

JACK FREIBERG

## The Lateran in 1600: Christian Concord in Counter-Reformation Rome

Cambridge, Cambridge University Press 1995. Seiten, Abb. £ 50.00 (US \$ 75.00)  
ISBN 0-521-46057-3.

Es liegt keine vierzig Jahre zurück, daß die Kunst des späten Cinquecento entweder im Sinne des für 1920 bahnbrechenden Buches von Hermann Voss über die *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* als Ausläufer der Renaissance gesehen oder aber als auslaufender Spätmanierismus mißverstanden wurde. Wer sich damals mit der Zeit von 1550 bis 1600 beschäftigte, stieß auf wenig Verständnis bei jenen, die in der Hochrenaissance verblieben und selbst dem Barock gegenüber Reserve zeigten. Auch die Neubewertung Caravaggios und die Erforschung des *ideale classico* der Carracci geht nicht viel weiter zurück als in die 50er Jahre. Andererseits stehen Namen wie Hess, Zeri, Faldi, Scavizzi, Gere, Gregori, Mortari, Kirwin für die Malerei oder Lotz, Walcher-Casotti, Ackerman, Lewine, Schwager, Wassermann, Hibbard für die Architektur am Anfang einer Neubewertung dieser Zeit. Freilich traf die Architektur dieser Zeit auf weniger Vorbehalte. Der Unterzeichnete selbst stieß am Beginn seiner Arbeiten zum Werk Giuseppe Cesaris d'Arpino, »*di questo grande pittore che, quasi un simbolo dell'età manieristica, fu sacrificato ancor vivo nella fama del polemico mutare del gusto*« (Mina Gregori), noch auf Unverständnis.

Diese Situation hat sich in den letzten zwanzig Jahren geändert. Man erkannte, daß sich durch die Reformbemühungen der Kirche zwischen 1560 und 1620 in Urbanistik, Architektur, Malerei und Skulptur eine neue Funktionsbestimmung der Künste herausgebildet hatte. In Malerei und Skulptur wurde mit dem Blick auf den wahrnehmenden Betrachter und im Dienste einer *arte sacra* die Klarheit der bildlichen Mitteilung gefordert. Das führte

zum Ende der *maniera*. Unter Clemens VIII. Aldobrandini und Paul V. Borghese wurden Historienbild und Repräsentationsstil mit ihren Mitte und Symmetrie betonenden Kompositionen zum zeitgemäßen Ausdruck der sich als *ecclesia triumphans* verstehenden Kirche; aber schon unter Pius V., Gregor XIII., Sixtus V. fand die bildliche Glaubenspropaganda in umfangreichen Unternehmungen ihren Ausdruck. Dabei kam es in bis dahin unbekanntem Ausmaß zur Erschließung zeitgeschichtlicher Bildthemen des Glaubenskampfes (Schlacht von Lepanto, Bartholomäusnacht, Re-Katholisierung, Jesuitenverfolgung).

Entsprechend wendete sich die kunstgeschichtliche Forschung den verschiedenen Werkkomplexen zu, sowohl den architektonischen und bildnerischen Ensemblekunstwerken als auch dem Werk der vielen beschäftigten Künstler, untersuchte die religiösen Bedingungen dieser neuen Aufgaben, eröffnete die Debatte um die Protagonisten des neuen religiösen Bewußtseins, Carlo Borromeo, Filippo Neri, Baronio, Bellarmino, faßte die wichtigen Theoretiker der Künste ins Auge, Armenini, Paleotti, Zuccari, Federico Borromeo, und kam zu einem neuen und packenden Verständnis der Kunstpolitik dieses Zeitraums, den wir heute nicht mehr mit Spätmanierismus bezeichnen, sondern unter dem Begriff *Kunst der katholischen Reform* zusammenfassen. Der alte Streit zwischen Pevsner und Weisbach um Manierismus und Gegenreformation hat hierin eine zeitliche und terminologische Lösung erfahren. Fasziniert von den programmatischen Strategien der kirchlichen Kunstpolitik hat man sich verstärkt dem zugewendet, was Adorno die immanente Aufbereitung ihrer Themen durch die Geisteswissenschaft genannt hat. Die kirchliche Propagandistik des späten 16. Jh.s findet heute eine Auferstehung als Forschungsobjekt, nachdem sie ihre unmittelbare Aktualität verloren hat. Das ist beruhigend, denn so wird der Leser über den kirchlichen Kampf letztlich doch auch zu einem besseren Verständnis der Kunstgeschichte dieser Zeit geführt, ohne damit in eine obsolette Affirmation vergangener Machtäußerung zu verfallen. Die Zeit von 1560 bis 1620 ist zu einem vorher

ungeahnten Betätigungsfeld geworden, auf dem es nun sehr eng zugeht. Außer den vielen Zeitschriftenaufsätzen möchte ich vor allem folgende Buchtitel hervorheben: Bromson, *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII. 1592-1605*, Columbia Univ., Ph. Diss. New York 1976, publ. New York 1981; Baronio e l'arte, *Atti del convegno internaz. di studi*, Sora 1984; Sisto V. Roma e il Lazio, *Studi sulla cultura e l'immagine di Roma*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Rom 1992; A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Rom 1992; Macioce, *Undique splendent, Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Rom 1990; Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome, The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge Univ. Press 1996.

