

GERHARD WOLF

REGINA COELI, FACIES LUNAE, „ET IN TERRA PAX“

ASPEKTE DER AUSSTATTUNG DER CAPPELLA PAOLINA
IN S. MARIA MAGGIORE

Der erste Teil des Textes entstand 1987 als Beitrag (in it. Sprache) zu dem internationalen Convegno zu Ehren von Richard Krautheimer und Leonard Boyle in der Sektion von Chandler Kirwin, dem ich für sein Engagement danken möchte. Um Teil II erweitert, wurde er im Jahre 1988 als Kolloquium an der Bibliotheca Hertziana vorgetragen, für die Publikation im Jahrbuch leicht überarbeitet und um die Nachbemerkung

erweitert. Für Lektüre, Kritik und Anregung danke ich Gabriele Huber, Rudolf Preimesberger, Ralf Reith, Christof Thoenes und Matthias Winner. Bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen waren mir freundlicherweise Herwarth Röttgen, Giorgio Vasari und die Mitarbeiter der Photothek der Bibliotheca Hertziana behilflich.

„Ibi est ecclesia, ubi provehitur Mariae cultus“ (Tommaso Bozio 1591)

„Usque ad ultimum terrae“ (Actus 1,8)

Die künstlerische Präsentation oder Inszenierung heiliger Bilder (Marienikonen etc.) ist eine Aufgabe¹, die noch kaum Beachtung in der kunsthistorischen Forschung gefunden hat². Der Begriff „Präsentation“ wird hier in einem extensiven Sinne verwendet, umfaßt also nicht nur Bekrönungen und Silberbekleidungen von Ikonen, sondern auch etwa die Anbringungsweise über einem Altar und kann im Grenzfall einen Sakralbau insgesamt meinen, wie es beispielsweise naheliegt für S. Maria in Porticu in Campitelli (Rom), votiert in der Pest von 1656 für die kleine Emailikone „Romanae portus securitatis“³.

Faßt man Rom seit dem 13. Jahrhundert ins Auge, so lassen sich zwei Hauptlösungen für die Inszenierung heiliger Bilder ausmachen: Zum einen das Ziborium, vorherrschend bis ins 15. Jahrhundert und zum anderen Hochaltaufbauten und Kapellen vor allem der posttridentinischen Zeit⁴. Die Präsentation oder Neupräsentation eines Bildes ist mitbestimmt von seinem Kultstatus und von seiner Kultgeschichte und hat ebenso Rückwirkungen auf diese, wie hier zunächst an einem Exempel demonstriert werden soll⁵.

Die Ikone, die sich für eine solche Fallstudie anbietet, ist die Madonna von S. Maria Maggiore, die man wohl in die Spätantike datieren darf (Abb. 1). Im Mittelalter wurde

das Bild der den Jesusknaben tragenden Theotokos von den Römern als „Regina“, genauer „Regina Coeli“⁶ verehrt, seit etwa 1870 wird sie als „Salus Populi Romani“ angerufen⁷. Der Tradition galt sie als ein Werk des heiligen Lukas⁸. Im 12./13. Jahrhundert war sie über dem Eingang zum Baptisterium angebracht (supra limen baptisterii), in der Präsenz der Mutter Christi auch die Kirche als Mutter der Gläubigen symbolisierend. Um 1300 wurde ihr am altarseitigen Ende des Mittelschiffs linker Hand ein Ziborium errichtet – wenn man dem Monographen der Basilika De Angelis von 1621 Glauben schenken darf – über Auftrag der Kommune⁹. Dieses Ziborium, im Cinquecento durch einen hölzernen Vorbau erweitert, bleibt der Präsentationsort der Ikone bis 1613. Am 27. Januar dieses Jahres wird sie in festlicher Prozession durch die Straßen der Suburra in die von Paul V. errichtete Kuppelkapelle auf der Evangelienseite der Basilika transferiert und über ihrem Altar inszeniert.

Nach dem Wunsch des Papstes sollte sie nie wieder von dieser Stelle bewegt werden (woran man sich ca. 200 Jahre gehalten hat), und so endet mit dieser Translation definitiv die jahrhundertelange liturgische und paraliturgische Aktivierung des Bildes bei den Marienfesten, bei Epidemien und anderen Anlässen. Schon Pius V. hatte um 1570 die berühmte Assumptioprozession abgeschafft, die Begegnung des Christusbildes vom Lateran mit der Madonna von S. Maria Maggiore am Morgen des 15. August, die mindestens seit dem 9. Jahrhundert veranstaltet wurde¹⁰. Die kri-

1 Zum Begriff „Aufgabe“ cf. WIND, Edgar: Zur Systematik künstlerischer Probleme (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XVIII, 1925, pp. 438–486), p. 439; BELTING, Hans: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977, p. 11.

2 Ausnahmen bzw. wichtige Anknüpfungspunkte sind HAGER, Hellmut: *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962; WARNKE 1968.

3 Cf. MARRACCI, Ludovico, *Memorie di S. Maria in Portico di Roma*, Roma 1667. Zu S. Maria in Campitelli cf. jetzt: GÜTHLEIN, Klaus: Zwei unbekannte Zeichnungen zur Planungs- und Baugeschichte der römischen Pestkirche S. Maria in Campitelli (*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, vol. XXVI, 1990, pp. 185–225).

4 Es gibt natürlich auch Ikonen über Hochaltären (und in Kapellen) in der vortridentinischen Zeit. Ein Beispiel, das möglicherweise ins 13. Jahrhundert zurückreicht, ist S. Maria del Popolo (HAGER op. cit. p. 47 et passim). Es bleibt jedoch bemerkenswert, daß ab etwa 1560 eine große Zahl römischer Madonnen neu auf Hochaltären oder in Kapellen inszeniert wird.

5 Zum Bilderkult in Rom bis ins 15. Jahrhundert cf. WOLF 1990.

6 Cf. DURANDUS, Guillelmus: *Rationale divinarum officiorum*, ed. Ulm 1475 (JOH. ZAINER), f. 198 v f. (Lib. VI, cap. 89). Cf. WOLF 1990, pp. 93 ff.

7 Zu dem modernen Titel cf. *ibid.* p. 19, p. 254.

8 Seit der Glaube an Lukas als Madonnenmaler kaum mehr Anhänger findet, hat die Madonna Datierungen vom 5. bis ins 13. Jahrhundert erlebt. Cf. *ibid.*, pp. 24 ff. mit Versuch einer Frühdatierung. Zur Zuschreibung an Lukas cf. DE ANGELIS 1621, pp. 242 f.

9 DE ANGELIS 1621, p. 82; Abb. p. 83 und p. 85. Zur Anbringung im Mittelalter und zur Datierung des Ziboriums cf. auch meinen Artikel „Porta Regina, Cappella Ferreri und die Imagines supra portam. Ein Ort und seiner Bilder in S. Maria Maggiore zu Rom“ (*Arte Medievale*, II serie, anno V, n. 1, 1991, pp. 117–153).

10 Zur Assumptioprozession cf. WOLF 1990 passim mit Bibliographie.



tische Revision des mittelalterlichen kultischen Erbes durch die Päpste und Bischöfe der *rima cattolica* (wie San Carlo Borromeo) schuf die Voraussetzung für die Neuinszenierung der Madonnenbilder in der Stadt. Sie beginnt mit der Errichtung eines Hochaltars für die Madonna *Advocata* in S. Maria in Aracoeli und der Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere zur Unterbringung der Madonna della Clemenza, die schon seit der Zeit Johannes' VII. (705–707) eine ekklesiologische Dimension besessen hatte

und nun durch das Freskenprogramm der Kapelle als Symbol der erneuerten Kirche definiert wurde¹¹.

Doch zurück zu S. Maria Maggiore (Abb. 2): Die Cappella Paolina, auch Borghesiana genannt, bildet das Pen-

11 Zum Hochaltar von S. Maria in Aracoeli cf. KUMMER, Stefan: *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600)*, Tübingen 1987, pp. 100ff. Zur Madonna della Clemenza BERTELLI, Carlo: *La Madonna di S. Maria in Trastevere. Storia, Stile, Iconografia di un dipinto romano dell'ottavo secolo*. Roma 1961;



2. S. Maria Maggiore, Seitenansicht mit Cappella Paolina (Lieven Cruyl 1664)

dant zur Cappella Sistina, die Sixtus V. (1585–1590) für das Präsepe, das der Tradition zufolge nach Rom verbrachte Krippengehäuse Christi, errichten ließ¹². Paul V. (Borghese), einst Vikar der Basilika, hat, eine Absicht realisierend, die schon Sixtus verfolgt haben soll, den Bau seiner Kapelle sofort nach seiner Wahl 1605 in Auftrag gegeben¹³. 1610 war sie soweit fertiggestellt¹⁴, daß man mit

der Freskierung im Wölbereich beginnen konnte. Der Entwurf stammte von Flaminio Ponzio, dem Hausarchitekten der Borghese, die Kapelle reproduziert Grundriß und Proportionen der Sistina, erhebt sich also über einem griechischen Kreuz mit kurzen Kreuzarmen, überwölbt von einer Pendantfikkuppel (Abb. 3). Durch Klaus Schwager und andere Forscher ist ihre Bau- und Ausstattungsgeschichte eingehend bearbeitet worden, wenn auch eine monographische Untersuchung und Zusammenschau der reich überlieferten Quellen fehlt¹⁵.

Die Cappella Paolina hat zwei Hauptfunktionen: Zum einen, die Lukasikone der Basilika neu zu präsentieren

(1605–1621). *Studien und Quellen zur Struktur und zu quantitativen Aspekten des päpstlichen Herrschaftssystems*. Stuttgart 1974 2 voll. (Päpste und Papsttum vol. VI). Cf. Anm. 54.

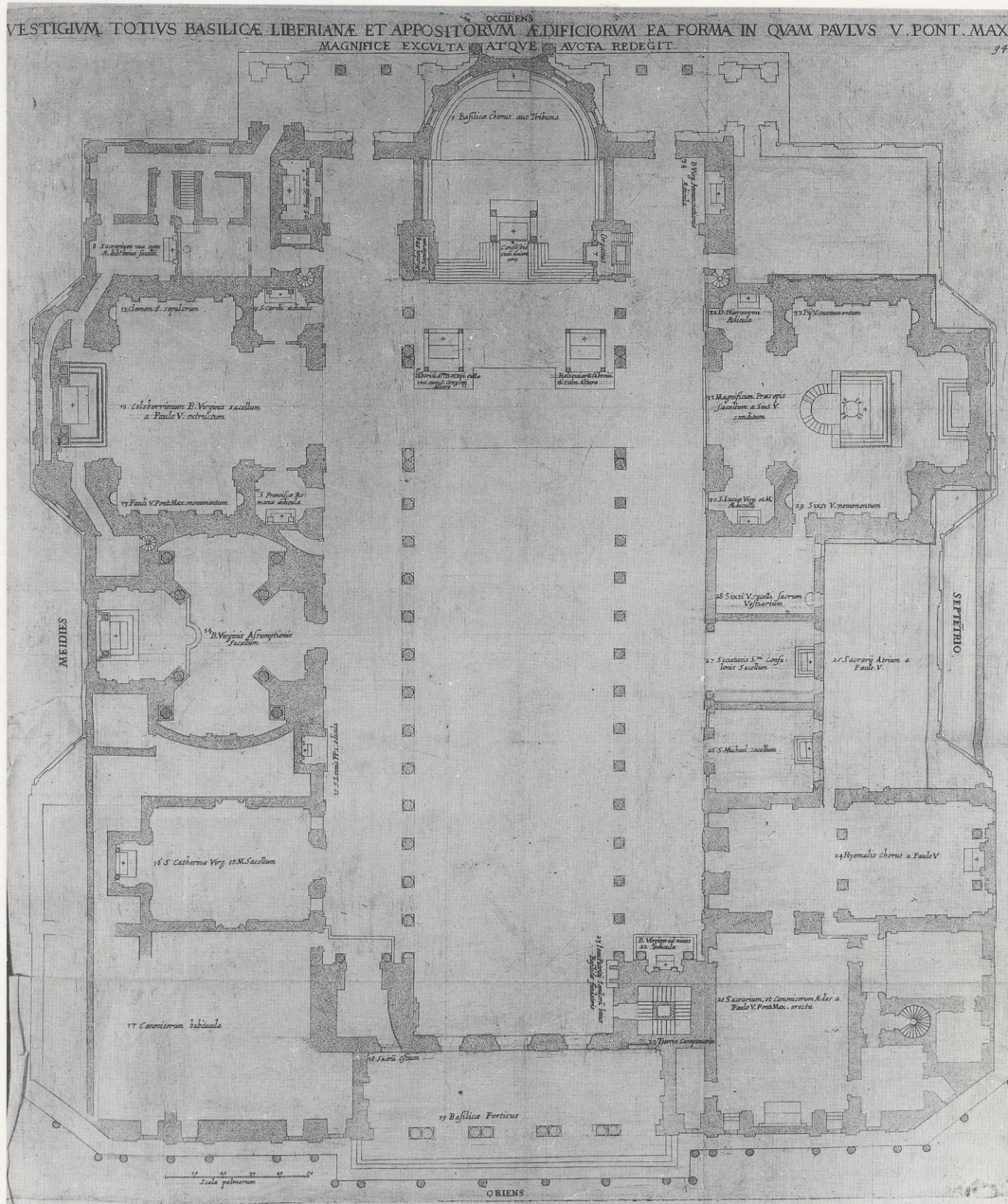
¹⁴ Zur Baugeschichte cf. SCHWAGER 1983 passim.

¹⁵ Zur Geschichte der Ausstattung cf. außer SCHWAGER 1983 CORBO 1967, DORATI 1967, HERZ 1974 und 1981. Die Oberaufsicht über die Arbeiten hatte der päpstliche Schatzmeister Giacompo Serra, der 1611 zum Kardinal erhoben wurde, aber das Amt des Tesoriere bis 1615 weiter bekleidete.

und zur Cappella Altemps FRIEDEL, Helmut: Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XVII, 1978, pp. 89–123).

¹² Zur Cappella Sistina in S. Maria Maggiore cf. SCHWAGER, Klaus: Zur Bautätigkeit Sixtus V. an S. Maria Maggiore in Rom (*Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns*, Wien 1961, pp. 324–354; OST, Hans: Die Cappella Sistina in S. Maria Maggiore (in: *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, pp. 279–303); ferner OSTROW, Steven: *The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore. Sixtus V and the Art of Counter Reformation*. Diss. Phil. Princeton 1987. Ann Arbor 1989.

¹³ SCHWAGER 1983, p. 291. Zum Pontifikat Pauls V. cf. PASTOR 1927. Von Interesse im Hinblick auf die Finanzierung der gewaltigen Kosten des Kapellenbaus durch die R. Camera Apostolica REINHARD, Wolfgang: *Papstfinanz und Nepotismus unter Paul V.*



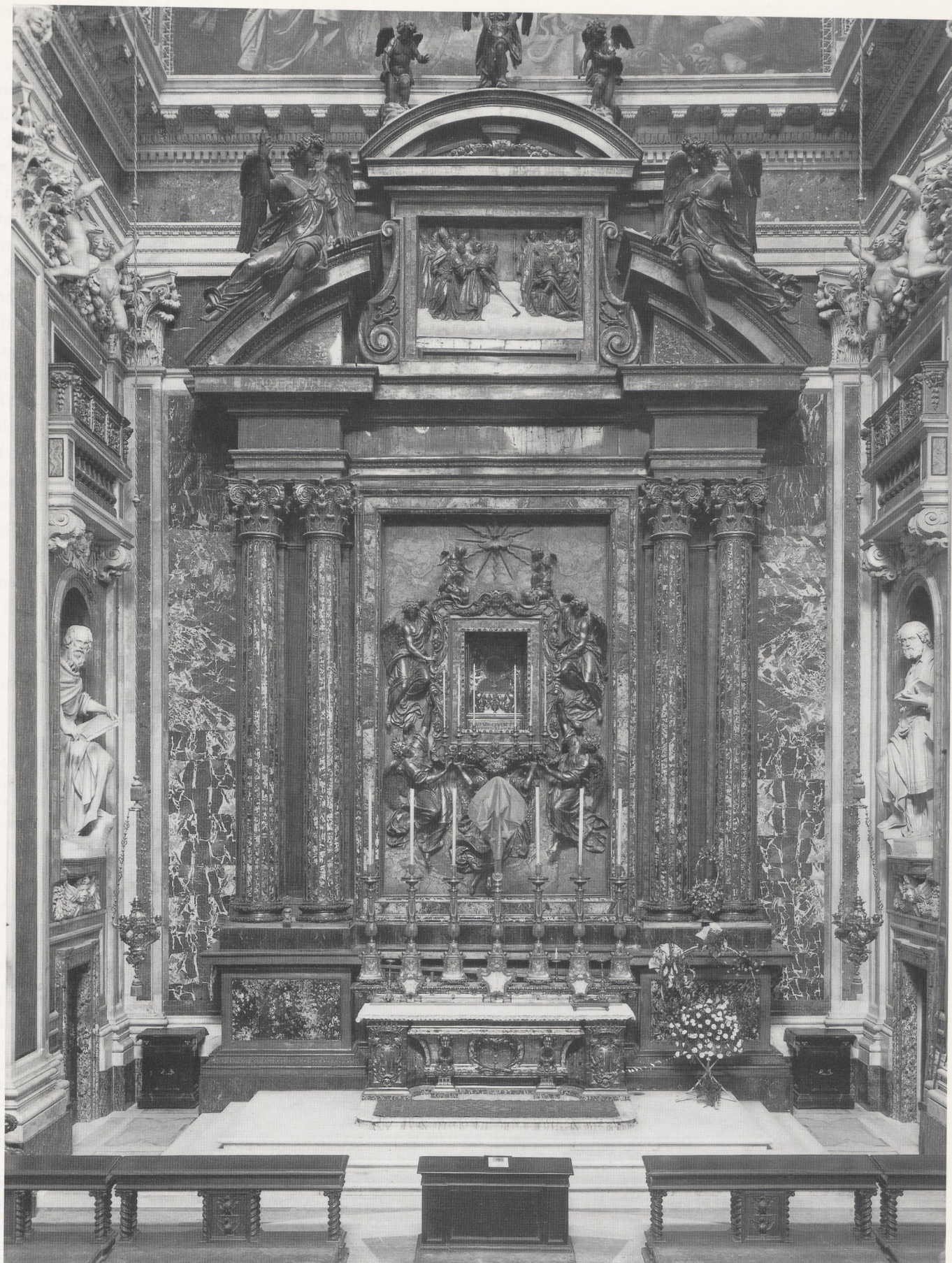
3. S. Maria Maggiore, Grundriß
ca. 1616 (De Angelis 1621,
Tafel nach p. 94)

(über dem Altar), zum anderen war sie von Anfang an dazu bestimmt, die Gräber Pauls V. und seines Vorgängers Clemens VIII. aufzunehmen (Abb. 35/36). Diese befinden sich in den seitlichen Kreuzarmen (analog der Situation in der Sistina). Die Papstgrablage im Ikonenschrein ist gewissermaßen eine Bestattung „ad sanctum“. Was sie von einer Grabplatte in der Nähe eines Märtyrergabes oder einer Reliquie unterscheidet, ist die Visualisierung dieser Nähe zum Heilium: Die „Reliquie“ selbst ist ein Bild, zu der sich die Statue Pauls V., des Stifters, für den Eintretenden hinwenden scheint. Dies sei nur als ein erstes Beispiel für das komplexe optische Verweissystem in der Kapelle genannt. Eine wichtige Konstituente desselben liegt darin, daß sich der Fokus (i.e. die Ikone) nicht in der Mitte der Kapelle,

sondern an der dem Eingang gegenüberliegenden Seite befindet, im Unterschied zur Sistina der Schwerpunkt an den Rand des Zentralraums verlagert ist¹⁶. Hier steht der „altare ricchissimo“ Girolamo Rainaldi und Pompeo Targones mit seinen Jaspissäulen und der von vergoldeten Bronzeengeln getragenen Ikone auf Lapislazuligrund (Abb. 4)¹⁷.

16 Cf. auch SCHWAGER 1983, pp. 276f.

17 Zur Geschichte des Altars cf. BAGLIONE 1649; dort p. 326 die Bezeichnung „altare ricchissimo“; SCHWAGER 1983, p. 278, pp. 282f., etc.; DORATI 1967, pp. 246f. Ferner den Vertrag vom Juni 1610 im Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese T 180. Die Planungsgeschichte des Altars ist im einzelnen nicht leicht zu rekonstruieren. In unserem Kontext genügt es festzuhalten, daß sie mit dem definitiven Vertrag von 1610 zu einem Abschluß kommt.



4. Cappella Paolina, Altar

Die Dekoration der Paolina gliedert sich in zwei Bereiche: Unterhalb des Kranzgesimses ist das Reich der Skulpturen und Reliefs. Hierin konzentriert sich auch die Vielfalt kostbarer Materialien. Den Wölbereich oberhalb des Kranzgesimses schmücken Fresken in vergoldeter Stuckdekoration. Im Vergleich zur Sistina ist in der Paolina eine Entmischung von Malerei und Skulptur eingetreten (in ersterer gibt es nämlich Fresken auch im unteren Wandbereich). Wie durch diese Kooperation der Künste die Ikone, selbst ja ein Werk der Malerei, präsentiert wird und welche Funktion Fresken und Skulpturen hierbei zukommen, soll im zweiten Teil skizziert werden, vorderhand beschränke ich mich auf das Programm der Fresken, sogar nur auf einen Ausschnitt desselben.

