

Sicher ist jedoch, dass das Thema Künstlermigration noch nichts an seiner Aktualität und Faszination eingebüßt hat und sich der (keineswegs negativ zu konnotierende) ‚Forschungstrend‘ nun als ein wichtiger Forschungsschwerpunkt etabliert hat. Publikationen, aber auch Tagungen und Ausstellungen widmen sich fortlaufend diesem nur interdisziplinär zu bearbeitenden Thema, welches allein mit Fragen und Methoden unter anderem aus der Kunstgeschichte, Geschichte, Ökonomie und Politik seine volle Blüte erreichen kann. Migration ist ein aktuelles Thema, sogar ein gesellschaftspolitisches. Desto naheliegender ist es, dieses jahrhundertelang zurückreichende Phänomen – auch oder gerade am Beispiel von Kunst und Künstlern, die den Bedingungen ihrer Zeit in besonderem Maße unterliegen – umfassend zu erforschen. Diese Publikation ist ein ‚Must-Read‘ für alle, die sich mit diesem Thema beschäftigen möchten.

SABRINA LIND
Antwerpen



Kaspar Zollikofer; Die Cappella Gregoriana: Der erste Innenraum von Neu-Sankt-Peter in Rom und seine Genese (Bibliotheca Helvetica Romana XXXVI, hrsg. von Michele Luminati und Philippe Mudry); Basel: Schwabe Verlag 2016; 382 S., 63 farb. u. 21 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7965-3350-1; 125 CHF

Die nach ihrem Gründer, Papst Gregor XIII., benannte Cappella Gregoriana im nordöstlichen Winkel des von Michelangelo geplanten Zentralbaus der römischen Peterskirche gehört zu den bedeutendsten Kapellenbauten des 16. und 17. Jahrhunderts. Anders als die Stiftungen Sixtus' V. und Pauls V. bei Santa Maria Maggiore, anders auch als der ebenso berühmte wie in seiner Genese komplexe Neubau insgesamt, ist der merkwürdige, L-förmig ausgelegte Sakralraum mit seinen drei Altären bisher noch nicht monografisch untersucht worden. Zollikofer, durch eine ältere Arbeit zum Grabmal Alexanders VII. als Sankt Peter-Kenner ausgewiesen, schließt diese Forschungslücke auf eindrucksvolle Weise. Mit Hilfe gründlichster Quellenstudien – ein 70-seitiger, zweispaltig gedruckter Anhang stellt zahllose, vielfach noch unpublizierte Dokumente zusammen – verortet der hier vorzustellende Band die Stiftung des Buoncompagni-Papstes nicht nur in ihrem kunsthistorischen, sondern auch im kirchenpolitischen Kontext der Zeit, sodass ein vielfältiges Fragenspektrum eröffnet und häufig auch verbindlichen Lösungen zugeführt wird.

Während ihrer Anfänge als Sakramentskapelle benutzt, nahm die Cappella Gregoriana nach 1585 – möglicherweise erst aus einem nachträglichen Planungsgedanken heraus – überdies das Grabmal des Papstes auf. Unter der architektonischen

Leitung des Giacomo della Porta entstanden, geht die Ausgestaltung des Raumes auf die Jahre zwischen 1578 und 1581 zurück, lediglich einzelne ausschmückende Elemente kamen später hinzu. Neu-Sankt Peter war damals eine gigantische Baustelle mit noch immer nicht geschlossener Mittelkuppel, wohingegen sich im Westen der Restbestand des konstantinischen Langhauses erhob. Der nur scheinbar voreilige Entschluss zur Einrichtung der Kapelle entsprach dem Verfasser zufolge einem wohlüberlegten Kalkül, wollte Gregor XIII. doch einen Eindruck davon vermitteln, in welchem Glanz die vollendete Kirche dereinst erstrahlen würde. Mit der Gregoriana gab er somit eine Richtlinie vor, wie zumindest die weiteren Eckkapellen und die sogenannten ‚navi piccole‘ um den inneren Kuppelraum herum fortan auszustatten waren. Die Genese der Cappella Gregoriana wird von Zollikofer anhand der Dokumente des Fabbrica-Archivs von Sankt Peter ebenso akribisch nachgezeichnet wie die zahlreichen späteren Veränderungen innerhalb der Anlage, die anschließend auf ihre ikonografische Aussage hin befragt wird.

