung aus, die entweder von einer Pilasterädikula gerahmt ist, also seitlichen Pilastern (Abb. 14), die einen Giebel tragen, oder von einem pilastergestützten Rundbogen (Abb. 15). Wichtig ist zu beachten, dass die Stützen immer in Form von Pilastern ausgebildet sind und dass es sich um Nischengrabmäler handelt, die Architektur also als Nischenrahmung zu verstehen ist. Wie im Fall Ludovico Podocataros († 1504; Abb. 14) können die Pilaster häufig monumentale Dimensionen annehmen und bieten dann auf ihren Pilasterspiegeln reichlich Platz für Skulpturen- und entsprechende Heiligenprogramme.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden Heiligenprogramme an römischen Grabmalern zunehmend überflüssig, die skulpturale Ausstattung konzentriert sich auf die Porträtbüste, die auch ge-

die Grabmonumente folgender Kardinäle, die in der REQUIEM-Datenbank einzusehen sind: Giovanni Girolamo Albani († 1591), Giovanni Aldobrandini († 1573), Cristoforo Madruzzo († 1578), Stanislaw Hosius († 1579), Prospero Santacroce († 1589), Enrico Caetani († 1599).

32 Giovanni Girolamo Albani († 1591), Giulio Antonio Santori († 1602), Paolo Camillo Sfondrato († 1618), Roberto Bellarmino († 1621), Ottavio Bandini († 1629), Gregorio Nari († 1634), Cristoforo Vidman († 1660), Giovanni Battista de Luca († 1683), Alderano Cibo († 1700), Nicolo Maria Lercari († 1757).

33 Vgl. hierzu exemplarisch die Grabmalsbüste Paolo Camillo Sfondratos († 1618) in S. Caecilia.

34 Hierzu auch ZITZLSPERGER 2010, 45f.



Abb. 16 Michelangelo (Planung Architektur), Giacomo della Porta (Grabmalsädikula), Grabmal des Kardinals Guido Ascanio Sforza († 1564), 1562–1582, Marmor, Rom, S. Maria Maggiore, Sforzakapelle. Foto: Ph. Zitzlsperger.

malt oder mosaiziert sein konnte. Berühmt ist die Grabmalsarchitektur von Kardinal Guido Ascanio Sforza († 1564; Abb. 16), da sie nach den Plänen Michelangelos 1562–1582 errichtet wurde.³⁵ Aber auch Girolamo Dandinis Grabmal († 1559) ist nicht zu unterschätzen (Abb. 17), denn um 1560 zählt es zu den frühesten römischen Kardinalsgrabmälern dieses neuen Typus. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass er nun nicht mehr ein klassisches Nischengrabmal mit Architekturrahmung beschreibt, sondern vielmehr als autonomer, vor die Rückwand gestellter Architekturkörper auftritt, der – und das ist die zweite wichtige Beobachtung – nun nicht mehr mit Pilastern arbeitet, sondern mit Säulen. Der späte Einsatz dieses prägnant antiken Architekturmotivs verwundert umso mehr, als bekanntlich gerade in Rom der Prototyp der Säulenädikula als autonomer, vor die Wand gestellter Architekturkörper im Pantheon zu

35 G. SATZINGER, Michelangelos Cappella Sforza. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 35, 2003/2004 (2005), 327–414.

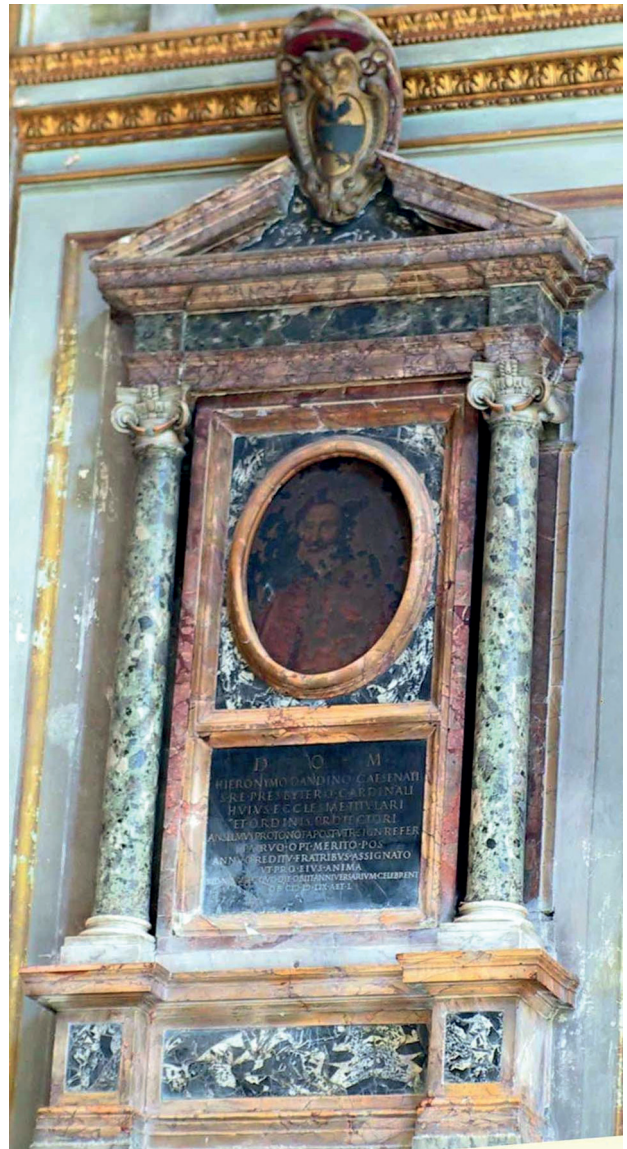


Abb. 17 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Girolamo Dandini († 1559), um 1559, Marmor, Rom, S. Marcello al Corso. Foto: Ph. Zitzlsperger.

finden ist (Abb. 18). Dort treten die Säulenädikulen wechselweise mit Segmentbogen- und Dreiecksgiebel auf. So eingängig und prägnant dieses klassische Architekturmotiv scheinen mag, so erstaunlich ist seine verhaltene Rezeption im frühneuzeitlichen Rom. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann man die architektonischen Beispiele, die sich der Ädikula bedienen, an einer Hand abzählen.