I. Kyrill von Alexandrien
und die vertauschten Kunigunden:
Beobachtungen zum ikonographischen
Programm der Fresken

Das Dekorationssystem der Wölbzone der Paolina ist grosso modo von der Sistina übernommen, die Fresken verteilen sich auf die Laterne und die (rippenlose) Kuppel, die Pendentifs, die Bogenlaibungen – hier befinden sich je zwei hochrechteckige Felder und ein Tondo im Scheitel – und auf die Lünetten. In den seitlichen Armen sind letztere durch Fenster in zwei selbständige Kompartimente geteilt (Abb. 5, 44)¹⁸. Die altarseitigen Fresken und die Pendentifs sind das Werk des Cavaliere d'Arpino, der laut Baglione die Gesamtaufsicht über die Ausmalung der Kapelle innehatte, die Kuppel samt Laterne stammt von Cigoli, der Eingangsbogen von Baglione, die Querarme in toto von Guido Reni – auf dessen Fresken (in den Bogenlaibungen) liegt unser Hauptaugenmerk. Ich kann hier nicht auf die Genese des Dekorationssystems mit seiner charakteristischen Verbindung von Stuck und Fresken eingehen, ver-

wiesen sei auf das jüngst erschienene Werk von Stefan Kummer¹⁹.

Durch die Übernahme des Dekorationssystems der Sistina waren den Autoren des Programms, den Oratorianern Tommaso und Francesco Bozio²⁰, Anzahl und Disposition der Fresken vorgegeben. Aufgrund dieser Ausgangslage begnügt sich ihr erhaltener schriftlicher Programmentwurf für die Maler mit Angabe von *soggetto* und Inschrift für das jeweilige Freskenfeld²¹. Die Inschriften sind unverzichtbarer Bestandteil des Programms, durch sie wird es überhaupt erst „lesbar“, weil manche der dargestellten Figuren nicht aufgrund von Attributen oder dgl. identifiziert sind. Die Beigabe von Inschriften entspricht im übrigen den Forderungen von Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti etc.²². Daß in der Paolina ein Konstantinus Kopronymus, ein Leo V. (der Armenier), Pulcheria, S. Ignatius und Theophilus von Antiochien dargestellt sind, hat schon vielfach Anlaß zu Verwunderung und Verwechslung gegeben. Stendhal distanziert sich von dem Problem der Ikonographie mit Blick auf die künstlerische Qualität der Fresken Renis: „Dargestellt sind griechische Heilige und heiliggesprochene Kaiserinnen. Doch was liegt an den Namen dieser Gestalten²³?“ Eingehend befaßt mit diesen Namen, d.h. den Themen der Fresken, hat sich Émile Mâle in seinem großen Werk „L'Art religieux après le concile de

Monti. Zur Adaptionsweise des Systems in der Paolina cf. p. 10. Zu den Malern cf. CORBO 1967, p. 304.

20 SEVERANO, Giovanni: *Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma 1630*, vol. I p. 702. Tommaso Bozio (1548–1610) veröffentlichte eine Reihe von kirchengeschichtlichen und anitmacchiavellischen Werken. Außerdem hat er einen Traktat über die Madonna von S. Maria Maggiore geschrieben (Biblioteca Vallicelliana, Cod. H 29, ff. 555–567) und eine große Zahl von Manuskripten hinterlassen. Nach dem Tod des Bruders hat Francesco den ersten Band von Tommasos *Annales Antiquitatum* herausgegeben. Francesco ist nicht durch eigene literarische Werke hervorgetreten, und es mag sein, daß Tommaso den Hauptteil des Programms verfaßt hat. Cf. p. 302f. und Anm. 62f. Cf. CRAVERI: Bozio Tommaso (in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIII, 1971, pp. 568–571).

21 Der Programmvorwurf ist in drei Versionen nach drei verschiedenen Quellen veröffentlicht worden, jeweils ohne Kenntnis der vorausgehenden Publikation/en: CALENZIO 1907, pp. 993–997; NOACK, Friedrich: *Kunstpflge und Kunstbesitz der Familie Borghese (Repertorium für Kunstwissenschaft)*, vol. L, 1929, pp. 191–231, p. 196 und CORBO 1967, pp. 304f. Calenzios Ausgabe ist die wertvollste, weil sie eine Transkription des Originals in der Bibliotheca Vallicelliana (Cod. 0 57 II, ff. 373–378) ist und auch gestrichene Stellen wiedergibt. Die ausgeführten Inschriften weichen in einigen Fällen im Wortlaut etwas von dem Programmvorwurf ab oder sind ihm gegenüber gekürzt.

22 PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (in: *Trattati*, vol. II, pp. 117–509), p. 419f.; BORROMEO, Carlo: *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (in: *Trattati*, vol. III, pp. 1–113), p. 44.

23 STENDHAL: *Promenades dans Rome*, tme. II, n. e. Genève s. a. (Œuvres complètes, vol. VII), p. 324.

18 Wie auf der Berliner Zeichnung zu sehen ist (JACOB, Sabine: *Italische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Architektur und Dekoration 16.–18. Jahrhundert*, Berlin 1975, pp. 63f. Nr. 274 = HDZ 574) (Abb. 16), war zunächst analog der Sistina ein Fenster in der Altarlünette vorgesehen. Zur Zeit des Vertragsabschlusses 1610 spätestens war dies durch ein geschlossenes Feld ersetzt worden. Die Berliner HDZ 573 (Abb. 17), JACOB Nr. 275 zeigt eine Zwischenstufe an: Eine geschlossene Lünette, die von einem hohen Altaraufbau verdeckt wird. – Die Autorschaft dieser Zeichnungen kann hier ebenso wenig diskutiert werden wie der Anteil Rainaldis und Targones an Planung und Realisation. Offenbar hatte letzterer die Ausführung weitgehend in seiner Hand. Zu Targone cf. THIEME/BECKER, vol. XXXII, Leipzig 1938, pp. 445f. und Anm. 117, 131.

19 KUMMER (wie Anm. 10). Der römische Prototyp für das Dekorationssystem der Bogenlaibungen findet sich in der Madonna ai



5. Cappella Paolina, Blick in die Gewölbezone



6. *Cappella Paolina, Cancelli (Detail)* (Gregorio de Rossi)

Trente“²⁴. Jeder Versuch einer Reconsideratio wird dankbar auf dieses Werk zurückgreifen, ja vielleicht bedarf es einer Begründung, warum man eine solche überhaupt für erforderlich hält. Hören wir Mâle selbst: „Les fresques qui décorent les parties hautes de la chapelle sont étranges et méritent d'être examinées avec soin. Nous y trouvons, en effet, un exemple caractéristique de la lutte engagée par l'art contre le Protestantisme et leur étude nous mettra au cœur même de notre sujet“²⁵. Mâle behandelt die Fresken der Paolina in zwei getrennten Abschnitten, einen Teil unter dem Stichwort: Sieg über den Ikonoklasmus, den anderen unter: Maria als Überwinderin aller Häresien²⁶. Er bringt die Fresken ein nach der thematischen Ordnung seines Werkes, die er aus einem umfangreichen Material destilliert hat, ohne Rücksicht auf ihre Disposition in der Kapelle. Eine Zusammensicht lag nicht im Blickwinkel seines Werkes, einige Fresken erwähnt er nur in den Anmerkungen²⁷, und eines übergeht er: Das Feld mit den königlichen Frauen Pulcheria, Edelhred und Kunegunde (Abb. 12). Mâle, könnte man in Paraphrase seines Textes sagen, bedient sich der Fresken als „exempla“ für seine Argumenta-

tion, während wir die gesamte Kapelle als exemplum (einer Ikonenpräsentation etc.), bzw. als Lösung einer spezifischen Aufgabe betrachten²⁸.

Treten wir jetzt, nicht ohne einen Blick auf Gregorio de Rossis Gitter und die Maus „that he didn't fail to carve“ zu werfen (Abb. 6), unter dem Eingangsbogen hindurch, auf dem der gewaltsame Tod dreier „frevelhofter“ Kaiser zu sehen ist (von Baglione) (Abb. 7)²⁹, in das „Paradies“ der Kapelle. Wie leicht zu erkennen (aber noch nirgends bemerkt), hat das Programm eine einfache Grundanordnung. Durch die Darstellung von Gottvater in der Laternenkuppel, von Christus im Scheiteltondo des linken und dem hlg. Geist in dem des rechten Bogens wird ein trinitarisches Dreieck aufgespannt. Auf die Trinität bezieht sich auch das altarseitige Lünettenfresko: Gregorius Thaumaturgos erhält in einer Vision die „formula fidei“ (i. e. die Dreieinigkeitsformel) (Abb. 24)³⁰. – In dieses trinitarische Grundmuster fügt sich das (exzentrische) Kuppelfresko: Das „signum magnum“ über dem Apostelkollegium, umgeben von den Engelshierarchien (Abb. 26, 27)³¹. Cigolis Kuppelfresko wird begleitet von einer Inschrift nach Apok. 12, 1 im Kuppelfuß. Die „mulier amicta sole“, ohne Kind, aber in Bereicherung des ikonographischen Formulars durch ein Szepter als Regina ausgewiesen, bedeute, so der erhaltene Programmwurf, Maria und Ecclesia in einem³². Diese Identifizierung hat ihre Wurzeln in der Patristik und ist, wie angedeutet, für die im Mittelalter „Regina Coeli“ genannte Madonna von S. Maria Maggiore charakteristisch³³. Auf das Kuppelfresko kommen wir unten noch einmal zu-

28 Die folgende Analyse des Programms will also nicht in Konkurrenz zu Mâles Werk treten. Sie ist vielmehr Ergänzung, insofern sie die Themen, die Mâle ins Zentrum gestellt hat, nicht noch einmal ausführlich referiert, sondern voraussetzt. Insofern sie jedoch das Programm in seiner visuellen Realisation interpretieren will, wird Mâles Text zu ihrer Ergänzung und „Kontextualisierung“ im Rahmen seiner Thematik.

29 Es handelt sich um die beiden ikonoklastischen Kaiser Leo V. (der Armenier) und Konstantinos Koprnomos sowie Julianus Apostata. Die Inschriften aller Fresken finden sich Appendix.

30 VITTORELLI 1616, pp. 1 r–105. Andrea Vittorelli hat eine Art Lesebuch zu dem Programm der Paolina verfaßt, in dem die einzelnen Exempla nach den einschlägigen Quellen erzählt werden. In der Regel verweise ich auf dieses Werk, um die literarische Version der Themen anzuzeigen. Da das Werk jedoch das Programm der Paolina voraussetzt, bleibt zu klären, auf welchen Texten im besonderen dieses beruht. Cf. aus der reichen panegyrischen Literatur noch BRUNELLO, Pomponio: *Beatissimae Virginis Mariae laudatio, qua Roma loquitur, ac Sanctissimo Patri D. N. D. Paulo V. Pontifici Maximo de amplissima aede in basilica Sanctae Mariae Maioris summo artificio et ornatu aedificata, gratulatur*. Romae 1613, verlegt von der Typographia der R. Camera Apostolica aus Anlaß der Translatio imaginis.

31 VITTORELLI 1616, pp. 213–247.

32 CALENZIO 1907, p. 994. Zur Exegese von Apoc. XII, 1 siehe TRABUCCO 1957.

33 Cf. Anm. 6.

24 MÂLE 1931.

25 MÂLE 1931, p. 24.

26 ibidem, pp. 24–27.

27 Cf. z. B. ibidem, p. 35.



7. Cappella Paolina, Eingangsbogen (Baglione)

rück und konzentrieren uns vorläufig auf Renis Fresken in den Bogenlaibungen.

Der linke (i. e. evangelienseitige) Bogen, zur lateranensischen Salvatorkirche hin gelegen, zeigt im Scheiteltondo Christus, der im Begriff ist, drei Pfeile zur Erde zu schleudern. Auf den Rechteckfeldern darunter finden sich altarseitig Dominikus (Abb. 8) und eingangsseitig Franziskus (Abb. 9), je flankiert von zwei Ordensangehörigen. Auch ohne einen Blick auf die Inschriften ließe sich erkennen, daß es sich hier – bedenkt man den allgegenwärtigen Bezug zur Madonna in der Kapelle – um ein in die dritte Dimension hinausprojiziertes Bildthema handelt, für das als Beispiel ein Werk Gozzolis in Montefalco (Abb. 10) genannt sei, das im übrigen eine ähnliche inschriftliche Leseanweisung gibt, wie wir sie in der Paolina finden: Maria besänftigt den göttlichen Zorn mit Hinweis auf die beiden Ordensstifter³⁴. (Ottonelli und Pietro da Cortona haben in ihrem Ma-

lereitratat die „graziosa espressione di divoti affetti interni“ und ihre Wirkung auf den Betrachter bei Renis „Dominikus“ und „Franziskus“ hervorgehoben)³⁵.

Die Epistelseite, zur Trinità dei Monti hin gelegen, ist die Seite des hlg. Geistes. Unter dem Tondo mit der Taube sind im altarseitigen Fresko Kyrill von Alexandrien mit zwei Bischöfen (Abb. 11) und eingangsseitig die schon genannten Frauen Pulcheria, Edelthred und Kunegunde (Abb. 12) dargestellt. Vor der kurzen Interpretation dieser Anordnung soll ein Blick auf die Genese dieses Teils des Programms geworfen werden. Die ausgeführte Fassung weicht hier nämlich von dem schriftlichen Entwurf, dem „abbozzo“ der Brüder Bozio ab. Es lassen sich drei Phasen konstatieren.

gemeinsame Inschrift vor: VIRGO IRATUM TOTI MUNDO CHRISTUM PLACAT MERITA SS. DOMINICI ET FRANCISCI PROPONENS (CALENZIO 1907, p. 995).

35 OTTONELLI, Giovanni Domenico; BERETTINI (da Cortona), Pietro: *Trattato dell Pittura e Scultura. Uso e abuso loro*. Firenze 1652, p. 219.

34 Der schriftliche Abbozzo sieht für Franziskus und Dominikus die



8. Cappella Paolina, evangelienseitige Bogenlaibung, altarseitiges Fresko: Hl. Dominikus (Guido Reni)

(1) Der schriftliche Entwurf³⁶ sieht vor: Auf der einen Seite die heiligen Kaiserinnen Pulcheria und Kunegunde, auf der anderen die heiligen Königinnen Radegund und Edelhred, Frauen, die in der Ehe ihre Jungfräulichkeit bewahrten (einen sog. „matrimonio di S. Giuseppe“ führten). Darin sind sie dem Beispiel Mariens gefolgt; die Statue ihres Gatten steht in der Nische neben dem Altar, ebenfalls epistelseitig; Jungfräulichkeit genießt den besonderen Schutz des hlg. Geistes. – Das gemeinsame Auftreten der Kaiserinnen des Ostens und Westens Pulcheria (5. Jh.) und

Kunegunde (11. Jh.) sollte die Einheit von Orient und Okzident im Glauben, in der Nachfolge Mariens thematisieren.

(2) Durch einige Zeichnungen Renis³⁷ wird eine zweite Etappe der Programmfindung faßbar. Diese sieht vor: Ky-

37 Guido Reni, *Zeichnungen*, ed. Veronika BIRKE (Katalog der Ausstellung in der Albertina 14. 5.–5. 7. 1981) Wien etc. 1981, pp. 66–70. Wichtig in unserem Kontext: Windsor Castle Royal Library Inv. 3409 (Studie fünf griechischer Bischöfe, Kat. p. 66); Firenze, Uffizi Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 12461 F (Die heilige Edelhreda (sic: Pulcheria)) und vier weibliche Heilige, ibid. p. 68) (Abb. 13, 14). Cf. auch PEPPER, David: *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. Oxford 1984, pp. 25 ff., 224 ff.

36 CALENZIO 1907, p. 996.

9. Cappella Paolina, evangelienseitige
Bogenlaibung, eingangsseitiges
Fresko: Hl. Franziskus



rill von Alexandrien mit vier griechischen Bischöfen (Abb. 13) auf der einen und (wenn meine folgende Interpretation richtig ist) Pulcheria mit vier königlichen Frauen (Abb. 14) auf der anderen Seite – soweit aufschlüsselbar, ein rein byzantinisches Programm also³⁸. Bei der letztgenann-

38 Da bei diesen Zeichnungen im Gegensatz etwa zu den Vorzeichnungen für die Heraclius-Lünette (Abb. 32) (cf. Anm. 45) keine Inschriften beigegeben sind, können die Begleitfiguren nur hypothetisch bestimmt werden. Im Falle der Kyrill-Zeichnung handelt es sich wohl um vier griechische Bischöfe. In der ausgeführten Version jedenfalls sind westliche Bischöfe – entsprechend den Vorstellungen Carlo Borromeos – bartlos dargestellt. Es ist wahrscheinlich, daß den Zeichnungen dasselbe exemplum zugrunde liegt wie bei der

ten Zeichnung (in den Uffizien) muß ich einen Augenblick verweilen: Das Kompositionsschema ist, worauf schon Veronika Birke hingewiesen hat, von Raffaels S. Caecilia in Bologna inspiriert, die von Reni bekanntlich kopiert worden ist (heute in S. Luigi dei Francesi, Capp. Polet). Schwierig zu interpretieren sind die ikonographischen Attribute: Alle fünf Frauen halten, wenn ich das richtig sehe, Märtyrerpalmen; vier tragen Kronen; die mittlere ein Diadem,

ausgeführten Fassung. Nur in der letzteren aber sind Orient und Okzident auch bildlich repräsentiert. Zur Identifikation der Zentralfigur der Zeichnung in Florenz mit S. Pulcheria (entgegen der Auffassung von Birke) cf. p. 296.



10. Montefalco, San Francesco: Episode aus dem Leben des hl. Franziskus (Benozzo Gozzoli)

ist also als Kaiserin oder jedenfalls als Mitglied einer kaiserlichen Familie ausgewiesen. Ihre weitgehende Übereinstimmung mit der ausgeführten Zentralfigur legt die Identifikation mit der hlg. Pulcheria nahe. Nun war diese natürlich keine Märtyrerin – es wird auch schwierig sein, vier Märtyrerköniginnen ausfindig zu machen, eine Märtyrerkaiserin gibt es m.W. nicht. Wohl aber eine Märtyrerin aus kaiserlicher Familie (und das bringt uns der Lösung näher): Flavia Domitilla. Im Apsisfresko von SS. Nereo e Achilleo (der Titelkirche des Baronius) steht sie gekrönt zu seiten der Crux gemmata (vgl. auch das Fresko Pomarancios in derselben Kirche)³⁹; ein Diadem trägt sie auf der rechten Tafel von Rubens' zweitem Altarwerk für die Chiesa nuova (Abb. 42), das der Präsentation der Madonna

della Vallicella dient und das, wie noch zu postulieren sein wird, in vieler Hinsicht Vorbildfunktion für die Cappella Paolina hat⁴⁰. Die Rubenssche Domitilla mit ihrem Diadem und ihrem Palmzweig hat sich Reni zum Vorbild genommen und auch die übrigen Frauen mit dem letztgenannten Attribut versehen. Auf Intervention der Ikonographen (Tommaso Bozio war zeitweise Mitarbeiter Baronios bei den Annalen) wird der Künstler das Szepter in der Hand der Zentralfigur hinzugefügt haben und auf die un-

39 Zu Baronio e SS. Nereo e Achilleo cf. ZUCCARI, Alessandro: La politica culturale dell'Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio (*Storia dell'arte*, vol. 41–43, 1981, pp. 171–193).

40 Cf. pp. 328 f.

11. Cappella Paolina, epistelseitige Bogenlaibung, altarseitiges Fresko: Hl. Kyrill von Alexandrien (Reni)



richtigen Palmwedel in der ausgeführten Fassung verzichtet. Daß Reni sich in seinen zeichnerischen Experimenten nicht völlig vertraut zeigt mit einer hlg. Pulcheria oder gar Edelhthred, Radegund usf., tut seinem Ruf als neuer Apelles im Rom Pauls V. keinen Abbruch, und wir werden sogleich postulieren, daß *er* die Änderung des ikonographischen Programms veranlaßt hat.

(3) In der ausgeführten Fassung werden die Möglichkeiten aktualisiert, die die Einbringung des hlg. Kyrill ins Programm bietet: Kyrill (altarseitig) ist flankiert von einem orientalischen (bärtigen) und einem okzidentalen (bartlosen) Bischof (Abb. 11). Durch seine durch Maria bewirkte Einsicht in die Rechtgläubigkeit und Heiligkeit des Johannes Chrysostomus werden Ost und West ausgesöhnt (so

die Inschrift)⁴¹. Kyrill ist der Überwinder der nestorianischen Häresie auf dem Konzil von Ephesus (431), S. Maria Maggiore als Gründung Sixtus III. wird vom Baroniuskreis als Monument dieses Konzils angesehen. Kyrill ist eine

41 VITTORELLI 1616, pp. 147–151. Sein Bericht des Wunders beruht auf Nikephoros Callistes (ecclesiasticae historiae libri XVIII, *Patrologia Graeco-Latina*, vol. CXLV–CXLVII, 1865), vol. CXLVI, coll. 1149–1151. Kyrill war zunächst der Politik seines Vorgängers und Onkels Theophilos gefolgt und hatte sich gegen die Rehabilitation des Johannes Chrysostomus gestellt. Letzterer war 407 im Exil gestorben und von den Diptychen, der konstantinopolitanischen Bischofsliste, gestrichen worden. Erst nachdem er durch Maria ermahnt worden war, stimmte Kyrill der Wiederaufnahme des Johannes in die Diptychen zu, wie es von den Päpsten, den Bischöfen des Westens und Antiochiens gefordert worden war.



12. *ibidem*, eingangsseitig: Hl. Pulcheria, Edeltrud und Kunegunde (Reni)

Schlüsselfigur nicht nur für die Mariologie, sondern ebenso für die Trinitätslehre (genauer das „filioque“: das Ausgehen des Geistes vom Vater und vom Sohn) und stand im übrigen dem Stuhl Petri in Rom nahe. Ihm gegenüber Pulcheria, flankiert von Edelthred und Kunegunde (Abb. 12). Pulcheria tritt also in allen drei Fassungen auf, die englische Königin Edelthred⁴², wenn ich recht sehe, in (1) und (3), die Kaiserin Kunegunde ist in (3) ausgetauscht worden gegen die Königin Kunegunde von Polen, Tochter des Ungarnkönigs Bela IV. und Frau des Stanislaus Pudicus (13. Jahrhundert), die ebenso wie die gleichnamige Kaiserin einen matrimonio di S. Giuseppe geführt hat⁴³.

42 Cf. VITTORELLI 1616, pp. 155 f.

43 *ibidem*, p. 157.

