

Philipp Zitzlsperger

Formwandel und Körperwanderung in Rom – Vom Kardinalsgrabmal zum Kenotaph

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der formal-typologischen Entwicklung der römischen Kardinalsgrabmäler im 16. Jahrhundert. Mehrere Aspekte der Genese der architektonischen Gestaltung und der PorträtDarstellungen werden zusammengeführt und nach ihren gemeinsamen Ursachen befragt. 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 räumlicher 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 postum 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.[1] 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.[2] Sfondrato ließ sich folglich in seiner Titelkirche *ad sanctos* bestatten; den genauen Ort der Grablege be-

zeichnet 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.



Abb. 01: Clemente Gargioli, *Grabmal des Kardinals Paolo Camillo Sfondrato* († 1618), 1623, verschiedenfarbiger Marmor, Rom, S. Cecilia, Vorhalle (Aufnahme des Autors)



Abb. 02: Bodenplatte der Grablege des Kardinals Paolo Camillo Sfondrato († 1618), 1618, Porphyrt, Rom, S. Cecilia, vor dem Altar mit Stefano Madernos Skulptur der hl. Cäcilia (Aufnahme des Autors)

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 häuften sich seit etwa 1570 die Erinnerungsmomente, 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),[3] 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. 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.[4]

Ähnlich stellt sich die Situation im Fall Benedetto Giustinianis dar.[5] 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 hatte das Monument gestiftet, und offensichtlich spielte es keine Rolle, wo genau sich die sterblichen



Abb. 03: Unbekannter Künstler, Grabmal des Kardinals Ranuccio Farnese († 1565), um 1565, Marmor, Rom, S. Giovanni in Laterano (Aufnahme des Autors)

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.[6]

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 Vierungspfeiler derselben Kirche, ausgerichtet zum rechten Seitenschiff (Abb. 5).[7] 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.



Abb. 04: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Fabrizio Veralli* († 1624), um 1624, Marmor, Rom, S. Agostino (Aufnahme des Autors)

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 vor allem als Einheit zu denken 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.[8] Es wurden passendere Orte wie etwa die Friedhöfe bevorzugt, die in den Quellen nicht genauer genannt sind. Zumindest geht aus ihnen hervor, dass



Abb. 05: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Giovanni Battista Pallavicini* († 1524), 1596, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Aufnahme des Autors)

die Grablegen im Kirchenboden geborgen werden sollten und „in luoghi piu confacenti riposti fossero“ – also an passendere, schicklichere Orte zu verlegen seien.[9] 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 Kenotaphe nennt, da die gesellschaftlichen Eliten nicht mehr in ihnen bestattet wurden.[10]

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 formaltypologische 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



Abb. 06: Antonio und Piero del Pollaiuolo, *Grabmal Papst Sixtus' IV. della Rovere* († 1484), 1484-1492, Bronze, Rom, St. Peter, Tesoro (Foto: Joachim Poeschke, *Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und Seine Zeit*, München 1990, S. 182)

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 Gisant fort. Aufgebahrt erscheinen Papst wie Kardinal mit geschlossenen Augen als Tote – ganz im Gegensatz zu den nordalpinen Gisants mit geöffneten Augen.[11] 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 Cibo-papst (1484-1492) erstmals in der Tradition der Papstgrabmäler eine Ehrenstatue (Abb. 7).[12] Der Papst thront nun segnend vor dem Betrachter, wenn-

gleich auf den Gisant noch nicht verzichtet wurde, der im vorliegenden Fall ursprünglich über der päpstlichen Sitzstatue angebracht war.[13] 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).[14]

An den römischen Kardinalsgrabmälern erfolgte die figurale Belebung 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



Abb. 07: Antonio del Pollaiuolo, *Grabmal Papst Innozenz' VIII. Cibo* († 1492), 1492-1498, Bronze, Rom, St. Peter (Aufnahme des Autors)



Abb. 08: Guglielmo della Porta, *Grabmal Papst Pauls III. Farnese* († 1549), 1549-1577, Marmor, Ehrenstatue aus Bronze, Rom, St. Peter (Aufnahme des Autors)

Liegefigur ausgebildet, die aber beginnt sich aufzurichten. Sie wirkt wie eine antike Klinefigur bei einem Symposium, und es ist nicht ausgeschlossen, dass die etruskische Grabskulptur hierfür Pate stand.[15] 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.

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,[16] im 18. Jahrhundert noch einmal drei.[17] 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).[18]



Abb. 09: Gianlorenzo Bernini, *Grabmal Papst Urbans VIII. Barberini* († 1644), 1627-1647, Marmor, Ehrenstatue aus Bronze, Rom, St. Peter (Foto: Rudolf Wittkower, Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Mailand 1990, S. 136)



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



Abb. 11: Andrea Sansovino, *Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza* († 1505), ca. 1505-1510, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Aufnahme des Autors)



Abb. 12: Domenico Guidi, *Grabmal des Kardinals Giovanni Francesco Guidi di Bagno* († 1641), 1641, Marmor, Rom, S. Alessio (Aufnahme des Autors)

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 Grabmonumente zu integrieren. Das Kardinalsbildnis wurde allein auf den Oberkörper beschränkt. Die Belebung des Memorierten war nun einerseits abgeschlossen, doch musste sie sich andererseits mit ei-

nem 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).[19] 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 Grabmalern,[20] die thronende Ehrenstatue am Anjou-Grabmal Roberts des Weisen († 1343) in S. Chiara (Neapel)[21] oder Kardinal Oliviero Carafa als Priant (1497-1508) in der Unterkirche der Kathedrale von Neapel erwähnt.[22] Die römische ‚Verspätung‘ ist umso auffallender, 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.[23] 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 Parisis 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, dass neben der Farbigekeit auch eine neue Garderobe eingeführt wurde.