Freiberg behandelt die in der Folge des Sieges des Christentums unter Konstantin auch durch die Kunst sichtbar gemachte geschichtliche Rolle der Kathedrale des Bischofs von Rom als *mater et caput*; eines Baues, dessen Gründungsgeschichte die päpstliche Autorität besonders nachdrücklich dokumentierte. Es waren vor allem Gregor XIII. und Clemens VIII., die sich diesem Gedanken widmeten, während Sixtus V. den Palast selbst erneuerte und durch die Scala Santa die materielle und spirituelle Beziehung auf die heiligen Stätten Jerusalems hervorhob. F. arbeitet kaiserliche,

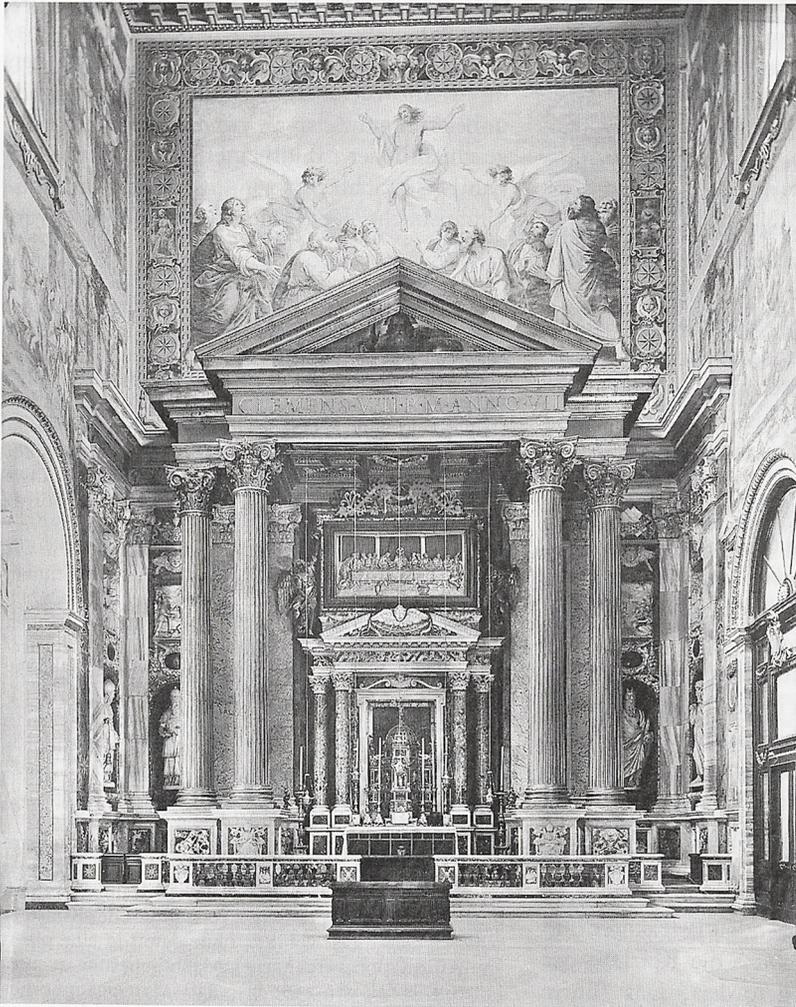


Abb. 1  
Rom, S. Giovanni  
in Laterano,  
Querschiff,  
Sakramentsaltar

judaische und sakramentale Komponenten heraus. Das mit seiner Fassade auf Rom ausgerichtete Querschiff wurde durch Clemens VIII. zum selbständigen liturgischen Raum umgebildet. Diese programmatische Umgestaltung sieht der Autor im Rahmen der Politik Clemens VIII., die am Ende des Jahrhunderts der Glaubensspaltung auf Versöhnung und Eintracht (»reconciliation and concord«) zielte. Anhand der Geschichte des Lateran von Gregor XI. bis zum späten 16. Jh. stellt er die Suprematie des Lateran über St. Peter dar. Die Erneuerung des Lateran wurde zum Symbol der geistlichen Erneuerung der Kirche nach dem Konzil von Trient.

Die Restaurierung des baulichen Bestandes, unter Pius IV. begonnen, führte unter Gregor XIII. zur Erneuerung des Baptisteriums und seiner Kapellen. Im Sinne der tridentinischen Reform schuf er im Querschiff der Basilika eine neue Sakramentskapelle rechts vom Chor. Die Sakramente Taufe, Firmung, Buße, Eucharistie bestimmten seine Unternehmungen. Indem der Papst die Oster-Station von S. Maria Maggiore zum Lateran übertrug, verlieh er diesem verstärkt die symbolische Bedeutung der Kirche Christi, deren Verheißung sich dank Christi Auferstehung zu Ostern erfüllen wird. Der Lateran wurde in seiner Symbolik als Salvatorkirche hervorgehoben. Die Entwicklung gipfelte in der Neugestaltung des gesamten Querschiffes zur Sakramentskirche durch Clemens VIII.