Der Anstoß zur Änderung des ikonographischen Programms mag von Reni ausgegangen sein, da der schriftliche Entwurf aus künstlerischer Sicht als unbefriedigend empfunden werden konnte. Gemäß der in der Sistina vorgegebenen Lösung sieht der Text der Oratorianer für die altarseitigen und epistelseitigen Tonnenlaibungen je zweifigurige Felder vor, für die Evangelienseite macht er folgende Angabe: „Nell'uno de quadrangoli S Domenico con altri suoi supplicanti. Nell'altro S. Francesco nel medesimo modo“⁴⁴. Nun ist klar, daß man an eine je gerade Zahl von Begleitern zu denken hat, so daß Dominikus und Franziskus jeweils eine zentrale Position einnehmen (und die Gesamt-

44 CALENZIO 1907, p. 995.



13. Fünf griechische Bischöfe (Reni) (Windsor Castle Royal Library
Inv. 3409, Pen and Wash)



14. Pulcheria und vier weibliche Heilige (Uffizi, Inv. 12461 F)

zahl der Figuren damit ungerade wird). Wäre man dem schriftlichen Entwurf auf der Epistelseite wie auf der Evangelienseite gefolgt, hätte das bedeutet, daß drei- oder fünf-figurige Fresken auf der einen zweifigurigen Fresken auf der anderen Seite gegenübergestanden hätten. Da insbesondere das Dominikusfresko und das Feld, auf dem dann Kyrrill mit zwei Bischöfen dargestellt wurde, beim Eintreten in die Kapelle zusammengesehen werden, hätte das die auf Symmetrie (im modernen Sinne) angelegte Gesamtwirkung empfindlich gestört, und dies nicht nur in der Horizontalen, sondern (auf der zweifigurigen Seite) auch in der Vertikalen, insofern dann keine der Figuren in den Freskenfeldern senkrecht über den Skulpturen in ihren Nischen zu stehen gekommen wäre (Abb. 15). In der ausgeführten Fas-

sung erweisen sich die ersteren ja als ein Pendant zu letzteren im anderen Medium⁴⁵.

Während man auf der Altarseite bei der von der Sistina geerbten Zweifigurigkeit blieb und die Fresken des Cava-

45 Cf. auch Maffeo Barberinis panegyrische Verse auf die Fresken Renis: „Sculpta putas quae picta vides“ (in M. BARBERINI, nunc Papa Urbanus VIII: *Poemata*, Romae 1640, p. 234). – Dem Symmetriedürfnis Renis mag auch der Einfall entsprungen sein, auf der rechten epistelseitigen Lünnette (Abb. 33) bei dem Wunder des hlg. Ildefons von Toledo, einem der wenigen exempla, für das es eine ikonographische Tradition gibt, dieser und der Legende von der Marienerscheinung zum Trotz statt Maria einen Engel darzustellen, der Ildefons die Kasel überreicht. Dies geschah wohl in Angleichung an die Komposition der linken Lünnette, auf der ein Engel dem hlg. Johannes Damascenus die abgeschlagene Hand wieder ansetzt. Der Papst

liere d'Arpino hier „programm“-gemäß ausgeführt wurden⁴⁶, mußten die Ikonographen für die Epistelseite noch ein- oder zweimal aktiv werden, und zwar zuerst im Sinne der raffaelesken Fünffigurigkeit, mit der Reni in seinen zeichnerischen Entwürfen experimentierte⁴⁷, und schließlich mußten die drei Figuren, die zur Ausführung kommen sollten, eine neue ikonographische Identität erhalten. In dem auf diesem Weg erreichten überschaubaren Dreifigurenschema gibt es innerhalb der Gruppen eine Hierarchisierung, der auch die bogenförmige Aufbiegung des oberen Abschlusses der Felder korrespondiert. Für das eingangsseitige Fresko der Epistelseite bedeutete das, daß nicht der Kaiserin Pulcheria, in der Mitte des Freskos stehend, die gleichrangige Kaiserin Kunegunde „beigesellt“ werden konnte (oder umgekehrt), und so hat man – im übrigen auch inhaltlich gut begründbar – den immer noch ehrenvollen Platz der heiligmäßigen polnischen Königin überlassen.

Über die Rolle der Pulcheria im Programm ließe sich vieles sagen, erwähnt sei nur, daß der Tradition nach sie der heiligen Eudokia aus Antiochia oder Jerusalem eine von Lukas gemalte Ikone Mariens zugesandt hat und sie als die Gründerin der wichtigsten konstantinopolitanischen Ma-

scheint 1619 Lanfranco beauftragt zu haben, das Fresko „conforme la verità del miracolo“ zu korrigieren. Ein Zahlungsbeleg vom 8. August 1619, der sich hierauf beziehen dürfte, in: *Documenti sul Barocco in Roma*. Ed. J. A. F. ORBAAN. Roma 1929, p. 331. Der Bericht bei BELLORI, Goivan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. A cura di EVELINA BOREA. Introduzione di Giovanni Previtali. Torino 1976, pp. 382, 512 f. – Auch für die evangelienseitige Lünette hat Reni eine symmetrische Komposition gewählt: Narses und Heraclius (Abb. 32) triumphieren (mit einem Marienbild auf Banner bzw. Schild) jeweils über einen überwundenen Gegner, der nach vorne aus dem Bild zu fallen scheint (bei Narses bäuchlings, bei Heraclius auf dem Rücken liegend, den Kopf Richtung Altar gewendet, zu letzterem die Vorzeichnung in den Uffizien Inv. 12436 F: Cf. den Katalog von V. Birke wie Anm. 37, p. 66). Hierbei könnte es sich um die Rezeption antiker skulpturaler Darstellungen handeln (z. B. der Marc-Aurel-Säule). Die Planungsgeschichte dieser Lünette ist durch zwei weitere Zeichnungen dokumentiert: 1. Trustees of Chatsworth Settlement Inv. 481: Zwei Entwürfe für die Halblünetten mit Szenen der Heraclius-Legende und 2. Albertina Inv. 2793 Studie für ein Lünettenfeld, vermutlich Narses (Birkes Katalog p. 63–65). Allerdings glaube ich nicht, daß Reni in (1) ursprünglich zwei Felder für die Heraclius-Geschichte plante. Dem widerspricht nicht nur der abbozzo, sondern auch die weitgehende Übereinstimmung der Inschriften. Vielmehr dürfte es sich um Alternativentwürfe handeln, zumal in dem Text der Bozio nicht spezifiziert war, auf welcher Seite der Lünette Heraclius und auf welcher Narses gemalt werden sollte.

46 Dargestellt sind Ignatius und Theophilus von Antiochia evangelienseitig und Irenaeus von Lyon und Cyprian von Karthago epistelseitig. Die Fresken wurden im 18. Jahrhundert durch Domenico Corvi neu gemalt. Cf. RÖTTGEN, Herwarth: Saggio critico (in: *Il Cavaliere d'Arpino*, Catalogo della Mostra Roma, Giugno/Luglio 1973, Roma s.a., pp. 19–57) p. 43.

47 Nachweise in Anm. 37.

rienkirchen gilt⁴⁸. Die Verbindung der Fresken dieser Tonnenlaibung liegt in der Beziehung vermittelt des hlg. Geistes zwischen den Zeitgenossen Kyrill und Pulcheria, an die sich der Alexandriner in einem seiner Briefe „ad reginas“ mit geistlichen Ermahnungen und christologischen Erklärungen wendet⁴⁹.

Die inhaltliche Dimension der skizzierten Programmänderung – in meinen Augen eher ein Findeprozeß als ein Bruch –, wird verständlich vor dem Hintergrund der Missions- und Unierungspolitik Pauls V., die vor allem auch die Rückgewinnung der alten Patriarchate des Ostens im Auge hatte, was nicht nur von realer, sondern auch von hoher symbolischer Bedeutung war⁵⁰. Just im September des Jahres 1610, kurz vor der ersten acconto-Zahlung an Reni⁵¹, tauchte in Rom ein Abgesandter des traditionell nestorianischen Patriarchen von Babylon, residierend in Mosul, auf und trug den Wunsch nach Reunierung mit der Sancta Romana Ecclesia vor⁵². Die Forderungen der päpstlichen Seite bei den Verhandlungen waren – wie könnte es anders sein – Anerkennung des Primats Petri, der Theotokosnatur Mariens, des filioque ... Die kurialen Unterhändler konnten für ihre Argumentation vor allem auf die Schriften Kyrills zurückgreifen, des Antinestorianers par excellence, und Paul V. hat, nachdem man zu einer Einigung gekommen war, dem Archimandriten Adam (dem Abgesandten des Patriarchen) und den ihn begleitenden Jesuiten neben Geschenken auch einen Brief Kyrills, einst Vertreter päpstlicher Positionen in Ephesus⁵³, mit auf die Reise nach Mosul gegeben. Wie wichtig man diese und einige andere Gesandtschaften aus dem Orient (und aus Afrika) genommen hat, zeigt die Aufnahme ausführlicher Berichte nicht nur in die Viten des Borghese Papstes, sondern gar in die S. Maria Maggiore-Monographie des Paolo de Angelis, verfaßt anläßlich der Errichtung der Cappella

48 Von diesen Kirchen sei hier nur die Blachernenkirche genannt. In ihr ist Leo V. (der Armenier) ermordet worden, wie auf dem benachbarten Fresko des Eingangsbogens dargestellt ist. Tommaso Bozio hat eine Vita der Pulcheria verfaßt, die – soweit mir bekannt – nicht mehr existiert, cf. VITTORELLI 1616, pp. 152–155. Der ursprünglich für den Cartello vorgesehen (später gestrichene) Text lautete: S. Pulcheria Aug. Virginitatem nupta servans duo templa Deiparae condit, duo universalia concilia procurat ((i. e. Ephesinum und Chalcedonense)) (Calenzio 1907, p. 996).

49 CYRILLUS ALEXANDRINUS: De recta fide ad reginas (in: *Patrologia Graeco-latina*, vol. LXXVI, 1859, coll. 1335–1420); cf. BOZIO 1591., p. 321 f.

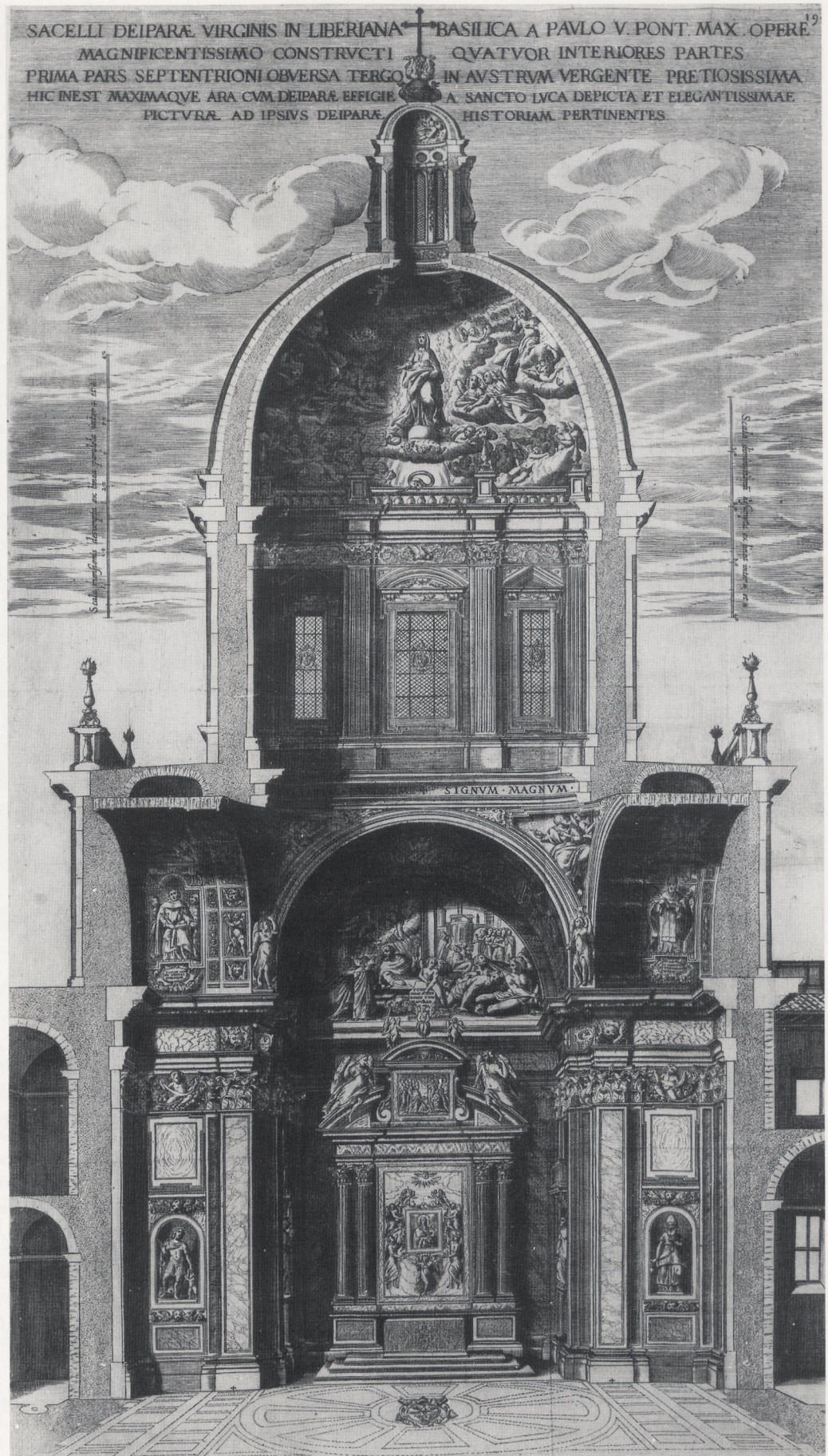
50 Zu Pauls V. Missionspolitik siehe PASTOR 1927, pp. 244–273. Cf. Anm. 82. Zur „symbolischen Bedeutung“ der Unierungspolitik cf. p. 309.

51 Corbo 1967, p. 312.

52 PASTOR 1927, pp. 264–266. Cf. auch Anm. 50.

53 Cf. den in der folgenden Anmerkung zitierten Text des päpstlichen Schreibens.

15. Schnitt durch die Querachse
(De Angelis 1621, Tafel p. 194)



Paolina (imprimatur 1616)⁵⁴. In diesen Kontext gehört auch das Botschafterrelief auf dem Grab des Papstes (Abb. 35)⁵⁵. Die Aufnahme Kyrills ins Programm (an prominenter Stelle) mit dem *conchetto* der Versöhnung von Ost und West (unter der Ägide des Papstes) scheint mir nicht zufällig mit diesen Aktivitäten zu koinzidieren.

Die Einbringung der Königin Kunegunde von Polen (= Kinga) geschieht im Hinblick auf die romtreue Politik Sigismund III. (aus dem Hause Wasa), der im Februar 1610 von Paul V. mit der Übersendung eines geweihten Schwertes geehrt wurde⁵⁶. Das rekatholisierte Polen unter dem starken Einfluß der Jesuiten stellte nicht nur einen Vorposten nach Rußland dar, das Sigismund nach der Ermordung des mit dem Katholizismus liebäugelnden falschen Dmitri mit einem zum Kreuzzug deklarierten Krieg überzog, sondern auch dem protestantischen Westen gegenüber. Die Darstellung Kunegundes, deren Gebeine erst 1591 von Kardinal Radzibill gehoben, 1603 von dem Jesuiten Radzinski mit geweihtem Wein gewaschen und von Kardinal Maczieowski in einer silbernen Theke geborgen worden waren (seliggesprochen wurde Kinga erst 1690)⁵⁷, befindet sich über dem Grab Clemens VIII., der einst Legat in Polen war und der den ersten polnischen Dominikaner Hyazinth, Rußlandmissionar und älterer Zeitgenosse der Königin, heiliggesprochen hat, wie auf einem der Grabreliefs zu sehen (Abb. 36)⁵⁸.

Der Freskenzyklus der Cappella Paolina setzt, sieht man von der Kuppel und den Pendentifs (mit Propheten) einmal ab, mit Themen und Gestalten der apostolischen Zeit an (nämlich Ignaz von Antiochien und Lukas), hat überhaupt seinen Schwerpunkt in den frühchristlichen Jahrhunderten, reicht aber mit seinen jüngsten Vertretern bis ins 13. Jahrhundert. (Am Ende steht Kunegunde nach Dominikus und Franziskus.) Er umfaßt also etwa die ersten 1300 Jahre „sub gratia“. Die literarische Fassung der dargestellten exempla kann man in den Annalen des Baronius nachlesen, entstanden auf Anregung des Gründers des Oratoriums S. Filippo Neri⁵⁹. Das Werk des Kardinals bildete auf lange Sicht den Bezugspunkt für alle kirchengeschichtlich ausgerichteten Unternehmungen der katholischen Welt, insofern es etwa offizielle Versionen von Wundern, Visionen und dgl. zu liefern vermochte. Als annalistisch angelegte Ausbreitung einer großen Materialfülle bot es aber nicht bereits thematisch sortierte Komplexe von exempla an⁶⁰; dafür sind in unserem Fall die großen mariologischen Werke der *rima cattolica* zuständig wie „De Maria Virgine incomparabili“ des Jesuitenheiligen Petrus Canisius (editio princeps 1577). Als besonders ergiebig erweist sich das Kapitel über den Marienkult in dem Werk „de signis ecclesiae dei“ von Tommaso Bozio, in erster Auflage in Rom 1591 erschienen⁶¹. Der umfangreiche Traktat, in eigenwilliger Methode Kontroverstheologie und Historiographie kombinierend⁶² und an Kompliziertheit im Aufbau dem Programm der Paolina vergleichbar, versammelt auf wenigen Seiten fast alle in den Fresken der Kapelle auftretenden Namen und Legenden⁶³, so daß man dem Autor, wie Baronius zur ersten Generation der Oratorianer gehörend und wie erwähnt zeitweise dessen Mitarbeiter⁶⁴, das Programm eigentlich zuschreiben müßte, wenn nicht Severano (ebenfalls ein Oratorianer) mitteilte, daß es in der Tat von ihm (und seinem Bruder) stammt⁶⁵. Auch die Geschichte von Kyrills Ermahnung

54 DE ANGELIS 1621, pp. 209–254, vor allem pp. 209–219: „Accipies pariter epistolam a Beato Cyrillo ((.)) ad Nestorium scriptam ((.)). Beatus Coelestinus Primus, praedecessor noster, Nestorium de illius salute sollicitus, correctionem eius curandam Beato Cyrillo mandaverat“ (ibidem, p. 213, aus dem von Pier di Vincenzo Strozzi verfaßten/übersetzten Schreiben Pauls V. an Elias). Zu Strozzi (segretario de Brevi), der ein Werk „de dogmatibus Chaldaeorum“ verfaßt hat, cf. Anm. 117. Zu den Gesandtschaften außerdem: BZOVIUS, Abraham: *Paulus Quintus Burghesius*, Romae 1624, pp. 36–43 etc.

55 DORATI 1967, p. 255. Herz 1981, p. 260. Das Relief zeigt zwar nur weltliche Gesandte, und hat so Aspekte, die hier ebenso wenig behandelt werden können wie die Verflechtung von kirchlich/geistlichen und weltlichen Aktivitäten der Päpste. – Sowohl in den Viten Pauls V. als auch bei De Angelis und noch bei Pastor werden weltliche und geistliche Gesandtschaften zusammen behandelt. Zu dem Relief und der dargestellten Gesandtschaft cf. jetzt auch: HERRMANN FIORE, Kristhina: Testimonianze storiche sull'evangelizzazione dell'Oriente attraverso i ritratti nella Sala Regia del Quirinale (in: *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V.* Catalogo della mostra, Castel S. Angelo, Rom 1990, pp. 91–103), p. 95 und die vorausgehende Ausstellung in Japan: Hasekura in Rome and Namban Art. Sendai (City Museum) 1989.

56 PASTOR 1927, pp. 471–497, bes. p. 484.

57 *Acta Sanctorum Julii* vol. V. Antverpiae 1727, pp. 661–783, besonders p. 662, 763, 767. Siehe außerdem PIO, Ranuccio: *Vita della venerabile Cunegonde reina di Polonia*, Roma 1633.

58 Es handelt sich obendrein um das rechte obere Relief (Heiligsprechung von Hyazinth und Raimund von Pennaforte, Giovanni Antonio da Valsoldo): HERZ 1981, p. 259f.

