

KARL NOEHLES

ZU CORTONAS DREIFALTIGKEITSGEMÄLDE
UND BERNINIS ZIBORIUM
IN DER SAKRAMENTSKAPELLE VON ST. PETER

Vorbemerkung

Am 18. November 1626 vollzog Papst Urban VIII. die Weihe des Neubaus der vatikanischen Basilika. Das bedeutete freilich nicht, daß alle Teile der Kirche bereits ihrer Funktion übergeben werden konnten. Insbesondere waren viele Altäre und auch einzelne Kapellenräume noch nicht fertiggestellt. Zu ihnen gehörten die beiden großen Rechteckräume, die Carlo Maderno im Zuge des Langhausanbaues den beiden letzten Jochen der Seitenschiffe vor dem Zentralbauteil angegliedert hatte. Sie vor allem sollten als relativ selbständige Nebenkappen solche Aufgaben erfüllen, denen die Konzeption des idealen Zentralbaues nach dem Plane Michelangelos nicht gerecht werden konnte. Beide Kapellen sind von den Seitenschiffen durch Pfeiler und Gitter getrennt. Dadurch ist einerseits ihre selbständige Räumlichkeit betont, und andererseits ist durch die Gitter hindurch mindestens eine visuelle Kommunikation und bei Öffnung der Gittertüre auch ein direkter Zugang zu ihnen von den Seitenschiffen her möglich.

Der linke – südliche – Raum war von Anfang an als Ersatz für die Chorkapelle Sixtus' IV. gedacht; er dient auch heute noch dem Kapitelgottesdienst. Das rechte –

nördliche – Sacellum war als Sakristei für die gesamte Basilika geplant, erwies sich aber offenbar für diese Zweckbestimmung als nicht recht geeignet und wurde schließlich zur Sakramentskapelle bestimmt, womit dem Mangel abgeholfen wurde, daß man auch bei Errichtung des Langhauses versäumt hatte, für die ständige Aufbewahrung und Verehrung der Eucharistie eine angemessene Disposition zu treffen.

Für die folgenden Erörterungen zu Cortonas 1628–32 ausgeführtem Gemälde der Dreifaltigkeit, das auf der Rückwand der rechten Kapelle die riesige, rundbogig schließende Altarnische ausfüllt, ist die Frage nicht unerheblich, ob dieser Raum zum Zeitpunkt der Planung des Bildes noch als Sakristei dienen sollte oder seine Nutzung als Sakramentskapelle bereits beschlossene Sache war.

Das heute den Raum beherrschende Sakramentstabernakel aus vergoldeter Bronze von Bernini ist erst 1673–75 entstanden¹. Damals lag Cortona bereits vier Jahre in SS. Luca e Martina begraben; er konnte also keinen Ein-

¹ Zur Entstehungsgeschichte des Tabernakels grundlegend: Brauer/Wittkower, 172–175; vgl. ferner im vorliegenden Band S. 147 und S. 159, Abb. 18.

spruch mehr dagegen erheben, daß das Werk Berninis die untere Hälfte seines Gemäldes verdeckt. Aber, wie wir sehen werden, hat sich Cortona schon zu seinen Lebzeiten mit der Aufstellung eines Tabernakels von ähnlichen Ausmaßen abfinden müssen, dessen Entwurf ebenfalls von Bernini stammte. Vielleicht ist es kein Zufall, daß dieses Ziborium – obschon auch für die Ausführung in Metall bestimmt –, solange der Maler unter den Lebenden weilte, lediglich als maßstabgerechtes Modell existiert hat.

Das Problem des Tabernakels ist also mit der Frage nach der von Cortona beabsichtigten Bildwirkung und der durch Berninis Eingreifen geschaffenen Situation unauflöslich verbunden. Bernini hat nämlich – davon wird noch die Rede sein – sein Tabernakel so disponiert, daß sich zwischen diesem und den noch sichtbaren Teilen der Trinitätsdarstellung sowohl hinsichtlich der Bildtheologie, als auch formal eine vertretbare Relation ergibt.

Jedenfalls hat das Tabernakel (bereits in der Form des Modells) das Trinitätsgemälde in den Hintergrund gedrängt und in seiner Wirkung erheblich beeinträchtigt, was auch auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit letzterem nicht ohne Folgen geblieben ist. Man hat sich – zumal es an geeignetem Abbildungsmaterial fehlt, woran auch dieser Beitrag krankt – bisher nicht über die Gesamtkomposition des Bildes Rechenschaft gegeben, geschweige denn seine bildtheologische Bedeutung gewürdigt. Auch die Relation von Entwurfsvarianten zur endgültigen Fassung des Bildes ist bisher nicht berücksichtigt worden.

In einem Punkte ist freilich schon wertvolle Vorarbeit geleistet: Giuliano Briganti hat in aller wünschenswerten Deutlichkeit gezeigt, welcher Gewinn an Prestige mit der Auftragserteilung zu diesem Gemälde, das nach Format und Aufstellungsort eines der wichtigsten der Peterskirche ist, für Cortona und die Parteigänger der hochbarocken Stilrichtung in der römischen Malerei verbunden war².

Dennoch wird es nötig sein, anhand genauerer Verweise auf die heranzuziehenden dokumentarischen Quellen alle jene Probleme noch einmal zu umreißen, die sich aus der langwierigen Geschichte der Auftragserteilung des Bildes und der mit ihm im Zusammenhang zu sehenden Arbeiten in St. Peter ergeben. Nicht in allen Fragen, die für unser Problem von Belang sind, geben die Dokumente (Sitzungsberichte und vor allem Rechnungen) eindeutigen Aufschluß. In vielen Punkten werden wir auf sorgfältig abzuwägende Hypothesen angewiesen sein.

Zur Geschichte der Ausstattung der Sakramentskapelle

Cortonas Anteil an der Ausgestaltung der „Sagrestia Nuova“ (später Sakramentskapelle) erstreckt sich – das sei vorweg betont – ausschließlich auf das Gemälde des Trinitätsaltares in der Nische der breiten Querwand gegenüber dem Eingangsgitter (Abb. 1). Die in der Literatur häufig wiederkehrende Behauptung – von Titi Guidenausgabe von 1674³ bis zu dem Kirchenführer von Galassi Paluzzi von 1963⁴ –, Cortona sei auch für die vergoldete Stuckdekoration der Kapelle verantwortlich, ist schon vom Charakter dieser kleinteilig-nervösen Dekorationskunst, die eindeutig einer retardierenden Stilrichtung angehört, unhaltbar: Die Dokumente nennen G. B. Ricci aus Novara (1537-1627) als ihren Urheber, der schon für die gegenüberliegende Chorkapelle entsprechende Entwürfe geliefert hatte. Die Ausführung der reichen Stuckornamentik erfolgte in den Jahren 1623–27⁵.

Mit der Ausführung dieser Dekoration war man noch beschäftigt, als dem Steinmetzen Giov. Castello im August 1625 die Umrahmung für die Altarnische bezahlt wurde⁶. Jetzt war der Augenblick gekommen, sich Gedanken über den Auftrag für das große Altarbild der Kapelle zu machen. Noch im selben Monat (August 1625) suchte Giov. Lanfranco durch ein Bittschreiben an den Papst selbst, empfohlen durch Kardinal Francesco Barberini, diesen bedeutenden Auftrag an sich zu bringen: *che li sia concesso il quadro di pittura da farsi nella nova Sacristia*⁷. Die Kapelle wird also noch als Sakristei bezeichnet; über das Thema des zu malenden Bildes erfahren wir nichts.

Das Schreiben Lanfrancos ging mit dem Vermerk an die zuständige Congregazione della Fabbrica, dem Bittsteller möge man ein anderes Altarbild zuweisen und zwar die Erneuerung desjenigen mit der *Hystoria Domine salva nos perimus*. Damit wurde Lanfranco aufgetragen, das durch Feuchtigkeit und Staub lädierte Gemälde mit dem auf dem Wasser wandelnden Petrus zu ersetzen, das 1604 Francesco Castelli für den Durchgang vom rechten Querhaus zur Michaelskapelle geschaffen hatte⁸.