Ein vestimentärer Vergleich mit den Gisant von Giovanni de Castro († 1506; Abb. 10) verdeutlicht den Paradigmenwechsel. Traditionell ist die Liegefigur mit liturgischem Gewand angetan, das jedoch nicht kardinalisich 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 kardinalisicher 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 aufhielten. 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] Wichtiger aber ist, dass der Kardinal nun in seiner Insignie der Rechtsprechung erscheint, die ihn mehr als Juristen, denn als Theologen ausweist.

Seit dem Aufkommen der sepulkralen Kardinalsbüste um 1550 blieb sie mit Mozzetta für die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts die Regel.^[30] 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.^[31] Bei ihnen ist das Rochett unter der Mozzetta deutlich



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

zu sehen und mithin zu erkennen, dass die Manteletta ostentativ fehlt, der Kardinal also in seiner vollen richterlichen Gewalt dargestellt wird.^[32] 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:^[33] 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



Abb. 14: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Lodovico Podocataro* († 1504), um 1504, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Aufnahme des Autors)



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

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 Skulpturenischen und entsprechende Heiligenprogramme.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden Heiligenprogramme an römischen Grabmälern zunehmend überflüssig, die skulpturale Ausstattung konzentriert sich auf die Porträtbüste, die auch gemalt 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.[34] 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 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. Zusätzlich zu erwähnen sind Michelangelos Konservatorienpalast und die Porta Pia. Abgesehen von diesen wenigen Ausnahmen machte die Fensterädikula im Palastbau jedoch keine Schule und wurde in der Nachfolge wieder aufgegeben.[35] Römische Fensterrahmungen 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 Il-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,[36] dass die Säulenädikula zuerst für den römischen Altar reserviert war und als Rahmung des Altarbilds ihre deutlichste Entwicklung erfuhr.



Abb. 16: Michelangelo (Planung Architektur), Giacomo della Porta (Grabmalsädikula), *Grabmal des Kardinals Guido Ascanio Sforza* († 1564), 1562-1582, Marmor, Rom, S. Maria Maggiore, Sforzakapelle (Aufnahme des Autors)



Abb. 17: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Girolamo Dandini* († 1559), um 1559, Marmor, Rom, S. Marcello al Corso (Aufnahme des Autors)



Abb. 18: Rom, Pantheon, *Ädikula im Innenraum (Grabmal Raffaels)*, ca. 118-125 (Aufnahme des Autors)



Abb. 19: Giorgio Vasari, Michelangelo, Bartolomeo Ammannati, Grabkapelle der Kardinalsfamilie Ciochi del Monte, um 1550, Rom, S. Pietro in Montorio (Aufnahme des Autors)

Die Genese des römischen Altars ist der vierte Entwicklungsstrang, der nun zu verfolgen ist.[37] 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 Belebung 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.

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).[38] 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.[39] Entschei-

dend war für Vasari die Rezeption der klassischen Ädikula im Pantheon, wo sie bereits als Altarraumung 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.



Abb. 20: Giorgio Vasari, Altarädikulen in S. Croce, linkes Seitenschiff, 1566, Florenz (Aufnahme des Autors)

Die Konnotation der Säulenädikula als Altarraumung setzte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in Rom durch. Die dichte Anlehnung der neuen Ädikulagrabmäler an die Architektursprache der posttridentinischen Altarraumung 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 zusammenfasst. Der Kardinal und seine inschriftliche Biografie erscheinen regelrecht als Altarbild, denn – wie an Car-

lo Madernos Altararchitektur (1603) in der Cappella Salviati von S. Gregorio Magno[40] exemplarisch und gut zu erkennen (Abb. 22) – auch die Altarbilder sind grundsätzlich mit den typischen faszierten Rahmen in die Ädikulaarchitektur eingestellt.



Abb. 21: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Filippo Spino-la* († 1593), um 1593, Marmor, Rom, S. Sabina (Aufnahme des Autors)

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 Paulina in S. Maria Maggiore (Abb. 23)[41]: Die geschlossene Ädikulaform bricht nun in der Giebelzone auf und wird von einer Bildzone durchstoßen bzw. gesprengt.[42] Für Kardinalsgrabmäler exemplarischen Charakter erhält dieser nach oben durchbrechende und vom faszierten ‚Bildrahmen‘ des Altars eingefasste Kern am Monument des Kardinals Lanfranco Margotti († 1611) in S. Pietro in Vincoli (Abb. 24).[43] Neben der klassisch geschlossenen Ädikula ist dieser neue Altartypus mit aufgebrochenem Giebel das Er-

folgsmodell 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, wenngleich der Begriff nichts von seiner Altarsemantik errahnen 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 nicht nachweisbar. Denn zum einen wurde in Rom