An den Hauptaltar der Kapelle ließ Gregor im Einklang mit deren Marienweihe 1578 ein älteres Kultbild der Jungfrau, die sogenannte *Madonna del Soccorso* (Abb. 1), aus Alt-Sankt Peter übertragen, womit der Papst, Zollikofer zufolge, eine doppelte Aussage machen wollte. Zum einen ging es darum, den von protestantischer Seite angefeindeten Marienkult im gegenreformatorischen Sinne zu bekräftigen; andererseits sollte mit einer solchen Neuinszenierung die weit zurückreichende Tradition christlicher Bilderverehrung gegen den Ikonoklasmus der vom katholischen Glauben abgefallenen Länder vor Augen gestellt werden. Beides ist richtig, doch lässt sich der Autor zugunsten seiner zweiten These ein entscheidendes Argument entgehen. In den Stuckbögen der Kapellenkuppel befinden sich noch unpublizierte (sic) Reliefdarstellungen mit den Cherubim der Bundeslade, der ehernen Schlange aus Num 21 und der Veronica,¹ jenen biblischen und apokryphen Darstellungen somit, die schon während des byzantinischen Bilderstreits und erneut im 16. Jahrhundert immer wieder als geheiligte Prototypen für die Legitimation christlichen Kunstschaffens zitiert worden sind. Die Cappella Gregoriana weist somit erstmals ein dezidiert anti-ikonoklastisches Bildprogramm auf, wie es wenige Jahre später sehr viel deutlicher, aber vom Ansatz her vergleichbar, in der Kapelle Pauls V. bei Santa Maria Maggiore zur Anschauung kam. Skeptisch stimmen mag Zollikofers Behauptung, Gregor XIII. habe damit auch dem besonderen Gemälde der *Madonna del Soccorso*, deren Kult zuvor in Vergessenheit geraten sei, zu neuem Aufschwung verhelfen wollen. Welcher Aufmerksamkeit sich die Tafel nur wenige Jahre zuvor, als sie noch auf dem Altar des alten Langhauses vor dem ‚muro divisorio‘ stand, erfreute, bezeugt ein deutscher Autor, der die Stadt zum Jubeljahr 1575 besuchte. Er sah dort „ein kleiner Altar mit unser lieben Frauen Bildnus, daselbst pflügen die Kinder ihren Catechismus aufzusagen und, wann etwan der Communicanten so gar viel sein, ein Teil derselben allhie gespeist zu werden mit dem h. Sacrament des Altars. Da geschehen fürtreffliche große

1 Jens Niebaum (Münster) zeigte dem Rezensenten freundlicherweise seine Fotografien der Reliefs, die er demnächst zu publizieren beabsichtigt.



Abb. 1: Rom, St. Peter, Cappella Gregoriana, Hauptaltar mit der Madonna del Soccorso (360)

Wunderzeichen, wie die aufgehängten Bilder in großer Anzahl genugsam bezeugen.“² Hier sind die der Volksfrömmigkeit erwachsenen Votivbilder, wie man sie ebenso noch aus den frühen Jahren der Cappella Gregoriana kannte, angesprochen.

Mit viel Gelehrsamkeit versteht es der Autor, das weitere ikonografische Programm der Kapelle zu erhellen. Auf den Nebenaltdären traten dem Besucher die Kirchenväter Basilius und Hieronymus, der jeweiligen Altarweihe gemäß, entgegen. Die in Übereinstimmung mit den beiden Altargemälden von Girolamo Muziano entworfenen Lünettenmosaikern unterhalb der Kuppel führten die Verkündigung sowie die Propheten Ezechiel und Jesaja vor Augen. Taddeo Landinis Relief der Fußwaschung schmückte das vormalige Außenportal auf der Ostseite des Raumes. Wie diese Bildthemen und die den Darstellungen beigefügten Tituli sich zu einer übergreifenden theologischen Aussage fügten, die sich in der Inkarnation und der Jungfräulichkeit Mariens kristallisierte, wird von Zollikofer vor dem Hintergrund des theologischen Schrifttums der Zeit überzeugend erläutert. Auch der topische Vergleich von Sankt Peter mit dem salomonischen Tempel in Jerusalem spielt hier eine Rolle.³ Die originellste ikonografi-

² Rom. Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575, beschrieben von Dr. Jakob Rabus Hofprediger zu München, hrsg. von Karl Schottenloher, München 1925, S. 33.