Im Bereich der römischen Profanbauten lassen sich aus dem 16. Jahrhundert exemplarisch Raffaels Palazzo Branconio dell'Aquila (zerstört und nur noch durch Zeichnungen überliefert) oder Sangallos Fensterädikulen des Palazzo Farnese anführen.



Abb. 18 Rom, Pantheon, Ädikula im Innenraum (Grabmal Raffaels), ca. 1518–1525. Foto: Ph. Zitzlsperger.

Zusätzlich zu erwähnen sind Michelangelos Konservatorenpalast und die Porta Pia. Abgesehen von diesen wenigen Ausnahmen machte die Fensterädikula im Palastbau jedoch keine Schule und wurde in der Nachfolge wieder aufgegeben.³⁶ Römische Fensterrahmen sind in der Regel schlichte, untektionische Fassungen aus einem Gesims, bestenfalls einem Giebel, aber eben ohne Säulen. Als Beispiel ist Baldassare Peruzzis Palazzo Massimo alle Colonne anzuführen, der 1536 vollendet war. Offensichtlich konnte sich die Ädikula als Fenster- oder Portalrahmung vorerst nicht durchsetzen. Lediglich an Kirchenfassaden, wie etwa Giacomo della Portas II Gesù-Fassade, kommt die Ädikula an Portalen und Fenstern zum Einsatz. Und es ist generell der römische Sakralbau, dem die Ädikula vorbehalten bleibt – offensichtlich zum Nachteil der römischen Palastfassade. In ihrem Aufsatz von 2008 über die Entwicklung der Ädikula in der römischen Frühneuzeit hat Wiebke Windorf darüber hinaus betont,³⁷ dass die Säulenädikula zuerst für den römischen Altar reserviert war und als Rahmung des Altarbilds ihre deutlichste Entwicklung erfuhr.

36 Einige Versuche der Ädikulafensterrahmen sind über die Planungsphase nicht hinausgekommen. Vgl. etwa Antonios da Sangallo d.J. Fassadenentwurf UA 201 für den Palazzo Ferrari (1526). Vgl. hierzu CH.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance* (Tübingen 1973), Bd. 1, 48. Zur Abwanderung des römischen Palastbaustils nach Oberitalien im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts vgl. ebd., 50. Zum weitgehenden Verschwinden der Fensterädikula in der römischen Palastarchitektur nach dem Palazzo Farnese vgl. vor allem H. WÖLFFLIN,



Abb. 19 Giorgio Vasari, Michelangelo, Bartolomeo Ammannati, Grabkapelle der Kardinalsfamilie Ciocchi del Monte, um 1550, Rom, S. Pietro in Montorio. Foto: Ph. Zitzlsperger.

Die Genese des römischen Altars ist der vierte Entwicklungsstrang, der nun zu verfolgen ist.³⁸ Zusammenfassend seien noch einmal die ersten drei thematisierten Entwicklungsstränge des römischen Kardinalsgrabmals in Erinnerung gerufen: Der erste betraf das Grabmal als Kenotaph; der zweite die Belegung des Kardinalsporträts, der dritte die Entstehung des Grabmals als autonome Säulenädikula, und der vierte und letzte beschäftigt sich mit der Entwicklung des römischen Altars, die im Folgenden kurz skizziert werden soll. Am Ende werden die vier Stränge zusammengeführt und gedeutet.

Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien (München 1926), 126f. (= 3. Abschnitt, Kap. II,2).

37 WINDORF 2008, 95–125. Ein konziser Überblick zur Entwicklung der römischen Altarformen seit der Frührenaissance bei ACKERMANN 2007, 15–31.

38 Für wichtige Recherchen zu diesem Thema bin ich Tobias Weißmann zu großem Dank verpflichtet.

Die römische Altararchitektur zeigt eine ähnliche Genese wie das römische Kardinalsgrabmal. Als eines der frühesten Beispiele des Ädikulaaltars in klassischer Reinform und exemplarisch für Rom ist Vasaris Version in der Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio (um 1550) anzuführen (Abb. 19).³⁹ Er rekurriert auf Jacopo Sansovinos 1521 vollendete Altarädikula mit Dreiecksgiebel der Madonna del Parto in S. Agostino (Rom), führt diese aber zu größerer Monumentalität und vor allem Plastizität.⁴⁰ Entscheidend war für Vasari die Rezeption der klassischen Ädikula im Pantheon, wo sie bereits als Altarrahmung fungierte. Seit Vasaris Initialzündung sollte sie bis in das 17. Jahrhundert hinein der Altararchitektur vorbehalten bleiben – und dies nicht nur in Rom. In Parenthese sei auf Vasaris Umgestaltungen der Innenräume von S. Maria Novella (ab 1565) und S. Croce (ab 1566) in Florenz hingewiesen. Während in S. Maria Novella die Säulenädikulen ausschließlich aus Segmentbogengiebeln bestanden, alternieren sie in S. Croce, wo sie heute noch in den Seitenschiffen zu sehen sind (Abb. 20). S. Croce in Florenz ist als Beispiel besonders geeignet, um noch einmal auf die Altarädikula als autonomen Baukörper hinzuweisen. Gut zu erkennen ist hier, dass Säulen und Giebel weit aus der Wand heraustreten, gewissermaßen der Wand vorgestellt und nicht als Rahmung einer Wandnische misszuverstehen sind. Vasari – das ist als Ergebnis festzuhalten – hat die Säulenädikula endgültig zum Exklusivsymbol des Altars gemacht.

Die Konnotation der Säulenädikula als Altarrahmung setzte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in Rom durch. Die dichte Anlehnung der neuen Ädikulagrabmäler an die Architektursprache der posttridentinischen Altarrahmung wird mit folgendem Vergleich an einem zusätzlichen Detail äußerst anschaulich: Am Spinolagrabmal (Abb. 21) ist innerhalb der Säulenädikula zusätzlich der rötliche, faszierte Rahmen zu erkennen, der Porträtfeld und Inschrifttafel des Kardinals zu einer Einheit



Abb. 20 Giorgio Vasari, Altarädikulen in S. Croce, linkes Seitenschiff, 1566, Florenz. Foto: Ph. Zitzlperger.

zusammenfasst. Der Kardinal und seine inschriftliche Biographie erscheinen regelrecht als Altarbild, denn – wie an Carlo Madernos Altararchitektur (1603) in der Cappella Salviati von S. Gregorio Magno⁴¹ exemplarisch und gut zu erkennen (Abb. 22) – auch die Altarbilder sind grundsätzlich mit den typischen faszierten Rahmen in die Ädikulaarchitektur eingestellt.