3 F. Titi, *Studio di Pittura ...*, Roma 1674, 19.

4 C. Galassi Paluzzi, *San Pietro in Vaticano II* (Chiese di Roma illustrate 76/77), Roma 1963, 86.

5 Pollak, Reg. Nr. 33, 34, 705–721. Sie entsprechen denen der gegenüberliegenden Chorkapelle (auch für sie ist Ricci belegt; vgl. dieselben Regesten). Der Irrtum – nicht zuletzt durch die St. Peter-Publikationen von Chattard (1762) und Pistolesi (1896) verbreitet – wurde schon von Briganti, Cortona, 190 richtiggestellt.

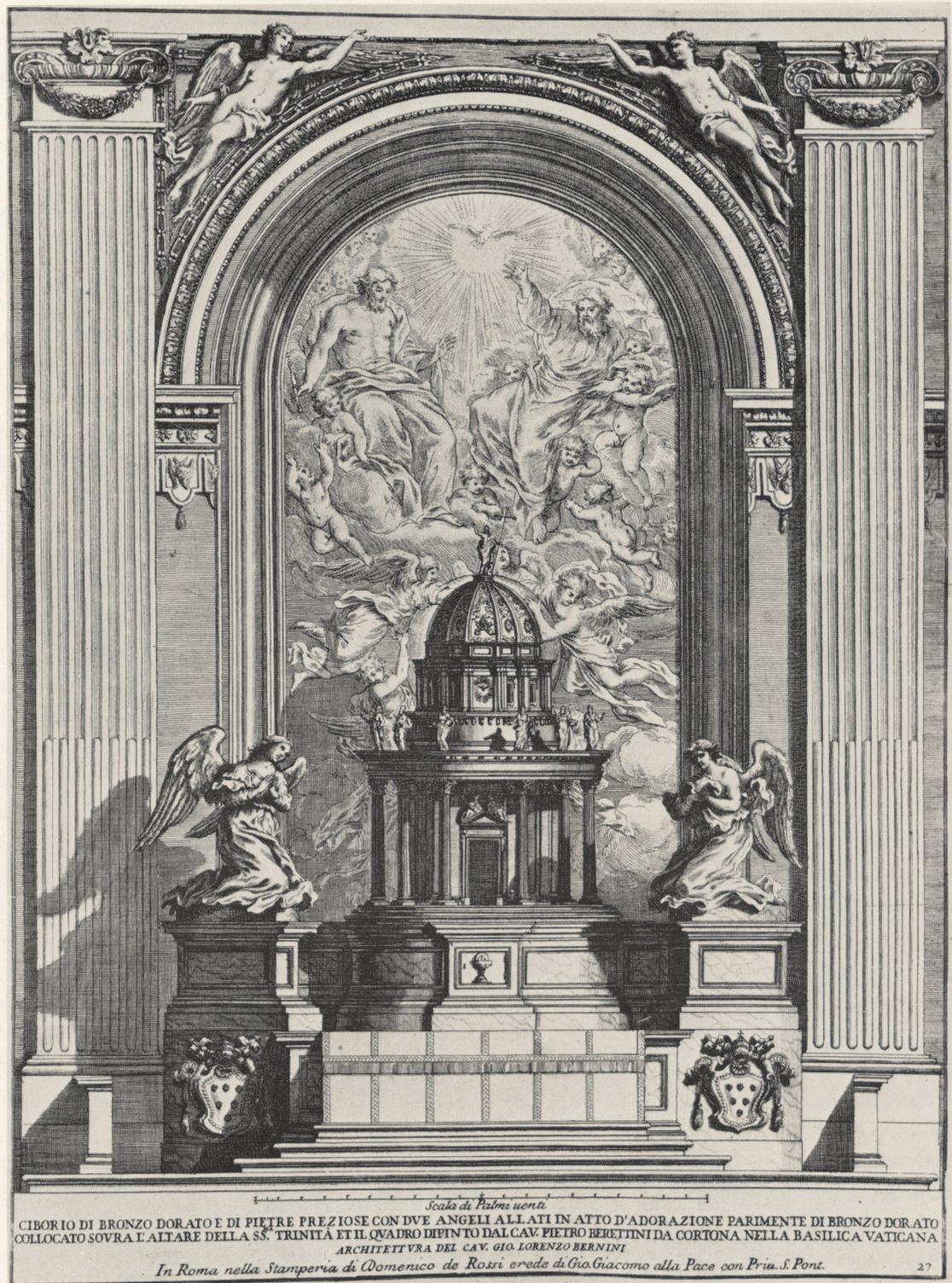
6 Pollak, Reg.-Nr. 869.

7 Pollak, Reg.-Nr. 2277.

8 Lanfrancos Tafel wurde im September 1628 enthüllt, aber später (wie die Mehrzahl der Leinwandbilder in St. Peter) durch eine

2 Briganti, *Altare*; ders., Cortona, 82, 138/139, 187–190.

1. Rom, St. Peter,
 Sakramentskapelle in
 St. Peter, Trinitätsaltar
 und Ziborium, Stich von
 Domenico de' Rossi



Mosaikversion ersetzt. Castelli, ein Genueser, fand übrigens das Werk seines jüngeren Kollegen aus Parma dem seinigen unterlegen und bot – allerdings vergeblich – kostenlos eine Wiederherstellung seines eigenen Bildes an. – Pollak, Reg.-Nr. 70–73; 2278–2289. – Zu Castelli auch G. Baglione, *Le Vite de' Pittori...*, Roma 1642 (Reprint 1935), 184 und 290/1.

Dieser Vorgang ist nicht ohne Belang: Das Bild eines mittelmäßigen Künstlers der älteren Generation wurde nicht etwa restauriert, sondern durch eine neue Version ersetzt, für die man einen Maler wählte, dessen Kunst an der Schwelle zum Hochbarock steht. Doch konnte sich Ur-

ban VIII. nicht entschließen, Lanfranco den wichtigen Auftrag in der „Sagrestia Nuova“ zu erteilen. Selbst der Papst hatte mit der Congregazione della Fabbrica zu rechnen, in der noch immer der alte Kardinal Ginnasi den Ton angab.

Ginnasi war darum bemüht, für die Altargemälde der Peterskirche vor allem die bewährten, älteren Meister zu gewinnen. Einer seiner Favoriten war Guido Reni, den er im Oktober 1626 auf dem Wege über den Kardinallegaten in Bologna aufforderte, eines der großen Bilder in der vatikanischen Basilika zu übernehmen. Guido eilte alsbald nach Rom. Welcher Altar damals für ihn vorgesehen war, verraten die Quellen nicht⁹. Für das Bild in der neuen Sakristei, das ihm später zugewiesen wurde, dürfte zu diesem Zeitpunkt noch Simone Vouet den Auftrag gehabt haben, der in einer zusätzlichen Honorarforderung vom 10. Mai 1627 geltend macht, daß er außer erhöhten Leistungen bei der Ausführung des Altarbildes auf der Wand des *Coro Nuovo* auch noch die Grundierung (*l'imprimatura*) für ein Bild *incontro alla sopradetta (tavola) del Coro nuovo* ausgeführt habe¹⁰. Damit kann nur die Altarwand in unserer Kapelle gemeint sein. Zweifellos war also beabsichtigt gewesen, ihn ein Pendant zu dem Bilde über der im neuen Chor aufgestellten Pietà Michelangelos auf der Gegenseite malen zu lassen. Dazu kam es nun aber nicht, da Vouet sich anschickte, als Hofmaler nach Paris überzusiedeln.