³ Zu diesem Themenbereich sei die Arbeit von Marie Tanner, *Jerusalem on the hill. Rome and the Vision of St. Peter's in the Renaissance*, London 2010, ergänzt.

sche Komponente der Kapelle begegnet dem Betrachter indes mit den Kuppelpendentifs, denn sie vergegenwärtigen neben Gregor dem Großen, dem Namenspatron des Stifterpapstes, und dem heiligen Hieronymus zwei griechische Kirchenväter, Gregor von Nazianz und Basilius von Caesarea. Der Jungfrau und Gregor von Nazianz war die Kapelle geweiht. Altar- und Bildprogramm geben somit ein auffälliges Nebeneinander griechischer und lateinischer Kirchenlehrer zu erkennen. Auf den Spuren von Vittorio Peri versteht es Zollikofer, den kirchenpolitischen Hintergrund dieser Themenwahl zu beleuchten. Gerade Gregor XIII. war bemüht, die orthodoxen Gläubigen, zumal in Süditalien, wieder stärker an Rom zu binden; selbst eine Kirchenunion mochte ihm und einigen seiner Berater nicht ganz utopisch erscheinen. Die Einberufung der Congregazione dei Greci, seine Reform des Basilianerordens sowie die Gründung dreier Kollegien für Griechen, Armenier und Maroniten waren folgerichtige Schritte des Papstes auf dem Weg zu diesem Ziel. Um die östlichen Glaubensgemeinschaften wieder in das kollektive Bewusstsein zu rücken, wurde die am 11. Juni 1580 veranstaltete Überführung der fast vergessenen Reliquien des Gregor von Nazianz aus der römischen Kirche Santa Maria in Campo Marzio in die neue Kapelle von Sankt Peter sehr viel aufwendiger inszeniert als alle vergleichbaren Translationen zuvor. Auch das macht Zollikofer mit Hilfe zahlreicher Zeitzeugen anschaulich. Ein wenig schärfer hätte sich dagegen die griechische Komponente in der Ikonografie der Kapelle herausarbeiten lassen. Warum etwa sagt Giovanni Baglione über das heute nur noch aus einem Stich des Jacques Callot bekannte Altarbild mit der Messe des heiligen Basilius, hier werde ‚alla Greca‘ gefeiert? Doch wohl aufgrund der Rhipidia, der liturgischen Fächer, die neben dem bemalten Altar zu erkennen waren. Auch Zollikofers Frage, wie griechisch die griechischen Väter in Erscheinung traten, hat ihre Berechtigung. Dass sie nicht erst in den Ersatzmosaiken des 18. Jahrhunderts (Abb. 2), sondern schon auf Muzianos Pendentifdarstellungen mit Gewändern der Ostkirche bekleidet waren, ist zwar nicht zu beweisen, liegt aber nahe, denn zahlreiche Heilige, angetan mit liturgischen Trachten des Orients und auf genuin byzantinische Darstellungen zurückgreifend, erscheinen in den zeitgenössischen Porträtsammlungen von Alfonso Chacón und Federico Borromeo, wie auch – den aus Rom gelieferten Vorlagen verpflichtet – im Escorial Philipps II. von Spanien.⁴

Wie ernst man im Zeitalter einer beginnenden christlichen Archäologie die Frage nach den älteren kirchlichen Realien nahm, verrät darüber hinaus die Gestalt des heiligen Hieronymus. Eine der wenigen frühen Aussagen über die Kapelle, die Zollikofer nicht beachtet hat, ist Alfonso Chacóns Traktat über die vermeintliche Kardinalswürde des Heiligen von 1583.⁵ Der Verfasser beginnt seine Diskussion nämlich mit der Cappella Gregoriana, die ihn sowohl am Hieronymus-Altar wie auch im Mosaik des Pendentifs im Widerspruch zur Bildtradition nicht als Kardinal zeigte – erst die Erneuerung des Mosaiks im 18. Jahrhundert führte den herkömmlichen roten Mantel wieder

4 Ingo Herklotz, „Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell’età della Controriforma“, in: *Arte e committenza nel Lazio nell’età di Cesare Baronio*, hrsg. von Patrizia Tosini, Rom 2009, S. 111–142, bes. S. 132–134.