Schon nach dessen Thronbesteigung 1592 begann die Erneuerung. Ab 1597 folgte eine zweite Etappe der umfangreichen Veränderung. Das Querschiff erhielt nun als Abschluß ein riesiges Sakramentstabernakel. Die Sakramentskapelle Gregors XIII. wurde von der Westseite des nördlichen Querarms als Abschluß des Schiffes nach Süden verlegt. Die *nave clementina*, in den Akten als *cappella del sacramento* bezeichnet, wurde zur Sakramentskirche in der Erwartung der Wiederkehr Christi und im Erweis der Anwesenheit Jesu im Sakrament der Messe. Die mittelalterlichen

Fenster wurden unter Leitung Giacomo della Portas geschlossen und acht neue große eingebrochen, die Arkaden in der Höhe vereinheitlicht, was F. etwas summarisch behandelt. Die monumentale Ädikula errichtete man während Clemens' Abwesenheit in Ferrara von Frühling bis Winter 1598 (Abb. 1). Ursprünglich waren auf dem Giebel große Bronzefiguren der beiden Johannes und des zum Himmel auffahrenden Christus geplant, wie sie in zwei Medaillen von 1599 zu sehen sind. Die Modelle dazu waren im Dezember 1598 zum Lateran gebracht worden. Als der Papst aber am 3.1.1599 den Lateran besuchte, war er trotz der gewaltigen Maße des Sakramentsaltars von diesem enttäuscht. Das Problem lag sicher darin, daß die Stellung des Hauptaltars, des ehrwürdigsten unter den Altären des Christentums, die Fernwirkung des neuen Sakramentsaltars am Ende des Querschiffes minderte. Die Versetzung des Hauptaltars wurde erwogen, schließlich aber sicher aus Respekt gegenüber der Tradition unterlassen. Die vielleicht schon im Januar 1599 auf dem Giebel aufgestellten Figuren vermochten die übrige Wandfläche offenbar nicht zu beherrschen. Der Auftrag an Giuseppe Cesari, das monumentale Fresko über dem Altar zu malen, wäre somit als Korrektur zu verstehen. Da man aber davon ausgehen muß, daß die Fresken für das Querschiff bereits beabsichtigt waren, erhebt sich die Frage, was Cesari als leitender Maler denn als eigenen Anteil vorgesehen hatte. Denkbar wäre der *Triumph Konstantins*, den dann sein Bruder Bernardino malte. Das Fresko der *Himmelfahrt Christi*, das vielleicht nur einer Plankorrektur zu verdanken ist, leitet nun die großen Fresken der Querschiffwände ein und bringt sie mit Bezug auf den Ausruf der Engel nach Apostelgeschichte 1,11, daß dieser wiederkommen werde, gleichzeitig zum Abschluß. Sicher war ab 1597 auch die gesamte Dekoration der Wände durch Fresken auf fiktiven Vorhängen, marmorne Engelsreliefs und prachtvolle Marmorinkrustation schon



Abb. 2 Rom, S. Giovanni in Laterano, Querschiff, Engel, C. Mariani zugeschrieben (Courtauld Inst. A74/1064)



Abb. 3 C. Mariani, Hl. Maria Magdalena. Rom, S. Bernardo alle Terme (Ist. Centrale per il catalogo e la documentazione Rom, E 20095)

geplant. In der Wiederaufnahme des reichen konstantinischen Schmuckverständnisses sieht F. imperiale Tradition.

Auf die Reliefs der neun Engel, die in unterschiedlichen Haltungen das Sakrament verehren, geht F. detailliert ein. Auf den Seiten 60 und 61 entsprechen die Abbildungen der Anordnung auf der linken und rechten Wand des Querhauses. Sie sind jeweils gegen den Sakramentsaltar hin führend zu lesen. Obgleich sich in den Haltungen der Engel auch Gegenbewegungen gegenüber dem Zug zum Altar hin zeigen, sind ihre Blicke auf den Altar gerichtet. Die Engel werden unter den Abbildungen versuchsweise zugeschrieben, was im Katalog auf S. 292-296 teils auch begründet

wird, ohne aber die künstlerischen Eigenschaften der Bildhauer erkennbar werden zu lassen.

Da es sich bei diesen jüngst gereinigten Engelsreliefs um eine höchst bedeutende »Speisekarte« der Bildhauer dieser Jahre in Rom handelt — daß Pietro Bernini nicht dabei war, muß an seinen gleichzeitigen Arbeiten in Neapel gelegen haben —, ist hier darauf detaillierter einzugehen, da meine Sicht der von F. sehr widerspricht.

Das Zuschreibungsproblem ergibt sich daraus, daß Baglione in den *Viten* für S. Giovanni in Laterano zwar neun Bildhauer aufführt, darunter aber irrtümlich Flaminio Vacca, den er in den *Nove Chiese* nicht nennt. Andererseits nennt er in den *Viten* — als noch Lebenden — nicht Giovanni Antonio Paracca il Giovane, erwähnt ihn aber in den *Nove Chiese* als Valsoldino. Die nach meiner Auffassung bei den Engeln nachweisbaren Bildhauer sind, soweit sie Baglione entsprechen: Pippi, Mariani, Cordier, Longhi, Buonvicino, Buzio, St.