Das Ausscheiden Vouets dürfte Anlaß gewesen sein, die Mitglieder der Congregazione della Fabbrica am 14. Mai 1627 zu einer Sitzung in das Haus des Kardinals Ginnasi zu bitten, in der die Frage der in der Peterskirche noch auszuführenden Gemälde von Grund auf neu debattiert wurde¹¹. Offensichtlich wurde dabei mit viel Taktik und allerlei strategischen Manövern eine kleine Schlacht auf dem Felde der Kunstpolitik ausgefochten: Zunächst stellte man eine Liste derjenigen Maler auf, *alli quali si dicono (!) già promesse le Tavole da farsi*. Dann wurden die Namen derer protokolliert, die nunmehr vorgeschlagen wurden, und schließlich notierte man eine Reihe von Beschlüssen über die neu zu vergebenden Aufträge. Giuliano Briganti hat dieses Protokoll trefflich analysiert und gezeigt, daß die fortschrittliche Partei der Barberini bei diesem Tauziehen erheblich an Boden gewonnen hat. Das brauchen wir hier nicht zu wiederholen. Vielleicht ist es aber für die kunstpolitische Perspektive interessant, auf eine Koinzidenz hinzuweisen: Einen Tag vor dieser Sitzung versammelte sich bereits ein anderes, für das künstlerische Geschehen in Rom wichtiges

Gremium: die „Congregazione segreta“ der Accademia di S. Luca. Man traf sich in der Wohnung Vouets, der in diesem Moment noch Princeps der Akademie war. Der einzige Tagesordnungspunkt bestand in der Mitteilung, Kardinal Francesco Barberini habe im Einvernehmen mit dem Papst das Amt des Protektors der Akademie akzeptiert, was in der Geschichte der römischen Künstlerkongregation eine neue Ära einleitete¹².

Freilich konnte Barberini in der Kongregation der Fabbrica nicht sogleich alle Weichen in seinem Sinne stellen. Für seinen bedeutendsten Schützling Bernini waren jedoch schon entscheidende Positionen gesichert. Doch ist es bezeichnend, daß bei der Planung für einen Altar an höchst repräsentativer Stelle, nämlich in der Mittelnische des Chorraumpfes, eine Patt-Situation entstand, die in dem Protokoll vom 14. Mai zu einem Alternativvorschlag führte; würde der Altar mit der Darstellung der *Traditio Legis* plastisch ausgeführt, so sollte ihn Bernini übernehmen, wenn man sich aber für Malerei entschliesse, dann ginge der Auftrag an Guido Reni¹³.

Man hatte sich offenbar in der Kongregation in diesem Punkte nicht einigen können, schob die Angelegenheit auf die lange Bank, was im Endeffekt, wenn auch sehr viel später, Bernini zustatten kam. Für Guido Reni, den man auf jeden Fall mit einem großen Bilde bedenken mußte, nachdem er durch Ginnasi nach Rom geholt worden war, entschied man, daß er in der Kapelle gegenüber dem Chor *in honorem Sanctissimae Trinitatis erigendam* malen sollte. Hier wird zum erstenmal der Titel unseres Altares genannt.

Guidos Tätigkeit in St. Peter – er malte wie Vouet in Öl direkt auf der Wand – scheint bald Gegenstand von Kontroversen geworden zu sein. Der reizbare Künstler versperrte den Zugang zu seinem Malgerüst und wollte nicht einmal den Kardinälen der Kongregation Zugang zu seinem Arbeitsplatz gewähren. Wie weit man Malvasias weit-schweifiger Erzählung über die Umstände dieses Zwistes Glauben schenken darf – er neigt ja allzu häufig zum Fabulieren – läßt sich schwer beurteilen¹⁴. Jedenfalls kam es zum

12 Noehles, 337, doc. 19.

13 H. Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini, Berlin 1970, 245 interpretiert diese Stelle als eine reine Alternative der künstlerischen Mittel (Malerei oder Plastik). Doch ging es hier zweifellos in erster Linie um die stilistische Tendenz.

14 C. C. Malvasia, Felsina Pittrice II (ed. Zanotti), Bologna 1841, 26. Bei Malvasia und demzufolge in der Reni-Literatur ist von einer „Storia di Attila“ die Rede, die aber damals dem Cav. d'Arpino zugeteilt war, in einem Zwischenstadium aber für Guido reserviert gewesen sein muß (Pollak, Reg. 94 und 114). – Nach einem Lanfranco-Intermezzo wurde die Darstellung der Attila-Schlacht auf dem Leo-Altar bekanntlich von Algardi im Relief ausgeführt.

9 Pollak, Reg.-Nr. 80ff.

10 Pollak, Reg.-Nr. 734.

11 Pollak, Reg.-Nr. 94.

2. Unbekannter Künstler, Kopie nach
Cortonas Trinitätsbild in St. Peter (Rom,
Gall. Corsini)



Bruch, und Guido verließ Rom, ohne sein Bild recht begonnen zu haben.

Schon am 4. Februar 1628 schlug Kardinal Barberini vor, Pietro da Cortona an Guido Renis Stelle treten zu lassen und dessen bisherigen Auftrag für eine kleinere Tafel (es handelte sich um das Bild für den Erasmusaltar im rechten Querarm) an Poussin weiterzugeben¹⁵. Cortona erhielt bereits im Juli desselben Jahres eine erste Abschlagszahlung. Am 6. März 1629 wurden ihm weitere 100 Scudi überwie-

¹⁵ Pollak, Reg. 98. Briganti, Altare, 16ff. und Cortona, 187ff.

sen *a conto della Tavola à olio che disse fare incontro al Coro* (außer 200 weiteren Scudi, die er schon erhalten habe). Da Cortona – im Gegensatz zu Vouet und Reni – ein Leinwandbild schuf, konnte er im Atelier arbeiten (daher die Formulierung *che disse fare*). Im Mai und Juli 1632 erhielt er schließlich den Rest des Gesamthonorars von 1000 Scudi¹⁶.

Dabei wird auch in der letzten Anweisung noch immer von der Kapelle gegenüber dem Chor gesprochen. War sie demnach 1632 noch immer nicht als Sakramentskapelle vor-

¹⁶ Pollak, Reg. 873–877.

gesehen? Als Sakristei wurde der Raum im allgemeinen nicht mehr bezeichnet. Hingegen ist es wahrscheinlich, daß der Plan, auf dem Trinitätsaltar das Sakrament aufzubewahren, schon bestand, während Cortona sein Bild konzipierte. Doch hatte man keinen Anlaß, den Raum bereits als „Cappella del Sacramento“ zu bezeichnen; das hätte nur Verwirrung gestiftet, da das Sakrament noch auf dem Altar mit der Marienikone der Cappella Gregoriana aufbewahrt wurde.

Die Frage der Aufbewahrung und damit der Verehrung und Austeilung der Eucharistie brachte für die vatikanische Basilika Probleme besonderer Art mit sich. Die Zahl der Gläubigen, insbesondere der Pilger, die auch unabhängig von der Kommunionausteilung während der Meßfeiern an den einzelnen Altären das Sakrament empfangen, war in St. Peter stets besonders groß. Die Cappella Gregoriana, der nordöstliche Nebenkuppelraum, konnte dieser Aufgabe nur unzureichend gerecht werden, auch wenn man einen Teil der Kapelle durch ein Gitter abtrennte¹⁷. Ihrer Disposition nach ist ja die Gregoriana Teil eines Deambulatoriums, das den Pilgern die Prozession um den Hauptkuppelraum mit dem Papstaltar über dem Apostelgrab herum ermöglichen soll. Eine stille Verehrung des Sakraments war hier nur bedingt möglich.

Schon 1626 wies die Sakramentsbruderschaft darauf hin, daß ihr seit dem Abbruch ihres Oratoriums, das dem Neubau der Portikus durch Maderna hatte weichen müssen, für ihre Aufgaben keine geeignete Räumlichkeit zur Verfügung stehe und bat um Überlassung der *Nuova Cappella incontro al Coro Novo*¹⁸. Soweit ich sehe, gibt es aber kein Dokument, das die Behauptung zuließe, man hätte schon in diesem Jahre einen Entschluß in dieser Hinsicht gefaßt¹⁹.