In den 1580er Jahren entstand parallel ein zweiter Altartypus, der das Ädikulaprinzip weiterentwickelte und für die römischen Barockgrabmäler zum Vorbild wurde. Die neue Entwicklung setzte im Wesentlichen mit Giacomo della Portas Hochaltar in der Cappella Gregoriana in Neu-St. Peter 1578 ein und fand ihren Höhepunkt 1610–1615 in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (Abb. 23)⁴²: Die geschlossene Ädikulaform bricht nun in der Giebelzone auf und wird von einer Bildzone durchstoßen bzw. gesprengt.⁴³ Für Kardinalsgrabmäler exemplarischen Charakter erhält dieser nach oben durchbrechende und vom faszierten „Bilderrahmen“ des Altars eingefasste Kern am Monument des Kardinals Lanfranco Margotti († 1611) in S. Pietro in Vincoli (Abb. 24).⁴⁴ Neben der klassisch geschlossenen Ädi-

39 WINDORF 2008, 101.

40 ACKERMANN 2007, 16.

41 Ebd., 26.

42 Mit weiteren Beispielen ebd., 17–19.

43 Zu diesem Ädikulatypus als Initialbau vgl. WINDORF 2008, 96f. Erste Ansätze des gesprengten Giebels, jedoch am dreiaxigen Architektursystem, bereits am zu dessen Lebzeiten ausgeführten Kenotaph Papst Pius' V. Ghislieri (1566–1572) in Bosco Marengo (vgl. G. IENI, „Una superbissima sepoltura“: Il mausoleo di Pio V. In: C. SPANTIGATI/G. IENI, Pio V e Santa

Croce di Bosco. Aspetti di una comittenza papale [Alessandria 1985], 31–48). Ebenso Giambolognas „Altare della Libertà“ (1577–1579) im Dom von Lucca. Beide Beispiele mit dem Unterschied, dass sie noch dreiachsig sind, während della Portas Altar in der Cappella Gregoriana von Neu-St.-Peter die Sprengung des Giebels deutlich aus der reinen, also einachsigen Ädikulaform entwickelt.

44 Quellenkundlich 1611 vollendet. Vgl. REQUIEM-Datenbank.



Abb. 21 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Filippo Spinola († 1593), um 1593, Marmor, Rom, S. Sabina. Foto: Ph. Zitzlsperger.

45 Altarretabel wie etwa in Alt-St.-Peter von Giotto (Stefaneschi-Retabel) oder in S. Maria Maggiore als Gemeinschaftsarbeit von Masaccio und Masolino waren dreiteilig. Raffaels „Madonna di Foligno“ (1511–1512) für den Hauptaltar von S. Maria in Aracoeli weist die bereits angesprochene, im 15. Jahrhundert in Rom weitverbreitete Rundbogenform auf. Zur quantitativ verhaltenen Entwicklung des römischen Altarretabels grundsätzlich BLAAUW 1997.

46 Vgl. beispielsweise Pinturicchios Anbetung des Heiligen Kindes in Santa Maria del Popolo (1490).

47 Vgl. etwa die römischen Palazzi della Cancellaria und Torlonia Giraud. Außerdem Casa de Vaca (Via in Lucina 23), die sogenannte Casa quattrocentesca (Piazza Sforza Cesarini 26)

kula ist dieser neue Altartypus mit aufgebrochenem Giebel das Erfolgsmodell des barocken Kardinalsgrabmals. Durch die nunmehr dynamisierte Architektur erfährt das Grabmal eine deutliche Aufwärtsbewegung. In dieser befindet sich auch das Porträt, das durch den aufgebrochenen Giebel nach oben zu fahren scheint. Und damit schließt sich der Kreis mit dem Sfondratograbmal in S. Cecilia (Abb. 1). Als Sfondratotypus hat es sich in der Kunstgeschichtsschreibung einen ewigen Platz erobert, wengleich der Begriff nichts von seiner Altarsemantik erahnen lässt.

Die hier vorgetragene Betonung der engen typologischen Verwandtschaft von Ädikulaaltar und Ädikulagrabmal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet sich zuvor im Quattrocento nicht. In Rom verbreitet sind – wie bereits erläutert wurde – im ausgehenden 15. Jahrhundert vor allem das Rundbogen-Nischengrabmal (Humanistentypus) und das Ädikula-Nischengrabmal (häufig ohne Giebel), beide Typen jeweils mit Pilastern (Abb. 14; 15). Ein expliziter und exklusiver Bezug zur römischen Altararchitektur zu dieser Zeit ist für die Grabmäler in der Ewigen Stadt kaum nachweisbar. Denn zum einen wurde in Rom grundsätzlich das Altarretabel bis ins beginnende 16. Jahrhundert kaum gefördert,⁴⁵ zum anderen weisen aber auch die verhältnismäßig wenigen Beispiele keine spezifischen Bezüge zu den zeitgleichen Grabmonumenten auf. Das Rundbogenretabel ist zwar in Rom Ende des 15. Jahrhunderts nicht unbekannt,⁴⁶ doch ist der Rundbogen noch keine exklusive Altarform, denn auch an Palastfassaden der Zeit sind Rundbogenfenster mit Pilastern keine Seltenheit.⁴⁷ Rechteckige Altarretabel, bestehend aus zwei Pilastern, die das Gebälk tragen, gibt es in Rom so gut wie nicht. Dieser Typus ist eine eindeutig norditalienische und toskanische Spezialität.⁴⁸ In Rom ist er allein in der

und die Casa del Burcardo (Via del Sudario 44), alle vom Ende des 15. Jahrhunderts. Vgl. den Überblick und Abbildungen zu den erwähnten und weiteren Beispielen in F. LOMBARDI, Roma. Palazzoi, Palazetti, Case. Progetto per un inventario 1200–1870 (Rom 1992), 273; 518; 127; 208; 374 (Seitenzahlen in der Reihenfolge der oben angegebenen Palazzi).