Abb. 4 Rom, S. Giovanni in Laterano, Querschiff, Engel, A. Buonvicino zugeschrieben (Courtauld Inst. A 74/1065)

Maderno, Ferrucci und zusätzlich zu Bagliones *Viten* eben Giovanni Antonio Paracca il Giovane, der im Juli 1601 für einen Engel bezahlt wurde. Nicht in Bagliones *Viten* sind genannt Tommaso della Porta, Egidio della Riviera (Gillis van den Vliete) und Francesco Landini, obwohl sie für Engel bezahlt wurden, und Paracca Valsoldo il Vecchio, der für die Engel nicht belegt ist und in der Forschung mit seinem Sohn Valsoldino verwechselt wird, also für die Engel auszuscheiden ist. Diese vier Künstler wurden von unterschiedlichen Forschern aber ohne Grund dennoch auch für die vorhandenen neun Engel in Anspruch genommen. Es wären somit ohne den auszuscheidenden Valsoldo il Vecchio zwölf Künstler für Engel bezahlt worden, und zwölf Plätze hätten auch reserviert worden sein können. Zwei der Engel wurden dem Kreuzeszeichen auf den Ostwänden des Querschiffes zwischen den Szenen der Bekehrung Konstantins zum Christentum geopfert, und ein Engel fand links vom Sakramentsaltar keinen Platz mehr. Meine Auffassung ist, daß zwölf Engel zur Verfügung gestanden haben, daß es sich also nicht um die neun Engelschöre gemäß Dionysius Pseudo-Areopagita gehandelt hat, wie F. vermutet. Es bleibt offen, was aus den drei fehlenden Engeln geworden ist.

Hier im einzelnen die von mir vertretene Meinung zum Zuschreibungsproblem:

1. Engel der vom Eingang her gesehen linken, östlichen Wand des Querschiffes (fig. 38; hier Abb. 2): Die von F. übernommene Zuschreibung an Giovanni Antonio Valsoldo fußt auf Riccoboni (*Roma nell'arte: la scultura nell'evo moderno del Quattrocento ad oggi*, Roma 1947), gefolgt von C. E. Fruhan (*Trends in Roman Sculpture around 1600*, Ph. D. Diss. Univ. of Michigan, 1986). S. Pressouyre (*Nicolas Cordier*, Roma 1984) schlug Camillo Mariani vor, und B. A. Harwood, (*Nicolo Cordieri*, Ph. D. Diss. Princeton Univ. 1979) folgte mit seiner Zuschreibung an Ippolito Buzio der von A. Venturi stammenden Didaskalie des Alinari-Fotos. Ich selbst habe mich zu den Zuschreibungen



Abb. 5  
A. Buonvicino,  
Schlüsselübergabe.  
Rom, St. Peter  
(A. Venturi, *Storia  
dell'arte italiana* X,3,  
Milano 1937,  
Abb. 474)

aller neun Engel in der Edition der Viten Bagliones geäußert (G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti...*, Roma 1642, ed. commentata a cura di J. Hess† e H. Röttgen, Città del Vaticano, Biblioteca Apost. Vaticana, I-III, Roma 1995, III, S. 509f.). Die frühbarocke plastische Kraft in der Aktion des Körpers aus Spiel- und Standbein heraus und die Dramatik im Gegensatz des Gewandes mit seinen großen Sichelfalten zur voluminösen Sinnlichkeit des Körpers spricht für Pressouyres Attribution an Mariani (vgl. Abb. 3), die auch von Bagliones Erwähnung »*accanto all'organo a man manca*« (S. 113) gestützt wird (F. denkt allerdings für dieses Zitat an den Engel gegenüber, also links von dem Betrachter, wenn er auf die Orgel blickt, ohne aber Bagliones Zuschreibung auch zu akzeptieren; s. unten).

Im übrigen ist hier nochmals bekanntzumachen, daß es sich bei Giovanni Antonio Valsoldo und seinem von F. in Klammer beigetzten Spitznamen Valsoldino um zwei Künstler handelt, nämlich um Vater und Sohn, wie unabhängig von meinen Recherchen schon Pressouyre vermutete (s. Baglione, ed. Hess/Röttgen, II, S. 591ff., 594f., 597f., 599ff., 601f.; ich möchte die Gelegenheit wahrnehmen, einem Mißverständnis in meiner Baglione-Edition vorzubeugen: am Ende von C 79<sup>26</sup> meine ich im Bezug auf diesen Engel mit »*parete destra*« etwas inkonsequent die vom Hauptschiff her gesehen rechte Wand, die Ostwand des Querschiffs).