Erst im März 1629 diskutierte man über die Anfertigung eines würdigen Bronzetabernakels (ex metallo) nach Berninis Entwurf. Doch ist nicht von einer Aufstellung auf dem Trinitätsaltar die Rede, vielmehr weist man ausdrücklich darauf hin, daß – wenn es aufgerichtet werde – die hochverehrte Marienikone in der Cappella Gregoriana keinen Schaden nehmen dürfe²⁰. Der Schreinerarchitekt G. B. Soria fertigte von dem Tabernakel ein originalgroßes

Holzmodell an, und die Bildhauer Nicolò Cordier und Stefano Speranza lieferten Gips- und Holzfiguren von Engeln und den Apostelfürsten. Im März 1630 reichte Soria die Rechnung ein *Per haver fatto il tabernacolo sopra l'Altare della Madonna nella Cappella Gregoriana*²¹.

Hier ist nirgends die Rede davon, daß dieses Projekt für die Sakramentskapelle (d. h. für den Standort des heutigen Ziboriums) bestimmt gewesen sei. Die Bernini-Forschung, die dies seit Brauer-Wittkower stillschweigend voraussetzt²², ist – soweit ich sehe – bisher die Argumente für ihre Annahme schuldig geblieben. Man sollte nicht übersehen, daß das Modell bis zum Mai 1638 in der Gregoriana verblieb, dann abgebaut und an einem in der Quelle nicht genannten Ort wieder aufgerichtet worden ist²³.

Wenn 1640 berichtet wird, die Eucharistie sei *nella sua* (!) *Capella detta della S.ma Trinità* (offenbar zur Feier der „Quarantore“) ausgestellt worden²⁴, so ist das die erste sichere Dokumentation der Verwendung des Raumes als Sakramentskapelle, was doch wohl auch voraussetzt, daß das Modellziborium seit 1638 hier seinen Platz hatte.

Aber es gibt – wie mir scheint – durchaus einen Anhaltspunkt für die Annahme, das projektierte Tabernakel sei von Anfang an für keinen anderen Standort geplant gewesen, nämlich die ungewöhnlich großen Ausmaße, die der Modellschreiner G. B. Soria mitteilt: 20¹/₂ palmi (= 4,57 m) Höhe und 8 palmi (= 1,78 m) im Durchmesser²⁵. Das sind Proportionen, die zu dem Altar der Marienikone der Gregoriana in völligem Mißverhältnis stehen. Ein Ziborium dieser Größe konnte eigentlich nur für die heutige Sakramentskapelle bestimmt sein^{25a}.

Dennoch bleibt das Problem der Relation zu Cortonas Gemälde, das im selben Monat, in dem über Berninis geplantes Bronzetabernakel diskutiert wurde (März 1629), als

21 Pollak, Reg. 42 (S. 36) und 976ff.

22 Brauer/Wittkower, 174; ebenso M. e M. Fagiolo dell'Arco, Bernini, Roma 1967, *scheda* 56: 1629–1630: *lavori nella Cappella del Sacramentale ... Bernini è incaricato della sistemazione del ciborio*.

23 Pollak, Reg. 54 (S. 62): *Zahlung per aggiustare disfare e rifare il Tabernacolo del Santissimo Sacramento aggiustato dove sta al presente che prima stava alla Gregoriana*.

24 Pollak, Reg. 906.

25 Pollak, Reg. 42 (S. 36).

25a Die Höhe (nicht der Durchmesser) entspricht dem heutigen Tabernakel und zwar gemessen von der Mensa bis zum Kuppelabschluß (ohne Salvatorstatuette). Die Maße sind nach dem Stich bei Dom. de Rossi, *Studio d'Architettura civile*, Vol. II, Roma 1711, Tavv. 27 und 28: 20,5 palmi h; 11,0 palmi Radius des Stylobats. – Der geringere Durchmesser des Modellprojekts könnte seine Ursache darin haben, daß 1629 noch kein freistehender Säulenring vorgesehen war, sondern eine eng mit dem Zylinder der „Zella“ verbundene Säulenordnung als Wandgliederung, d. h. also eine weniger „klassizistische“ Lösung.

17 Diese *ferrata del fianco della Gregoriana* wurde 1635 beseitigt: Pollak, Reg.-Nr. 51 und 517.

18 Pollak, Reg. 872. – Zum alten Oratorium der Erzbruderschaft (*Oratorio di S. Caterina governata da Confraternità laica, che serve al Santissimo Sacramento della Basilica Vaticana*) vgl. F. Martinelli, *Roma ricercata*, terza impr., Roma 1658, 17/8.

19 Briganti, Cortona, 187.

20 Pollak, Reg. 968ff. und S. Frascchetti, *Il Bernini*, Milano 1900, 393.

in Arbeit befindlich verzeichnet wird. Wenn unsere Deduktionen richtig sind, so wird man auch voraussetzen dürfen, daß Cortona über die Absicht, ein großes Ziborium aufstellen zu wollen, informiert worden ist. Spätestens bei der provisorischen Aufstellung des Modells in der Gregoriana (März 1630) muß ihm deutlich geworden sein, welche Konsequenz das für sein Bild haben würde. Man kann sich vorstellen, daß es dann seinerseits zu Protesten gekommen ist. Jedenfalls ließe sich durch seinen zu supponierenden Widerstand die Tatsache erklären, daß das Tabernakel zu seinen Lebzeiten über das Stadium des Modells nicht hinaus gediehen ist und daß auch erneute Initiativen Berninis in dieser Angelegenheit während des Pontifikats Alexanders VII.²⁶ nicht zum Ziel geführt haben. Wie oben erwähnt, gelang es Bernini erst vier Jahre nach Cortonas Tod, seine Idee in veränderter Gestalt zu realisieren.

Die hier geäußerte Vermutung, daß der Maler des Trinitätbildes schon während der Konzeption seines Werkes ganz allgemein über die Sakramentshausplanung unterrichtet worden sein dürfte, könnte – wie sich zeigen wird – durch eine Reihe nicht unerheblicher Entwurfsvarianten eine indirekte Bestätigung finden.

Das Trinitätsbild:

Komposition, Entwurfsvarianten, Ikonologie

Daß Cortonas Gemälde trotz seiner bedeutenden Proportionen und der exponierten Stellung in der vatikanischen Basilika auch in der Fachliteratur recht stiefmütterlich behandelt worden ist, hat – wir erwähnten das schon eingangs – seinen entscheidenden Grund darin, daß es nur fragmentarisch sichtbar wird und daher ein zureichendes Urteil erschwert ist. Die bekannten Stichpublikationen der Gesamtkomposition aus dem 19. Jahrhundert, auf die wir weiter unten eingehen, konnten nur ein gewisses Unbehagen auslösen (Abb. 3 u. 4). Wie wir durch die Interpretation der Dokumente glaubhaft gemacht haben, war ein Teil des Bildes schon durch die Aufstellung des Tabernakelmodells, also seit 1638, den Blicken entzogen. Daher kann es nicht überraschen, daß auch die ältere Guiden- und Vitenliteratur entweder die Existenz des Bildes überhaupt negiert oder aber sich mit der zumeist lapidaren Feststellung begnügt, es handele sich um eine Darstellung der Trinität. Unter den frühen Erwähnungen des Dargestellten fällt jedoch eine umfassendere Beschreibung auf, nämlich diejenige Sandrarts: „... die Vorsehung Gottes in einem

offenen Himmel, da die Weltkugel von vier großen bekleideten Engeln gehalten wird“²⁷. Diese präzise Angabe beruht offenbar darauf, daß Sandrart bei der Niederschrift seiner Cortonabiographie sich einer Notiz bedient haben muß, die er sich während seines Romaufenthaltes zu Beginn der dreißiger Jahre gemacht hatte, d. h. bevor die untere Hälfte des Bildes durch das Tabernakelmodell verdeckt wurde. Auch die Bezeichnung der Thematik des Gemäldes als „Vorsehung“ trifft den theologischen Sinn des Bildes genauer als irgendeine andere Benennung, etwa „creazione del mondo“ (vgl. Anm. 27). Da Sandrart nachweislich in engem Kontakt zu Cortona stand, haben wir allen Grund, diese Formulierung ernst zu nehmen.