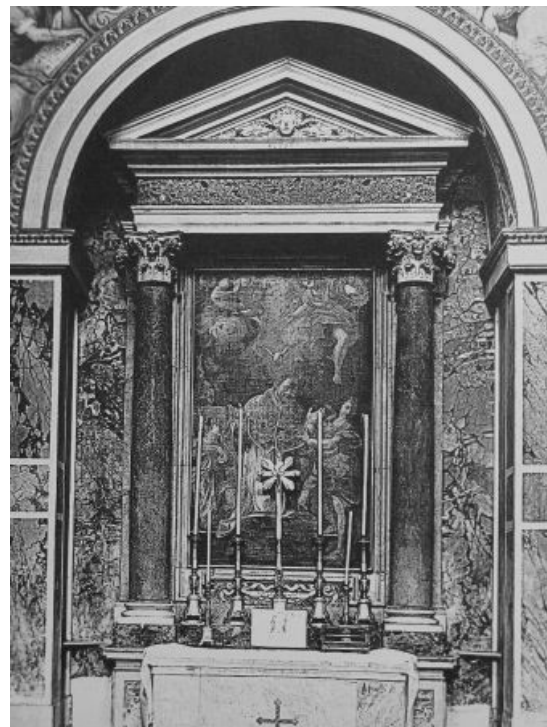


Abb. 22: Carlo Maderno, *Altar der Cappella Salviati*, 1603, Rom, S. Gregorio Magno (Foto: Felix Ackermann, *Die Altäre des Gianlorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007, S. 26)

grundsätzlich das Altarretabel bis ins beginnende 16. Jahrhundert kaum gefördert,[44] 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,[45] doch ist der Rundbogen noch keine exklusive Altarform, denn auch an Palastfassaden der Zeit sind Rundbogenfenster mit Pilastern häufig anzutreffen.[46] 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.[47] In Rom ist er allein in der 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“, einem Marmorretabel mit drei gleich großen Heiligennischen, das im Bregno-Umkreis verhältnismäßig häufig zu finden ist,[48] 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.



Abb. 23: Girolamo Rainaldi, Pompeo Targone, *Altar der Cappella Paolina*, 1610-1615, Rom, S. Maria Maggiore (Foto: Felix Ackermann, *Die Altäre des Gianlorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007, S. 29)



Abb. 24: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Lanfranco Margotti* († 1611), um 1611, Rom, S. Pietro in Vincoli (Aufnahme des Autors)

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 abermals, wie bereits in der Einleitung zum vorliegenden Tagungsband ausgeführt, das frühneuzeitliche Verständnis von der Präsenz der Toten vergegenwärtigen, wie es 1983 Otto Gerhard Oexle herausgearbeitet hat,[49] könnten sich die semantischen Vorzeichen ändern. Denn es gerät leicht in Vergessenheit, dass sich Totenkult und Heiligenkult in der Vormoderne bis zur Übereinstimmung einander angingen. 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. Totenmah) in der Wahrnehmung ihrer Zeitgenossen tatsächlich anwesend.[50] 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.[51]

Georg Syamken hat 1987 die sepulkralen Büsten im posttridentinischen Rom metaphorisch als Wachsbildnisse gedeutet – das lateinische *cera* meint Bildnis/Wachseffigie –, so wie Aristoteles das Verhält-

nis von Leib und Seele mit dem formbaren Wachs vergleicht.[52] 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 Bildkulturen 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.[53] 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.“[54] Seele und Geist, das ‚Allerheiligste des Menschen‘, sind im Kopf und Brustkasten lokalisiert. Die menschliche Büste kann also als Reliquiar ihrer Seele aufgefasst werden.[55]

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.[56] In diesem Sinne verdichtet sich die ‚Gegenwart der Toten‘ nirgends stärker als am Grabmal selbst.[57] Das Porträt nicht als Toter sondern Lebender musste den Eindruck des lebenden und präsenten Toten noch verstärken. Und das Bedürfnis nach verstärkter Suggestion der Präsenz des Toten vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts könnte damit zusammenhängen, dass die sterblichen Überreste zunehmend abwanderten. Das Grab-

mal 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. 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.[58] 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 (Inschrift) 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, die in der erwähnten zweiten Disputation Ulrich Zwinglis (1523) durch den Pfarrer von Schaffhausen belegt wird, der in der „abcontrafactor“ die Anwesenheit des Dargestellten erkennen wollte, weil die Namensunterschrift des Bildnisses garantiere, dass der Dargestellte „realiter da ist“.[59] 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 betrachtene Imagination ist für das Verständnis der Realpräsenz zuerst gefragt, sondern der Glaube an die Transsubstantiation. Sie wird für den Schaffhauser 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 Realpräsenz. Memoria bedeutete nicht bloßes Andenken, sondern soziales Handeln, das Lebende und Tote als Rechtssubjekte miteinander verband.[60]