5 Alfonso Chacón, *Tractatus quod divus Hieronymus Stridonensis S. R. E. Presbyter fuerit*, Rom 1583.



Abb.2: Rom, St. Peter, Cappella Gregoriana, Pendentifmosaik des 18. Jahrhunderts: Gregor von Nazianz (362)

ein. Chacóns Frage, die zu jener Zeit auch in den Kunsttraktaten von Gilio, Molanus, Possevino, Rabus, Federico Borromeo und Pacheco aufgeworfen wurde,⁶ ist die nach der historischen Verlässlichkeit von Gregors Bildfindungen: Besaß Hieronymus den Kardinalstitel oder nicht? Der Autor glaubt daran. Deshalb schien ihm die rote Kardinalstracht möglich, auch wenn sie kostümgeschichtlich als Anachronismus zu werten war. Muzianos ikonografische Berater wussten es offenbar besser.

Zollikofer stellt uns den Kreis der in ostkirchlichen Fragen versierten Gelehrten aus dem Umfeld des Buoncompagni-Papstes näher vor. Die Kardinäle Sirleto, Sartoro, Carafa und Savelli gehörten ebenso zu ihm wie der portugiesische Philologe Aquiles Estaço (Achilles Statius). Vorsichtig fragt der Verfasser, ob es nicht Guglielmo Sirleto gewesen sein könnte, der auf die Ausgestaltung der Kapelle besonderen Einfluss nahm. Diese These kann man noch stärker machen.⁷ Schließlich hatte der aus

6 Dazu auch Ingo Herklotz, „Fragen an Rom aus dem Umfeld der bayerischen Jesuiten. Jakob Rabus' Bedenckspuncte von 1575“, in: *Monuments and Memory. Christian cult buildings and constructions of the past. Essays in honour of Sible de Blaauw*, hrsg. von Mariëtte Verhoeven, Turnhout 2016, S. 221–255, bes. S. 232f.

7 Das Folgende nach Georg Denzler, *Kardinal Guglielmo Sirleto (1514–1585). Leben und Werk. Ein Beitrag zur nachtridentinischen Reform*, München 1964; zu Sirleto jetzt auch „*Il sapientissimo calabro*“: *Guglielmo Sirleto nel V centenario della nascita (1514–2014). Problemi, ricerche, prospettive*, hrsg. von Benedetto Clausi und Santo Lucà, Rom 2018.

Kalabrien stammende Sirleto bald nach seiner Ankunft in Rom (1539) die griechischen Väter Johannes Chrysostomos, Basilius und Kyrillos von Alexandrien übersetzt, und seiner gemeinsam mit Cesare Baronio erarbeiteten Version des *Martyrologium romanum* (erstmalig 1583) warf man vor, dass es ‚troppi santi greci‘ enthalte. Sirleto beriet Kardinal Seripando während seiner Teilnahme am Konzil von Trient (1561–1563) in Fragen der Bilderverehrung, und von ihm stammt ein Traktat zur Geschichte der an frühchristlichen Mosaiken so reichen Kirche Santa Maria Maggiore.⁸ Auch als ikonografischer Ideengeber trat er hervor. Schon Vasari war 1573 empfohlen worden, sich für ikonografische Fragen die vatikanische Sala Regia betreffend mit dem Kardinal in Verbindung zu setzen.⁹ Eine entscheidende Rolle scheint Sirleto überdies gespielt zu haben, als man 1580 unter Leitung Federico Zuccaris daran ging, den Altarbereich der Cappella Paolina gleich neben der Sala Regia auszugestalten. Auf Sirleto, so die begründete These, ging die Entscheidung für das Pfingstwunder als Gegenstand des zentralen Altarbildes zurück, womit wiederum auf die Einheit der Kirche und die Union von Lateinern und Orthodoxen angespielt sein könnte.¹⁰