59 BARONIO, Cesare: *Annales ecclesiastici*, Romae 1588–1607.

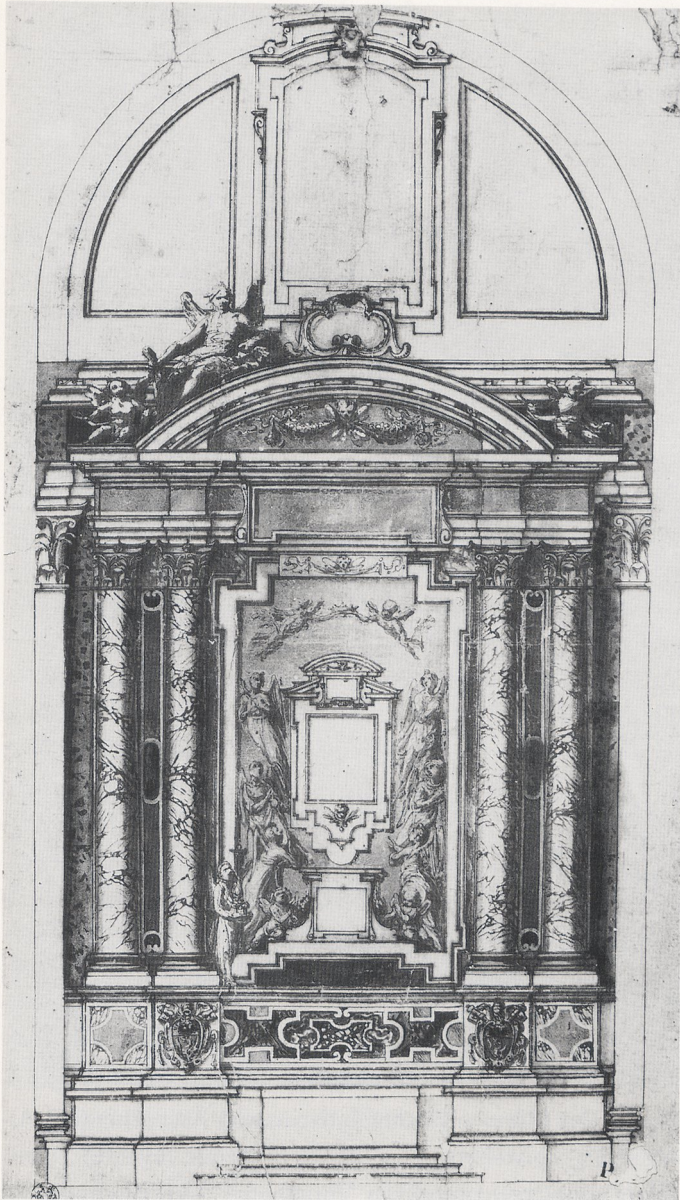
60 Es ist deshalb nicht leicht, Baronios Positionen zu allgemeinen Fragen (wie etwa zum Bilderkult) zu bestimmen. Seine Auffassungen sind vielmehr größtenteils unbekannt. Die Situation hat sich etwas gebessert durch Baronio e l'arte. *Atti del convegno internazionale di studi*, Sora 10–13 Ottobre 1984. Sora 1985. Cf. ferner CASTIGLIONE 1984. Nach Abschluß des Textes erschien der Artikel VON ZUR MÜHLEN, Ilse: Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom (*Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, vol. XLI, 1990, pp. 23–60).

61 Bozios Werk ist öfters neu aufgelegt worden, besonders häufig in Deutschland.

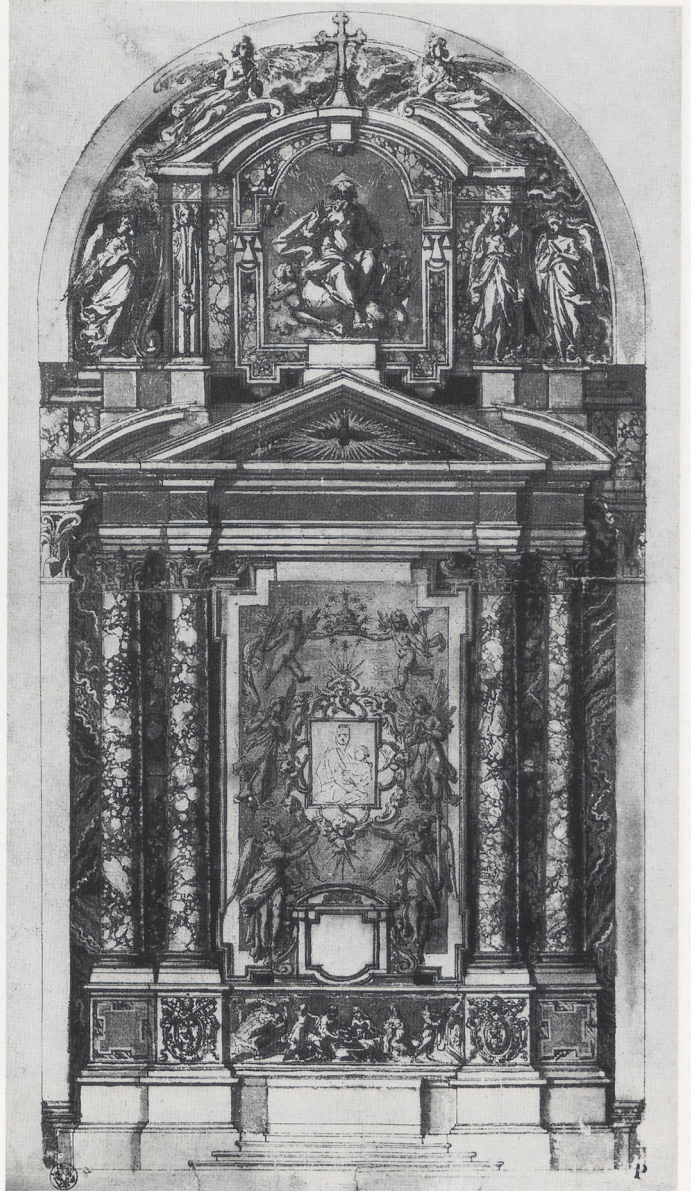
62 Zu Bozio cf. CRAVERI op. cit. (wie Anm. 20) und MASTELLONE, Salvo: Tommaso Bozio, l'„intransigente“ amico del Baronio, teorico dell'ordine ecclesiastico (in: *Baronio e la Controriforma. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Sora 1979. A cura di ROMEO DI MAIO et al. Sora 1982, pp. 219–230).

64 CRAVERI op. cit., p. 469.

65 Nachweis in Anm. 20.



16. Entwurf für den Altar der Paolina (Girolamo Rainaldi oder Pompeo Targone?) (Berlin Kunstbibliothek, HDZ 574, Federzeichnung laviert)



17. (wie 16) HDZ 573

durch die Madonna findet sich in dem einschlägigen Kapitel (wie auch bei Canisius)⁶⁶, selbst der jungfräulichen Königin Kinga begegnet man in „de signis“ und natürlich der Kaiserin Kunegunde⁶⁷.

Um es expressis verbis zu sagen: Ich sehe keinen Grund, das Programm der Paolina Baronius selbst zuzuschreiben⁶⁸, dagegen sprechen auch chronologische Gründe. Der Kardinal ist im Juni 1607 gestorben, zu einem Zeitpunkt, an dem noch nicht einmal die Disposition der Fresken der Altarseite feststand (cf. die Berliner Zeichnungen zum Al-

taraufbau von ca. 1607/1608 [Abb. 16, 17] und die ersten Einträge in den Rechnungsbüchern)⁶⁹. Eine inhaltliche Begründung versuche ich später⁷⁰. Es geht mir nicht darum, die grundsätzliche Bedeutung Baronios auch für das Pontifikat Paul V. zu bestreiten, sondern um eine Verfeinerung der Optik.

Auf der einen Seite also ist deutlich, daß der Freskenzyklus der Paolina mit allen seinen exempla eine ikonogra-

66 BOZIO 1591, vol. I, pp. 368–370.

67 ibidem, vol. I, p. 460, vol. II, pp. 343, 398, 436–438.

68 Cf. ZUCCARI (wie Anm. 39), pp. 192f.

69 Zu den Zeichnungen siehe Anm. 18. Der schriftliche Programmwurf dürfte meiner Auffassung nach von 1609 oder eher noch von Anfang 1610 stammen. Tommaso starb am 10. Dezember des Jahres. Möglicherweise war es Francesco, der die erforderlichen Änderungen im Programm elaborierte.

70 Cf. p. 317.

phische Formulierung der mit der Bilderlehre verknüpften Mariologie der riforma cattolica ist, wie sie literarisch in den entsprechenden Traktaten des späteren Cinquecento niedergelegt wurde. Wie schon Mâle bemerkt hat (ja mehr noch, als er angenommen hat)⁷¹, sind aus theologischer Sicht die Themen der Paolina Gemeinplätze. Ungewöhnlicher als die Themen selbst ist die Tatsache ihrer bildlichen Darstellung: Es gibt nur für wenige der exempla eine ikonographische Tradition bzw. Konvention.

Auf der anderen Seite hat sich zeigen lassen, daß aktuelle Ereignisse oder Umstände auf die Gestaltung des Programms eingewirkt haben. Das kann nicht bedeuten, daß durch die Einbringung von Kyrill und Kunegunde ein allgemein posttridentinisches Programmformular aktualisiert oder aggiornato worden ist – auch Kyrill (und sogar Kinga) gehören zum Exempelschatz der gesamten Epoche. Vielmehr sollte anhand dieser Themen, die sich aufgrund der Quellen angeboten haben, demonstriert werden, daß der Zyklus, (wie Mâle dargetan) treffliches Beispiel eines posttridentinischen Programms, naturgemäß einen (noch kaum untersuchten) individuellen Charakter hat und so in den einzelnen Argumenten wie in seiner Gesamtaussage auch ein Ausdruck des geschichtlichen Augenblicks ist, indem er entstand. Die Übersendung eines geweihten Schwertes an Sigismund III. und von Kyrills Brief an den Patriarchen von Babylon als Reaktion auf die Politik des Wasa-Königs und den Unierungswunsch des Nestorianers sind im diplomatischen Bereich ebenso charakteristische Ausdrucksmittel posttridentinischer Kultur, wie die gleichzeitige (bzw. dadurch veranlaßte) Einbringung von Kyrill und Kunegunde in ein mariologisches Programm.

Es gibt aber in der Paolina, wie bereits angedeutet, nicht nur die „Aktualität“ des historischen Freskenzyklus, sondern auch Beziehungen zwischen diesen Fresken und den zeitgeschichtlichen Reliefs der Papstgräber, woraus erhellt, daß die Papstgräber (Abb. 35, 36) (formal wie)⁷² inhaltlich in die Kapelle einbezogen sind. Die Kompatibilität der zeitgeschichtlichen und historischen Ereignisse ist dadurch gegeben, daß beide zur heilgeschichtlichen Phase „sub gratia“ gehören. Ohne daß Fortschritte und Rückschläge ausgeschlossen wären, steht das Handeln in dieser Epoche unter zwei Grundvoraussetzungen: 1. Einsetzung der Papstkirche, Pfingstauftrag⁷³ und 2. Begnadung: Maria, die Ersterlöste, ist die Mittlerin aller Gnaden oder, um eine Predigt anlässlich der Translatio imaginis zu zitieren⁷⁴, die

„tesoriera di dio e prefetta della segnatura di gratia“ im Himmel, die Kirche dies auf Erden. Insofern ist die Geschichte „sub gratia“ die Geschichte der Ausbreitung der ihre Feinde siegreich bekämpfenden Kirche, der ecclesia militans, unter der Hilfe Mariens (wirksam in ihren Bildern), und die inhaltliche Einbindung der Papstgräber in die Kapelle zeigt die heilsgeschichtliche Kontinuität, die in dem segensreichen Handeln der Päpste auch in der „Gegenwart“ offenbar wird.

Zu zeigen bleibt, wie durch die Einbringung Kyrills ein Aspekt des Gesamtprogramms (Abb. 5, 44) verstärkt wird, den Mâle nicht behandelt und der im vorigen zwar zur Sprache gekommen, aber noch nicht expliziert worden ist. Blicken wir noch einmal auf den Zyklus als ganzen: Auf das trinitarische Dreieck wurde hingewiesen. Am Fuße der Kuppel sehen wir das Apostelkollegium versammelt, die ersten Oberhirten der Kirche. Ihre Amtsnachfolger in apostolischer Sukzession sind die Bischöfe. Heilige Bischöfe finden sich zahlreich in den Bogen- und Lünettenfresken, sie vertreten die Kirchen der frühchristlichen Ökumene von Neocaesarea im Osten (Gregorius Thaumaturgos), über Antiochia (Ignatius und Theophilus), Alexandria (Kyrill), Karthago (Kyprian), bis Toledo (Ildefons) und Lyon (Irenäus) im Westen (Abb. 19)⁷⁵. Daß ein gewisser Schwerpunkt auf Antiochia liegt, erklärt sich daraus, daß S. Maria Maggiore das lateinische Patriarchat von Antiochia vertritt⁷⁶; auch der Evangelist und Madonnenmaler Lukas (im Scheiteltondo des Altarbogens) ist Antiochener, Julian (der Antichrist der Kapelle, im Tondo des Eingangsbogens) hat einen ironischen Traktat über die Antiochener geschrieben⁷⁷. Der Märtyrerbischof Ignatius von Antiochia (am Altarbogen, epistelseitig) ist der bedeutende (zweite) Nachfolger eines bedeutenderen Vorgängers: Der Bischofsstuhl der syrischen Metropole ist von S. Pietro gegründet⁷⁸, der

sopra le due Capelle ((sic!)) in Santa Maria Maggiore ((..)) 3 di Febbraio 16013 ((sic!)) (Archivio Capitolare di S. Maria Maggiore, Cappella Borghese, Miscellanea III, serie tematica int. 11, p. 9). Es gibt ferner ein Manuskript der Predigt im Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese I 60, ff. 121–127v (angezeigt auch bei SCHWAGER 1983, p. 256 nach einem Hinweis von Krsthina Herrmann Fiore). Beide Abschriften nennen als Autor einen P. Castello (bei Schwager: Costello), in Wirklichkeit stammt der Text, wie ich an anderer Stelle nachweisen werde, von dem Procurator der Franziskanerkonventualen Agostino Cassandri da Castelfidardo.

75 Bischöfe treten auch im Statuenprogramm auf: Giovanni Evangelista (Ephesus), Dionysius (Ps.-)Areopagita (Korinth). Zur Mithra zu Füßen Bernhards von Clairvaux cf. PRESSOUYRE 1984, vol. II, p. 397.

76 Cf. PANVINIUS, Onuphrius: *De praecipuis urbis basilicis*. Ed. Coloniae 1584, pp. 13 f.; VITTORELLI 1616, p. 40.

77 JULIANUS Imperator: *Misopogon vel Antiochensis* (in: *Opera quae extant omnia*. Zweisprachig ed. von PETRUS MARTINIUS, Paris 1583, pp. 32–145).

78 BARONIUS, *Annales ecclesiastici*, anno 39, Nr. XVI–XXVI. – Nur

71 MÂLE 1931, p. 36: „Il y avait donc une tradition, qui fut respectée à la Chapelle Pauline, mais qui fut enrichie d'exemples nouveaux.“

72 Cf. SCHWAGER 1983, p. 346.

73 Marth. 16, 18 f.; 28, 19 f.; Act 1, 7 f.

74 ((Padre Agostino Cassandri da Castelfidardo)), Ragionamento ((..))



18. Cappella Paolina, Blick zur Altarseite

sich bekanntlich später nach Rom begeben hat und der erste Bischof der Reichshauptstadt geworden ist.

Überblicken wir das in der Spätantike sich zur *res publica christiana* wandelnde *Imperium Romanum* auf der historischen Karte von Abraham Ortelius (1600) (Abb. 20), so sehen wir in der Mitte Rom, dessen Bischof das Oberhaupt aller katholischen Kirchen wurde. – In den Fresken der Paolina ist kein Papst dargestellt, einen solchen finden wir vielmehr in Madernos *Liberiusrelief* im Frontespizio des Altaraufbaus, an der Stelle, an der man eine Dedikationsinschrift erwarten würde (Abb. 18). Herausgehoben durch seine Nähe zur Ikone und die Kostbarkeit der Materialien (Marmor, Lapislazuligrund)⁷⁹ zeigt sich das Papst-

Ignatius und Theophilus werden inschriftlich als Patriarchen bezeichnet.

⁷⁹ Das *Liberiusrelief* besitzt also denselben Grund wie das große Altarfeld, auf dem die Ikone angebracht ist. An keiner anderen Stelle in

tum im Zentrum des *orbis pictus catholicus* der Kapelle, als Sachwalter des kirchlichen Gnadenschatzes die Grundlinien der Gesamtkirche bestimmend, die auch die Orden mit einschließt (Dominikus und Franziskus). Das ist symbolisiert in der Gründungslegende von S. Maria ad Nives, der *basilica maior* der *Mater Ecclesiae*, präsent in ihrem von Lukas gemalten Bild⁸⁰.

Diese Darstellung einer christlichen Ökumene unter der Ägide des Papstes mit den in ihren Kirchen residierenden

der Kapelle wird Lapislazuli verwendet. Eine Dedikationsinschrift z. B. im Frontispiz des Altaraufbaus der Cappella Gregoriana in San Pietro, der die *Madonna del Soccorso* inszeniert. Diese von Gregor XIII. ausgestattete Kapelle und das angelagerte Papstgrab sind formal und funktional ein wichtiger Anknüpfungspunkt für Sistine und Paolina. Cf. Anm. 87.

⁸⁰ An anderer Stelle werde ich auf das *Liberiusrelief* Stefano Madernos auf dem Hintergrund der ikonographischen Tradition des „*miraculum nivis*“ in der Basilika eingehen.



19. Organisation des römischen Reiches um 395 (Putzger, Historischer Weltatlas, Berlin etc. 1967, p. 29)

Bischöfen (deren Missionseifer und Kampf gegen die Häresie unter der Hilfe Mariens die heiligen Vorbilder in den Fresken demonstrieren) ist das zentrale Anliegen des Programms, dessen weltliche, in die ekklesiologischen eingebundenen Aussagen hier übergangen werden müssen⁸¹.

81 Cf. die negativen Exemplar der ikonoklastischen Kaiser auf dem Eingangsbogen (Abb. 7) und die positiven Exemplar auf der Evangelien-seite (in den Lünetten): Narses und Heraclius (Abb. 32), die mit Hilfe Mariens bzw. ihres Bildes im Dienste der Kirche kämpfen. VITTORELLI 1616, pp. 120ff. widmet diesem Thema besonders breiten Raum, seine Liste von Beispielen anderer Herrscher, die Bilder Mariens in die Schlacht trugen, beginnt mit Spanien. Es mußte untersucht werden, ob und inwieweit die päpstlichen Positionen zu Spanien, Frankreich (zum Zeitpunkt der Ermordung Heinrichs IV. 1610) und England ins Programm involviert sind. – Im übrigen gibt es in den Fresken Bilder Mariens nur auf der „Christus-Seite“, welche die vita activa der eher kontemplativen i. e. literarischen Tätigkeit von Johannes Damascenus und Ildefons auf der „Geistseite“ (Abb. 33) gegenüberstellt. Obendrein treten diese Bilder im Bild nur in militärischen Kontexten auf, und zwar als zärtliche Mutter auf dem Schild des Narses und als Orantin auf der Standarte des Heraclius, vielleicht ein Versuch, hier byzantinische Ikonenformulare darzustellen.

San Carlo Borromeo, Ideal des posttridentinischen Bischofs, heiliggesprochen von Paul V. am 1. November 1610 (ihm ist eine der beiden Trabantenkapellen der Paolina geweiht)⁸², hatte selbst ein Abbild der Ikone von S. Maria Maggiore in seinem Sterbezimmer (Abb. 21)⁸³. Als Archipresbyter der Basilika hatte er im Jahre 1569 wohl Anteil daran, die Erlaubnis für die Jesuiten zu erwirken, das Bild

82 PASTOR 1927, pp. 185f. ALBERIGO, Giuseppe: Carlo Borromeo come modello di vescovo nella chiesa posttridentina (*Rivista storica italiana*, vol. LXXIX, 1967, pp. 1031–1052).

83 Wie auf einem der sogenannten Quadroni zu sehen, der offiziellen Bildvita von San Carlo (Abb. 21). Sie stammen aus den Jahren 1602–1604, aus der Zeit vor seiner Heiligsprechung also. Die Darstellung des Todes des Kardinals kann Carlantonio Procaccini zugeschrieben werden (BRIZIO, Anna Maria; ROSSI, Marco: *I Quadroni di San Carlo nel Duomo di Milano*. Milano 1965, pp. 104f.). Wir wissen aus einem Inventar des erzbischöflichen Palastes und aus einem Anhang zu seinem Testament, daß San Carlo mehrere Kopien der Madonna von S. Maria Maggiore besessen hat (BASCAPÉ, Giacomo: *L'eredità di San Carlo Borromeo all'Ospedale Maggiore di Milano*. Milano 1936, pp. 168–174; PECCHIAI, PIO: *L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte*. Milano 1927, pp. 515f.).



21. Carlo Borromeo erhält das Viatikum (Caravaggio) (Duomo di Milano, Quadroni di San Carlo)

Mission ist natürlich ein Grundthema der Papstkirche, und man könnte, um nur bildliche Dokumente zu erwähnen, bis zu den Palastaulen Leos III. (9. Jh.) und weiter zurückgehen; zu bemerken aber der neuerliche Bedeutungszuwachs in der posttridentinischen Kirche. Wichtige historische Voraussetzungen hierfür sind der Fall von Konstantinopel auf der einen und die Entdeckung der Neuen Welt auf der anderen Seite. Gregor XIII. (1572–1585) ist geradezu als Missionspapst bezeichnet worden, hingewiesen sei nur auf die Darstellung der japanischen Gesandtschaft in einer Grisaille am ursprünglichen Grabmal Gregors in S. Pietro⁸⁷, das in seiner Disposition als unmittelbarer Vorläufer für die Gräber der Sistina und Paolina zu gelten hat⁸⁸.

Das Programm der Paolina ist ein Missionsprogramm ebensosehr, wie es antihäretisch ausgerichtet ist – beide

87 Zum Grabmal Gregors XIII. cf. KRÜGER, Jürgen: Das ursprüngliche Grabmal Gregors XIII. in S. Peter in Rom (*Korrespondenzblatt – Collegium Germanicum Hungaricum*, vol. XCV, 1986).

88 Cf. *ibidem*.

Aspekte sind unauflösbar miteinander verbunden, man könnte sagen: Es zeigt die „geistbegabte“ Kirche in Erfüllung des Pfingstauftrages, wozu sowohl die Bekehrung der Heiden als auch die Rückführung der Ketzer zum rechten Glauben gehört. Die prominenteste Stelle im Zyklus (die Lünette über dem Altar) (Abb. 24) nimmt Gregorius Thaumaturgos ein, im 2. Jahrhundert Bischof von Neocaesarea im äußersten Osten des Imperium, der der Legende nach zu Beginn seines Episkopats 17 Gläubige vorgefunden hat und am Ende seiner Tätigkeit im Dienste der Rechtgläubigkeit, wozu ihn die „formula fidei“ befähigte, nur noch 17 Heiden zurückließ⁸⁹. Die Komposition des Freskos von Cavaliere d'Arpinos, das den Heiligen auf der linken Seite beim Empfang dieser Erklärung des Trinitätsgeheimnisses in einer nächtlichen Vision durch Maria und den greisen Johannes Evangelista zeigt und auf der rechten Seite den Sieg über die heidnischen Idole nebst ihren Anhängern und weitere Taten des heiligen Wundertäters illustriert, knüpft

89 VITTORELLI 1616, p. 103 (nach Gregor von Nyssa).



22. Martyrium des bl. Ignatius von Azevedo auf einer Missionsreise nach Lateinamerika (Detail) (Courtois zugeschr., um 1650) (Palazzo del Quirinale, Roma)

formal wie inhaltlich an Raimondis berühmten „Morbetto“-Stich (Abb. 25) von ca. 1515 an, der auf einen Entwurf Raffaels zurückgehen dürfte und eine Episode aus Vergils Aeneis zum Thema hat⁹⁰.