Die Angleichung des sepulkralen Kardinalsporträts an das ‚Heiligenporträt‘ bzw. die Heiligenikone im Ädikularrahmen evokiert die Sakralität des Dargestellten, die Ikonizität seines Porträts. Das ikonische Sepulkralporträt ist Repräsentation und Reinkar-

nation gleichermaßen – metaphysisch gesprochen: Transsubstantiation. Darüber und über die Herleitung des Begriffs von Heinrich Gomperz (1905)[61] habe ich bereits in der Einleitung der vorliegenden Tagungsakten ausführlicher geschrieben. Diese Bildpraxis, also der Glaube an die Transsubstantiation, 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 evokiert, wie durch den Einsatz des belebten 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. Porträtliche Züge sind bis in das späte 15. Jahrhundert wenig prägnant, insbesondere die Marmorskulpturen tragen typisierte Gesichtszüge – mit Ausnahme weniger Bronzegisants, für die die Verwendung von Totenmasken durchaus anzunehmen ist.[62] 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 bereits 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 Altargrabmals 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 100 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.[63] Die Seltenheit des römischen Altargrabmals zeigt, dass es etwas Besonders 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 Altargrabmals 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.

Endnoten

1. Auftraggeber des Sfondrato-Wandgrabmals laut Inschrift: „[...] TESTAMENTARI EXECUTORIS PP.“ Zum Vertrag mit dem Bildhauer Clemente Gargioli datiert vom 23. Mai 1623 vgl. Antonino Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già stato pontificio in Roma*, Bologna 1885, S. 192-193. Außerdem Leo Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 4, 1940, S. 253-426, hier S. 313.
2. Tobias Kämpf, *Die Betrachter der Cäcilie: Kultbild und Rezeptionsvorgabe im nachtridentinischen Rom*, in: *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, hg. v. David Ganz und Georg Henkel, Berlin 2004, S. 99-141, hier S. 121-125.
3. Zur Beisetzung der sterblichen Überreste Ranuccio Farneses in Parma und späteren Translokation auf die Isola Bisentina im Lago di Bolsena vgl. Luciano Meluzzi, *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*, Bologna 1976, S. 392. Zum Kenotaph und seiner ursprünglichen Aufstellung in S. Giovanni in Laterano vgl. Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma [...]. Nelle quali si contengono le historie, pitture, sculture et architetture di esse*, Rom 1639, S. 123-125.
4. „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 avello, col busto del cardinale scolpito in fino marmo, sotto di cui leggesi un magnifico eleogio, ‚Urbani VII consanguinei sui‘“. Zitiert nach Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Bd. 93, Venedig 1859, S. 226.
5. „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, *Dizionario di erudizione*, Bd. 31, S. 220. Abbildung des Grabmals in der REQUIEM-Datenbank (www.requiem-project.eu).
6. Siehe hierzu Abbildungen und weitere Informationen in der REQUIEM-Datenbank (<http://www2.hu-berlin.de/requiem/db/default.php?comeFrom=suchen>).
7. Zu Datierung und Friedhofsbestattung vgl. Enzo Bentivoglio und Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Rom 1976, S. 75. Versehentlich falsche Datierung des Grabmals Giovanni Battista Pallavicinos auf 1524 in meinem jüngsten Artikel. Vgl. Philipp Zitzlsperger, *REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts*, in: *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (Humboldt-schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 10), Berlin 2010, S. 23-65, hier S. 40 und Anm. 84.
8. Pio Paschini, *La riforma del seppellire nelle chiese nel secolo XVI*, in: *La scuola cattolica*, Bd. 50, 1922, S. 179-200. Jüngst hierzu Arne Karsten, *Einleitung: Die Unsterblichkeit der Toten*, in: *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (Humboldt-schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 10), Berlin 2010, S. 15.
9. Paschini 1922, *La riforma del seppellire*, S. 188.
10. Moroni 1853, *Dizionario di erudizione*, Bd. 64, S. 162.
11. Eine seltene Ausnahme im deutschen Raum mit geschlossenen Augen bildet der Bronzegisant des Bischofs Wolfhart von Roth († 1302) im Augsburger Dom.
12. Zur detaillierten Vorbereitung des Paradigmenwechsels vgl. Philipp Zitzlsperger, *Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Das Grabmal Sixtus' IV. della Rovere (1471-1484)*, in: *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, hg. v. Horst Bredekamp und Volker Reinhardt, Darmstadt 2004, S. 19-38.
13. Britta Kusch, *Zum Grabmal Innozenz' VIII. in Alt-St. Peter zu Rom*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 41, 1997, S. 361-376.
14. Zu Paul III. vgl. Andreas Gormans und Philipp Zitzlsperger, *Des Papstes neue Kleider. Das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (1534-1549)*, in: *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, hg. v. Horst Bredekamp und Volker Reinhardt, Darmstadt 2004, S. 85-98. Zu Urban VIII. vgl. Behrmann, Carolin, *Die Rückkehr des lebenden Toten. Berninis Grabmal Urbans VIII. Barberini (1623-1644)*, in: *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, hg. v. Horst Bredekamp und Volker Reinhardt, Darmstadt 2004, S. 179-196.
15. Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hg. v. Horst W. Janson, Köln 1964, S. 89. Philipp Zitzlsperger, *Die Ursachen der Sansovino-Grabmäler im Chor von S. Maria del Popolo*, in: *Tod und Verklärung. Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln 2004, S. 91-113. Joseph Imorde, *Träumende Prälaten. Zu einer „invenzione“ Andrea Sansovinos*, in: *Die Jagiellonen: Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg 2005, S. 375-383, hier S. 375.
16. 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).