Erst nach der ikonografischen Analyse setzt der Autor zu einer im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Würdigung der Kapelle an. In doppelter Hinsicht kommt ihr eine Schlüsselstellung zu, denn sowohl der die Wandflächen deckende Buntmarmor wie auch die Mosaiktechnik waren zuvor lange Zeit kaum üblich gewesen, wurden von nun an jedoch zu Standardmedien des römischen Kirchendekors. Zu betonen bleibt, dass die Mosaikarbeiten der Kapelle schon im 17. Jahrhundert als technischer Fehlschlag eingestuft wurden.¹¹ Wie sehr die musivischen Ausstattungen im späten 16. Jahrhundert als Ausdruck des vielbeschworenen ‚early Christian revival‘ zu gelten haben, ist bekannt. Schon der an Archaismen so reiche Architekturtraktat des Carlo Borromeo von 1577 forderte (I.10) für die Hauptapsis des Kultgebäudes den Einsatz eben jener altehrwürdigen Technik. Nach 1580 entstand fast gleichzeitig mit der Cappella Gregoriana das bewusst altertümlich wirkende Apsismosaik von Santa Maria Scala Coeli im Süden Roms. Die Initiative dieses Auftrags lag bei dem berühmten Alessandro Farnese, der als Kardinalprotektor des Jesuitenordens auch für die Kirche von Il Gesù ein dann doch nicht ausgeführtes Apsismosaik vorgesehen hatte.¹² Ob schon die Beschäftigung mit der Mosaikkunst, die laut Vasari gegen Ende seines Lebens den Maler Francesco Salviati (+ 1563) umtrieb, durch denselben Mäzen ange-regt war, bliebe zu untersuchen.¹³ Farnese agierte unter Gregor XIII. als Erzpriester

8 Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 627; sowie Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 5276.

9 *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Mit kritischem Apparat von Karl Frey*, hrsg. von Hermann-Walther Frey, II, München 1930, S. 745.

10 Margaret A. Kuntz, „Pope Gregory XIII, Cardinal Sirleto, and Federico Zuccaro: The program for the altar chancel of the Cappella Paolina in the Vatican Palace“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008), S. 87–112.

11 Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera Monimenta. In quibus praecipuè Musiva Opera Sacrarum, Profanarumque Aedium Structura, Ac nonnulli antiqui Ritus Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*, Bd. 1, Rom 1690, S. 86.

12 Klaus Schwager, „Santa Maria Scala Coeli in Tre Fontane bei Rom“, in: *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, hrsg. von Bettina von Freytag gen. Löringhoff u. a., Tübingen 1982, S. 394–417.

13 *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Bd. VII, Florenz 1906, S. 41.

von Sankt Peter. Dass diesem Verfechter der Mosaikkunst bei der Cappella Gregoriana ebenfalls ein Mitspracherecht zukam, scheint keineswegs ausgeschlossen.

Im Hinblick auf die Wandverkleidung mit Buntmarmor, die Opus-sectile-Technik (Abb. 1), tendiert die Forschung zu der alternativen Antikenrezeption, die dann über Raffales Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo vermittelt worden sei (S. Kummer), und – einmal mehr – ‚early Christian revival‘ (S. Ostrow). Zollikofer scheint der zweiten Variante zuzuneigen, zumal man im Altbau von Sankt Peter selbst noch kurz vor Errichtung der Kapelle beträchtliche Marmorinkrustationen entdeckt hatte. Seine durchaus neue These geht dann aber in eine andere Richtung. Ihr zufolge handelte es sich bei dem Wanddekor der Cappella Gregoriana um monumentalisierte ‚pietre-dure‘-Arbeiten, um ‚lavori di commesso‘, wie man sie zuvor insbesondere für Tischplatten verwendet hatte (Abb. 3). Die Übereinstimmung einzelner Ornamentmotive scheint eine solche Herleitung zu stützen. In einer etwas breit ausgefallenen Quellensichtung – Plinius, Vasari, Agostino del Riccio – stellt Zollikofer zusammen, was man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über die Buntmarmortechnik und ihre antike Verwendung wusste. Hier hätte sich noch ein Autor zitieren lassen, der wiederum auf das Umfeld des Kardinals Farnese hindeutet, nämlich Pirro Ligorio. Das wahrscheinlich vor 1568 entstandene, in Oxford erhaltene Fragment des 36. Buches seines unvollendeten Antikentraktats ist überschrieben *Libro XXXVI... il quale tratta de vari marmi e colori di quelli*. Im Unterschied zu anderen Interessierten der Zeit sah sich Ligorio im Stande, Schriftquellen und archäologische Überlieferung miteinander kurzzuschließen und die aus Plinius entnommenen Namen einzelner Gesteinssorten erhaltenen Säulen und Statuen zuzuordnen. Aufschlussreich klingt das, was der Architekt und Antiquar über den Ophit zu berichten weiß, den er mit den Serpentinegesteinen gleichsetzt, wobei er zwei Härtegrade unterscheidet: „Del detto Ophite men duro hoggidi ne’ veggiamo intagliati serpi con mille rivolte, et il scultor che gli ha intagliati si chama [sic] Muscatello di patria Bolognese. Ma dell’altra sorte duro nevedemo in tutte le chiese di Roma tavole et in molte forme come ovati tonni et triangolati: ma antichamente segati, essendo stati tolti dagli edifici, ò da terme ò ver da tempii.“¹⁴