Mit dem Begriff der „Vorsehung“ wird in zutreffender Weise das zentrale Geheimnis des christlichen Glaubens umschrieben, das darin besteht, daß der göttliche Heilsplan mit der Erschaffung der Welt zugleich auch deren Erlösung vorsieht. Genau dies hat Cortona verbildlicht: Gottvater erscheint in der Gebärde des Schöpfergottes, der Sohn weist als Zeichen seines Leidens für die Menschheit seine Wundmale vor, und der – nach augustinischer Lehre – aus dem Vater und dem Sohn gleichermaßen hervorgegangene Geist, die Person gewordene Liebe Gottes, schwebt in der Gestalt der Taube (nach Matth. 3, 16) als Quell der „lux divina“, die die Finsternis erhellt, zwischen ihnen. Das Medium der Heilsverwirklichung in der von Gott geschaffenen Welt ist die Eucharistie. Zweifellos bezieht sich die Darstellung des „creator et salvator mundi“ auf das Altarsakrament²⁸.

Im theologischen Kontext des Mysteriums von der Erschaffung und Erlösung der Welt mußte sich mit dieser Thematik eine enge gedankliche Verbindung zu der Bildwelt des gegenüberliegenden Altares der Chorkapelle ergeben, in der sich das „Corpus Domini“ in Michelangelos Pietà mit den von Vouet gemalten Leidenswerkzeugen verband. Mit dieser inhaltlichen Relation zwischen den beiden Altären der großen Rechteckkapellen am Langhaus wurde in der Peterskirche eine bedeutungsvolle Beziehung in der Querachse des Gebäudes geschaffen, die der vorwiegend

27 J. von Sandrart, *L'Academia Todesca*, Frankfurt 1675, 200. Mit Bezug auf die Gesamtdarstellung findet sich allerdings gelegentlich auch der Hinweis, daß die *creazione del Mondo* dargestellt sei, so in dem Martinelli-Ms. der Bibl. Casanatense (C. d'Onofrio, Roma nel Seicento, Roma 1969, 154, fol. 194).

28 Cortona hat das Problem der Trinität in diesem weiten Sinne immer wieder neu durchdacht. Auf die vielfältigen Variationen dieses Themas in seinem Werk kann hier nicht weiter eingegangen werden. Ein knapper Hinweis darauf findet sich in meinem Aufsatz „Architekturprojekte Cortonas“, *MüJbBK* 20 (1969), 184 und 203, Anm. 33.

petrinischen Thematik des Zentralbauteils ein gewisses Gegengewicht bot, wenn auch mit der gleichzeitig beginnenden Neugestaltung der Vierungspfeilernischen sich dort ebenfalls der Akzent in Richtung auf die Kreuzes- und Erlösungsikonologie zu verschieben begann^{28a}.

Der dargelegte Zusammenhang zwischen Dreifaltigkeitsdogma und Eucharistie, der schon in Raffaels „Disputa“ verbildlicht worden war, konnte (ikonologisch gesehen) bei stärkerer Betonung der Rolle des Altarsakramentes auf die Vergegenwärtigung der „creazione del mondo“ verzichten. Jedenfalls mochte sich Bernini vom theologischen Kontext her gerechtfertigt sehen, wenn er sein Tempelziborium als repräsentatives Behältnis für die Eucharistie für wichtiger hielt als den unteren Teil von Cortonas Altarbild, zumal über dem Ziborium im Sinne der „concordatio veteris et novi testamenti“ gleich dem Deckel der Bundeslade in der Stiftshütte der Ort der Epiphanie Gottes ist, also (neutestamentlich) der Dreifaltigkeit (2. Moses 25, 17ff. und Hebr. 9, 4)^{28b}.

Daß man im 17. Jahrhundert die Sakramentskapelle von St. Peter mit ihrem Ziborium in der Stiftshütte präfiguriert gesehen hat, erweist die Tatsache, daß nach Cortonas Entwurf im Mosaik der Kuppel des Seitenschiffjoches vor der Kapelle (die als ihr Vorraum aufzufassen ist) die Johannes-Vision des Rauchopferaltars (Apok. 8, 3–5) illustriert wurde, der ja die apokalyptische Erscheinung des Altars im Vorraum des Allerheiligsten der Stiftshütte ist^{28c}.

Doch außer der ikonologischen hatte die Aufstellung des Ziboriums auch eine formale Problematik. Und hier fragt es sich, ob Bernini auch künstlerische Gründe für sein Verhalten geltend machen konnte. War es nicht ein Akt egozentrischer Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Malerkollegen, dessen Werk z. T. zum Verschwinden zu bringen und den verbleibenden Rest der eigenen Konzeption unter veränderten formalen Bedingungen zu unterwerfen? Unbestreitbar sah Bernini zuerst und vor allem seinen eigenen Artefakt; doch hat er ihn – und das ist ja das Spezifikum seines hochbarocken Gestaltungsprinzips – wie stets den formalen Gegebenheiten des Ambientes einzuordnen gewußt. Nachdem er sein Tabernakel in einigen zeichnerischen Vorentwürfen durch mehrere anbetend kniende Engel im Halbkreis in räumlicher Disposition hatte umgeben wollen, entschloß er sich, in der endgültigen Fassung ihre Zahl auf zwei zu reduzieren und sie in der Reliefebene seit-

lich neben dem Ziborium so anzuordnen, daß sie in der Hauptansicht außerhalb des rückwärtigen Bildfeldes knien²⁹. Damit wird zwischen ihnen und dem Tabernakel ebenso wie zu den göttlichen Figuren in dem Gemälde darüber ein formales Spannungsverhältnis geschaffen, das einerseits das plastische Arrangement in seiner Eigenständigkeit betont, dieses aber andererseits kompositorisch mit den sichtbaren Teilen des Bildes in eine festverspannte Formenrelation bindet. Der Tempietto steht infolge dieser Gruppierung frei vor der Folie des Bildes und reicht mit der Kuppel – bezogen auf den entscheidenden Betrachterstandpunkt vom Eingangsgitter her – genau bis zur halben Höhe des Gemäldes. Die deutliche Zäsur, die an dieser Stelle das Bild in zwei Hälften teilt, wird jedoch mit Hilfe der kleinen Statuette des Erlösers auf der Kuppel überspielt: Die aufstrebende winzige Gestalt des irdischen Christus erscheint also bereits vor der oberen Bildsphäre mit der Trinität. Diese Lösung kann gerade im Hinblick auf die vorgegebene Situation nur als höchst konsequent, ja genial bezeichnet werden. Sollte Bernini nicht nur ein winziges Eucharistiebehältnis im Bereich der Predella, sondern ein repräsentatives Ziborium erstellen, so mußte es sowohl aus ikonologischen als auch aus formalen Erwägungen bis zu dieser Höhe hinaufreichen. Die Zweiteilung der Komposition des Bildes, mit der er zu rechnen hatte, ist von Bernini für seine Intention sinnvoll genutzt worden und mehr noch: Mit dem Übergreifen der Statuette des Auferstehenden in die obere Bildhälfte hat er die Zäsur, die den Bildaufbau horizontal durchschneidet, dezent überbrückt.

Wie aber erklärt sich die relativ strenge Zweiteilung der Komposition Cortonas? Ist sie nicht ein Stilbruch im Werke eines Künstlers, der sonst stets bemüht ist, die Teilbereiche größerer Formkomplexe möglichst übergängig miteinander zu verklammern? Freilich stand Cortona 1628 noch in den Anfängen seiner im eigentlichen Sinne hochbarocken Stilphase, hatte er doch in seinen kurz zuvor vollendeten Altarkompositionen, etwa der „Sacra Conversazione“ in S. Agostino in Cortona, neben venezianischen und parmensischen auch bolognesisch-klassizistische Komponenten verarbeitet³⁰. Dennoch bedarf die additive Aufteilung des Bildes, die so nicht einmal beim frühen Guido Reni vorstellbar wäre, einer Erklärung. Ich glaube, daß hier ein technisches Problem im Spiele war.

28a H. Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini, Berlin 1970, 85ff.

28b Zum Gnadenstuhl in der Trinitätsikonographie vgl. W. Braunsfeld, Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954, XXXVff.

28c Cortona begann die Arbeit an den Kartons 1652, vgl. Briganti, Cortona, 252f.

