

DAS HYPOGÄUM RAFFAELS UNTER DER CHIGIKAPELLE IN
S. MARIA DEL POPOLO ZU ROM
(Mit 5 Abbildungen)

Im April 1973 erhielt ich vom Fürsten Sigismondo Chigi, vom Soprintendente ai Monumenti di Lazio, Prof. G. Matthiae, und vom Augustinerkonvent von S. Maria del Popolo die Erlaubnis, das Kellergeschoß unter Raffaels Chigikapelle zu besichtigen. Im folgenden seien die wichtigsten Ergebnisse dieser Besichtigung kurz mitgeteilt. Eine eingehendere Deutung wird in meiner Arbeit über Raffael als Architekt (Zwemmer, London ca. 1975/76) erfolgen. Besonderen Dank schulde ich Dr. Carlo Bertelli, dem damaligen Direktor des Gabinetto Fotografico Nazionale in Rom, durch dessen freundschaftliche Hilfe alle technischen Probleme gemeistert wurden und der mir wichtige Hinweise für die Deutung des Befundes gab. Die Vermessung der Anlage, die sich innerhalb der kurzen verfügbaren Zeit auf die Hauptwerke beschränken mußte, übernahm die damalige Architektin der Bibliotheca Hertziana, Fräulein Dipl. Arch. C. Hoffmann; die Reinzeichnung verdanke ich Herrn Fischer vom Landesdenkmalamt in Bonn.

In der Mitte des heutigen, auf Bernini zurückgehenden Marmorpaviments der Kapelle befindet sich ein Steindeckel von ca. 1.30 m Durchmesser, der den einzigen Zugang zum Kellergeschoß der Kapelle verschließt. Dieser Kellerraum besitzt einen etwa kreisförmigen Grundriß von ca. 6.20 m Durchmesser und eine Höhe von nur ca. 3.05 m. Die pflasterlose Erde des Fußbodens, der unregelmäßige Kontur der Wände, der grobe Putz und das gedrückte Gewölbe verraten, daß dieser Raum als solcher nicht für das Auge des Betrachters bestimmt war (*Abb. 1a + b*). Obwohl man heute dort Knochen und Bleisärge der Familie Chigi aus dem 18. und 19. Jahrhundert vorfindet, scheint der Raum ursprünglich nicht als Gruft konzipiert gewesen zu sein. Seine heutige Scheitelöffnung geht offensichtlich erst auf Bernini zurück. Die ursprüngliche Gewölbeöffnung war quadratisch, maß ca. 0.80 x 0.80 m und befand sich näher am Altar der Kapelle (*Abb. C, D, 1a + b*). Diese Öffnung, in Raffaels Projekt möglicherweise die einzige, war für die Beförderung von Särgen denkbar schlecht geeignet. In der Tat scheinen die Brüder Agostino und Sigismondo Chigi nicht im Kellerraum, sondern in den Pyramidengräbern der Kapelle bestattet worden zu sein (G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, Rom 1878, 145; zusammenfassend über die Chigikapelle s. vor allem J. Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), 129–160; L. Dussler, *Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966, 105 f.). Nun deutet einiges darauf, daß diese ursprüngliche Öffnung in erster Linie eine visuelle Verbindung zwischen Kapelle und Hypogäum herstellen sollte. Dafür spricht zunächst eine gemauerte Pyramide, die sich genau unter dem Altar der Kapelle befindet (*Abb. C, D, E, 1a + b*). Mit einer Basisbreite von 1.95 m ist sie nur ein wenig schmaler, mit einer Tiefe von ca. 1 m sogar etwas tiefer als die Pyramiden über den Grabmälern der Kapelle. Ihre Höhe