48 CH. GARDNER VON TEUFFEL, Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissanceplastik. Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, 1–30. – H. LOCHER, Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels. Zeitschrift für Kunstgeschichte 56, 1993, 487–507. – J. BRAUN, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 2 (München 1924), 369.

Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva (1489–1493) anzutreffen und als deutliche Florenzrezeption zu werten. Im späten Quattrocento für Seitenaltäre beliebt war das Schema der „tavola quadrata“, ein Marmorretabel mit drei gleich großen Heiligennischen, das im Bregno-Umkreis verhältnismäßig häufig zu finden ist,⁴⁹ jedoch ohne typologische Verwandtschaft zu zeitgleichen Grabmonumenten blieb – ebenso wie das berühmteste Hochaltarretabel in der Ewigen Stadt, Bregnos Retabelarchitektur für S. Maria del Popolo.

Dass sich in den römischen Kirchen erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein spezifischer Typus der Retabelarchitektur an Altären als klassische Ädikula entwickelte und zur Grabmalsarchitektur in einem sehr engen, spezifischen Wechselverhältnis stand, verlangt nach einer Deutung. Dafür sind schließlich die vier rekonstruierten Entwicklungsstränge der römischen Grabmäler während des 16. Jahrhunderts zusammenzuführen:

- 1) Die Kardinalsgrabmäler entwickeln sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend zum Kenotaph.
- 2) Dies geht einher mit der Belebung des Kardinalsporträts, wobei schließlich die Liegefigur durch die Porträtbüste ersetzt wird.
- 3) Zudem wandelt sich das posttridentinische Grabmonument zum Säulenädikulagrabmal – zuerst in geschlossener, seit den 1580er-Jahren zunehmend in der aufgebrochenen Form mit gesprengtem Giebel.
- 4) Und schließlich konnte gezeigt werden, dass die innovative Altararchitektur als klassische Ädikula in Florenz und Rom dafür das Vorbild abgab.

Man kann diese vier parallel verlaufenden Entwicklungsstränge seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Koinzidenz interpretieren. Man kann aber auch eine andere Deutung versuchen, die das „gestörte“ Verhältnis von Kenotaph und Körper in Beziehung setzt zum belebten Porträt des Kardinals an einem Grabmal, das formal ein Altar zu sein vorgibt. Dass die zunehmende Absenz der sterblichen Überreste ein Grabmal als Altar erforderlich machte, mag

vielleicht auf den ersten Blick keinen rechten Sinn ergeben. Wenn wir uns jedoch das frühneuzeitliche Verständnis von der Präsenz der Toten vergegenwärtigen, wie es 1983 Otto Gerhard Oexle herausgearbeitet hat,⁵⁰ könnten sich die semantischen Vorzeichen ändern. Denn es gerät leicht in Vergessenheit, dass sich Totenkult und Heiligenkult in der Vormoderne bis zur Übereinstimmung einander anglichen. Heilige wie „Normalsterbliche“ behielten auch nach dem Tod ihren Status als Rechtssubjekte gleichermaßen bei. Die Forschungen auf dem Gebiet der Memorialüberlieferung haben gezeigt, dass Tote bis Ende des 18. Jahrhunderts als Kläger und Beklagte in Erscheinung treten konnten und deliktfähig waren. In dieser Eigenschaft waren die Toten deshalb ganz nach antiker Tradition bei verschiedenen, ritualisierten sozialen Handlungen (z.B. Totenmahl) in der Wahrnehmung ihrer Zeitgenossen tatsächlich anwesend.⁵¹ Diese volksfrömmige Einstellung mag mit dem kanonischen Totengedenken der Kirche nicht übereinstimmen. Aber gerade theologische Antworten auf die Frage, in welchem Verhältnis Leib und Seele nach dem Tod stehen, boten zwischen den Polen von beseeltem und entseeltem Leichnam unterschiedlichste Auslegungen, wobei sich gegenüber der platonisch-dualistischen im Spätmittelalter die aristotelisch-thomistische Lehre von der Leib-Seele-Einheit durchsetzte („anima forma corporis“), die sich im posttridentinischen Rom zunehmend verbreiten konnte, bis sie in der thomistischen Renaissance der Jesuiten, vor allem in den Schriften von Francisco Suárez, kulminierte.⁵²

Georg Syamken hat 1987 die sepulkralen Büsten im posttridentinischen Rom metaphorisch als Wachsbildnisse gedeutet – das lateinische „cera“ meint Bildnis/Wachseffigie –, so wie Aristoteles das Verhältnis von Leib und Seele mit dem formbaren Wachs vergleicht.⁵³ Die Einheit von Leib und Seele ist wie die Einheit von Wachs und seiner Form. Das Bildnis ist Ausdruck der Seele, aber eben auch Reliquiar, ihr Gehäuse. Hinzu kommt die bildanthropologische Konstante, dass bereits seit den frühen Bildkultu-

49 BLAAUW 1996, 86f.

50 OEXLE 1982, 19–77.

51 Ebd., 48–65. Vgl. auch die „Utopia“ des Thomas Morus, in der er die Anwesenheit der Toten unter den Lebenden bekräftigt (ebd., 26). Zur Gegenwart der Toten durch Namensnennung während liturgischer Handlungen oder durch Stiftungen vgl. M. BORGOLTE, Die Stiftungen des Mittelalters in rechts- und sozialhistorischer Sicht. Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte 105, Kan. Abt. 74, 1988, 87–94.

52 THOMAS VON AQUIN, Summa theologica, I, 75,4 ad 2 und zur Seele in ihrer postmortalen Verfassung vgl. ebd., I, 89,8. Zur thomistischen Renaissance durch Suárez vgl. L. FREIHERR VON PASTOR, Geschichte der Päpste seit dem Anfang des Mittelalters. Bd. 11 (Freiburg 1927), 513–576.