90 Aeneis III 130ff.: Auf Kreta gelandet, hat Aeneas eine Stadt gegründet, die bald von einer Pestseuche heimgesucht wird (cf. die Inschrift nach Vers 140). In einer nächtlichen Vision sieht er vor sich die aus Troja mitgeführten Penaten, vom Mondlicht umflossen (plena per insertas fundebat luna fenestras), die ihn auffordern, Kreta zu verlassen und nach Hesperien (Italien) zu segeln. In der Zweiteilung des Freskos (in eine Nacht- und eine Tagszene) durch die Säule und die vorgestellte Inschrifttafel, der Darstellung der Vision des Pestheiligen Gregorius, den gefallen Leibern und Idolen im Vordergrund und in weiteren Details hat sich Cavaliere d'Arpino Raimondis Morbetto bedient. Zu letzterem cf.: *The Engravings of Marcantonio Raimondi*. Essays by I. SHOEMAKER and E. BROWN. Cat. by I. Shoemaker. Lawrence, Kansas 1981, p. 118f. – Wenn man sich die Säule bis zur Madonna in der Kuppel auf der Mondsichel (Abb. 27) ausgezogen denkt, dem Hermenschaft des Stiches gegenüberstellt und den bärtigen Kopf des gestürzten Idols mit dem Haupt des Terminus vergleicht, wird die programmatische Tendenz des Freskos über dem heiligen Bild noch deutlicher. Für den Hinweis auf den Morbetto und anregende Diskussion danke ich Matthias Winner.



23. Äthiopische Kopie der Madonna von S. Maria Maggiore (17. Jahrhundert) (Addis Ababa, Institute of Ethiopian Studies, Inv. 4232)

Die frühchristliche Gemeinschaft, als Vorbild von allen christlichen Konfessionen in Anspruch genommen, vertritt in ihrer Darstellung in der Paolina archetypisch die Zielvorstellung der Sancta Romana Ecclesia (nicht nur) der posttridentinischen Zeit, in dem die Alte Welt (in den Grenzen des Imperium Romanum) als Bild des „modernen“ Erdkreises fungiert⁹¹. Eingedenk der „prima oratio Petri ad

91 Die Rolle von Byzanz im Programm der Paolina wäre eine eigene Untersuchung wert. Ein Bischof der Stadt am Bosphorus taucht nur indirekt auf (Johannes Chrysostomus in der Inschrift des Kyrill von Alexandrien), Konstantinopel war im übrigen kein früher Patriarchensitz (im Unterschied zu Antiochia, dessen lateinisches Patriarchat wie erwähnt von S. Maria Maggiore vertreten wurde). Andererseits besteht in Rom seit dem Fall von Konstantinopel 1453 ein deutlicher Anspruch auf die Übernahme der byzantinischen Tradition als Garant einer dogmen- und kirchengeschichtlichen Kontinuität, was sich im Laufe des Cinquecento analog zur Auseinandersetzung von „Wittenberg und Byzanz“ (cf. das gleichnamige Buch von ERNST BENZ, Marburg 1949) in der verstärkten Bemühung um byzantinische Texte usw. äußerte. Im Freskenzyklus wird positive weltliche Herrschaft in Byzanz (als Fortsetzung des römischen Kaisertums) in ihrem Sieg im Orient und als Rettung Italiens vor den Goten dargestellt, negative Herrschaft weist in ihrer häretischen



24. Altarseitige Lünette: *Gregorius Thaumaturgos erhält die Formula fidei und Wundertätigkeit des Heiligen* (Cavaliere d'Arpino)

populum⁹² und der Tätigkeit der Apostel, in Nachfolge des Vorbildes der heiligen Bischöfe der ersten christlichen Jahrhunderte ... ist man gemäß Matth. 28 in der Gegenwart zu neuen Ufern fortgeschritten und arbeitet neuen Missionszielen entgegen („usque ad ultimum terrae“). Zugleich befindet man sich (wie schon in frühchristlicher Zeit) in einem steten siegreichen Kampf gegen die Häresie (das Gegenprinzip zum Wirken Mariens und der Kirche, die Umtriebe des Bösen in der Geschichte). Immer von neuem zeigt sich der Sieg der Frau über die Schlange, aber der endgültige Sieg, die endgültige Überwindung des Feindes wird erst bei der Eröffnung des siebten Siegels ein-

treten, mit dem Ende aller Geschichte. Das ist der Sinn der Kombination des Protoevangeliums von Gen. 3, 15 (*ipsa conteret caput tuum*; Inschrift unter dem Lünettenfenster der Eingangsseite) mit dem *Signum magnum* (Apok. 12) in der Kapelle⁹³. Das Programm der Paolina ist aber nicht vor allem eschatologisch, sondern optimistisch im Diesseits, deshalb läßt sich das *Signum Magnum* der Kuppel auch als Symbol für den allemal siegreichen Kampf in der Geschichte verstehen⁹⁴. Das ergibt sich schon aus dem

Ablehnung von Bilder- und Heiligenkult auf den Protestantismus voraus. – Türkenkrieg und Glaubenskonflikt bestimmen also auch den Umgang mit der byzantinischen Geschichte.

92 Act. 2, 14 ff.

93 Das schließt in keiner Weise Beziehungen zum Thema der „Immaculata Conceptio“ aus, die hier nicht behandelt werden.

94 Wie p. 292 erwähnt, folgt das Programm der Paolina der mariologisch-ekklesiologischen Exegese von Apoc. 12, 1 (cf. auch Anm. 32). – S. Maria Maggiore spielte eine besondere Rolle in diesem „Kampf“. In Zeiten der Gefahr zogen Bittprozessionen zur Basilika, nach Triumphen über die Türken (wie der Schlacht von Lepanto) brachte man die erbeuteten Standarten der Madonna zum Geschenk.



25. Morbetto (Stich des Marcantonio Raimondi nach Raffael, ca. 1515)

schriftlichen Programmentwurf. Im Freskenzyklus zeigt es sich zum einen daran, daß das Motiv des Zertretens eines Schlangenkopfes von dem Engel (in fingierter Skulptur) aufgenommen wird, der die Inschriftentafel für das Fresko mit Gregorius Thaumaturgos hält (so also eingeholt ist in den Bereich der historischen Fresken) (Abb. 24). Zum anderen läßt es sich aus Cigolis Behandlung des Themas von Apok. 12 selbst schließen: Wie im schriftlichen Entwurf angegeben, ist der „mulier amicta sole et luna sub pedibus eius“ und der Schlange darunter S. Michele Arcangelo gegenübergestellt „in forma di combattente“ (Abb. 26). Mi-

Zur Erinnerung an die Konversion Heinrich IV. 1595 wurde vor der Basilika ein Tabernakel mit Säule, Kreuz und Marienfigur errichtet (das Säulenmonument ist im Hof zwischen Baptisterium und Sistina erhalten) (cf. PASTOR, Ludwig von: *Geschichte der Päpste*, vol. XI: Klemens VIII, Freiburg i. Br. 1927, p. 104f. mit Bibl.).

chael ist im Fresko jedoch nur schwer auszumachen, weil er als schemenhafte Lichtfigur hinter den Aposteln dargestellt ist, die just an dieser Stelle (gleichsam in Übersetzung der überirdischen Waffen Michaels ins Weltliche – genauer, ins Kirchliche) massiert und mit geschwellten Muskeln ihre Waffen und Werkzeuge zur Schau stellen⁹⁵.

Ein weiteres: Die Schlange zu Füßen der Maria-Ecclesia (Abb. 27), sichtbar von einem Standpunkt noch außerhalb der Kapelle, wird beim Eintreten successive verdeckt; hat man den Eingangsbogen mit der Darstellung der drei einen

95 Die Schar der Apostel ist um den hlg. Hieronymus bereichert, der der Tradition zufolge in S. Maria Maggiore begraben und Autor der Vulgata ist (Abb. 26). Die Korrektheit seiner Bibelübersetzung ist von den Protestanten angefochten worden, die Prophetenfiguren in den Pendentifs tragen zweisprachige (Hebr./lat.) cartelli. Cf. Mâle 1931, p. 35. Zur Bedeutung des PS-Hieronymus Briefes „Cogitis me“ für die römische Assumptio-Liturgie cf. WOLF 1990 s. v.



26. Cappella Paolina, Detail des Kuppelfreskos (Cigoli)

gewaltsamen Tod sterbenden Kaiser passiert, so ist sie verschwunden i.e. überwunden, und wir werden am Ende noch in einem anderen Kontext den Weg in die Kapelle als Eintritt ins Heil/Paradies erleben. Soviel zur Schlange, nun zum Mond, zur „luna sub pedibus eius“. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts ist wiederentdeckt und durch einen Artikel Panofskys allgemeiner bekanntgeworden, daß Cigoli die Mondsichel zu Füßen der Mulier nach Galileis „Sidereus nuntius“ gestaltet hat (Abb. 28)⁹⁶. Beim

Blick durch das von ihm konstruierte Fernrohr erkennt man, so der Physiker, „aufgrund sinnlicher Gewißheit, daß der Mond keineswegs eine sanfte und glatte, sondern eine rauhe und unebene Oberfläche besitzt und daß er, ebenso wie das Antlitz der Erde selbst, mit ungeheueren Schwelungen, tiefen Mulden und Krümmungen überall dicht be-

⁹⁶ Das wurde – vermutlich ohne Zuhilfenahme eines Fernrohres – von A. Canezza bei Restaurierungsarbeiten am Kuppelfresco 1931 „entdeckt“ und von ANICHINI, Giuseppe: *La cupola del Cigoli in S. Maria Maggiore e un cimelio galileiano* (L'Illustrazione Vaticana, vol. III, 1932, pp. 812–814) veröffentlicht. – Überlegungen zum Verhältnis von Kunst/Kunsttheorie und zum Weltbild Galileos bei PANOFSKY, Erwin: Galilei as a Critic of the Arts (*Isis*, vol. XLVII, 1956, pp. 3–15, auch sep.). – Ferner: CHAPPELL, Miles: Cigoli, Galileo, and

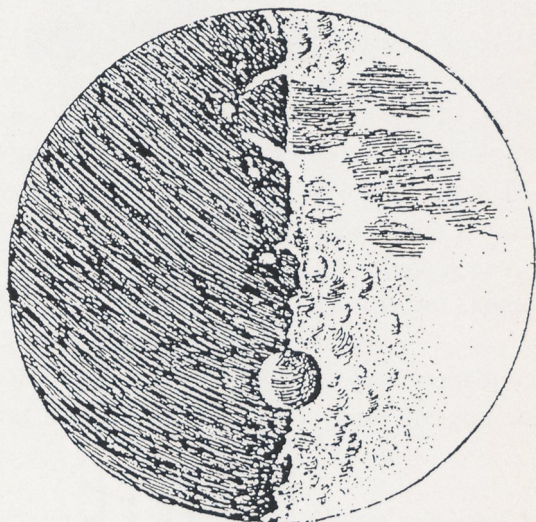
Invidia (*Art Bulletin*, vol. LVII, 1975, pp. 91–98) und EDGERTON, Samuel Jr.: Galileo, Florentine „Disegno“ and the „Strange Spottedness“ of the Moon (*Art Journal*, vol. XLIV, 1984, pp. 225–232). Zu Cigolis Tätigkeit in S. Maria Maggiore insgesamt: MATTEOLI, Anna: *Ludovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto* ((.)) Pisa 1980, pp. 245–249; FARANDA, Franco: *Ludovico Cardi detto il Cigoli*. Roma 1986, pp. 93–99, p. 109, pp. 168–171. – Der Artikel von MANN, Heinz Herbert: Die Plastizität des Mondes – Zu Galileo Galilei und Ludovico Cigoli (*Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, vol. XXIII, 1987 ((1988)), pp. 55–59) untersucht Cigolis Mond aus dem Blickwinkel des Paragone zwischen Malerei und Skulptur.



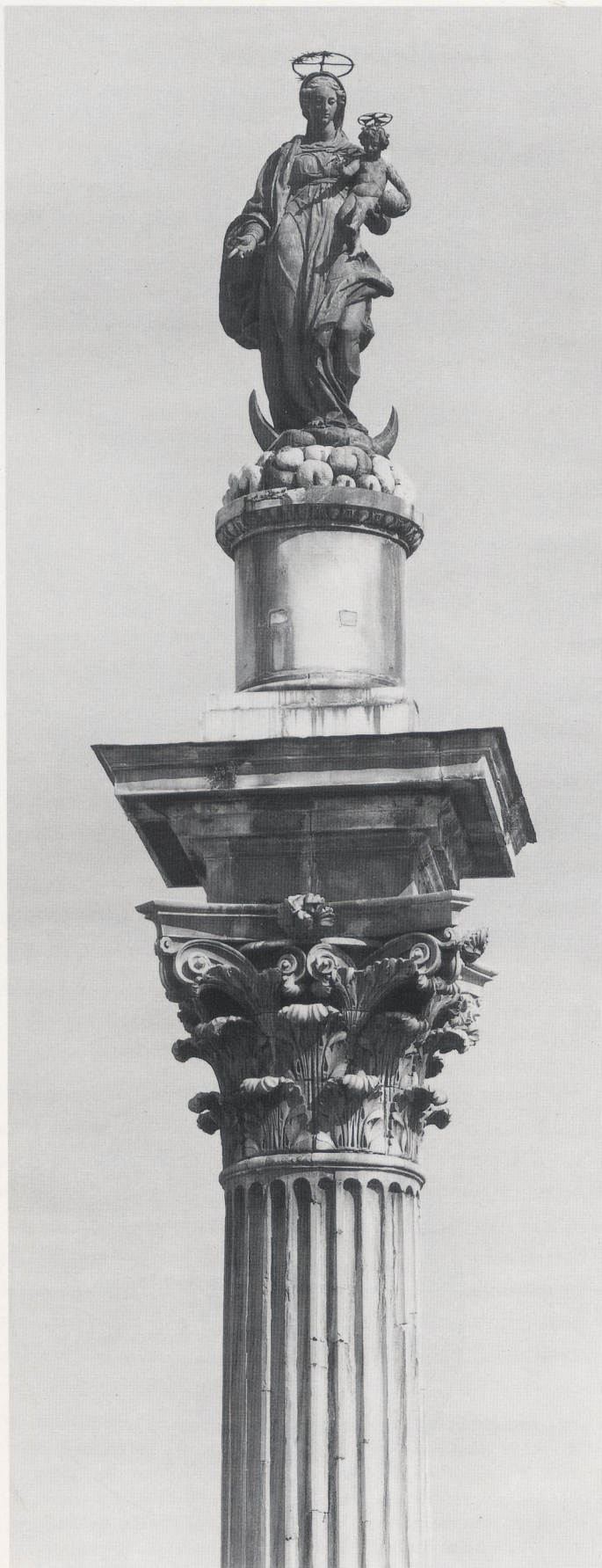
27. Cappella Paolina, Kuppelfresko: Die „Mulier“ auf der Mondsichel (Cigoli)

deckt ist“⁹⁷. Ich glaube nicht, daß Cigoli die Mondsichel aus dem *Sidereus nuntius* allein deshalb übernommen hat, weil er mit dem großen Naturforscher befreundet war. Vielmehr scheint mir gerade die Verbindung der gemäß der mittelalterlichen Traditionen der Ikone als Regina ausgewiesene Maria-Ecclesia und der nach den neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen (vermittels des zur Zeit der Ausmalung noch nicht diskreditierten Galilei) dargestellten Mondsichel charakteristisch für diejenige Richtung an der Kurie, die Paul V. zur Ausarbeitung des ikonographischen Programms seiner Kapelle bestimmt hat – namentlich Tommaso Bozio, der schon in „de signis“ darge-

97 Zitiert nach GALILEI, Galileo: *Sidereus Nuntius* (Nachrichten von neuen Sternen) ((.)). Hgbn. und eingeleitet von HANS BLUMENBERG. Frankfurt a.M. 1980, p. 83.



28. *Facies Lunae* (aus Galileis *Sidereus Nuntius*, Venedig 1610)



29. Mariensäule auf der Piazza di S. Maria Maggiore

legt hat, daß die Kirche nicht nur Erbe und Hüterin frühchristlicher und mittelalterlicher Traditionen ist, sondern auch der fruchtbarste Nährboden für die Entfaltung der Wissenschaften und Künste (liberaler wie mechanischer)⁹⁸. Wenn auch den Menschen durch den Sündenfall die Pforten des blühenden Garten Eden verschlossen sind und die Tore der edelsteinbesetzten Mauern des himmlischen Jerusalem sich noch nicht geöffnet haben, so bringt die Kirche den christianisierten Völkern doch Agrikultur (inkl. Weinbau) und Architektur (d.h. Wohnen in wohlbefestigten Städten) und viele andere bona corporalia, – liberalitas, humanitas usf. als bona civilia, um von den bona spiritualia ganz zu schweigen. Wie schon die Pax Romana versteht sich die Pax Christiana als Zivilisierung und Kultivierung barbarischer Völker⁹⁹, die Ausbreitung der Kirche (nach dem neutestamentarischen Auftrag) ist die Erfüllung von Gen. 1, 28 „sub gratia“, i.e. die Verwirklichung der „decens felicitas apostolorum“¹⁰⁰.

Im Anschluß an die Translatio imaginis in die Kapelle ließ Paul V. von Carlo Maderno die einzige noch aufrechtstehende Säule der Maxentiusbasilika, die man seinerzeit für das templum Pacis Vespasians (Abb. 30) ansah, auf den Esquilin transportieren, über hohem Postament auf der Piazza di S. Maria Maggiore aufstellen und mit einer von Berthelot geschaffenen Marienplastik aus vergoldeter Bronze bekrönen (Abb. 29). Dies übrigens nur wenige Wochen nach der Aufstellung der Salvatorstatue auf der gerade vollendeten Fassade von S. Pietro. Auf spezielle Probleme wie Restaurierung/Neuschaffung des Kapitels kann ich hier nicht eingehen¹⁰¹. In unserem Kontext wichtig ist, daß es sich bei der Säule nicht wie bei den von Sixtus V. versetzten Obelisken oder den mit Statuen von Petrus und Paulus

98 BOZIO 1591, vol. II, pp. 415–502 (signum 93) et passim.

99 Bozios wichtigstes Beispiel ist Deutschland. Er listet 200 beneficia auf, die die Kirche den Germanen gebracht hat. Bozio 1591, vol. II, pp. 423–502.

100 ibidem, vol. II, p. 415. – Es handelt sich um den Titel von signum 93. Vergleichbare „Fortschritts“-vorstellungen scheint es bei Baronijs nicht zu geben, zumindest scheinen sie nicht literarisch manifest geworden zu sein.

101 Zur Maxentiusbasilika cf. NASH, Ernest: *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*. Tübingen 1961, vol. I, pp. 180–182 mit Bibl. Das Kapitell scheint weitgehend neugeschaffen worden zu sein (zumindest neue Akanthusblätter angesetzt). Für Diskussion des Problems danke ich Christoph Dittscheid. Im übrigen müßten die zeichnerischen Aufnahmen des Kapitells vor der Translation untersucht, das aktuelle Kapitell vermessen und die einschlägigen (vom Verfasser durchgesehenen) Quellen zur Translation im römischen Staatsarchiv (Kameralakten) ausgewertet werden. Die Inschrift Pauls V. (cf. Abb. 31) spricht allerdings nur von „pristino nitore restitutam“, was man als Reinigung und Polierung verstehen möchte. Ein neugeschaffenes Kapitell wäre dann eine Antikenrekonstruktion, die als antik ausgegeben wurde.