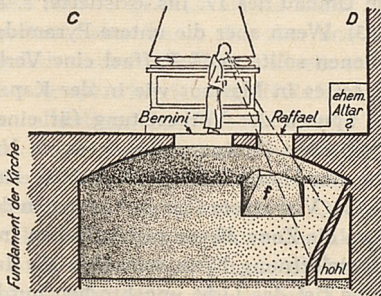
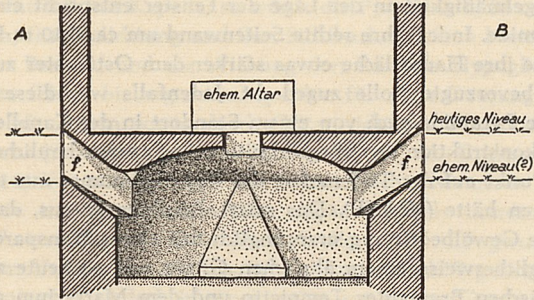
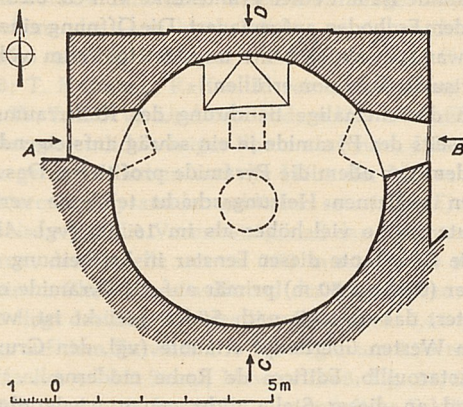


Abb. C—E Rom, S. Maria del Popolo, gewölbter Raum unter der Chigikapelle.
 C: Grundriß D: Querschnitt E: Längsschnitt (f = Fenster)

reicht allerdings nur bis zum Gewölbeansatz und bleibt damit wesentlich geringer (ca. 2.23 m). Diese Pyramide ist mit einer Wandstärke von ca. 0.25 m ohne weitere Fundamentierung über dem Erdboden aufgemauert. Die Öffnung eines kleinen Loches in ihrer rechten Seitenwand ergab, daß ihr innerer Hohlraum völlig leer ist. Sie sollte also eine primär visuelle Funktion erfüllen.

Dies wird nun durch die ehemalige Belichtung des Kellerraums bestätigt. Ursprünglich führte beiderseits der Pyramide je ein schräg aufsteigendes Fenster Licht von außen herab, von dem vor allem die Pyramide profitierte. Das östliche Fenster wird heute durch einen modernen Heizungsschacht teilweise verstellt. Und das Terrainniveau liegt heute um so viel höher als im 16. Jh. (vgl. *Abb. D*), daß am Außenbau nur mehr die Oberkante dieser Fenster in Erscheinung tritt. Daß diese vergitterten Kellerfenster (0.80 × 0.80 m) primär auf die Pyramide orientiert waren, zeigt das östliche Fenster, das so weit nach Süden gerückt ist, wie das der vorhandene Baubestand im Westen überhaupt erlaubte (vgl. den Grundriß der Quattrocentokirche bei P. Letarouillb, *Edifices de Rome moderne...*, Paris 1849–66, T. 233, der den Befund an dieser Stelle nicht genau wiedergibt). Dieser ortsbedingten Unregelmäßigkeit in der Lage der Fenster entspricht eine leichte Asymmetrie der Pyramide. Indem ihre rechte Seitenwand um ca. 0.10 m kürzer ist als die linke, wendet sie ihre Hauptfläche etwas stärker dem Ostfenster zu: Dem Morgenlicht war eine bevorzugte Rolle zgedacht. Jedenfalls war diese Belichtung ausreichend, um die Pyramide auch von einem Standort in der Kapelle aus sichtbar zu machen. Die Rekonstruktion des Längsschnittes mag veranschaulichen, daß man von nahezu jedem Punkt auf der Tiefenachse des Kapellenraumes aus ein Fragment der Pyramide gesehen hätte (*Abb. E*). Das setzt allerdings voraus, daß zumindest die jetzt vermauerte Gewölbeöffnung ursprünglich mit einem transparenten Gitter versehen war, möglicherweise einem ähnlichen Gitter, wie es heute noch die visuelle Verbindung zwischen Bramantes Tempietto und dem Martyrium darunter abdeckt (Letarouilly, T. 103; Aufnahmen des 16. Jahrhunderts ist zu entnehmen, daß diese Verbindung bereits vor dem Umbau des 17. Jhs. existierte; s. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, fig. 333). Wenn aber die untere Pyramide als „Blickfang“ für den Besucher der Kapelle dienen sollte, muß Raffael eine Verkleidung ihrer Oberfläche vorgesehen haben — sei es in Marmor wie in der Kapelle, sei es in Metall, Stuck oder auch nur Farbe. Spuren der Vorbereitung für eine solche Verkleidung meint man noch in den abgefasten Kanten und den vagen Umrissen für eine Inschrifttafel auf halber Höhe der Hauptfläche (mit flüchtig eingeritzter Jahreszahl „1516“?) zu erkennen (*Abb. 1b*). Von einem Standort zwischen der Kapellenmitte und dem Altar aus wäre vor allem die Zone dieser mutmaßlichen Inschrifttafel ins Auge gefallen. Die ehemalige Scheitelöffnung hätte weiterhin als dritte Lichtquelle fungiert. Bei steiler Mittagssonne fiel das Licht ungebrochen durch das südliche Tamburfenster auf die Pyramide hinab (Letarouilly, T. 97).