53 G. SYAMKEN, Hatte Luthers Unterscheidung zwischen Seele und Geist Einfluss auf die Grabbüsten der Gegenreformation in Rom. Idea 6, 1987, 39–52.

ren das Bestreben zu erkennen ist, den vergänglichen Leib des Toten durch einen neuen, beständigen Körper zu ersetzen. So wie der vergängliche Körper nach dem Ableben war auch der Bildkörper ein „Doppelgänger“ der körperlosen Seele, der er als Ersatzkörper einen neuen Aufenthaltsort bieten konnte.⁵⁴ Die Ausführungen Isidors von Sevilla zum menschlichen Körper in seiner Enzyklopädie des 7. Jahrhunderts sind für das grundsätzliche Verständnis der Büstenform des Porträts sehr wichtig, zumal Isidors „Etimologiae“ bis ins 16. Jahrhundert eine der maßgeblichen Geschichts- und Wissensquellen darstellten. Isidor zählt dabei neben dem Kopf auch den Brustkorb zu den wichtigsten Zonen des menschlichen Körpers. Interessant ist, dass er den Brustkorb etymologisch mit dem Altar in Verbindung bringt. Er schreibt: „*Thorax wird bei den Griechen der vordere Teil des Rumpfes genannt, vom Hals bis zum Magen, welchen wir arca nennen, weil dort das Geheimnis (arcanus) ist, d.h. das Abgeschiedene (segretum), wodurch die übrigen eingeschlossen werden; weshalb arca auch ara (Altar) genannt wird, gleichsam abgeschiedene Sache.*“⁵⁵ Seele und Geist, das „Allerheiligste des Menschen“, sind im Kopf und Brustkasten lokalisiert. Die menschliche Büste kann also als Reliquiar ihrer Seele aufgefasst werden.⁵⁶

Jenseits jeder theologischen Deutung des toten Körpers stand die Tradition der Totenmemoria, die – wie Oexle eindrücklich nachweist – grundsätzlich auf der Überzeugung von der Gegenwart der Toten und einer Beziehung zwischen Körper und Seele der Verstorbenen basiert.⁵⁷ In diesem Sinne verdichtet sich die „Gegenwart der Toten“ nirgends stärker als am Grabmal selbst.⁵⁸ Das Porträt nicht als Toter, sondern Lebender musste den Eindruck des lebenden und präsenten Toten noch verstärken. Und das Bedürfnis nach verstärkter Suggestion der Prä-

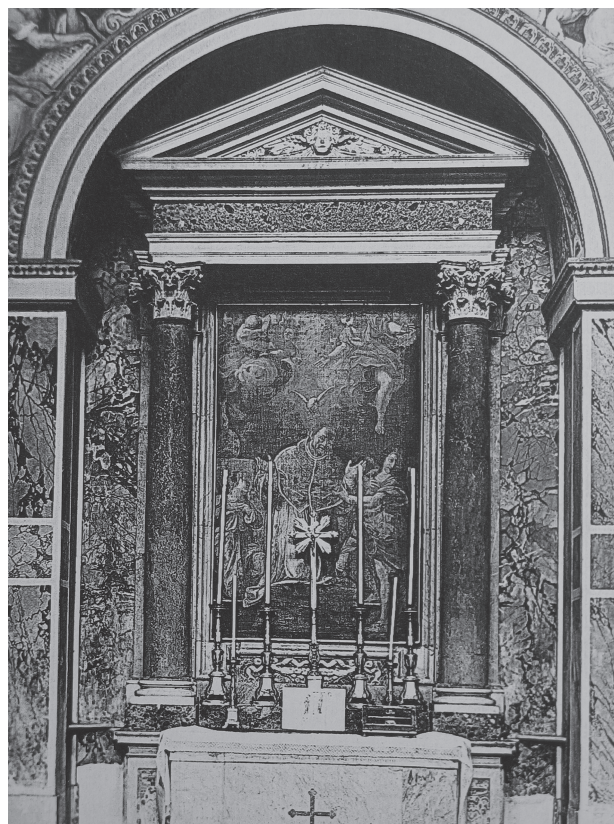


Abb. 22 Carlo Maderno, Altar der Cappella Salviati, 1603, Rom, S. Gregorio Magno. Nach ACKERMANN 2007, 26.

senz des Toten vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts könnte damit zusammenhängen, dass die sterblichen Überreste zunehmend abwanderten. Das Grabmal als Altar könnte in diesem Zusammenhang als Ort der Transsubstantiation gedeutet werden, an dem nicht die Wandlung der Hostie, sondern des „lebendigen“ Porträts suggeriert wird. Die Angleichung des sepulkralen Kardinalsporträts an das „Heiligenporträt“ bzw. die Heiligenikone im Ädikularahmen evoziert die Sakralität des Darge-

54 BELTING 1996, 158f.

55 Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übersetzt und mit Anm. versehen von L. MÖLLER (Wiesbaden 2008), 426.

56 J. KOHL, Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste. In: R. MÜLLER/J. KOHL (Hrsg.), Kopf und Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit (Berlin 2007), 18f.

57 Zur Vielfalt der Leib-Seele-Anthropologie vgl. A. ANGENENDT, Das Grab als Haus des Toten. Religionsgeschichtlich – christlich – mittelalterlich. In: W. MAIER/W. SCHMID/M.V. SCHWARZ (Hrsg.), Grabmäler. Tendenzen der Forschung aus Mittelalter und früher Neuzeit (Berlin 2000), 14–16. Zum Unterschied von platonischem Leib-Seele-Dualismus und christlicher Leib-Seele-Theologie vgl. instruktiv G. GRESHAKE, Lemma Seele. In: W. KASPER U.A. (Hrsg.), Lexikon für Theologie und Kirche 9 (Freiburg 2006), 375f. Zur thomanischen Einheit

von Leib und Seele und ihren Folgen bis Luther vgl. G. HAEFFNER, Vom Unzerstörbaren im Menschen. Versuch einer philosophischen Annäherung an ein problematisch gewordenes Theologoumenon. In: W. BREUNING (Hrsg.), Seele. Problembezug christlicher Eschatologie (Freiburg, Basel, Wien 1986), 132–144. Ergänzend zum Leib-Seele-Problem vgl. zur unterschiedlichen Gewichtung des Gegensatzpaars von Fegefeuer und Jüngstem Tag: M. BORGOLTE, Das Grab in der Topographie der Erinnerung. Vom sozialen Gefüge des Totengedenkens im Christentum vor der Moderne. Zeitschrift für Kirchengeschichte 111, 2000, 306.

58 Belting hat diesen für jede Bilderfahrung ontologischen Zusammenhang von Bild und Körper eindrücklich an Platons Schattentheorie festgemacht, deren Ablehnung des physischen Bildes das ursprüngliche Bilddenken bestätigt (BELTING 1996).