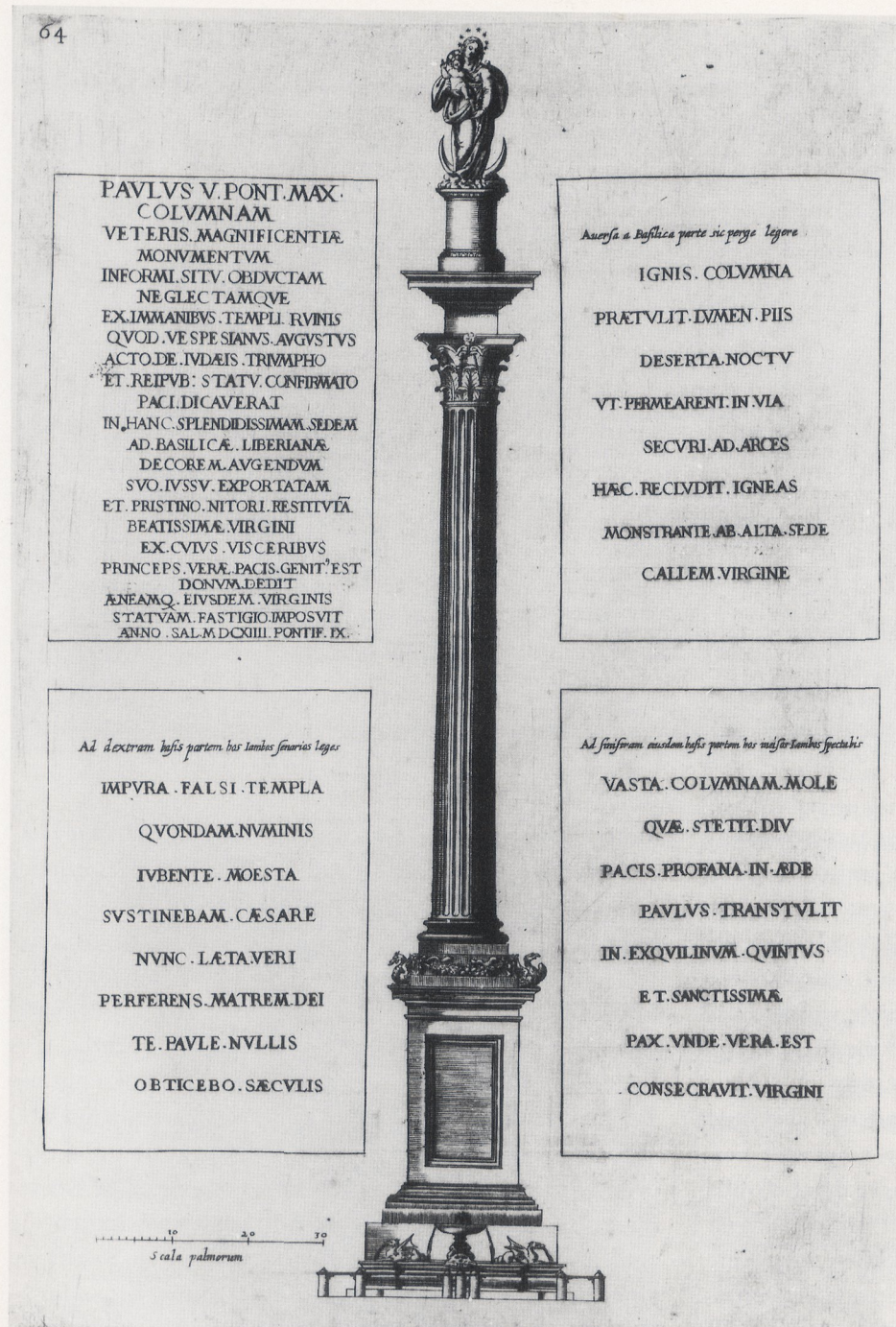
bekrönten Säulen Trajans und Marc Aurels um ursprünglich freistehende Monumente handelt, die nun dem Kreuz oder den neuen Dioskuren Roms geweiht wurden, sondern um das Bauglied eines (vermeintlichen) Tempels, das aus seiner architektonischen (bzw. tektonischen) Aufgabe entlassen, zum Säulenmonument umfunktionierte wurde. Dies konnte geschehen, weil man wohl sah, daß die Säule in der Maxentiusbasilika bzw. im templum Pacis nicht als anonymer Träger schwerer Gewölbmassen, sondern – bei eher fiktiver Tragfunktion – als Würdezeichen eingesetzt war. So ist sie denn nicht wie viele ihrer weniger durch Größe und Rang ausgezeichneten Kolleginnen für den gewaltigen Materialbedarf päpstlicher Bauunternehmungen aufgezehrt worden, sondern, indem sie vom Bauglied zum Säulenmonument wurde, ist sie gleichsam zum *pars pro toto* des Bauwerks geworden, aus dem sie stammt: dem templum Pacis. Die Antiquare des 15./16. Jahrhunderts hatten die mittelalterliche Auffassung vom Einsturz des der Pax aeterna geweihten Tempels bei der Geburt Christi, des wahren Friedensfürsten, ins Reich der Legende verwiesen und aufgrund epigraphischer Zeugnisse das Bauwerk für eine Gründung Vespasians angesehen, errichtet nach dem Sieg über die Israeliten und der Zerstörung von Jerusalem durch Titus¹⁰². In diesem Tempel wurden der Tradition zufolge

die im Triumph nach Rom gebrachten israelitischen Heiligtümer (der siebenarmige Leuchter, die Arche des Bundes usw.) aufbewahrt. In der Zerstörung Jerusalems durch die Römer sah man eine gerechte Strafe für die Kreuzigung Jesu und die Erfüllung der im Neuen Testament ausgerufenen Prophezeiung. Titus galt späterhin nicht als Schuldiger, sondern als Werkzeug der divina Providentia. Das Ende des israelitischen Tempels, die Transferierung des Tempelgerätes in das templum Pacis und dessen Ruin sind der katholischen Tradition (jedenfalls einem Strom derselben) Symbole eines geschichtlichen Prozesses: Die Befriedung und Ausbreitung des römischen Reiches (durch die „guten“ Kaiser Augustus, Trajan, Vespasian etc.) sieht sie als notwendige Voraussetzung (die Schaffung einer Infrastruktur gewissermaßen) an für die Realisierung der *res publica christiana*, und im Bruch der alttestamentarischen Tradition im Judentum in apostolischer Zeit zeigt sich ihr das Christentum als rechtmäßiger Erbe (im Sinne der eusebianischen Reichstheologie und im Gegensatz zur „*civitas Dei*“ des Augustinus).

Durch Paul V. wird die zweite Translation symbolisch inszeniert und die Säule Maria (bzw. ihrer *imago*), der

102 Zur Position des Baronius in diesem Sinne cf. JACKS, Philip: Baronius and the Antiquities of Rome (in: *Baronio e l'arte* – wie Anm.

56 –, pp. 75–96), pp. 81f. Zum Friedensgedanken im Kontext der Säulentranslation cf. auch OST, Hans: Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XIII, 1971, pp. 231–285), pp. 271f.



Arche des Neuen Bundes, zum Geschenk gebracht (Abb. 31)¹⁰³. Wie sie einst vorzügliches „ornamentum“ im Tempel des Friedens war (und zugleich Ausdruck kaiserlicher magnificentia), dient sie jetzt, nachdem dieser Tempel nur noch als gewaltige Ruine fortexistiert, „ad basilicae Li-

berianae decorem augendum“. Gewiß hat der Borghese Papst damit an ein Vorhaben Sixtus' V. angeknüpft, der die Säule vor S. Maria degli Angeli aufstellen wollte. Der Blick auf die Inschriften Pauls offenbart jedoch, daß bei allem Bemühen um Abwehr heidnischen Aberglaubens (so wurde die Säule auch dem üblichen Exorzismus unterzogen) und der Idolatrie eine Bedeutungsverschiebung gegenüber den Obeliskeninschriften Felice Perettis obwaltet. Während man Sixtus geradezu einen ikonoklastischen Zug nachsagen konnte (in Wahrheit unterliegt seine Politik im Laufe seines Pontifikats durch den Einfluß der Antiquare einem all-

103 Cf. auch die Anspielung auf die Feuersäule auf der von der Basilika abgewandten Seite (Abb. 31). Insgesamt wird also die Übernahme sowohl der antiken als auch der jüdischen Traditionen artikuliert und im übrigen – zur Campagna hin – die Bedeutung der Säule als Orientierungszeichen unterstrichen. (Eine ähnliche Rolle konnten auch die Glocken spielen.)

mählichen Wandel)¹⁰⁴, erinnert die Dedikationsinschrift Pauls V. am ehesten an Paul III., nach dem sich Camillo Borghese aus Dankbarkeit benannt hat, wenn nicht überhaupt an die Weihinschriften antiker Caesaren. Das „monumentum veteris magnificentiae“ sowie „restituere“ und „donum dare“ klingen an „priscae excellentiae virtutisque monumentum“, „restituere“ und „condonare“ der berühmten kapitolinischen Inschrift Sixtus IV. an¹⁰⁵, doch mit dem gänzlich gewandelten Impetus, daß nämlich die magnificentia des kaiserlichen Stifters von Paul nachgeahmt, ja übertroffen und in den Dienst der Kirche gestellt wird. Wenn man noch weitergehen wollte, könnte man sagen, daß hier das Versöhnt-Sein ästhetischer Normen (die aus der antiken Kunst und Kunstlehre stammen und für die die Säule als Inbegriff von Ordnung und Schönheit steht) mit den theologischen Postulaten bzw. der Geschichtskonzeption der Kirche demonstriert wird. Bei Baronius kann man lesen, daß es die Christenverfolgungen waren, die die zum Christentum übergetretenen (guten antiken) Künstler zu Märtyrern gemacht und so die Künste zur Verwaisung gebracht hätten¹⁰⁶. Paul V. hat die Säule (informi situ obductam et quasi neglectam) gleichsam gerettet, von der Ruine zu ihrer neuen sedes splendissima, zum Tempel des wahren Friedens gebracht – und sie wird seinen Namen künftigen Jahrhunderten nicht verschweigen¹⁰⁷.

So kommt Maria „und das heißt die Kirche“ nicht nur auf die Mondsichel Galileis, sondern auch über die Corinthia aus dem vermeintlichen templum Pacis Vespasians zu stehen (Abb. 27, 29).

In den gerade skizzierten Grundlinien – und damit zum Resümee von Teil I – stimmen die Geschichtskonzeptionen Baronios und Bozios bzw. des Papstes überein. Die Unterschiede zeigen sich erst an bestimmten kritischen Punkten: Baronius hält, wie einst schon der lateranensische Kanoniker Lorenzo Valla die konstantinische Schenkung für eine Fälschung – eine Auffassung, die Paul V. nicht akzeptieren konnte. Der Programmautor seiner Kapelle Bozio erweist sich in jeder Hinsicht als „päpstlicher“ als Baronius (oder

auch Bellarmin); man hat ihn geradezu als intransigent bezeichnet. Mit diesen Positionen verbunden ist bei Bozio die schon 1591 vorgelegte Idee eines katholischen Fortschritts – auch dies also keine Neuentwicklung unter Paul V.

Der erste posttridentinische Papst, der die Erforderlichkeit naturwissenschaftlicher Studien (Geographie, Kartographie, Astronomie etc.) für die Kirche erkannt und sie entsprechend gefördert hat, ist Gregor XIII. Der von ihm errichtete Turm der Winde ist eine der ältesten Sternwarten Europas. Daß Gregor, wie erwähnt, zugleich ein Missionspapst war, ist kein Zufall. Vielmehr gehen Missionierung und Erforschung der Erde und der Gestirne eine Verbindung ein, wie sie besonders charakteristisch für die von Gregor stark geförderten Jesuiten ist. Die Erschließung neuer Regionen für das Christentum bedurfte fortgeschrittener technischer Mittel, seien es kartographische Werke oder astronomische Instrumente zum Nutzen der christlichen Seefahrt usf. oder auch „nur“ – um im Geiste von Bozios „de signis ecclesiae dei“ und unter dem „signum magnum“ der Madonna von S. Maria Maggiore – heidnischen Völkern die Überlegenheit des Christentums auch in technischer und wissenschaftlicher Hinsicht zu demonstrieren, man denke nur an Matteo Riccis chinesische Weltkarte von 1609.

Dies ist der Nährboden für Galileis Entdeckungen in Rom. Kein Wunder obendrein, daß er seine Hauptkonkurrenten just in den Jesuiten fand. Als Galilei 1611 in der ewigen Stadt eintraf, sah er sich von Papst und Kurie gefeiert¹⁰⁸. Für eine kurze Zeit hatte es den Anschein, als ob Kirche und neues naturwissenschaftliches Weltbild vereinbar seien, altchristliche/mittelalterliche Traditionen und neue Physik in wirkungsvoller Verbindung die Pax christiana auf Erden auszubreiten vermögen. Dies ist der geschichtliche Augenblick, in dem die Paolina entstanden ist. Bald sollten sich Widersprüche zeigen, aber Paul V. hat das, wenn ich nicht irre, niemals recht wahrhaben wollen.

Mit diesen Andeutungen sei die Teilanalyse des ikonographischen Programms der Paolina beendet; eine weitergehende Untersuchung müßte die Lünetten, die Pendentifs, den Eingangsbogen und schließlich Vorjoch und Sakristei miteinbeziehen, die politischen Intentionen des Programms herausarbeiten¹⁰⁹. Im übrigen ist die Paolina nicht nur in Hinsicht auf Architektur und Dekorationssystem

104 Zu Sixtus V. und seinem Umgang mit der Antike, seiner Urbanistik etc. siehe u. a. SCHIFFMANN, René: *Roma Felix, Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern etc. 1985. GAMRATH, Helge: *Roma Sancta Renovata.* Roma 1987 (Analecta Romana Inst. Dan. Suppl. XII).

105 Cf. BUDDENSIEG, Tilmann: Die Statuenstiftung Sixtus IV. im Jahre 1471 ((. . .)) (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XX, 1983, pp. 33–73) mit Bibl.

106 Cf. HERKLOTZ, Ingo: Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom (in: *Baronio e l'arte* – wie Anm. 60 –, pp. 21–74).

107 In der antithetischen Gegenüberstellung des „moesta sustinebam Caesare“ und „laeta . . . te Paule nullis obticebo saeculis“ werden die persönlichen Ansprüche des Papstes am deutlichsten.

108 Auf die umfangreiche Galilei-Literatur kann ich hier nicht eingehen, es sei nur auf Blumenbergs Einführung: „Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit in Galileis Sidereus Nuntius“ (wie Anm. 97) hingewiesen.

109 Eine breiter angelegte Analyse des Programms müßte ferner die dargestellten Exempla mit den entsprechenden Versionen der Magdeburger Zenturien konfrontieren und im übrigen die Leitgedanken



32. Cappella Paolina, evangelienseitige Lünnette: Narses und Heraclius (Reni)

das Pendant zur Sistina, sondern führt auch im ikonographischen Programm fort oder komplettiert, was in der Sistina angelegt ist. Das Programm der Sistina¹¹⁰ ist genealogisch (nach Matth. 1), behandelt also die Zeit ante legem und sub lege und zielt auf die Geburt Christi, dessen Geburtshöhle sie beherbergt. Die Verbindung des Sistina- und des Paolinazyklus geschieht durch die neutestamentarischen Fresken der Obergadenwände über den frühchristlichen Mosaiken mit ihren Themen aus dem Alten Bund, so daß sich eine Gesamtsicht der Heilsgeschichte in der Basilika ergibt¹¹¹. Die Gegenüberstellung von Sistina und Pao-

lina folgt letztlich der schon im Triumphbogen des 5. Jahrhunderts gegebenen Disposition mit den Städten Bethlehem (epistelseitig) und Jerusalem (evangelienseitig). Wie unschwer zu erkennen, ist die Cappella Sistina mit dem Praesepe das Bethlehem und die Cappella Paolina mit ihrem von Engeln getragenen Bild und dem Hofstaat Mariens das (himmlische) Jerusalem von S. Maria Maggiore.

II. Die Kooperation der Künste zur Inszenierung der Ikone

In der Auflistung dessen, was eine umfassende Analyse des ikonographischen Programms der Fresken leisten müßte, ist ein Punkt unerwähnt geblieben, von dem ich

in den Kontext der zeitgenössischen Geschichts- und Fortschrittsvorstellungen in protestantischen Kreisen ebenso wie in der politischen Theorie und Utopie stellen.

110 Cf. Anm. 12.

111 Es müßte auch die Rezeption der frühchristlichen Mosaiken in diesem Kontext untersucht werden. – Zu den über Auftrag des Erzpriesters Pinelli (1593) freskierten Obergadenwände siehe SCHWAGER

1983, pp. 296f. und MARTINELLI, Angelo: *Santa Maria Maggiore sull'Esquilino* ((.)). Roma 1975, pp. 102–111 (mit Abb.).



33. Cappella Paolina, epistelseitige Lünnette: Hl. Johannes Damascenus und hl. Ildefons von Toledo

jetzt ausgehe. Wenn die Paolina eine Kooperation der Künste darstellt, fragt sich, welche Rolle dabei der Malerei, genauer den Fresken zukommt; oder, um zum Anfang meiner Überlegungen zurückzukehren: Wenn die Hauptfunktion der Kapelle darin besteht, die Lukasikone neu zu präsentieren (und Gräber aufzunehmen), welches ist die Funktion des Freskenzyklus, wie steht er zum Skulpturenprogramm, zu den Gräbern, zur Ikone selbst? Während die beiden erstgenannten Punkte schon andeutungsweise zur Sprache gekommen sind¹¹², ist letzteres noch nicht diskutiert worden. Zunächst sei daran erinnert, daß in der Paolina (im Vergleich zur Sistina) eine Entmischung der Kunstgattungen stattgefunden hat, Fresken haben ihren Ort ausschließlich oberhalb des Kranzgesimses. Das von der Sistina übernommene Dekorationssystem wurde umformuliert und durch eine Vielzahl wechselseitiger Bezüge

(deren physische Transmission vielfach von den Engelsfiguren in vergoldetem Stuck übernommen wird) aktiviert. Doch gibt es keinen unmittelbaren visuellen Bezug dieser Fresken zu dem anderen Werk eines Malers in der Kapelle – der Lukasikone. Diese gehört einer anderen Realität an.

Die Fresken lassen sich am ehesten als Bildkommentar bezeichnen (mit einem Textkommentar verbunden), die häufig ihren Bezugspunkt in ihre eigene Bildwirklichkeit hereinholen. So sehen wir Maria in den Fresken sowohl in Erscheinungen (bei Gregorius Thaumaturgos, Ildefons von Toledo [Abb. 33] etc.) als auch im Bild dargestellt (auf dem Schild des Narses, auf der Standarte des Heraklius [Abb. 32]). Der nächstgelegene Vergleich für das Verhältnis von Freskenmalerei zur Ikone ist die Disposition der Papstgräber mit den historischen Relief, die gemäß einem alten Würdeformat die monumentalen Statuen der Päpste umgeben. Auch die in den Reliefs dargestellten Gesta der Päpste wiederholen ihren Protagonisten in ihrer Gattung, und so

112 Cf. p. 302; p. 304.

figurieren Paul V. und Clemens VIII. mehrfach auf den Reliefs (Abb. 35, 36).

Das Verbindungsglied zwischen der Wölbezone (dem Bereich der Fresken) und der Wandzone (Skulpturen, Reliefs, Ikone) in formaler wie inhaltlicher Hinsicht ist das Schneewunderrelief (Abb. 18). Die „Realität“, der die Ikone in der Kapelle am ehesten zugehört, ist also die der Skulpturen, wenn sie auch durch die Jaspissäulen und ihre Inszenierung über dem Altar von diesen ausgegrenzt und abgehoben ist (Abb. 34). So sehen wir das Porträt, die Bildreliquie Mariens in der Mitte der isokephalen Reihe der Statuen von Dionysius Ps.-Areopagita, Paul V., David, Johannes Evangelista, Joseph, Aaron, Clemens VIII., Bernhard von Clairvaux, nämlich zwischen den Standbildern ihres Adoptivsohnes Johannes und ihres jungfräulichen Gatten Joseph. Wie in der Sistina die Statuen seitlich der Papstgräber jeweils die beiden Hauptheiligen aus der Ordensfamilie des betreffenden Papstes darstellen, so finden wir in der Paolina seitlich Mariens ihre irdische Familie versammelt. Die Beziehungen der Statuen seitlich der Papstgräber zu diesen ist hier aufgebrochen, und die Statuen gehören, wenden sich zur Mitte, zu Maria. David und Aaron, um nur die altarseitigen zu nennen, sind die priesterlichen und königlichen Ahnen der Madonna¹¹³.

Natürlich muß innerhalb der Reihe der Skulpturen eine Differenzierung vorgenommen werden. Zum einen gibt es die Gruppe der sechs Statuen in Nischen jeweils in den Schmalseiten des griechischen Kreuzes, zum anderen die von Säulen und Reliefs (den Grabarchitekturen) umgebenen Papststatuen an den Langseiten der Arme. Der Fokus der Sistina liegt in der Mitte des Zentralbaus, das Schema der Kapelle ist dann erfüllt, wenn in der Liturgie der Platz auf dem Papstthron hinter dem Altar (flankiert von den Statuen Petri und Pauli) von dem zelebrierenden Papst eingenommen wird, der damit eine den Päpsten in den seitlichen Armen ähnliche Position besetzt. In der Paolina liegt der Fokus am Rande des Zentralbaus, an der Altarseite, der so der höchste Rang zukommt. Ihr nachgeordnet, aber typologisch am nächsten stehend, sind die seitlichen Arme des Kreuzes. Die Papststatuen, Porträts eines jüngst verstorbenen und eines zur Zeit der Aufstellung noch lebenden Papstes, sind aus dieser Sicht dem Porträt Mariens am ehesten kompatibel (Abb. 34, 35, 36)¹¹⁴.

113 Zum Skulpturenprogramm siehe PRESSOUYRE 1984, vol. I, pp. 135–141; vol. II, pp. 391–398 (bes. pp. 136f.).

114 Die Statuen wurden 1611 aufgestellt (*Documenti sul Barocco in Roma*. Ed. J. A. F. ORBAAN. Roma 1929, pp. 195f. = avviso dic. 14, 1611). – Die Madonna war – wie noch auf Abb. 4 zu sehen – meist durch eine kostbare Bekleidung überfangen, die dem Bild gleichsam Relief verlieh. Jedoch zeigen sowohl der Stich des Altaraufbaus bei DE

Die marmornen Effigies der Päpste sind Grabmonumente, in dauerhafter Schwere bergen die Gräber die Überreste der hier bestatteten Pontifices maximi der römischen Kirche¹¹⁵. Diesen Epitaphien in den seitlichen Kreuzarmen entspricht kein Grab auf der Altarseite, die Ikone ist nicht das Mumienporträt Mariens. Wohl ist Maria gestorben, und ihr Tod ist auf dem Fresko über dem Eingangsbogen der Paolina dargestellt¹¹⁶. Aber dort, wo in der Kapelle ihr Grab, ihre Reliquie unter der Mensa sich befinden sollte, schwebt über dem Altar die Ikone von plastischen Engeln getragen auf einem Grund von Lapislazuli, der – so der Vertrag vom Juni 1610 – „aria finta“ (materialisierte Luft) vorstellen soll¹¹⁷. Das Fehlen des Grabes, positiv formuliert, die leibliche Himmelfahrt Mariens und ihre heilsgeschichtlichen Folgen sind der zentrale concetto der Kapelle, auf den durch das Fresko über dem Eingangsbogen und die Papstgräber in den seitlichen Armen hingeleitet wird. Die Translatio imaginis im Januar 1613 ist nichts anderes als eine Inszenierung der Himmelfahrt Mariens, wie man in der schon erwähnten Predigt des Agostino Cassandri da Castelfidardo nachlesen kann:

„Che dentro questa cappella vi sia stata portata con processione solenne quella Imagine veneranda, ove mi pare, che sia stata rappresentata la Traslazione della Vergine in Paradiso. Una immagine, che per antichissima traditione crediamo fatta da quel medesimo San Luca, che la ritrasse

ANGELIS 1621, p. 192 als auch die Zeichnung in Abb. die Ikone „unbekleider“. Der heutige Eindruck ist im übrigen durch die elektrische Beleuchtung des Bildgehäuses gelenkt.