17. 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“.
 18. Vgl. die REQUIEM-Datenbank (www.requiem-project.eu).
 19. Vgl. die REQUIEM-Datenbank (www.requiem-project.eu).
 20. Zu Standbildern an venezianischen Grabmälern vgl. Ursula Mehler, *Auferstanden in Stein: Venezianische Grabmäler des späten Quattrocento*, Köln/Weimar/Wien 2001; Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venedig 2004, S. 56-67.
 21. Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000; Damian Dombrowski, „Cernite“ – *Vision und Person am Grabmal Roberts des Weisen in S. Chiara zu Neapel*, in: *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszereemonie im Zeichen des Humanismus*, hg. v. Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel, Münster 2002, S. 35-60.
 22. Leo Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16. 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 4, 1940, S. 253-432, S. 273.
 23. Zu den frühen römischen Sepulkralbüsten vgl. im vorliegenden Tagungsband den Artikel von Anett Ladegast. Zu Frauenbüsten vgl. beispielsweise das Grabmal der Panatasilea Grypho († 1527) in S. Agostino. Hierzu Anett Ladegast, *Das Geschlecht der Erinnerung. Frauenfrömmigkeit und Grabmalkultur in S. Agostino* (im Druck).
 24. Vgl. beispielsweise Bischofsgrabmal Odoardo Cicadas 1545 in S. Maria del Popolo. Hierzu August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936, S. 60-61. 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.
 25. Zur Differenzierung von liturgischer und außerliturgischer Kleidung der Geistlichen in der römisch-katholischen Kirche vgl. Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, S. 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 Giovanni Marangoni, *Chronologia Romanorum Pontificum superstes in pariete australi basilicae Sancti Pauli Apostoli viae Ostiensis*, Rom 1751, S. 92. Vgl. auch Filippo Bonanni, *La gerarchia ecclesiastica considerata nelle vesti sagre e civile usate da quelli, li quali la compongono, espresse e spiegate con le imagini ciascun grado della medesima*, Rom 1720, S. 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, *Papst- und Herrscherporträts*, S. 49-55.
 27. Die Mantelletta reichte bis zu den Knien, hatte keine Ärmel – nur Schlupflöcher –, und war vorne offen (vgl. Bonanni 1720, *La gerarchia ecclesiastica*, S. 427, Abb. 112). Vgl. auch Francesco Sestini (Maestro di Camera der Kardinäle), *Il maestro di camera. Trattato di Francesco Sestini da Bibbena. Con l'aggiunta dell'habito Cardinalitio, di Michel Lonigo da Este*, Rom (†1621) 1653, S. 10: „L'habito, che hoggi usano i Cardinali [in Rom], è Sottana, Rocchetto, e Mantelletta, [...] 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 numquam in Urbe nisi cooperto cum Mantelletta; discooperto vero, sub Mozzetto, & in locis suae Iurisdictionis.“ Zitiert nach Marangoni 1751, *Romanorum Pontificum*, S. 92. Vgl. auch Bonanni 1720, *La gerarchia ecclesiastica*, S. 367; Domenico Stefano Bernini, *Il tribunale della S. Rota romana*, Rom 1717, S. 37-38.
 29. Interessante Ausnahme ist die sepulkrale Porträtbüste Enrico Caetani († 1599) in der Cappella Caetani von S. Prudenziana (Rom), die zwischen 1600 und 1603 ausgeführt wurde (Oreste Ferrari und Serenita Papaldo, *Le sculture del seicento a Roma*, Rom 1999, S. 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, *Papst- und Herrscherporträts*, S. 63.
 30. 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, *Papst- und Herrscherporträts*, S. 49-54. Zur grundsätzlichen Bedeutung der Kleidung in der Kunst vgl. ders.: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, S. 118-155. Einige Beispiele hierzu sind die Grabmonumente folgender Kardinäle, die in der REQUIEM-Datenbank einzusehen sind: Giovanni Girolamo Albani († 1591), Giovanni Aldobrandini († 1573), Cristoforo Madruzzo († 1578), Stanislao Hosius († 1579), Prospero Santacroce († 1589), Enrico Caetani († 1599).
 31. 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).
 32. Vgl. hierzu exemplarisch die Grabmalbüste Paolo Camillo Sfondrats († 1618) in S. Caecilia.
 33. Hierzu auch Zitzlsperger 2010, *REQUIEM*, S. 45-46.
 34. Georg Satzinger, *Michelangelos Cappella Sforza*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 35, 2003/2004, S. 327-414.
 35. 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 Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Bd. 1 (Text), Tübingen 1973, S. 48. Zur Abwanderung des römischen Palastbaustils nach Oberitalien im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts vgl. Frommel 1973, *Der römische Palastbau*, S. 50. Zum weitgehenden Verschwinden der Fensterädikula in der römischen Palastarchitektur nach dem Palazzo Farnese vgl. vor allem Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1926, S. 126-127 (= 3. Abschnitt, Kap. II,2).
 36. Wiebke Windorf, *Giacomo della Porta und die Entwicklung des Ädikularrahmens vom 16. bis zum mittleren 17. Jahrhundert*, in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hg. v. Hans Kömer und Karl Möseneder, Berlin 2008, S. 95-125. Ein konziser Überblick zur Entwicklung der römischen Altarformen seit der Frührenaissance bei Felix Ackermann, *Die Altäre des Gianlorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007, S. 15-31.
 37. Für wichtige Recherchen zu diesem Thema bin ich Tobias Weißmann zu großem Dank verpflichtet.
 38. Windorf 2008, *Entwicklung des Ädikularrahmens*, S. 101.
 39. Ackermann 2007, *Altäre des Gianlorenzo Bernini*, S. 16.
 40. Ackermann 2007, *Altäre des Gianlorenzo Bernini*, S. 26.
 41. Mit weiteren Beispielen Ackermann 2007, *Altäre des Gianlorenzo Bernini*, S. 17-19.
 42. Zu diesem Ädikulatypus als Initialbau vgl. Windorf 2008, *Entwicklung des Ädikularrahmens*, S. 96-97. Erste Ansätze des gesprengten Giebels, jedoch am dreieckigen Architektursystem, bereits am zu dessen Lebzeiten ausgeführten Kenotaph Papst