2. Engel der linken, östlichen Wand (fig. 39; hier Abb. 4): F. folgt der Zuschreibung Donatis an Francesco Landini, dem ein Engel bezahlt wurde, von dem wir aber annehmen müssen, daß er nicht aufgestellt wurde (es folgten ihm darin aber Harwood und Fruhan, während Venturi Maderno vermutete). Nach meiner Auffassung handelt es sich im strengen Klassizismus des Kopfes und der straffen Umrandung des Körpers durch das Gewand um ein Werk Ambrogio Buonvicinos; man vergleiche den Johannes der *Schlüsselübergabe* unter der Benediktionsloggia von St. Peter (Abb. 5). Der von F. unter dem Namen Landinis zum Vergleich herangezogene Salomo rechts unter der Orgel wird von Baglione als *Ezechia* jedenfalls demselben Buonvicino zugeschrieben.

3. Engel der linken, östlichen Wand im südlichen Querschiffsarm (fig. 40): Mit Pressouyre und F. stimme ich in der Zuschreibung an Niccolò Cordier überein, die bereits von allen anderen Beurteilern vertreten wurde, von F. als »*preciocity and refined elegance in the carving*« charakterisiert. Die weiche Fülle des Gesichtes und die Formen von Mund und Kinn lassen sich mit der *Charitas* in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva gut vergleichen, ebenso das angepreßte Gewand mit der *Hl. Silvia* im Oratorio di S. Silvia bei S. Gregorio und mit den *Drei Grazien* im Louvre.

1. Engel der rechten, westlichen Wand (fig. 46; hier Abb. 6): Die Zuschreibung an Silla Longhi ist nicht auszuschließen. Sie wurde von Venturi vorgeschlagen, der auch an Egidio della Riviera (Gillis van den Vliete)



Abb. 6 Rom, S. Giovanni in Laterano, Querschiff, Engel, St. Maderno zugeschrieben (Courtauld Inst. A 74/1063)

dachte, gefolgt von Riccoboni, Harwood und Fruhan, während F., obwohl er Bagliones Nennung eines Engels links von der Orgel als Marianis Werk auf diesen Engel bezieht, dennoch an Longhi denkt. Mir scheint eine Zuschreibung an Stefano Madernos scharfmlinigen Klassizismus denkbar, der laut Baglione auch einen Engel geschaffen hat, obwohl er am 5. Juli 1601 auch als *stimatore* aktiv war (vgl. Abb. 7).

2. Engel der rechten, westlichen Wand (fig. 45): Er wird von F. Egidio della Riviera (van den Vliete) zugeschrieben, von Munoz dem Maderno, von Venturi, Riccoboni und Durini dem Buonvicino. Harwood und Fruhan dachten an Tommaso della Porta. Ich meine, hier handele es sich um ein Werk des Silla Longhi. Da van den Vliete am 8. Oktober 1600 für einen Engel bezahlt wurde, müßte es sich in seinem Fall um einen der nicht verwendeten Engel handeln.

3. Engel der rechten, westlichen Wand (fig. 44; in meiner Baglione-Edition ist auf S. 510 die Zählung beim 3.

und 4. Engel versehentlich vertauscht): Ich kann der Zuschreibung an Mariani nicht zustimmen, sondern bin mit Pressouyre der Meinung, daß es sich bei diesem Engel, der von Venturi und Riccoboni dem Valsoldo zugeschrieben wurde, um ein Werk von Valsoldos Sohn (Valsoldino) handelt. Munoz dachte an Buonvicino.

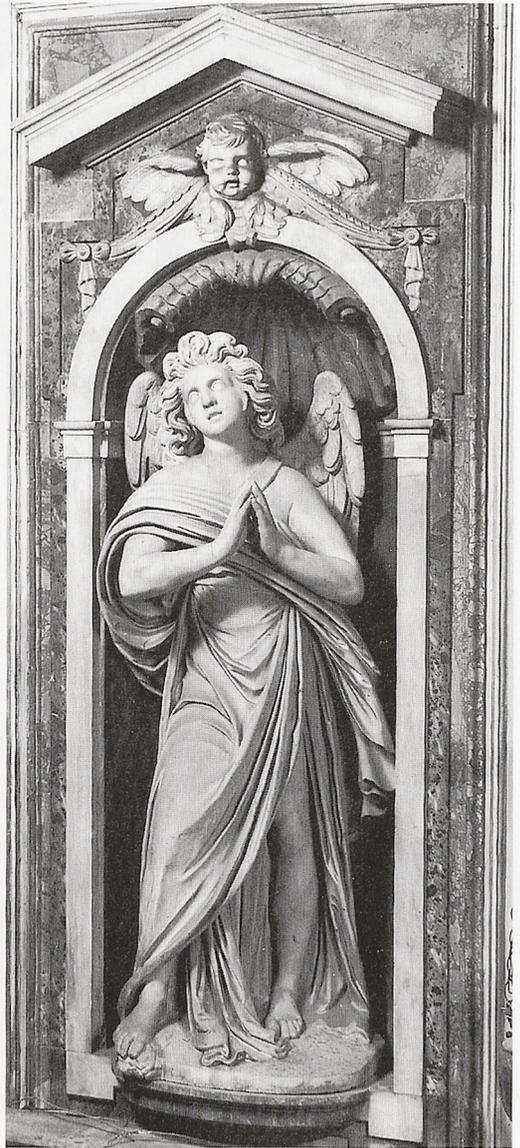
4. Engel der rechten Wand im südlichen Querschiffarm (fig. 43): Hier stimme ich mit Fs Zuschreibung an Buzio überein. Es handelt sich beim Vergleich mit der für Buzio gesicherten *Prudenza* vom Grab des Silvestro Aldobrandini in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva um Buzios typischen Stil und um ein für ihn sehr charakteristisches Werk.