29 Zu den Vorentwürfen vgl. Brauer/Wittkower, 172ff. – Die Reduktion auf nur zwei Engel kann auch durch ikonologische Erwägungen mitbegründet sein; nach 2. Mose 25, 17ff. wird die Bundeslade ausdrücklich als von zwei Cherubim aus getriebenem Golde zu beiden Enden flankiert beschrieben.

30 Briganti, Cortona, Abb. 60; Noehles, Abb. 3.



3. Stich nach Cortonas Trinitätsbild in St. Peter nach einer Zeichnung von P. Guglielmi



4. Stich nach Cortonas Trinitätsbild in St. Peter nach einer Zeichnung von Franc. Pagliuolo

Als Guido Reni mit einem Eklat das Malgerüst in St. Peter im Stich ließ und Cortona den frei gewordenen Auftrag zugespielt bekam, hat man diesem noch zusätzlich eine besondere Gunst erwiesen: er brauchte nicht wie Vouet und Reni an Ort und Stelle auf dem Putz zu malen, sondern konnte seine Leinwand zu Hause ausführen, obschon noch im August 1627 die Kongregation den ausdrücklichen Beschluß gefaßt hatte, die Altarbilder in der Basilika seien *a stucco ad olio vel a fresco, nullo modo autem in tela* auszufüh-

ren³¹. Das hatte seinen guten Grund: nicht umsonst sind die übrigen Leinwandgemälde aus St. Peter sämtlich verschwunden und wegen der Feuchtigkeit des Baues durch Mosaikkopien ersetzt worden. Auch Cortonas Leinwand hat – zumal in der unteren Hälfte – erheblich gelitten.

Dem Vorzug, im Atelier arbeiten zu können, stand aber ein Nachteil gegenüber: Fraglos mußte das Bild dort in

31 Pollak, Reg. 95.

Teilen gemalt werden, so daß der Maler während der Arbeit die Gesamtkomposition niemals aus angemessenem Abstand vor sich sah. Ganz deutlich zeichnet sich eine Nahtstelle ab, die die Leinwand quer durchzieht. Allem Anschein nach hat die gesonderte Ausführung der beiden Bildhälften dazu beigetragen, sie relativ isoliert als gesonderte Einheiten zu sehen. Nicht zufällig hat sich eine Entwurfszeichnung erhalten (Abb. 6), auf die wir noch zurückkommen, die nur die untere Bildhälfte, und zwar in einem fest geschlossenen kompositionellen Gefüge, wiedergibt. Die Verbindung zu dem vorauszusetzenden oberen Bildteil wird nur durch die Blicke der Engel geschaffen.

Da sich das Bild nicht als Ganzes fotografieren läßt, können wir die Gesamtkomposition nur anhand von Hilfsabbildungen vorführen, die vor allem hinsichtlich der Bildproportionen erheblich voneinander divergieren. Die getreueste Abbildung gibt ein Stich nach einer Zeichnung von P. Guglielmi, den Valentini 1845 abgedruckt hat (Abb. 3)³². Auch in den Einzelheiten ist diese Wiedergabe – der Zeichner ist offenbar auf den Altar hinauf und hinter das Tabernakel gestiegen – einigermaßen zuverlässig. Freilich isoliert der klassizistische Linearismus dieser Reproduktion die Details und gibt kaum einen Begriff von den tonigen, malerischen Werten und der luminaristischen Wirkung des Bildes. Es muß aber überraschen, daß selbst der klassizistische Stich die beobachtete Zäsur zwischen oben und unten zu mildern sucht. Einen weiteren Stich nach einer Zeichnung von Franc. Pagliuolo publizierte dann Pistolesi 1898³³. Er gibt das Format des Bildes schmäler und damit in falschen Proportionen wieder (Abb. 4).

Leider läßt sich ein im Jahre 1677 in der Sammlung Massimo inventarisiertes Gemälde, das offenbar ein eigenhändiger Bozzetto war, nicht mehr nachweisen: *quadro tondo di sopra, modello del quadro di San Pietro, della Creazione del Mondo, di mano di Pietro da Cortona, alto palmi 21½, lungo quasi due*³⁴. Abgesehen von der Benennung des Bildes interessieren vor allem die Maßangaben. Danach betrug das Verhältnis von Höhe zu Breite circa 5:4, während das der ausgeführten Leinwand erheblich schmäler proportioniert ist, nämlich fast 9:5^{34a}.

Eine Ölskizze in der Corsiniana³⁵, zweifellos nicht von der Hand Cortonas, sondern wohl von einem Maler aus dem Umkreis Marattas angefertigt, gibt die Komposition ebenfalls nicht in den Proportionen des Altarbildes in St. Peter, sondern nahezu in den Maßverhältnissen, die für den eigenhändigen Bozzetto angegeben sind. Doch schließt das Bildchen nicht rundbogig wie jener, sondern mit gerader oberer Begrenzung (Abb. 2). Da es der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört, dürfte es – auch wegen seiner Proportionen – nicht nach der endgültigen Fassung, sondern nach dem Bozzetto ausgeführt worden sein.

Wenn dem so ist, dann gibt die Corsiniana-Kopie eine Version der Komposition wieder, die der ausgeführten in St. Peter vorausgeht und in der Cortona mit weniger strengen Proportionen rechnet. Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, daß die bereits erwähnte Entwurfsskizze für die untere Bildhälfte in Windsor-Castle (Abb. 6)³⁶, die im übrigen statt der Himmelskugel einen Erdglobus vorsieht, erheblich breitere Verhältnisse für diesen Bildteil aufweist. Die Bildflächen in den vergleichbaren Altarnischen von St. Peter – den Kapellen S. Sebastiano, S. Basilio, S. Petronilla, S. Leone, der Presentazione und schließlich der Chorkapelle – weisen sämtlich nicht so schmale Formate auf wie das Trinitätsbild. Alle diese Gründe sprechen dafür, daß Cortona in der Entwurfsphase (1628) mit einem höheren Predellenaufbau rechnet. Das Bild sollte ja ein Pendant zu dem Altar der Chorkapelle werden, auf dem über einer 55 cm hohen Predella (*grado*) Michelangelos Pietà aufgestellt war³⁷. Cortona hatte, wie wir vermuten dürfen, damals mit einem Sakramentstabernakel zu rechnen, für das ein ausreichender Platz unterhalb seines Bildes einkalkuliert gewesen sein muß, wenn auch nicht in den Ausmaßen, die dann Berninis Projekt von 1629 annahm (4,57 m!). Als dieses dann im Modell 1630 fertig da stand, wurde der Plan, es auf dem Trinitätsaltar aufzustellen (vorerst) aufgegeben: es blieb in der Gregoriana. Demnach hatte man Grund, Cortona zu veranlassen, da auf dem Altar nur eine normale Predella errichtet wurde³⁸, sein Bild nach unten hin zu erweitern.

32 A. Valentini, *La patriarcale Basilica Vaticana I*, Roma 1845, Tav. XL, gestochen von G. Mitterpoch.

33 E. Pistolesi, *Il Vaticano descritto e illustrato I*, Roma 1898, Tav. XX.

34 J.A.F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920, 520.

34a Nach dem Stich bei D. de Rossi (cfr. Anm. 25a) beträgt die Höhe des Bildes 32,5 palmi (7,25 m) und die Breite 17,5 palmi (3,96 m).

35 Rom, Galleria Corsini, Nr. 1126. – Die Aufnahme verdanke ich der Hilfsbereitschaft von Prof. Italo Faldi.

36 A. Blunt, H.L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVIIth and XVIIIth centuries at Windsor Castle*, London 1960, Nr. 595.

37 Der Sockel über der Mensa war 21½ Palmi (56 cm) hoch und wurde von Soria im August 1630 in Rechnung gestellt. Pollak, Reg. 42.