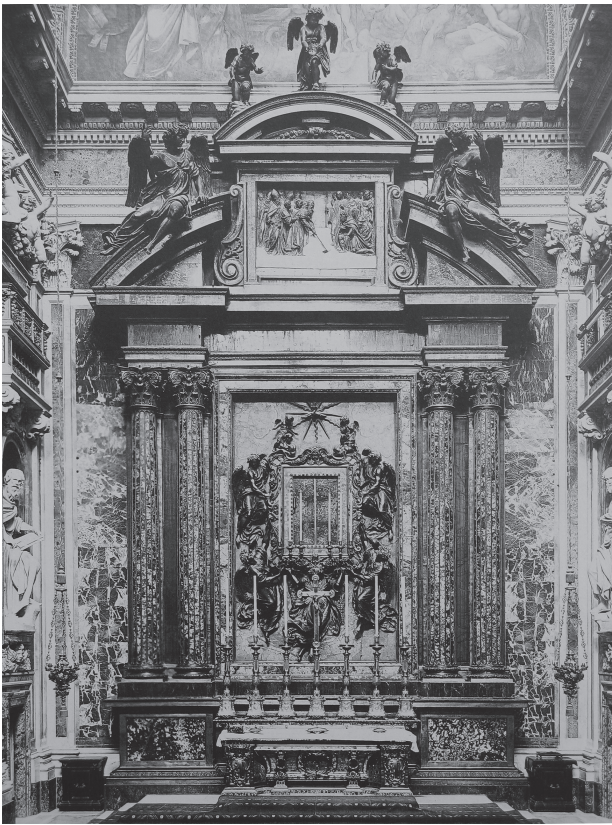


Abb. 23 Girolamo Rainaldi, Pompeo Targone, Altar der Cappella Paolina, 1610–1615, Rom, S. Maria Maggiore. Nach ACKERMANN 2007, 29.

stellten, die Ikonizität seines Porträts. Das ikonische Sepulkralporträt ist Repräsentation und Reinkarnation gleichermaßen – metaphysisch gesprochen: Transsubstantiation. Der Begriff „Realpräsenz“ ist bewusst der Transsubstantiationslehre entlehnt. Den eucharistischen Begriff der Transsubstantiation auf in der Frömmigkeitspraxis verehrte Sakralbilder zu übertragen, geht – soweit ich sehe – auf Heinrich Gomperz (1905) zurück.⁵⁹ Er argumentierte aus psychologischer Perspektive und wird dabei durch den theologischen Diskurs gerade der Reformationszeit bekräftigt, einer Zeit, in der der praktische

59 H. GOMPERZ, Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst. Allgemeine Zeitung, Beilage 160/161, 1905, 92. In der Kunstwissenschaft wird der Begriff der „Realpräsenz“ außerhalb eucharistischer Bezüge zur Liturgie ansonsten nicht verwendet. Allein Ginzburg diskutiert die Transsubstantiation in Bezug auf das Verhältnis von Bildnis und Repräsentation (GINZBURG 1992, 20). Jüngst tauchte er in Bezug auf fürstliche Reiterstatuen der Frühneuzeit wieder auf (ohne weitere Differenzierung seiner Bedeutung) bei D. ERBEN, Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung (Weimar 2005), 53.

60 Hierzu reichlich Material in: W. HOFMANN (Hrsg.), Luther

Umgang mit Sakralbildern kontrovers debattiert und dadurch bestätigt wurde.⁶⁰ Die Wesensverwandlung der geheiligten Dinge (Hostie, Wein, Heiligenbild, Reliquie etc.) war in der Frömmigkeitspraxis des katholischen Kults Normalität, auch wenn (Bild-)Theologen mit unterschiedlicher Vehemenz dagegen einzuschreiten versuchten.⁶¹ Die Heiligen wohnten in und wirkten durch ihre Bilder, so wie in der Eucharistie mit der Transsubstantiation die Realpräsenz des Herrenleibs gefeiert wurde und wird, die sich freilich der visuellen Erfahrung entzieht. Für das Auge bleibt die Differenz zwischen Hostie und Fleisch bestehen, ontologisch jedoch ist die ikonische Differenz mehr oder weniger überwunden.⁶² Das „mehr oder weniger“ deutet an, dass es eine Hierarchie der ontologischen Zeichen gab, dass folglich der Hostie ein höherer Grad der Realpräsenz zukam als dem Altar oder dem Bild. Unstrittig aber ist, um es mit Thomas von Aquin zu sagen, dass die Bilder „irgendeine Kraft oder Würde an sich haben, so dass ihnen irgendeine geistliche Wesenheit anhängt“.⁶³ Wie groß nun in jedem Einzelfall die Realpräsenz des Dargestellten in den Sakralbildern war, ist quantitativ nicht zu ermitteln und noch weniger ließen sich solche Feinjustierungen in der Frömmigkeitspraxis steuern.

Darüber hinaus hilft der Begriff der Transsubstantiation im bildtheologischen Zusammenhang, den semantischen Unterschied von „Repräsentation“ und „Realpräsenz“ zu umgehen bzw. zu synthetisieren. Die Zusammenführung der beiden Termini bietet sich insofern an, als ohnehin das vormoderne Verständnis von der Repräsentation die Differenz von Urbild und Abbild, von „persona propria“ und „persona repraesentata“ oder von einer Körperschaft und ihren Mitgliedern nicht voraussetzte. Dieser theologische wie rechtshistorische Bezugsrahmen belegt seit dem Spätmittelalter ein Verständnis von Bild, Ähnlichkeit und Nachbildung, welches Konstrukti-

und die Folgen für die Kunst. Katalog zur Ausstellung Hamburg (Kunsthalle) 1983 (München, Hamburg 1983), 115–152.

61 Mit großer Klarheit und Unmissverständlichkeit LENTES 2000, 23. Deutliche Kritik an der Identität von Darstellung und Dargestelltem z.B. von Nikolaus von Kues in Bezug auf das Andachtsbild, der dezidiert vom „Schattenbild der Wirklichkeit“ spricht, bei dessen Anblick aber der Andächtige zu höherer Wahrheit hin gelenkt werde. Vgl. TH. NOLL, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, 310.