5. Engel der rechten Wand (fig. 42; hier *Abb. 8*): Ich halte diesen Engel für ein Werk des Niccolò Pippi (Nicolas Mostaert), während Venturi an Egidio della Riviera (van den Vliete) dachte und Riccoboni an Longhi. Der Engel zeigt Pippis eleganten Klassizismus der Haltung, die funktionale Kongruenz von Körper und Drapierung, die raffinierten Proportionen des Gesichts, mit großer Meisterschaft in der Anwendung des Meißels. Man vergleiche nur damit die Figur der *Pace* in Sixtus V. Grab in S. Maria Maggiore (*Abb. 9*). Pippi zeigt sich als einer der begabtesten Bildhauer im Rom des späten Cinquecento.

6. Engel der rechten Wand (fig. 41; hier *Abb. 10*): Ihn schreibt F, wie Fruhan und Cardone, dem Buonvicino zu, während Venturi, Riccoboni und Burns an Mariani dachten, Harwood an Valsoldo. Die Nähe zu den Engeln zu seiten des *Abendmahls* im Sakramentsaltar, die F. betont, ist nicht zu leugnen, wengleich die Gewandformen im Engelsrelief feiner und scharfgratiger, auch zügiger und ornamentaler sind. Ich denke hier an Pompeo Ferrucci, für dessen *Engel* zum Cobaertschen *Matthäus* in S. Trinità dei Pellegrini genau diese Eigenschaften zutreffen (*Abb. 11*). Der Stand der Forschung zeigt, daß hier noch einiges zu tun ist.

Für die Gesamtheit des bildlichen Schmuckes der *nave Clementina* weist F. treffend auf die Tradition von Alt-St. Peter über Assisi bis zu Martins V. Bilderdekoration in S. Giovanni hin. Sie wirkt mit ihren großen Fresken fingierter aufgerollter Teppiche, auf denen die Konstantinsgeschichte zu sehen ist, als ständige Festdekoration, vergleichbar den Fronleichnamsgeschichten in den Kirchen Roms.

Der Einzug in diese Festdekoration wird zum Ereignis als *Spiritual Harmony at the Threshold of the Space*. Die Orgel über dem Eingang ist in ihrer formalen und zeremoniellen Tradition auch als Element des kaiserlichen Adventus und Triumphes zu verstehen. Der Eingang wird als Beginn der Feier des zum Himmel aufgefahrenen Christus und des Altarsakraments begriffen. Zur Zelebration geleiten die gemalten Teppichdekorationen mit der Bekehrung zum Christentum und der



*Abb. 7 St. Maderno, Engel in der Apsis von S. Maria di Loreto, Rom (Ist. Centrale Rom, E 95949)*

Geschichte der Kirche bis zur konstantinischen Schenkung. Die inhaltliche Abfolge geht vom Altar weg auf der linken Seite zum Eingang und auf der rechten zum Altar zurück. Diese Abfolge steht im Widerspruch zum prozessionalen Begreifen des Weges zum Sakramentsaltar hin. Die Erklärung hierfür wird vielleicht nicht

deutlich genug. Die Abfolge geht von der Himmelfahrt Christi über dem Sakramentsaltar aus zu Konstantins Triumph im Zeichen des Kreuzes, seinem Traum mit der Erscheinung Peters und Pauls, der Einholung Sylvesters vom Sorakte und der Taufe des Kaisers durch ihn, dann auf der rechten Seite zurück zum Altar mit der Geschichte der Basilika selbst. Damit schließt sie mit der erwarteten Wiederkehr Christi über dem Sakramentsaltar ab; im Sinne der Apostelgeschichte 1, 11, wie ich das Fresko schon 1973 interpretiert habe (*Il Cavalier d'Arpino*, Ausst.kat., Rom, Palazzo Venezia 1973). Himmelfahrt und eschatologische Erwartung vereinen sich in der Erscheinung Christi über dem Sakramentsaltar, ein Gedanke von hohem Realitätscharakter. So erhielt das Querschiff ab der zweiten Phase von 1597 an auf seinen Wänden ein in sich geschlossenes Programm in der Süd-Nord-Südrichtung. Demgegenüber verbindet die Decke des Querschiffes, die aus der ersten Phase der Neugestaltung des Querschiffes von 1592/93 stammt und aus der Ost-Westrichtung des Langhauses zu sehen ist, auf Grund der Darstellung der Apostel- und der Christusbüste das Langhaus mit dem Hauptaltar und der im Westen gelegenen Apsis mit ihrer Darstellung der wunderbaren Erscheinung des Brustbildes Jesu.