Aus Bologna stammten auch Gregor XIII. und etliche seiner Günstlinge. Erwartungsgemäß handelte es sich, wie Zollikofer aufzeigen kann, auch bei dem Buntmarmor der Cappella Gregoriana überwiegend um Spolienmaterial, ein Umstand, der vom zeitgenössischen Betrachter stets mitbedacht worden sei und dem Verfasser zufolge eine besondere Materialikonologie begründete. Denn hier manifestierte sich der Zugriff des Papstes auf die ‚Bodenschätze‘ seines Territoriums. Ihm stand es zu, auch die antiken Bauten zu plündern, womit die Neuverwendung des Materials eine triumphale Konnotation erhielt. Tatsächlich, so ließe sich ergänzen, kam dem Triumph über das Heidentum im katholischen Denken jener Jahre eine zentrale Bedeutung zu. Unter diesem Vorzeichen sah man die seit Jahrhunderten bestehende christlich-liturgische Verwendung des Pantheons ganz wie die erst unter Pius IV. vollzogene

14 Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Ital. 138, F. 108r.



Abb. 3: Sog. Farnese-Tisch, um 1569, Pietra-dura-Tischplatte, New York, Metropolitan Museum (375)

Umwandlung der Diokletiansthermen zur Kirche Santa Maria degli Angeli. Zu vormals heidnischen, später ‚überwundenen‘ Tempeln erklärten die katholischen Stadtführer sogar etliche genuin christliche Zentralbauten und auch die älteren Spolien am Konstantinsbogen fielen bald darauf demselben Deutungssparadigma anheim.¹⁵

Das abschließende Kapitel des Buches ist der Wirkungsgeschichte von Gregors Kapelle gewidmet. Ihre Ästhetik prägte eine bemerkenswerte Reihe von Innenräumen des späten 16. und 17. Jahrhunderts weit über Sankt Peter hinaus und blieb dabei keineswegs den päpstlichen Stiftern vorbehalten. Den von Zollikofer genannten Beispielen möchte man die Cappella Gaetani bei Santa Pudenziana (1586–1599) hinzufügen, wo mit Paolo Rossetti, der dort nach Entwürfen von Cristoforo Roncalli arbeitete, zudem ein schon an der Gregoriana beteiligter Mosaizist greifbar wird.¹⁶ In Sankt Peter selbst prägte das Vorbild Gregors XIII. die weitere, bis ins Pontifikat Urbans VIII. sich hinziehende Ausstattung von Eckkapellen und ‚navi piccole‘ – auch in ikonografischer Hinsicht, denn das Prinzip der Gegenüberstellung lateinischer und griechischer Väter blieb hier ein ikonografisches Leitmotiv. Man darf sogar noch weiter gehen, als Zollikofer es tut: Mit den vier Kolossalstatuen von Ambrosius und Augustinus, Johannes Chrysostomos und Athanasius folgt noch Berninis Cathedraaltar (1657–1666) im Zentrum der Hauptapsis dem gleichen Muster. Gemeinsam tragen diese vier die Cathedra Petri und greifen somit das Thema des Gesamtgebäudes auf, denn die Reliquien und Darstellungen der Heiligen aus Ost und West, die in den Eckkapellen anzutreffen sind, beziehen ihren endgültigen Sinn erst aus dem zentralen

15 Ingo Herklotz, „Basilica e edificio a pianta centrale: Continuità ed esclusione nella storiografia architettonica all’epoca del Baronio“, in: *Baronio e le sue fonti*, hrsg. von Luigi Gulia, Sora 2009, S. 549–578.