62 GINZBURG 1992, 13–19.

63 LENTES 2000, 27.



Abb. 24 Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Lanfranco Margotti († 1611), um 1611, Rom, S. Pietro in Vincoli. Foto: Ph. Zitzlsperger.

on eben gerade nicht als der Wirklichkeit widersprechende Analogie begreift. Nicht umsonst leitet sich der juristische Repräsentationsbegriff etymologisch aus der liturgischen Sprache des 13. und 14. Jahrhunderts ab, indem er die Identität einer Person mit ihrem Stellvertreter meint.⁶⁴ Der eucharistische Repräsentationsbegriff schließlich ist vornehmlich als Entsprechung von Zeichen und Bezeichnetem, von Messopfer und Passion verstanden worden,⁶⁵ die mit der Kanonisierung der Transsubstantiationslehre (1215) gefestigt wurde. „Repräsentation“ ist also in

der Vormoderne sowohl in Liturgie und Theater, wie in der Rechtsauffassung und Herrschaftspraxis deutlich mit dem rituellen Akt des „Gegenwärtigseinlassens“, wie sie Gadamer treffend nennt,⁶⁶ verknüpft. Dass in diesem begriffsgeschichtlichen Sinn der Repräsentation auch das profane Porträt als Subjekt verstanden werden konnte, belegt ein Beispiel aus der Reformationszeit, das den Streit über die eucharistische Realpräsenz auf das Bildnis ausweitet. In seiner zweiten Disputation 1523 verwies Ulrich Zwingli auf den Pfarrer Martin Steinlein aus Schaffhausen, der die Transsubstantiation mit dem Porträt begründete, denn in der „*abcontrafactur*“ sei der Dargestellte anwesend, weil die Namensunterschrift des Bildnisses garantiere, dass der Dargestellte „*realiter da ist*“.⁶⁷ Die Argumentation des Pfarrers, gegen die Zwingli streitet, zeigt deutlich, dass die Realpräsenz bei der eucharistischen Wandlung zumindest zu Beginn des 16. Jahrhunderts durchaus mit der metaphysischen Realpräsenz im Porträt gleichgesetzt werden konnte. Nicht die betrachtereigene Imagination ist für das Verständnis der Realpräsenz zuerst gefragt, sondern der Glaube an die Transsubstantiation. Sie wird für den Schaffhausener Pfarrer zur faktischen Gewissheit, weil das Porträt in Kombination mit seiner schriftlichen Namensnennung die Anwesenheit des Dargestellten bzw. Genannten in seinem Porträt garantiert. Auch im liturgischen Totenkult war die namentliche Nennung der Verstorbenen Voraussetzung für deren Anwesenheit. Memoria bedeutete nicht bloßes Andenken, sondern soziales Handeln, das Lebende und Tote als Rechtssubjekte miteinander verband.⁶⁸

Diese Bildpraxis, die Fusion von Darstellung und Dargestelltem zur körperlichen Realpräsenz im Bild bzw. in der Skulptur, die sich aus dem Heiligenkult herleitet, scheinen die römischen Kardinalsgrabmäler durch ihre architektonische Form ebenso evoziert, wie durch den Einsatz des Porträts den Tod überwunden zu haben. Solange die sterblichen Überreste noch im Grabmonument selbst vorhanden waren, scheint der Gisant als zeichenhafter „Ersatzkörper“ noch ausgereicht zu haben. Porträthafte Züge sind bis in das späte 15. Jahrhundert wenig prägnant, insbesondere die Marmorskulpturen tragen typisierte Ge-

64 Zur Begriffsgeschichte der Repräsentation vgl. die grundlegende Arbeit von HOFMANN 1974. Zur hier angerissenen Frage vgl. ebd., 145–156; 165f.

65 Zu widersprüchlichen Kontroversen des Abendmahlstreits seit der Spätantike vgl. HOFMANN 1974, 65–80.

66 H.-G. GADAMER, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Tübingen 1960), 134 Anm. 2.

67 Der Verweis auf diese Stelle mit Quellenangabe bei LENTES 2000, 28.

68 OEXLE 1982, 29–31.

sichtszüge – mit Ausnahme weniger Bronzegisants, für die die Verwendung von Totenmasken durchaus anzunehmen ist.⁶⁹ Der Tote war physisch durch seine sterblichen Überreste präsent. Mit der Zunahme von Kenotaphen im konfessionellen Zeitalter hingegen wandelte sich das sepulkrale Porträt als Zweitkörper vom zeichenhaften zum veritablen Ersatzkörper. Das Bildnis stellte nun nicht mehr einen Toten, sondern den Lebenden dar und als Gefäß der Seele erscheint es im wahrsten Sinne beseelt („anima forma corporis“). Damit soll nicht gesagt sein, dass der Kenotaph Bedingung für die sepulkrale Porträtbüste sei. Bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert – darauf wurde oben hingewiesen – sind Büsten an römischen Laiengrabmälern eingesetzt worden. Es ist umso interessanter, dass der geistliche Stand in Rom diese Entwicklung erst eine Generation später aufgriff. Offensichtlich wurde die Porträtbüste von ihm anfangs nicht geschätzt, obwohl diese beispielsweise in Fiesole bei Florenz bereits am Bischofsgrabmal Leonardo Salutatis († 1466) von der Hand Minos da Fiesole eingesetzt worden war. Die Entwicklung in Rom ist vom übrigen Italien verschieden, die Geistlichkeit in der Ewigen Stadt übernahm die belebte Porträtbüste für das Grabmonument erst spät, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und verbrämte sie dann aber umso entschiedener und wirkungsvoller mit der Ädikulaarchitektur, die das Grabmal zum Sepulkralaltar bzw. Altargrabmal mutieren ließ. Einige Vorläufer des Altargabmals gab es bereits, die nicht formal auf den liturgischen Altar verwiesen, sondern diesen vielmehr inkorporierten. Doch bis in das 16. Jahrhundert kam das Altargrabmal als liturgischer Ort in Rom nur wenigen Grabmonumenten zu. Den Beginn machte Papst Bonifaz VIII. Caetani († 1303) mit seinem Grabmal in Alt-St. Peter, das er in das von ihm gestiftete Altarziporium mit den Reliquien des hl. Bonifaz IV. integrieren ließ. Fast