- Pius' V. Ghislieri (1566-1572) in Bosco Marengo (vgl. Giulio Ieni, „Una superbissima sepoltura“: *Il mausoleo di Pio V*, in: *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, hg. v. Carlenica Spantigati und Giulio Ieni, Alessandria 1985, S. 31-48). Ebenso Giambolognas „Altare della Libertà“ (1577-1579) im Dom von Lucca. Beide Beispiele mit dem Unterschied, dass sie noch dreiachsrig 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.
43. Quellenkundlich 1611 vollendet. Vgl. REQUIEM-Datenbank.
 44. Altartafel wie etwa in Alt-St.-Peter von Giotto (Stefaneschi-Relief) 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 Altartafels grundsätzlich Sible de Blaauw, *Das Hochaltarrelief in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert. Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage*, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Bd. 55, 1996 (1997), S. 83-110.
 45. Vgl. beispielsweise Pinturicchios Anbetung des Heiligen Kindes in Santa Maria del Popolo (1490).
 46. Vgl. etwa die römischen Palazzi della Cancelleria und Torlonia Giraud. Außerdem Casa de Vaca (Via in Lucina 23), die sogenannte Casa quattrocentesca (Piazza Sforza Cesarini 26) 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 Ferruccio Lombardi, *Roma. Palazzi, Palazetti, Case. Progetto per un inventario 1200-1870*, Rom 1992, S. 273, 518, 127, 208, 374 (Seitenzahlen in der Reihenfolge der oben angegebenen Palazzi).
 47. Christa Gardner von Teuffel, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 45, 1982, S. 1-30. Hubert Locher, *Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Reliefs*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 56, 1993, S. 487-507. Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, S. 369.
 48. Blaauw 1996, *Das Hochaltarrelief in Rom*, S. 86-87.
 49. Otto Gerhard Oexle, *Die Gegenwart der Toten*, in: *Death in the Middle Ages*, hg. v. Herman Braet und Werner Verbeke, Leuven 1982, S. 19-77.
 50. Oexle 1982, *Gegenwart der Toten*, S. 48-65. Vgl. auch die „Utopia“ des Thomas Morus, in der er die Anwesenheit der Toten unter den Lebenden bekräftigt (Oexle 1982, *Gegenwart der Toten*, S. 26). Zur Gegenwart der Toten durch Namensnennung während liturgischer Handlungen oder durch Stiftungen vgl. Michael Borgolte, *Die Stiftungen des Mittelalters in rechts- und sozialhistorischer Sicht*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte* 105, Kan. Abt. 74, 1988, S. 71-94, hier besonders S. 87-94.
 51. 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. Ludwig Freiherr von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Anfang des Mittelalters*, Bd. 11, Freiburg 1927, S. 513-576.
 52. Georg Syamken, *Hatte Luthers Unterscheidung zwischen Seele und Geist Einfluss auf die Grabbüsten der Gegenreformation in Rom*, in: *Idea*, Bd. 6, 1987, S. 39-52.
 53. Hans Belting, *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, hg. v. Constantin von Barloewen, Frankfurt a. M. 1996, S. 120-176, hier S. 158-159.
 54. Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, Buch XI, 73. Übersetzung von Lenelotte Möller in der deutschen Gesamtausgabe: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, Wiesbaden 2008, S. 426.
 55. Jeanette Kohl, *Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste*, in: *Kopf und Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Rebecca Müller und Jeanette Kohl, Berlin 2007, S. 9-30, hier S. 18-19.
 56. Zur Vielfalt der Leib-Seele-Anthropologie vgl. Arnold Angenendt, *Das Grab als Haus des Toten. Religionsgeschichtlich – christlich – mittelalterlich*, in: *Grabmäler. Tendenzen der Forschung aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid und Michael Viktor Schwarz, Berlin 2000, S. 11-32, hier S. 14-16. Zum Unterschied von platonischem Leib-Seele-Dualismus und christlicher Leib-Seele-Theologie vgl. instruktiv Gisbert Greshake, Lemma *Seele*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9, 2006, Sp. 375-376. Zur thomanischen Einheit von Leib und Seele und ihren Folgen bis Luther vgl. Gerd Haefner, *Vom Unzerstörbaren im Menschen. Versuch einer philosophischen Annäherung an ein problematisch gewordenes Theologoumenon*, in: *Seele. Problembegriff christlicher Eschatologie*, hg. v. Wilhelm Breuning, Freiburg/Basel/Wien 1986, S. 159-191, hier S. 132-144. Ergänzend zum Leib-Seele-Problem vgl. zur unterschiedlichen Gewichtung des Gegensatzpaars von Fegefeuer und Jüngstem Tag: Michael Borgolte, *Das Grab in der Topographie der Erinnerung. Vom sozialen Gefüge des Totengedenkens im Christentum vor der Moderne*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Bd. 111, 2000, S. 291-312, hier S. 306.
 57. 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, *Schatten des Todes*).
 58. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Bd. 64, Venedig 1853, S. 162.
 59. Vgl. die Einleitung der vorliegenden Tagungsakten. Der Verweis auf diese Stelle in Zwinglis Disputation mit Quellenangabe bei Thomas Lentens, *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. v. Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 28.
 60. Oexle 1982, *Gegenwart der Toten*, S. 29-31.
 61. Heinrich Gomperz, *Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst*, in: *Allgemeine Zeitung*, Beilage, Bd. 160/161, München 1905, S. 89-101, hier S. 92.
 62. Exklusiv war das Material Bronze für die Grabmalsskulptur 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 Kardinalsgrabmalern des 17. Jahrhunderts sind Bronzeporträts nur vereinzelt anzutreffen: Die Porträtbüsten der 1658 entstandenen Zwillinggrabmäler der Cappella dell'Annunziata in S. Maria sopra Minerva für die Kardinäle Benedetto Giustiniani († 1621) und Juan de Torquemada († 1468). Außerdem der Clipeus als Bronzerelief des Carlo Bonelli († 1676) in S. Maria sopra Minerva. Zum Foscari-Gisant und den Sepulkralbronzen des Quattrocento vgl. jüngst Laura Goldenbaum, *Strategien der Vergegenwärtigung. Der venezianische Kardinal Pietro Foscari und sein Bronzedouble in S. Maria del Popolo*, in: *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (humboldtschriften zur kunst- und bildgeschichte 10), Berlin 2010, S. 99-130, hier S. 122-125.
 63. Zur Genese des Altargrabmals in Rom und Italien vgl. Michael Kühenthal, *Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 16, 1976, S. 17-56, hier S. 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 (Kühenthal 1976, *Zwei Grabmäler*, S. 47).