38 Rechnung Sorias vom Februar 1632: *fusto della predella und per aver fatto il scalino sopra detto Altare* (Della Trinità). Pollak, Reg. 47. Offensichtlich hatte man schon 1631 bei den Steinmetzarbeiten an der Mensa des Altares nicht mit der Aufstellung eines großen



Mit aller Wahrscheinlichkeit war zu diesem Zeitpunkt der obere Bildteil mit der Trinität bereits vollendet oder doch in der Substanz nicht mehr modifizierbar. Die Streckung der Komposition nach unten hin konnte demnach nur durch eine Abwandlung der unteren Zone, also der Engel mit dem Himmelsglobus erfolgen. Dadurch erklärt sich wohl die leichte Überlängung der Figuren. Außerdem

Ziboriums gerechnet, denn es ist nicht vom Sakramentsaltar die Rede, sondern vom *Altare della SS. ma Trinità incontro al Coro* und auch noch einmal von der *Sagrestia nuova*. Pollak, Reg. 878 bis 881.

gewann die thematisch sekundäre untere Bildpartie gegenüber dem eigentlichen Hauptgegenstand der Darstellung, der göttlichen Trias, ein größeres Gewicht als es barocker Gestaltungsweise zuträglich war. Es fand also eine geringfügige, aber deutlich spürbare Verschiebung des kompositionellen Gefüges in retrospektivem Sinne statt: Der Gesamtaspekt des Werkes fiel manieristischer aus als nach den vorauszusetzenden Umständen ursprünglich geplant (vgl. die Corsiniana-Kopie). Bernini konnte also sehr wohl Anlaß zu einer kritischen Einstellung zu dem ausgeführten Bilde haben, obschon er indirekt mit seinem Tabernakelprojekt von 1629 die Transformation der Komposition ver-

ursacht hatte. Er hatte also auch ästhetische Argumente, um 1638 die Aufstellung des Modells und nach Cortonas Tod die Anfertigung des Bronzetabernakels nach neuem Entwurf durchzusetzen.

Im übrigen scheint die Kongregation keine Bedenken dagegen gehabt zu haben, daß dadurch – wie angedeutet – die Bildtheologie einen anderen Akzent erhielt. Die für die Bestimmung des Altares entscheidende Darstellung – in den Dokumenten, die sich auf Auftrag und Ausführung beziehen, ist stets nur von der Trinität die Rede – blieb sichtbar; ausgeschaltet (oder umgedeutet) aber wurde die inhaltlich sekundäre Thematik, die die dreifaltige Gottheit im Akt der „creazione del mondo“ (so die Benennung des Bozzetto) darstellt.

Wie es scheint, war wohl von Anfang an nur das allgemeine Thema (Trinität) festgelegt; hinsichtlich seiner besonderen Ausdeutung aber hat man offenbar auch andere Möglichkeiten erwogen. Denn ein zeichnerischer Entwurf von Cortonas Hand in der Sammlung in Chatsworth gibt zwar nahezu die gleiche Formulierung der Trinität wieder, sieht aber anstelle des Himmels- bzw. Erdglobus (Windsor-Zeichnung) eine Darstellung der Jungfrau Maria als Fürbitterin auf einer Wolkenbank schwebend vor (Abb. 5)³⁹. Die Gottesmutter ist von Engelputzen umgeben; links und rechts knien zwei größere Engel auf Wolken in verehrender Haltung. Die aufblickende Jungfrau mit über der Brust gefalteten Händen wird von der Trinität empfangen; sie reicht mit ihrem Kopf bereits zwischen die Figuren Gottvaters und des Sohnes hinauf. Hier also wird eine enge Verklammerung der beiden Bildhälften angestrebt.

Den Maßverhältnissen nach entspricht dieser Entwurf nahezu denen des Bozzetto und der Corsiniana-Kopie. Stilistisch bestehen meines Erachtens keine Bedenken, das Blatt in die Zeit der Planung des vatikanischen Bildes zu datieren. Hinsichtlich des Zeichenduktus und der Technik des Aquarellierens ist die denkbar engste Übereinstimmung mit dem Detail-Entwurf in Windsor festzustellen (Abb. 6)⁴⁰.

Wir haben daher allen Grund, in der Chatsworth-Zeichnung einen Vorentwurf für das Trinitätsbild in St. Peter zu sehen, zumal theologisch die Fürbitterin Maria – es handelt sich ja nicht um eine Himmelfahrt – auf das engste mit der Dreifaltigkeitsverehrung verbunden ist. Die Wahl dieses mariologischen Themas im Zusammenhang mit der Trinität erklärt sich leicht aus der Absicht, in der „Cappella incontro al Coro“ ein Pendant zu dem Altar der Chorkapelle schaffen zu wollen, dessen Thematik durch die Aufstellung der Pietà Michelangelos ja ebenfalls mariologischen Charakter besaß: *il sacrificio, qual Dio Padre riceve di Cristo suo figlio, offertoli dalla Beata Vergine*⁴¹. In der Chatsworth-Zeichnung ist die um ihrer Leiden willen von ihrem göttlichen Sohn empfangene Fürbitterin dargestellt, der sie mit einer Handbewegung dem Vater empfiehlt⁴².

Diese mariologische Version des Trinitätsthemas ist wahrscheinlich in dem Augenblick aufgegeben worden, als man sich entschloß, den als Sakristei gebauten Raum als Sakramentskapelle zu nützen. Jetzt trat der Gedanke des großen Heilsplans in den Vordergrund, den der trinitarische Gott bei der Erschaffung der Welt gefaßt hatte. Cortona konnte dabei die Formulierung der göttlichen Trias aus der Chatsworth-Zeichnung weitgehend übernehmen. Dennoch ging das nicht ohne Modifikationen. Die Figuren des Erlösers und Gottvaters, die sich in der Zeichnung leicht nach vorn und unten neigen, der Madonna entgegen, mit sanften Gebärden gnädiger Bereitschaft ihre Fürbitte zu erhören, erscheinen in dem Altarbild mit den Oberkörpern aufgerichtet. Ihre Haltung wird dadurch feierlicher und monumentaler. Ihre Köpfe ragen freier und höher hinauf; sie bilden die Gipfelpunkte von diagonalen Leitlinien der Gesamtkomposition, die zusammen mit der Verbindungslinie zwischen den beiden Köpfen ein gleichseitiges, auf der Spitze stehendes Dreieck als Symbolform der Trinität bilden.

No. 590, dort Cortona zugeschrieben. Es handelt sich um eine Kompilation von Cortona-Motiven der Trinität in St. Peter und derjenigen der Chiesa Nuova durch Ciro Ferri.

41 So die Formulierung in der Zahlungsforderung von Vouet (Polak, Reg. 734).

42 Die Gottesmutter in der Glorie als Mittlerin zur trinitarischen Gottheit hat Cortona später zum zentralen Thema seiner Gewölbekoration der Chiesa Nuova gemacht, wobei ihm die Oratorianer auch entscheidenden Einfluß auf die inhaltliche Formulierung des Programms einräumten. Vgl. Noehles, 5 n. 21. – Zum Problem der optischen Relation zwischen dem Apsisfresko (mit der Darstellung der Fürbitterin) und der Kuppeldekoration (mit der Dreifaltigkeit – die Taube erscheint in der vom Licht überstrahlten Kalotte der Laterne) vgl. W. Schöne, Zur Bedeutung der Schrägansicht für die Deckenmalerei des Barock, Festschrift Kurt Badt, Berlin 1961, 164ff., Abb. 14–16.

39 Chatsworth, Cat. No. 596: „Assumption of the Virgin“, Pen, bistre and wash, 365 × 255. Foto als Geschenk der Kress Foundation in der Bibl. Hertziana, Rom.

40 Obwohl thematisch mit dem St. Peter-Bild verwandt, sind folgende Zeichnungen nicht mit diesem Gemälde in Zusammenhang zu bringen: 1. Zeichnung für einen segnenden Gottvater; Louvre N. 471; Briganti, Cortona, Abb. 42; dort für S.ta Bibiana in Anspruch genommen, ist jedoch eine Studie für die Trinität in der Kuppel der Chiesa Nuova. 2. Skizze für eine Trinitätsdarstellung; München, Staatl. Graph. Sammlung, Inv. Nr. 2624r; von Briganti, Cortona, 190 auf das Bild von St. Peter bezogen. Das Blatt ist dagegen eine freie Version Ciro Ferris nach Cortonas Formulierung in der Chiesa Nuova. 3. Entwurf für eine Trinität, der ein Engel eine Seele präsentiert; Chatsworth, Cat.