16 Enrico Parlato, „Enrico Gaetani a S. Pudenziana: Antichità cristiane, magnificenza decorativa e prestigio del casato nella Roma del fine Cinquecento“, in: *Arte e committenza nel Lazio* (wie Anm. 4), S. 140–164.

Grab des Apostelfürsten, dessen überlegene Stellung, wie Zollikofer betont, in dieser sakraltopografischen Anordnung sinnfällig wird. Damit ist zugleich einer der Leitsätze aller Einigungsversuche aufgerufen, denn seit dem Konzil von Florenz (1439) hatte die Papstkirche eine Anerkennung des römischen Primats durch die Ostkirchen zur unumstößlichen Voraussetzung jedweder Unionsgespräche erklärt.

Zollikofer's hervorragend recherchiertes Buch berührt ein breites, entschieden über die Kunstgeschichte hinausgreifendes Themenspektrum. Wenn im Vorangehenden einzelne Punkte ergänzt und präzisiert werden konnten, so schmälert das seinen Wert in keiner Weise. Vielmehr wünscht man sich weitere Untersuchungen, die zugleich derart quellennah und dabei ebenso weitsichtig angelegt sind.

INGO HERKLOTZ
Universität Marburg



Benediktinerabtei Ottobeuren (Hrsg.); Ottobeuren. Barocke Bildwelt des Klostergebäudes in Malerei und Plastik; bearb. von Gabriele Dischinger, Cordula Böhm, Anna Bauer-Wild, Rupert Prusinovsky OSB, fotogr. von Kai-Uwe Nielsen; Sankt Ottilien: EOS-Verlag 2014; 608 S., 2 Bände im Schuber; ISBN 978-3-8306-7658-4; € 148

Die Benediktinerabtei Ottobeuren ist in den letzten Jahren wiederholt als Herausgeber monumentaler Buchpublikationen aufgetreten, die für die Kunst- und Architekturgeschichte von herausragender Bedeutung sind. Nach der aus drei Bänden bestehenden Quellenedition von Gabriele Dischinger¹ aus dem Jahr 2013, die sämtliche zeichnerischen und schriftlichen Dokumente zu Kirche und Kloster zusammenträgt und kommentiert, erschien die zweibändige Publikation *Ottobeuren. Barocke Bildwelt des Klostergebäudes in Malerei und Plastik*. Es handelt sich hierbei gleichsam um ein Inventar der bildkünstlerischen Ausstattung der Klostergebäude, die allesamt zwischen 1711 und 1766 errichtet und ausgestaltet wurden. Von den Autoren sind Gabriele Dischinger, Cordula Böhm und Anna Bauer-Wild (†) – wie auch Kai-Uwe Nielsen, der Fotograf des Bandes – durch die jahrzehntelange Arbeit für das Forschungsvorhaben ‚Corpus der barocken Deckenmalerei‘ im Bereich Bayern ausgewiesen.

Nach einer konzisen Einführung zu Geschichte, Erscheinung und Ausstattung des Klosters, die zugleich die Erkenntnisse der umfangreichen Forschungsarbeiten referiert (XVIII–XXXVI), werden für jeden einzelnen Raum der großen Anlage zunächst

1 Gabriele Dischinger, *Ottobeuren. Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672–1802*, 3 Bde., St. Ottilien 2011. Vgl. außerdem Klaus Schwager, *Die benediktinische Reichsabtei Ottobeuren 1672–1803. Materialien zu Vorgeschichte, Planung, Bau und Ausstattung der neuen Klosteranlage sowie anderer Bauten des Ottobeurer Einflusßbereichs*, 2 Bde., Münster 2017.