Abbildungen

Abb. 01: Clemente Gargioli, *Grabmal des Kardinals Paolo Camillo Sfondrato († 1618)*, 1623, verschiedenfarbiger Marmor, Rom, S. Cecilia, Vorhalle (Aufnahme des Autors)

Abb. 02: *Bodenplatte der Grablege des Kardinals Paolo Camillo Sfondrato († 1618)*, 1618, Porphyrt, Rom, S. Cecilia, vor dem Altar mit Stefano Madernos Skulptur der hl. Cäcilia (Aufnahme des Autors)

Abb. 03: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Ranuccio Farnese († 1565)*, um 1565, Marmor, Rom, S. Giovanni in Laterano (Aufnahme des Autors)

Abb. 04: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Fabrizio Veralli († 1624)*, um 1624, Marmor, Rom, S. Agostino (Aufnahme des Autors)

Abb. 05: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Giovanni Battista Pallavicini († 1524)*, 1596, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Aufnahme des Autors)

Abb. 06: Antonio und Piero del Pollaiuolo, *Grabmal Papst Sixtus' IV. della Rovere († 1484)*, 1484-1492, Bronze, Rom, St. Peter, Tesoro (Foto: Joachim Poeschke, *Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und Seine Zeit*, München 1990, S. 182)

Abb. 07: Antonio del Pollaiuolo, *Grabmal Papst Innozenz' VIII. Cibo († 1492)*, 1492-1498, Bronze, Rom, St. Peter (Aufnahme des Autors)

Abb. 08: Guglielmo della Porta, *Grabmal Papst Pauls III. Farnese († 1549)*, 1549-1577, Marmor, Ehrenstatue aus Bronze, Rom, St. Peter (Aufnahme des Autors)

Abb. 09: Gianlorenzo Bernini, *Grabmal Papst Urbans VIII. Barberini († 1644)*, 1627-1647, Marmor, Ehrenstatue aus Bronze, Rom, St. Peter (Foto: Rudolf Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Mailand 1990, S. 136)

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

Abb. 11: Andrea Sansovino, *Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza († 1505)*, ca. 1505-1510, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Aufnahme des Autors)

Abb. 12: Domenico Guidi, *Grabmal des Kardinals Giovanni Francesco Guidi di Bagno († 1641)*, 1641, Marmor, Rom, S. Alessio (Aufnahme des Autors)

Abb. 13: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Pietro Paolo Parisi († 1545)*, um 1545, Marmor,

Rom, S. Maria degli Angeli (Aufnahme des Autors)

Abb. 14: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Lodovico Podocataro († 1504)*, um 1504, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Aufnahme des Autors)