115 Clemens VIII. wurde erst 1642 hierher transferiert; Paul V. ein Jahr nach seinem Tod (1622), cf. GUIDOCCIONI, Lelio: *Breve racconto della trasportatione del corpo di Papa Paolo V* ((...)), Roma 1623.

116 Dieses Fresko stammt von Baldassare Croce, cf. CORBO 1967, pp. 309f.

117 Der Vertrag zitiert nach DORATI 1967, p. 234. Der Lapislazuli wurde von dem Florentiner nobile Pier di Vincenzo Strozzi beschafft, der unter Paul V. als Orientalist, Philosoph und Kunstsachverständiger eine wichtige Rolle an der Kurie spielte, bis er 1619 in Ungnade fiel, nach Florenz zurückkehrte und seine römischen Erfahrungen in einem jüngst publizierten Memoriale niederlegte. (STROZZI, Pier di Vincenzo: *Un memoriale*. A cura di ISABELLA BIGAZZI. Firenze 1986, Documenti inediti di cultura toscana, vol. VIII. Dort pp. 73ff. die Vita Strozzi). Diesem Memoriale zufolge war die Versetzung des Lapislazuli durch Targone, der das Vertrauen des Schatzmeisters Kardinal Serra (cf. Anm. 15) genoß, und seine Gehilfen unter großem Zeitdruck im Spätjahr und Winter 1612/3 geschehen. Schon bald zeigten sich Schäden, weil im darauffolgenden Sommer das gefärbte Wachs, mit dem Nahtstellen verschlossen worden waren, schmolz. Im übrigen drohten die Flügel der Engel abzufallen. Strozzi, der als einziger in Rom über Lapislazuli verfügte, aber in einem gespannten Verhältnis zu Serra und Targone stand, wurde beauftragt, die erforderlichen Restaurierungsarbeiten durchzuführen, wobei ihm Paolo de Angelis zur Seite stand. Die Arbeiten gingen, wie in dem Memoriale nachzulesen, nicht ohne Konflikte vonstatten. – Wir sind Strozzi schon als Autor des Briefes an den Patriarchen von Mosul begegnet (Anm. 54).



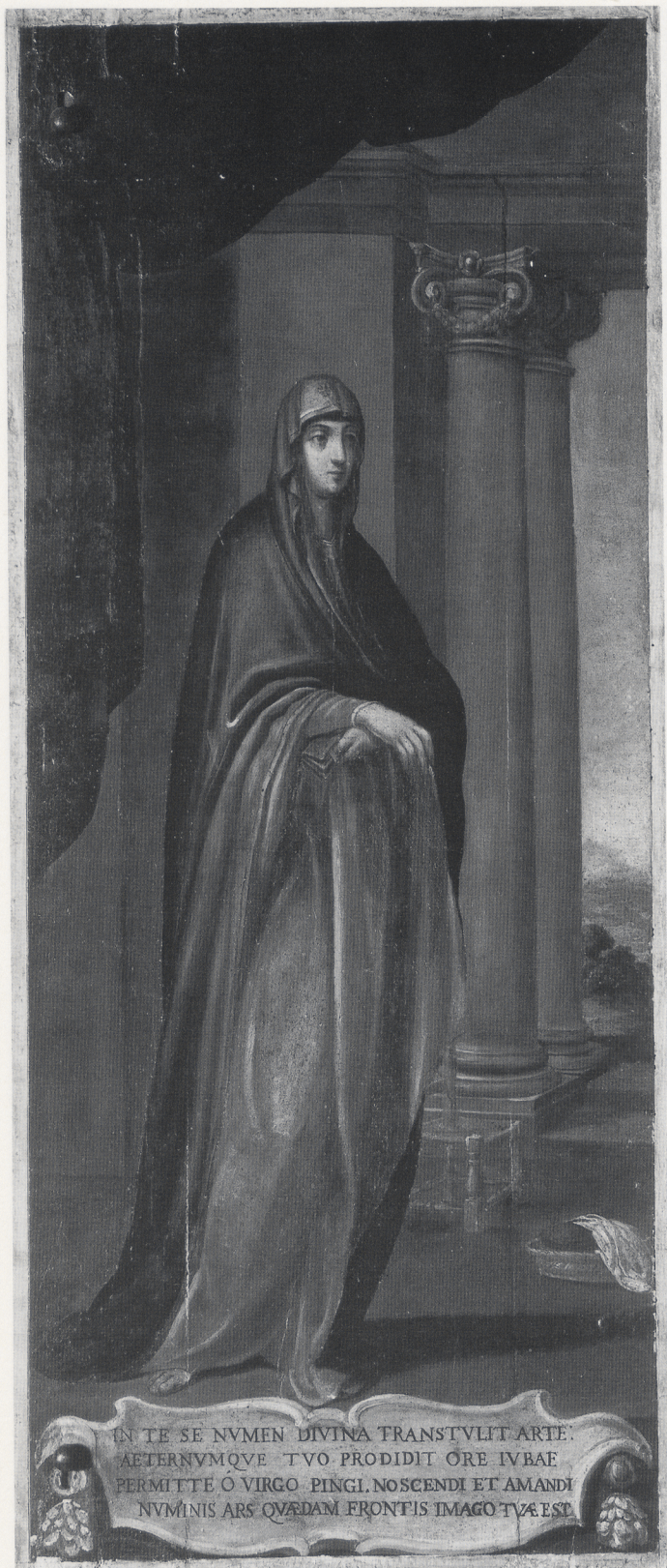
34. Cappella Paolina, Blick auf Altar und Epistelseite



35. Cappella Paolina, Grabmal Paulus V.



36. Cappella Paolina, Grabmal Klemens VIII.



37./38. Sportelli von 1613



39. Fotomontage

con penna e pennello, Una immagine che si conserva e bella e intiera (sic!) dopo tanto tempo, che pare sia diventata incorruttibile, e che altro ci vuole rappresentare, se non la forma esterna e corporale della Vergine gloriosa ritratta al naturale da così gran pittore, che altro ci vuol' denotare, se non quella santissima carne Verginale diventata immortale e gloriosa¹¹⁸.“ Auf das letzte Argument Cassandris müssen wir noch zurückkommen.

Ich will kurz bei der Translatio imaginis verweilen und zwei der Forschung unbekannte Sportelli vorstellen, die 1613 aus diesem Anlaß angefertigt und innenseitig bemalt wurden (für die Aussetzung der Madonna in der Kirche usw.) (Abb. 37, 38)¹¹⁹. Wenn sie auch keinen hohen künstlerischen Rang beanspruchen dürfen (etwa aus der Werkstatt Baladassare Croces stammen bei gelegentlicher Intervention des Meisters), so sind sie doch von einigem doku-

mentarischem und ikonographischem Interesse. Der rechte Flügel ist übrigens, soweit ich sehe, die älteste Rezeption des berühmten raffaelesken Bildes: „Lukas malt die Madonna“¹²⁰.

Zur Interpretation stütze ich mich auf die beiden Tetrastychen: Jeder Sportello bildet ein Argument – im Hinblick auf die Ikone –, deren Verbindung zu einer Gesamtaussage per analogiam geschieht (Abb. 39). Gott, der deus artifex, der den Menschen „in imaginem et similitudinem suam“ geschaffen hat, ist in seinem Ebenbild sichtbar geworden. Für diese Inkarnation des Logos, die Anverwandlung des Unermeßlichen ins Faßbare, ist Maria als Gefäß erwählt worden. Der linke Sportello zeigt sie als Schwangere, die Handhaltung ist von der Ikone übernommen. Das Buch, ein Requisit von Verkündigungsdarstellungen, mag

118 P. Agostino Cassandri (wie Anm. 74), pp. 9f. – Zunächst sollte Pietro Berninis großes Assumptiorelief auf die Außenfassade der Kapelle versetzt werden. Später wurde es über dem Altar der Sakristei angebracht (dient seit dem 19. Jahrhundert als Baptisterium).

119 Sie befinden sich in einem Appartamento des Kanonikerpalastes von S. Maria Maggiore. Padre Giovanni danke ich für den Hinweis.

120 Zu dem meist Penni zugeschriebenen Bild cf. WAZBINSKI, Zygmunt: „San Luca che dipinge la Madonna“ all'Accademia di Roma, un „pastiche“ zuccariano nella maniera di Raffaello? (*Artibus et historiae*, Nr. 12, anno VI, 1985, pp. 27–37) mit Attribution an Zuccaro. Cf. jetzt auch FERINO, Sylvia: From Cult Images to the Cult of Images (*The Altarpiece in the Renaissance*, New York 1990, pp. 166–190), pp. 183 ff. (Raphael workshop with later additions).

den Logos symbolisieren; das Gesicht Mariens wird als Spiegel des Natürlich-Übernatürlichen verstanden, das in ihrem Leib geschieht. Dieser durch „Überschattung“ des hlg. Geistes hervorgerufene Glanz auf dem Antlitz Mariens (so die Inschrift) wird von Lukas in himmlischen Farben auf seinem Bild nachgeahmt (man beachte die Ganzfigurigkeit der Ikone). Johannes, der Evangelist des Logos, steht hinter ihm, seine Geste erinnert etwas an die eines Verkündigungsengels ... Diese Analogie (jede Seite zeigt ein Werk in statu crescendo) kann man in zwei Richtungen lesen: Einmal als Gleichnis für die Menschwerdung Christi (Gott als Künstler wie etwa bei Clemens Alexandrinus), zum anderen als gemalte Bildertheologie im Sinne eines Johannes Damascenus oder Theodor Studites – in dem im Fleische sichtbar gewordenen Gott erweist sich die Berechtigung, ja Erforderlichkeit der Bilder Christi, Mariens ...

Der Hauptreiz der Kombination der beiden Sportelli mit der Ikone liegt im Spiel der Realitätsbezüge. Lukas, der ein Bild der Madonna malt, blickt auf sein Modell, das in einem verglasten Schrein aus vergoldetem Zypressenholz etwas entrückt nichts anderes ist als ein Bild von der Hand des hlg. Lukas, eben das, das er im Begriff ist, auf seiner Tafel zu malen. Die Ikone wird so fiktiv zur Madonna selbst, andererseits wird sie im Sportello als authentisches Lukasbild ausgewiesen usf.

Im vorausgehenden sollte kurz skizziert werden, welche Stellung die Ikone in dem Ensemble der *arti del disegno* in der Kapelle einnimmt. Um zu verstehen, wieso sie von der Freskenmalerei kommentiert, in den Bereich der Skulpturen aber direkter einbezogen, durch Inspannungsetzung zu dieser definiert wird, müßte die kunsttheoretische Literatur des Cinque- und Seicento zu Rate gezogen, vor allem der Paragone von Malerei und Skulptur beachtet werden¹²¹. Wir wissen übrigens aus dem Briefwechsel zwischen Cigoli und Galilei, daß bei den gemeinsamen Ausstattungsarbeiten der Maler und Bildhauer in der Paolina dieser Paragone an der Tagesordnung war¹²². Klassische Argumente zugunsten der Skulptur, die hier von Interesse sind, sind höhere physische Realität der Statuen und ihre größere Dauerhaftigkeit. Ein schönes Exempel findet sich in dem Skulpturenkapitel der *Idea* von Federico Zuccari, erschienen 1607. In den Gärten des Mäzenas „sul monte di

S. Maria Maggiore“ waren antike Fresken gefunden worden, darunter ein wohl erhaltenes Fragment mit der Darstellung eines Weinstockes. Zuccari besingt dieses Werk der Malerei: „((...)) 'E più scoprire ancor, quanto la industria dell'arte nobil del Pennello puo vivere e preservarsi etade e lustri: Qual'opera quasi di duro Scapello – Questa mille anni e più sotterra è stata morta, sepolta – hor viva è ritrovata“ und läßt das Fresko in geistreichem Wortspiel erwidern: „Che mort'io viva maraviglia non sia, s'io vita (i.e. vite: Weinstock) sono, e vita ai morti dia¹²³.“

Zur *Excellentia* dieser Malerei gehört also ihre statuen-gleiche „durata“. Kehren wir an dieser Stelle zu dem Zitat der Padre Cassandri zurück¹²⁴. Daß der – als Werk der frühen Kaiserzeit geltenden – Ikone hier eine fast übernatürliche Wohlerhaltenheit zugeschrieben wird (sie sei quasi incorruttibile¹²⁵), die sich geradezu als Ausdruck der körperlichen Aufnahme Mariens in den Himmel verstehen läßt, klang den Zeitgenossen so abwegig nicht. Das Argument des Predigers ist sozusagen die theologische Version des kunsttheoretischen Exempels von Zuccari.

Als Werk der Malerei besitzt die Ikone von S. Maria Maggiore die „durabilitas“ einer Skulptur, ist Porträt wie die Papststatuen, an Realität oder Stellvertretungskraft qua Ikone diesen gar überlegen. Das macht sie den Skulpturen kompatibel und hebt sie über diese hinaus. Während die Papststatuen in steinerner, lastender Dauerhaftigkeit die Hüter entseelter Körper sind, die in ihren Sarkophagen der Auferstehung des Fleisches harren (und damit auch *custodes effigiei*, um mit Zuccari zu sprechen), schwebt sie in aufgehobener, leichter Dauerhaftigkeit in Licht und Farbe, die ihr *spirito* und *vivezza* verleihen, über dem Altar¹²⁶, – Bild der Assuntà ebenso wie irdische Epiphanie der im Himmel thronenden Maria-Ecclesia, sich der Verehrung der Gläubigen anbietend.

Ihre Inszenierung über dem Altar (Abb. 4, 40) wird – wie Renate Jürgens gezeigt hat¹²⁷ – verständlich aus der Tradition der Himmelfahrtsdarstellungen: Maria in Mandorla getragen von Engeln in Luft und Wolken. Schon in frühen sienesischen Beispielen wird dieses Thema von der Historia in eine Art Repräsentationsbild umgewandelt. Die Disposition über dem Altar der Paolina bedeutet nicht so sehr eine illusionistische Öffnung der Architektur, sondern ist zunächst bildhaft in diesem Sinne. Sie nimmt die Stelle

121 Siehe *Pittura e scultura* 1971 passim. Zum Paragone und der Beziehung der Künste untereinander siehe LAVIN, Irving: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. New York, London 1980, bes. vol. I, pp. 6–15; PREIMESBERGER, Rudolf: *Berninis Cappella Cornaro* ((...)) (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XLIX, 1986, pp. 190–219), bes. pp. 191–198).

122 Cf. PANOFKY op. cit. (wie Anm. 96); *Pittura e scultura* 1971, pp. 707–711. Cf. jetzt auch den Artikel von MANN 1988 (wie Anm. 96).

123 ZUCCARO 1607, pp. 38f.

124 Cf. p. 320.

125 Eine eingehende Untersuchung des *concetto* der „incorruttibilità“ des Bildes in Agostinos Sermon auf der Basis von Exodus 25, 10 wird an anderer Stelle vorgelegt werden.

126 Cf. ZUCCARO 1607, p. 35 (*custos effigiei*); p. 24 (*spirito e vivezza*).

127 JÜRGENS, Renate: *Die Entwicklung des Barockaltars in Rom*. Diss. Phil. Hamburg 1956, 3 Teile.



40. Cappella Paolina, Altar (Detail)

41. *S. Maria in Vallicella, Bildtabernakel über dem Hochaltar*
(Rubens, 1608)



eines Altarbildes ein, Lapislazuli ist traditionell eines der kostbarsten Materialien der Malerei. Zwar wird das Bild in der albertianischen Tradition einem Fenster verglichen, doch ist die Verbindung eines solchen mit einer Altararchitektur längst zu einer festen Tradition geworden, die nicht a priori als eine illusionistische Öffnung der Architektur aufzufassen war, es konstituierten sich zunächst einmal Realitäten sui generis.

Eine innovative Lösung einer Kultbildinszenierung in Rom ist das schon erwähnte Altarwerk von Rubens

(Abb. 41, 42), das die Madonna della Vallicella über dem Hochaltar der Kirche präsentieren sollte und – wie Martin Warnke gezeigt hat – „eine epochale Wende“ in der Geschichte des Bildtabernakels bedeutet¹²⁸. In bildinterner Dynamisierung wird auf der zentralen Tafel die Herabkunft des Gnadenbildes inszeniert, die Bewegung von den seitlichen Tafeln mit den Heiligengestalten aufgenommen und

128 WARNKE 1968, besonders p. 90. Cf. auch CASTIGLIONI 1984 mit Bibl. zum Altarwerk von Rubens.



durch diesen bildübergreifenden Bezug in den Kirchenraum hineingetragen. Die Altarwand der Paolina, ungleich statischer als die Rubenssche Lösung, hat – ikonographisch gesehen – den umgekehrten Ansatzpunkt, ist eine retardierte Assumptio. Doch anstatt die Wand zu öffnen, wird hier das „Bild“ (nicht die Ikone) in die dritte Dimension des Kapellenraumes rückübersetzt, durch Materialisierung der Luft, der Engel eher der Eindruck von Präsenz (die in der von Edelsteinen umgebenen Ikone gipfeln soll) verstärkt, als ein Entschweben suggeriert. So kann die Ma-

donna auf die beschriebene Weise mit den Statuen (durch Isokephalie und „verwandtschaftliche“ Beziehungen) kommunizieren und ähnlich wie in der Chiesa nuova entstehen übergreifende Bezüge zwischen den Heiligengestalten und einem heiligen Bild. Doch zugleich wird ihre Präsenz zu einer Präsenz inmitten eines Reiches der Skulptur, also der Kunst und damit der Fiktion. – Der Raum der Paolina bleibt dabei geschlossen, passives Gehäuse, die Architektur nimmt kaum Anteil an dem Paragone, alle Spannung und alle visuellen Bezüge werden zwischen Malerei und Skulp-



43. S. Gregorio al Celio, Cappella di S. Silvia:
Blick auf die Apsis

tur aufgebaut, woran wie erwähnt auch die zahlreichen Engelsfiguren der Stuckdekoration teilnehmen¹²⁹.

Hier müßte eine Analyse der Materialdisposition und -ikonologie insbesondere des Altaraufbaus ansetzen, überhaupt eine Interpretation desselben¹³⁰. Dies muß ich mir an dieser Stelle ebenso versagen wie die Diskussion allfälliger Vorbilder oder Rezeptionen der geschilderten Kooperation der Künste in der Paolina (wie auch die Bestimmung der Rolle der Architektur in derselben) – Bewußt wurde nicht von einer „Einheit der Künste“ gesprochen, wie man es für Berninis Cappella Cornaro getan hat mit ihrer Dyna-

misierung der einzelnen Künste, deren wechselseitiger Durchdringung, der Aufhebung der Gattungsgrenzen usw. Die in der Paolina obwaltende Entmischung von Malerei und Skulptur, ihre Korrespondenzen (Skulpturennische und Malereinnische in Superposition) und ihre geschilderte Inspannungsetzung sind hierfür jedoch eine wichtige Vor-

zwischen verwendeter und bedeuteter Materie (Stein und Luft) zu einer Polarität „ausgezogen“ ist, auf der anderen Seite wird durch den Lapis selbst, die Rahmung der Ikone (bzw. ihres durch sportelli verschließbaren Gehäuses) durch sechzig Edelsteine auf vergoldeter Leiste und das sie umgebende Amethystband die Kraft des Bildes physisch artikuliert, hieran an byzantinische und venezianische Traditionen anknüpfend, wobei gerade die Edelsteinrahmung den Reliquiencharakter der „Madonna“ unterstreicht. (Pompeo Targone stammt interessanterweise aus einer venezianischen Goldschmiedefamilie). Bei der noch kaum bearbeiteten barocken Materialverwendung scheinen in diesem Sinne eine mimetische Dimension und eine ikonologische Dimension (mittelalterliche Traditionen aufgreifend) zusammenzutreffen, die keineswegs einen einfachen Gegensatz bilden.

129 Wenn auch in meiner Interpretation die Altarwand der Paolina keine illusionistische Öffnung darstellt, so beinhaltet doch gerade die Materialisierung und gleichzeitige Beibehaltung des Bildgehaltes die Möglichkeit einer solchen, wie wir sie im barocken „Gesamtkunstwerk“ häufig finden. Cf. Anm. 127.

130 Auf der einen Seite wird durch die „Rematerialisierung“ der Farbe in Lapislazuli die mimetische Leistung gesteigert, weil die Distanz

gabe. Die Cappella Cornaro ist das Werk eines Künstlers, der die *arti del disegno* ingenios orchestriert, die Cappella Paolina die Arbeit eines Teams von Künstlern, unter der Leitung einer und in Auseinandersetzung mit einer Gruppe von „Konzepteuren“ und Beratern im Dienste des päpstlichen Auftraggebers. Die Rekonstruktion der Abwicklung dieses Auftrages (auch der Organisation der künstlerischen Arbeit selbst), wofür reiche Quellen vorhanden sind, wäre als Studie für sich von höchstem kunsthistorischem Interesse.

Abschließend noch ein kurzer Hinweis auf die Vorläufer der „paulinischen“ Kooperation: Die angesprochene Vorbildfunktion von Rubens' Altarwerk (Abb. 41, 42) ließe sich bis zu den in die Projekte involvierten Personen konkretisieren¹³¹; zu berücksichtigen wäre ferner die Tradition von Altarstatuen, ich denke etwa an das Triclinium Gregors des Großen mit der inschriftlich als Kultbild ausgewiesenen Statue des heiligen Papstes und an das Oratorium der S. Sylvia bei S. Gregorio al Celio (Abb. 43)¹³². Wenn dort die Statue über dem Altar flankiert wird von gemalten Statuen (die so einem niedrigeren Medium angehören), setzt die Paolina auf einem höheren Level an: Die flankierenden Gestalten sind Statuen, im Zentrum steht bzw. schwebt die Ikone (ein antikes Tafelbild), hier ästhetisch wie bedeutungsmäßig das höchste Medium repräsentierend.