Die Rekonstruktion einer solchen Fußbodenöffnung erlaubt auch einige Rückschlüsse auf den ursprünglichen Zustand der Kapelle. Denn einmal setzt eine nicht

zentral angeordnete quadratische Öffnung von 0.80 x 0.80 m ein völlig andersartiges Fußbodensystem voraus. Entweder waren kleinteilige Majolikaplatten wie in den Loggien vorgesehen oder — wahrscheinlicher — ein antikisch-kosmateskes System wie im Tempietto und in Raffaels Bibbienabad (1516 ff.). (Letarouilly, T. 103; Bruschi, fig. 348; T. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Dresden-Zittau 1900—11, IV, T. LXXV). Und zum andern läßt die Fußbodenöffnung dem Altar und seinen Stufen wesentlich weniger Raum als heute, d. h. vor dem Altar kann nur eine Stufe Platz gefunden haben und die Höhe der Mensa muß unter dem Sockelniveau der flankierenden Pyramiden geblieben sein (*Abb. E*).

Eigenartigerweise ergab die Vermessung, daß das Zentrum des Hypogäums gegenüber dem Zentrum der Kapelle um ca. 0.33 m nordwärts verschoben ist. Dies läßt sich kaum aus einem Planwechsel während der Bauarbeiten erklären. Denn auf dem Entwurf UA 169 liegt das Zentrum der Kapelle um ca. 0.44 m weiter südwärts als in der Ausführung, auf dem Entwurf UA 165 sogar um 0.85 m (G. Marchini, *Le architecture*, in: Raffaello, ed M. Salmi, Novara 1968, fig. 28, 29). Auch für diese Unstimmigkeit bietet die untere Pyramide eine mögliche Erklärung. Verhielte sich das Hypogäum konzentrisch zur Kapelle, so würde die Pyramide nicht mehr genau unter dem Altar stehen; ihre Belichtung und ihre Sichtbarkeit wären beeinträchtigt.

Lassen sich der Bestand und die Wirkung von Raffaels Hypogäum in Umrissen rekonstruieren, so fehlen bislang Anhaltspunkte für seine Deutung und Ableitung. Zweigeschossige Mausoleen sowie durch Gitter sichtbare Memorien sind seit der Spätantike bekannt (St. Peter, Grabmal des Theoderich) (A. Grabar, *Martyrium . . .*, Paris 1946, I, 141 ff., 293 ff.). Und die unterirdische Memorie von Bramantes Tempietto könnte in Gestalt und Höhe sogar Raffaels unmittelbares Vorbild gewesen sein (Letarouilly, T. 105; Bruschi, fig. 333; die genaue Gestalt der Memorie vor dem Umbau des 17. Jhs. ist nur im Grundriß gesichert). Keines der bekannten Mausoleen ist jedoch in einem oder gar beiden Geschossen mit Wandpyramiden ausgestattet (Shearman 1961, 133 ff.). Die Deutung der unteren Pyramide stößt auf umso größere Schwierigkeiten, als sie weder als Reliquiar noch als Grabmal oder Memorie gedient haben kann, sich aber unmittelbar unter dem Altar befindet. Wir dürfen jedoch davon ausgehen, daß ein solches Motiv an dieser Stelle mehr als nur einen skenographischen Kunstgriff Raffaels bedeutete.