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

Abb. 16: Michelangelo (Planung Architektur), Giacomo della Porta (Grabmalsädikula), *Grabmal des Kardinals Guido Ascanio Sforza († 1564)*, 1562-1582, Marmor, Rom, S. Maria Maggiore, Sforzakapelle (Aufnahme des Autors)

Abb. 17: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Girolamo Dandini († 1559)*, um 1559, Marmor, Rom, S. Marcello al Corso (Aufnahme des Autors)

Abb. 18: Rom, Pantheon, *Ädikula im Innenraum (Grabmal Raffaels)*, ca. 118-125 (Aufnahme des Autors)

Abb. 19: Giorgio Vasari, Michelangelo, Bartolomeo Ammannati, *Grabkapelle der Kardinalsfamilie Cioocchi del Monte*, um 1550, Rom, S. Pietro in Montorio (Aufnahme des Autors)

Abb. 20: Giorgio Vasari, *Altarädikulen in S. Croce*, 1566, Florenz (Aufnahme des Autors)

Abb. 21: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Filippo Spinola († 1593)*, um 1593, Marmor, Rom, S. Sabina (Aufnahme des Autors)

Abb. 22: Carlo Maderno, *Altar der Cappella Salviati*, 1603, Rom, S. Gregorio Magno (Foto: Felix Ackermann, *Die Altäre des Gianlorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007, S. 26)

Abb. 23: Girolamo Rainaldi, Pompeo Targone, *Altar der Cappella Paolina*, 1610-1615, Rom, S. Maria Maggiore (Foto: Felix Ackermann, *Die Altäre des Gianlorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007, S. 29)

Abb. 24: Unbekannter Künstler, *Grabmal des Kardinals Lanfranco Margotti († 1611)*, um 1611, Rom, S. Pietro in Vincoli (Aufnahme des Autors)

Zusammenfassung

Im folgenden Beitrag werden vier Entwicklungsstränge römischer Kardinalsgrabmäler im 16. Jahrhundert verfolgt, um sie am Ende zu einer Synthese zusammenzuführen: Während vor 1550 Grabmal und sterbliche Überreste noch eine Einheit bildeten, erfolgte im posttridentinischen Zeitalter ihre zunehmende Trennung. Päpstliche Dekrete und andere Quellen zeugen davon, dass Bestattungen der Leichname im Kirchenboden mehr und mehr eingeschränkt wurden. Darüber hinaus wird das sepulkrale Kardinalsporträt im Laufe der Entwicklung zwischen 1500 und 1600 immer beliebter: Zuerst bildete sich der Demigisant heraus, ab 1550 setzte sich dann die Porträtbüste durch. Zudem entwickelte sich die Grabmalsarchitektur linear vom Nischengrabmal zum Säulenädikula-Grabmal. Letzteres trat erst nach 1550 auf und eroberte in den folgenden Jahren die römische Sepulkralandschaft. In der posttridentinischen Zeit blieb dieses Architekturmotiv ansonsten allein der Altararchitektur vorbehalten. Die Beobachtungen führen schließlich zu der Synthese, dass das posttridentinische Kardinalsgrabmal ein Altargrabmal ist, das zudem mit der belebten Porträtbüste angereichert wurde. Das Grabmal entwickelte sich formal offenbar zum Ort der Transsubstantiation, bei der nicht die Wandlung der Hostie, sondern des belebten Porträts gemeint ist – umso mehr, als der Leichnam immer seltener mit dem Grabmal in örtlicher Verbindung steht (Zum Begriff der Transsubstantiation vgl. die Erklärungen in der Einleitung zum vorliegenden Tagungsband).

Autor

Philipp Zitzlsperger studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Neuere Geschichte in München und Rom. In seiner Magisterarbeit bearbeitete er das Thema „Die gotischen Skulpturenzyklen der ‚klugen und törichten Jungfrauen‘ in Deutschland“. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit der politischen Ikonografie der Papst- und Herrscherporträts des Gianlorenzo Bernini (publiziert im Hirmer Verlag, München 2002). Im Jahr 2007 wurde er an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Die Habilitationsschrift mit

dem Titel „Kleider sprechen Bände. Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte erläutert an Beispielen von Crivelli, Dürer, Giorgione, Tizian, Raffael und Bernini“ ist eine Reflexion methodischer Möglichkeiten, die durch die interdisziplinäre Kombination von Kunstgeschichte und Kostümgeschichte entstehen. Sie liegt in zahlreichen Einzelpublikationen vor. Weitere Forschungsschwerpunkte neben den methodischen Fragen zur Kleidung im Bild und Politischen Ikonografie sind Porträts und Grabmäler der Frühneuzeit und das Verhältnis von Form und Gesellschaft im Design. Von 2001 bis 2010 leitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter das Forschungsprojekt „REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit“ am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin (zusammen mit Arne Karsten). Seit Juli 2010 ist er Professor für Bildwissenschaft an der staatlich anerkannten Hochschule AMD-Berlin und mit dem Aufbau eines neuen Studiengangs zur Visuellen Kommunikation befasst.

Titel

Philipp Zitzlsperger, *Formwandel und Körperwanderung in Rom – Vom Kardinalsgrabmal zum Kenotaph*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit*. Tagungsband erschienen in kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (19 Seiten), www.kunsttexte.de.