6. P. da Cortona, Entwurf zu dem Trinitätsbild in St. Peter, Zeichnung, Windsor Castle

Zugleich mit der Aufrichtung der Figuren erfolgt eine nur scheinbar geringfügige, aber für die Wirkung und inhaltliche Ausdeutung des Bildes wichtige Abwandlung der Gebärden: Die zur Seite und nach unten weisende Linke des Erlösers (Chatsworth-Zeichnung) wird zurückgenommen; jetzt zeigt sie in der geöffneten Handfläche das Wundmal als Unterpand der Erlösung jener Welt, die hier kreierte wird. Gottvater hingegen, dessen Rechte in der Zeichnung in spannungsloser Kurve in Schulterhöhe geführt war, weist nun mit gewaltigem Gestus des über den Kosmos herrschenden Schöpfergottes schräg nach oben; die Kraft der ausgreifenden Gebärde bezieht dieser Arm aus dem ganzen Körper, dessen Bewegungsenergie beginnend von der sichtbaren Fußspitze in einer Kurve durch alle Glieder hinauffährt und in die mächtige Hand hineinzuströmen scheint, in jene Schöpferhand, die sich so bedeutungsvoll vor der goldgelben Lichtglorie der Taube des Geistes abhebt; doch auch die Erlöserhand des Sohnes reicht in die-

sen Strahlenbereich hinein und erscheint von dem Glanz des überirdischen Lichtes verklärt, das auch – man vergleiche die Wiedergabe der Corsiniana-Kopie (Abb. 2) – in Reflexen auf der Himmelskugel und den vier großen Engeln spielt.

Die Vorstudie in Windsor (Abb. 6) gibt die kosmologische Darstellung der unteren Bildhälfte in einer erheblich abweichenden Variante. Die Engel erscheinen nicht als Beweger der Himmelskugel, sondern in Bewunderung der von Gott geschaffenen Erde, auf der sich (nach Gen. 1, 10) das Trockene vom Wasser scheidet – ein in der Schöpfungsgeschichte dezidierendes Moment, denn im Anschluß daran läßt der Genesisautor den „creator mundi“ feststellen, daß sein Werk gut sei. Cortona wählt also zunächst diesen Augenblick der Welterschöpfung und umgibt den Erdglobus seitlich mit zwei Gruppen von Engeln, die die Schöpfung Gottes bewundern und mit Gestus und Mimik den Demiurgen lobpreisen und verehren. Die beiden grö-

Beren Engelgestalten links und rechts sind in der Chatsworth-Zeichnung vorgebildet. Während sie aber dort noch in einer vergleichsweise frühbarocken, fast statuarischen Vereinzelung erschienen, gibt sie das Blatt in Windsor als Teil drängend bewegter Gruppen, aus denen sie sich freilich als dominierender Akzent herausheben. Die Engelgruppen schweben von beiden Seiten und zugleich auch aus der Tiefe des Raumes auf den Erdglobus zu. Auch wenn einer von ihnen die Kugel zu berühren scheint, so entsteht doch nicht der Eindruck, als könnten sie diese in rotierende Bewegung versetzen. Vielmehr wirkt der Globus als das ruhende Zentrum der bewegten kosmischen Figuration. Die Weltschöpfung in dieser exponierten Formulierung auf einem der wichtigsten Altäre der vatikanischen Basilika den Gläubigen vor Augen zu stellen, konnte zu diesem Zeitpunkt nicht anders als eine sehr nachdrückliche Manifestation der offiziellen kirchlichen Auffassung in dem Streit um die *due massimi sistemi del mondo* gewertet werden. Während Cortona an seinem Bilde malte, schrieb Galilei seinen „Dialogo“, der im selben Jahr als das Gemälde vollendet war, verboten wurde. Es muß damals als ein Gebot der Stunde erschienen sein, die Kirche, die sich eben erst von dem Schlage der Reformation erholt hatte, vor erneuten Erschütterungen zu bewahren⁴³.

Wenn Cortona – in dessen Bibliothek sich nicht zufällig die kosmologischen Schriften von Claudius Ptolemaeus, Agostino Nifo, Alessandro Piccolomini, Giuseppe Rosaccio, Roberto Bellarmino u. a. befanden – die Version der Windsor-Zeichnung in dem ausgeführten Gemälde abwandelte, um nunmehr die Himmelskugel an die Stelle des Erdglobus zu setzen, so kann das nicht anders als ein noch ausdrücklicheres Bekenntnis zur ptolemäischen Weltlehre gewertet werden. Jetzt wird der trinitarische Gott als der Schöpfer der ewigen Sphärenharmonie gepriesen, deren Kreislauf nicht nur durch das Band des Zodiakus, sondern auch und gerade durch die Aktivität der Engel, der Gehil-

fen Gottes, zur Anschauung gebracht wird. Die vier größten von ihnen sind an die Sphära aus den vier Himmelsrichtungen herangeschwebt, berühren sie mit ihren Oberkörpern und umgreifen sie mit ihren Armen, während ihre Blicke in unterschiedliche Richtungen gewandt sind. In freiem Spiel der Bewegungsrhythmen, die ineinander überzugreifen scheinen, entsteht der überzeugende Eindruck, daß sie die Kugel zum Rotieren bringen. Um die Sphära nicht (wie in der Windsor-Zeichnung den Erdglobus) als in Ruhe befindlich erscheinen zu lassen, wird ihre Umrißlinie durch die Engelkörper bewußt verunklärt. Alle körperhaften Gebilde – auch die göttlichen Figuren der oberen Bildhälfte – weisen keine scharfen Umrißlinien auf. In tonigem Helldunkel verbinden sie sich übergangslos den sie umgebenden Wolken und dem atmosphärischen Raumgrund, aus dem heraus sie sich als pneumatische Existenz herauszuheben scheinen.

Von der innerbildlichen Lichtquelle, der Taube des Hl. Geistes, werden Figuren, Kosmoskugel und Wolken in unterschiedlichen Graden erhellt, leuchten in einzelnen Partien auf, während andere Teile im braungoldenen Grund gleichsam versickern. Vom auffallenden Licht am stärksten hervorgehoben erscheinen der schimmernde Oberkörper Christi, das „Corpus Domini“, sowie die Stirn und die erhobene Hand Gottvaters, aber auch dessen über den Schoß gebreiteter und hinter dem Haupt aufflatternder Purpurmantel.

Da insbesondere am rundbogigen Abschluß des Bildes nach oben die in Wolken eingebetteten Putten vom Rahmen überschritten werden, wird die Illusion hervorgerufen, als erblicke man das irrealen Geschehen in einer unbestimmt sich ausdehnenden Raumzone durch eine Öffnung hindurch.

Alle hier genannten Gestaltungsmittel sind in ihrer Art nicht völlig neu. Doch sind sie wohl niemals zuvor in einem monumentalen Gemälde mit gleicher Konsequenz zu so einheitlicher Wirkung gebracht worden. Vielleicht ist es berechtigt, dieses Werk Cortonas als das erste Altarbild des Hochbarock zu bezeichnen.

43 Vgl. dazu die Ausführungen von C. Fr. von Weizsäcker, Kopernikus, Kepler, Galilei, in: Die Tragweite der Wissenschaft I (Stuttgart 1964), 111 ff.

MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

- | | | | |
|-------------------|---|---------|---|
| Brauer/Wittkower | H. Brauer/R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931 | Noehles | K. Noehles, La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona, Rom 1970 |
| Briganti, Altare | G. Briganti, L'Altare di S. Erasmo, Poussin e il Cortona, in: Paragone Arte 123 (1960), 16–20 | Pollak | O. Pollak, Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII., II, Die Peterskirche in Rom, Wien 1931 |
| Briganti, Cortona | G. Briganti, Pietro da Cortona o della pittura barocca, Florenz 1962 | | |