Das Bild der Sponsa et Mater Sponsi (Abb. 1), geschaffen durch die Pittura, Madre e figlia del Disegno (so Zuccari)¹³³, bzw. durch ihren Patron San Luca vereinigt in sich die geistigen, spirituellen und physischen Qualitäten von Malerei und Skulptur, die ihrerseits in der Kapelle im Dienste der Kirche (im Auftrag des Papstes) in fruchtbarem Wettstreit zusammengewirkt haben (*decens felicitas catho-*

licorum!), um die Regina von S. Maria Maggiore würdig zu präsentieren, ihr königliches Gemach würdig und prächtig auszustatten (Abb. 5, 37)¹³⁴.

Nachbemerkung

Zwischen der Abschaffung der kultischen Aktivierung der Madonna von S. Maria Maggiore im späten 16. Jahrhundert, dem gleichzeitigen Beginn der weltweiten Verbreitung von Kopien und ihrer Neuinszenierung in der Cappella Paolina, in der sie in einer fiktiven Bewegung präsentiert wird, besteht ein innerer Zusammenhang. Noch bis ins 16. Jahrhundert waren die alten Christus- und Marienbilder der Stadt, zum Teil noch aus frühchristlicher Zeit stammend, primär eine stadtrömische Angelegenheit. Als Palladien der *Salus Romana* waren die Bilder an den politischen Geltungsbereich der *Urbs* gebunden. Die Propagierung des Veronikakultes durch Innozenz III. im frühen 13. Jahrhundert war ein früher Versuch, diese Grenzen zu überschreiten und ein universalkirchliches Christusbild zu propagieren.

Bei den Marienbildern (z. B. bei der Madonna von S. Maria Maggiore) gab es erhebliche Widerstände gegen das Kopieren, vielleicht weil man einen Abbau der ikonischen Kräfte fürchtete. In der Tat liegen hier verschiedene Bildkonzepte zugrunde: Die Madonnenbilder der Stadt waren meist an ihren Kultbau gebunden und standen untereinander in „Konkurrenz“ (hinsichtlich ihrer Wirkkraft, ihres Vertretungsanspruches etc.), in gewissem Sinne thronten sie statuengleich in ihren Tempeln und ihre ikonische Kraft lag in ihrer physisch/materiellen Realität, also im Original. Bei der Veronika dagegen, als einem heiligen Tuch, auf dem die Züge des Gesichtes Christi aufschienen, standen Bild- und Reliquiencharakter in einem anderen Verhältnis: Letzterer garantierte die Authentizität des ersteren. Zumindest konzeptuell sollten alle Abbilder an das Urbild in S. Pietro gebunden bleiben.

Im Laufe des 15./16. Jahrhunderts eignete sich das Papsttum die Heiltümer Roms neu an und institutionalisierte zugleich universalkirchliche Symbole. Die neuen druckgraphischen Medien schufen hierfür ein willkommenes Instrument. Für die Intensivierung der Missionsaktivität bedurfte es wirksamer Verkündigungsmittel, wofür schon seit Gregor dem Großen Bilder als besonders geeignet galten, die Darstellung einer Mutter mit Kind hatte obendrein den Vorzug der Allgemeinverständlichkeit. Während mit und nach dem Tridentinum eine intensive Diskussion über den rechten Umgang mit den Bildern im Gange war, wurde die Ikone von S. Maria Maggiore zur

131 Pompeo Targone sollte nach Vereinbarung zwischen dem päpstlichen Schatzmeister Giacompo Serra, der aller Wahrscheinlichkeit nach der Auftraggeber der Rubenschen Altarwerke der Chiesa Nuova ist (zu Serra cf. Anm. 15 und 117), und Angelo Velli, dem Preposito der Oratorianer, nach der Abreise des Künstlers dessen Ansprüche vertreten: INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni: Documenti editi e inediti sui quadri di Rubens nella Chiesa Nuova (*Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. III, Rendiconti, vol. XXXV, 1962/1963, pp. 161–183), p. 180 Nr. XXV (Accordo vom 28. November 1609).

132 Cf. SMITH O'NEIL, Maryvelma: The Patronage of Cardinal Cesare Baronio et San Gregorio Magno. Renovation and Innovation (in: *Baronio e l'arte* – wie Anm. 60 –, pp. 145–171) mit anregenden Überlegungen bes. p. 171. Allerdings geht die Autorin mit ihrer Analyse des Ensembles als „unified vision“ der Künste und der Heranziehung eines Zitates von Wittkower zur Bekräftigung wohl in die richtige Richtung, jedoch zu weit.

133 ZUCCARO 1607, p. 22f. und passim.

134 Allusion auf den Epilog des Traktates von 1464 über die Madonna von S. Maria Maggiore (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3921, ff. 72–88), f. 88. (teilediert in Wolf 1990, pp. 330–338).

Missionsmadonna par excellence. Dies erheischte eine Neuinszenierung des „Urbildes“ und wird durch das Freskenprogramm (im weitesten Sinne) kommentiert. Daß die Ikone von Skulpturen umgeben ist, trägt, wenn man so will, ihrem Tempelbildcharakter noch Rechnung, aber zugleich bedeutet ihre Neuinszenierung eine „Fiktionalisierung“, weil sie einbezogen ist in den bildhaften Charakter des Altaraufbaus und das immanente Wechselspiel der Künste. Insofern sie Präsentation eines Kultbildes ist, kommt mit der Errichtung der Cappella Paolina die posttridenische „Experimentierphase“, die sich im Rahmen der erwähnten Diskussion vollzog, zu einem monumentalen und autoritativen Abschluß. Ihre zentrale Figur war der 1607 verstorbene Baronius, der selbst Kirchenrestaurierungen in Auftrag gab und in dem Triclinium des hlg. Gregor, des Stammvaters aller abendländischer Bilderlehre, modellhaft seine Konzeption visualisieren ließ. Zum entscheidenden „Experiment“ wurde die Neuinszenierung der Madonna della Vallicella über dem Hochaltar (1606–1608), bei der die Oratorianer, unter denen es durchaus unterschiedliche Positionen und nach dem Tod des Baronius auch Positionsverschiebungen gab, der künstlerischen Inventionskraft und Eigenwilligkeit eines Peter Paul Rubens begegneten. In seinem zweiten Altarwerk ist eine Lösung gefunden, die in der Paolina, rückübersetzt in eine Materialentfaltung gemäß römischer Tradition und bereichert durch das Repräsentationsbedürfnis des päpstlichen Auftraggebers, nun in dem festlichen crescendo (oder fortis-

simo) des Zusammenklangs künstlerisch orchestrierter Materie und enzyklopädischer ikonographischer Aussage ihrerseits zu einem Modell barocker Kultbildinszenierung wird.

Die Fortschrittsidee, die ich im Freskenprogramm der Kapelle lese, war natürlich nicht für jeden Betrachter daraus erschließbar, die Themen vielmehr nur dem Spezialisten verständlich und durch die schwer entzifferbaren Inschriften bedurfte es obendrein des Lesebuches von Vittorelli. Doch in der Prachtentfaltung der Künste selbst liegt ein Ausdruck kirchlicher Prosperität und Siegesgewißheit (wobei ich den Borghese-Anteil gänzlich hintangestellt habe), und dies just in dem Augenblick, als mit der Wirkungslosigkeit des Interdikts gegen Venedig die alten Machtmittel der Kirche zu versagen begannen und im Konzert der europäischen Mächte die politischen Mitsprache- und Handlungsmöglichkeiten der Kirche langsam zur Fiktion wurden. Bewußt oder unbewußt beginnen die Päpste die Stadt in ein Teatro della Pace umzuwandeln, deren Rhetorik nun die Fiktionalität päpstlicher Ansprüche ins Bild setzte, gültig „donec auferatur luna“. Die Madonna von S. Maria Maggiore hat sich unterdessen nicht völlig in dieses Reich einbinden lassen: Schon die Karrenschieber beim Bau der Paolina wissen von dem wunderbaren Schutz zu berichten, den ihnen die Madonna gewährte, und im 19. Jahrhundert, als man den frühbarocken Dekorationsapparat der Cappella Paolina wenig schätzte, begann man das Bild neuerlich bei Epidemien und anderen Heimsuchungen durch die Straßen der Stadt zu führen.

ANHANG

Gestalten, Themen und Inschriften im Freskenprogramm der Cappella Paolina (Abb. 5, 44)

Altarseite (Cavaliere d'Arpino)

Lünette (Abb. 24) (1)

Gregorius Thaumaturgos (Bischof von Neocaesarea, † um 270)
FORMULAM FIDEI S. GREGORIO THAUMATURGO CONTRA
HAERETICOS TRADIT

Laibung (im 18. Jh. durch Domenico Corvi neugemalt)

evangelien­seitig (2)

Ignatius von Antiochia (3. Bischof von Antiochia, Apostelschüler und Märtyrer, † um 110)

Theophilus von Antiochia (6. Bischof von Antiochia, † um 180)
SS. IGNATIUS ET THEOPHILUS PATRIARCHAE ANTIOCHENI
MARIAM CONTRA HAERETICOS DEFENDUNT

Scheiteltondo (3)

Lukas (Evangelist, aus Antiochia?, 1. Jh.)
VIRGINEM DIVINIS LAUDIBUS EXTOLLIT

epistelsen­seitig (4)

Irenaeus von Lyon (Bischof von Lyon, Schüler des Johannesschülers Polykarp, Ps.-Märt., † um 180)

Cyprianus von Carthago (Bischof von Karthago, Märt., † 258)
SS. IRENAEUS ET CYPRIANUS EPISCOPI HAERETICOS VIRGINIS
HOSTES DEBELLANT

Querarme (Guido Reni)

Evangelien­seitig

Lünette (Abb. 32)

altarsen­seitig (5)

Heraclius (byzantinischer Kaiser 610–641)
HERACLIUS AUGUSTUS COSRHOE PROFLIGATO PERSIS
DEVICTIS OPE VIRGINEM PLACARI EXPOSCIT

eingangs­seitig (6)

Narses (Feldherr Justinians I. während der Gotenkriege 535–555)
NARSETEM VIRGO DOCET QUOMODO TOTILAM VINCENS
ITALIAM LIBERET GOTHIS

Laibung
altarsen­seitig (Abb. 8) (7)

Dominicus (Ordensstifter, 1170–1221)
FILIVM HUMANO GENERI INFENSUM DEIPARA CONCILIAT
VIRTUTES S. DOMINICI OSTENDENS

Scheiteltondo (8)

Christus mit drei Flammenpfeilen

eingangs­seitig (Abb. 9) (9)

Franciscus (Ordensstifter, 1182–1226)

VIRGO IRATUM TOTI MUNDO CHRISTUM PLACAT MERITA
S. FRANCISCI PROPONENS

Epistelsen­seitig

Lünette (Abb. 33)

altarsen­seitig (10)

Johannes Damascenus (Mönch und Theologe im Bilderstreit, ca. 650–750)

REDDIT TRUNCAM MANUM S. IOANNI DAMASCENO QUA
SCRIBENS PRO IMAGINIBUS EIUS PUGNARAT

eingangs­seitig (11)

Ildefons von Toledo (Bischof v. Toledo, † um 667)
S. ILDEFONSUM QUI HAERETICO PRO GLORIA VIRGINIS
CONFUTARAT SACRA VESTE ORNAT

Laibung

altarsen­seitig (Abb. 11) (12)

Cyrillus Alexandrinus (Bischof von Alexandria, † um 444)
VIRGINIS S. CYRILLUM MONENS ORIENTIS ET OCCIDENTIS
EPISCOPOS OB S. IOANNEM CHRYSOSTOMUM DISCORDES
RECONCILIAT

Scheiteltondo

Taube des hlg. Geistes (13)

eingangs­seitig (Abb. 12) (14)

Pulcheria (byz. Kaiserin 399–453)

Edeltrud (englische Königin † um 679)

Kunegunde (Kinga) (polnische Königin, 13. Jh.)

PILCHERIA IMP. EDILTRUDIS REG. ANGLIAE CUNEGUNDIS
REG. POLONIAE VIRGINITATEM IN MATRIMONIO COLUNT

Laibung des Eingangsbogens (Baglione) (Abb. 7)

evangelien­seitig (15)

Constantinus Copronymus (byz. Kaiser 741–775, Bildergegner)
CONSTANTINUS COPRONYMUS IMPERATOR FLAMIS ARDENS
ET EIULANS VIRGINEM PLACARI EXPOSCIT

Scheiteltondo (16)

Iulianus Apostata (röm. Kaiser 361–363)

VIRGO MANDAT UT IULIANUM TELO TRANSFIGUNT

epistelsen­seitig (17)

Leo V. (der Armenier) (byz. Kaiser 813–820, Bildergegner)
DEIPARA MATRI LEONIS ARMENI IMPERATORIS OSTENDIT
SANGUINE TEMPLUM REPLETUM ET LEONIS NECEM

Pendentifs der Kuppel mit Prophetendarstellungen
und lat./hebräischen Inschriften
(Cavaliere d'Arpino) (Abb. 5)

Altarseite

evangelienseitig (18)

Isaias

ECCE VIRGO CONCEPIET ET PARIET FILIUM

epistelseitig (19)

Jeremias

FOEMINA CIRCUMDABIT VIRUM

Eingangsseite

evangelienseitig (20)

Ezechiel

DEUS ISRAEL INGRESSUS EST PER EAM

epistelseitig (21)

Daniel

ABSCISSUS EST LAPIS DE MONTE SINE MANIBUS. FACTUS EST
MONS MAGNUS

Kuppel und Laterne (Cigoli)
(Abb. 5)

Laterne (22)

Gottvater mit Engeln

Laternenfuß (23)

MARIAE CHRISTI MATRI SEMPER VIRGINI PAULUS V. PONT.
MAX.

Kuppel (Abb. 26, 27) (24)

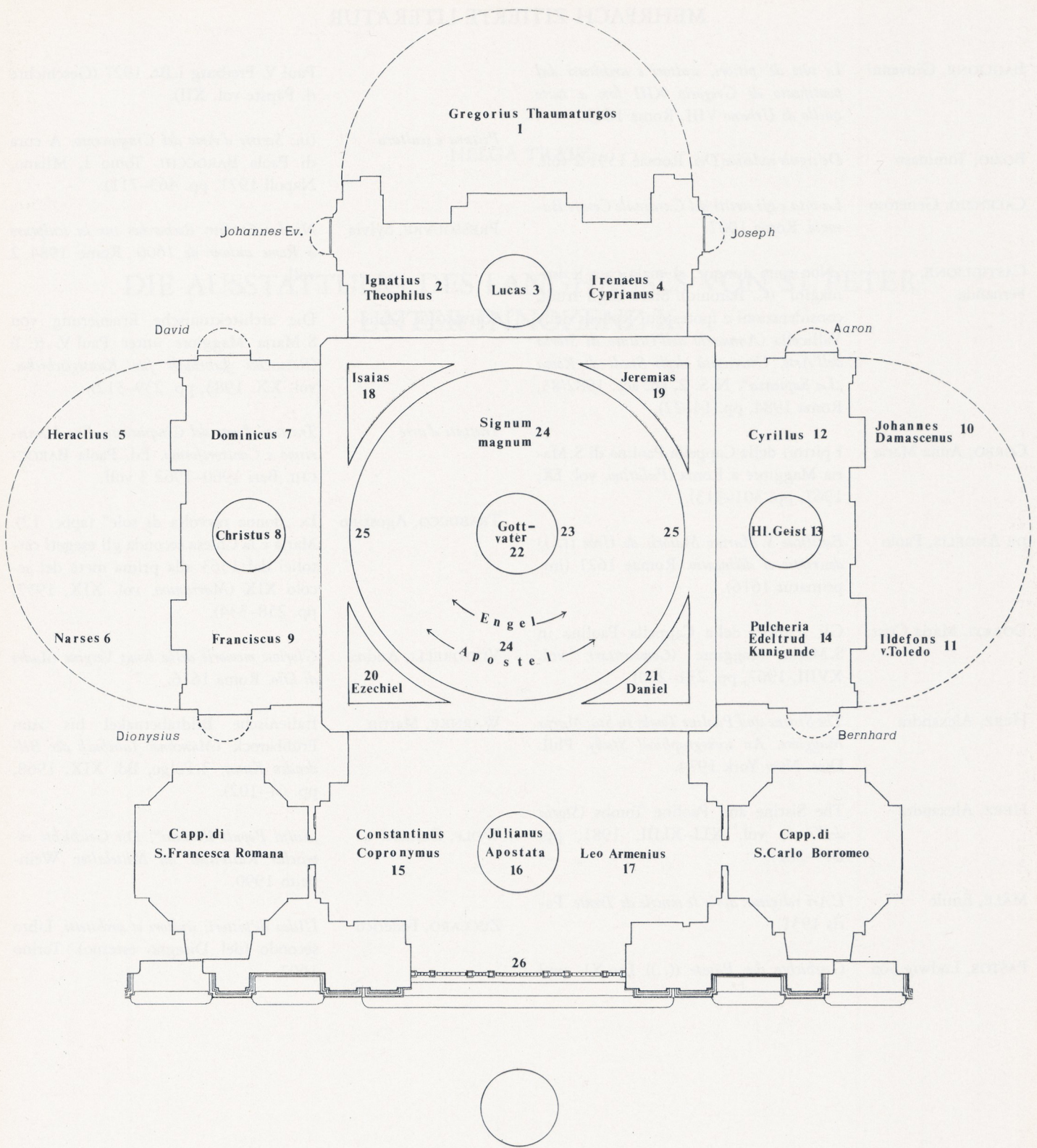
Apokalyptische Frau auf Mond und Schlange, Apostel mit dem
hlg. Hieronymus, Michael und Engelschöre

Kuppelfuß (25)

SIGNUM MAGNUM APPARUIT IN CEOLO MULIER AMICTA
SOLE ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS ET IN CAPITE EIUS
CORONA STELLARUM DUODECIM (Apoc. 12, 1)

Lünnette über dem Eingangsbogen (26)

INIMICITAS PONAM INTER TE ET MULIEREM ET SEMEN
TUUM ET SEMEN ILLIUS; IPSA CONTERET CAPUT TUUM
(Gen 3, 15)



arch. johanna kraus

44. Cappella Paolina, Ikonographisches Programm

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BAGLIONE, Giovanni | <i>Le vite de' pittori, scultori e architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello di Urbano VIII.</i> Roma 1649. | | Paul V. Freiburg i.Br. 1927 (Geschichte d. Päpste vol. XII). |
| BOZIO, Tommaso | <i>De signis ecclesiae Dei.</i> Romae 1591 2 voll. | <i>Pittura e scultura</i> | (in: <i>Scritti d'Arte del Cinquecento.</i> A cura di Paola BAROCCHI. Tomo I, Milano, Napoli 1971, pp. 463–711). |
| CALENZIO, Generoso | <i>La vita e gli scritti del Cardinale Cesare Baronio.</i> Roma 1907. | PRESSOUYRE, Sylvia | <i>Nicolas Cordier, Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600.</i> Rome 1984 2 voll. |
| CASTIGLIONE, Fernanda | „Non sono dunque, sì mala cosa le immagini“ (C. Baronio). Stato degli studi, considerazioni e ipotesi sui Rubens della Vallicella (<i>Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma „La Sapienza“</i> , N.S. 2, an. acc. 1982/83, Roma 1984, pp. 14–22). | SCHWAGER, Klaus | Die architektonische Erneuerung von S.Maria Maggiore unter Paul V. ((.)) (<i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , vol. XX. 1983, pp. 239–312). |
| CORBO, Anna Maria | I pittori della Cappella Paolina di S.Maria Maggiore a Roma (<i>Palatino</i> , vol. IX, 1967, pp. 301–313). | <i>Trattati d'arte</i> | <i>Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma.</i> Ed. Paola BAROCCHI. Bari 1960–1962 3 voll. |
| DE ANGELIS, Paolo | <i>Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe ((.)) descriptio et delineatio.</i> Romae 1621 (imprimatur 1616). | TRABUCCO, Agostino | La „donna ravvolta di sole“ (apoc. 12). Maria e la Chiesa seconda gli esegeti cattolici dal 1563 alla prima metà del secolo XIX (<i>Marianum</i> , vol. XIX, 1957, pp. 258–334). |
| DORATI, Maria Crist. | Gli scultori della Cappella Paolina in S.Maria Maggiore (<i>Commentari</i> , vol. XVIII, 1967, pp. 231–260). | VITTORELLI, Andrea | <i>Gloriose memorie della b.ma Vergine Madre di Dio.</i> Roma 1616. |
| HERZ, Alexandra | <i>The Sistine and Paoline Tombs in Sta. Maria Maggiore. An iconographical Study.</i> Phil. Diss. New York 1974. | WARNKE, Martin | Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock. (<i>Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst</i> , 3. Folge, Bd. XIX, 1968, pp. 61–102). |
| HERZ, Alexandra | The Sistine and Paoline Tombs (<i>Storia dell'Arte</i> , vol. XLI–XLIII, 1981, pp. 241–262). | WOLF, Gerhard | „Salus Populi Romani“. <i>Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter.</i> Weinheim 1990. |
| MÂLE, Emile | <i>L'Art religieux après le concile de Trente.</i> Paris 1931. | ZUCCARO, Federico | <i>L'Idea de'pittori, scultori et architetti.</i> Libro secondo (del Disegno esterno). Torino 1607. |
| PASTOR, Ludwig von | <i>Geschichte der Päpste ((.))</i> Leo XI. und | | |

Abbildungsnachweis: Alinari/Anderson 1, 4, 5, 7–12, 18, 29, 32, 33, 35, 36, 40, 43; Autor 6; Bibl. Hertz., Rom 2, 3, 15, 25–27, 30, 31; H. Röttgen, Stuttgart 24; ICCD, Rom 22, 41, 42; Pinthus, Rom 37, 38;

Rev. Fabbrica del Duomo, Milano 21; Royal Library, Windsor Castle 13; Sopr. Gall. Firenze 14; Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz, Berlin, Kunstbibliothek 17, 18.