F. nimmt Giuseppe Cesari d'Arpino als guiding intellect an: »*Arpino must have developed the general form for each scene and then permitted the more experienced artists a certain independence in their design and execution. It is likely that he maintained greater control over the two younger participants (Bernardino Cesari und Baglione) who executed the narratives that begin and end the series*«. Bei alledem muß man jedoch davon ausgehen, daß die beteiligten Maler bereits von vornherein sich den neuen symmetrischen und inhaltsbetonten Ordnungen des clementinischen Repräsentationsstils unterordneten, für den Cesari lediglich der herausragende Vertreter war.

Was die einzelnen Fresken betrifft, ist F.s Hinweis auf die Zusammenziehung des *Triumphes Konstantins* in Bernardino Cesaris Fresko mit dem moralischen Triumph, er habe auf die Bitten der Mütter darauf verzichtet, zu seiner Heilung von der Lepra 3000 Kinder töten zu lassen, weshalb die Frauen ihn kniend empfangen, ein treffender Zusatz zur Interpretation des Freskos. Nicht überzeugt aber die »*emblematische*« Identifikation der Mütter mit den sechs Vestalinnen, weder in der Tracht noch mit dem fehlenden Bezug auf ihren Tempel im Forum Romanum. Bei den Frauen handelt es sich um zwei unverheiratete, zwei verheiratete und zwei alte Frauen. Es fällt auch schwer, die



Abb. 8 Rom, S. Giovanni in Laterano, Querschiff, Engel, N. Mostaert (N. Pippi) zugeschrieben (Courtauld Inst. A 74/1068)

Vestalinnen bei Konstantin unterzubringen. Dagegen fehlt der Hinweis auf den Tempietto St. Peters, der immer wieder als Symbol für den Sieg Petri in Anspruch genommen wird. Anregende Bemerkungen werden zur theatralischen Komposition der Fresken und ihrer Hintergründe gemacht, wengleich ich die Verwendung zeitgenössischer Kostüme hierfür nicht als zwingende Begründung sehe. Das Historienbild bediente sich ohnehin theatralischer Mittel, wie im Falle des *Traumes Konstantins* gezeigt wird. Treffend daher auch die Beobachtung, daß der Betrachter von Roncallis *Taufe Konstantins* sich im Vergleich zu Giulio Romanos Fresko in der Sala di Costantino auf dem Treppen-Halbrund der Piscina befindet, wie im Theater des 16. Jh.s. Die historische Inszenierung bedient sich der Theaterszene. Zu jedem der Fresken werden auch die kunstgeschichtlichen Vorläufer herangezogen. Verwandt mit der *Entdeckung Sylvesters* ist in der Tat



Abb. 9  
 Nicolas Mostaert  
 (Niccolò Pippi),  
 Justitia und Pax. Rom,  
 S. Maria Maggiore,  
 Cappella Sistina,  
 Grabmal Sixtus V.  
 (Ist. Centrale Rom,  
 C 9612)

die Mitteilung an Peter de Morrone von seiner Wahl zum Papst in der Galleria delle carte geografiche. Sehr gut möglich, daß es sich, wie F. vermutet, auch dort um ein Werk des Paris Nogari handelt.

Die Hochaltarweibe von Giovanni Battista Ricci zeigt sicher die Lateranskirche, aber unklar bleibt die Achsenverschiebung von Altar und Thron, wie auch das Fehlen des Chores. Die schräge Perspektive erinnerte Leo Bruhns an eine Reportage, und in der Tat werden hier geradezu Vermittlungsformen vorweggenommen, die an das Historienbild des 19. Jh.s gemahnen.

Nur allgemein soll hier noch betont werden, daß die Auseinandersetzung F.s mit den einzelnen Fresken eine Anzahl überzeugender Beobachtungen im Rahmen der thematischen Tradition aufweist. In den einander gegenüberliegenden Fresken liegt jeweils ein inhaltliches Element der Verheißung und Erfüllung. Der Zyklus gründet sich auf das *Breviarum Roma-*

num. F. sieht die Freskenfolge insgesamt als Triumphprogramm an, vom Einzug Konstantins in Rom bis zur Donation vor dem Lateran. Der Schmuck von Räumen mit Vorhängen und Teppichen anlässlich triumphaler Ereignisse wie Fronleichnamsprozessionen geht im geistlichen Bereich bis auf die Tradition des jüdischen Tempels zurück. Den illusionistischen Realismus einer solcherart »berühmbaren Realität« deutet er als Metapher der realen Präsenz Christi in der Hostie: Vergegenwärtigung als Weg zur mystischen Erfahrung. Das Clementinische Ziborium sei Abbild der vollendeten *concordia* zwischen den Menschen und dem im Sakrament gegenwärtigen Gott. Der Portikus-Charakter des Sakramentsaltar-Tabernakels antworte auf den Portikus des Eingangs mit der Orgel. Die vier Bronzeschäfte, die mit einem originalen Kapitell bis spätestens 1598 vor dem Hochaltar standen, führen majestätisch die Tradition des Salomonischen Tempels, des Concordia-Tempels des Tiberius und des Fastigium Konstantins fort. Ausführlich werden die Skulpturen und begleitenden Reliefs thematisch und unter dem Aspekt der Zuschreibung, der hier keine Probleme darstellt, behandelt.