Raffael scheint nun allerdings das Pyramidenmotiv im skenographischen Sinne ausgemünzt zu haben. So wie der Betrachter schon beim Betreten der Kirche das östliche Pyramidengrab in der Schrägsicht wahrnimmt, so hätte im Gesamteindruck des Kapelleninneren auch die aus unsichtbarer Quelle beleuchtete, unterirdische Pyramide mitgewirkt. Der eminent raumhafte Charakter der Kapelle wäre — wenn auch nur punktuell — um eine weitere Dimension bereichert worden. Der festliche Glanz der Kapellenwände hätte einen sepulkralen „Unterton“ erhalten, die in Gold und Azur strahlende Himmelskuppel einen dämmrigen Gegenpol.

Es ist bezeichnend für Raffaels künstlerische Eigenart, daß er das Hypogäumsmotiv des Tempietto in dieser Weise visualisiert hat; umso erstaunlicher, daß der

nicht minder visuelle Bernini auf diesen Effekt verzichtete. Vielleicht ließ sich die neue Funktion einer Familiengruft der Chigi nicht mehr mit einer Gewölbeöffnung vereinbaren. In den Quellen wird das Hypogäum der Chigikapelle mit keinem Wort erwähnt.

C. L. Frommel

CARAVAGGIO Y EL NATURALISMO ESPAÑOL

Zur Ausstellung in Sevilla, Sept./Okt. 1973

(Mit 3 Abbildungen)

Aus Anlaß des XXIII. Internationalen Kunsthistorikerkongresses veranstaltete die Dirección General de Bellas Artes im Herbst 1973 in Sevilla eine Ausstellung, die dem in letzter Zeit immer mehr anwachsenden Interesse für Caravaggio und seine Ausstrahlung auf die europäische Kunstszene des frühen 17. Jahrhunderts Rechnung trug (vgl. Ausstellungen in Cleveland 1971, Florenz 1970, Wien 1973, Rom/Paris 1973/74). Diese von der internationalen Kritik zu wenig beachtete Ausstellung in den Reales Alcázares vereinte etwa 90 Gemälde von Caravaggio und seinen Nachfolgern in und außerhalb Italiens. Das besondere Verdienst der Schau lag in der direkten Konfrontation der in Spanien aufbewahrten Werke des Lombarden und seiner italienischen Schüler mit Bildern von spanischen Meistern, die um 1600 oder danach der Manier Caravaggios folgten und damit das Gesicht des spezifisch spanischen Caravaggismus bestimmten. In dieser Hinsicht bildete die Ausstellung eine sinnvolle Ergänzung der oben erwähnten Mostren.

Die Auswahl der spanischen Bilder zielte darauf ab, den Zeitpunkt zu erläutern, zu dem das Gedankengut Caravaggios in Spanien aufgenommen und verbreitet wurde. Einen wichtigen Anteil an dieser Entwicklung hatte Francisco Ribalta (1565–1628), der seit 1598 in Valencia ansässig war, zusammen mit seinen Schülern, zu denen auch sein früh verstorbener Sohn Juan Ribalta (1596/97–1628) gehörte. Wenn auch Franciscos „Hl. Bruno vor der Trinität“ (Nr. 77), dessen lange strittige Zuschreibung durch Pérez Sánchez geklärt wurde, mehr Anlehnungen an Dürer und das italienische Cinquecento zeigt, so bezeichnet das Bild in seiner strengen Monumentalität die Abkehr vom Manierismus (vgl. Kreuzanheftung von 1582 in Leningrad) und den critical point für die Bereitschaft der Spanier, Caravaggio zu rezipieren. Von Ribalta weiß man, daß er Originale Caravaggios kannte, daß er das „Martyrium des Hl. Petrus“ kopierte; eine Italienreise ist für 1613–15 anzunehmen, denn ab 1616 wird sein Stil ganz vom Eindruck Caravaggios bestimmt. Von Juan Ribalta stammt der signierte und 1618 datierte „Hl. Hieronymus“ (Nr. 78, *Abb. 2*), der die caravaggische Phase jenes ribaltesken Stils verdeutlicht, den Palomino „suelta y golpeada“ (sehr flüssig hingehauen) genannt hat. Nur gering sind in diesem Bild die Anklänge an das venezianische Kolorit, das bei Francisco Ribalta stärker nachwirkt, vielmehr erweisen die Beleuchtungseffekte und der originelle Faltenwurf Juan Ribalta als einen eigenständigen, hochbegabten Meister, der die caravaggische Lektion in sehr individueller Weise verarbeitet hat.