hundert Jahre später folgte das Kardinalsgrabmal Philippes de Alençon († 1397) in S. Maria in Trastevere, dann jenes Kardinals Antonio Martinez de Chiavez' († 1447) in S. Giovanni in Laterano und schließlich das Grabmal Papst Nikolaus' V. Perentucelli († 1454) in Alt-St. Peter.⁷⁰ Die Seltenheit des römischen Altargabmals zeigt, dass es etwas Besonderes war. Und aus der Besonderheit wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein „Massenprodukt“ für Kardinäle, das sich von seinen frühen Vorbildern dadurch unterschied, dass es die liturgische Funktion des Altargabmals ablegte, jedoch die architektonische Form des posttridentinischen Säulenädikulagrabmals annahm. Das exklusive Altargrabmal mutierte im konfessionellen Zeitalter zum altarähnlichen Grabmal ohne liturgische Funktion. Dabei erfuhr der deutliche Verweis der Ädikulavarianten auf die Würdeform des Altars eine zusätzliche Steigerung durch das gleichzeitige Aufkommen der aufgerichteten, lebendig wirkenden Sepulkralporträts.

Darüber hinaus ist abschließend ein Dekret Urbans VIII. Barberini anzuführen, das in den 1630er Jahren herausgegeben wurde. Darin verbietet der Papst ausdrücklich die kultische Verehrung der Grabmäler von Nicht-Heiligen.⁷¹ In diesem Verbot offenbart sich abermals die bereits angesprochene, oftmals identische Eigenschaft von frühneuzeitlichem Heiligen- und Totenkult, die durch die typologische Verwandtschaft von Grabmals- und Retabelarchitektur bekräftigt wird. Das Altarbild als Allerheiligstes findet seine Entsprechung in der Vereinigung von Porträt und Epitaph (Inscription) innerhalb des sepulkralen Ädikularrahmens, in dem der Verstorbene nicht nur präsent, sondern realpräsent zu sein scheint. Die Kombination von Porträt und Inschrift ist die Evokation der Realpräsenz.

69 Exklusiv war das Material Bronze für die Grabmalskulptur im 15. und 16. Jahrhundert, insbesondere für das sepulkrale Porträt. Lediglich die Papstgrabmäler Sixtus' IV. della Rovere und Innozenz' VIII. Cibo und die drei römischen Kardinalsgrabmäler des Pietro Foscari († 1485), Paolo Emilio Cesi († 1537) und Federico Cesi († 1565) sind bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts als Bronzegisants bekannt. Päpstliche Ehrenstatuen gibt es dann mit Guglielmo della Porta's Grabmal Pauls III. Farnese vereinzelt. Auch an römischen Kardinalsgrabmälern des 17. Jahrhunderts sind Bronzeporträts nur vereinzelt anzutreffen: Die Porträtbüsten der 1658 entstandenen Zwillingsgrabmäler der Cappella dell'Annunziata in S. Maria sopra Minerva für die Kardinäle Benedetto Giustiniani († 1621) und Juan de Torquemada († 1468). Außerdem der Clipeus als Bronze-

relief des Carlo Bonelli († 1676) in S. Maria sopra Minerva. Zum Foscari-Gisant und den Sepulkralbronzen des Quattrocento vgl. jüngst L. GOLDENBAUM, Strategien der Vergegenwärtigung. Der venezianische Kardinal Pietro Foscari und sein Bronzedouble in S. Maria del Popolo. In: KARSTEN/ZITZLSPERGER 2010, 122–125.

70 Zur Genese des Altargabmals in Rom und Italien vgl. M. KÜHLENTHAL, Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, 37–50. Papst Nikolaus V. ließ sich vor dem Altar des hl. Nikolaus bestatten; das Grabmal als Rückwand des Altars war also genau genommen ein Kenotaph (ebd., 47).

71 MORONI 1853, 162.

Abgekürzt zitierte Literatur

ACKERMANN 2007

F. ACKERMANN, Die Altäre des Gianlorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation (Petersberg 2007).

BELTING 1996

H. BELTING, Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen. In: C. VON BARLOEWEN (Hrsg.), Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen (Frankfurt a.M. 1996), 120–176.

BLAAUW 1997

S. DE BLAAUW, Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert. Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage. Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 55, 1996 (1997), 83–110.

BONANNI 1720

F. BONANNI, La gerarchia ecclesiastica considerata nelle vesti sagre e civile usate da quelli, li quali la compongono, espresse e spiegate con le immagini ciascun grado della medesima (Rom 1720).

BREDEKAMP/REINHARDT 2004

H. BREDEKAMP/V. REINHARDT (Hrsg.), Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter (Darmstadt 2004).

BRUHNS 1940

L. BRUHNS, Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 4, 1940, 253–432.

GINZBURG 1992

C. GINZBURG, Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand. Freibeuter 53, 1992, 3–23.

HOFMANN 1974

H. HOFMANN, Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert (Berlin 1974).

KARSTEN/ZITZLSPERGER 2010

A. KARSTEN/PH. ZITZLSPERGER (Hrsg.), Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit (Berlin 2010).

LENTES 2000

TH. LENTES, Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts. In: K. KRÜGER/A. NOVA (Hrsg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit (Mainz 2000), 21–46.

MARANGONI 1751

G. MARANGONI, Chronologia Romanorum Pontificum superstes in pariete australi basilicae Sancti Pauli Apostoli viae Ostiensis (Rom 1751).

MORONI 1845/1853/1859

G. MORONI, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni. Bd. 31 (Venedig 1845); Bd. 64 (Venedig 1853); Bd. 93 (Venedig 1859).

OEXLE 1982

O.G. OEXLE, Die Gegenwart der Toten. In: H. BRAET/W. VERBEKE (Hrsg.), Death in the Middle Ages (Leuven 1982) 19–77.

WINDORF 2008

W. WINDORF, Giacomo della Porta und die Entwicklung des Ädikularrahmens vom 16. bis zum mittleren 17. Jahrhundert. In: H. KÖRNER/K. MÖSENER (Hrsg.), Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit (Berlin 2008), 95–125.

ZITZLSPERGER 2002

PH. ZITZLSPERGER, Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht (München 2002).

ZITZLSPERGER 2010

PH. ZITZLSPERGER, REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts. In: KARSTEN/ZITZLSPERGER 2010, 23–65.

Prof. Dr. Philipp Zitzlperger