Giuseppe Cesaris Fresko der *Himmelfahrt* eröffnet und vollendet das gesamte Programm und den Gedanken der Erfüllung: Sollte seine Ausführung als Korrektur der für den Papst Anfang 1599 noch unbefriedigenden Situation zu begreifen sein, so hat es zweifellos die Bündigkeit des geistlichen Programms noch vertieft. F. betont zudem den Bezug auf die *traditio legis*. Nicht erwähnt werden von ihm *Charitas* und *Fides* in der Bordüre des Freskos. Sie ergänzen als theologische Tugenden die Wiederkehr Christi, auf die sich die Glaubenshoffnung richtet.

Mit Recht erkennt F. im geistlichen Konzept der Nave Clementina den umgreifenden Gedanken der Glaubens- und Friedenspolitik Clemens VIII. und die für die katholische Kirche so wesentliche Verehrung des Altarsakraments, »*Christian Concord in Art and Poli-*



Abb. 10 Rom, S. Giovanni in Laterano, Querschiff, Engel, P. Ferrucci zugeschrieben (Courtauld Inst. A 74/1067)

tics«. So ist auch das alte Symbol des sich stets erneuernden Phoenix zu verstehen, das am Sakramentsaltar und in anderen Unternehmungen Clemens VIII. eine wichtige Rolle spielt: Symbol für die geistliche Erneuerung, mit der eine neue Zeit der Gerechtigkeit und des Friedens anbreche. Auch hier vermag der Autor den Bezug zur imperialen Tradition über Hadrian und Konstantin herzustellen. So kommt in seinem Buch erstmalig die gesamte Dekoration des lateranischen Querschiffes zu angemessener Würdigung, wenn auch die eigentlich künstlerischen Einzelqualitäten der Beteiligten nicht gewürdigt werden. In dieser Hinsicht besonders vernachlässigt bleiben die

Apostel am oberen Abschluß der Dekoration. Die Frage, welcher geistliche Ratgeber Hilfestellung geleistet hat, bleibt noch offen. Kardinal Alessandro de' Medici hatte die Aufsicht über die erste Phase der Renovierung. Es ist nicht bekannt, wer ihm 1596 folgte. Vielleicht spielte der Oratorianer-Kardinal Silvio Antoniano eine Rolle. Er hatte Programme für Sixtus V. entwickelt und stand den Aldobrandini sehr nahe.

Im letzten Kapitel, *Encaenia ecclesiae* überschrieben, lenkt F. den Blick auf die Auswirkungen der Clementinischen Unternehmungen im Lateran und auf die Realisierungen seines Nachfolgers Paul V. für den Petersaltar in St. Peter, woran man sogleich die Lektüre des Buches von Ostrow zur Cappella Paolina in S. Maria Maggiore anschließen könnte, in dem aber auch deutlich wird, wie stark Paul V. zugleich auf Sixtus V. zurückgriff, nachdem Clemens VIII. seinerseits entschiedene Beziehungen zu den restaurativen Unternehmungen Gregors XIII. erkennen ließ.

Dem monographischen Text schließt sich ein Katalog der Werke, Dokumente und Quellen zum Baptisterium und seinen Kapellen an, zu den Veränderungen in Haupt- und Nebenschiff von S. Giovanni in Laterano, zur Sakristei der Kanoniker mit der Büste Clemens VIII. und den Fresken der Alberti und Ciampelli, zum Hochaltar und den im Zusammenhang mit ihm stehenden Fresken von Cosci und Ciampelli. Vor allem aber steht natürlich im Mittelpunkt die architektonische Veränderung durch Giacomo della Porta, wobei F. auch die Stuckierung der Bögen, die Marmorverkleidung der Wände und den polychromen Marmorboden auf Della Porta zurückführt, ohne aber auch hier den Versuch zu machen, die ästhetische Qualität in Della Portas Werk zu verankern.

Ausführlich werden die Orgel und ihr Prospekt dokumentiert. Bei den beiden Engeln, die das Wappen Clemens VIII. halten, handelt es sich sicher nicht um Giovanni Antonio Paraccas Werke, sondern um die seines Sohnes. Umfassend ist die Dokumentation des gewaltigen Sakramentsaltares, der alttestamentarischen Sta-



Abb. 11 P. Ferrucci und G. Cobaert, Engel und hl. Matthäus. Rom, SS. Trinità dei Pellegrini (Ist. Centrale, E 28379)

tuen und Reliefs am Altar und der Fresken auf den Wänden. Hinsichtlich der Dokumentation der Statuen, die ursprünglich wohl auf dem Frontispiz aufgestellt werden sollten und für die die Modelle an Valsoldo, Mariani und Buonvicino bezahlt wurden, ist wieder zu präzisieren, daß es sich hier um Valsoldo giovane gehandelt haben muß.

Dem Rezensenten ist dieses Buches ein Gewinn. Die *nave Clementina* hat eine vor allem vom theologischen Programm her würdige Behandlung erfahren. F. akzentuiert am Ende seines Buches nochmals, was er in ihr sieht: »*the Eucharist as the central mystery of the faith, the Lateran's special role in sacred history, and the restoration of the Christian nation to concord during the reign of Clement VIII.*«

Herwarth Röttgen